

AZ "ELLENÁLLÁS—DRÁMA" KIFEJLŐDÉSE NÉMETH LÁSZLÓ PÁLYÁJÁN

GREZSA FERENC

Szolgálat vagy önérvényesítés

A *Papucshős* — mint a műfaj ráhangolása az Anschluss utáni új történelmi helyzetre — Németh László pályáján új drámai vonulat nyitánya. A szembetűnő jellem-párhuzamok (Sata és Viola, Anna és Lonka, Béla és Lóránt hasonló drámai funkciója) ellenére is hibás leszűkítés volna pusztán a *Villámfénynél* ikerdarabját szemlélni benne. A *Papucshős*-sel a korhoz illő protestdráma jelenik meg az író színpadán. Nagy Imre a darab végére a lét magasabbrendű minőségét vívja ki a maga számára, VII. Gergely sorsában pedig a humánus értékek teljes pusztulásának vagyunk a tanúi. A *Papucshős*, majd a *Cseresnyés* és a *Bethlen Kata* — megkérdőjelezi a drámai linearitás és a totális tragikum korábbi érvényét. A drámai küzdelem célja már nem egy ideális új sorsállapot elérése, hanem a drámakezdő szituáció megtartása vagy — ha az egyensúly felborul — visszaállítás. Megújulás helyett önmegőrzés. A bukás, összeomlás, tragikum legfőbb kísértő veszélyként van jelen a történetben, a hős nem adja meg magát a környezet szuggesztíójának, az események sodrásának, hanem önnön végzete fölé nő. Holly Sebestyén, Cseresnyés Mihály, Bethlen Kata sorsa nem tragédia, hanem — ha bizonyos értelemben pirrhuzsi győzelemként is — ön- és értékmentés. A *Papucshős* tárgy- és problémaköre is tágabb, mint a *Villámfénynél*; több a családi drámánál: barbárság és kereszténység egyetemes emberi kérdéseire keres választ.

A *Papucshőssel* Németh — a korábbi görögös és ibseni aspirációk után — az egzisztencialista dráma egyféle kelet-európai változatát teremti meg. Giroudoux, Anouilh, Sartre drámaírásával rokonságot jelez az író megerősödő mitizáló hajlama (a franciáknál a görög, Némethnél a keresztény megváltás- és paradicsom-mítosz jelenléte), a naturalista szemlélet klasszicizálódása, a választás szituációjának dramaturgiai hangsúlyozása. A realiztikusan köznapi cselekménybe Passió-dráma szövődik. Holly életén átdereng Szent Sebestyén mártíruma, sőt távolabbról a Krisztus-sors. Szakrális fogalmazásban kárhozat vagy megváltás a dilemmája. Éber Viola s általa a világi hiúság megkísérti, de ő Lonkának áldozza az életét, aki a darabban az esendő emberiséget képviseli. A szűk drámai térben felfokozódik a feszültség, sorsformáló hatása a dialógus. A dráma menete koncentrikus, középpontjában a naturalista miliőelméletet hatálytalanító megemelt jellemmel. „Igazad van: ezt a Sebőt mégsem lehet a társadalomból megmagyarázni. Egyáltalán, mivel magyarázod, hogy egyik ember a másiknak, s rendesen a külön b a hitványnak, minden anyagi kényszerűség nélkül ilyen hülyén kiszolgáltatja magát?” — jellemzi Hollyt Viola. A kiélezett helyzetben a hős, miután lázadásával erkölcsi értelemben függetlenítette magát tőle, tudatosan választja környezetét; szabadsága léte abszurdításának felismerése és önkéntes vállalása. A darab végére, bár a belátás magasabb szintjén, helyreáll a nyitó sorsállapot. A *Papucshős* a klasszicizáló és naturalista dráma meghasonlása és kiegészése. Szerzője mégse tekinthető epigon egzisztencialistának:

a nyugati mintájú drámatípust a háborúba sodort kelet-európai társadalmak igényeihez szabja. Németh túlhalad az egzisztencializmus erkölcsi individualizmusán: monodramájában közösségi dráma lappang. Holly lázadása visszavonásával nemcsak önmagát — az emberiséget is választja. Ahelyett, hogy visszahúzódna a személyes sors, az ideavilág keretei közé, közösségben akar élni, másokat óvó felelősségtudattal. De jellemében is van valami „oroszos”: érték és praktikusság ambivalenciájával Oblomovra, önpusztító jóságával pedig Miskin hercegre emlékeztet, s büntudat és megtisztulás hasonló útját járja végig, akár a Feltámadás hőse. Kevesebb racionalitás és sokkal több érzelem van benne, mint nyugatibb rokonaiban.

A dráma az 1937-es olasz út sebzése: a feleség öngyilkossági kísérletének és a férj önvádakkal és számalommal elegy rezignációjának külső történetét az író ön-életrajzából ismerjük. A *Papucshős* mégse kulcsmű: anyagán inkább az *Irgalom* szerelmi háromszöge, az apa és anya modellje hagy nyomot. (Például a regénybeli Lackovics alakjának a drámában Pubi figurája felel meg.) A helyszín pedig — Kós — a püspöki várost, Vácot idézi, melynek jelenével és történetével épp ekkortájt foglalkozik behatóbban az *Alsóvárosi búcsú*m dolgozó Németh. A darab személyessége azonban ennél áttételesebb, s az alkotói pálya 1938-as fordulatára vonatkozik. A *Tanú* megszűnése után a szépirodalomba temetkező író most hívja vissza a közéletbe a történelem. Önérvényesítés helyett újra a szolgálat erkölcsét választja. De nemcsak önmaga számára keres benne életreceptet, hanem a magyarság és értelmiség időszerű sorskérdéseire is. Így a dráma fő ereje az objektiváció sikerében rejlik.

Németh László darabjait a kritika gyakorta jellemzi „vallomásdrámákként”, „állapotnaplókként”. E felfogás szerint a főszereplőknek csupán önarcképi érvényük van: önelemző szenvedéllyel vagy sérelmeiket vetítik bele a világba, vagy álmaikat. A dráma nem valóságos társadalmi-történelmi folyamatok tükörképe, hanem utópia-helyszínen játszódó énrepresentáció: s „van” helyett a „kell”-t ábrázolja, anyagát — preconcepciók nyomvonalán, az eszme felől deduktíve szervezi. Nézetünk szerint azonban helyesebb Németh műveit az én- és a társadalmi dráma interferenciájaként, szubjektivitás és tárgyiaság ötvözeteként értelmezni. Az alkotói én ellentelt elemre hasad bennük, majd a valóság ellentmondásosságába költözik. A *Papucshős* alapkérdésében: hogy tudniillik önmagunkat válasszuk-e, egyéniségünk önérvényesítő kiteljesítését, vagy inkább a kötelesség útján haladjunk s valamely közösségbe épüljünk be alakítón, önmagunkat az ügynek alárendelőkön — nemcsak a szépirodai és ideológus Németh belső dilemmája, de a magyar értelmiség urbánus-polgári és dzsentroid-népies megosztottságának, szakadásának és vitájának problémája is benne rejtezik. A dráma egyszerre hordozza a pszichológiai és a szociológiai jelentést, ami aztán az egyes és általános törvénye szerint differenciálódik. A lélektani képlet: alkat és jellem kölcsönhatása általános érvényű és mitikus sugallatú archetípussá bővül, a társadalmi szemlélet pedig az emberiségről való lételméleti gondolkodássá.

A Németh-dráma nem lírai, hanem konfliktusos mű — nemcsak a jellemek rendszerében: Viola és Lonka mérkőzésében vagy Holly Sebestyén belső vívódásában — hanem a mondandó valamennyi rétegében. Legáltalánosabban vizsgálva a *Papucshős* „barbárság” és „kereszténység” küzdelme. A „barbárság” a hierarchisztikusan épülő alá- és fölérendelések társadalmak eszméje. Nem a valódi érdem, hanem az erő a törvénye, amely a nemesebbet a silányabb rabszolgájává teszi, a gyengébbet pedig az önzés kiszolgáltatottjává. Az autokratikus család e gondolatmenetben a totalitárius állam sejtje. „Iszonyú az örültség ereje, Viola. Nézze meg a diktátorokat: nem az örültségükkel terrorizálják a világot? Rá merik dobni az üszköt mindnyájunk háztájára, és engednek nekik. Lonka is...” — vonja meg a párhuzamot Holly a köz- és magánélet között. A *Papucshős* az emberi kiszolgáltatottság drámája, két irányban is.

A pipogya levéltáros nemcsak kispolgári feleségétől szenved, hanem Viola és Lóránt emberi autonómiájába gázoló beavatkozásától is. Segítői is eszközebert látnak benne. Ha Lonka a gyermetegegségével, a várostörténész amazon hideg logikájával terrorizálja. Az ember önmagában becsülje meg az Istent — fogalmazza meg világnezetét. A körorvos se tudja elképzelni a házasságot másként, mint nemek strindbergi harcaként, melyben a gyöngébb „nyereg és sarkantyú alá” való. A „kereszténység” ezzel szemben a mellérendeléses szerkezetű közösségi társadalmak ideája, a belátás életelve. Individualizmusnak, exodusnak egyaránt tagadása. A másik ember sorsát is felvállaló, az egyéni érdeket a közérdeknek alávető erkölcs, a világ sokféleségének tudomásulvétele és hozzá való alkalmazkodás. A *Papucshős* a közösségi felelősségérzet drámája.

Holly Sebestyén sorsában a gondolkodó drámája is jelen van. Abból a felismerésből nő ki, hogy az igazság „sötét”. Más eredményre jut logika és pszichológia. A hős bűnnek érzi, amit eszével belát. Riasztja a ráció embertelensége: Viola szerint ugyanis egy férfinak ki kell bírnia a másik ember halálát. A filantrópia viszont a kiválóság fegyverletétele, lehetőség, érdek, erő felelőtlenségére. A társadalmi igazságtalanság kívül esik a logikai magyarázat körén, ösztön, érzelem viszont homályos, definiálhatatlan állapot. Vannak helyzetek, amikor az alkotás önzés, bálványimádás; élet, amit „Istentől és természettől ránk bízott élőlényektől elveszünk”. A dolgok „görbülése” más, mint amit az intellektus kiszámít. A *Papucshős*: megrendülés történelem és emberi magatartás értelmetlenségén.

A *Papucshős* portrédráma, amelyben méltó ellenfél híján a környezet a Gegenpieler. A főalak Holly Sebestyén azzal magasodik a többi ember fölé, hogy egyetlen szereplője a darabnak, aki másokban nem önmaga igazolását keresi, hanem képes tiszteletben tartani az eltérő személyiség szuverenitását is. Hős és környezete: kétféle és ellentétes értékrend. Ez az antagonizmus a tragikomikum gyökérzete. Holly belülről, szándékai, magatartása és vállalkozása felől szemlélve hős, a morális gondolkodás és önfeláldozás példája; kívülről, családjá és baráti köre perspektívájából nézve viszont papucs, családfenntartó kuli és igavonó barom. Nem jelleme nevetséges, hanem a helyzet, amibe sodródik. Tulajdonképpen erős ember: alakját megemeli, hogy sorsát nem gyengeségből, hanem az irtalom ihletésében tudatosan vállalja. Van energiája lázadni és a lázadást önmagában elfojtani, emberméltóságát védelmezni és büszkeségét egy igazabb erkölcs nevében földadni. A látszat mégis az, hogy — Lóránt szóhasználatával — a levéltáros csak egy körülményeitől befolyásolt szerencsétlen balek, chaplini Prügelknabe. A darab tendenciája így fonákjára fordul, a nevetés a nevetők ellen: a legkülönb ember járja a multságosság kálváriáját. A belső ellentmondás csak sebezhetővé teszi alakját, de nem szatirikussá. Elejétől végig részvét és sérelem malomkövei közt őrlődik. Egyik lelkiismerete a „hivatás, szabadság, férfimagány” — a másik viszont az emberiség szenvedései előtt leboruló dosztojevszkiji alázat és kötelességtudás. Az alkotás bátorsága és a világ „tisztító szele”, illetve az önmegvalósító önzés miatt érzett büntudat és lelkiismeretfurdalás. Sorsában magánélet és elhivatottság, köznapiság és eszmény konfliktusa pusztít. A *Papucshős* nemcsak a megalkuvás drámája, hanem önmaga legyőzéséé is. Az írói és erkölcsi értékek kínzó ambivalenciája. Holly egyszerre áldozat és hős: az öngyilkos Lonkában a kíméletet érdemlő sebesültet látja, de a beváltatlan képesség továbbra is mint hiány sajog benne. Inkább Alceste, mint Dandin György rokona: a hozzá közelállók drámáját nem képes önmagától elidegeníteni. A tévesztett szerep mögött is meg tudja becsülni az eleven embert. A feleség viselkedésében a középosztályi konvenció csak Viola szemében kritika, az ő számára egyszersmind az alkat mentsége: „Az ilyen társadalomban, ahol a férfi a megvetett munkát végzi, sosem lehet olyan befolyású,

mint a here nő, aki parádéjával és intrikáival ezt a sok férfit társadalommá összeköti. Minél jobban behúzódik munkájába egy ilyen Sebő, annál inkább hozzáaljasul a munka fogalmához, annál inkább kuli, családfenntartó, rabszolga, ez a Lonka pedig annál inkább élvező, szerepvivő, családfő, zsarnok” — hangzik az első felvonás zárómonológjában. Holly Viola mereven dogmatikus és Lonka rapszodikusan intuitív gondolkodása között elviselhető egyensúlyt próbál teremteni, emberméltóság és rabszolgasors határán humánus mértékért esengni. Tragikumuma, hogy óhaja meddő kísérlet marad: vagy erkölcs és szív parancsát kell megtagadnia, vagy a tehetség önvádját magában hordoznia. Mindkét megoldás önkorlátozás, az adott pillanatban az emberi nagyság mégis vonzóbb, mint a művészi tehetség.

Lonka és Viola párbaja csak a dráma felszínén mutat a szerelmi háromszög irányába, a két szereplő fontosabb dramaturgiai funkciója, hogy a Hollyban feszengő belső ellentmondást gerjessze. A két nő az angyal és a démon forogatókönyvét mondja föl a számára, vagy a szívhez, vagy az értelemhez szólón. Lonka szilaj türelmetlensége mögött igazában az asszony, a gyermek és a megszállott határesete, a szájalom és részvét méltó tárgya. Viola viszont hideg fényű artemiszi jelenség, szava akár a gyémántvágó kés, miközben kegyetlenül éles logikával metszi ki Holly sorsából, megszokás és elfojtás homályából a lázadás érveit. Egymást persze fantomizálják: Viola szemében Lonka öngyilkossága csak ravaszul megrendezett komédia, a feleség előtt viszont a tudós nő csak frigidiséggel álcázott csábító. Világképük tárgyilagosságot nélkülöző önkivetítés. Holly erkölcsi nagysága mindkettőjük relációjában nyilvánvaló. Violához mégis közelíti a felingerelt alkotói becsvágy és a meghátrálás szégyene. Lonkához pedig a közös múltból sarjadó felelősségtudat és rémlátó képzelet. Választása önmagát fölemelő és a gyengébbet megbecsülő gesztus. Az Éber-házaspár a darabban inkább csak a közeget jelenti, ahol a pólusosság találkozhat. Szerepük másodrendű: Erzsike a háztartásba süppedő asszony, Lóránt pedig Bakos Béla intelligensebb és mértéktartóbb változata.

A Papucshős öntörvényű, lényegre szorított, zárt drámái világ. A súlyos mondandót és a szerkezetet elnehezítő jellemrendszert a cselekmény heves robbanékony-sága, feszes logikája és gyorsan pergő ritmusa eleveníti. A történet a lázadás, szökés és öngyilkosság izgalmas fordulópontjain szinte rohan a katarzis felé. Az eszméket tettpótló dialógusok építik be a dráma testébe. Mi a titka, hogy sehol se szembetűnő a szervesen esszészerűség csillogása? Tán a parabola gondolatiságának és a cselekményes dráma akciógazdagságának megkapó feszültsége. A konfliktust a képtelen határig élezett helyzetek hitelesítik: a család ellen lázadó férfi visszakönyörgi magát a matriarchátusba, a kispolgári jólét biológiai iszapfürdőjében lubickoló asszonynak van lelkiereje önmaga elpusztítására. A pirandelloi technika kiszámított paradoxonos váratlansága és a jelenidejű bonyolítás múltat és véletlent kizáró következetessége. Németh a Papucshóst legjobb társadalmi drámájának nevezi, a kritika viszont középszerű művei közé sorolja. Az elemek hibátlan illeszkedése, a mondandó aktuális és egyetemes érvénye, a kompozíció dramaturgiai kiérleltsége inkább a szerző ítéletét bizonyítja.

A Németh-drámák csoportjában a *Papucshős* — erkölcsdráma. Témája a világba való beilleszkedés, az ember morális felelőssége a közösség kohéziójának erősítésében. Anélkül, hogy direkt politikálásba bonyolódna, a keresztény etika fogalomrendszerében antiimperialista tendenciája nyilvánvaló.

A magyar Thélème

A *Cseresnyés* 1939 júniusában Sátorkőn, a közeli német megszállás előérzetében, „az ellenállás jelképeként” készül. „Tulajdonképpen testvére *Kisebbségben* című könyvemnek. Azt írtam meg abban: milyen gondolatokkal kell a magyar elitnek az eljövendő megpróbáltatásokat átvészelnie” — olvassuk a *8 órai Újság* szerzői nyilatkozatában. A darab a hitlerizmus „tetőpontján és kétségkívül ellene” íródik, de a belé foglalt jóslatot — az inváziót — a történelem teljes egészében nem igazolja. A keletkezés sorshelyzetéből érthető a dráma ontológiája: a történet valóság és lehetőség szüntelen egymásba átcsapása. Ember és eszme realitás, de képzelt a szituáció. Utópia tövén persze gazdagon sarjad a szimbólum, mint amilyen maga a farm vagy az életét pusztító vihar. Tér és idő a darabban egyszerre konkrét és absztrakt. A *Cseresnyés* modellje pontosan megnevezhető: az *Ember és szerep* honoráriuma-ként kapott kecskemét-kisnyíri erdőirtás kertje — ám a horizont a „mindenütt és sehelse”, illetve a „mindig és sohasem” általános érvényével bővül. A Kert-Magyarország eszméjének újrakezdeményezése volna, a *Kapások* utópiájának dramatizálása? Ez esetben a mű túlságosan is beleragadna az írói múltba. Látomásában valamilyen falanszter öltene testet, a szocialista társadalom sejtje? Így is a példázat jelenidejűsége szenvedne csorbát. A *Cseresnyés* álmának nem a reformatori szenvedély a gerjesztője, hanem az ön- és nemzetféltség. „Van” és „lehet” bonyolult dialektikája valósul itt meg, melynek leírásához nem fölösleges idéznünk az írói vallomást: „A *Cseresnyés* is álom. Sokunk álma: elitről, új nemességről, minőség forradalmáról, egy magyar szerzetesség hódításáról. Ez az álom a harmincas években, mint a madárszárny: könnyű, fölfelé repeső volt. Néhány év előtt kezdett egy összeszorított férfiköllé inasodni és csomósodni. Ettől a régi könnyű álomtól búcsúzik, s ebbe a görcsös makacsságba néz előre a *Cseresnyés*.” A darab az exodusos idill lehetetlenségének és az emberpróbáló történelmi sors vállalásának ábrázolása. Már nem akarja a „sziget elönteni a tengert”, hanem védekezésül önmentő erőddé változik. Huszadik századi analógiája a rabelais-i Thélème-nek, amely nem menedék, hanem — humanisták modern gyülekezeteként — eszményeket óvó ellenvilág. A *Cseresnyés* eszméje a *Kisebbségben* — már a Szekfű-tanulmányra előreutaló — tisztultabb képlete. A főhős inkább kelet-európai parasztdemokrata, mint a „mélymagyarság” szabódezsős megszállottja. Az egyetlen „jöttmagyar” a darabban Völgyi-Wunder, de ő se származásával ellenfél, hanem a faszizmust idéző totális birodalmi gondolkodásával. De a *Cseresnyés* probléma- s anyagzsúfoltságával is a röpiratra emlékeztet: keretei közt négy-öt önálló mű lehetősége feszeng. Pedagógiai, családi, generációs drámát, Klára és Pór Péter tragédiáját egyaránt meg lehetne írni belőle. (Ez az oka, hogy — bár a korszak legjellemzőbb darabja — értékben mégis a *Papucshős* mögé soroljuk.)

A *Cseresnyés* nem élettagadó „anachoréták” rendháza, hanem az imperializmus előtti behódolás vagy ellenállás dilemmájával küszködő korabeli magyar társadalom mikrokozmosza. „Eklézsia”, mely az egész egyházért áll helyt; „spóra”, ahol a magyarság túlélheti a vést; „iskola”, amelyben a közösség jövőt elviselő lelke készül. A sorsunkkal való küzdelem terepe. Nem az utópia akar benne életté válni, hanem az élet erősíti magát utópiával. A főhős Noé bárkájának szánja, amellyel megmenekülhetünk a vízözönben s kiköthetünk valamely Araráton. Így a darab legfőbb epizódjaiban (például Klára sorsában) tragédia, a dráma magasabb emeletén az életgyőzelem ábrázolása: a főhős bukását tévedés számonkérni rajta. A *Cseresnyés* lezárása se indokolatlan happy-end, hanem szervesen következik a mű logikájából. Szétszóródás és magképződés, centrifugális és centripetális erő kiegyenlíti egymást benne. Értelmemmel igazolt Sziszüphoszors; fordított Lear-király, amelyben Cordélia

megmentheti apját. Erre utal a darab korábbi címe is: *Apa és lányai*. Nem emlékező ibseni technikával készült meditáció, hanem jelenidejű shakespeare-i szenvedélyrajz.

A *Cseresnyés* a kohézió drámája: ember és eszme meghasonlása és egybeforrása. Annak fölismerése, hogy egyén és közösség egymástól elválaszthatatlan sors és ügy. „Magaddal is csak úgy bírhatasz — ha másokkal birkózol” — fogalmazza aforizmává törvényét a főhős. (Nem véletlen a címben a kettős jelentés: tulajdonos és birtok névazonossága.) Cseresnyés és családja új Kőműves Kelemenként húsával és vérével köti meg az eszmények falait és boltozatát. Mintát és példát mutatnak az erkölcs nemességével megemelt életre. „Minden ember mögött van egy idea: mint bura mögött a fény. S csak azt látják benne, ami mögüle átvilágít” — fejtegeti Anna. A farm igazi szellemét nem a hit dolgaiban „inkvizitor” Margit képviseli, hanem az apja; benne nemcsak a gondolat következetessége van meg, hanem emberhez alkalmazkodó rugalmassága is: tudja, hogy „nem bűn egy ügyet egy emberben szeretni”. Az overállban nem a falanszteres egyöntetűség a fontos, hanem hogy a zöld és barna uniformisokkal vitázó etikai tisztaság jelképe. Az eszmének kettős, időszerű és korföltői vetülete is van: egy kelet-európai kisméretű védekezés benne a rátörő imperializmus ellen, másrészt viszont az önmagát meghaladó lét parancsa, minőségelv.

A *Cseresnyés* ideájának két ellenfele támad: egy kívülről — a korszakban s egy belülről — az embertermészetben. Az előbbi embertelen eszme, az utóbbi ember eszme nélkül. A „korszaklelemet” — amely definíció a maga elvontságával annak idején a jelenség színpadképeségét tette lehetővé — a darabban Völgyi képviseli. Növénypatológus, országboldogító és nőcsábász egyszemélyben, ennél azonban fontosabb, hogy eszméi „luftballonját” Németországban fújják. Onnan érkezik a farmra, hogy Cseresnyést a politikába visszahívja s Klárát a maga számára megszerezze. „Ma a nagy népek az igazi mesterek. A nagy tömeg adja a nagy embert, a nagy ember szabja rá a nagy tömegre a nagy szervezetet” — hirdeti. Gondolatmenetében nem nehéz ráismernünk az „ein Volk — ein Führer” elvre, amely az emberi személyiséget a felsőbb akarat vak kiszolgálására szorítja. Számára a *Cseresnyés* — rögeszme, fölöslegesen rémlátó „eperindás Cassandra-klub”, amely alkalmas arra, hogy a kor elől menekvő ember Diogenész-hordója legyen. Közösségbontó agitációjára felelve az apa a társadalom eleven organizmusainak létjogáért perel, az emberi autonómiáért: „Szervezetre Dzsingisz kánnak van szüksége: aki a másét akarja felprédálni. Az alkotáshoz nem szervezetek kellenek, hanem alkotók.” Hisz abban, hogy „minden Wunder három napig tart”, s „a tankok és rubrikás papírok dagályánál” időtállóbb az erkölcs. Völgyi ideológiája ingatagságát „guelfek és ghibellinek” támasztásával pótolja meg. Az embertermészetben lel szövetségeseire. Annában az anyát, Tinkában a nőt kísérti meg. Anna előtt közömbös, hogy a farm eszme vagy rögeszme. Am középosztályi asszonyként retteg attól, hogy a *Cseresnyés* leányai boldogságának koporsója lehet. A hű feleség és aggódó szülő konfliktusát végül is — a növényi lét követ is megőrlő vegetatív ösztönösségével — a szökésben oldja föl. „Nem lehet a természet szájába zabolát vetni” — fogalmazza meg a maga mentségét. A lázadás láncreakciója a Kláráért féltékeny s szerelmében visszautasított Pór Péter disszidálása, aki pedig mint néphi az ügyet volna hivatva jelenlétével hitelesíteni. Sértett embersége az osztályönzés és gyanakvás ígét fakasztja belőle, midőn a *Cseresnyést* a középosztályi hazugság „megrepedt álomvárának” festi. Urak és nép közt szerinte a fal áttörhetetlen: „Mert a népet nem lehet megajándékozni. A népé az, amit kivív. Milliő *Cseresnyés* s a legszebb lelki alamizsnálkodás sem pótolhatja azt a pillanatot, amikor kormon és romon át egy kismemizett ember a szabadba tör magát, s feldicsekszik a felhőknek: elzavartam őket. Ami az övék volt, ezután az enyém” — halljuk népi kritikáját. A közösséget csak Klára élettársaként vállalhatná, egyedül

így tudná őszintének érezni a néphez hajló értelmiség lelkiismeretfurdalását. Valójában azonban általa is a természet tiltakozik, a Veres Péter-i „embertenyészet” öntudata: „A természet a farkast farkasságra, a nyulat nyúlásra vonja fel — csak a megrettent ember szeretne kilépni abból, ami” — igazolja visszahúzódását. A legártatlanabb áldozat a farmon Klára, akit előbb az otthon szétdőlése, az anyai „kályhameleg” hiánya srétez meg, aztán a szerelmi csalódás, az ártatlanul komolytalan Tinka helycseréje lök öngyilkosságba. A „mézeskalács szív” összetörik a *Cseresnyést* pusztító viharban.

Retirálásban, tragikus fordulatokban az eszme volna a hibás? Inkább az ember gyenge rá. Völgyi úgy érvel, hogy a *Cseresnyést* feszítő ellentmondások, melyeket kiélezett, már érkezése előtt a farm életében lappangtak. Igaz, de ezek a feszültségek megfértek az ideák burája alatt, mindaddig, amíg a mecklenburgi kísértő megjelenésével a dráma terében új erőgóc nem támadt, amely a gyengébben kötődő részecskéket magához vonzotta. A *Cseresnyés* kétpólusú konfliktusos dráma, a főhősnek Völgyi a Gegenspielere. Így tudja az írói önvallomás is: „A *Cseresnyés*ben egy mintaéletet élő embercsoport sorsán mutatom be, mint válik le róla mindaz, ami az idők elviselésére nem elég erős és szilárd. A bonyodalom a koreszmék és a kor emberének betörése ebbe az ideális kis államba.” A mondandó sugallataként nem az eszme korrigálandó tehát, hanem a humánus teherbíróképessége. A kohézió kategorikus imperatívuszát a veszteség nem gyöngíti, hanem erősíti. Szélesíteni kell bázisát népben és emberi szolidaritásban.

Eszme és ember meghasonlásával *Cseresnyés*nek a dráma belső körén is meg kell küzdenie. Ideáinak van „bősége és salakja” — ebben különbözik a farm nemtőjétől, Margittól. Legidősebb lánya — Zeusz fejéből kipattanó Minervaként — a diktatórikus gondolat megtestesülése; „jégoszlopként szikrázó tökéletesség”, húgai mostohája, akinek nincs szive és bőre. A csapások óráiban az apa már-már szörnyetegnek tartja, míg meg nem vallja, hogy „emberen túli ridegsége” az elfojtott nőiség páncélja: „Az én szívem tán nincs meghasadva? A kemény látszat alatt nem volt vonaglás, repedés, halál? Egy fiatal lány, — aki szép, szenvedélyes, és nem kell, mert külön; — tán fájdalom nélkül fagy mind mélyebbre kiválóságába?” — kérdezi. Szökés és öngyilkosság *Cseresnyést* is a lelki összeomlás szélére löki. Szenvedély és rezignáció, kitartás és gyöngeség, az ügy vagy önmaga vállalása — eleven dilemma benne. Van-e értelme az eszmének emberek nélkül, mi a fontosabb az erkölcsben, a példa vagy az eredmény? Belső zavara végül is a „tartsd magad” életelvében tisztul ki. Az embernek joga van a szenvedésre, de ennek nem lehet ára a megalkuvás. „A mi fájdalomunk: csont. Minél több van belőle, annál keményebbek vagyunk” — döbben rá. „Ha két elv egyszer merőlegesen fordul, a múlt emléke s szívünk hajlami hiába könyörögnek és hazudnak elnézést, alkalmazkodást: szakítani kell” — vallja meg ideákhoz való hűségét. Az eszmének „abszolutizált — a mindennapok realitásait és emberi igényeit semmibe vevő — megszállottja” volna, aki abszurd rendet teremt maga körül? Anélkül hogy eszményeit földná, túljut az elvek dogmatizmusán. A Németh László-i hős rendkívüli szenvedélykoncentráció: nem sodródó báb, hanem vívódásban megnövő lélek, akinek van ereje önnön kétségein is úrrá lenni. Változó sorsban is föl nem adott folytonosság.

Miképp a dráma gondolatiságában, a jellemábrázolás folyamatában is föl-föl-pattan időnként a „realizmus héja”, s „szárnyát bontja” az általános érvény: az emberalakok archetipusokká alakulnak. (Belőlük összegeződik aztán a mű mitológija.) *Cseresnyés* Mihály ősképe a Clunyt alapító Szent Benedek és a szenvedésben hatalmas Prométheusz ötvözete, Annáé Démétér, a föld-anyja-isten és a paradicsomi Éva keveréke, de ki lehetne osztani a dárabban Iphigeneia, Lucifer, Pallasz Athéne

stb. szerepeit is. A Németh-dráma mítosza más, mint a regényé: konfliktusosság jellemzi. A *Cseresnyés*ben is ott a kettősség: egy görögös (a természetből kibontakozó) és egy keresztény (a paradicsomi bűnbeesés és megváltás relációit termő) sugallat. (Az íróra fő tehetően Kerényi Károly mítoszelmélete hathatott, aki az istenalakot nem a harmónia állapotában ábrázolta, hanem a belső dráma dinamizmusában: Apollót például fény és kegyetlenség, Dionysost tragikus szétszaggatottság és fékezhetetlen elevenség konfliktusában.) A „növényi” erkölcs jelképrendszerében is hasonló jelentésbeli osztódás figyelhető meg: Mihály és Margit — akár a mélybe gyökerező és viharoknak ellenálló fák — az állandóság és önmegőrzés életelvét képviselik, Anna és Tinka pedig — mint az öncélúan sokfele burjánzó és a szelek előtt meghajló bokrok — a vegetatív ösztöniség fölfogását.

A Németh László-i dráma indulatdráma: a hős a sorsát vezérlő eszmékhez méltón mindent önmagából megvalósító akarat; az eseményeket, amelyek önmagukban nem drámaiak, a „vívódás forrósága” telíti feszültséggel; a szerkezet sem fiktív menetrend, hanem „szenvedélygörbe”. A *Cseresnyés* cselekménye — a valóság és lélek forgószínpadának törvényéhez igazodón — két szálon bonyolódik: egy „ok-ságin” és egy „teleológiai”. Az előbbi az életet — Anna és Klára, Tinka sorsában — tragikumná vagy meneküléssé formálja, az utóbbi viszont üdvösségüggyé, például *Cseresnyés* és Margit vállalkozásában. A drámai építkezés itt is, mint a *Papucs*hősben, hullámvonalhoz hasonlítható: az eszme gravitációja előbb meggyengül, a könnyebb fajsúlyú részek leválnak róla, majd újra megerősödik. Csakhogy a *Cseresnyés*ben a szerkezet már nem olyan zárt — a hármas egység szabályából csak a helyé érvényes —, hisz betör a világ a kisközösségbe: inkább a racine-i és shakespeare-i kompozíció elegye. Akár egy égitest: meteorok csapódnak be, bolygók válnak le, holdak csatlakoznak hozzá — de a mag ugyanaz marad.

A dráma nemcsak élet és gondolat övezeteiben zajlik, hanem a nyelv közegében is. Örley István felismerése máig ható érvényű: a Németh-darabokban „a szó önmagában is dráma: sűrű élet, villanó igazság, perzselő költészet”. Ahogy az egész dráma lázad a köznapok monotoníájára s lomha megszokása ellen, úgy lázad a nyelv is a beszéd ellen. Ünnepe — a próza kötetlenségében is — a költészet csillogása. A metaforák messzire világító máglyákként lobognak benne. A *Cseresnyés* többféle vetületében is nyelvi dráma. Mindenekelőtt szerkezetében: belső konfliktusossága a sokfele indázó, ötletet s képet bőven termő, a pátosz és irónia, a keserűség és melanchólia széles érzelmi skáláján játszó életes nyelvnek és a hitviták lényegre sűrített, logikára kihegyezett szenvedélyes dikciójának, expresszív erejének feszültsége. A mondat benne közlés is, kép is, hordozója és tükre önmaga s a dráma jelentésének, egyszersmind a lírai megszólalás érzelmi és érzéki töménysége. Aztán funkciójában: e drámai nyelv nem az esszé passzív leíró-ábrázoló szerepében tetszeleg, nem is hal el a társalgási darabok könnyed semmitmondásában, események után kullogó kommentárjaiban, hanem motívumértékű; ahogy Karácsony Sándor fogalmazta — tettepótló. Ahelyett hogy pihenője volna a cselekménynek, inkább mozgatórugója. Anna, Klára és Tinka sorsa például *Cseresnyés* és *Völgyi* dialógusában dől el. A szónak hatalma van: lázít és gyógyít, összetör és fölemel. Hogy nehezen mondható s a szereplők jelleméhez se igazodik? A kritika kiindulópontja az idejétmúlt naturalista babona, mely szerint a színpad nyelvét az életéhez kell hozzászűrkiteni. Németh nyelvi újítását olyan alkotók példája bátorítja, mint Csehové vagy Elioté.

A *Cseresnyés* az ellenállásdrámák vonulatában közösségi dráma: feladat és alkat, kollektívum és személyiség, eszme és élet összehangolásának lehetőségeit vizs-

gálja. A perspektíva a *Papucshős* után kitágul az interperszonális kapcsolatok kutatásává. Föllazult vele a dráma egysége, de a veszteségekért kárpótol e világ gazdagsága.

ENFALTUNG DES "OPPOSITIONSDRAMAS" AUF LAUFBAHN VON LÁSZLÓ NÉMETH

FERENC GREZSA

Nach Auffassung von László Németh ist das Kunstwerk (so auch das Drama) — eine Unternehmung. Es richtet sich mit seiner Idee, seinem estetischen Charakter, den Charakteristika seiner formschaffenden Prinzipien immer nach den Forderungen der gegebenen Geschichtsepoche. Um die Wende der 30-er und 40-er Jahre entwickelt sich ein neuer Dramentyp im Beruf des Schriftstellers, der eine typisch osteuropäische Version des existentialistischen Dramas ist. Unter den die nationale Existenz drohenden Verhältnissen — anstatt den idealen Lebenszustand zu erreichen ist das Ziel: Erreichung oder Wiederherstellung der gegebenen Gemeinschaftssituation. Aus dem „Protestdrama“ entfaltet sich stufenweise das Gesicht des „Oppositionsdramas“. Zunächst stellt der Autor dem Formwechsel der Kunstgattung dar, die Umbildung wird dann durch Analyse von zwei Werken: *Papucshős* (Pantoffelheld) und *Cseresnyés* veranschaulicht.

РАЗВИТИЕ «ДРАМЫ СОПРОТИВЛЕНИЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ ЛАСЛО НЕМЕТА

ФЕРЕНЦ ГРЕЖА

Согласно взглядам Ласло Немета произведение искусства (в том числе и драма) — предпринимательство: своими идеями, эстетическим характером, своеобразными принципами создания форм следует требованиям данной исторической эпохи. На рубеже 30-х и 40-х годов в творчестве писателя возникает новый тип драмы, которая является своеобразным восточноевропейским видом экзистенциалистической драмы. В условиях угрозы уничтожения нации — вместо стремления к достижению идеальных условий существования нации — его целью является восстановление прежних условий. По мере экспансии немецкого империализма его «драмы протеста» постепенно перерастают в «драмы сопротивления». В своей работе автор на примере двух пьес Немета Ласло сначала анализирует изменение жанровых форм, а затем возникновение драмы нового типа.