

nos, s amiben eltérnek, az épp a dráma-író Illyés életművének egy nehéz problémájára világít rá.

A kérdést így is megfogalmazhatnám: vajon ha a korszerű színház igényeivel, sőt követelményeivel mérjük meg a drámaíró Illyés életművét, mit mutat a mérleg? Erre se Siklós Olga nem felel, aki *a Malom a Sédén* útját mondja el a veszprémi bemutatóig, se Hermann István, aki *a Tisztákról* ír, de Földes Anna sem, aki „a költő színpadát”, azaz az illyési drámát veszi vizsgálat alá. Földes Anna célja lényegileg nem más, mint hogy megkeresse azokat a lélektani-társadalmi motívumokat, melyek a költőt a színpad felé fordították, hogy méltassa e jelenség jelentőségét, és - ha csak fél mondattal is - utaljon Illyés Gyula helyére a magyar dráma történetében.

Abban, hogy milyen motívumok és tényezők játszottak közre Illyés drámáinak születésében, többé-kevésbé egyetértek Földes Annával; többé-kevésbé, vagyis még egyet hozzáfűznék, melyről maga Illyés vall *a Malom a Sédén* előszavában, ismertetve a darab születését, mely Gellért Endre nélkül talán sosem készült volna el, de semmiképpen sem lett volna az, ami. A konkrét rendezői, vagy tágabban fogalmazva, színházi igényre gondolok tehát, mely az utóbbi időben mire lényegesebb tényező az Illyés-drámák születésében is: így keletkezett *Az éden elvesztése* című oratórium, de főképpen *a Tiszták*. Ez a kiegészítés csak látszólag akadékoskodás, mélyebb értelme van: azt jelzi, hogy a drámának nemcsak az irodalomhoz, de a színjátszás művészetéhez is köze van, s vajmi kevésbé elemezhető egy drámai életmű csupán irodalomtörténeti szempontból, az élő színházzal való kapcsolata nélkül. Ezúttal tehát vessünk egy pillantást az illyési drámára arról az oldalról, ahonnan kevésbé szokás elemezni, a színház, a „szakma” fejlődése, pontosabban: a modern színjátszás művészete felől.

Ami a modern színjátszást illeti, sok vita, irányzat, vélemény és ellenvélemény után egyet, azt hiszem, bizonyosra vehetünk: hogy megnövekedett a színészi gesztus jelentősége, amivel együtt jár, hogy a színház alkotó művészei mind többet törődnek a színész fizikai jelenlétével, azaz felismertük, hogy minden dráma az egyes színészek játékában realizálódik. Könnyen nevezhető ez közhelynek, különösen Sztanyiszlavszkij óta, de épp a jelen példa mutatja, hogy nem köztudott dolog.

Tény, hogy a néző ma már oly komplex kérdésfelvetést és látásmódot vár a színháztól, a dráma immanens világának olyan belső összefüggésekben való megjelenítését, melynek kielégítésére magától értetődően kínálkozik, hogy a dráma valamiképp a színen jelenlevő emberi személyiségek - az egyes színészek - immanens világában testesüljön meg. Úgy tűnik, mai igényünket - azt is mondhatnám: a realizmusra való igényünket - egyedül a valóság dialektikájának az a valóságos, többértelmű megjelenítése elégíti ki, mely nem az egyszeri kölcsönhatásokat, hanem mélyebb és összetettebb összefüggéseket mutat fel. S ezért a színház, mely *játék*, nemcsak a fentebb idézett ún. realizmuscentrikus utat járhatja, hanem ellenkezőleg, kezelheti egyszerűen bábuként is a színészeket, ekkor azonban a játék intellektuális szintjén kell megjelennie annak a „többértelműségnek”, melyről szólunk s amely megadja a játék játék-jellegét, azaz a valóság felfokozott és szokatlan, tehát *rendkívüli* átélését, melyben megnyílik a katarzis lehetősége.

Igaz, ezek olyan problémák, melyek már nem annyira az íróra, inkább a „szakmára” vonatkoznak, csakhogy Illyés Gyula legtöbb drámája, s ez a *Kegyenc* előtt keletkezett valamennyi műre érvényes, a fentebbi igényeknek megfelelő inszcenizálás lehetőségét többé-kevésbé kizárja.

A tű foka első felvonásában Ercsei János, aki „teközlő fiúként” hagyta el az atyai házat, most a vármegye kocsján érkezik látogatóba:

APA hol az intézőre, hol a fiára néz,
könnyekkel s riadalommal küszködik.
Fiam. Büszkén néz rá, az intéző felé.
Bocsánatot kérünk.

HETYEI és DÖMÖK megjelennek az
ajtóban, csomaggal; nem teszik le.

INTÉZŐ Ez nem magára tartozik, Ercsei.

ERCSEI JÁNOS *apjához megy, neki is kezet akar csókolni, apa nem engedi, összeölelkeznek. Az ölekezés végén a fiú szinte orvul emeli szájához apja kezét.*

APA *majdnem feddön. Fiam.*

ERCSEI JÁNOS *Csak egyszer. Tartozás. Mikor elmentem, elmulasztottam. ANYA átszellemülten nézi a fiát, szólna, de nem tud. Az intézőre téved pillantása.*

INTÉZŐ *a pillantásra megindul, lassan kimegy.*

PÁLYI ANDRÁS

Színpad vagy szószerk

A SZÍNHÁZ 1970/5. száma napirendre tűzte a drámaíró Illyés Gyula értékelését, pontosabban nem is a SZÍNHÁZ, hanem a színházak, hisz az elmúlt évadban *a Tiszták* pécsi ősbemutatója mellett több Illyés-bemutatóra is sor került, *a Malom a Sédén* két színházunk is játszotta, s megjelent Illyés Gyula drámáinak két kötetes gyűjteménye, mely már önmagában is elegendő okot szolgáltatna az átfogó értékeléshez. Ezzel Földes Anna meg is próbálkozott a SZÍNHÁZ említett számában, bár - minthogy írása a kétkötetes drámagyűjtemény ismertetése - épp a legújabb dráma, *a Tiszták* kimarad ebből az áttekintésből.

Mégsem ez a végső soron indokolt hiányosság az, ami elgondolkoztatott, sokkal inkább a közölt cikkek címe. Négy cikket olvashatunk ugyanis a SZÍNHÁZ 1970/5. számában, melyeket *A lírikus szószerke* cím foglal egybe, s e négy cikk között találjuk Földes Annáét is *A költő színpada* cím alatt. A két cím nyilván ugyanazt akarja jelenteni, s valószínű, hogy csupán a címismétlés elkerülése végett döntött a szerkesztőség a két rokon-értelműnek érzett kifejezés használatára mellett. A két cím azonban - minden szinonim jellegük ellenére - nem azo-

Egyike ez a leginkább színpadra termett Illyés-jeleneteknek, mely jó rendezői irányítással valóban magas szintű és modern színészi játékra, a gesztus-művészet kibontására ad lehetőséget. Csak-hogy ez a jelenet szinte egyedül áll a drámában, főként ha a darab utolsó fel-vonását vesszük szemügyre, ahol a szín-pad a szó szoros értelmében szószékké változik: a mű lendületét az eszme, a néphez való hűség hirdetése adja meg. Ha tehát e „drámai példázat” első fel-vonását valóban színházként fogjuk fel, kettőtörjük a művet: igazi teatralitásra Illyésnél a legtöbb későbbi darabjában is csak a dráma első, „indulási” szintjén van lehetőség. Idézhetnénk az *Ozorai példát* is, melyben az ozoraiak és az elfogult nemesi vezetők összeütközését epikus zsánerképek, szüreti jelenetek, szerelmi kettősök, derűs, idilli epizódok szövik át. Hogy *e játékok* valóban drámaivá transzformálódnak, azaz valamiképp a dráma hordozójává váljanak, elsődlegesen már nem írói, hanem rendezői-színészi feladat; az író azonban a cselekmény mozaikszerű építésével szinte teljesen kizárja e fokozott drámai meg-oldás lehetőségét. Holott ezzel az igazi színházi élmény nagy lehetőségéről mond le.

Mire is épül hát az Illyés-drámák dramaturgiája? Hermann István, aki nem-rég egy másik írásában szintén kísérletet tett a drámaíró Illyés portréjának megrajzolására (*a Szent Iván éjjelén* kötetben), úgy látja, hogy „történelmünk elmulasztott és rosszul megragadott lehetőségeinek” drámai ábrázolására épül. És ez mindjárt erős kétségeket ébreszthet bennünk. A legtöbb Illyés-drámának ugyanis maga a történelem a főszereplője, tehát e drámák középpontjában nem egy-egy drámai hős belső vívódása áll -- amelynek *előidézője* lehetne a hősnek más drámai alakokkal való konfliktusa -, hanem a történelem egymásra ható erői, azaz a történelem „szerkeze-te”, mely egyúttal a dráma dramaturgiai szerkezete is. Hőseinek nemcsak magán-élete, de „saját” jelleme sincs, jellemüket a történelem határozza meg, ahogy ezt egyébként Földes Anna is elemzi, drámájuk a történelemben megütköző erők drámája.

A jellemeket - e dramaturgia szerint - az érvek helyettesítik. A *Malom a Séden* például egy sor illyési konfliktust rejt magában, egy sor érv és ellenérv hangzik el a színpadon: Galambos tanár úr etikai magaslatból, Vali ősi asszonyi

ösztönével, Imre a konkrét cselekvés felelősségtudatával szól - és természetes, hogy megütköznek. Sőt ezekkel az egymással csatázó „jó energiákkal” (ahogy Pándi Pál nevezte Népszabadság-beli „politizáló jegyzeteiben”) ott állnak szemben a „rosszak”, a kisszerűségében elaljasuló Géza hadnagy, a ludovikás-fasiszta Takács százados; tehát látszatra minden megvan ahhoz, hogy igazi dráma keletkezzék, s a sok konfliktus közül mégsem válik egy sem *drámai* konfliktussá, illetve e konfliktusok drámaiságát egyre inkább a front közeledése teremti meg, azaz egy külsődleges tényező, s nem lényegülnek belülről drámaivá. Pándi Pál idézett kritikájában megjelöli a drámának azt a néhány pontját, ahol a valódi drámaiság mélyíthető lett volna, például Berecz ellenálló szerepének tágitása stb. Azt hiszem, ennél mélyebben kell keresnünk az okokat, már csak azért, is, mert épp *a Malom a Séden* című drámán több apróbb, a darab drámaiságát fokozó, elmélyítő kisebb dramaturgiai változtatást és összevonást eszközöltek a veszprémi előadás színpadra állítói, ahogy arról Siklós Olga is beszámol, de az alapvető problémát mégsem tudták megoldani. Azt az alap-vető problémát, hogy ebben a darabban elsősorban nem drámai jellemek, hanem a második világháború frontjai ütköznek meg.

Hasonlóképp kimutathatnánk a történelmi drámák külsődleges drámaiságát, mondjuk, a *Dózsa Györgyben*, de még *a Fáklyalángban* is. Dózsának például egyetlen lényeges összecsapása sincs drámai partnereivel (Mészáros Lőrinc-

Zápolyával): : a párbeszédnek volta-képp csak illusztrálják, dramatizált formában megfogalmazzzák -- és nem alakítják! - Dózsa útját, melyet a történelem határoz meg. Magán a drámai műalkotáson belül, tehát amikor ott ülünk a nézőtérén és a játékra figyelünk, nem szabadna, hogy történelmi ismereteink megmagyarázzák a konfliktust, az-az feloldják: minthogy előre tudjuk a fejleményeket. A színház ugyanis - mint művészet - nem lehet olyan értelemben politikai-közéleti fórum, mint a sajtó vagy a népszerűsítő irodalom. A magyar történelem legdrámaibb pillanatainak rekonstruálása még önmagában nem terem színházat. Akkor sem, ha ez a rekonstruálás egyúttal másról is beszél: a *Fáklyaláng* 1953-ban a néphez való hűségről, a *Dózsa György* 1956-ban a néptől elidegenedett hatalom tarthatatlan

ságáról. Ezek az utalások, „áthallások” és „beleérzések”, bármilyen izgalmasak és bármilyen heves vitát is kavarnak, megmaradnak a politikai-közéleti gondolkodó állásfoglalásának. Ahhoz, hogy a szószerző, ahonnan a politikai-közéleti gondolkodó szól, színpaddá váljon, arra van szükség, hogy a színen játék folyjék, olyan játék, melynek megvannak a saját belső törvényei, s amely épp e belső törvények érvényre jutása által mond valamit a világról. A mű immanens törvényei helyébe azonban nem transzponál-hatók át egy az egyben a történelem mozgatóerői, mert akkor a színházi műalkotás épp azt veszíti el, amitől az, ami: saját immanenciáját. Más kérdés, hogy a mű belső törvényeiben hogyan tükröződnek a valóság összefüggései. A negyvenes-ötvenes években keletkezett Illyés-drámákban azonban még inkább a fentiekről van szó : vagyis a történelem reprodukálása veszélyezteteti az összefüggések művészi ábrázolását.

Ha Hermann István fentebb idézett tanulmányában már fölvetette a „shakespeare-i mértékkel” való megméretés gondolatát, magától adódik itt az összevetés: vegyük szemügyre Kossuthné szerepét *a Fáklyalángban* vagy Annáét *a Dózsa Györgyben* és mondjuk, Ophéliáét *a Hamletben*. Könnyűszerrel megállapíthatjuk, hogy a lényegi eltérés abban rejlik, ahogy a két drámaíró a történelmet kezeli, vagyis amilyen szerepet a történelem struktúrája az egyes drámákban betölt. Shakespeare mindenekelőtt a jellemábrázolás jelentőségét látja. Minden színpadtechnikai és történelmi tudását ennek szolgálatába állítja. Az ő színházában mellékes minden illúziót keltő segédeszköz, de annál erőteljesebben ragad meg a színészen magában megtestesülő illúzió. Shakespeare kénytelen volt a színészre összpontosítani figyelmét, minthogy lényegileg pódium-színpadon játszott.

Illyés a színpadi naturalizmust kapta örökül; azt a fajta színházat, mely a valóság - a történelem - rekonstruálása-ként értelmezi a színpadi illúziót: a nézőtérén ülőknek már-már úgy tűnik, hogy az igazi Kossuth és az igazi Görgey szópárbajába lehetnek be. Ehhez az örökséghez, ehhez a XIX. század súlyától elnehezült színpadi formához Illyés minden darabjában hű marad; még akkor is, amikor egyébként modern tendenciák érvényesülését figyelhetjük meg munkásságában, mint például *a Bolha-bál* c. népi színjáték esetében. Vagyis

míg a modern színház a korszerű szín-padi megoldást keresve leplezetlen érdeklődéssel fordul az ősi kultikus szertartások, népi játékok, a commedia dell'arte felé, sőt a shakespeare-i színpad sajátos kulisszanélkülisége felé is; addig Illyést a népi színjáték azért érdekli, hogy e hagyomány felhasználásával mintegy megteremtse a parasztnak a maguk „hagyományos” színházát. Kissé leegyszerűsítve a kérdést: a korszerű színházat a piactéren összeácsolt szín-pad izgatja talán a legjobban a népi komédiázásban (ami sajátos néző-színész viszonyt alakított ki, sajátos játéklehetőségeket tartalmazott stb.) ; Illyést épp az ácsolt színpad nem érdekli: beviszi a népi komédiát a hagyományos közsín-házba. A *Bolhabál* népi komédia vagy „kópéjáték”, ahogy Illyés nevezi, ennek ellenére egy sor olyan elemet, hangot, színt tartalmaz, ami az ácsolt színpadok világát idézi, s ettől lesz élő és modern ez a játék, ettől van benne több lehetőség, mint a hagyományos illyési dramaturgiával felépített, fentebb említett drámákban.

Ennek a kettősségnek, az antiteátrális és teátrális elemek színpadi keveredésének eredetét messzebb is kereshetnénk, akár a magyar dráma születésénél: szinte egyedülálló módon a magyar dráma a hitvitázó dialógusokból fejlődik ki, melyek eltérően a népi játékoktól, nem a jellemek összecsapására, de még csak nem is a cselekmény fordulatosságára, hanem kizárólag politikai-vallási ideák összemérkőztetésére alapulnak. A hitvitázó drámák öröksége rá is nyomja a bélyegét egész drámairodalmunkra. Valamikor Tiszay Andor ezt egyszerűen elintézhette azzal, hogy „a magyar lélek erősen antiteátrális hajlandóságú”; de ma már nem nehéz tovább lépünk: ha nem a „magyar lélek” antiteátrálisáról beszélünk, hanem arról a sajátos történelmi helyzetről, melyben a színpad újra és újra a nemzet létkérdéseinek szószékévé vált, akkor feltehetjük a kérdést: vajon nem lehetséges-e *ma* a színpad és a szószék különválasztása?

A különválás egyébként már valami-kor a XVI. és XVII. század fordulóján elkezdődött: amikor a hitvitázó drámától elszakadt a didaktikus célzatú iskoladráma. Az igazi színház lehetősége, mely nem egyszerűen bizonyos eszmék hirdetése, hanem a játék által beszél a világról, az iskolai színjátásban rejtett, de történelmünk újra és újra a „hit-

vitázó” drámáknak teremtett talajt: a magyarság minél inkább „frontvonalban” volt, annál inkább. Sőt ez az analógia magára az illyési életműre is alkalmazható: *A tű foka* (1944) vagy a *Fáklyaláng* (1953) inkább „hitvitázó” drámák, míg a hatvanas években keletkezett *Kegyenc* vagy *Bolhabál* inkább didaktikus célzatú játékok.

A *Bolhabál* például az igazi színpadi komédiázás lehetőségét rejti magában. Itt a játék valóban a dráma hordozója lesz: a summások a szállásuként szolgáló baromistállóban egy kis „szerelmi” cselvetéssel a kacagtató groteszk játék során gatyára vetkőztetik az uradalmi segédtsíztet, akinek elvakult önkényessége így egyszerre lelepleződik. A baj csak az, hogy ezek után kibújik a Diák a koporsóból, és „beolvas”; hisz abban a pillanatban, ahogy prédikálnak, *drámailag* már a summásoknak sem lehet igazuk. A dráma tehát nem bírja el a „didaktikus célzatot”: ez a „didaktikus célzat” valósággal agyonüti a játékot. Holott a *Bolhabálban* ott a modern szín-ház lehetősége, azé a modern színházé, mely színpadi realizmus alatt mindinkább a valóság összefüggéseinek *megjelenítését* érti. A didaktikus célzatú prédikáció helyett, melyet ezúttal a Diák szájába ad az író, a játéknak kellene indirekt módon a színpadi műalkotás belső világából felszínre hoznia a tanulságot. A nézők tudatára talán a színház mű-vészeinek kell a legérzékenyebben figyelniök, hisz a nézők egyúttal társalkotók is, a gondolatnak tehát magukban a nézőkben - mint alkotókban - kell megszületnie. A kimondott igazságok ellenkeznek a színházművészet sajátos tör-vényeivel, *azaz* antiteátrálisak.

És azt hiszem, itt értünk el a felvetett kérdés lényegéhez: Illyés, ahogy maga vall erről egyik interjújában, a színpadot lényegileg a nagyobb nyilvánosság fórumának tekinti. Így válik az ő színpada nemegyszer szószékké, ahonnan a költő hangja messzebb hangzik, mint a könyvek, folyóiratok lapjairól. A költő tanítani akar, tanítása azonban, mint a jó szónoké, az emberi tisztesség és erkölcs alapvető normáival mintegy megütözteti hallgatóit. És így lehetséges az is, hogy a leginkább „hitvitázó” Illyés-dráma adott közönség előtti adott elő-adása igazi katartikus megtisztulást hoz magával. Hasonlóan Pázmány szónoklataihoz, melyeknek szintén volt katartikus erejük. De ez, miképp az élet annyi más nagy katartikus pillanata

(mondjuk egy forradalom kitörése, egy ember szenvedése, halála, és sorolhatnánk a példákat), csak valahol az eredet szintjén színház.

A kimondott szó nehezedik tehát az Illyés-féle drámára; a kimondott szó, mely mintegy fölemesztí a „hitvitázó” típusú drámák drámaiságát, s amely „didaktikus célzatként” is annál nagyobb teher a művön, minél komolyabban veszi azt a színházi rendező. Jó példa erre a *Kegyenc*, melynek debreceni előadása szinte egy másik drámával ismertetett meg, mint a pesti inszenizálás, ami lényegileg azon múlt, hogy a debreceni rendezés nem törekedett a római szín-helyek reprodukálására és nem hangsúlyozta a didaktikus célzatot. És kiderült, hogy a *Kegyencben* Illyés lényegi-kg túllépett a múlt egyszerű felidőzésén és mára vonatkoztatásán, hogy a *Kegyenc* Rómája egyszerre történelmi és fiktív, és a cselekmény is egyszerre játszódik meghatározott és fiktív időben, kiderült, hogy e fikció - a dráma komplex kibontása révén - a nagy tragédiák örökérvényűségét kölcsönzi a műnek. A *Kegyencben* már nem - több-kevesebb emberi tulajdonsággal külsőleg jellemzett - vitapartnerek állnak egymással szemben a pódiumon, mint a *Fáklya-lángban*, ahol Kossuthon, de még Józsa is szinte kizárólag azért lép a színre, hogy „kulisszát” teremtsen Kossuth örök érvényű szavaihoz. A *Kegyencben*, ha csak Valentinianus és Maximus kapcsolatát tekintjük is, nagy szenvedélyek, belülről motivált drámai hősök, valódi, megformálható jellembeli összeütközésekből fakadó konfliktusok hevítik fel a színpad levegőjét.

A *Tiszták* újabb lépés azon az úton, amit a *Kegyenc* nyitott meg a dráma-író Illyés munkásságában. A *Tisztákban* - az írott drámában - még visszafogottabb a didaktikus célzat és még teljesebb a drámai konfliktus belső motivációja. Érdemes megjegyeznünk, hogy egyedül e műve alá írta Illyés a „tragédia mű-faji meghatározást, okkal: egyetlen művében sem következik be ilyen szükségszerűséggel a drámai fordulat: a történelem drámája Rajmond Perella belső drámájává transzformálódik, és nem is egyszerű áttétellel.

Rajmond Perella közvetlen rokona Maximusnak: magatartásában, erkölcsi emelkedettségében egy olyan emberibb világ testesül meg, mely az adott történelmi helyzetben irreálisnak tűnik, s ezért ugyanúgy el kell buknia, mint