

lumokkal találkozhatunk. Ez utóbbiak „a versek egész sorában fordulnak elő, értelmezésük is csak e versek elemeinek összesítésével lehetséges... A szintetikus szimbólumok adják a szimbólumrendszer vázát, szilárd tartószerkezetét, a mitologikusok csak az üresen maradt részeket töltik ki. Azonban ezek maguk is sokkal általánosabbá, gondolatibbá válnak, mint a korábbi megfelelőik.” Korábban az élmény homogén módon tükröződött egy Ady-versben, most ez a homogenitás nagyrészt megszűnik, s „míg eddig az egyes versek, vagy versciklusok *között* valósult meg a lírai reakciók hierarchiája, ebben a korszakban már nemegyszer a verseken *belül*, a versek szimbolikus vagy szerkezeti elemei között teremődik meg a valóság lényegének helyes megragadását biztosító hierarchikus rend”. Azzal függ ez össze, hogy a háborús világ egyneműsödésével Ady világa is egyneműsödött.

Schweitzer elemzései azt igazolják — Révai megállapításával ellentétben —, hogy Ady egész pályájára jellemző a szimbolikus kifejezési mód, s nem beszélhetünk a szimbólum mentes kifejezéshez való közeledéséről. Persze ez nem jelenti azt, hogy a szimbólumalkotás milyensége szempontjából ne lehetne korszakokat elkülöníteni, sőt éppen ezzel foglalkozik Schweitzer munkája is. Révai azt is állította, hogy *A halottak élénben* „kisimultak Ady költészetének ellentmondásai is”. Az ellentmondások nem simultak ki — bizonyítja a könyv —, csupán más lett az értelmük. Nyilvánvaló, hogy a tanulmány elején előlegezett megállapítás a korszakolásról, s ez a két utóbbi e munka legfontosabb általános, az Ady-kép egészét befolyásoló eredményei.

Schweitzer tanulmánya módszertanilag is, tárgyának kibontásában is példamutató; még egyszer szeretném leszögezni, nemcsak az Ady-irodalom, de a magyar irodalomtörténet egésze is értékes művel gazdagodott.

VASY GÉZA

HERMANN ISTVÁN: SZENT IVÁN ÉJJELÉN

(Szépirodalmi, 1969)

Bírálni, sőt regisztrálni is csak azt lehet, ami létező. Esztétikai normákkal mérni és minősíteni csak olyan drámákat érdemes, amelyek kiállhatják a szembesítés próbáját az igényes kritika elvrendszereivel. Ez az első észrevétel, amelyhez Hermann István *Szent Iván éjjelén* című tanulmánykötete juttatja az olvasót. A szerző figyelmeztetési jogosak, indokoltak. A kezünkben tartott könyv nem adja

a felszabadulás utáni magyar dráma történetét. Ma még nem igen lehetne irodalomtörténeti igénnyel és monografikus keretek között — tehát nem kollektív munka eredményeként — áttekinteni huszonöt év drámatermését, az irányzatok alakulását, a párhuzamosságok és ütközések törvényszerűségeit. Hermann-nál ezt nemcsak a távlat-probléma és a nélkülözhetetlen előtanulmányok hiánya, hanem rokon-szenves nyíltsággal bevallott szubjektívizmusa is nehezítené. Egyéni hajlandósága — gondolatainak és gondolkodásmódjának vonzasköre — nem lényegtelen szerepet játszik a megmintázott írók kiválasztásában. Ezt azonban csak enlíteni érdemes, vitatni nem. Hasonló műfajú kötetben bárki követné — és követhetné is — ízlésének bizonyos esetlegességekkel összefonódott irányjelzéseit. S bár teljesebb lenne a sorozat például Mészöly, Eörsi, Gyurkó vagy Csurka István portréjával (míg a kötetbe felvett egyik-másik szerzőt a minőség sérelme nélkül ki lehetett volna hagyni), kétségtelen, hogy a számunkra fontos következtetések az elemzett anyag alapján is megfogalmazhatók. Huszonegy kortárs magyar drámaíró kisebb-nagyobb arcképtanulmánya győz meg arról, hogy az 1945 utáni irodalmi fejlődés egyik lényeges vonása a korábban szegényes, lemaradt, gyakran csak irodalom alatti szférákban minősíthető dráma felzárkózása. A dráma mostanában nálunk is olyan műfajjá izmosodott-növekedett, amely elbíri az irodalomtörténeti-esztétikai vizsgálódást. Nehogy félreértés maradjon: a múltra vonatkozó megállapítás nem akarja kétségbevonni a klasszikus és a 20. századi magyar dráma értékeinek, itthon és a világban sikeres alkotóinak érdemét, jelentőségét. Azt sem vitatja, hogy némely szerencsés konstellációk egy-egy fájdalmasan rövid periódusban — például a reformkort záró évtizedben, vagy az 1930-as évek végén és a 40-es évek elején — jó irányba indították a magyar drámát és néhány jelentős képviselőjét. Csak-hogy más okok, történelmi-társadalmi körülmények meg is akadályozták, hogy a biztató kezdeményezések, és egyes nagy alkotók teljesítményei helyett drámai irányzatokat létrehozó fejlődés tendenciái kibontakozhassanak. S még egy különbség: a kor, a közgondolkodás fő kérdéseinek felvetésére, és a lehetséges válaszok közelítésére a magyar irodalomban a múltból csak szórványos drámai kísérleteket ismerünk. Az 1945 óta eltelt negyedszázadban viszont a dráma a közvéleményalakítás szempontjából lényeges problémák visszhangzó közegévé vált. Ez tette lehetővé, hogy Hermann István, aki változatlanul a filozófiai-esztétikai kritika művelője, kötetnyi portrét rjön a magyar színpadi szerzőkről. Másrészt: Hermann érdeme, hogy ezt a sejtelmeszerű felismerést elméleti igényességgel megalapozta, bizonyítja, és gazdag elemzésekben segít az irodalmi köztudat evidens részévé tenni. Ma ez még egyáltalán nem köz-tudott.

Ilyen történeti-irodalomtörténeti szituációban, amikor egy hagyományosan elmaradt műfaj felzárkózását lehet és kell az értékrendbe építeni, mindig kísért a túlzás veszélye. Kérdés tehát, hogy vajon sikerül-e ellenkező előjelű értékelési ingadozások nélkül kivívni a fejlődése új szakaszába jutott műfaj tekintélyét. Hermann kötete igennel válaszol. Nem gyárt hamis legendákat. Miközben éles szemmel ismeri fel az új vonásokat, értékeket, a műfaj hazai történetének fordulópontjait, éppen a változás elmélyítése, a további szintemelés érdekében mutat rá a művészi-eszmei fogyatékosságokra. Talán ez a törekvés, a kiegyensúlyozottság igénye, a minél komplexebb elemzés és motiválás szándéka segített a kötet érvényességét helyenként a drámán túlra is kiterjeszteni. Hermann esztétikája ismeretelméleti alapozású. Azt vizsgálja: mennyire képes a művész felismerni és szuggesztíven ábrázolni korának meghatározó konfliktusait, a fejlődés fő vonalát érintő társadalmi-történelmi problematikát. Ez a mérce, amely minősít. Ez a műfaj java természetnek egységes áttekintését biztosító aspektus, a gondolkodás fókusza, amely a szerzőt tiszteletre méltó következetességre teszi képessé. Kötetének szilárd gondolati alapozása és építménye van. A portrésszék téglaként illeszkednek a konstrukcióba, amely — kisebb részletek vitathatóságától eltekintve — meggyőző logikával tagolja az új magyar drámairodalmat. Első ciklusában, a *Tündértáncok*ban azokkal az írókkal foglalkozik, akik elsősorban a mulatságot szolgálják, nevetetni kívánnak. Hermann itt azt ítéli döntőnek, hogy „a vígjátéki vagy satirikus feldolgozásmód a mai magyar drámában legtöbbször valamilyen fantasztikumba nyúló játékosság segítségével történik”. Kifogása: az így létrejövő tündérvígjáték vagy szalonvígjáték, „bármilyen komikus legyen is hangulata, végeredményben középfajú dráma”. A tragédia és az igazi komédia mélységeit nélkülöző darabftípus: felstilizált szuperjáték.

Hermann a népszerű színpadi szerzők hatásának okait is vizsgálja. Arra keresi a választ: miért nem fogadhatja el az igényesebb kritika a siker mértéke szerinti rangsorolást. Más szóval: miért ütközik össze oly gyakran a közönség véleménye, és az esztétikai-irodalomtörténeti mércét alkalmazó bírálat. A meggyőző válasz lényege az, hogy a közönség elsősorban a mindennapi élet komikumának tükörképét kedveli, a művészi komikum pedig csak a köznapinál mélyebb összefüggésekben valósulhat meg. Ha valakit kigúnyolnak, az még nem satíra. Satíra akkor keletkezik, ha „egy történelmileg jellegzetes folyamat válik gúny tárgyává”. Ennek pedig feltétele, hogy szellemi karakterrel megformált, jelentős egyéniségű és markánsan jellemzett hősök szolgálják az írói célkitűzést. Az irodalmi érték feltétele a jelentés rétegzettség, a szimbólumképzés lehetősége és az, hogy a mulattató színpadi játék értelmezése gondolat-variánsok ki-

alakulására is lehetőséget adjon. A vígjátékíró ne legyen elnéző, ne akarjon mindenkinek a kedvében járni. Ez összeegyeztethetetlen az igazságkereső művész elkötelezettségével. Vagyis a *Szent Iván éjjelen* szerzője a merészen sűrítő, gazdag fantáziájú, lényeges történelmi-emberi konfliktusokra reagáló, tehát a nevetve meggondolkoztató szatírárt kéri számon kortársaitól. Ezek az elvek szinte előre rajzolják jó néhány portré körvonalait. Itt a legtöbb esszé: pontos találat. Már a címek előlegezik Hermann elemzéseinek lényegét. „Pardon százötven percre” — ez áll a Tabi-portré fölött, mivel itt a krokiötletet három felvonásnyira nyújtó módszer kap kritikát. Egy műtipust jellemez a frappáns fogalmazás: „Tabi nem dramaturgiát teremt, hanem dialógusokat perget, és állandóan vigyáz arra, hogy ezek a dialógusok nehogy megsértsenek valakit...” A műfaj kívánalmait és csapdáit, az író tehetségét és fogyatékoságait mérlegelő gondossággal készült portrét olvashatunk Gyárfás Miklós, Gáspár Margit, Fehér Klára és Dunai Ferenc dramaturgiájáról. Karinthy Ferencet viszont nem értékeli Hermann kellőképpen. Erősen vitatható az a megállapítása, hogy Karinthynek nincs önálló drámai világa. Az *Ezer évre* talán még el lehet mondani, hogy publicisztikus és riportszerű. Az újabb — méltán sikeres — Karinthy-darabok azonban sokkal több elismerést érdemelnek, és nyilvánvalóvá teszik, hogy az író önkifejezésének fontos közege a színpad. Illés Endre, Görgey Gábor és Örkény István értékelésében egy vagy több árnyalattal mélyíteném műveik elismerését. Erről később — módszertani összefüggésben — még szólni szeretnék.

A *Haláltáncok*-ciklus tanulmányaiban Hermann nemcsak az új magyar dráma problémáival néz farkasszemet. Minthogy a méltatott-elemzett művek történelmi drámák, értékelésük nélkülözhetlenné teszi a viszonyítási pontok kitűzését. Vagyis: történclemszemléletünk vitatott kérdéseinek felvázolását és a szerző állásfoglalását. A kiindulási pont az, hogy a magyar múlt hosszú időn keresztül történelemhamisítás áldozata volt. Jócskán ránkfér tehát a dezillúzió-nálás. Vigyázni kell azonban, nehogy ez a helyes törekvés újabb torzulásokhoz vezessen. Az illúziós és a dezillúziós legendák egyaránt haszontalanok. Az önmagasztalás és az önpocskondiázás kára megkülönböztethetetlen. Egyik sem segíti a nemzet önismeretét, amelyre nagy szükség van — a jelen és a jövő érdekében. Ezt az önismeretet szolgálja Hermann gondolatmenete szerint az elmúlt negyedszázad történeti drámáinak vonulata — a haláltáncok sora. Miért haláltáncok? Mert „a magyar múlt nagyon ritkán produkált igazi katartikus tragédiákat világtörténeti értelemben, de nagyon sokszor produkált megdöbbentő, hátborzongató »haláltáncokat«”. Hermann-nak igaza van, egyetlen ponton azonban vitatkozom vele. A katartikus kiélézés hiánya nem a világtörténelmi összefüggések között, hanem

a magyar történelem önmagában adott lehetőségeinek és elvetéléseinek dialektikájában ragadható meg érdemileg. Így kerülhető el igazán következetesen az a tévedés, amely egy nemzet irodalmát elvont és el-elhomályosuló világtörténeti összefejlődés követelményeivel méri. A lényeg azonban nem a vita, hanem az egyetértés Hermann tanulmányaival, Illyés-, Háy- és Füst-portréjával, frásainak koncepciójával és fő vonalaival. Nézzük példának Illyést. Eltekintve attól — ami persze gyakorlati szempontból nagyonis jelentős érdem —, hogy Illyés Gyuláról, a drámaíróról, valamennyire is összegező igényű tanulmány eddig nem született, s hogy Hermanné az úttörés merészsége, megállapíthatjuk: az Illyés-életmű új aspektusait nyitotta meg. Bebizonyította, hogy Illyés a világdráma modern kiválóságaihoz képest is újat adott, tartalomban és formában egyaránt áttörte a polgári dramaturgia korlátait. Az illyési dráma nagy vívmánya, hogy „minden modern torzítástól mentesen állítja . . . a középpontba” azt a hőst, aki „a nép szolgálatát a nemzeti érdekből kiindulva nem közvetve vállalta, hanem közvetlenül. Nem a nép érdekében, hanem egész 48-ig egyedülálló súllyal a nép nevében emelte fel szavát és kardját”. A *Fáklyaláng* és a *Dózsa* praktikus-pedagógiai szempontból is hasznos, vitaindításával is köztudatba rögzítő elemzése után *A kegyenc* következik. Hermann analízise nagy érzékenységgel és körültekintéssel — a múlt és a jelen, a történelem és pszichológia tényezőit összemérő komplex módszerrel — bogozza a tragédia ellentmondásait, szövevényességét. A probléma részletei ide nem illenek. Ez önálló tanulmányt kívánna. Amit tehetek: olvasásra ajánlom, mert szellemi élményt ad.

A mai táncok ciklusa Németh László, Sarkadi Imre, Mesterházi Lajos, Hubay Miklós, Darvas József, Dobozy Imre, Szakonyi Károly és Déry Tibor drámáival foglalkozik. Ez a sorozat sikerült nézetem szerint a legkevésbé. Ebben mutatkoznak meg leginkább az alkalmazott módszer kérdőjelei.

Hermann dramaturgiai jellegű portréknak nevezi esszéit. Nem személyes érdckességek, életrajzi adalékok vagy pletykák foglalkoztatják. Modelljeinek az elemzett művekben feltáruló drámaírói alkatát kívánta körvonalazni és jellemezni. A *Szent Iván éjjelén* című gyűjtemény értékelésének egyik megkerülhetetlen kérdése: mennyiben tudott megfelelni a maga támasztotta követelménynek? Véleményem szerint csak részben valósította meg a vonzó és helyes programot. Az eddig kifejtettekből, a kötet szerkezetének, szemléletének, erőteljes gondolati megalapozottságának méltatásából is kitűnt, hogy a célkitűzés melyik részét érezhetjük kielégítően realizáltak. Hermann nézőpontja alkalmas a drámák centrális problémáinak feltárására, a történelmi folyamat és írói világlátás összefüggéseinek megragadására. A filozófiai-esztétikai módszer fontos kérdése-

ket helyez az eddiginél élesebb megvilágításba, tehát eredményeivel győz meg termékenységről. Ugyanakkor kétségtelen, hogy ez a közéletés — legalábbis a Hermann által kialakított változatban — csak pontosan körülhatárolt illetékességi körön belül alkalmazható. Az írói alkat pedig jórészt kívül esik ezen a körön. Ha a szerzői program csak a bemutatott művek és írók eszmei karakterének elemzését, a világságfelismerés vívmányából, illetve korlátaiból következő pozíciók átvilágítását ígérné — elégedettek lehetnénk. Ezt a célját Hermann eléri. Adós marad viszont azoknak a konkrét, egyedi vonásoknak, alkatbeli jellegzetességeknek, technikai és stílusbeli sajátosságoknak a bemutatásával, amelyek nélkül nem lehet teljes érvényű írói portrét teremteni. A műveket egyetlen szempontból vizsgálja. Így pedig említés nélkül marad, hogy az író milyen eszközöket mozgósít, mekkora hatékonysággal tudja felismeréseit a drámai mű szerkezetében érvényesíteni.

Elvont mértékrendszer formálódik, amely eltekint a megvalósítás minőségétől, tehát eleve lemond a drámák hatásának figyelembevételéről. Emiatt nem sikerül teljesen megnyugtató értékrendet kialakítani, pontosabban érzékeltetni a felszabadulás utáni drámairodalom minőségi hullámvonalát. Hermann említi ugyan a bevezetésben, hogy „az egyes drámaírókat nem egymással, hanem önmagukkal” méri. Fenntartása azonban nem tolhatja félre azt az igényt, hogy az olvasó — a portrészorozat megszabta keretek között — mégis csak kíváncsi a szerző véleményére az egyes drámai alkotások értékéről-hatásáról. A kötet esszéinek egy része ezt a várakozást is kielégíti. Néhol azonban a választott módszer gyengeségei bukkannak felszínre. Nem hiszem például, hogy Németh Lászlónak éppen a *Gandhi*-dráma biztosítana kiemelkedő helyet. Meggyőződésem, hogy ez a mű a színpad közegében jóval kevésbé igazolhatná szerzőjének drámaírói elhivatottságát, mint a *Galilei*. Most arról nem is szólnék, hogy a gondolatokban gazdag *Gandhi* ellentmondásai nem kevésbé vitathatóak, mint a *Galilei*. A különbség „csak” annyi, hogy a *Galilei* sodró hatású, nagy feszültsége, pompás szereplehetőségeket biztosító dráma, amelynek felújítása is biztos sikerre számíthat. Másik példa: Mesterházi három drámájának tárgyalásakor alig sejtethetjük, hogy az egyik — a *Pesti emberek* — kortörténeti jelentőségű sikert aratott, a másik két mű viszont nem tudta ezt megismételni. A különbség okai kideríthetők, ám Hermann kísérletet sem tesz erre. Vagy itt van a *Tóték* példája. Hermann elenkezéséből nem derült ki, hogy Örkény István darabja a közelmúlt évek egyik legértékesebb sikerét vívta ki itthon is, külföldön is. Az író sajátos alkatáról, nyelvezetéről, ötleteinek játékosságáról, világlátásának formát és stílust teremtő mozzanatairól — tehát a siker okairól — mitsém tudunk meg.

Hermann — helyesen — az egyetemesség igényét állítja mérceként a drámatermés fölé. Az egyetemes fogalmát tisztázni kívánó fejtegetés azonban fölösleges kitérőket tartalmaz: Juhász Ferenc vitatható értékelése, vagy Moldova György pályavonalának jelzése semmivel nem visz közelebb a drámai egyetemesség meghatározásához. Erre Hermann kétféle — ellentmondásos — kísérletet tesz. Előbb kijelenti, hogy a „Lobogóknak József Attila” jelszó mind a mai napig érvényes irodalmunk egészére vonatkozóan. Nem akarom Hermannat félreérteni, meg tudom magyarázni, hogyan érti ő ezt a mondatot. s a „Lobogóknak József Attila” jelszót. Osztom is meggyőződését József Attila aktuális jelentőségéről. Itt azonban nem erről van szó. Tudományos igényű — esztétikai-filozófiai elvrendszerre építő — munkában nem lehet evidens az ilyen érvelés. Ami pedig egy gyakorlatibb szempontot illet: mire megy az ilyen kijelentéssel az egyetemesség igényét fel nem adó, ám a közelítésben súlyos alkotói problémákkal, soha-nem-volt tartalmi és formai kérdésekkel küszködő drámaíró. Hermann másik ajánlata sem biztat elsöprő hatékonysággal. Bevezetője végén, néhány oldallal a József Attila-zászló után újabb lobogót lenget: „A shakespeare-i dramaturgiát szembevetni a mai magyar drámával? Igen. Ezt feltétlenül meg kell tenni, és ha ezek után még marad valami a magyar drámából, akkor az utóbbi negyedszázad a drámában sem volt hiábavaló . . . a fejlődésnek olyan értékek újrateremtésére kell törekednie, amelyeket az emberi szellem egyszer elért, és amelyeket elvesztett. A mai fejlődés, a szocialista fejlődés ezzel a lehetőséggel terhes . . . fabatkát sem ér az olyan művészet, amely nem a csúcok meghódításával próbálkozik.” Ezek a mondatok is kettős hatást váltanak ki. Egyrészt sejteni lehet, hogy a shakespeare-i modell szerint tételezett teljesség igénye segítheti a fejlődést. Másrészt a művészet csúcainak meghódítására biztató gondolatmenet elvont és homályos. Elmulasztja vizsgálni azokat a közvetítő szférákat, amelyek mai lehetőségek és igények közé transzponálhatják a több száz év előtti műszerkezet szemléletét és ábrázolási technikáját. Helyesen írja Hermann, hogy „a rendező ne tekintse pusztán immanensnek a színpadi világot, mert ennek belső törvényei csak akkor alakíthatók ki, ha megértjük a külvilággal való összefüggésüket”. Csakhogy ez a dialektika, a színpad immanenciájának viszonylagos alárendeltsége, meghatározottsága a mű kora által, a drámára is érvényesnek tekinthető. Ezért nem lehet önmagában meggyőző orientációnak tekinteni a shakespeare-i modellt. A reneszansz egyetemesség követhető példáját korviszonyaink közé kell állítani. Így adhat segítséget ahhoz, hogy a kortárs drámairodalom ne csak a máról, hanem a mához is szóljon, s hogy igazságkeresése lényegretörő, aktualitása művészileg magasrendű legyen.

DERSI TAMÁS