

fedezetét is jelenti. Az a magatartásstruktúra, amit Lengyel József e kisregényben kiépít, végső soron ennek az igazolása, hiszen az életben maradásnak, a túlélésnek és a győzelemnek a legtörvényszerűbb lehetőségét is jelenti ez. A túlélők közül a szervezett ellenállók győzelme egyben a haladás győzelme is, míg a „prennek” életben maradása s a „Harkály doktorok” halála között nincs lényegi különbség, egyik sem volt szükségszerű, szubjektív esetlegességek, mint szerencse és furfang magyarázzák. Látszólag véletlen, hogy az életet nem vállaló Trend helyett a francia fiú marad életben — tanúi lehettünk Banicza nagy konfliktusának a döntésben —, valójában pedig itt a szervezet életben maradása törvényszerű, s tagjainak halála esetleges. Éppen ez mutatja a túlélésnek a véletlenszerű egyéni sorson túlmutató történelmi magasabbrendűségét, s ez adja a valóságos értékét is. Ugyanez az ellenpontozás valósul meg Szonja s Banicza dialógusában is. Szonja vállalása elvont krisztusi humánuma miatt visszaszorul a történelem valóságos menetével szemben, éppen absztrakt-általános, kivételt és ellenséget nem ismerő emberszeretete megfosztja magatartását minden történelmi tartalomtól, és végső soron szubjektív mártíromsággá avatja. Minden fennköltége ellenére mindennapi ügy, partikuláris moralizmus marad. Timo Stuhr a tudatosan vállalt rossz, a tudatosan vállalt reakció jelképe — szükséges ellenpontja Banicza alakjának. S ha a regény összes szereplőit sorra vennénk, ugyanezt az ellenpontozást láthatnánk. A történelem valóságos szükséglete harcban és győzelemben egyaránt kényszerítően kijelöli az ember helyét, meghatározza feladatát, s ennek a felismerése a kulcsa az ember szabadságának vagy pusztá áldozat voltának. Éppen ezért talán a legizgalmasabb, ugyanakkor a legvitathatóbb alternatívája a műnek a Banicza contra Kertész ellentmondás. Az építés vagy a tovább harcolás változott módszerrel, de nem változott intenzitással és élességgel a győzelem teremtette szituációban, valójában aligha volt ilyen diszjunktíve éles alternatíva, sokkal inkább a taktikai helyzet által meghatározott arányokról, semmint egymást kizáró ellentétéről van szó. Az író kérdése a történelemhez, mintha itt lenne kevésbé pontosan fogalmazott, s a válasz is ennek megfelelően, a nyitva hagyott kérdés mögött, homályban marad. *Újra a kezdet* — mondja a mű, jelezvén, hogy semmi sem befejezett. A valóságos választ csak a valóságos történelem fogalmazhatja meg, de ennek felismerése — végül is — a mi kötelességünk. (*Magvető Könyvkiadó 1970.*)

THOMA LÁSZLÓ

TANULMÁNY

HERMANN ISTVÁN: SZENT IVÁN ÉJJELÉN

A kritikusnak nehéz dolga van. Ez az elfrázisodott igazság ezúttal jelent is valamit. A hóhér akasztása csak a nézőknek kárörömteljes, a végrehajtnak inkább kínos attrakció. Közel félezer oldal szépirodalomról akár fél oldalon is lehetne érdemlegesen mondani, kiemelve — alkalomhoz illően — a különösből az általánost, de itt a kiemelés már megtörtént, és eredményeivel legfeljebb egy azonos térfelületű Anti-Hermann keretében vitakozhatna érdemlegesen egy erre vállalkozó kontra-kritikus. A magam részéről inkább bevallom, hogy nagy élvezettel tanulmányozgattam a felszabadulás utáni magyar drámának 21 író demokratikusan egymás mellé sorolt „dramaturgiai portréjából” összeálló tablóját, melyet három csoportjelző esszé foglal keretbe és még másik három díszít. Az utóbbiakban az eddigiekből kimaradt

valóban értékes gondolatokat igyekszik a szerző megmenteni könyvének, amelyet éppúgy mentegetőzéssel vezet be, mint jómagam ezt a recenziót.

Sürgösen lebeszéli az olvasót, hogy tanulmánya anyagának objektív, alapos, értő stb. szelekcióját annak tartsa, aminek látszik, mert ő, Hermann, rostálás közben nem mércét tartott a kezében, csupán saját kritikusai és esszéírói korlátait. Ugyanezen okokból jelentős, de kihagyott drámát se keressen senki rajta, mert ezügyben saját szubjektivitásához hozzáadódik a portré műfajának lényegretörő önkényessége. Márpedig „ez a műfaj alighanem a legmegfelelőbb végső fokon a mai magyar drámairodalom bemutatása számára”.

Miért? Mert szép számmal vannak jelentős karakterisztikus drámaíróink, akiknek épp a karakterük tűnne el a szokványos irodalomtörténetek kötelező adatözönében, de jelentőségükben (sajnos) nem nőttek fel egy önálló monográfiáig. A portré — túl ezen — még olvasmányos is, mert nem zsúfolják tele szakkifejezésekkel, aprólékosan bonyolult terjengős bizonyítékokkal. Csak a lényeg van benne, és így sok lényeg befér szépen elrendezve írónként, azaz portrénként. Még címkék is segítik a tájékozódást: ez ilyen lényeg, az olyan. Gyárfás Miklós „vásott drámaíró”, Fehér Klára színpadra szabadult riporter. Darvas József hovatartozását keresi. Illyés „történelmünk elmulasztott és rosszul megragadott lehetőségeit”. Németh László önmagával viaskodik, Déry a drámával. Ez mind igazán szellemes, sőt szellemesen igaz, ami azért felel meg a célnak, mert az érdekelt mérlegeltek és a hibabogarász ellendrukker konkurrensen túl az egész magyar színházi élet: író, rendező, kritikus és végül, de mindenkifelett a néző is olvashatja, sőt szükséges is, hogy elolvassa.

Hermann félelmetesen okos, etikus és autentikus mestere témakörének. Értékeléseiben kizárólag széles körű tárgyi ismereteken és biztos, kifinomult ízlésen alapuló meggyőződése vezet. Mércéje „a Lukács-féle esztétikai iskola” és Shakespeare. Nem befolyásolják: rang, pozíció, divat és aktuálpolitikai szempontok. Tisztelet minden értéket, tehetséget, mesterségbeli tudást, de nem téveszti össze a szándékot az eredménnyel, a kontárt a mesterrel, a mesterembert az íróval. Tisztelet az író, a nagy író, a nagy író még jobban, de Déryről egyenesen megírja, hogy a „színpad taszítja, mint írói alkotót”, Dobozy a konfliktust félreértéssé degradálja, Tabi László dramaturgiája „pardon 150 percre” és szerzőjük „azok közé tartozik, akik tréfában ismerik a humort, csak éppen az igazi szatírák nem”; Dumai Ferenc drámaírói karrierje „összefügg színkritikánk egy-két gyenge napjával”. Hasonló biztonssággal lát, figyel és fogalmaz meg törvényeket, tendenciákat: „Az igazi nagy drámában a múlt mozzanata pusztán a jelennek. Legtöbb mai drámánkban a helyzet megfordul... Állandóan túljutottunk hibáinkon s most már biztos révben evezünk, régen gyermekkor volt, most férfikor van, régen részeg volt az eső, most már szabályosan esik, kormos volt az ég, most már kivilágosodott, régen elveszett a paradicsom de ha mai fejjel gondolkodnánk, biztosan megnyernénk.”

Ugyanakkor megmutatva és megértve hibáikat is, egyértelműen nagy drámaírónak tartja Háyt, Németh Lászlót. A magyar dráma csúcsára pedig — bár ki-mondatlanul — Illyés Gyulát emeli a *Fáklyaláng*, a *Kegyenc* és talán a *Dózsa* alapján.

Hermann egyforma biztonssággal és élvezettel mutatja fel az értékeket, vagy azok hiányát. Csak néhány írónál fanyalog. Ők az előre jelzett korlátok határesetei: igazi értékeiket nem látja, átlátni sem képes rajtuk, de meglátni kénytelen őket.

Pl. Karinthy Ferencet, akinek „rendkívül éles szeme van a meglátásokra, de nem az áttekintésre... Ezért érdekes elbeszélő”. Ezért nem „originális drámaíró” és ezért próbálkozik egész félig sikerült estétet betöltő darabok után egyfelvonásosokkal. Ezekben otthonosan érzi magát az írónak az életet játékkal helyettesítő filozófiája. Ám végül ezeknek a testhezálló egyfelvonásosoknak is „egész játékossága erőltetett és indokolatlanul ördögi, mert a játékosság mögötti tartalom a puszta unalom.” Talán ezért futnak a fogyasztói társadalom jólétében unatkozó országok színpadain. Valóban nem az eredetnél koncentráltabb valóságot, hanem játékot

játszának bennük. Amely része a valóságnak, mint a *Szentivánéji álom*-ban ezt láthatjuk, amelyre Hermann, mint mércére, könyvének címében is hivatkozik. Ezírányú korlátait inkább az esztétikai iskolában tanulhatta.

Örkény Istvántól már shakespeare-i mérce is elválasztja, amivel nem mondtam, csak annyit, hogy a *Tóték* nem helyezhető el a teremtésnek a shakespeare-i dramaturgia és világszemlélet által uralt felében, bár Hermann ezt kísérte meg némiképp helyreütni azzal a megállapítással, hogy Örkény műve nem abszurd, hanem realista groteszk. A nem alaptalan felismerés örömétől túlméretezett lendülettel azonban mindjárt „fényévnyi” távolságra helyezi a *Tóték*-at az abszurdtól, így később zavarják „technikailag a külsőségekben, valóban az abszurd eszközeivel” megrajzolt „funkcionális figurák”, cselekedetek, és ingerülten lefokozza Tóték zászlós fiát tisztiszolgának, a funkcionálisan félbolond postás világrendszerző szándékait alkoholmámoros jócselekedeteknek, a darabot pedig ötletnek, amely így elnyújtottan is megér egy színházi estére méretezett misét. Akkor is, ha fárasztó, mert nem nyugszik olyan széles alapokon, mint a *Revizor*. De ha már Gogolnál tartunk: egy orr is befuthat fényes karriert, ez az „ötlet” is régóta sikerrel forgolódik a világ különböző színpadain. Igaz, az ottani kritikák még többet szemére vetnek, de összehasonlíthatatlanul magasabbra értékelt alkotások bizonyultak exportképtelennek. Ami nem lehet értékelésükben döntő szempont. De elhanyagolható sem, mióta annyit foglalkoztat bennünket „hírünk a világban”. Azonkívül épp Karinthy és Örkény más formátumú munkásságának sikereit és annak kiváló okait kutatva, emelhetjük általánosabb érvényűre azt az igazságot, amit Hermann a tartósan exportképesnek bizonyult Háy dramaturgiájában fölfedezett: „A döntő különbség közte és más drámaírók között, hogy amit átfog, azt tényleg átfogja.” Így a darab sorsa nem függ annyira attól, hogy „milyen idő van odakint”, mert gondolatrendszere megáll a saját lábán, nem támaszkodik mankóként egy adott külső szituációra, amelyet térben vagy időben elhagyva már sántítani kezd. Ezt a sorsot olykor nagy írók nagyigényű művei sem kerülnek el. A *Kegyenc* pl. Párizsban inkább tiszteletet, mint indulatokat váltott ki. Itthon sem vitte sokkal többre. (Legfeljebb az erdélyi színpadokon található igazi megértésre).

— Maguk ugye, akkor mind ismerik egymást — érdeklődött, megtudván hazánk lélekszámát az anekdotabeli kínai, akin jót neveltünk, pedig a valóságban sokszor tényleg úgy írunk, költünk, filmezünk, hogy aki nem hazánkbeli, generációnk, rétegünk, „brancsbelink”, az kimarad az egész felfogásának lehetőségéből. Ezt pl. nemcsak számításba sem vett drámáink, hanem mélyen tisztelt filmjeink is megkapják, ha nem másképp, mint az olyan jó szándékú értékelésben, amely a kort megidéző mozgalmi dalokért a „Fényes szelek”-et új magyar musicalként üdvözölte.

Hermann ennek a jelenségnek csak azt a szélsőségesebb formáját teszi kritikájának tárgyává, amikor nem is a mű támaszkodik a mankóra, hanem az író, azaz „akadnak olyan mozzanatai az egész játéknak, melyek nagyon aktuális kiszólások. De ... kilógnak a darabból”. A szóban forgó Dobozy-darabról ennyi is igaz, de általában nem mindegy, hogy egy-egy kilógó igazsággal a szerkezetbe rejtett többi igazságra akarjuk felhívni a figyelmet, avagy belső igazságok híján támogatjuk kívülről ilyenformán a szétesni szándékozó konstrukciót.

Hermann (bár a tőle megszokott óvatossággal), általában nem kedveli az aktualizálást, kiterjesztve ezt az időben és térben nagyobb hatósugarú drámáról az egyszeri 150 percben adott létszámú és összetételű közönségnek szóló előadásra is. Elrettentő példa, hogy mióta sajtónkban gyakran megírtuk, azóta operettszínpadainkon nem merjük elélni, hogy „Kínában a helyzet lázító”. Helyette diszkrétan és óvatosan „szenved ettől asszony, millió”. Feltéve, ha a közönség kulturáltabb rétegéhez tartozik. Határt vonni az ízléses és ízléstelen hatásadás között, persze nehezebb, mint indignálódva kijelenteni, hogy került a csizma az asztalra. A darab végső céljának alárendelt kiszólások, akár lehetfinomak, mint Németh Lászlónál, akár harsányak, mint Gyurkó *Elektrá*-jában, fontos eszközt jelentenek, amelyről nem szabad lemondani. Csak ne mérjünk velük merészséget. A magyar színpadoknak még mindig valódi merészségre volna szükségük, hiszen nemcsak ötleteket ke-

rülgettek ki. Ezt jelzik az aktuális okokból későre maradt bemutatók, vagy az eleve regényre reménytelenedett darabok, mint pl. Sánta néhány éjszakára mégis színpadra hozott *Aruló*-ja.

Ugyanakkor értékelni kell a színházaknak már tendenciává sokasodott erőfejtéseit, amelyekkel sikeresen *drámává* formálnak át egy-egy regényt vagy novellát, épp izgalmas társadalmi mondanivalójukért. Mint ahogy az Örkény, Fejes, Raffai Sarolta vagy Jókai Anna esetében megtörtént.

A látszólagosan ellentmondó tendenciák könnyen egyeztethetőek. A szerzőktől megkövetelt gondolati óvatosság (amely nem zárta ki a kiszólások vitézkedéseit) a professzionista drámaírókat egyre fejlettebb technikával megépített mesterséges világukba szorította vissza, ahol elvi kérdéseket illusztrálnak. A nagy író nagygényű műve példát hadd vegyem Illés Endre darabjából, a nemrég megjelent és bemutatott kancsalul *Festett egék*-ből. Hősei, akik korunk fiatal értelmiségének, sőt ifjúságának nevében helyüket keresik, nagy jólétű unalmukban kéthetenként cserélgetik egymás hiperbútoros telibárszekerényes lakását, és ha ez nem segít, a házastársát is. Illés Endre és a Madách Színház virtuóz összjátékával ezt is el lehet fogadni, de nem lehet pótolni vele a valóságos problémák színrevitelét.

Valaha titkos drámaírók voltak, ma inkább titkos drámák, amelyeket színpadra kell gyúrni, viszont már találkozottak kritikával, közönséggel, hatásuk jobban kiszámítható. Ezzel a vállalt másodlagossággal akar a színház visszatérni a valóság megismerésének és formálásának első vonalába — kisebb befektetéssel és kockázattal.

Mindez csökkenti a portréforma határfokát. Nehéz a sok kevésdarabos amatőr közül a megfelelőt kiválasztani és dramaturgiai portréját 2–3 darab alapján megrajzolni. Kimaradnak írók és problémák. Pl. a regényátdolgozások törvényszerűen, vagy a brechti epikus, vagy a Csehov—Gorkij féle naturalisztikus színpad felé tolják el színjátszásunk összképét, amely hatással van a Grögei-, Gyurkó-, Eörsi-, Örkény-, Sánta-féle abszurd, groteszk, filozofikus, de mindenképp elvontabb eszközöket igénylő drámák eljátszására és befogadására. A naturalis színjátszás vetette vissza Sánta darabját félsikerré, de a *Kegyenc*-nek sem tett jó szolgálatot.

„Az új magyar dráma sorsa részben attól függ, hogy a színpadi művészet mennyire emelkedik túl ezeken az objektív és szubjektív korlátokon, mennyire tud mérészen és a drámai lehetőségek sokoldalúságában gondolkodva új színpadot teremteni” — fejezi be a könyvét Hermann. Ezen sorok szerzője is hasonló gondolatokkal fejezte be a *Tiszatáj*-ban legutóbbi színikritikáját. Így enyhítik nagy és kis kritikusok lelkiismeret-furdalásaikat, hogy ezzel kellett volna kezdeni és ennek alapján végigmenni az egész témán. Hermann könyvéből kimaradtak a színházak arcaikkal vagy arculatlanságukkal. A portré műfaja nem engedte meg vizsgálatukat, mint ahogy nem engedett meg egy igazi szintézist, pedig az előfeltételeit a szerző megteremtette és ő maga saját szintézisének birtokában lépett túl egykori kritikáin, és ennek birtokában írta meg azt a 6 rövidebb esszét, amiben azért sok mindent szintetizál, kijátszva saját formájának kényszerét.

De ki kényszerítette rá ezt a formát? Ha a szenvedélyes kutató magánszorgalomból megpróbálja portrék helyett történeti struktúrába áthelyezni a könyv anyagát, megdöbbenve tapasztalja, hogy egy korszak csaknem hiányzik belőle. Hermann elnézően célozgat rá, mint az író ifjúkori „kollektív” vagy más enyhítő körülmények között elkövetett botlására, de sematikus darabot nem elemez. Történeti áttekintést sehol sem mellékel, ha szükséges, utal rá. Az olvasó átélte az adott kort. Használja saját élményeit.

Hermann kritikusi erényeit már dicsértem. Kétségtelenül semmilyen problémát nem került ki, ami az útjába akadt. Útját viszont úgy választotta meg, hogy ne találkozzon néhány feleslegesen kényes kérdéssel.

A kihagyott lehetőségeket sajnálhatjuk. Mindamellett le kell szögezni, hogy ezt az óriási, széteső anyagot jól szelektálta, rendszerezte és kimeríthetetlenül csillogó szellemmel írta tudást és élményt nyújtó könyvvé. A konzekvenciákat pedig mindenki vonja le magának. (*Szépirodalmi Könyvkiadó* 1969.)

RIGÓ BÉLA