

DRÁMA

A DRÁMAÍRÓ ILLYÉS

ILLYÉS GYULA: DRÁMÁK I—II.

A költő a verses epika legnemesebb hagyományait tudta újból elevenekké tenni, a huszadik században tudott magas szintű lírai műveket alkotni egy markáns paraszti realizmus elemeiből, hogy aztán a gondolati költészet magaslatait megjárva alakítson ki érzelmi és érzelmi-gondolati értékek sokféleségét egységbe olvasztó, szinte kézzelfogható valóságdarabokból és abszurd látomáselemekből keménnyé ötvözött költői műveket — mai líránknak talán legújszerűbb darabjait. A próza ágának művelőjeként ugyanakkor az esszé hajlékony stílusát tudta a legsúlyosabb mondandók hordozójává, illetőleg kifejezőjévé tenni. Tudott-e hasonló értékeket adni a dráma műfajának is, képes volt-e vajon napjainkra a színpad nyelvében is a líráéhoz hasonló igénnyel szólni az az Illyés Gyula, aki másfél évtizede még a „kezdő drámaíró” szerénységével bátorkodott csupán hozzászólni e műnem kérdéseire? Vagy túlzott igényesség lenne így föltenni a kérdést? Talán inkább melléktermékei ezek a drámák egy küzdelmes írói önkifejezési folyamatnak — esetleg játékos erőpróbálgató kalandozások új területeken? Vagy éppen adományok egy kivételes tehetségű költő kezéből egy hazánkban kissé szegényes műnem számára, „a haza oltárára”, s így mindenekelőtt a nemzeti tudatformálás nézőszögéből kell feljűk közelítenünk? Adnak-e összességükben olyan egészet, mint amelyet az életmű többi része?

Rigorózus kiélezettséggel megfogalmazott kérdések ezek, de épp az életmű egészének kivételes rangja ösztönöz arra, hogy föltegyük őket. Hogy pedig nem maradnak meg a kritikus merőben belső, írásos formáig el nem jutó töprengéseinek, abban az játszik közre, hogy tagadó megválaszolásukra nem fogalmazódnak meg mintegy maguktól értetődően a „nem”-ek. Sem az első művek olvastán, sem egy olyan talózás eredményeképpen, amelyet történetesen kedvezőtlen véletlen irányított.

A kötetek első darabja, az 1944-es keletkezésű, *A tű foka* című „drámai példázat” még nem mutat igazi drámaírót, és nem írható kizárólag a megjelenését követő történelmi események terhére, hogy a szűkebb irodalmi köztudat sem nagyon tartotta számon. Pedig ugyanannak az erkölcsi vívódásnak a szülőtte, amelyiké a *Nem menekülhetsz* volt — csak talán még szenvedélyesebb. A dráma hőse bizonyos tekintetben még messzebbre is jut, mint a versé: míg abban — akár *A kacsalábon forgó vár*-ban — Illyés megállt ott, hogy érzelmileg állást foglalva rögzítette az osztályrészül jutott új életforma és egy mélyebb emberi elkötelezettség ellentétét, addig itt a népből jött, de belőle szándéka ellenére kiemelkedett Ercsei — miután átélte a „főnti” út csődjét — visszatér egykori világába. A vívódás egy-egy mozzanatának kidolgozása itt is megráz, mint ahogy költői szépségű a nép körébe, eredeti sorsának gyötrelmes mélyeibe visszatért hős krisztusi megaláztatásának és belső felmagasztosulásának processziója is. A *tű foka* mégsem jó dráma. Itt-ott a Németh László-művekből való átvételek is zavarnak — de ez még inkább csak szűkebb értelemben vett irodalomtörténeti, mint amennyire esztétikai probléma. Fontosabb ennél, hogy a művön belül megoldatlan a különböző „szférák” egymáshoz való viszonya. Az első felvonás ugyanis még egy szorosabb értelemben vett realizmusnak a világában játszódik, a második viszont ennek elemeit már a majd Sánta Ferencnél megjelenő „Gyugyu vagy Tomoceanszkekacatiti” végsőkig elvont kérdésföltevése drámai színterének magaslatáival és már-már romantikus hevületű pátosznak a hangjaival

elegíti — hogy a harmadik felvonásban mindinkább biblikusan jelképezzé színészödjék-stilizálódják át a kezdeti „köznap” realizmus. A benne szereplő döntő szituációk általában irreálisabbak annál, hogy a kor tényleges társadalmi drámájára ismerhesünk A *tű foká*-ban, ugyanakkor a nagyon is szűken Horthy-Magyarországra jellemző konkrétumok sokaságának ballasztja megakadályozza a művet abban, hogy általános filozófiai-morális szintre tudjon emelkedni.

Erre a drámára is talál, amit maga Illyés Teleki László *Kegyenc*-éről mondott: legfőbb értéke, hogy benne „hatalmas szív dobog”. Másfél évtizeddel később kap ez a szív — erőteljesebb filozofikus igényességgel társulva, illetőleg azzá fegyelmöződve — magához illő testet, az előbbi szavakkal jellemzett Teleki-műnek az átdolgozásában.

A cselekmény itt már nem a huszadik század Magyarországnak, hanem az ókori Rómában játszódik — de éppúgy „nem-Róma” ez a színtér, mint amennyire az. Az egyes szférák itt nem különülnek el egymástól, hanem laza egységbe olvadnak. Ahogyan mondjuk Dürrenmatt *Nagy Romulus*-ának Rómája is történelmi és „nem-történelmi” egyszerre, minthogy a „ma” és az „egykor” elemeiből írja játékos-parabolikusan olyan világot alkot, mely időhatárok közé nem szorítottan, kisebb vagy nagyobb mértékben konkrét szituációknak a sokaságára vonatkozatható. Csak-hogy míg Dürrenmattnál a játékoság egyúttal a tragédiának a komédiába való „átjátszatását” is szolgálja, addig Illyésnél épp azért maradunk az antik Róma színterén, hogy mindvégig megmaradhassunk a tragédiának napjaink világában íróilag oly nehezen megragadható, romantikus túlfeszítés nélkül alig ábrázolható magaslatain. A darab főhőse, Maximus olyan vaskövetkezetességgel megy stációról stációra előre a maga útján, mely tudatunkban a „római jellem” címszó tájképén, azzal összekapcsoltan lelhető fel — ám ez az út egyszersmind az elvont, a törvényszerűségeket tisztán megragadó logikáé is, mely történetfilozófiai-erkölcsi kérdések megválaszolásáig vihet. A drámában megfogalmazott kérdés világos: meddig kell (vagy meddig lehet) elmennie az abszolút hatalom szolgálatában annak, aki egy közösségi erkölcs törvényei szerint akar élni — ha a hatalom a választott közösség nevében lép föl. A darab főhősének egyértelmű, tiszta álláspontja szerint, ha elismerjük az abszolút hatalom jogosságát, akkor az abszolút engedelmesség szükség-szerűségét is el kell fogadni, s akkor nemesebb, teljesebb értékű az az emberi magatartás, mely a magánélet alárendelésében is elmegy a legvégső határokig — azért, hogy ennek árán kedvező irányban befolyásolhassa a hatalmat — mint az, amelyik szolgálai tehetetlenséggel veti ennek alá magát, apró személyes ki- és megbúváásokat keresve. Tragikus tévedése abban van, hogy a legnemesebb eszmének való föltétlen önmagát-alárendelés során szükségképpen ő is eltorzul. Nem végérvényesen — ez biztosítja számára a katarzis lehetőségét, a valódi tragikum magaslatát — és mégis végzetesen. Megkésve ismeri csak föl annak a bizonyos határnak a vonalait, amelyeket már semmiféle elvnek a szolgálatában nem lehet átlépni — akkor, mikor egyik lábával már visszavonhatatlanul átlépte azt. Ebből nyílnak tragikumának mélységei. „Az ember megcsúfolásával istent sem lehet szolgálni” — vonja majd meg szavaival ezeket a határokat Júlia; a szabadjára jutott önkény a közösségnek legfőljebb a nevében, de nem annak érdekében cselekszik — kénytelen föllismerni Maximus is. De csak azután, hogy már maga is eszközévé lett ennek. Fokról fokra világlik ki Maximus elméletének elhibázottsága: azé az elképzelésé, mely szerint a maga pozíciójában Valentinianus egyedül esetlegességeivel „több” (illetve kevesebb) csupán az absztrakt funkcióbettőltsénnél. Föl kell ismernie, hogy a császár *lényege szerint* nem csupán „luk, melyben az államgépezet tengelye foroghat”. A funkciót emberi lény tölti be, ez pedig „funkció-léttől” konkrét, személyes, önértékű létezésre törekszik, korlátlan lehetőségeinek birtokában tehát korlátot nem ismerő pusztító erővé lesz. (Júlia iránti vonzódását is jórészt éppen az szítja, hogy ő — megvetésével is — emberként kezel, azért elégedetlen megkapásával is, mert emberként, lelkiileg nem tudta megkapni.) A szűken elemi-emberi igények és a minden tekintetben korlátotlan társadalmi funkció keresztezése szükségszerűen korszakosítja el embert és hatalmat egyaránt.

Maximus hosszú ideig hiszi, hogy ő, a befolyásos „kegyenc” tette Valentinianust valakivé — és nem minden jog nélkül hiszi ezt. De aztán rá kell döbennie, hogy a kölcsönhatás folyamatában ő veszette el teljesebben önmagát, neki kell tehát mintegy „kivágnia” magát a császár testéből. Ehhez pedig végül már nem elegendő a „császármetszés”: a teljes katarzisznak szükségképpen része a Maximus által végül majd felhajtott halalos méreg is — melynek kelyhét azonban már egy megújuló Rómára: az egykor vállalt Eszmére ürítheti.

„Klasszikus” tragikum — inkább csak a merevvé fegyvelmezt klasszicitást enyhén fellazító „modernizálásban” tér el a mű a klasszikus tragédiától. Ehhez járul a jellemeknek legfőbb vonásaikban lélektanilag hibátlan és a mű eleven gondolatiságával egybevágó kidolgozása. Mindez együtt kivételes helyet biztosít a *Kegyenc*-nek, mégpedig nem csupán Illyés drámaírói munkásságában. „*A Bánk bán, Az ember tragédiája, a Kegyenc*, ez volt a magyar földre ért Thepsis hármassfogata” — írta Illyés még az alapul szolgáló, Teleki László alkotta műről. Az „új” *Kegyenc* a maga egészében már fenntartás nélkül illeszthető ennek a rövid sornak a végére, melynek kiegészítésül mindmáig kevés drámánk címe kínálkozik — leginkább bizonyára Németh László *Galilei*-éjé.

Századunk magyar drámaidalmának ez a két kiemelkedő műve azonban — sok más különbségükön kívül — abban is szembeszökően eltér egymástól, hogy az Illyésé közvetlenül közösségi jellegű. Főhősének társadalmisága tehát nem csupán abban áll, hogy cselekedetei, problémái *jellemzőek* valamilyen módon a kor embereinek sokaságára, hanem abban is, hogy cselekvése döntő mértékben *kihat* valamilyen közösségre az életére. Ez a polgári drámaírástól meglehetősen idegen jellemvonás nem kizárólag a *Kegyenc*-nek sajátja; egyértelműen ilyen „típusú” alkotás a *Fáklyaláng* is, de nagyjában-egészében a *Dózsa György*, az *Ozorai példa* vagy a kötetbe valamiért még be nem került *Tiszták* is.

Ez utóbbiak mégis más stílusú, más jellegű alkotások.

A *Kegyenc* építkezése tisztán drámáinak mondható, a hozzá művészi érték tekintetében is a legközelebb álló, dramaturgiailag is a legjobban megoldott *Fáklyaláng* viszont mintha egy hőskölteménynek bizonyos „külső” cselekményszálak levágása által kiemelt darabja lenne. A második felvonás két ember párharca, majd egyetlen ember küzdelme önmagával, ehhez a történelem eseményei azonban nemcsak alapot és hátteret adnak. A színpad szűk terére (az aradi vár egyik kazamatájába) beszorított drámai cselekmény a falakon kívül szorult, de állandóan közrejátszó történelmi erők mérkőzésében kapott szereptől lesz különösen erős feszültségű. Kossuth és Görgey küzdelmében nem személyük a legfőbb tét, hanem egy nemzeti-népi szabadságharc ügye. A konfliktus sem kettejük közt alakult ki, hanem egy történelmi folyamatban. Ez az „epikusság” azonban csak az első felvonásban lesz művészi gyöngesség forrásává. (A műnek ez a része szükségképpen híjával van olyan elemeknek, melyek egy „igazi” drámához hozzátartoznak; a konfliktus elindítása helyett inkább csak informatív szerepet játszik: felvázolja a frontokon és azokon belül egymással már régóta mérkőző erőknek a pillanatnyi helyzetét. Láthatólag a *Két férfi* című, főbb mozzanataiban az egész szabadságharc történetét élénk állító filmregénynek egyik részlete bővült a *Fáklyaláng*-ban önálló drámai alkotássá.) A második felvonás háromszori, mind magasabb hőfokú összecsapásában egyszerre küzd egymással az államfő és a hadvezér, az érzelmi hevületében népével összeforrt tudó nemesi forradalmár és a hideg logikájú mérnök-tiszt, a történelemformálásra képes emberi nagyság és a történelmi feladatokig felmagasodni igazán nem tudó törekvő középszerűség. Vitájuk középpontjában két — egymással szorosan összekapcsolt — kérdés áll. Az első az *Ozorai példa*-éval azonos (a szabadságharc eseménysorának egyik kezdeti és egyik végső mozzanatát megragadó két mű között azáltal is egészen szoros a kapcsolat, hogy az előbbi végszava adja meg az utóbbinak a címét), és a rájuk adott válasz is azonos. (Érezhetően keletkezési idejük politikai viszonyaihoz kapcsolódik szorosan hozzá.) Akkor érzi a nép magáénak a hatást, ha nem szavakkal fizetik csupán ki, nép nélkül nem lehet forradalmat vívni.

A másik általánosabb magatartásprobléma: szabad-e, kell-e túlerő ellenében biztosan elbukó ügyet áldozatok árán is szolgálni. Az író válasza egyértelműen igenlő — ennek a válasznak a szuggesztivitását azonban mindenekelőtt a „diabolikus szónok” alakjában élénk lépő lírikus romantikus pátosza adja. Jellemeket kirajzoló, eleven mozgások sokaságát kibontakoztató jelenet áll a dráma középpontjában, legjobban mégis az ebben hangot kapó költői hév, ez az őszinte érzéstől fűtött mesteri retorika ragadja meg az olvasót, mely évszázadnyi távolságra is csaknem elhitheti vele egy-egy percre, hogy megfordítható még a hadiszerecsé, nem veszett el még végképp a harc; az az emelkedett dikció, mely a felvonás végén, a vereség kényszerű tudomásulvételekor is föl tud még emelni. Hogy ez az emelkedettség ennél realisabb támaszt kapjon, illetőleg a realitás szerényebb magaslataira ereszkedjék alá, ahhoz Illyés részben a közönség történelmi tudatát hívja segítségül (Kossuthnak és híveinek szavai olyan történelmi események bekövetkeztét *jósolják*, melyeket a néző már ismer a történelemből), részint az utójátékban a színen is látható bizonyosságot ad ezek bekövetkeztéről. Igaz, a hősi harc értelme itt sem újabb és immár győzelmes csatákkal nyer bizonyítást, hanem csupán egy jobb életért való küzdés igényét továbbvivő s az emberi tisztesség törvényeit őrző kubikosnak az alakjában. Drámában mégsem gyöngébb ez a bizonyíték, mint amilyen a lendületes szavaké. S ez a különös utójáték, mely vígjátéki alaphelyzetben oldja föl egyrészt a tragikumnak, másrészt a tragédiában le nem győzött erők csöndes diadalának elemeit, jellegzetesen művészi hatásában egyszerre ellenpontja (ti. hangulatában) és folytatója-kiegészítője (eszmeiségében) a már-már romantikus túlfeszítettségű előbbi résznek.

A *Kegyenc* nemcsak keletkezési idejét tekintve vall a *Kézfogások* és a *Dölt vitorla*, illetve a *Fekete—fehér* korszaka közötti Illyésre, hanem jellegével is — a *Fáklyaláng* valahová a *Kézfogások* és a *Hősökről beszéltek* közé esik: már a reformáció emlékművét töprengve vallató és a Dózsa indulatát szavakba öntő, „együgyű népek”-ről azonban meghatott ironiával szólni tudó költő periódusaival érintkezik. Sok a különbség a kettő közt, problémafelvetésben is, akár szerkesztésmód vagy nyelvezet tekintetében; s az előbbi egyetemesebb nyelven szól, mint a magyar történeti tudatban olyan mélyen benne gyökerező utóbbi alkotás, talán magasabb szintet is ér el annál. Az a bizonyos „szív” azonban mindkettőben azonos.

Nem hiányzik ez a másik két „epikus jellegű” színpadi műből, az *Ozorai példából* és a *Dózsa György*-ből sem. Ezek művészi megoldottsága, illetőleg igényessége azonban elmarad az előbbieket mögött. A lírikus előtt itt is lehetőség nyílik arra, hogy hangját hallassa — egyszer a lelkesültség szavainak, máskor őrzőgő fájdalom átkainak a nyelvén —, az epikus költő pedig megkapó, mozgalmos életképeket vountat el szemünk előtt — a németalföldi festészet némely darabjának romantikus népiességgel átszínezett változatait —, megelevenítve az Ozora vidéki szüretnek vagy az egykori paraszttábornak egy-egy részletét. Az sem mondható, hogy hiányzik belőlük a drámához szükséges konfliktus. A negyvennyolc ószén játszódó történet egyik általánosítást igénylő konfliktusa azonban sem teljes kibontakoztatást, sem teljes értékű megoldást nem kap (ti. a *közösségért* való lázongásaival nemegyszer *magára* maradó Börcsöké), a másik, a szorosán társadalmi probléma pedig „deus ex machina” segítségével oldódik meg — már ti. ha nem egy hősköltevénynek drámai elemeket tartalmazó részletként, hanem zárt egészét adó drámaként vizsgáljuk. (Azáltal, hogy a legkritikusabb percekben megérkezik a dráma cselekményében szerepet nem játszó Kossuth rendelkezése a dézsma eltörléséről. A *Fáklyaláng*-ban a „külső” események alakulása nem megoldáshoz, hanem további „belső” konfliktusokhoz vezetett.) A parasztfölkelés vezérének alakját megmintázó mű „elejtett” részkonfliktusainál pedig inkább csak nagyobb teret és kiemeltebb helyet, mint amennyire gondosabb alapot és teljesebb dramaturgiai kibontakoztatást kap az utolsó: hogy vajon megingatja-e Dózsát a fenyegető iszonyatos kín és a hazugul másodjára is felkínált zápolyai szövetség közti választás kényszere. Egy-egy részletben itt is nagyot alkot Illyés — de nem utolsó sorban költőként. Az állattá aljasított s a győzők által „dögfaló kutyák”-nak legyalázzott parasztokról szóló Dózsát élénk állítva képes az önmaga fölébe magasodó emberi nagyság kifejezésére, költői

erővel tud vallani elhivatottságérzésről és gyötrelmről vagy félelmetes pusztulás sejtelméről — ezek az értékek azonban nem a legsajátosabban drámai értékek, s a mű végül is nem mindig ad többet erőteljes színekkel megfestett történelmi képsornál.

Legalábbis, ha szűken „csak irodalmi” szempontok felől közelítünk hozzá, ha csak azt kutatjuk, amit „az irodalomnak” adott. Ha a jó irányba mutató jelenhez szólás és a maradandó jellegű nemzeti tudatformálás színpadí alkotásait keressük, akkor azonban ezeknek is éppúgy az első sorokban jelölhetjük ki a helyét, akár csak a *Különc*-ét — mely a kegyetlen erők végzetes harapófogójába szorult, s onnan egyedüli kiútként a halált választó Teleki László sorsát örökíti meg — melynek jellegzetesen művészi értékei közt azonban már nem a költő nyílt színrelépéseit kell mindenekelőtt számba venni, sokkal inkább a lélekrajz árnyaltságát, a végzetes lépéshez elvezető párbeszédnek pontos kimunkáltságot-csiszoltságot.

Ha messzebről is, de azért beleillik ebbe a sorba az annyira más hangvételű *Bolhabál* vagy akár a *Tűvél-tevők* is. Nem utolsósorban épp azáltal, ami bennük a leginkább eltérő: bolondos-mókás ötletességükkel. Azáltal, hogy egy nép történelmének nagy eseményei mellett a ritkán és csak kevesek által megörökített derű pillanatairól-óráiról adnak hírt. Tüzes trónon kivégzett, száműzetésbe vagy öngyilkosságba hajszolt vezérek alakjai mellé odaállítják egy szerényebb hadszíntéren, de több sikerrel — mert inkább csellel-fortélyal — hadakozó béresasszonyt, szerelméhez nem minden kaland nélkül végül mégiscsak eljutó derék kertész- vagy vargalegényét. A tragikum megrendültségét a nevetés önfeledt örömeivel cserélik föl — közvetett módon írójuknak azt a meggyőződését is érzékeltetve ezzel, hogy eszmék magaslataira feljutó hősei és a jókedv mindennapjai valahol kapcsolatban vannak egymással. (Ezért is kerülhettek a *Fáklyaláng*-ban derűnek — ha nem is éppen a bohózatok derűjének — és tragikumnak a színei egymás mellé.)

A *Bolhabál*-hoz írt előszavában Illyés nem leplezi tudatos célját: mintegy ajándékként kívánja „meglepni” népét „olyasmivel, mitől elütötte a mostoha sors”. De vajon lehet-e a mókamester álarcát feladatvállalásból föltenni? Akiben eleve megvan a hajlam a játékra, bolondozásra, akinek a humorérzék természetadta sajátysága, annak igen.

Méregpohár fenéig kiivása erkölcsi vétség miatt és egymást csépelés egy elvesztett tú hajkurászása közben, negyvennyolcas lelkesültség megszólaltatása és „szmukizmusok” sikamlós-csúfondáros kicacgatása: széles drámaírói skála. Egy kissé talán már szélsőségesen is polarizált. Hiszen valamilyen „középmezőt” — a kor közvetlenül adott valóságsterfájának realista megragadását — egyetlen mű képvisel itt csupán: a *Malom a Sédén*, mely egy belső tömegmozgásoknak híjával levő és mégis hősiességet követelő történelmi szituáció „mindennapi” embereinek helytállását, a történelmi erővé lehető emberi tisztesség más-más változatainak kikovácsolódását ragadja meg, feszültséggel és eleven mozgással teli (vajon nem filmvászonra kívánczó?) cselekményében.

Csakugyan: ha valaki minden mástól elvonatkoztatva kívánja „a drámaíró” életművét mérlegre tenni, bonckésnek alávetni, akkor bizonyára nemcsak egyes „megoldások”-ban találhat bíráltnivalót, hanem talán a csaknem negyedszázad termését összegyűjtő kötetekből kialakuló összképet is problematikusnak találhatja, ebben az egész-voltában. Vagy legalábbis: elgondolkodást érdemlően szokatlannak. Ezt azonban irodalomtörténetírásunk által elismert legnagyobb drámaíróinkkal kapcsolatban is elmondhatjuk. Nem valahol ezen a nyomon továbbmenve lehetne a magyar drámaírás egészének bizonyos fokú problematikusságát is megérteni? Hiszen ha ennek valóban időálló darabjait vesszük számba, akkor is marad hiányérzetünk, különösen ha költészetünk egészének gazdagságával vetjük egybe. Az Illyés-életműről szólva is elmondhatjuk, hogy a költő nagyobb a drámaírónál. De hozzá kell tenni azt is: kevés drámaírónk tett annyit drámairodalmunkkal kapcsolatban hiányérzetünk okainak megszüntetéséért vagy gyöngítéséért, amennyit ő. (*Szépirodalmi Könyvkiadó 1970.*)

TAMÁS ATTILA