

NAGY ANDRÁS

„ÉN NEM BÍZOM A VILÁGOT
A TÖRTÉNELEMRE”

NÉMETH LÁSZLÓ TÖRTÉNELMI DRÁMÁIRÓL

Drámák történeti témaválasztása szükségképpen túlmutat a műfaj határain. Elsősorban azzal, hogy a történelemre való utalást tartalmazza, mely ugyan „drámai” helyzetek sorát teremt, ezek azonban csak a történelem „epikájában” (extenzív motiválás révén) bomlanak ki; ellenkező esetben pedig pusztá és intenzív mélységgel, személyes kapcsolatok drámájának ábrázolásával a történelem valóságos mozgásától idegen erőket mutat be, a történelem erőiként.¹

A korlátok természetesen újításra is kényszeríthetnek, s valóságos periódusokban minden maradandó megoldás megújulást jelenthet. S drámai hagyományokban szegényebb nemzetek az új tartalom új „formává szilárdulásától” várhatják az ellentmondások feloldását, vagy provokálhatják elmélyülését. Németh László drámái kapcsán ez a formai és tartalmi összetartozás fogalmilag is megszilárdul, mivel a szerzői intenció valamennyi értelmi mozzanatra (tehát ezekre is) kiterjed, s így szinte a mű megszületésénél előbb tudatosul.

Németh történeti drámái csak ellentmondásos hagyományokra épülhettek, melyekben azonban a történelem, mint a gondolati drámák „tere” domináns vonulat volt. A drámáirói életműben szembetűnő a tradíciók szelekciója, majd újratemtése és megerősítése – mely jelentőségével, hatásával új korszakot nyitott, ha dramaturgiájában, szemléletében nem

¹ L. Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*. Bp. 1979. 14.

jelentett is korszakos újítást. De ez a megoldás is – pozícióján túlmutató – válasz volt dráma és modernség 20. századi ellentmondására, amelyre más és más magyarázatot talált és választ adott a kortárs Pirandello, Brecht vagy Dürrenmatt. Az alább következő kísérlet nem vállalkozhat efféle összevetésekre sem, pusztán a történelmi drámák sorát létrehozó, azokat meghatározó, s ezek folyamán tipikussá váló szemlélet jellegzetességeit keresi, a feltárt jelenségek értelmezésével próbálkozik, az egyes mozzanatok tágabb kategória-rendszerbe, végül koherens szemléletbe illesztve. Így a vizsgálódás nem terjed ki a drámák genezisére, s nem veszi figyelembe a szerzői kommentárokat sem, mint amelyek a szövegen kívüliek – pusztán a művek paradigmatisorba állításával és elemzésével kíván rávilágítani ezek törvényszerűségeire, a koncepció érvényesítésének következményeire, melyek egyként érintik a műfaj, tehát a szemlélet, vagyis a világnép határait. Ezt a törekvést megkönnyíti az analógiák gyakorisága is, melyek a tárgyra, történetre, szereplőkre egyaránt érvényesek. Nem arról van szó, mintha a történelmi drámák sorában időtől függetlenül, mindvégig ugyanazt a drámát olvasnánk, pusztán ugyanannak az írói szubjektumnak azonos műnembeli kísérleteit – s bár áttekintésünk nem lesz kronológiai, mégis utalni kell arra, ahogy a megélt történelem súlya alatt deformálódik az ábrázolt történelem, így koncepciók módosulásával, érvénytelenedésével, cseréjével találkozunk.

A történelem szövetének felfejtéséhez Németh László több szálon kezd hozzá, mely elsősorban tárgyválasztását motiválja: szelekcióját az emberiség művelődéstörténetének egészéből. S itt az első analógia: drámáiban többnyire az üdvözülés (sokszor: mint üdvözítés) kényszere és a hozzá vezető út szubjektív járhatatlansága szembesül, s ez pusztán az illúzióknak – mint örök érvényű igazságnak, erkölcsnek, az utókor fikciójának – biztosít mozgásteret. S mivel az üdvözítés legtradicionálisabb eszköze – s a drámák esetében: metaforája – a vallás, így kerül centrumba VII. Gergely a monopolizálható üdvözítéssel, s

pusztán ennek feltételeként monopolizálандó hatalommal: az investitúráéval; Husz János, az eretnek, aki saját úton indul az üdvözülés felé: pluralitást teremtve, s ezzel a fennálló hatalmat tagadva; vagy éppen Bethlen Kata, akinek pedig szerelmét vagy üdvözülését kell választania a kétféle vallásban. A vallás tradicionális gyakorlatának oppozíciójaként feltűnik a praxison belül maradó vallásújítás, de már a szerelem sajátos „eretneksége” is – ahogy az üdvözítés vallási és hatalmi monopóliumába kontárkodik a másképpen eretnek tudomány: például Galileivel. Mindezt Apáczai és Misztótfalusi „operacionalizálja” hatalmi és szociális kérdésekre, már az eretnek vallás: a reformáció egyházával is polemizálva. Semmelweis azonban a tudományon belül is eretnekké válik, akárcsak Bolyai János a maga matematizált üdvtanával, amely már a legmagasabb foka a racionális (itt: igazságos) tehát etikus üdvözítésnek – s ami persze ugyancsak elbukó illúzió marad.

Az üdvözítés mint társadalmi, politikai megváltás koncepciója (Apáczai, Misztótfalusi, Husz utópiáiban) önmagában túl könnyen veszíti el legitimálható tartalmát, ahogy erre II. József a hatalom vagy Colbert a kegyvesztettség pozíciójából, de Széchenyi, Petőfi vagy Görgey a bukás szituációjából döbben rá. Egyetlen drámában sem lehet tehát szó társadalmi forradalomról, vagyis a tömegek lehetőségéről vagy jogáról saját sorsuk alakítását illetően – amikor a történeti hűség makacssága miatt a kérdés megkerülhetetlen, úgy a forradalom az üdvözítés koncepciójának fenyegető kritikájává válik. II. József a maga forradalmát a francia felkeléstől óvja, Petőfi 48-tól eszményei tisztaságát félti, Széchenyi az örültekházába menekül a rebelliótól, Colbert pedig koporsója megdobálását akarja elkerülni.

Ahogy az üdvözülést drámán kívüli, elvi és lezárt „üdvtan” irányítja, amely azonban érvényesítése érdekében a drámán belül provokál érzelmeket, szenvedélyeket, tehát konfliktusokat és összecsapásokat; úgy a mű történelmi kontextusa is, feloldandó ellentmondásaival, kiélezett helyzeteivel, meg-

osztott erővel az akciók termékeny talajává válik – de éppen sokoldalú kötöttsége miatt mutat túl a drámán. Bethlen Kata idejében és hazájában nemcsak a pogány fenyeget, de nem áll ezzel szemben egységes kereszténység – akárcsak VII. Gergely meghasonlott vallású világában. Ezzel ellentétben Husz, Széchenyi, Sámson, Petőfi, Apáczai, Misztótfalusi, sőt: Görgey számára a hamis, rossz homogenitás a legfőbb veszedelem, mellyel a megosztás érdekében kell szembeszegezni saját eretnokségüket, zsenialitásukat, örületüket, felelőségüket, pedagógiájukat – általánosítva, mint: igazságukat, becsületüket, erkölcsüket, még az áldozatot is vállalva. Legmaradék-talanabbul az áldozat pozíciója jellemzi Németh László hőseit, mely sokszor csupán saját sorsuk társadalmi „redundanciája” – Sámson vak, Bolyai örült, Bethlen Kata állapotos, Galilei öreg és beteg, s áldozatként agonizál II. József vagy Colbert is. Ezek azonban drámán kívüli erők metszéspontjai egyben, melyek csak következményeikben befolyásolják a drámai szituációkat, nem azokból nőnek ki, nem annak következményei.

A tárgyválasztásból és a határozott írói intencióból eredő elvontságot a szinte ugyancsak az elvontságig felhevült érzelmek fűtik át, melyek az eretnokség vallásújító indulatából, szerelmi szenvedélyből, tudományos elkötelezettségből, lelki-furdalásból, s mindenféle meghasonlásból táplálkozhatnak. Megjelenésükben azonban ezek az érzelmek igen könnyen csapnak át fanatizmusba, akcióikban abszolútumra törekszenek, kiiktatva az „igazság” relatív, a drámában dialektikus megközelítését – így bukásuk elkerülhetetlen és egyetemesnek tűnik, a vigasz álarcában megjelenő magyarázat pedig elsősorban lírai, idegen a történelem „logikájától” (még ha a logika álarcát veszi is fel, mint például Széchenyi vagy Görgey esetében). Ez még a tiszta elméletre: a matematikára (Bolyai), fizikára (Galilei) vagy orvostudományra (Semmelweis) is érvényes, hiszen ezek objektív igazságtartalmánál fontosabb szubjektív, történelmi érvényre juttatásuk.

A történelem szemlélete a drámaíró számára szükségképpen teleologikus, választásában tehát értékelés, preconcepció rejlik, így sokszor a filologikus hitelesség ellenére is fiktív. Máskor – a dráma műfaji sajátosságának megfelelően – hitelesebb a drámává sűrített fikció, mint ennek epikus, extenzív és hűséges leírása (ennek példája az azonos tárgyat feldolgozó *A két Bolyai*, illetve *Apai dicsőség*). Ahogy tehát a történelem szemlélete sem történelmen kívüli pont, hanem magának a fejlődésnek a produktuma,² úgy a drámák világa is kettős tükröt tart a történelemnek – a drámai tárgyat mintegy rávetíti a keletkezés történelmének drámájára. Ebből a szempontból válik jelentőssé, hogy a história drámai totalitásából a történelmi dráma számára mi válik ki – a sűrítés hogyan torzít, s bár pusztán analógiákról, s nem parabolákról van szó, a „modell” hogyan illeszkedik sajátos válaszával a még csak kérdéseket tartalmazó korba: a keletkezésébe.

A legkorábbi drámák közege tehát a vallás volt: VII. Gergely számára morális eszmény, egyben a világ erkölcsiségének feltétele, s így nem hatalmi kérdés – éppen itt bukik fel az aszimmetrikus viszony, hiszen ellenfelei számára az; a pápa „kizökkenése” történetietlenséget, anakronizmust takar, melyben azonban autentikus eszményeit őrzi. A keletkezés ideje: 1937, és a koraközépkor összevillantásának ez a feszültség is indítéka lehetett, akárcsak a kereszténység pusztulásának aktuális víziója, vagy a morális hatalom elszigetelődése, erőtlensége a puszta hatalomért marakodó világban. Két évvel később, 1939-ben Bethlen Kata diadalmas frigiditásában a tradíció erkölcsörző funkciója magasztosul fel, mely reformált vallásában gyökerezik, de a „nájmodinak” hódoló, széthulló Erdélyben ez az értékörzés egyetlen etikus alternatívája, melyért még a szerelem elutasítása sem nagy ár.

² L. Hauser Arnold: *A művészettörténet filozófiája*. Bp. 1978. 202–3.

Ez az etikus és sematikus fanatizmus, mely sem a belső fejlődést, sem az egyenrangú ellenfelet nem ismeri, a megzavarodott, sámsoni öngyilkosságot követő, láború utáni drámákban kezd differenciálódni. Széchenyi már önmagával hasonlott meg – bár 1946-ban ezt még politikai, elvi vitává lehet változtatni, ahogy az örültekháza rémképeit reális, rendőri fenyegetettséggé, a Kossuthhoz, Deákhhoz fűző ambivalens viszonyt egyértelművé – s ezzel itt is minimumra csökkenteni a vívódást; s csak eretnek józanságot ábrázolni az örültek között, kiszolgáltatottságot a reformer összeroppanásában, s így az öngyilkosságra kifutó akciósorban a nemzetért érzett felelősség és az erény végzetes divergenciáját. A két, egymásnak felelő, forradalom utáni helyzet: az ábrázolt 1860 és a megírás éve: 1946 – végletek szituációja, s inkább fenyegető, mint termékeny bizonytalanságé.

Ez a fenyegetés roppantja össze az *Eklézsia-megkövetés* ugyanebben az évben keletkezett drámájában egyetlen megalázásban Misztótfalusi Kis Miklóst, aki éppen ekkor a forradalom nélküli diadalmas haladás: Hollandia oppozíciójával érvel, vagyis történetitlenebbül, mint Széchenyi, ahogy könyvnyomda terve is idealistább – és bukása is dicstelenebb. A polgárosodás kényszere és lehetetlensége itt azonban még csak gondolatkísérlet, s éppen a túlzottan szellemi közeg folytán nem egyértelműen irreverzibilis.

Teljes lehet azonban Husz János heroizmusa, mártíromsága, magányos tántoríthatatlansága, mellyel a középkorból előlegezi az újkort: az expanzív katolicizmusból a reformációt. Ugyanakkor a zsinat is előlegezi a királyi (törvényes) és egyházi (lelki és törvényes) hatalom közös manipulációjában a konstruált pert, mint a pluralizmus „jogi” ellenszerét, a magányos morál legitim elsöprésének eszközeként. S a dráma 1948-as keletkezése a kortárs történelmi ellentmondásoknak egyértelmű feloldását jelzi. Ez – paradox módon – Németh László drámáinak belső differenciálódását provokálta. Így 1953-ban már egy megalkudni is tudó Galilei képviseli az

eretnek és evidens igazságot – nem pedig a magatartásával példát, sőt: ellenpéldát adó Giordano Bruno. Ugyanakkor a Galileivel szemben összeülő inkvizíció is megosztott, perében pedig formális mozzanatok keverednek lényegbeliekkel. Így győzheti le a halálos áldozatvállalás (tudós számára) anakronisztikus erkölcsét a hamis eskü teljesebb áldozatvállalása – ha ebben összeroppan is a hős, először átélve a visszavonás valószínű drámáját. Ez a történet szemlélet, mely 1954-re többrétű történelmi tapasztalatokat integrál, újabb és drámaibb ellentmondások sorát világíthatja meg: így kerül előtérbe II. József, a forradalmár despota, aki birodalma gyakorlatának kritikája alá vetette – vethette – ideális és ideologikus megváltó elveit. Az érvényesülő, kritikus dialektika mondta ki az ítéletet forradalom nélküli forradalmisága fölött, ha az ellentmondások feloldásában eltekintett is a dialektikától: „egy tollvonással” visszavonta megvalósított elvei nagyobb részét; s a drámai ellentmondások mechanikus megszüntetését pusztán a feloldás szerepét hordozó líra ellensúlyozta. Az itt megjelenő paradoxonok nem juthatnak reális szerephez, de először utalnak a főhős pozíciójának és értékrendjének mindkettőt elmarasztaló ellentmondásosságára, az elvek ambivalenciájára –, amelyek ugyanakkor a nagy despota nagy hibái és nagy erényei végletes érvényesülésében ezek öntörvényű mozgásának felemás voltát is jelzik –, amiben ugyancsak a keletkezés idejének aktualitása érezhető.

Az ellentmondások veszedelmétől a további drámákat egyértelműbben ábrázolható hősök kímélik meg, 1954-ben Görgey magatartása is racionális, sőt: etikus indítékú magyarázatot kap, s csak Petőfi drámájában szembesül 1848 depressziós nyara a jelennel – már azzal a nyílt intencióval, mely szerint az utolsó, szükségképpen tragikus lépésig követni kell az elvek kiobbantotta mozgalom agóniáját, s a nagy lélek halálos ítélete megvalósított eszményei következményeiben rejlik. Ha az ellentmondások ritkítása érdekében mindkét drámában erős stilizáció érvényesült is (Görgey múltjának szelektív szemléle-

tében vagy Petőfi gyakorlatában, aki éppen a zsarnokellenes *A hóhér kötelét* írja, nem pedig a szkeptikus *Az apostolt*, nem gyűlöli Kossuthot), de az eszmény és operacionalizálása közötti feszültség végzetes, feloldhatatlan, illetve csak a suta magyarázkodás, vagy az önként vállalt halál lírai toposza felelhet a kétségekre. Egy évvel később születik meg az *Apáczai*, az evolúció: a pedagógia apológiája, mely ugyan az üdvözítés átfogó koncepciójába illeszkedik, mégis itt már a magányos eretnek helyett a magányos tanító lép fel, az igazságot már nem elég kimondani és meghalni érte, el is kell hitetni, el kell fogadtatni, s így képviselőjének pusztulása sem külső erőszak következménye, hanem belső gyengeségé is – tehát a nevelő kudarca.

A hatvanas évek másféle történelmi, társadalmi valóságának talajából kinövő drámáinak legelső darabjaiban (a Bolyai-drámákban) a pedagógus bukását kiegészíti, elmélyíti a lázadó is (Farkasét Jánosé), s ugyanakkor a mindezek tartalmát adó legelvontabb, legelméletibb matematikai problémákat minduntalan a legprimitívebb hétköznapi bajok fenyegetik (birtok, házasság, kaució). S ahogy az apa-fiú élethalálharcát már-már egyenértékű igazságok dialektikája mozgatja, úgy többé egyetlen eszményt sem lehet abszolutizálni – kivéve a dráma közegét: a matézis levezetéseit (vagy ennek metaforájaként: a csillagokba írt sors kiszámíthatóságát). Így válik valóságos tragédiává, hogy elméleti meggondolás alapján kell átadni a helyet a fiak tehetségesebb, embertelenebb nemzedékének – ezzel pótolhatatlan értékek pusztulását is vállalva, mégpedig érzelmileg is: ez az a pillanat, amikor Farkas mégis elküldi a pályázatra hívó levelet Jánosnak.³ Az *Apai dicsőség* történelmileg, extenzíve, *A két Bolyai* érzelmileg, szenvedélyekben, intenzíve motiválja ezt a fordulatot.

³Németh L.: *A két Bolyai*. In: *Kísérleti dramaturgia*. Bp. 1972. 255–8.

Ennek a felismerésnek a végiggondolása azonban nem kap újabb drámai teret – az ótestamentumi példázatok sora nem ezt szolgálja (*Négy próféta, József és testvérei*), s a Puskin-dráma is korábbi gondolkörben marad: a cári udvar morális és – metaforaként – szexuális mocsarában elmosódik a különbség lázadás és provokáció között. S ahogy *Az írás ördögének* Semmelweise is az igazság „fertőtlenítésének” hirdetésével a korábbi eretnekek elvakult indulatú lázadásának kritikáját nyújtja, úgy zárul az életmű az egész életvezetés megkérdőjelezésével: Colbert – alcímbe is kiemelt – kétségbeesett halálával. A pénzügyminiszter sorsában ugyanis a legsötétebb színekben tűnik fel a szolgálatra feltett élet, melynek veszedelmes kiszolgáltatottsága abból adódik, hogy értelmét nem önmagából, hanem valami külsőből, idegenből meríti, így egyetlen, a szubjektumtól független visszavonással egész élete értelmét, értékét veszítheti – s az agónia erkölcsi rostáján csupán az önmagában megítélhetetlen szándék akad fenn.

A drámák elsősorban hősök köré épülnek, s csak rajtuk keresztül kötődnek szituációkhoz, melyek többnyire a szimbólummá magasztosuló főhős áldozata – mint áldozatvállalása, áldozatul esése – felé gravitálnak. Magányos hőskről van szó, nemcsak a címben állnak egyedül, de elhatározásukban is: még szemben álló, de legalább egyenrangú „Gegenspielerük”⁴ sincs, nem lehet –, illetve Gegenspielerük a sors: igazságuk érvényesítésének szubjektív lehetetlensége, mely törekvéseik korlátjaiként objektívvé válik. A centrális, nagy szimbólum eleve kétségessé teszi a drámai dialektika lehetőségét – ahogy igazságuk is abszolút és örök, úgy ennek érvényesítésében is eltekintenek a történeti mozzanattól. II. Józsefnek „teoretikus szíve”⁵ van, megbízatása ugyanolyan

⁴ Németh László jelöli ezt a fogalmat ezzel a kifejezéssel. L. Siklós Olga: *A magyar drámairodalom útja 1945–1957*. Bp. 1970. 449–79.

⁵ Németh L.: *II. József*. In: *Történeti drámák I*. Bp. 1956. 275.

mechanikus, már-már transzcendens, mint Husz Jánosé – ha ez a megbízatás már ennél a hősnél is „szekularizálódik”: „Az ember csak egység, szám a sokból, . . . de ha Isten igazsága átsüt rajta, nem esik többé a számok, csak az igazság törvénye alá, s maga több lehet, mint az emberiség együttvéve.”⁶ Ez a folyamat azonban nem jelenti az anakronizmus áttörését, a teóriától vezérelt hős kortársai között idegen marad, hiszen polemikus, „eretnek” igazsága nem illeszthető a szinkron normarendszerbe. VII. Gergely autentikus eszményei, Bethlen Kata ragaszkodása vallása tradíciójához, mint tartalmához, Széchenyi örülete, Görgey árulása ugyanazt a „devianciát” hordozza, mely legpregnansabb metaforával a félrevezető jelenség mögött a föld forgásának lényegére ismerő Galileit jellemzi: revelatív és magányos zsenialitása áldozatot nem igénylő evidenciaként szemléli azt az igazságot, melynek megítélésében a kételkedő inkvizíció önmaga fölött tart ítéletet.

De ez az ellentmondás elpusztítja Apáczait, megrokkantja Kis Miklóst, eretnekké bélyegzi Husz Jánost. II. József sorsában azonban mintha megfordulna a kiszolgáltatottság rendszere: már a világ van kiszolgáltatva az ő anakronizmusának – „vélekedjenek, ahogy jólesik, én megcsinálom”⁷ – hirdeti, s pusztulásáig hiszi is (még visszavonása is ezt erősíti). Ugyanez mozgatja a Mezőberényből elinduló Petőfit, hogy „egyedül vegyem fel a harcot, amit ez a sok kontár elvesztett”⁸; míg Puskin, Colbert vagy Semmelweis harmonikusan illesztenék a maguk normáit a világ normarendszerébe – ha egyelőre stratégiai megfontolásoktól vezetettve is –, egy ponton azonban, mely emocionális és nem teoretikus: kegyvesztettség, féltékenység, sértettség, elvesztik a kapcsolat fenntartásának

⁶ Németh L.: *Husz*. i. m. I. 139.

⁷ Németh L.: *II. József*. i. m. I. 302.

⁸ Németh L.: *Petőfi Mezőberényben*. In: *Történelmi drámák II.* Bp. 1956. 205.

hagyományos lehetőségét, s már stratégiai céljaikat feltárva aktívan fordulnak szembe a normarendszer egészével.

A szembefordulás, szembenállás azonban mindvégig egyéni, s legtöbbször vívódás nélküli. VII. Gergely magánya nemcsak öregségéből és követhetetlen fanatizmusából adódik, hanem felismerésének következetességéből is – így vívódása csak lát-szólagos és lelki, amely mögött állandóak az elvek. Bethlen Kata egymaga szembesül családjával és szerelmével, s inkább erőszaktételeként vállalná a nászt és fattyúként a gyereket, mintsem a szerelemtől indukált vívódással engedne gyilkos idealizmusából. Széchenyit még legközelebbi társai sem értik, s összeroppanása is kifinomult külső erőszak, s nem belső küzdelem eredménye. Kis Miklóssal környezete minden ponton szembefordul (felesége, munkatársai, egyháza), de ez csak erőt ad személyiségének, s inkább a végletes egyedülléte választja, mint normái revízióját. Ugyanez a „mechanikus idealizmus” vezérli Husz Jánost vagy Görgeyt, amely csak a *Galileiben* juttat a történelem dialektikájának megfelelő teret a meghasonlásnak is – itt: mint hazugságnak – „Én nem vagyok a vértanúk fajtájából való; nem keresem a dicsőségemet abban, hogy a halálomat dobjam a mérlegbe, különösen, ahol egy világos érv a legkülönb életnél is többet számít”.⁹ Egyébként az itt megjelenő vívódás elveszi „méltó büntetését”: Torricelli megjelenése a fizikus áldozatát hiábavalóvá teszi, hiszen becselenséggel megmentett tudása már nem csak az ő monopóliuma.

II. József magánya könnyörtelen és provokált, ő is, Galileihez hasonlóan elvei irányította élete oltárán áldozza fel feleségét, lányát, s bukásáig nem kételkedik – s akkor is csak ugyanaz az adminisztratív, mechanikus elhatározás érvényesül, mely reformjai vehikulumaként egyszer már megbukott. Petőfi már nemcsak magányát, de ennek öngyilkos feladását is provokálja, s vállalja az áldozatot, mint „anakronizmusa” erkölcsi

⁹ Németh L.: *Galilei*. i. m. I. 233.

következményét. Apáczai egyedülletének feloldása csak lát-szólagos, haldoklásával műve folytathatatlansága valósággá válik, de ez a felismerés sem vívódásként, hanem taglóként sújt rá. A két Bolyai egyedül is, párban is magányos – meghasonlásukat pedig nem könnyíti, sőt: összetettebbé teszi, hogy saját ellenérveik egy másik szubjektumban rejtőznek. Ez a meghasonlás Colbert számára a teljes izolációval és a pusztulással egyenlő, akárcsak az elvi igazságokat illetően, Semmelweis számára.

A főhősök pozíciójának megerősítése sokszor drámán kívüli erőkkkel is történik, ahogy a szövegen belül lírai, emocionális energiákból is táplálkozik: így például szellemük testhez kötöttségének tragikumában – elsősorban betegségben. Ez társadalmi helyzetől függetlenül sújtja II. Józsefet és Apáczait, Széchenyit és VII. Gergelyt, Galileit és Misztótfalusit. Colbert agóniája a drámán belül marad, hiszen „etikai természetű” reakció, egy örök és latens konfliktus hirtelen fényre kerülő egyik oldala; ahogy a Bolyaik betegsége is zsenialitásukkal érintkezik. A testi depresszió azonban a drámák többségét az epika felé hajlítja, mivel a betegség már korábbi történések következményeként orientálja a cselekvéseket, nem valamiféle, drámán belüli akció eredménye; Széchenyi egy szellemi katasztrófa áldozata, Galilei régóta szenved köszvényben, II. József valahol tüdőbetegé lesz. Ez érvényesül abban is, hogy néhányszor halálos kór ragadja el a hőst, mely kívülről szakad rá, sorsával zárja le a drámát – s nem a dráma zárja le sorsát. Ennek ellenpéldája Misztótfalusi gutautése, mely mintegy a presbitérium „határozata”, illetve Semmelweis tragédiája, melyben a betegség dramaturgiai értelemben véve tárgyá válik (bár például a gyermekek halála még így is élettrajzi, tehát epikai mozzanatként kerül a drámába).

A főhősök szimbolikussá növesztett alakja, magánya, áldozatvállalása és anakronizmusa „negatívjaképpen” ragadható meg a körülvevő világ: a dráma szereplőinek sora. A „lennyomat” azért lehet ennek az elgondolásnak metaforája,

mivel minden drámát hasonló aszimmetria jellemez: nem csak Gegenspieler nincs a szereplők között, de még egyenrangú vitapartner sem jelenhet meg, noha erre szinte minden drámában kísérlet történik: Husszal Palec áll szemben, Galileivel Maculano, Apácaival Basirius. Így azonban a központi hős minden egyes tulajdonságát egyenként opponáló szereplőkre van szükség. A drámai egyensúly visszaszerzésére három lehetőség kínálkozik: a pusztító ellenerő vagy arctalan, alak-talan hatalomként jelenik meg; vagy ugyancsak szimbolikus, de a drámában közvetlenül nem megmutatkozó szereplőként; illetve a főhős személyiségének megkettőzésével vetíthető ki saját személyiségének másik, ellentétes érdekű alternatívája.

A sokarcú, egyéredű fantom hatalmi, mennyiségi túlereje képes elnyomni a központi hőst, akivel persze a továbbiakban is összemérhetetlen marad, bár ez egyik fél ambícióit sem korlátozza. Galileinél ugyan felmerül, hogy „a sinai hegy nekem sem adott külön tüzparancsolatot”¹⁰, de a számszerű fölényt végül itt is a főhős idealizmusának elvi-erkölcsi fölénye kompenzálja. Ez tartja Huszt magasan a zsinat fölött, ez emeli ki Széchenyit Ausztriából, ez izolálja II. Józsefet a birodalomtól, Semmelweist az orvosoktól; ez szembesíti Erdéllyel Apáczeit vagy Misztótfalusit, a cári udvarral Puszkint, az inkvizícióval Galileit – esetleges törésvonalakkal ugyan, de homógen érdekrendszerrel. A számszerű fölény ugyanakkor azonban nem jelent valódi tömegességet, a plebejus bázis mindig a főhősöké marad, még a különc Semmelweis vagy Bolyai esetében is – és természetesen Husz, Petőfi, Apáczai elgondolásában és praxisában. A hősök tehát a valóságos ellenfél helyett egy – sok, apró ellenfél által létrehozott – ellenséges helyzettel szembesülnek, melynek megváltoztatására azonban alkatuk, s ebből következő pozíciójuk révén nem lehetnek képesek, még akkor sem, ha erre császári vagy népköltői hatalmuk, plebejus támogatásuk lehetőséget biztosítana is.

¹⁰ Németh L.: *Galilei*. i. m. I. 264.

A drámák jelentős vonulatában a központi szimbólummal egy másik szimbólum szembesül, mely azonban fantom marad, csupán hatalma, ereje, hatása reális, drámai tény – s ez az erő is a túlerő hatalmán keresztül érvényesülhet a drámában. Így például VII. Gergely a műben közvetlenül meg nem jelenő Henrik császárral szembesül, mint valóságos ellenfelével, csak-hogy vele nem léphet dialógusokba, tehát mindvégig ki van zárva a valóságos, drámai dialektikából. Colbert ellenfele pedig XIV. Lajos – az ő „végszavára” indul a cselekmény, ettől kezdve azonban ő sem kapcsolódhat tevékenyen az akciókba, s kívülrekesztése után a pénzügyminiszter csak fantomképével hadakozhat.

Ez a fantom reális szereplőként vetül ki és lép elő *A két Bolyai* című drámában: János és Farkas egymás teremtményei és ellenfelei – összetartozásuk a dráma metaforája szerint Prométheuszé és a keselyűé, de ugyanennyire bábué és bábosé: mozgatják és kínozzák egymást, s ennek mind teljesebben és végletesebben érvényesülő dialektikája adja az eszmerendszer legmarkánsabb kritikáját. S ezen a ponton eltűnhetnek az ellenséges homogenitást képviselő szereplők: a dráma minden figurája pártoló (szemben az *Apai dicsőség* asszonyi poklával), s valamennyien a harmonikus kibontakozást keresik, melynek legfőbb akadályá éppen a megkettőzött szubjektumban rejlik. A drámák sorában éppen ezért itt a legfeszültebbek a konfliktusok – voltaképpen ennek lépcsője volt a Galileivel szemben megosztott inkvizíció és közömbös Niccolini, ezt készítette elő II. József nagyrészt lojális környezete, s ennek abszurd példája Colbert aggódó, gyilkos famíliája. A centrális hős által elszenvedett „brutalitás” tehát itt a legkifinomultabb – de a legtragikusabb is; szemben a korábbi, akár égetéssel is végződő brutalitással, mely azonban nem a gondolatrendszer, pusztán az arra éretlen világ vigasztaló kritikáját nyújtotta.

A gondolatrend gerincét megerősítő értékrend legpregnánssabb summája Bolyai János már idézett üdvtana, mely egyszerre egzaktan tudományos („tisztá”), ugyanakkor az

emberiség megváltására törekedve a gyakorlatba kapcsolódna vissza. Ennek racionalizmusa a tudományé – mely Galileit, Apáczait, Semmelweist is mozgatja; irracionalizmusa pedig az üdvözítésé, ahogy ez Huszt, Bethlen Katát, VII. Gergely irányítja. A reális vagy fantasztikus kiindulású megváltás azonban – II. Józsefet, Colbert-t, Görgeyt, Petőfit vagy Széchenyit vezérlő – politikai programmá is válhat, ekkor már reális hatalomhoz kapcsolódva, bármennyire ideális is ez a program. (Így „kényszerül” politizálásra Misztótfalusi, VII. Gergely vagy Husz.)

Az elméleti elgondolást akkor is a magatartás hitelesíti, ha – Galilei felismerésével – az igazság „tartalma” is elegendő elfogadására, s nem kíván mártírokat. A hősök öntudata általában büszkeségben kifejezett erényük következménye, ez teszi a tradíció aszkétájává a különben szerelemre termett Bethlen Katát, ez nem engedi megalázkodni Kis Miklóst, ez őrzi meg Puskint, ez pusztítja el Petőfit. Galilei büszkesége végül gyengeségén törik meg, Petőfi pedig azért vállalja a halált, hogy „a nép legalább egy fia erkölcsében a hitét el ne vessze”¹¹. Ez az erkölcsi mozgatóerő ugyanolyan mechanikus, mint az „üdvtan” teóriája, szinte a mozgatott akaratától is független: „Én csak kő voltam. A parittyá te vagy”¹² – mondja Husz.

Ez az erkölcsi tanítás – mint az értékrend része, az igazság hitelesítője – nem a drámák során szilárdul meg, tehát nem is egyetlen dráma ívében, hanem már a függöny felgördülése előtt kész, s a gyakorlat kritikája során, annak ellenére is változatlan. Sokszor az igazság tartalma helyett ennek csupán morális következménye jelenik meg (VII. Gergely, Bethlen Kata esetében) – máskor ok-okozati láncként írható fel (mint Apáczai vagy Misztótfalusi, Erdély felemelését illető elképzelésében). A kezdeti igazság revíziójával csak a valóban drámai

¹¹ Németh L.: *Petőfi Mezőberényben*. i. m. II. 221.

¹² Németh L.: *Husz*. i. m. 153.

megrázkódtatások szolgálnak: Széchenyi szillogizmusai ezt közelítik meg, Galilei így ismeri fel áldozatának hiábavalóságát, Colbert ezért éli át halála előtt értékrendjének krízisét.

Ahogy a nagy figurák Gegenspielere hiányzik, úgy marad el az ellentétes – és méltó módon opponáló – értékrendszer is, s a drámahősök legfeljebb egyes, kontrasztív értékekkel szembe-sülnek. Ezek között vezető helyen van az elvont igazságot brutálisan tagadó érdekvezérlés, mint anyagiasság, önzés; sokszor összekapcsolódva az elvont erkölcsiséget fenyegető mocsárral, fertővel, konkrét erkölcstelenséggel. Az aszimmetrikus értékviszonyok azonban éppen gátlástalanságukban hatá-sosabbak mindkét oldalon: a főhős „gátlástalanul morális”, ellenfelei pedig romlottságukban gátlástalanok.

Ahogy a hősök motívumrendszere nem a dráma belső fejlődésének eredménye, úgy a konfliktusok is csak áttételesen befolyásolják ennek tartalmát, s csupán érvényesítésének „baleseteiből” származnak. S ezeket a baleseteket ugyanúgy okozhatják az önmagába zárt, lírai indulatok kitörései, mint az inadekvát fogalomrendszer által meghatározott „másféle” gyakorlat ráerőltetése a vonakodó világra.

Ez az oka annak, hogy a drámai energiák – az első jelenet előtt kiforrot „igazsággal” szemben – a dráma első felében többnyire epikus, fogalmi magyarázatok során akkumulálódnak, s jutnak el szinte azonnali kisülésükig. Ez a belső tagoltság újfajta ritmust teremt, s az eseményekre való koncentráls helyett az akciókat mozgó elvekre kell következtetni. Ezért tipikus kezdet a hazatérés gesztusa: Hollandiából érkezik Kis Miklós és Apáczai, csatából jön meg II. József, a királytól tér meg Colbert – s a felismerésekkel gazdagodott szem előtt kitaruló kontraszt beszédes és motíváló erejű. Máskor a dráma a cselekvések után kezdődik: Görgey, Petőfi, Széchenyi elbukott a forradalommal – Galilei, Bolyai, Semmelweis pedig birtokába jutott korszakalkotó felismerésének, csak éppen publikálása és elfogadtatása van hátra, ami azonban nem változtat ennek tartalmán.

A kezdeti szituáció autentikus erővonalait minduntalan metszi a hősökhez tapadó előítélet, mely így dramaturgiai komponenssé is válik: így például Galilei igazsága a befogadó számára evidens, Petőfi meggyőződése plebejus és progresszív, Széchenyi lelkifurdalása „fölösleges”, Puskin jelentősége vitathatatlan. Így tehát már a dráma kezdete előtt igazságot lehet szolgáltatni a hősöknek, s az akciósorban pusztán az ellenfelek méretnek meg. Ez a vonás ugyancsak a drámai igazság megközelítő jellegét szünteti meg, s mivel egyetlen dráma sem kérdőjelezi meg a hősök hitét – a relativitás, az izgalom, a bizonytalanság pusztán egzisztenciális, „formai”, s nem tartalmi marad. Ha a drámahős sorsa kétségessé vagy tragikussá válik is, igazsága nem.

S talán éppen ez a mechanikus idealizmus indokolja Németh drámahőseinek különös viszonyát az aktivitáshoz. Egyszerűen nincs szükségük rá. Noha semmiféle drámának nem feltétele a cselekvés, s ennek hiánya vagy éppen tagadása is drámai helyzeteket teremthet – a Németh László-i dráma újra és újra felveti a cselekvés kényszerét, s újra és újra az illúziók közé utasítja. Noha drámáinak struktúrája – a közép-pont, az áldozat köré épülő eseménysor^{1 3} – nem igényli a tett-váltás sorozatot, mégis kínálja ennek lehetőségét, és provokatívan nem él vele. Ezért lesz az egyik legmarkánsabb gesztus a visszavonásé. Vagyis: a retrográd, a passzivitásnál is reménytelenebb aktivitásé. Az „igazság” mechanikusan, akaratlanul bukkan fel, ezzel kiszolgáltatja hordozóját („Az igazság, mint anyában a gyermek, minden tilalom ellenére ott moccan benne, s világra kívánczik.”^{1 4}), létét nem lehet tagadni, legfeljebb felbukkanását lehet megbánni. Így Galilei is, II. József is visszavon, az olasz tudós defenzíváját provokáció, majd megtörés semmisíti meg, a császár utolsó gesztusa pedig

^{1 3} L. Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*. Bp. 1974. Főleg: 117–78.

^{1 4} Németh L.: *Galilei*. i. m. I. 174.

egyetlen mondattal cáfolja egész korábbi aktivitását. Lázis tevékenysége így pusztá illúzió marad, sőt: teleológiával szemlélve – csak út a reakciók alternatíva felé.

A passzív Petőfi számára a cselekvés halálos ítéletével egyenlő, hiszen jelenlegi passzivitása is korábbi tetteinek önkritikus következménye. Széchenyi ugyancsak a dráma két – drámán túlmutató – pontján aktív: a *Blick* közvetett publikálásában (vétségében), majd provokációk sorozata után (Babarczy, *Augsburger Zeitung*) bekövetkező öngyilkosságában, ebben a heroikus és retrográd visszavonásban. A dráma során az ellenfél aktivitása sikeres (akárcsak Petőfi vagy Puskin bukása esetén).

Bethlen Kata is mozdulatlansága, szabatózsa révén magasztosul fel – ahogy tevékenységek, törekvések bukásával bukik Haller László. VII. Gergely passzívan: átkokkal, jóslatokkal és bocsánatokkal őrzi eszményeit – Henrik aktívan: ostromokkal és seregekkel tör hatalomra. Husz defenzívában küzd az igazságért – vele szemben a zsinat kísért, fenyeget, majd gyilkol. A hősök defenzív passzivitását egyébként kifinomultabb vagy durvább provokációk törik át, hiszen az ellenfél is érzi, hogy ezek a szimbolikus figurák éppen konkrét tevékenységükben válnak könnyebben támadhatókká.

A tevékeny drámahősök munkálkodása ugyanakkor kevésbé drámai: Apáczai vagy Kis Miklós terveinek gyümölcse érik ugyan a drámában, de ennek epikájával a szabotálók drámai passzivitása áll szemben (tehát a modell mintha visszájára fordulna). Colbert a passzivitásba betegszik bele, amint elveszti – munkájával együtt, annak feltételeként – tevékenysége igazolását: a lojalitás erkölcsét.

Így jut fontos szerephez a pusztán elgondolásokkal állított és megdöntött rendszer: a matematikáé, mely a maga sterilizálásában a társadalom „fertőtlenítésére” is vállalkozhatna, s a tudományos társadalomszervezésre utal; ennek képviselői, a Bolyaiak azonban kicsinyes mindennapjaik hálójában vergődnek, s ez még a rendszer fogalmi kibontását is megakadályozza.

Az aktivitásnak ez a szemlélete korlátok közé szorítja a konfliktusok lehetőségét is. A belső meghasonlásnak a kontextus jellege nem enged helyet, hiszen akkor az igazság a szándékolttól idegenné deformálódna, de ezt az igazságot sem lehet revízió alá venni, hiszen pillanatnyi megrendülés is behódolást jelent (például Bethlen Kata, Kis Miklós, Galilei esetében). Husz, Széchenyi, Puskin, Görgey, Sámson, Semmelweis gerince az igazság gerince is – míg Colbert, II. József, Petőfi, Galilei vívódása már elszigetelt, autonóm igazságot is sejtet, amely némi esendőséget is elvisel.

Az aktivitás hiánya, a konfliktusok aszimmetrikus kezelése, a drámai szereplők szelekciója a szemlélet következményeként szükségképpen a dramaturgiában mint formában csapódnak le: új konvenciórendszert teremtve. Ez a dramaturgia – is – szerény hagyományokra támaszkodhatott, így utat kellett törnie, s ezt drámák sorának „redundanciájával” megerősítene, megszilárdítania. Bár strukturális újításról nincs szó, egy kiforrott modell széles körű alkalmazása is korszakot meghatározó, mely szerkezet a műnem konvencionális keretein belül maradva vált a fentiekben körülírt tartalom formájává. Ebben keresett helyet a drámát a drámaival szembesítő, helyettesítő elképzelés, akárcsak a motiváló erejű „epizálás”, vagy a felfokozott drámaiság lírába csapása. A műnem határait azonban mindez nem feszegette, de rugalmasabb kezelésére utalt.

A leggyakoribb drámastruktúra alapja a négy, egymást követő felvonás volt, melyek közül az első a szituáció felvázolásával a konfliktus lehetőségét jelezte, ez a másodikban bekövetkezett, s a harmadikba átnyúlva hajolt meg a következmények előtt, melyek közül a legrosszabb dominálta a negyedik felvonást. Az esetleges ötödik egység az agónia lírájával gazdagíthatta a darabot (*VII. Gergely, II. József, Apáczai*), de a struktúra lényegileg azonos maradt. A felvonások között feltáruló ok-okozatiság racionális történet szemléletre utal, amely azonban racionalizmusának alapját az események

kauzalitásának epikájában keresi, s így tárul fel a történelem a maga folyamatának drámaiságában (*VII. Gergely, Az írás ördöge, Eklézsia-megkövetés, Bethlen Kata, Apáczai*). A drámai helyzetek azonban mozaik-darabokként kerülnek egymás mellé, a történelem eseménytörténete – bármennyire „drámai”, sőt: „tragikus” is – nem jelent valóságos drámát, éppen a motiváció sokrétűségéből, a történelem sajátos materializmusából adódóan, mely nem engedi meg az elvek fogas-kerék-szerű egymáshoz kapcsolódását. Ez a koncepció kereste a maga dramaturgiai megoldását a *Csapda* vagy az *Apai dicsőség* részekre és képsorokra tagolt szövegében, melyek koherenciája már tudatosan nem a hagyományos értelemben vett drámának megfelelő.

Másféle dramaturgiai lehetőségekre utal az egyfelvonásos Petőfi-dráma, a *Négy próféta*, a *Sámson* vagy *József és testvérei* szimbolikus példázata, illetve a *Colbert* három felvonása. Strukturális változás lehetőségét tartalmazza a „dráma a drámában” – egyébként kihasználatlan – felvillanása a Mezőberényben *A hóhér kötelét* író Petőfi részéről, illetve *A két Bolyai* Lear- és Ödipusz-reminiszcenciája, mely azonban ugyancsak pusztá illusztráció marad, s nem válik drámai motívummá.

A drámák lirizálódására a gazdag metaforika és az aforizmák sokasága utal – egyébként a poézissel körülírható emocionalitás sokszor válik dramaturgiai funkciójává – így például II. József visszavonásának látszólagos motiválatlanságában, Bethlen Kata döntéseiben, Husz dialógusában (főképpen Paleccel folytatott hitvitájában), Galilei vívódásában. A paradoxonok azonban még a paradox helyzetekből is hiányoznak¹⁵ – ezek ugyanis Németh László számára nem jelölnek feloldhatatlan ellentmondásokat. Bár a feloldás sokszor ideológiaként, sőt: ideológiussal (például prédikátorral) kívülről is kapcsolódhat a cselekvésekhez, ahogy az epikai motiváció is

¹⁵ „A paradoxonokban a valóság tükröződik.” Dürrenmatt: *21 pont a Fizikusokhoz*. Drámák 2. Bp. 1977. 71.

elsőrendűen külsődleges. Amikor pedig a dráma a történet valóságos fordulatait követi, úgy a felvonások ennek az epikának megfelelően tagozódnak, s pusztán egy drámai, vagy akár tragikus sorsot tükröznek, a maga sokféle meghatározottságában, folyamatszerűségében. Máskor azonban egyetlen helyzetbe sűrűsödnek a leglényegesebb tendenciák, s válik ezzel az egész történet gyűjtőpontjává: valóságos drámai helyzeté, melyből a motivációk visszafelé következtethetők – ilyenkor érvényesül az epikával szemben a dráma kauzalitása. Így válik Széchenyi elnyújtott agóniája egy sors alternatívátlanságának felismerésévé, melyet az örültekháza kontextusa tágabb dimenziórendszerbe helyez. Itt a dialógusok a dialektikát közelítik meg, hiszen egy szituáció ellentétes végleteit szembesítik. A *Galilei*-dráma kontextusa ugyancsak drámai, melyben a felvonások más-más alternatívát villantanak fel. Petőfi mezőberényi helyzetében aktivitásának tere pusztán a szereplőkhöz való viszony alakítása lehet –, melyek közül azonban mechanikus eltökéltséggel válik ki a legtragikusabb, s ejti áldozatul a főhőst. Colbert egyetlen szituációban összegződő meghasonlásának tárgyaként pedig csupán a környezethez való kötődések szálain keresztül tűnik fel a múlt – a király –, s a láthatatlannal való viaskodás drámaiban hordozza a meghasonlás indítékait, mint – esetleges korábbi megoldásként – bármilyen frappáns és okos nyílt vita a királlyal. S ez a felismerés avatja drámává az azonos kiindulású *A két Bolyait az Apai dicsőség* szemben.

A dramaturgiai, műfaji korlátok legszemléletesebben az időkezeléssel érzékeltethetők, hiszen az idő a drámában a „viszonyok tere”, ahol a kezdetben beépített kapcsolatok, energiák kibomlanak, érvényesülhetnek. Ezért kap külön hangsúlyt az irreverzibilitás II. József, Apáczai, Colbert, Puskin, Széchenyi, Sámson, Husz halálával: sorsuk „betelt”; míg az öreg Galilei, Kis Miklós, Semmelweis, VII. Gergely számára csak betelőben van: lezáratlan. Egyébként öregségük – ahogy a drámában az idő egésze – társadalmi természetű: a világ

„öregíti meg” őket, s akkumulálja energiáikat, melyek korukból adódóan gyengébben, de végletebben bukkannak fel.

A dráma csak a jelenidőt ismeri – egyetlen tömbben vagy jelenek egymásutánjában, mely azonban a Németh László-i elvont igazságfogalomnak megfelelően „absztrahálódhat” is: „Az igazság nem ismer időt. Az igazság kimondására az egész élet – vénség s ifjúság – egy szorult pillanat”¹⁶ – vallja Husz. Ez a pillanat az *Apai dicsőség*ben mintegy három évtized, az *Apáczaiban* hét év, de évekkel mérhető *VII. Gergely*, *Bethlen Kata*, *Semmelweis* esetében is. Ennek ellenkező pólusa *Petőfi Mezőberényben* töltött egyetlen sorsfordító órája, mely mégis hidat ver az előzmény krízise és a következmények tragédiája között. *A két Bolyaiban* a matematika időtlensége opponál az ösztövé, éppen jelentéktelenségében súlyos dramaturgiai ellenerőt hordozó élettörténettel, ennek perchez kötöttségével, míg Colbert számára egész élete új távlatot kap a halálig tartó agónia egyetlen hetében. Az idő mind szubjektívabbá válik Széchenyi, de Puskin számára is; s az idő „mélyülése” mélyíti el a viszonyokat – s már nem teríti ki évtizedekre, tehát nem sekélyesíti el. Itt jut el Németh László az idő kronológiától független, autonóm szervezéséig, melynek révén eltekinthet az események konkrét fázisaitól, mert megteremtette az események és viszonyok közötti új, tartalmasabb hierarchiát.

Ez a hierarchia azonban a drámaszemlélet alakulásával a történetszemlélet változására is utal, melynek felvázolásával foglaljuk össze, s zárjuk le Németh történelmi drámáinak vizsgálatát. Jeleztük, hogy a drámákban paradoxonok helyett aforizmákkal találkozunk, vagyis az ellentmondások abszolutizálása helyett az igazság válik abszolúttá. Ez sokszor szinte abszurd módon szüntetné meg saját dialektikáját, szakadna el mate-riális talajától: „Nem tűröm, hogy Szent Péter elhatározását

¹⁶ Németh L.: *Husz*. i. m. I. 144.

egy sírásra és panaszra érzékeny aggastyán fülén ostromolják”¹⁷ – mondja VII. Gergely. Az igazság érvényesítése etikai kényszer, s nem például társadalmi szükséglet, s a történelem bírójának székébe az erkölcs ül: mégpedig nem egyes korok konkrét erkölcsi, hanem a 20. századi humanizmus erkölcsi, mely tapasztalatait azonban nem ebben a században gyűjtötte. Így még minden szituációnak van – lehet – etikus feloldása, ha más nem: a pusztulás („Aki aláírta az adóslevelet, ha mindjárt a halálnak is, menjen és váltsa be”¹⁸ – mondja Petőfi, de mondhatná Sámson, Görgey vagy Puskin is). A történelmi kérdések erkölcsi kérdésekké alakításának idealizmusa a drámahősöket is jellemzi: Kis Miklós a nyomdával, Apáczai az iskolával akar Erdélyből Hollandiát teremteni, II. József pedig rendeletei nyomán vágyódik olyan birodalom után, melyben bármelyik paraszt kandallója elé leülhet egy kis kamarazenét játszani. Ez a voluntarizmus egyébként szinte valamennyi szereplőt – az ellenfeleket is – jellemzi.

Az igazság történelem feletti és abszolút voltának legmegfelelőbb realizálása az ellenséges, barbár világból kiszakított és humanizált darabka: a kert létrehozása, művelése és persze elkerítése – ez Apáczai vágyainak szimbóluma, s ezt a gondolatot fogalmazza meg Colbert a maga módján úgy, hogy egész Franciaországot egy óriási műhellyé kell szervezni.¹⁹ Ez az izoláció ugyanis a létező erőviszonyok dialektikájából ragadja ki az elveknek, eszményeknek megfelelő életet, s teremt idő feletti viszonyokat, melyek történelemtől is, jelentől is függetlenek, intimek, de az expanzió lehetőségét is tartalmazzák. Ez az intenció diktálhatta a drámák sorát, s ennek diadalával valósulhat meg VII. Gergely elképzelése: „Nem, testvérem, én nem bízom a világot a történelemre”.²⁰

¹⁷ Németh L.: *VII. Gergely*. In: *Szerettem az igazságot*. Bp. 1974. 569.

¹⁸ Németh L.: *Petőfi Mezőberényben*. i. m. II. 220.

¹⁹ L. Németh L.: *Colbert. Utolsó széttekintés*. Bp. 1980. 536.

²⁰ Németh L.: *VII. Gergely*. i. m. 586–7.