

Történelem és morál, dráma és példázat

ILLYÉS GYULA : EMBERELJÜK MEG MAGUNK

Gyakori, szinte megszokott jelenség, hogy az alkotói pálya zenitjén túl az írói teremtőerő működése egyre inkább reflexszerűvé válik; ami új mű születik, jobbára csak korábbi témák s szemlélet variációja, régi tervek, elképzelések valóraváltása. Ha kiérleltebb is az ábrázolás, plasztikusabb formát kap is benne a gondolat, a koncepció szinte matematikai pontossággal vezethető le az életmű már jól ismert tényezőiből, minőségeiből: az elkészült alkotás nem a váratlanság meglepő izgalmával kelt hatást, hanem a megformálás tökéletességével, az írói summázás fennkölt szépségével. Kivételes pillanat az olyasféle kései korszaknyitás, mint például az *Őszikéket* megíró Arany Jánosé, aki (a Toldi-trilógiába gabalyodva is) új verseivel kora nemcsak legmélyebb; legmodernebb költőjévé emelkedik, a fiatalokat meghazudtolón merész és őszinte hangú, a világirodalom új stílustörekvéseit megérző és újrafogalmazó vezető lírikussá. Vagy — hogy közelebbi példát idézzünk — Móricz Zsigmondé, aki a *Boldog emberrel* egy utána következő ifjabb nemzedék, a szociográfiát regénnyel és morális felelősségtudattal ötvöző népi irodalom élére ugrik, s ezzel bebizonyítja, hogy munkásságát nem lehet kizárólagosan a pályakezds koordinátaival mérni, együtt halad az az idővel. Illyés Gyula az Arany—Móricz típusú, nyitott szellemiségű, szüntelen új irányokba tájékozódó s megújulásra mindig kész alkotók sorába tartozik, anélkül persze, hogy a gyakori súlypontáthelyezéssel életműve klasszikus egyensúlyi állapotát megingatná. Új kötete — az életmű-sorozatban immár a tizenötödik! — az *Embereljük meg magunk*, szándékaiban és teljesítményében nagyobb igényű, semmint hogy pusztán csak összefoglalása legyen kedvenc eszméinek, dramatizált megjelenítése. A dráma Illyés legdinamikusabb műfaja, legalább is pillanatnyilag: a közelmúltban keletkezett három színműve — a *Dupla vagy semmi* fausti játéka, az *Orfeusz a felvilágban* komikai utópája és a *Dániel az övéi közt* bibliai hangulatú zord példázata — már új (némiképp Beckettre, Ionescora is emlékeztető) korszak a pályáján. Iskolák, irányok, mozgalmak azonban nem komparatistikai fogalomként, a hatás és átvétel, a minta és utánzás oksági rendjében tűnnek át az illyési drámán, hanem miképp a népköltészetben a nagy korstílusok, a barokktól a szürrealizmusig: mint sejtelem, kétféle eredetiség akaratlan találkozása, ugyanazon történelem rokonító visszhangja.

Az *Embereljük meg magunk* drámaírásában az előző pályaszakaszok: az *Ozora* példája és a *Fáklyaláng* múltteremtő történelmi pátosza, valamint a *Kegyenc* és a *Tiszták* elemző erkölcsi szigora után az író új égtájak felé tájékozódik. Szenvdellyel kutatja az emberlét ontológiai értelmét, s közben magára vállalja az allegorizáló parabola kísérletező formai játékosságát. Nem jellemzi már a korfestő szándék, a népi és történelmi életkép elbeszélő realizmusa, sem az epikai hitel tényszerű biztonsága, vagy a klasszikus építkezés feszessége. Ami korábban önálló, egymástól független műfaja volt: a tragédia és a komédia — most termékeny kapcsolatba kerül pályáján. A dráma így lazábbá, egyszersmind gazdagabbá válik: jól megfér benne profán és ünnepélyes hangvétel, a kétségbeesés sikolya a groteszk fintorokkal. Sokdimenziójú világában a korábbinál nagyobb szerepet játszik a személyesség lírája. „Tudatalatti lírai vallomások virággyűjteménye minden színdarab” — olvassuk Illyés ars poeticaszzerű definícióját. Az ötvenes évek drámáinak igazi hőse a tömeg, a petőfiesen tisztának és gyermekiesnek ábrázolt nép, a jellemek elsődlegesen osztályerők megtestesülései, s a líra jobbára csak az objektív ábrázolás hasadékaiban át, akkor is a hazafias ódák emelkedett hangnemében szólalhat

meg. A hatalom és erkölcs döbbenetes összefüggéseit vizsgáló darabokban pedig — az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején — a távolságtartó ironia, az elidegenítő gúny szorítja háttérbe az írói szubjektivitást. Az újabb színművekben viszont a főalak — így a *Dupla vagy semmi* bábjátékosa, vagy *Dániel*, a hazai próféta — ha nem is a kulcsdráma szoros, konkrét érvényével, de valamiképp mégis szellemi önarckép, lírai portré. Az Illyés-dráma most műfaj és alkat eddig sesem volt belső rokonsága, megfelelése. „Nem nyomhatott olyan véresen zord tragédiába a sors, hogy ne méltó válaszul rezzenjen meg bennem valami bohózati elem” — vallja meg maga az író élet, egyéniség és műforma szerves kapcsolatát. A dráma számára „ingujjra” vetkeztetett igazság, sorstükör és eszménykeresés egyszerre. Persze e drámairói fordulat nem előzmény nélküli a pályán: már ebbe az irányba mutat a *Bölcsek a fán* (1971) szabadasszociációs gondolati feszültsége, fesztelen ötletbősége. Az életmű önálló fejezetévé azonban e kötet terebélyesedik.

Az Illyés-dáma akár a közmondás: egyszerű, mert mély és tömör igazság, a gondolatnak végső lényegére lemeztelenített, kollektív formája. Érvénye egyszeri és egyetemes, jelentésében véletlen és törvény, ősi és modern csupán a fogalom fénytörése. Ebben a dramaturgiában tragikum és komikum kettős rétegű: sors és viszony egyszerre, adottság és vállalás, kihívás és fogadtatás. Az emberre mért pokol és a reményt növelő akasztófahumor gondolati montázsa, a sírva vigadás szituációja. A szorongató léttel szembefordított kacaj, melynek feszültségét pedagógusi érosz és bölcsesség enyhíti elviselhetővé, emberi mértékűvé. A drámában a versírás törvénye érvényesül: „feszültség, meglepetés, vizualitás, rejtetten is acélfonál erős szerkezet” a jellemzői. Kusza felszín alatt „szophoklészi” rend.

A *Dupla vagy semmi* — a kötet tán legjobb, mert legtágasabb szemhatárú, gondolat és forma összhangját legsikeresebben megteremtő darabja — az egykori madáchai kérdésre keres mai választ. Elidegenedhetik-e az embertől önnön történelme? Jövőjét a logika reménytelenségével vagy a hit értelmével írja-e? A dilemmák Lucifer a Halál: társadalmi szerepvállalásunknak — alkatunk érvényesítésével, választással — nem mi vagyunk a gazdái, hanem reánk mért sors az, melyet akarva nem akarva be kell teljesítenünk, nem lázadhatunk föl ellene, nem menekülhetünk előle — bizonygatja a cselekmény fordulataival. Ádámja viszont a Bábjátékos (korunk pokoljáró művészeinek típusa), aki (bár egyre szkeptikusabban) hisz abban, hogy a történelem mégiscsak az ember önmegvalósítása, szabad mozgástere, s a rilkei mondás — Du musst dein Leben ändern! — elérhető közelségű eszmény. „A világ hajoljon nekünk, ne mi a világnak!” A belátás parancsa legyen erősebb bennünk, ne az irigységé, a képesség magaféltéséé, a modern individualizmusé. Az ilylyési válasz nem fideista és nem irracionális. A pusztá hitnél fontosabb az ügy, a közösségi társadalom építése, János és Menyhért terve: hogy a favágók ne külön-külön, hanem együttesen vállalják föl a gazdától az erdőirtást; s a magasabbrendű életforma igénye, Viola és Máté akciója: hogy a szerelmesek Rómeó és Júlia-sorsukból, a magántulajdon énpusztító, patriarchális világából kiemelkedhessenek. A mondandó közel jár az abszurd dráma pesszimizmusához: a Bábjátékos elbukik a fausti alkun, bábjai szembefordulnak dramaturgiájával s önpusztító komédiába kezdenek. A vég csak „szolga-halál” lehet, „szabad-halál” nem. S ezzel — hatás, eredmény híján — a dráma léte, értelme is kérdésessé válik. Ám épp a Jóügy bukása, veresége vezet el a katarziszig: ha az irodalom, a pedagógia — azaz az eszme meggyőző ereje — nem is válthatja meg a világot, önmaga önmagát — a „modern keresztfák” példáján megrendülve — igen. A bábuk mesterük halála után újrakezdik a *commedia dell' arte* szabályai szerinti játékokat, sőt megkísérik a happyendet is: mert a kudarc nemcsak cáfolja, de igazolja is az emberjobbító célzatú művészet létét, szerepének jogosságát. A gondolatot a forma is mondja: a parabola rajta nem pusztá technikai máz, hanem az eszme veleszületett bőre, amelyen át lélegzik. A morál győzelme Illyés szerint csak esély s nem bizonyosság, s a történelem is kétarcú: sors, majdneem végzet, de újra és másképp alakítható kísérlet is. Ez az oka, hogy a darabban a cselekmény nem kötődik szorosan a „megtörtént” mozdíthatatlan

tényszerűségéhez, hanem pirandellói módon, a fikció szabadságával alakítható, s a két idősik — a keret és a játék — valóságos és elképzelt szereplői átszólhatnak egymáshoz, a dráma önmagát alternatívák közt válogatva játszhatja el. De innen ered a műfaj — a tragikomédia megkapó kettőssége is: a létbölcséleti dráma a mulatságos farce elemeivel telítődik, a didakszis komolyságát a részletek humora eleveníti. A hősök egyszerre lépnek ki a moralitásból és a bohózatból: alakjuk komolyság és köznapiság szerencsés ötvözete. A Halál bort kortyolgató jókedve mögött komorlik a végzet, a Bábjátékos heroizmusa elárvelt gyengeség, nehezen viselt fáradtság lelkiállapotába öltözik: mintegy jelzésként, hogy a tragikum nem a kivételes ember rendkívüli helyzete, hanem az átlagember és -sors kísértő és jelen lévő fenyegettsége. A darab olvastán egy pillanatra se érezzük a tanítói póz naiv tudá-kosságát, vagy a teoretikus hév mutatványos öncélúságát, akrobatikáját; a szöveg elejétől végig csupa megdermedt, tárgyiasult líra. A Halál és a Bábjátékos figurája lírai ihletettségű, szellemi párbajuk az író megélt, belső vitája önmagával. Az egyre gyorsuló ritmusú, teret, időt és cselekvést mind türelmetlenebbül halmozó építkezés, a feszültség magas hőfoka a világmagarázat klasszikus nyugalma és a játék modern nyugtalansága között, a helyzetek és a situációk szüntelen kiélezése — nehezen viselhető szorongássá fokozza a drámai légkör izgalmát. Mert a tét — „dupla vagy semmi!” — óriási, s csak az értelem és érdem által megkétyszerezett, szinte emberfölötti élet az igazán elviselhető emberi lét.

A másik darab, az *Orfeusz a felvilágban* tárgyköre ugyan a *Dupla vagy semmi*hez viszonyítva szűkebb, ám cselekménye kerekesebb, zártabb, egységesebb. Az emberlét értelmének történetfilozófiai vizsgálata után — a szerelmi tematika kö-zegében — a társas kapcsolatok drámája. Azt példázza, hogy a közösség egyéniség nélkül csupán rideg falanszter, az egyéniség közösség nélkül pedig anarchia. Nem gyógyszerei egymásnak, csupán ideig-óráig ható kábítószerek, az érző emberbe vá-gott hiányt nem orvosolják. A morális mondandót az író a fonákjáról fogalmazza meg. Ellenérvként utópiát fest a XXI. századról, negatív képet az erkölcsi problé-mák egyféle torz megoldásáról. (Nem az eszménykereső újkori utópia hagyományát követi ezzel, inkább a Huxley—Karinthy—Déri-típusú groteszk látomásoknak válik rokonává.) Egy kémiai kutatótelep lakói különös kísérletbe kezdenek: fölzsabadít-ják magukat a magány és a monogámia kötöttségei, az érzelmi kontinuitás előíté-lei, a gyermeknemzés és -nevelés kötelességei alól. Gépies, elbiologizált, a pillanat múltó szeszélyein alapuló, ajzószerekkel és nyugtatókkal szabályozott szexuális éle-tük szabadsága azonban nem több és más, mint a bordély szabadossága. A gátlás-talan Don Juanoknak (Kázmér) és a nimfomániás félprostitúáltaknak (Helén) ön-igazolás, a nyájszellemű apácáknak (Kunigunda) és a munkába feledkező szellemi robotosoknak (Gáspár) menedék, a perverz szadistáknak (Timea) és a lézengő élv-hajhászoknak (Virgil) búvóhely. A főszereplő Orbán — afféle deheroizált ellen-Or-feusz: égi zene a sípján, de „poklok sivítózása a dudabőrben”. Még annyi roman-tikus glória sincs a feje körül, mint Tennessee Williams hősének. Nem végzetén, hanem önnön gyengeségén bukik el, szánnivaló és fölmenthetetlen áldozata pán-szexuális hajlamának, állhatalan álmodozó és szépszavú ösztönember egyszemély-ben. Nálánál sokkal rokonszenvesebb Eurüdikéje, a bordélyház és férfiönzés ma-lomkövei között őrlődő, tartalmasabb létre érdemes Erika, mert kevésbé felelős sor-sáért, mint Orfeusza. Kázmér és Orbán — csak a mód és az eszköz más — egyként megalázza, kijátssza és cserbenhagyja. E negatív világnak nincs ellenpontja — mint a Bábjátékos a Halálnak a Dupla vagy semmi című komédiában —, csupán az áb-rázoláson átcsendülő, fájdalmas „nagyidai” kacaj s a cselekmény irrealitásban hajló természetete. Az utópia mértéke szerint itt a valóság az anakronisztikus, nem pedig a vízió, s a szereplők — a flashback technika segítségével — pisztolyukkal lövik át magukat és társukat a felvilágból az alvilágba. A látomásos homály mögött azonban élesen kirajzolódnak a gondolat körvonalai. Maga a dráma — karikírozó, ironizáló jellegével — a pamflethez áll közel, s ebben rejlik természetének kettőssége: az elemzés forró lírai szenvedélye és a tipologizálás racionalizmusa, elvontsága.

A zárómű, a *Dániel az övéi közt* történelmi példázata a kötet drámái közül

mondandóinak gazdagságával és morális igazságával, a jellembrázolás művészi erejével emelkedik ki. Fölfogható akár az illyési életmű summázataként is. Janus-arcú, történelmi és lírai parabola egyszerre: népünk diaszpóra-állapotában a magyar történelmi heroizmus mérlege, egyszerismind pályáértelmező, öngazoló írói vallomás. „Igaz ügyben a hősködésnél vízizibb — drámaibb — magatartás lehet a tapogatózás, az alakoskodás, el a Martinuzzi-megalkuvásig (van tisztességes alku is!), a jó pedagógiához tartozó ügyeskedésig, színészkedésig” — olvassuk a drámával egyenértékű bevezető tanulmányban. „Mi a teendő, ha nincs egyenes út? Kanyarogni, mint az út.” Dániel, a főhős Széchenyi-típusú reálpolitikus reformer, aki a „gyakorlati hittevés” embere, élete egyaránt bírálata a fellengzős, természetlen hazafiúi pátosznak, és apoteózis a szelídségbe és rugalmasságba költöző céltudatos keménységnek. E magatartásforma rajzába szövődik be a tragikum: a jószándékot kifordító hamis látszat, a félreértés drámája. A „kétkulacos” Dániel e ponton válik a Németh László-i drámahős, az „áruló” Görgey rokonává. De különbözik is tőle: kevesebb benne a vívódó érzékenység, s több a praktikizmus hősiessége. Úgyközpontú, nempedig énközpontú jellem: „opportunizmusa” csupán optikai csalódás egy olyan társadalomban, mely nem szokott hozzá, hogy az elvi állhatatosság józan, helyzetfölismerő realizmussal kapcsolódjék egybe. Alakja típus is, örarckép is: a haladó kálvinista magyarság történelmi mintája, és ürügy az írói öskeresésre, a lelki habitus és eszmék örökletességének kutatására, história és családtörténet egybefonására. A Dániel-parabola jelentésében szervesen kapcsolódik össze a történelem tanulságainak elemzése a morális állásfoglalás lehetőségeinek vizsgálatával. Az ábrázolás XVII. és XX. századi érvénye sűrűn egymásra visszhangzik: a barokkos ellenreformáció teremti meg és állandósítja — azzal, hogy a civilizációs haladást az arisztokrácia számára sajátítja ki, s a parasztságot magára hagyja az „ázsiai mély nyomor”, a honfoglalás kori világkép s erkölcs állapotában — a Kastély és a Templom feszültségét, s vele a népi írói mozgalom indító történelmi élményét. A dráma a mozgalom elfogultságokon és indulatokon tülemlelkedő, távlatos számvetése is. A kétféle értelmiségi exodusnak — a szektás diák és a reformer pap ideológiájának — szembeállításával régi dilemmákra ad mai választ: a nép ügyét az szolgálja igazán, aki őt a láb világából, az emberi elmaradottságból a falu fejlettebb életformájába, a társadalmi haladás útjára vezeti. Dániel Temploma a közösség kohéziós energiáiból s a krumpli- és kukoricatermesztés modernségéből, a szellemi és anyagi jólét tégláiból egyaránt épül, ezért dacolhat a történelmi diaszpórasors — Ady szavával: a szét-szóródás — fátumával. A dráma alak- és alkattana így lesz a hagyományos nemzeti tipológia újrafogalmazásával. Ezékiellel, a hiszékenység naivul szónokló képviselőjével és Péterrel, a gyanakvás óvatosan bizalmatlan, plebejus puritánjával szemben Dániel „esőben fáklyaláng” példája magasodik föl. A „meg nem értés oroszlánvermében” is jámbor hitvalló marad, akinek tekintetében „együtt villog Lúdas Matyi és Bethlen Gábor szelleme”. Dániel már nem komikus próféta, mint Babits Jónása volt, inkább paraszt-Gandhi, aki visszaállítja cél és eszköz megbomló harmóniáját. Hitét a kelepcedat se öli el: a cuius regio, eius religio pragmatista politikája legyőzheti, de meg nem törheti. Egyesíti magában a dráma — egymást egyébként komikai helyzetekben ellentéző — magyar és angol szereplőinek tipológiai erőnyeit. A darab írói bravúrja a tragikomédia hibátlan belső egyensúlya. A humor benne fénytörés: a tragikus szituációk félreértése. Tragikum és komikum itt egy tőről fakad, nézőpont kérdése szinte. A hős mulatságos helyzetekben is megőrzi szándékai, vállalkozása méltóságát.

Illyés új drámái végső fokon egyetlen kérdésre keresnek feleletet: miképp felelhet meg az ember „nembeli lényegének”, a humánium, közösségtudat, a jobbító készség, szocialista erkölcs eszményének. A válasz sikeres: Dániel, a magyar próféta remekbe készült portréja, a Bábjátékos modern haláltánc és az utópikus Orfeusz kalandja egyaránt bizonyítja. Szerzőjük főszerepet játszik abban az újabb keletű drámái föllendülésben, amelyet többek között Sütő és Paskándi munkái, Örkény groteszkjei is jeleznek. Kár, hogy a honi színjátszás — egy-két vidéki műhelyt leszámítva — ismét lépést veszített: engedte, hogy Illyés fontos mondandói színpadi élmény helyett egyelőre csak papírról szóljanak közönségéhez.