

sekre, valamint arra, hogy az egyre gyorsuló tempójú változásokból milyen el- kerülhetően feszültségek keletkeznek. 1929-ben a New York-i tőzsde össze- omlásával ijesztő véget ért az évtized, amelyet a gondtalanság jellemzett. Az amerikaiakat megdöbbentette, hogy milyen sebességgel csúsznak lefelé a lejón. 1928 decemberében Coolidge elnök még elmondhatta egy beszédében, hogy "a nemzet megnyugvással szemlélheti jelenét és bizakodva tekinthet a jövőbe". Optimizmusa érthető volt: a New York-i tőzsde milliárdos részvény- forgalmat bonyolított. A megelőző három évben a General Motors részvé- nyeinek ára 99 dollártól 212-re emelkedett. 1929 nyarán az ipari részvények értéke 25%-os növekedést mutatott. Oszre azonban a növekedés íve megtört és az értékek inogni kezdtek. A Nagy Válság mélypontján, 1932-ben az ipari részvények értéke 452-ről 58-ra esett vissza. A General Motors részvényeinek ára 212-ről 8 dollárra zuhant le.

Az ut, amely kezdetben mintha megállíthatatlanul tört volna az egekbe, mostanra lejtővé változott. A polgárháború óta talán ez volt a legkomolyabb kihívás, amellyel az "amerikai álomnak" szembeesülnie kellett. Az emberek megtakartott pénze egyik napról a másikra vesztette el az értékét. Hirtelen kevesebb lett a munkahely és a foglalkoztatottak bére is jelentősen csökkent. 1932-ben a munkanélküliség átlagos havi mértéke elérte a 12 millió főt, a be- rek az 1929-es évinek a 60%-át, az ipari termelés a felét tette ki. Mintegy öt- ezer bank jelentett csődöt. Mindenki túlságosan is jól ismerte a "Brother, Can You Spare a Dime?" (Öregem, van egy tízcentese?) kezdetű dal. 1933-ban kétezzer vidéki iskola nem tudta megnyitni kapuit. A munkanélküli tanárok száma 200 ezerre nőtt, 2,3 millió gyerek számára nem akadt iskola, ahova jár- hattak volna.

Roosevelt elnök hozzáfogott a "New Deal" reformjainak és szociális programjainak megvalósításához, hogy újra talpra állhasson a nemzet. A gaz- dasági és társadalmi élet azonban csak akkor kezdett újra régi önmagára ha- sonlítani, amikor 1941-ben a japánok megtámadták Pearl Harbort, és ennek következtében a hadipar gyors fejlődésnek indult.

A közben eltelt évtized olyan kérdésekkel állította szembe MacLeisht és amerikai iróársait, amelyeknek megvalósítására még a korábbi figyelmez- tető jelek sem készíthették fel őket. A hagyományos jeremiád ezúttal alkál- matlan műfajnak tűnt, hiszen fájdalomosan nyilvánvaló volt, hogy az amerikai- jövő nem sok ígérettel kecsegtet, és az egyszerűnek tűnő múlt forrásai már nem szolgálták egyértelmű mintákkal az elengedhetetlenül fontos megújulás- hoz. A kapitalizmus és megbízható ipari és technológiai szolgálói erőtlenné- bizonyultak ahhoz, hogy megállítsák a földcsuszamlást és fenntartásnak egy- olyan egyenlőségen alapuló társadalmat, amely biztosítani tudja mindenki- jólétét. A művészek azt a világot kellett megértenie és értelmeznie, amit olyan gazdasági és társadalmi erők uraltak, amelyek egyfolytában a nemzet- természetére kerdeztek rá: Mivé lett Amerika? Milyen jövő vár rá? Az új kö- rülményeket figyelembe véve, mi az a nemzet múltjában, aminek érvényes- üzenete lehet a jelen és a jövő számára is?

Amikor úgy látszott, az egész ingadozó építmény az összeomlás határán áll, hirtelen azok a századfordulón bekövetkezett változások kerültek előter- be, amelyek Amerikából urbanus, ipari társadalmat formáltak. Szegénység,

társadalmi igazság- ban elfoglalt hely, azok a gondolatok, nyelvhasználatára és nyelvhászalatára é- met. Ahogy a nemzet annál inkább felis- számba veszi azokat a formálságban, és re- fossa válhatnak. Amikor 1915-b- Amerika nagykorv- panaszolta, hogy a n- merítsen. Kitartóan kell működniük, hogy segítsenek. Három é- sunk használható m- évizdedek legújsszerű- ta azoknak a fiatal lá- dek kritikai tekinély- tosabb írónak műveit. "A nemzet szell- vár az alkotó elmék- A jelen csak üres t- mlit, amely a jelen- tetézik elő érté- annyira szűkségün- len, hogy felfedezz-

társadalmi igazságosság, gazdasági egyenlőség, nemzeti identitás, a világban elfoglalt hely, különös tekintettel a Szovjetunio jelenlétére – ezek voltak azok a gondolatok, amelyek a gazdasági válság és a háborús évek témáira, nyelvhazánálata és gondolkodásmódjára irányították az amerikai író figyelmét. Ahogy a nemzet állapotát egyre inkább a széthullással fenyegetett, az írók annál inkább felismerték az együtt tartó törekény voltát. Vallalta, hogy szamba veszi azokat a tényezőket, amelyeknek hajdan szerepe volt a nemzet formálásában, és remélte, hogy ezek közül a leginkább életrevalók újra fontosak válhatnak.

Amikor 1915-ben Van Wyck Brooks azonos című művében bejelentette Amerika nagykorúvá válását (*America's Coming-of-Age*), egyben azt is felpanaszolta, hogy a nemzet képtelenségnek tűnik arra, hogy gazdag múltjából erőt merítsen. Kitartóan érvelt amellett, hogy a művészeteknek társadalmi erőként kell működniük, hogy megvan az erejük ahhoz, hogy a pangó kultúra bajain segítsenek. Három évvel később írt *On Creating a Usable Past* (Hogyan alkossunk használható múltat?) című munkájában már megjelentek a következő évezedek legújásztrúbb gondolatai is. A szöveget eredetileg kiadványának száma azoknak a fiatal lazádoknak, akik kétségbe merték vonni az idősebb nemzedék kritikái tekintélyét. A szent hadjárat, amelyet sürgetett, a korszak legfontosabb íróinak műveiben nyomon is követhető.

„A nemzet szellemi jóléte teljes mértékben attól függ, hogy milyen sors vár az alkotó elmékre” – írta Brooks.

A jelen csak üres tér. Az amerikai író azért lebeg ebben az űrben, mert az a múlt, amely a jelen közgondolkodásában él, olyanfajta múlt, amelyben nem létezik elő érték. De vajon ez az egyetlen lehetséges képünk a múlttól? Ha annyira szükségünk van egy másfajta múltra, olyan nagyon elképzelhetetlen, hogy felfedezzünk, ne adj isten kitaláljunk egyet?

enne, akkor igazolódna az "amerikai hagyomány" tartós, belső értékei. Ennek a hagyománynak most kell kiállnia a tűzpróbát. Az egész világ az eredményre vár.

A baloldali hagyománynak, amely e tűzpróba után a felszínen maradt, szét képezte Edmund Wilson *Travels in Two Democracies* (Utazás két demokráciában, 1936) és *To the Finland Station* (A finnországi állomás fele, 1940) című műve, Joseph Freeman antológiája, a *Proletarian Literature in the United States* (Proletáritrodalom az Egyesült Államokban, 1935), valamint Bernard Smith *Forces in American Criticism* (Az amerikai kritika erővonalai, 1939) című könyve. Az amerikai irodalomtörténet két marxista olvasata a nemzet irodalmi örökségének alapos revízióját vállalta fel. Ezek közül az egyik V. F. Calverton: *The Liberation of American Literature* (Az amerikai irodalom felszabadítása, 1932), a másik pedig Granville Hicks: *The Great Tradition: An Interpretation of American Literature since the Civil War* (A nagy hagyomány: az amerikai irodalom interpretációja a polgárháborútól a jelenig, 1933) című munkája. Sem Calverton, sem Hicks nem volt tartós hatással az irodalom közműveire. Masként alakult azonban a helyzet egy harmadik nagyjelnyű irodalmi áttekintés, Vernon L. Parrington háromkötetes *Main Currents in American Thought* (Az amerikai gondolkodás fő áramlatai, 1927-1930) című művének esetében. Parrington Jefferson iránti elfogultsága a baloldali gazdasági determinizmus hazai folytonosságának érzetét keltette, így a *Main Currents* egyszerűen berobbant az irodalmi életbe, s több mint egy évtizeden át meghatározta a nemzet elképzelését használható irodalmi múltját illetően. Olyan különböző írók, mint John Dos Passos, Nathanael West és Richard Wright a marxista baloldali nyomasztásnak engedve időről időre komolyan megkérdőjelezték az amerikai értékeket, de az évtized végre e támogatások mentén újra előtérbe kerül, mintegy kihívásként az amerikai konszenzussal, s a művészek és művelők társadalmi szerepéről alkotott felszínes elképzelésekkel szemben. 1939-re azonban gazdasági elemzéseinek első hulláma csődöt mondott, aminek fő oka saját mechanikus redukcionizmusa volt, valamint az, hogy a műveit szerencsétlen módon a Szovjetunió politikájával azonosították. John Reednek és több társának a szemében Oroszország életképes alternatívát jelentett egy olyan Amerikával szemben, amely nem tűnt működőképesnek, csak úgy Sztalin koncepciójosi perit és az 1939-es náci-szovjet megemlékezést, amely szerződés aláírása után az alapját, melyek azt állították, hogy alapvetően történelmi szempontúak. 1943-ban Edmund Wilson erre így emlékezett vissza:

Azok a fiatal újságírók, regényírók és költők, akik megpróbálták álmaikat szírd alapokra helyezni, végül is nem a Lenin és Trockij által elképzelt "első, igazán emberi kultúra" előveletét lárták, hanem azt, hogy Európában villámgyorsan eluralkodik Hitler és Sztalin államszocializmusa, mely lehetővé teszi a politikai vitákat, és pókheni módon kirtja a művészetet. Ezek után már nem igazán tudták, hogy mit is gondoljanak.

Franklin Roosevelt liberális gazdasági és társadalmi programja, a katonai újrafegyverkezés által gerjesztett ipari fellendülés és a szovjet totalitarizmus természetének fájdalmas, de nehézkes felismerése éppen akkor hozta meg gyümölcsét és kezdte ki az amerikai irodalmi baloldalon belül létező összetartást és hatékonyságot, amikor erre legnagyobb ellenfele is jelentős, a közbülből döntőnek bizonyuló csapást mért. 1938-ban Louisiana Állam Egyetemének két oktatója kiadott egy költészet-jegyzetet, mely a déli – Fugitive – agráriánus mozgalom irodalmi létrejöttét jelezte, és előrevetítette az irodalmi izlésnek és módszertannak azt a forradalmát is, amely később „új kritika” néven vált ismertté. Cleanth Brooks és Robert Penn Warren munkája, az *Understanding Poetry* (A költészet megértése) egy egész nemzedéket tanított meg Amerikában nemcsak arra, hogyan olvassanak, hanem arra is, hogy mit érdekes olvasni. Cserébe ez a nemzedék teljesen átalakította az iskolai egyetemi irodalomtanítást, ezzel is hivatossá tve és intézményesítve a modernizmus egyik változatát szamitalan becsavagyó fiatal író körében. Még mint a Tennessee-beli Vanderbilt Egyetem diákjai, Brooks és Warren csatlakoztak az Allen Tate, Donald Davidson és John Crowe Ransom nevével fémjelzett költőcsoporthoz, amely a *Fugitive* című folyóirat (1922–25) által fémjelzett költőcsoporthoz, majd később „tizenkét déli” nevé alatt megjelenésében vállalt szerepet, majd később „tizenkét déli” nevé alatt megjelent. Induláskor a déli irodalmi életet, melynek középpontjában a reakciós társadalompolitikai elemzésűjteményt. A nemzet összes rétege közül a Dél, vagy inkább a déli ültetvények kényelmes, szilárd, arisztokratiszta kultúrájának hívei rettegtek a leginkább az északi urbanus-ipari civilizációtól, amit az „Új Dél” hírnökei mint a valóság ellenszereit hirdettek. A Vanderbilt-csoport tagjai alternatívaként a regionálisizmusban gyökerező hagyományoktól, melyben a klasszikus és keresztény humanizmus nyugati hagyományából táplálkozik. Ransom, Tate és Warren visszafogott, elegáns, csiszolt verseket írtak Eliot hatása alatt, akinek munkáját nagyra becsülték, s akiknek *Tradition and the Individual Talent* (*Hagyomány és egyéniség*, 1920) című írása segített gondolatuk megformálásában. A harmincas évek vége felé a déli regionalisták – hasonlóan az általuk vehemenssen támadott baloldali írókhoz – egyre lazábban értelmezték társadalmi elkötelezettségüket, ettől függetlenül azonban egy figyelme mellett kohrens és hatásos irodalmi programot hagytak örökségül az elkövetkező évtizedeknek. 1938-ban, az *Understanding Poetry* előkészítése során Brooks és Warren a költészetit anyag kiértékelése és a reprezentatív elemzések megírása közben rábukkant arra a kánonra, amit a marxisták és a szocialisták képtelenek voltak kialakítani, s amely egy utalásokban gazdag és izgalmas költészeti anyagból és egy „közvetlenül a versre koncentrálo” elemzési módszertől áll. Mindkettőt forrásaként Eliot modernizmusa és későbbi kulturális konzervatívizmusa jelölhető meg. Amikor Ransom 1941-ben megjelentette *The New Criticism* (Az új kritika) című esszégyűjteményét, egyben az irodalmi elemzés új korszakának is nevet adott.

A második világháború előtti években nem a Dél volt az egyetlen régió, ahol az irodalmi lehetőségek teret kaptak, de ennek a sikere volt a leginkább

figyelemre méltó, s a „Del reneszánszának” hatása még a nagyvadász évek után is érezhető volt. Mencken az egész déli régiót magára haragította a scopes-i „majomper” taglalásával és csipos megjegyzéseivel, melyeket „a Bó-zart Szaharajára” tett. Ennek ellenére az agráriánus „új kritikuskok” későbbi hatása az ország egyetemén, Warren, Ellen Glasgow, Flannery O'Connor és Eudora Porter, William Faulkner, Carson McCullers, Flannery O'Connor és Eudora Welty regényei azt erdeményezték, hogy az amerikai Del még hosszú években

Jane Austen egyszer azt mondta, hogy regényeihez semmi másra nem volt szüksége, mint egy vidéki tájra és néhány vidéki családra. Egy idő után William Faulkner is hasonlóképpen látta saját modernista művészetét: „Rajótem, hogy Erdemes írni az én talpatalnyí földemről, és egy egész élet sem elég ahhoz, hogy minden lehetőséget kiaknázzak.” Tate és Davidson pontosan ezt értette annak a *regionalizmusnak* a kulturális koncepciója alatt, amely a modernizmus esztétikai gondolkodásában gyökerezik. A polgárháború utáni „colour locale” nosztalgijától eltérően, a regionalizmus általános emberi értékek egyedi és egyetlen forrását látta a helyiben, a külvilágban, mind társadalmi, mind esztétikai értelemben. Így valhatott a regionalizmus egyfajta megoldássa a gyümölcsözethető múlt felkutatásában, s egyben azt is lehetővé tette, hogy az irodalom olyan anyagokat és témákat dolgozzon fel újszerűen, melyek bár a külvilágot ábrázolják, mégis az egész nemzethez szólnak. Ebből a szempontból Willa Cather, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg és Sherwood Anderson közép-nyugati regionalista írók, azzal együtt, hogy Cather a délnyugati vidékkel való összefüggéseket is kihasználta, Edward Arlington Robinson és Robert Frost élt a New England nyújtotta lehetőségekkel, Robinson Jeffers és John Steinbeck pedig Kaliforniáról írt, s ezt nemcsak azért tette, hogy az adott régiót örökítse meg, hanem azért, hogy az egyedi eseten át általános értékeket kérdőjelezzen meg.

Gazdag forrásnak tűntek az olyan nagyvárosok is, mint Chicago és New York, melyek szintén régióknak számítottak, s így nemcsak a Harlem, hanem a fekete amerikaiak egész élete megjelenhetett a „harlemi reneszánsz” szerzői és követői irásában. (Claude McKay, Jean Toomer, Wallace Thurman, Countee Cullen, Langston Hughes. W. E. B. DuBois, Ralph Ellison, James Baldwin, Gwendolyn Brooks.) Hasonlóképpen a használható anyag utáni kutatás vezetett más régiók felfedezéséhez is, mint amilyen például az Amerikában született nők vagy azoknak a művészeknek és írodalmi bohémeknek az élete, akik Manhattanban, a Greenwich Villágé-ben telepedtek meg. „Dicsőítsen Miltonok és Rodinek tucafjai – minden emelre jut egy” – csipkelődött John Reed. Az európai modernizmus világból is lehetett meríteni, és ott voltak Hitler *émigréi* – Thomas Mann, Hannah Arendt, Vladimir Nabokov, Albert Einstein – akik folyamatosan érkeztek, és akik asszimilációja változó mértékben járult hozzá az amerikai lelkület alakításához. Ebből a szempontból a legfontosabbnak Sigmund Freud, Alfred Adler és Carl Jung pszichoanalitikus eszméi számítottak, melyek olyan nagyon különböző írókra is hatással voltak, mint Edmund Wilson, Conrad Aiken és Eugene O'Neill, s amelyekből bőven meríthettek azok a művészek, akik az emberi elme bonyolultan rétege-

zett világot igyekeztek feltárni. A marxizmushoz, sőt, akár az agrármozgalomhoz is hasonlóan, a pszichoanalízisnek is volt része az amerikai irodalmi fejlődés folyamatában. „1940-re a pszichiatér, az „archetipus szimbólum” és az „ödipusz-komplexus” a modern mitológia részévé vált” – ami újra csak az amerikai és európai gondolkodás együttfejlődését mutatja a harmincas és negyvenes években.

II.

Ezekben az évtizedekben a hanyatló Európa kevésbé számított irányadó normatív modellnek, mint a korábbi provinciális időkben, inkább csak egyike volt azon forrásoknak, melyek az „amerikai évszázad” kifejezésének megragadása-hoz szerkezetekkel és szökinccsel szolgáltak. A kubizmus és James Joyce ötletei egyaránt kelendőek voltak, mivel újabb módszereket kínáltak a modern valóság kifejezésére. Ezt a modern valóságot már nem lehetett egyetlen eszközként felfogni, létezését legfeljebb a különféle megfigyelések találkozásainak pontjainak a figyelembevételével lehetett megsejteni. Minden darabjaira hullott szét, a valóság időszakáknak társadalmi élete csakúgy, mint az egyén magánélete, minden, ami valaha független, egész és összefüggő volt. Ezra Pound jelezte meg, hogy az egyszerű falusi élet velejárója az, hogy lakói az eseményeket egymásutániságukban látják, s így a történelm és az élet egyetlen folyamatos, összefüggő elbeszélést alkot. „A városban azonban a vizuális impressziók váltogatják, átfedik egymást, utköznek egymással, így ezek, filmszerűek”. Az első hosszú hangos játékfilm, Al Jolson *The Jazz Singer* (A dzsesszenekes) 1927-es sikere nyomán a század megtalálta jellemző, művészi kifejezési formáját. Az amerikai írók siettek alkalmazni a film laza időkezelését, a vizuális kollázszt és montázszt, és azt a hatást, amelyet a százezernyi indirekt módon összetartozó részletből álló egész kelt. Dos Passos filmrészletek újsághírek és népszerű dalok szöveget öltöztetve össze, Faulkner a köznapiszedés és a régi történetek törmelékéből építkezett.

1922-ben Amerikában a moziátogatók száma elérte a 40 milliót, 1930-ra ez a szám közel heti 100 millióra nőtt. Az Egyesült Államokban hivatalos számháznak még soha nem volt ilyen sikere, ami részben az ország nagysága miatt alakult így, részben pedig azért, mert kevés jelentős tehetség vagy szintársulat maradt fenn olyan hosszú ideig, hogy maradáno hatása lehessen. O'Neill a Provincetown Playhouse-zal való kapcsolatának köszönhetően az európai irányzatok New York-i produkciókra is hatással lehettek, ő maga pedig olyan karriert futtatott be, amely 1936-ban a Nobel-díj elnyerésével tetőzött. Azonban még ha összeadjuk is O'Neill, Maxwell Anderson, Clifford Odets, Robert Sherwood és Lillian Hellman közönségét, számuk akkor sem éri el azokat, akik egyre nagyobb tömegben jártak „filmszínházba”. Ahogy Hollywood a harmincas évek alatt a világ filmre vit drámáinak fővárosává fejlődött, egyre inkább nem a drámatörök utaztak Dél-Kaliforniába, hogy részt vegyenek a filmszínházban és részesei legyenek hasznából, hanem az olyan regényírók, mint Faulkner és Fitzgerald. A habort után azonban a drámatörök és az akkor már nem is olyan új műfaj szorosabb munkakapcsolatot alakítottak ki, hogy

Albee darabjait, Korunk írói és olvasói már jól ismerik a filmet és technikai lehetőségeit. Az író általában attól remélheti a legnagyobb anyagi elismerést, ha művét eladja egy filmsgyárnak, s százalékos kap a produkció bevételéből. Az első hangosfilm óta a mozgóképeknek komoly hatása van az amerikai irodalomra. A számtalan apró, képi részlet összerendezésének technikája értékes eszközzel szolgál azoknak az íróknak, akik megpróbálják formai egységbe rendezni a nemzeti folyamatban szétterjedező életet egy olyan bonyolultan megélt közösség számára, amely – Henry James hasonlatával élve – különálló és ellentétes szükeglétek és érdekek ostablájára emlékeztet.

Ha különválasztjuk a színházi előadást és a dramaturgiát, elmondhatjuk, hogy Amerikában a színháznak régi hagyománya van, de csak kevés dramaturg és talán néhány dráma költő tartozik mind a közösség, mind a gondolkodó olvasó érdeklődésébe. Az Angliából érkező, a gyarmatokon turnézó drámaírók hatására Bostonból Charlestonig színházak épültek. Ezeket azonban még az alacsony fizetésű közönséggel, aminek érdekében másokra tűztek a nézők, a boházatok, a vaudeville-eket – ezek némelyike alig volt színvonalasabb a Huckleberry Finben ábrázolt előadásnál. Ennek mintájára az emelkedő produkciós költségek miatt a New York-i Broadwayn manapság is könnyed musicalket játszanak csillagászati összegű gyémántokkal. Ilyen feltételek mellett nem volt lehetetőség az, hogy megvalósuljon az amerikai Shakespeare, Molière, Ibsen vagy Csehov, és fenn maradjon maradt, hiszen több ígéretes dramaturg készült arra, hogy néhány jelentős dráma megírása után a biztonosság, jobb megélhetést biztosító film- és televíziós forgatókönyvírás felé forduljon. Vannak költők és regényírók, akik drámat is írtak, de nagyon kevés olyan író van, akire elsősorban dramaturgként emlékeznek. Megpróbálkozott a dramaturgiasal Henry James, mint ahogy e. e. cummings, W. C. Williams, Robinson Jeffers, Edna St. Vincent Millay, Frank O'Hara, Faulkner, Bellow és Richard Wilbur is. A sikeresebb írók közül a legjelentősebbek az olyan verses drámaírók, mint Eliot *Murder in the Cathedral* (Gyilkosság a székesegyházban, 1935), *The Cocktail Party* (Koktélpart, 1950) és MacLeish *J.B.* (1958) című darabja, valamint Robert Lowell triológija, az *Old Glory* (A csillagszövetség lobogó, 1964), ami Hawthorne és Melville történetén alapszik. Akadnak olyan darabok is, amelyek iránt amatőr színházcsoportok és regionális társulatok folyamatosan érdeklődnek. Ilyen példák például a következők: Maxwell Anderson *What Price Glory* (Vetélyárak, 1924), *Winterset* (Téli alkony, 1935); Thornton Wilder *Our Town* (A mi kis városunk, 1938), *The Skin of Our Teeth* (Hajszal hűján, 1942); Robert Sherwood *Pentecost* (Megkövült erdő, 1935), *Idiot's Delight* (Az idióta öröme, 1936), *Abel Lincoln in Illinois* (Abe Lincoln Illinois-ban, 1938); William Saroyan *The Time of Your Life* (Égy múltik el az életünk, 1939); Lillian Hellman *The Children's Hour* (Gyermekek órája, 1934), *The Little Foxes* (Kis róka, 1939), *Toys in the Attic* (Kisvárosi játékok, 1960). A drámai kifejezés tanulmányozói általában a komoly amerikai dráma történetét Elmer Rice *The Adding Machine* (A számológép, 1923) című művétől, a darabot magát azonban igen ritkán vizslik színpadra. Hasonló történelmi érdeklődés övezi Clifford Odets politikai darabjait, a *Waiting for Lefty* (Még Leftyre vártunk, 1935) és az

san kísérletezzen a drámai stílussal és szerkezettel, ami által a Players is beke-

rtült az amerikai iradalomtörténetbe.
 O'Neill kezdettől fogva kísérletező hajlamu modernista volt, még ha az irányzatoktól függetlenül alkotott is. Az egyén és a társadalom kapcsolatainak elemzése során kezdetben azokat az anyagi mozgatórugókat vizsgálta, amelyek korlátozzák az emberi választás lehetőségeit. Ebben az időszakban rokonszenvezett a naturalista determinizmus elvével is. Olvasmányai azonban – elsősorban Freud, Jung és Adler – fókuszatosan arra irányították figyelmét, hogy azokat a belső harcokat, konfliktusokat akarja drámaian ábrázolni, amelyek a létezés értelmének a keresésében játszanak szerepet. Az elődei által örökül hagyott színház a realizmust tartotta mindennekfelelőtt valónak, még akkor is, ha ezt a realizmust a rendező csak nagyon művi eszközökkel tudta érvényre juttatni. Bár O'Neill olykor naturalista, sőt, gyakran melodramai eszközökkel is élt, pszichológizáló expresszionista kísérletei során igyekezett ezektől megszabadulni. Amikor kilencvenes televíziós változatot készített a tudatfolyam technikájával írt *Strunge Interlude*-ból (*Különös közjáték*, 1928), az egyik színész, Glenda Jackson megjegyezte, hogy O'Neill nem párbeszédet írt, hanem beszédeket. Darabjai közül sokban található hosszú monológok. Az újabb drámatörténet talán egyik leghosszabb monológjával végződik például a *The Iceman Cometh* (*Eljő a jégcs*, 1946). Az *Emperor Jones*-ban (*Jones császár*, 1920) erőteljes világitást és zenei effektusokat használ ahhoz, hogy érzékeltesse hőse szétesését a darwini evolúció fókáin át a teljes magatehetetlenségig. O'Neill így emlékezett vissza a hangeffektusok öltetére:

Egyik nap egy kongói vallási ünnepről olvastam, arról, hogyan használják a dobot a szertartás során – hogyan kezdnek normális ütemben dobolni, majd egyre fokozni a tempót, míg végül a résztvevők szíve olyan vadul dobog, ahogy a dobpergés diktálja. Es ezzel megvolt az ötlet, amit érdemesnek tűnt kipróbálni. Vajon milyen hatása lenne a dolognak a színházi közönségre?

O'Neill színházi kísérletei között vannak sikeresek és vannak kevésbé jelentősek. Darabjaiban alkalmazott görög körüst, játszatótt egy szerepet két színésszel, élt a filmre jellemző visszatekintés eszközzel, s használt speciális színpadi maszkokat annak ábrázolásához, hogy a „jelenkor betegség” milyen módokon teszi üressé és elviselhetetlenné az életet. Több, mint 32 drámája között csak egy vizsgálta akad, az *Ah, Wilderness!* (*Ífjuság*, 1933). A *Dynamo*-ban (A dinamó, 1929) egy elektromos dinamó szimbolikusan új istenséggé válik, akárcsak Henry Adams számára. O'Neill szerint a darab témája „egy régi Isten halála valamint a tudomány és a materializmus tehetetlenségének ábrázolása”. A darab szereplői képtelenek egy megfélemlő új istent állítani a régi helyébe, hogy a „fennmaradó primitív, vallásos ösztön újra rátalálhasson az élet értelmére”. Ahogy az expresszionista stílus makacs szimbolizmusa elvesztette újító frissességét, O'Neill kísérletei közül több is kezdett túlháladott-nak és mesterkeltnak tűnni, de úttörő hírneve a dramaturgia terén még mindig csorbítatlan. A csodált európai mesterekhez hasonlóan igyekezett bővíteni a drámanyelv lehetőségeinek körét. Nyelvhasznalata gyakorta ügyetlen, s gon-

ghabornu utani
 drámatírásban.
 (19), Tennessee
 Named Desire
 ro badogaton,
 m felünk a far-
 méltó kivétel
 umusz önel-
 tázás az ész-
 James Tyrone
 retes pályája.
 e Cristo große
 a könnyű siker
 n. A darabban
 ett siránkozik
 b mint ötezer-
 ában turnézon.
 olista lett. Az
 gysszer Eugene
 d. Anyám a ka-
 a, hogy dráma-
 k legfontosabb
 n, az amerikai
 rti lett. A havi
 színházi világ-
 a Princetonn.
 a “sodródott” -
 a tartó marha-
 naplopóként élt
 meccuitt újság-
 e közben meg-

dolkkodásmodjára jellemző az autoidadakták egyenletlensége, de azt is el kell mondanunk, hogy a dramaturkus gondolat kinalta lehetőséget mindenkinél kömoljában vette. Szinte teljesen egyedül rakta le annak a hagyományát, amely alapját, amely komoly darabokkal akarta ellátni az ország színházait, és amely hagyomány a továbbiakban is kiharcolja a maga helyét abban az arenában, amelyben egyébként a pénzközpontú szórakoztatás uralkodik.

O'Neill korai darabjai közül sokat ma is sikerrel játszanak színpadon vagy filmen. Ezek közül említést érdemel az *Anna Christie* (Anna Christie, 1921), a *The Hairy Ape* (A szörös majom, 1922) és a *Desire Under the Elms* (Vagy a szifák alatt, 1924). Az *Emperor Jones* (Jones császár) Paul Robeson főszereplésével állandóan ismételt, sikeres tevélm lett. Mindentől függetlenül mégis kész, pár esetben csak halála után bemutatott irásainak köszönhető, hogy olyan dramaturó híreben áll, aki hosszú, tragikus csejensű darabjaival is le tudja kötni a közönség figyelmét. Ennek remek példája a *Long Day's Journey into Night* (Utazás az éjszakába), mivel valóban hosszú, sőt uti all mind a Tyrone család, mind azon nézők előtt, akik végignézik ennek a ciklikusan visszatérő önosztorozásnak a részletes feltárását. A *The Iceman Cometh* (Ejő a jéges, 1946) felújításaira még mindig sokan kíváncsiak, és általában jó kritikát is kap az este története Harry Hope kocsmájában, ahol a lezüllött emberek egymás történeteit hallgatják – egyfajta Godot-ra várva – s egy Hickey nevű ügynök az illúziók lerombolásával próbálja meg elhözni közejük az igazságban rejlő boldogságot. O'Neill e késői irásában saját személyes emlékeinek kísérteteitől úzve még a színházi előadások keltette hatást is megpróbálta arta használni, hogy ezen mérje, milyen ereje van magának az illúzióknak és milyen kibárandultság bujlik meg mögötte. A *Touch of the Poet* (Egy igazi ír, 1957) című művében, ami a *Tale of Possessors Self-Dissipated* (A magukat kisésmizők története) című ciklus része, a boldogság csak annyi időre villan fel ameddig egy Pirandello-tükörkép megörzi az egyenruhás kocsmáros illúzióját, majd az álom örületbe vált át, mert a darab folytatásában, a *More Stately Mansions*ben (A költő és úzlete, 1964) ez az egyetlen módja az életben maradásnak.

Az első világháború utáni három évtized az amerikai dráma aranykoraként tündöklik. O'Neill, Odets, Maxwell Anderson, Wilder, Saroyan – a későbbiekben Arthur Miller és Tennessee Williams – az amerikai dráma egyetlen komoly, világtrodalmi szempontból is jelentős fellendülésének képviselői. Ezekről az írőről még erejük és befolyásuk tejlében sem gondolhatta senki, hogy fontos kulturális erőt jelentenek a nemzet életében. Ez alól a legsikeresebb Eugene O'Neill sem kivétel. A modern Amerika megtekintette történeteket filmen, sőt, az ötvenes évek óta az egyre nagyobb teret hódító televízióban is. E művészeti formák egyike sem köszönhet sokat az igaz színháznak, leszámítva talán azokat a gondolatokat és esztétikai kísérleteket, amelyek európai minták közvetítésével aramlottak be az amerikai filmiparba. A televízió minden este házhoz szállítja a drámát. A korai élő előadasközvetítések – mint amilyenek a „Playhouse 90”-ben is voltak – a videózás tejlődésével megszűntek, és a színházművészetet a korszerű filmtechnológia váltotta fel. Az amerikaiak többnyire olyan drámákat néznek, amelyeket a vágók több kamera által felvett anyagból állítanak össze a vágóasztalon, s a filmrészletek

III.

Az amerikai színház drámahagyomány „agítrop” színház Kazan és Art Sm kal is étek, hogy E csoport művei je (Mig Leftyre vádaval az élen, els szintelőadás és

adják majd e jövő keresnünk az am kekről is magukl gazdag, kísérteti házi szakma leg helyi társulatok már a kabellévé megcelizott vidél nek már nem k mutának be, am dokból vagy köz berek az országt komoly drámaír akik azért utazt is elérhető kult London vagy Pa avantgarde off-h hatása. New Yo hogy bizonyos v drámák előadás házi központokr meghatározta a Fontos élis s a betük világh amit hagyomány hozzaértés. Az i A film- és telev aszerint becsült gondosan meg vizós forgatókö munkával dolgo vege. Ezeknek a sortrendjét inká

sortrendjét inkább a producer diktálja, mint a drama cselekménye vagy szövege. Ezeknek a daraboknak az írói a forgatókönyvtörkökhöz hasonlóan csapatmunkával dolgoznak, és pontosan követik a műfaj merev előírásait: ez a televíziós forgatókönyvtronál harminc vagy hatvan perces formát jelent, amelyben gondosan meg kell tervezni a hirdetések helyét is. A művészetet mindig is aszerint becsülik, hogy mennyire képes megfélelni a különféle kihívásoknak. A film- és televíziós forgatókönyvíráshoz mintha elég lenne az energia és a hozzáértés. Az is igaz, hogy ezek a műfajok csak látszólag emlékeztetnek arra, amit hagyományosan drámanak nevezünk. Történetüket még csak most írják, s a betűk világához füződő kapcsolatuk egyelőre bizonytalan.

Fontos elismételni azt, hogy az amerikai kultúra alakulását mennyire meghatározta az ország mérete és sokfélesége. Az igazi drámatöröknek színházi központokra és hozzáértő közönségre van szükségük, amely támogatja a drámák előadását és megérti üzenetüket. Az amerikai letelpevés veljárója, hogy bizonyos vidékekre már nem ér el Boston, Philadelpia és Richmond hatása. New York a maga haszonközpontú színházi világgal, a szerénykedőn rangtardó off-Broadwayjel és off-off-Broadwayjel soha nem volt olyan, mint London vagy Párizs, hiszen ezek a városok a távolabb fekvő vidékek számára is elérhető kulturális központot jelentenek. Mindig is kevesen voltak azok, akik azért utaztak New Yorkba, hogy ott tanulmányozzák vagy támogassák a komoly drámatrödalmat. Azok a társulatok, melyek útra kelnék, hogy az emberek az országban másutt is láthassanak New York-i színházat, általában kezdőből vagy közepes tehetségű színészekből állnak, s eleve olyan darabokat mutatnak be, amelyek a vidéki közönség tetszésére számíthatnak. Ezek a turek már nem kifizetődöök, és azért is van belőlük egyre kevesebb, mert a megcélzott vidéki közönség inkább marad hű a családi televízióhoz, főleg ha már a kabellévé adását is fogni tudják. Amerikában a színház egyre inkább a helyi társulatok ügyévé válik. Ezek a színházak elköteleztek magukat a színházi szakma legnemesebb értékei mellett, s gyakran hoznak létre gondolatgazdag, kísérleti előadásokat. Ezek azok a társulatok, amelyek távolabbi vidékekről is magukhoz vonzzák a jó ítéloképességű színházi partfogókat. Itt kell keresnünk az amerikai színház jövőjét, és az is nyilvánvaló, hogy e csoportok adják majd e jövő legjobb drámatröit is.

III.

Az amerikai színház részben még ma is támaszkodik a húszas évek modernizációs drámahagyományára (O'Neill és Rice) és a harmincas évek politikai vagy "agitprop" színházára, ami közvetlenül akart hatni a közönségre. John Bonn *15 Minute Red Review*-jában (Tizenötperces vörös interjú, 1932), valamint Elia Kazan és Art Smith *Dimitroff*-jában (1934) kommunista dalokkal és jelszavakkal is éltek, hogy közvetlen politikai cselekvésre mozgósítsák a közönségüket. E csoport művei közül talán a legjobb darab, Clifford Odets *Waiting for Lefty* (*Mig Leftyre vártunk*, 1935) azzal végződik, hogy a közönség, a szereplőgárdával az élen, elszántan kivonul a színházból, és tüntetni megy. Nagyrészt ide, a színelőadás és a közönség megváltozott viszonyához nyúlunk vissza a hatva-