

## SZATÍRÁTÓL A NÉPI JÁTÉKIG\*

Molière-ről szóló tanulmányába nem minden keserűség nélkül sző bele Illyés arról egy mondatot, hogy amikor Budán még a török volt az úr, Párizsban már Európa új világtrendje körül kezdődtek a szellemi előharcok. Molière is részese a szellemi küzdelemnek, Illyés azt csodálja benne, hogy a parasztturfából, vásári komédiás bakugrásaiból álló francia vígjátékot „az ő félelmetes társadalomismerete emelte egyszeriben tőkélyre”. Ami nem járt együtt azzal, hogy kitörölte emlékezetéből az Űj Híd mutatványos bódéinak vaskos commedia dell'arte bohóza-**ta**it; a francia színháztörténet is megjegyzi, hogy Pathelin mester figurája kétszáz év múlva Tartuffe, Harpagon, Don Juan alakjában tér vissza a színpadra. Illyés fájlalja, hogy az új magyar színházból hiányzik a commedia dell'arte műfaján nevelkedett, szemléletében és nyelvében hitelesen népi fogantatású játék, a vaskos odamondogatást komolysággal művészi arányokban keverő plebejus műfaj. Molière fordításai is — *Kényeskedők*, *A tudós nők*, *Dandin György* — arra ösztönözték, hogy kikísérletezze ennek a műfajnak magyar változatát.

A magyar nemzeti dráma és népi játék megteremtésére Móricz Zsigmond tett próbát a század elején. Ő is a nemzeti hagyományokhoz nyúlt vissza, a népszínmű és a vásári komédia műfaját támasztotta fel és töltötte meg új tartalommal. Áll ez a *Sári bíróné* (1909) és a *Ludas Matyi* (1911) elsőtől közölt részleteire. Hubay Miklós írja *Móricz Zsigmond drámái* című tanulmányában, hogy a *Sári bíróné*-ban azt vette át Móricz a népszínműtől, amivel a népszínmű maga is adósa volt a régi magyar vígjátékirodalomnak, a szándékot a magyar népelet ábrázolására. „Móricz a *Sári bíróné*-val ott folytatta, ahol az iskoladrámák, Csokonai és Kisfaludy Károly abbahagyták, annál a jóvérű kritikai szemléletnél, amely a 19. század elején megvolt a magyar vígjátékirodalomban . . . A 18. századi magyar vígjáték még eleven kapcsolatban volt a világirodalom népi jellegű komédiáival. Ehhez visszatérve, Móricz így abból a forrásból meríthetett, amely közvetítette Molière, Plautus és az olasz commedia dell'arte életrevaló ötleteit, jókedvét és bátorságát.”

Utolsó drámai műve, a *Kismadár* „Móricznak és egyben a magyar irodalomnak (a 20. század első feléből) egyetlen klasszikus drámai műve” — olvassuk némi kételkedéssel az idézett kitűnő tanulmányban. Ám ugyanitt azt is megállapítja Hubay, hogy Móricz végül szintén adós maradt a nemzeti dráma megteremtésével. Nagyszabású és mégis egyetlen drámatermése nem váltotta valóra fiatal korának nagytrófiái álmait. Ő utána is várni kellett az író, akinek színpadáról — Móricz szavaival élve — „a valóságos, hamisítatlan, igazi élet illata, szellője” csapja meg a nézőt.

Móricz az ellentéteket elsimitja, a szemben álló feleket békésen kiegyezteti: ez lehetett az egyik fő akadálya, hogy színpadi műveiben nem érte el prózájának a szintjét. Ösztöne azonban kitűnően működött; világosan látta, milyen irányban kísérletezen a színházat nemcsak szóra-

\* Részlet egy nagyobb tanulmányból.

koztaó intézménynek tekintő író. Ezért Illyés jóvérű népi játékaiknak közvetlen előzményeit kutatva is először Móricz műveiben tekinthetünk szét. A *Ludas Matyi* legelső változatát „vásári komédiának” nevezi Móricz, s bevezetőül ezt mondja róla: „A bohózat szerelenségei tombolnak a felszínen s a mese mélyén a legvéresebb örök győtrelem vonaglik.” A felszínen bohózáti szerelenség, a mélyben komoly mondanivaló: ugyanez a cél vonzza Illyést is népi játékaik, parasztdramái írásakor.

A másik nagy ösztönző példa és becsvágyat ingerlő forrás a francia irodalom, a kétszáznaál több farce szövegével büszkélkedő francia drámairodalom. (A legismertebb játékot, a *Pathelin Péter prókátor*t Illyés le is fordította.) A commedia dell'arte könnyedségét, jókedvű komédiázását, kavargó látványosságát a történelmi drámák első sorozatával egyidőben keletkezett *Tüvétevek* közelítette meg legjobban. Bemutatásakor a népi világ hiteles realizmusa és a felszabadult játékoság molliere-i elevensége ragadta magával a nézőt. A színház Csokonai *Karonyóné*-jával együtt állította szinpadra, példázva ezzel is hagyomány és folytatás összetartozását. A *Bolhabál* a farce életkép-realizmusát, a *Bál a pusztán* a söté satirikus revújét hasznosította, a *Bölcsek a fán* diákos parodizálás formájában, évődve, ironikusan csipkelődve, pamfletszerűen satirizálva a világ állapotáról szóló intelmek szinpadát teremtette meg. Az előbbi kettő íródhatott volna korábban is, korhoz lazán kötődő népi játékok; a *Bölcsek a fán* eszmekőre viszont szorosán kapcsolódik az elmúlt évtized fejleményeihez, nemcsak gondolataival, hanem a „formabontó” színház eszközeinek felhasználásával is.

A sorban első *Lélekbúvár* (1948) című satírája a sarlatánkodást, sznobizmust kigúnyoló molliere-i komédiákkal tart rokonságot. Megjelenésekor, a magyar demokrácia hatalmi harcainak kellős közepén, célzatát alaposan félreértették és legjobb esetben is a politikai harcoktól elhatárolódó író arisztokratikus gesztusaként magyarázták. A satíra pedig igazából a tárgyával akart nevetést, sőt harsány kacajt kiváltani. A *Lélekbúvár* a betűragó áltudományt, a nagyképu fogalmi hókuszpókuszokat figurázza ki az eszkötya pszichiáter fölsülésében. Azt az életidegen szemléletet, mely fogalmaival úgy teríti be a világot, hogy a tényeknek kell hozzájuk igazodniok, s ha netán a valóság mégis kisiklik alóluk, az sem a módszer, hanem a tények hibája. A szmukizmus időleges fölényt szerez az orvosi tudományt fölöttébb tisztelő falu lakóinak körében, mígnem a minden lében kanál fiatal parasztleány — hasonlatosan Molière friss észjárású talpraesett szolgálóihoz — furfangosan, saját eszközeivel semmisíti meg a mélylélektan tudósának tekintélyét.

Főfősléges bizonyítani, hogy Illyésnek nem a freudizmussal támadt elszámolnivalója. A mélylélektani analízis az a módszer, amely sarlatán kezében, elmozdulván valódi kutatási területétől, a fogalmi üresjáratot szembeszökő nevelségeességgel példázhatja. Nem kell egyebet tenni, csak egy fokozattal túlmagyarázni a fogalmakat, kiterjeszteni őket az élet minden területére, például a „szántóvető társadalom szélesebb rétegeire”, máris alkalom nyílik a vaskos komédiázásra. Illyés nem fél a disszonanciától, lélektan tudását rajongó tanítványával együtt olyan faluba ereszti be, ahol még patika sincs, a pálinkázgató plébános is a falusi kedélyességet, nem a tudományt képviseli. Épp ezt értette félre a korabeli kritika: dramaturgiai rendbontást látott benne, tiltakozott az ellen, hogy a falusi harcok színtere afféle időszerűtlen komédiázásra használódjék föl. Mintha az osztályharcok lendületét törné meg az író nyugalmasabb időkre való gúnyolódása. Pedig a *Lélekbúvárt* mozgató indulat nagyon is elevenbe találó módon leplez le egy közérdeket sértő, szellemrontó magatartást és módszert: „Nem lehet úgy élni a népben, hogy közben az ember féljen tőle, hogy megvesse, ez a maguk bibije. Főképp uralkodni nem lehet rajta, hogy lenézzük. Egyáltalában nem lehet fönt lenni, ahogy lent sem! Csak bent, középu, együtt!”

Az engedelmes szavakkal úzótt halandzsa kellő elbánásban részesül, a satíra célba talál, valahányszor az áltudományos mélylélektani ceremónia kerül terítékre. Illyés nyelvi ötletekben kifogyhatatlan, az élettől idegen gondolkodás mindig indulatba hozza, a darab mégsem találja meg a molliere-i komédia hangját. A fatusiak túl sok előnyt kapnak az írótól, egyik olda-

lon áll a kótyagos csodadoktor, tudományából fokozatosan kiábránduló tanítványával, másik oldalon a tempós, némelykor idilli nyugalmú falu, így a küzdelem eleve eldöntött, nem kétséges, kinek a javára. A feszültséghiánnyal magyarázható, hogy némelykor a didaktikus cétzátosság veszi át a szerepet a valódi szereplőktől, a nehezen találkozható két oldal közeledést és szembe kerülést megkönnyítendő.

Semmi sem zavarja viszont a *Tüvé-tevők* (1953) komédiázását, szereplők és tárgyak kavargását, harsány bohózati jeleneteit. A zsgoriság kifigurázását éppen nem lankasztja, ellenkezőleg, hatásosabbra fokozza, hogy a nemesveretű, tömörített nyelv, izes fordulatosság a vásáris burleszk külsőségeivel párosul. A nyelvi jellemzéssel egyenrangú súlyt kap a szereplők állandó jövés-menése, a mozgás gyorsuló irama, a torz fintorok, túlzó gesztikulációk beszédes rendszere. A színpadon a helyzettel tökéletesen azonosuló torzképek ágálnak, és a bohózat belső egyensúlyát nem dúlja szét a zsgoriakkal szemben fölvonultatott fiatal pár egészséges népi viselkedése, mert azok nem lépnek ki epizód szerepükből.

A *Tüvé-tevők* után Illyés hosszú ideig nem nyúlt a komédia műfajához, a történelmi drámák sorozata, a múlt élővé tétele kötötte le energiáit. Csak 1966-ban jelent meg *A puszták népe* lapjairól ismert témát földolgozó *Bolhabál*. „Az egykori vásári komédiák műfaját, a farce-ot próbáltam fölújítani” — írta, a népi hangvételű darabot parasztoknak, falusi nézőknek szánta, a darab premierjét is a Zala megyei Alsópáhokon rendezték. A *Bolhabál* arról szól, miféle megpróbáltatások várják az északi országrészből a dunántúli uradalomba szegődött idénymunkások csapatát, s ezek a jogtalan cselédek a népi furfang cselvetéseivel miként teszik lóvá a régi juss címén lányokra vadászó úri társaságot. A három részből és sok jelenetből álló „kópéjáték” nemesen szórakoztató színpadi elbeszélés, a társadalomkritikát énekkel, zenével könnyíti, változatosan pergő jelenetekkel teszi mindenki számára élvezhetővé. Illyésnek a *Bolhabál*-ban sikerült az, ami a magyar színjátszásnak ritkán szokott: emelkedetten komoly gondolatokat öltöztet a bujkálással, szerepcserével, megtévesztéssel bőségesen fűszerezett komédiázásba. A férfiszereplők női ruhát húznak magukra, a lányokat üldöző pusztai kisurak alsóneműre vetkőznek, néhányan kopsorba bújnak; akad jelenet, melyben a farbarúgás a nyomatékos érvelés. Ez a farce és a XIV—XV. századbeli *sotie*, a társadalmi, politikai szatíra, vagy közelebbi példával élve, a ligeti bódék, vásárokozó cirkuszok játékmódora. A változatosan kavargó, hahotára fakasztó jelenetek nem nyomják el a darab célzatát: a látványosság kiegészíti, hangsúlyozza a történetben rejlő mondanivalót.

A *Bolhabál* azt mondja el, hogy az otthon hagyott családjukért dolgozó summások hiába folyamodnak legelemibb jogaik védelmében erőszakhoz, a kis csapat húzná a rövidebbet. Ezért úgy kell harcolni „ahogy lehet”: haraggal is, főként azonban vidáman, cselvetésekkel, mert ezzel a módszerrel csikarható ki némi elégtétel. Az „ahogy lehet” mindennapi életben hasznosítható gyakorlatias élettapasztalat a *Bolhabál*-ban; a belőle készült és városi bemutatásra szánt *Bál a pusztán* (1972) ennek az életvitelnek bölcseleti oldalát is megvilágítja. A két darab témája azonos, szereplői ugyanazok, de az átdolgozás nemcsak abban különbözik az alapszövegtől, hogy megrövidült és kimaradtak belőle a színező életképek. Míg a *Bolhabál* a farce-ot próbálta életre keltetni, a *Bál a pusztán* inkább a *sotie*-hoz és moralitáshoz áll közelebb. Az elbeszélő jellegű kópéjáték életképeket és zsáneralakokat kívánt; a társadalmi szatírával telítendő moralitáshoz az allegória elvontsága illik. Mindkét darab moralizál, a megcsúfolt emberi méltóság nevében; a *Bál a pusztán* azonban közvetlenebb formában tiltakozik a társadalmi egyenlőtlenység, közelebbről a két kezük munkájából élők lenézése ellen. A két darab közötti különbség legészrevehetőbben a Diák szerepének megváltozásán mérhető. A középkori francia játékokból ismert diák a *Bál a pusztán* jeleneteiben az első változathoz képest többet van színen. Egyszerre részese és magyarázója az eseményeknek: szereplő és narrátor. Úgy érkezik a pusztára, hogy éppen csak megmerüljön egy kicsit az agyat, szívet tisztító valóságban, aztán a nép hiteles tanulmányozása végett részt akar venni a summások bálján. Végül a vállalkozásukhoz is csatlakozik és azonnal ellenállásra, harcra buzdítja a munkáscsapat vezetőjét. Siker-

telenül, mert a „direkt akció” ideológiája elutasításra talál, nagyon megszívlelendő hivatkozással a túlerőre, mely egy fúvással sárba sodorná a százfőnyi csapatot. A darab 1936-ban játszódik. Ebben az időben az „ahogy lehet” magatartás bizvást a gyakorlati magyar életbölcselet egyik összetevőjének tekinthető. A társadalmi változások reményének szétfoslása utáni esztendőekben, a harmincas évek elején fogalmazódott meg az irodalomban is ez a magatartás. Elfáradás, reményvesztettség tükröződött benne: nincs lehetőség szemtől-szembe frontálisan harcolni a társadalom teljes átalakításáért; úgy kell küzdeni, ahogy a körülmények engedik. A diák, forradalmi céljait föl nem adva, azért túrtörteti magát és csatlakozik a maskarás játékhoz, mert belátja, hogy eszméivel túlzottan előreszaladt, nincs aki követné.

A *Bál a pusztán* nem idealizálja az „ahogy lehet” magatartást, mint ahogy nem tette ezt Móricz sem, a harmincas évek novelláiban, például a *Csempészek* címűben, vagy Tamási Áron sem az Ábel trilógiában. Mint korhangulatot örökíti meg, megértő együttérzéssel, és nem kevés iróniával. A Diák ugyanis nemcsak együttküzdő harcos és tanulmányainál fogva messzebbre látó a többieknél. Zárószavaiban Illyés mai tapasztalata is hangot kap. Levonja az urak megcsúfolásának tanulságait és idézi a kort, mely a szereplők előtt áll és majd lépcsőként emeli őket egyre feljebb. A tanulság azonban idézőjelbe kerül. A Diák emelkedett hangulatú kijelentő mondataiba parányi túlzás vegyül, épp csak annyi, hogy a kijelentéseken kérdőjelek üssenek át. Míg *A tű jökában* épp az óhajtot mondatok hordozták, hogy az óhajtot a történelem fordítsa át kijelentő módba, a *Bál a pusztán* zárószoraiban a kijelentés hangzik óhajként, mint ebben a mondatban is: „de semmi kétség, hogy a 20. század az emberi értelem és türelem, a jogok kölcsönös respektusának nagy korszaka lesz!”

Teljesen átszővi az ironia *Bölcsek a fán* (1971) című darabját, mely szerző jelölése szerint „tragédia dalban elbeszélve”, más szóval: komoly téma vidám köntösben. Ebben a tréfás tragédiában is szerepel diák. Teendője az, hogy rövid előjátékban tájékoztassa a nézőt a darab műfajáról: a *Bölcsek a fán* XVII. század közepén írott iskoladráma, története a messi múltban, az i. e. IV. századi ógörög időkben játszódik; az utójátékban pedig ő foglalja össze néhány szóval a színpadon történtek bölceleti lényegét. Szerepe ezzel még nem ér véget; más ruhába öltözve, végig színen marad, sőt az első felvonás az ő monológjával kezdődik, amiből rögtön kiderül, hogy a darab harmadik időrétege a mi jelenünk. A *Bölcsek a fán* jó előre figyelmezteti nézőjét a rakoncátlan buk fencekre, az időcserékre, a szembeszökő anakronizmusokra. A görögös és az iskoladrámai jelleg szó szerint csak jelmeze a darabnak és nem pedig a mondanivalójától elválaszthatatlan formája. Az anakronizmus fölszabadítja a játékoságot, teret ad a vidám és keserű tréfálkozás buk fenceinek; a darab valódi formája a gondolatok, érvek, ellenérvek szabad csapongása. A kötetlenség, az idő tetszés szerinti cserélgetése teszi lehetővé, hogy Platónra ugyanúgy essék hivatkozás, mint Beckett-re; Kierkegaard-ra mint Németh Lászlóra. Maga a cselekmény gyöngye vázra épül, egy kút működtetése körül csapnak össze az indulatok, ami persze csupán ürügy, hogy magatartások és még inkább, ellentétes világképek ütközzenek meg, a pamfletszerű torzítás keretében. A darab valódi, a dialógusok tartalma szerinti ideje a mi közelmúltunk, jelenünk és jövőnk. Az Elnök, a Tanár és a Mérnök vitáiban megszólalnak a két háború közötti korszak népi—urbánus ellentéteinek helyenként nevetségesen elavult érvei; történik utalás az ötvenes évek elejének realitással nem számoló gazdaságpolitikájára; terítékre kerülnek a mai helyzet ferdeségei; szó esik a technokraták megálmotda jövő sívár lehetőségéről is. S ha mindehhez hozzátesszük, hogy a darab hol nyíltan, hol meg kevésbé észrevehetően állandóan céloz a mai távlatlan irodalom tételeire, helyzeteire — akkor joggal tekinthetjük a darabot minden ízében időszerű alkotásnak. Az iskoladráma-forma, a diákos parodizáló hangulat nagyszerű alkalmat teremt, hogy Illyés indulatosan, gúnyos iróniával szóljon jelenünk viszatetsző jelenségeiről. A *bölcsek a fán* pamflet: szereplői szélsőségesen torzított karakterek, a kórosan egyoldalú gondolkodás rögeszméinek foglyai. Az Elnök a lázas semmittevés bajnoka, nagyszerűen ért ahhoz, hogy a hivatali tekintély latbavetésével csírájában fojtsa el minden jó kezdeményezést. Nem mer és nem tud dönteni; kedélyesen termeli a

semmiterő szavakat és papirosokat, miközben azt hiszi magáról, hogy rajta a világ terhe. A Tanár a magyar tipológia háború előtti időből fennmaradt példánya: ortodox hagyományvédő buzgalmában az országot néprajzi rezervátummá szeretné átrendezni. Szöges ellentéte neki a Mérnök, ám az elvakultságban találkoznak, a technokrata a mesterségesen előállított világról lelkesedik, a tudomány mindenhatóságának megszállottja. Megegyeznek abban, hogy mindkettő az ügyesbajos dolgaikkal instanciázó jámbor honpolgárok feje fölött beszélnek, vitáznak: népmentő terveikhez éppen csak azok véleményét nem kéri ki, akiket szeretnének a maguk Paradicsomába betuszkolni. Illyés pamfletje a valóságos élet köznapian fontos tényeitől elrugaszkodó, rögeszméibe bonyolódó értelmiségről fest torzképet. Tapasztalataink azt sugallják, hogy mind a Tanár-, mind a Mérnök-féle magatartásnak megnövelte a társadalmi súlyát — s ennyiben a darab Illyés rögeszméiből is elárul valamit — a kapudiszeket mentő vak hagyományvédelem már, a jövőt lombikban kikeverő technokrata még nem játszik kitüntetett szerepet napjaink társadalmában. Amint azonban nem értelmezzük szűken e figurák hordozta jelentést, kénytelenek vagyunk belátni az írói diagnózis valóságtartalmát. A Tanár nem lát tovább a népművészeti díszítés cifrázatainál, úgy gondolkodik a nemzetéről, hogy nem vesz tudomást az idő múlásáról, szavakkal igyekszik megállítani a történelem menetét. A Mérnöknek, más előjelekkel ugyanez a bűne, a futurologiai előrejelzés uniformizáló terveit szentírásnak veszi, közben ügyet sem vet annak a világnak egyedi vonásaira, amelyet boldogítani szeretne. Az előbbi a különöst hajszolja, az utóbbi az általános bővületébe esik, holott az lenne a feladat — érzékelteti az író —, hogy a kettőnek egészséges összhangja valósuljon meg. A viták hevében a kórus — a nép — hoppon marad: épp csak az ő kútjuk nem működik, épp csak az ő házuk nem épül meg. Az értelmiség feladata pedig a szolgálat; akkor áll helyén, ha terveit az élet valódi szükségleteihez igazítja. Amint az író nézeteit, közbeszólásait, kritikái idulatait hordozó kórus teszi: végzi a dolgát, abban a szűk körben, amit a sors számára kijelölt. Illyés szemében az ember köznap munkavégzése nemcsak testi-lelki gyötrellem. A leghumánusabb cselekedetté nemesedhet azzal, hogy megteremti az élet továbbfolytatásának föltételeit, sőt egyúttal erkölcsi értékeket is létrehoz, mert teret nyit az ember legjobb erőit kifejítő tevékenység számára. Ezen a talajon állva folytat eszmecserét Illyés a modern kétségbeesés irodalmával. Jól megérti, hogy adódnak az életben megoldhatatlan helyzetek; nem osztja azonban a cselekvésről való lemondás öngyilkos bölcselétének eszméit. Beckett jelképes szemétkosarában helyet foglaló Androszszal, a beatnik-hípi életsemlelet filozófusával is ezen a ponton legélesebb a vitája. Rokonszenvezik független, szabadszójú kritikájával, az ő szájába adja a pesszimista egzisztencializmust elítélő szavakat; megveti viszont a tétlenségről szőtt bölcselkedéseit, azon egyszerű oknál fogva, hogy Androsz nem járja végig saját eszméi logikáját. A hasznos cselekvés Illyés szemében az élet egyik vitathatatlan nagy értéke, a fejlődés előmozdítója. Sokat elárul a darab stílusának összetettségéről, hogy a cselekvésről lemondó gondolatokat Androsz fejleszti életbölcseletté. Éppen ő, aki máskülönben éber szellemével tűnik ki, a rögeszmés értelmiségiek, a döntésre képtelen Elnök szócsavaró handabandázásairól ő bizonyítja be játékos fölennyel, mennyi képtelenséget tartalmaznak. Androsz és talpraesett menyasszonya mégis a továbbfolytatást képviseli, a fiatalság életrevalóságát, szellemi frissességét viszi a színpadra. Illyés idegenkedéssel és bölcs megértéssel nézi őket, még Androsztól sem tagadja meg a belátás türelmét. A továbbfolyó élet a megtámadhatatlan törvény.

A népi játékok a történelmi drámákkal párhuzamosan keletkeztek. A műfaji vizsgálódás szedheti őket külön csoportba, az életmű szövetében mégis úgy alkotnak külön szálát, hogy össze is fonódnak a nagyobb lélegzetű munkák szálaival. Illyés nem adta föl magas művészi becsvágyát a parasztdrámák írásakor sem. Sőt, elégtételt érezhetett, hogy megvalósul régi álma, az adósságtörlesztés: közvetlenül azokhoz intézheti szavait, a színház ünnepi deszkáiról, akikkel oly régóta szeretett volna közérthető formában eszmét cserélni. Abban a modorban, ahogyan azt a *Csizma az asztalon* című, könyv terjedelmű elmélkedő röpiratában eltervelte. Népi játékaival példát mutatott arra, hogyan lehet megőrizni, vagy talán helyesebben, vissza-

hódítani a történelmi fejlődés által kiérlelt formákban a néphez szólás írói jogát. A két háború közötti időben sem volt könnyű a helyes útra rátalálni. Akkor mégis a tények nyelvén megszólaló irodalom, a bajokat őszintén és keményen feltáró szociográfia, esszé, vers nem a nép helyett, hanem valóban a nép nevében beszélt, bár az érdekeltek erről alig vehettek tudomást. A társadalmi veszély oly nagynak látszott és az őserő-kultusz annyi romantikus valótlanságot hordott össze a romlatlan parasztságról, hogy a bajokat fölsmerő írók egyéb terveiket félretéve, vállalták a történelmi, szociológiai, néplélektani tanulmányokkal járó munkát. „Igyekeztem feltárni a bajt — írta Illyés 1938-as keltezésű naplójegyzetében (*Magyarok*, 67). Nem is azért, mert irodalmi kis köreimben kifogytam volna minden tennivalóból.”

Az író, aki napjainkban is vallja, hogy a társadalmi érdekelttségű irodalomnak változatlanul szerepe és hivatása lehet, jóval nehezebb helyzetben találhatja magát. Egyre szélesebb körű igény követeli a „tisza irodalmat”, és a néppel együttérző elkötelezettek egy része fölhasználja a legmodernebb kifejezési eszközöket is. Az író t övező társadalmi viszonyok hatalmasat változtak, a gond azonban a régi: hogyan lehet a társadalmi érdekelttség és modern kifejezés új összhangját megtalálni.

Illyés nagyon világos eszméket fejtett ki több ízben erről a súlyos problémáról. Fő tétele, hogy Magyarországon működő író nem lehet úgy modern, ahogyan a Párizsban élő, az ottani hagyományok, közvetlen előzmények birtokában dolgozó költő. Benne kell élni a korszerű áramlatokban, ugyanakkor számolni kell az íróra váró hazai szereppel is. Szinte megoldhatatlanul nehéz feladat; az író, aki így gondolkozik, két malomkő között őrlődik: a hazai szerepvállalás és a világirodalommal való lépéstartás szorításában érezheti magát. S állandóan emésztheti az aggodalom, hogy kívülreked az egy nyelvet beszélő irodalom világköz társaságán. Tetézi a gondokat, ha valaki az irodalom fejlődéséből kimaradt műfajt akar napjainkban élettellel megtölteni. A népi játék Csokonai vagy Kisfaludy Károly idejében tartozott az irodalom időszzerű műfajai sorába; ma viszont sok helyütt a happening a korszerű commedia dell'arte. A hangos divatok felől nézve, Illyés kísérlete csupán ókonzervatív couleur locale; higgadt mérlegelés szerint azonban, mely nem kizárólag a formabontó nyugati irodalomnak mértéke szerint ítél, a *Tüvé tevőknek* és a *Bölcsek a fán* című komédiának nemcsak a hazai viszonyokban jártas néző számára van mondanivalója.

Jórészt hasonló kérdésekkel találjuk szembe magunkat, ha Illyésnek a történelmi drámáit fogjuk vallatóra. Az ötvenes — hatvanas években történelmi drámákat írni ugyanolyan merészségnek tetszik, mint parasztdrámákkal foglalkozni. Az 1945 utáni kor egyenesen fölszólította az írókat a nemzet helyzetének tisztázására és a jelen ábrázolása mellett kikerülhetetlen volt annak a súlyos kérdésnek a fölvetése is, honnan jöttünk, hogyan jutottunk idáig. Illyés rég eljegyezte magát a történelem bűvárlásával. Harmincas években írott könyveinek javarésze tárgy szerint is történelemvizsgálat, felszabadulás előtti legjelentősebb verseskötetének a *Rend a romokban* anyagát is átizzítja a történelmi „sorsproblémákkal” való szembenézés igénye. Kérdéseinek észleleteinek csomópontja röviden így foglalható össze: mit jelent magyarnak lenni? A minden ízében racionális Illyés a kérdésre adott egyik válaszában szembe találja magát a magyar történelem irracionális tényezőjével: „Isten csodája, hogy még áll hazánk! Petőfi nem hitt vallási csodákban; a csoda neki egyszerűen ésszel föl nem fogható, illogikust jelent, valami olyast, ami kívül esik a józan, az érdeket, a következményeket latolgató gondolkodáson. A magyarság magatartása valóban ilyen. Létét vakmerő harcainak köszönheti. E harcok kezdettől fogva mindig védekező szabadságharcok. Valamennyi reménytelen. A meglepő az, hogy kitörésük pillanatában a legreménytelenebbek; az ellenség mindannyiszor legalább hússzor erősebb, a józan ész visszatántorodnék ilyen vállalkozástól. A higgadságáról, tárgyvilágos szemléletéről híres nemzet látja, hogy nekiugrása csak kudarccal végződhet s mégis újra és újra nekiugrik a Góliátnak. Balsejtelve mindannyiszor valóra válik, de ebből a leckéből sem okul. Történelmünk nem logikára oktat. Arra oktatnak, s ez benne a vigasztaló és magasztos, hogy nemzetek életében olyan fogalmaknak is van értelme, mint bátorság,

merészség, ideákhoz való ragaszkodás. Ezer esztendőket más népek is csak csodák révén élhetnek; a főnixsz mintájára." (*Magyarok*, 285.)

Történelmi dráma-sorozata, a biztató nekilendüléssel kezdődő új korszakban „logikára oktat”, de arra is, hogy a nagy pillanatokban a bátorság, merészség irracionális kockázatvállalására is szükség van. Görgey józan logikája mellett Kossuth teátrálisan ható elszántságára. Csak épp az idő sorrenden változtatott a történelem. A *Magyarok*ban olvassuk ezt a mondatot: „Ha a jövőnk nem is, a múltunk alakul.” (290.) Amikor nekikezdett az „új fogalmú hazafiság” darabjainak írásához, azzal a hittel cselekedte, hogy a jövőnk is alakul. Az irracionális múlt tanulmányozásából végül is racionális következtetéseket vont le.