

SÁNDOR IVÁN

## TELJESÍTMÉNY ÉS ÉRTÉKPROBLÉMÁK\*

NÉMETH LÁSZLÓ DRÁMÁINAK NÉHÁNY KÉRDÉSE

### *A drámák helye az életműben*

Németh drámaírói teljesítménye az író nevében lezárt, azonban a jövő előadás-változatainak, és a majd azokhoz kötődő művészi-gondolati-társadalmi hatásoknak a szempontjából mégis nyílt. Ezért a befejezettség és nyitottság kettős vonalán haladva beszélhetünk csak róluk. Minden drámaírói teljesítmény kapcsolatban van kora színházi állapotaival, játszási formáival, stílusharcaival, amelyek viszont magukba foglalják a kultúra, az életmód, az ízlés vonatkozásait, és ütközőpontjai az intézmények, az uralkodó nézetek, a mecénási centrumok, illetve a közönség felől kiinduló hatásoknak.

Németh drámái így hát, miközben az oeuvre-n belüliek, kívüliek is azon, mert a színházi élet hatásrendszere elérte, alakította, néhol szövegükben is megváltoztatta, és a jövőben majd minduntalan formálja még őket. De ugyanakkor a *sajátos* ebben a minden jelentős drámaírói teljesítményre vonatkozó kettősségben, hogy alig van a magyar irodalomban még egy olyan sorozat, amelyik: miközben élesen elválik, születéskörülményeiben szinte távol marad a színháztól, miközben ennyire *szerves része* a tanulmányíró, kritikus, regényíró, gondolkodó vállalkozásainak, vagyis, nincs egyetlen drámája sem, amelyik ne volna pontosan elhelyezhető a minden műfajával kifejlesztett egész életmű lépcsősorában,

\* Részlet Sándor Iván *A Németh László-pőr* című, az egész Németh életművet elemző könyvéből.

és miközben egy sincs, amelyiket onnan kiemelve ne éreznénk a hiátust – ugyanakkor mégis ennyire elválaszthatatlan a magyar színházat érintő összes kérdéstől.

Mi az, ami igazolásra nem szorul? A dráma Németh számára vallomások műfaj. A színház nagy hatással van rá, szerepét jól látja, ám mikor első színpadi műveit írni kezdi, elsősorban valamilyen életválságból való kikapaszzkodás mentőkötelének tekinti a drámát. Köztudott az is, hogy a Tanú lezárását az segítette számára elviselhetővé tenni, hogy azonnal a drámába mentette át magát, s a „papírszínházat” tulajdonképpen egy sajátos második Tanúnak szánta. Meditációit-önvallomásait olvasva látjuk, hogy nem harminc, hanem háromszor harminc drámára is lekötötte volna magát. Együtt járt ezzel, hogy naplóírámban, nagyon gyorsan dolgozott drámáin, sokat két hét alatt írt meg, és alig van közöttük olyan, amelyik hat hétnél tovább foglalkoztatta volna. Köztudott az is, hogy a Tanú után a drámairásba való visszavonulással egyidejűleg kétségbeeséseinek, az életet, a közösséget, a családot és a nagyközösséget, a társadalmat egy eszmével áthevítő üdvösségharca kudarcának kivallása jelentette a színjátékok magját.

„Aki olvassa akkoriban kizárólag a magam megkönnyebbedésére hevenyészett drámáimat, éreznie kell, hogy ezekben a szociális bűntudat csak a mélyebb kétségbeesés egyik, nem is legfontosabb szövege; – az elkárhozás az, amitől hőseik rettegnek, vonítanak, amint hogy a drámát az elkárhozottság műfajaként definiáltam is akkoriban.”

Minőség-eszménye, a harmincas években folytatott reformvitái, édenépítő legendái, sziget-gondolata, pályájának fölismerés-stációi, később a történelem értelmével kapcsolatos vívódásai ugyanúgy szellemi építőanyagai drámáinak, mint más műveinek.

Mindez jól ismert, többen írtak róla, e sorok írója egy egész könyvben (a *Németh László üdvtanában*) elemezte. Nyitott viszont még az, hogy a jövőben mit adhatnak drámái rendezőnek, színésznek, közvéleménynek, milyen küzdelem

vár rájuk, amíg színpadra kerülnek. S ez már azzal is kapcsolatos, hogy mire van „hallás” egy-egy évtizedben, mire „süketek” a közállapotok. De ugyanilyen kérdés az is, hogy miért és mennyire rendelkeznek a Németh-drámák (melyik rendelkezik és melyik nem) azzal a képességgel, hogy az idő ilyen próba alá vesse őket. Nem egyszerűen annak a kérdése ez, hogy mi az esztétikai szintje egy drámai sorozatnak, az egyes műveknek. Vannak drámák, amelyek jellegéhez hozzátartozik, hogy megújulnak az időben, mások arathattak korokban sikert, mégsem maradnak frissek, üzenetük, esztétikájuk annyira saját jelenükben gyökeredzik; vannak olyanok is, amelyek megelőzik korukat, kulcsukat csak az esztendők múlásával találja meg egy rendező, megint másokkal maradtak-maradnak háttérben.

Hozott-e újat drámaírói jelentkezésekor Németh? Más oldalról: mi az oka, hogy ő, aki látta, hogy a játék formáit-nyelvét a polgári színjáték kisajátította, ízlésrendszeréhez szorította, elkoptatta; ő, aki esszéinek tanulsága szerint vonzódott a húszas-harmincas évek európai drámájának némely stílusbontó, műfajújító törekvéséhez, mindvégig a hagyományos (vagyis középfajú színjáték, illetve schilleri indíttatású történelmi dráma) formákat alkalmazta? Mintha nem volna itt feladatvállalás; mintha egy már akkor is kiürülő, ám a jellegénél fogva a világszínház azóta fél évszázados tapasztalatai szerint is mindig fentmaradásra és sikerekre is alkalmas színműformába szivattyúzta volna energiáit; és mintha a gyors kiírás vágya, a dráma vallomásos szerepe is a „kéznél levő”, készen álló formák felé vitte volna. Ne egyszerűsítsük azonban a kérdést. Németh feladatvállalása az volt, hogy a magyar élet szociális problémáit, a társadalom reformjának égető időszerűségét felismerő, ám a cselekvés lehetőségétől többnyire megfosztott értelmiségi emberének vívódásait, s mögötte a nemzeti történelem sorskérdéseit *akkor* dobta föl drámáiban, amikor a magyar színpadnak nem volt ez mindennapos igénye. A Németh-drámák a *Villámfénytől* kezdve a drámairodalomnak a sorsproblémá-

kat színre hozó, a nemzeti-társadalmi kérdéseket homlokterébe állító törzsét erősítik.

Ezzel a drámái világgal együtt járt az, hogy Németh már első színműveiben, s azután mindvégig eszme-embereket, sorsvállalókat, a maguk dilemmáiban, nemzeti-társadalmi alternatívák fölötti meditációkat képviselő figurákat állít drámái középpontjába. Életvállalkozásokat kísér végig, eszmék alkalmankénti győzelme, sűrűbb kudarca, magatartások melletti kitartás, a lélekhez-erkölcsöz való hűség történései jelentik a játékok fővonalát. Fejlődésdrámák a vállalás, kitartás megépülésének lépcsősorai. Az ilyen kifejlődésnek, vívódásnak, vállalásnak, bukásban is példának megmaradásnak, dramaturgiai egyenesvonalúságnak kiformált megoldásai jól ismertek a drámairodalomból. Amikor Németh a „hagyományos” dramaturgiát választja-építi, nem kizárólag a gyors kiírás vágjától hajtva nyúl a „kész”-hez, az első mozdulattal elérhetőhöz. Az eszme-erkölcs küzdelem, a cselekvő, tenni akaró hős vívódása-bukása, a katharzis-igény húzza itt magára a számára évszázadok alatt kialakult drámái formákat. A Németh-hősök lezorítottóságukban, vállalkozásukért elszenvedett vereségeikben, a kitartás példáját hirdető végzetükben homogén személyiségek, integritásukat őrző drámái hősök. Ez az értékképző szemlélet, a felépítő, hős és ellenjátékos (ha sokszor egy személyben is van jelen a kettő) összecsapásain előregördülő, cselekményes, nagy szcénákkal ábrázoló jelenetekben fejeződik ki leginkább. Mindez együtt hozza magával, hogy Németh drámaírói fellépése, miközben témavilágával, eszméivel, etikájával a magyar színpadot hagyományosan rá váró nemzeti feladatvégzésben kívánja erősíteni, stílusban, dramaturgiában, játékidéjében is az ehhez a feladatvállaláshoz már kikísérletezett esztétikát alkalmazza.

A megszólalás komolysága, erkölcsse, témáinak súlya hullámokat kavart a harmincas években is, később is. Ahová lenyúlt, az emberi-nemzeti témavilág viharai, amit fölhozott onnan, a példák, küzdelmek, életkudarcok, dilemmák elé

állították a leginkább retorikus klasszicizmuson és a polgári színjátékon felnövő századközépi magyar színjátszást. Az a világ, amit drámáiban megidézett, témában tágabb prózája világánál. Ez nem értékprobléma. Azt segít megvilágítani, hogyan fordította át szépírói teljesítményébe történeti érdeklődését, enciklopédikus, széles körű tájékozottságát, tudós tapasztalatait. Számára a magyar, az európai történelem saját életmező volt, a história hegy-völgyein otthonosan járt. Gondolkozási teljesítményében, tájékozódási igényében a húszas évek végétől egymás mellé kerül jelen és múlt. Amikor visszalép a középkori magyar irodalom, a kezdetek megismeréséhez, testvérlámpásokat keres, amikor a görög-eszmény bővületében, az „először kérdező kor” igényét folytatva új kérdéseit most már saját korának teszi föl, olyan igény feszül benne, amihez a gondolkozási teljesítménnyel párhuzamosan a szépírónak is előbb-utóbb meg kellett találnia egy olyan figura-sorozatot és létszintér-tartományt, amit szervesen kapcsol hozzá más műfajokban megalkotott ember-, probléma-, élethelyszíneihez.

De mindezekén túl: a személyesség bejátszódása drámáiba sajátosan egyedi még a Németh-oeuvre-n belül is. Érdemes ehhez idézni a *Dráma és legenda*, híressé lett sorait:

„A Tanú végóráiban én azért lehettem oly biztos, hogy akár egy színházat is elgyőzők drámával, mert azt éreztem, hogy elkárhoztam. 1935: ez az év látta életem romlását. A Növény olyasmit követelt tőlem, amire nem volt elég erőm. Egy új, nagyobb tanulság — az én életemmel s az enyéim életével —, erre lett volna szüksége, hogy tovább nőhessen. S én előbb nem tudtam követelni, aztán nem tudtam szakítani, s a végén nem tudtam gyilkolni. Egy hiba nőtt velem a bölcsőtől észrevétlen, amely úgy állt most elém, mint az Eleve-elrendelés. Amikor a kislányom meghalt, azt hittem, ott jártam az elviselhető fájdalom határain. Mi volt az ennek az esztendőnek a kohójához? Egy feltűnően ifjú szervezetben egy aggsági tünetekkel küzdő szív: ezt hagyta vissza az az év. S egy drámairót a *Legenda* üszkei között... Amikor 1936 őszén a Tanút lezártam, egy másik vállalkozás terve állt már a helyében. Színházat akartam nyitni, amelyben csak az én darabjaimat játsszák, ahogy a Tanú-ban csak az én tanulmányaim voltak olvashatók. A színház természetesen csak

papírból lett volna: töke, színészek és közönség híján negyedévenként megjelenő füzetekben adtam volna elő darabjaimat...”

Drámai naplóorozat? Lope de Vega-i mennyiségű termés? Az „elkárhozástól” (az éleateszményben, vállalt üdv-feladat nem teljesítése miatti vétektudattól) való menekülés formája? Mindezeket a kérdéseket föltehetnénk a vallomás alapján. Bizonyos: a drámaíró Németh László olyan mély életválságból nő ki, amely leküzdésének *egyik* ára az alkotó és teljesítménye közötti sokszor írói-műfaji áttételek nélküli személyesség, nemegyszer az életkérdések nyers, már-már esztétikai, transzponálás nélküli jelenléte a műben. Megkerülhetetlen kísérőjelensége ez a Németh-színműveknek. Magja az, amit ő sohasem titkolt: fájdalomain, panaszain, életkérdésein összes műfajai közül leginkább a drámában akarta a kibeszéléssel átlendíteni magát.

Mi azonos a majd négy évtized alatt írt drámák magjában és mi a különböző? Az azonosság töretlen; a különbözőség abban jelentkezik, hogy egy-egy korszakban más-más kerül a feszítő-ihlető erők közül előtérbe. Az ideaharc alapeszményei végigvonulnak, stigmaként járulnak minden drámájához. A váltakozásokban, a sok egymást problémavilágban kiegészítő szakasz fölött, két karakterisztikus látunk. Érdekes, hogy bár Németh életművének egyetlen pontján sem jelent közvetlen korszakhatárt 1945, ezúttal ez az évszám itt cezúrára utal. A vétek-bűntudat szindróma, és az emberidegenség-elegyedni nem tudás komplexumok jobbára a harmincas években és a negyvenes évek első felében adják meg a drámai kérdések alapmotívumait. Az előbbire a *Villámfénynél* és a *Papucshős*, az utóbbira a *VII. Gergely* és a *Bethlen Kata* a legerőteljesebb példa. Nem azt mondjuk, hogy később már nem jelentkeznek ezek a motívumok (az előbbi a *Mathiász panzióban* vagy *Az árulóban*, az utóbbi a *Szörnyetegben* vagy a *Nagy családban*), ám nem ennyire meghatározóak. A negyvenöt után írott drámákban a vezérmotívumok közül inkább a kelepcebe kerülés, üldözés-tudat, az erkölcsi alapozású vagy a történelem helyzeteit vállaló

élet szembeszegülése kerül előtérbe; a *Széchenyi*, a *Husz*, a *Petőfi Mezőberényben*, a *Galilei* az előbbire, *Az utazás*, a *Gandhi* az utóbbira példa.

### *Értékkülönbségek, csúcshírdő*

A Németh László-i dráma társadalom- és történelmi központú. Súlyos, tömbszerű, minden gesztusa sziklagörgetés. O'Neill mélyvilágának motívumaitól, Pirandello az emberi léthelyzetet szerepjátásában ki- és visszafordító filozofikumától, Anouilh költészetétől, Brecht elidegenítő dramaturgiájától, Beckett emberi léthelyzet-gyakorlataitól és mindattól, amit korának drámairodalma teremtett, azért marad távol, mert a társadalom-, történelmi központúság azt jelenti, hogy a nemzeti lét, a korproblémák kérdéseiből szőtt konfliktusok alá rendeli a drámai kérdésfeltevést, helyzetet, kifejeletet. Tudjuk, sajátosan kelet-európai közelítés ez, az is közismert, hogy ezen belül (a lengyel, szerb-horvát, s némileg a cseh dráma másféle hagyományaival, törekvéseivel, így másféle stílusával, színeivel, dramaturgiájával összehasonlítva) sajátosan a magyar drámairodalom hagyományaiban élő drámai látásmód továbbvitele.

Milyennek látta drámái tanúsága szerint nemzetét, annak létkörülményeit, a magyarságnak az ő számára legjellegzetesebb történelmi és korabeli alakjait?; milyennek konfliktusait, drámai helyzeteket? Harminc drámáját végigkísérve kialakítható a kép arról, hogy milyen ponton ragadja meg Németh a kort, mivel állítja szembe hőseit. A leginkább jellegzetes az ellentét, amit a missziója érdekében a közösségben elvegyülni vágyó értelmiségi ember szociális bűntudata, személyiséget korlátozó ember-idegensége teremt. Ugyanilyen fontos helyet kap az ideakergető, az édentervező küzdelme. Ez teljesedik ki a nemzeti feladatokért mint üdvükért küzdő, sorsvállaló hősök helyzeteivé, akik értetlen környezetben, fojtogató történelmi levegőben élnek. A meg nem értettség – magányuk fő indítéka. Üres, kisszerű az őket

körülvevő közvetlen világ, a család, ellenséges a hatalom, üresek a partnerek, akik között akad ugyan egy-egy, ki a hős életcélját, üdvét vallja, de többnyire eltorzítva, túlhajtva, taszítóan, semmint a hős számára vállalhatóan. Ebben a híg környezetben felvillanó emberi támpontok (Sata a *Villámfény*ben, Desiderius a *VII. Gergely*ben, Goldmark a *Széchenyiben*, Szilasi a *Nagy család*ban) miközben megkettőződik a hős énjét és önmaga vállalására ösztönzik, végső magányától nem tudják megváltani.

Az alapkonfliktus: az adott világból való kivonulás eldöntéséig vezető meditációsorozat; a vállalásig való eljutás, és annak megmérése, bírja-e, miként a hős a környezettel szemben az eszmeörzésben megtestesülő továbbélést. Nincs sok szépség a világban, mondják a Németh-drámák, az egyetlen szépség az elengedhetetlenül vállalni való, a szent ügy, a társadalom jobbításának, a nemzet mentésének ügye. Komor drámai világ ez, amelyben még az érzelmek is a szociális kérdésekkel összefonódva, a személyesen túli, közösségi feladatok, a férfi-nő kapcsolat „fölött” futó ügyek világában jelennek meg (*Villámfény*nél, *Győzelem*, *Mathiasz panzió*, *Szörnyeteg*, *Nagy család*, *A két Bolyai*). És mégis: az ügy vállalásra szorító drámai világnak, a lét annyi más nagy emberi vonatkozását, lényeges momentumát kizáró lefosztottságnak a monotonijában, mondhatjuk az élet sok színét átfestő homályában, olyan erősen világít a lámpás, hogy Németh drámai világa dimenziókat kap, fény és árnyék tölti meg helyzeteit. Az egyszerűet és sorsvállalás, a személyes üdvkeresésnek a nemzetsors kérdéseivel való összekapcsolódása táplálja a lámpás fényeit. Nagy tüzeket gyűjt, nagy árnyakat mutat a mélyből világító fény. Kísértetvilágításánál valami lehetetlenre és szépre (szépségében lehetetlenre?) szólítanak a drámák. A század válságaiban töredező emberi tényező és nemzeti vállalkozás mentésére, ember és világ általános bomlásának évtizedeiben, kohézióra.

Nincs ellentétben ez a jelleg és törekvés azzal a világgal, ami a Németh-regényekből visszanez. De felfest újabb ár-



nyalatokat. A regények huszadik századi történetek. A nagy nemzeti problémákkal, a hős sorsának vezetése közben emelkedő gátak, feltárolt szakadékok áthidalása érdekében foglalkoznak; színterük egy-egy életsors. A drámákban többnyire maga a szociális, a nemzeti-történeti probléma a színtér, s ez a problémavilág keresi meg önmagához a hőst, a történetst. Ez az első látszatra jól érzékelhető különbözőség azonban az életmű végső egységére utal. Azt is magyarázza, miért vetette rá magát olyan szenvedélyesen Németh a drámára, mint önkifejezési formára. Olyan tájakra is elvezette a műfaj, ahová epikájával nem juthatott el, ám ahová eljutni annyira fontos volt a számára, mert az is az ő saját, tanulmányokban már bejárt világát jelentette.

Ezt, a látszatellentét feletti nagyobb egységet igazolják azok a közvetlen kapcsolódások, amelyek a tanulmányíró és drámaíró, a regényíró és drámaíró közös világát olyan szorosra zárják. Soroljunk néhány közismert összefüggést: gondoljunk a *VII. Gergely*, a *Bethlen Kata*, a *Széchenyi*, a *Galilei*, a *két Bolyai*, a *Gandhi halála*, a *Puskin*, a *Colbert* testvér-tanulmányaira; de ugyanígy mennyire közvetlen az analógia és áttétel a *Bűn* és a *Villámfény*nél, az *Iszony* és a *Cseresnyés* meg a *Bethlen Kata*, az *Égető Eszter* és a *Mathiászpanzió*, az *Irgalom* és *Az utazás* meg a *Nagy család* eszme-, probléma-, alak-világában. Az is mennyire rokon a minőség-eszmének, a „harmadik útnak” tanulmányaiban kimunkált gondolataival, ahogyan a drámák hősei a lehetetlennek feszülnek, és bukásukban is megőrzik ideájukat.

De felfigyelhetünk arra is, hogy amíg Németh regénysorozata (ha van is közöttük olyan, amelyik esztétikai értékrendszerével, prózakonstrukciójával hozzánk közelebb áll) mindvégig egyenletesen magas regényminőséget jelent, a drámákról *nem* mondhatjuk el ugyanezt. A Németh-pör egyik felvonása volt mindig a két véglet: az egész drámaírói teljesítmény felértékelése, a kevésbé értékeseknek a nagy művekhez való fölhozása csak azért, mert azokban is jó ügyekért, hasonló eszmék győzelemre segítéséért vívott alko-

tójuk ; a másik végét: a kiemelkedő színművek belesatírozása a drámai oeuvre-be, azért, mert a bennük kidolgozott eszme- és hőstípus, úgy, a bagatellizálótól távol állott. A Németh-drámák magassági pontjain a *Galileit*, a *Széchenyit*, *Az árulót*, közelükben a *VII. Gergelyt*, *A két Bolyait*, a *Villámfényélt* látom. Másnak különbözhet ettől az ítélete, mindenesetre azt gondolom: bizony nincs sok magyar drámaíró, aki három remekkel, legalább ugyanannyi nagyon jó színvonalú munkával írta be nevét a nemzeti drámairodalom történetébe. De ha így van, ha előttünk áll a század egyik legizgatóbb tanulmány- és regényírója, aki drámaíróként is föltornászta magát a magyar irodalom csúcsaira, akkor folytatva azt, amit a *Németh László üdvtanában* erről már elmondtam, választ kell adni arra, melyek az esztétikai-dramaturgiai, melyek a gondolati és módszertani alkotóelemei a nagy Németh-drámáknak.

Négy alapját látom ennek. Az első: a nagy formátumú hős megtalálása, illetve drámai rajzának-helyzeteinek-összecsapásainak olyan kidolgozása, hogy személyes és nemzeti-társadalmi súlya magába foglalja a saját korában is időszerű, saját korán mégis túlmutató emberi sors- és világmagyarázatot. Az a dramaturgia, amellyel Németh dolgozott, az ilyen súlyú hősök drámája homloktérbe állításával ekvivalens. Az alkalmazott dramaturgiai „szerkezet” (világirodalmi példák bizonyítják) *csak* ilyen, felszárnyalni tudó, bukásukban hegyomlást felidéző, drámai emberekkel a centrumukban „működik” teljes hatásfokkal.

A második ok: Galilei, Széchenyi, Görgey vagy VII. Gergely alakjában, drámai helyzeteiben ugyanúgy felismerhetjük a személyes elemeket, az önélettel való hasonlóság jeleit, a tükörkép jelleget, mint Németh kevésbé sikerült drámái mindegyikének hősében, helyzeteiben is. A nagy művek drámai vonalvezetésében, az alakok kidolgozásában, a történelem besűrítő viharában azonban elérkezünk egy ponthoz (s még jókor, többnyire a játék első harmadában), amikor a „lovak elragadják a kocsit”; a jól megtalált figura,

a drámai szituáció, az összecsapás annyi feszültséget sűrít magába, ami lökőerejével eltéríti az irányokat az önvallomás személyes pályájáról. Létrejön egy objektivizált mező, mint játékszintér, s ennek törvényei szerint alakul a kifejlődés. Amiről itt szó van, közismert: minden műfaj közül (legalábbis az itt alkalmazott hagyományos dramaturgiában, mert a világirodalom és a fiatal magyar drámairodalom példája egyaránt azt mutatja, hogy vannak újszerű, „formátlan formák”, melyekben a személyesség közvetlenül is érvényesülhet) a dráma viseli el legkevésbé az objektivizálás hiányát.

A harmadik ok: a gondolkozási teljesítmény szerepe. A dráma érhálózatába a szellem jótékony erényei, amelyek az újdonságok, az ön-, kor- és létfelismerések izgalmát viszik; anélkül, hogy a „színpadi esszézés” intellektuális, ám a drámai vonalvezetéstől eltérő nehezékeivel terhelnék meg a játékot. A gondolat kitüntetett teljesítményei, melyek nélkül ezek a drámahősök érdektelenek maradnának, de aminek eredményei, jellemalkotó színei, sorsokba beleszóló felfedezései illenek a szereplő szellemekhez, Galileihez, Széchenyihez, Görgeyhez, Gergely pápához. S végül a negyedik: az ihlet (valamely megmagyarázhatatlan okból) legjobb pillanata, szerző, téma, anyag találkozásának szerencséje, amely önmagában mindig kevés, de amely a nagy művek születéskörülményeiben mégis mindig nélkülözhetetlen, s éppen e jelleg miatt mást róla nem is mondhatunk.

De azért mégis számot kell adni arról is, hogy mi van ezeken, a bizony némileg még mindig általános magyarázatokon túl, ami *csak* ezeknek a „csúcsdrámáknak” a sajátja. Az alkalmazott dramaturgia, jelenetfölvezető, szituációrajzos, ellentétpárosokban *előrehaladó* természetébe belefér az is, hogy egy ponton, többnyire a végkifejlet előtt, a hősök útja, önmaguk addigi útjához képest, irányt változtat. És nem egyszerűen az ellenjátékos offenzívája, vagy a kelepcezárlás, netán az alulmaradás indokából, hanem az ezzel járó *önfelismerés* stációjában. Mondhatnánk: önmagukat megőrizve,

helytállásukban is elidegenednek maguktól ezek a hősök. Rádöbbennek arra, hogy a pusztán erkölcsi-fizikai helytállás kevés, mindannak védelmére, amit vállaltak; szükséges ezen túl még valami, amire senki nem kényszerítheti őket, csak *önmaguk*. És ez a felismerés a vegyi bomlás, molekulalázadás, az elemátrendeződés erejével tör rájuk. Galileit a Torricellivel való párbeszéd jobban kifordítja önmagából, mint az inkvizíciós tortúra; Görgeyt igazán annak felismerése adja vissza önmagának, hogy Kossuth kellett a hazának, mert ha ő lépett volna a helyére, egy perc alatt kihült volna mögötte a nemzet; Gergely végzetét nem fizikai beszorítása teljesíti ki, hanem az, hogy a Desidarius-szal való párbeszéd után rádöbben a vele szemben támasztott *emberi igény* szolgálatára való alkalmatlanságára. Ezek azok a pontok, ahol a hősök olyan irányba kezdenek haladni, amely (belsően maradván) mindegyik saját sorsalternatíváin, tehát nem valamely erőltetett rávetéssel) egy, a dráma addigi meneténél magasabb, általánosíthatóbb, s ami fontos, meglepőbb, mert újszerűbb lét- és világmagyarázathoz vezetnek. Ily módon a *VII. Gergely* az emberi természet rejtélyéről, *Az áruló* az ember és történelem kapcsolatáról, *Széchenyi* arról, hogy hol van a felelős etikai-biológiai teljesítőképesség határa, a *Galilei* az alkotó személyiség szerepéről a létezésstudomány-alkotómunka forrásának tengelyében mond el valami esztétikai minőségben megérlelt újdonságot.

A drámai hatás így abban áll, hogy mindaz, ami az indító kérdésfeltevés volt, a „vágányátállításban” itt végső választ nyer: alkalmas-e Gergely arra, hogy emberi módon képviselje az emberfelettit, s át tudja-e lépni eszmény és gyakorlatiasság elválasztó sáncát?; képes-e Görgey a bukás személyes terheit viselni és vállalni, hogy saját kudarcának analizálásával tanítsa önismeretre a nemzetet?; miképpen reagál az erkölcsöt a tudásért föladó Galilei arra a felismerésre, hogy minden új, amiért szenvedtünk, egy ponton régi lesz, mert a dogma nem a hazugságból, hanem az idejétmúlt igazságból alakul ki?; miért dönt Széchenyi, mikor kiderül, hogy a lehetséges szere-

pek, kivonulások vállalhatatlanok, és nincs más út, mint az öngyilkosság?

### *Színház és korváltás*

Ezeknek a drámáknak a világát még tovább vizsgálhatjuk. Rendelkeznek olyan mélységekkel, amelyekből mindig többet tárnak fel. De ezt a faggatást elsősorban a színháznak mint intézménynek kell elvégeznie. Mit értünk az alatt, hogy „a színház mint intézmény”? Van ilyen fogalom? Nem kizárólag a rendező, a színházi vezető, a színpadra állító az, akiben az intézmény felelőssége, aktivitása, drámafelfedező-megújító szerepe megtestesül? A válasz előtt némi kitérőt kell tennünk, mert a Németh-drámák kapcsolatát a színházzal ma sem a csúcshírdő, hanem az életmű drámai termésének alacsonyabb szintjei, ezeknek az egész drámai termésre való rávetítése határozza meg. Ezért: még egyszer a dramaturgiáról.

Drámáiban közös: a meditáció; a főhősben *magában* dúló harc, ami hol ide, hol oda húzza vagy taszítja. Másképpen közeledve, Németh szavával, „gyónás-jellegük” van; a külső drámai színtérhez ez a belső lelki-erkölcsi terep szervesen hozzátartozik, és a drámai anyagban szervül a vívódó elem. Németh *A mű védelme* című Benedek András-tanulmányára válaszul készült esszéjében így ír erről: a bírálóban a

„legnyomósabb, úgy látom, az, hogy drámáimban nincs elég, vagy igazi küzdelem. A néző az utolsó felvonásra érkezik; a hősnek már csak az agónia marad, s minthogy ez a görög és francia drámákban is ilyesformán van, hozzáteszed, hogy nálam a hős többnyire öreg, beteg, megviselt ember is, akinek erejéből sem futja már csak örökös hátrálásra a mögötte megásott gödörig. Erkölcsi nagysága kiderülhet közben, de nem nyújt semmit a férőharc látványából... Nos, ebben bizonyos fokig igazad lehet.”

Ami, tehetjük hozzá, ellentmondás forrásává csak akkor lesz, ha a belső színtéren zajló vívódást egy, a hőst és ellenfelét egymással szembeállító, az indító összecsapásból fölfelé fokozó, egyre magasabbra csigázott, a csúcsponton, még

tovább, a csúcsról való letaszítás-letaszíttatás végső ítéletével kifuttatott dramaturgiában ábrázolja.

Érdekes, hogy Németh, aki olyan járatos volt a mesterség kérdéseiben, és írások tucatjait szentelte drámáinak, dramaturgiájának elemzésére, ezt a nyilvánvaló ellentétet egészen más oldalról közelítette meg. Gondolatsorát folytatva, így ír:

„A drámaíró, mint a színész, mindent magára ölthet, a leglényegesebbet: a küzdelmet azonban valahogy úgy csinálja, ahogy az életben csinálni szabad, vagy kénytelen. Vívódásaikban az én hőseim, elismerem, a mi magyar küzdelmünk ‚dinamikáját‘ veszik át... súlyosbítom én is Széchenyi, Husz, II. József körül korral, tébolydával, börtönnel, tüdőbajjal a harc feltételeit. Miért? Nyilván, hogy hasonlítson a harc-hoz, melyből én (s nemcsak én) nem öregen és betegen, de harmincéves koromban már a Magyarországon vívandó s vívható harc természetét megismertem. Husz, Prága lázítója, Széchenyi, a hídépítő, a trónra lépő II. József nyilván másképp harcoltak, de ez nem az a harc, amelynek a kottáit én nem is mint egyén, hanem mint magyar a húsomból énekelhetem. De azt jelenti-e ez, hogy ez a harc valami lanyhább, alábbvaló? Könnyebb a tánc, mert gúzsba kötve táncolsz?”

Önmagának, a nemzeti küzdelmek karakterének pontos felismerései ezek. De a gondolatsor szaggatott, és a felismerésláncolatból végül is kimarad az, hogy jól ábrázolható-e mindez a *választott* drámai eszközökkel, a cselekményes, előrehaladó, nagyjelenetekre, összecsapás-dramaturgiára alapozott formával is? Aligha. Mert van ugyan drámairodal-munkban példa arra, hogy ezek a színpadi formák is kifejezhetik a „gúzsba kötve táncoló” lépéseinek magyaros ütemét, ilyen mű a *Bánk bán*, de a *megfelelést* lélek és forma között Katonánál az teremti meg, ahogy kovaköveket csattant össze. Bánk alkata, izzása, a dráma el-elfutó, indulatözönt görgető nyelve, a helyzetek, jellemek, szavak töredezettsége, és ebben a töredezettségben, igen, a „gúzsba kötötten” is végigtáncolt tánc üteme, együtt tud dobogni a nagy szcénák dramaturgiájának ritmusával. Viszont más, éppen a legfontosabb, ám nem nagyjelenetekkel, látványos összecsapásokkal építkező Németh-drámák, a *Széchenyi* vagy *Az áruló* egyhelyszínes színpada – ahol a főhős végig jelen

van, ahol belső meditációinak ritmusában, „táncában”, lelkének szélső pontjai között ingázva, nem tesz mást, mint bezártan, helyhez cövekelve akkor is folytatva a vitát-harcot, mikor más már meghátrál, fogadja a különböző hírrel, ötlettel, ellenvéleménnyel hozzáérkezőket – milyen pontosan eltalált színpadi-dramaturgiai kifejezői annak, amiről Németh ezt mondja: „Így küzdött az egész magyarság régen, megkötözött kézzel, a kétségbeeséstől kapva a reményt; mindenki, aki nem tudta a küzdelmet föladni.”

Társadalmi drámáinak új kiadásához készült előszavában Németh arról ír, hogy drámái egyik problémájának tartja a nyelv kérdését, mert eredetileg a verses dráma híve volt,

„s ha nem is mentem el addig, mint Eliot, hogy a prózadráma csak közjáték a versesdráma történetében, azt, hogy az irodalmiság küszöbe: csikar-e ki a mű kifejezésért küzdve nyelvi vívmányt, akkor is vallottam, amikor prózai drámák írására adtam a fejem.”

Pontosan látja, hogy a „megemelés”, amit alkalmazott, „első jelentkezésemben sokszor bántó”, és hozzáteszi, hogy „még szerencse, hogy mesterkéltségét a gyakorlat hamar lekoptatta”. De tovább is folytatja: „A Cseresnyés (mondani-való és szerkezet) nem volna rossz dráma, a nyelv – a kijavítható – az, ami hitelét veszti.” Egyike ez Németh elég ritka önitélkező meglátásainak.

A *Cseresnyés*, a *Győzelem*, az *Erzsébet nap*, némileg a *Szörnyeteg* megemelt nyelve valóban ellentétben áll a társalgási színjátékok dramaturgiáját követő jelenetfelépítéssel, dialógustechnikával. A megemeltség itt nem önmagától túlzó, hanem azoktól a színjátékvezetési eszközöktől, amelyekben jelentkezik. Amikor Németh a *Cseresnyés* példája alapján arról beszél, hogy a nyelv az egész játék hitelét gyengíti, hozzátehetjük: rész-felismerése mögött ez a mélyebb probléma húzódik. Van, mikor a vígjáték életművében ritka színeit hozza, és a nyelvet is az iróniával-öniróniával telített színpadi helyzet természetéhez illően „kothurnus nélkül” kezeli, mint *Az utazásban*. Ilyenkor elkerüli ezt az ellentmondást.

Abban a rohamban, amelyben a műfajt meghódította, és életművének sodrásába rántotta, azonban mindezt mérlegre tenni sem igénye, sem kedve-ideje nem volt. A görög drámáról, Pirandellóról írt tanulmányai óta ugyan volt határozott drámaideálja, és elkezdte kidolgozni színpadi esztétikáját, ám amikor a Tanú folytatásaként a „dráma-Tanú”-ba vetette magát, két kérdést tartott fontosnak. Az egyik az, hogy a nemzeti dráma sorskérdésekkel foglalkozó hagyományait visszaemelje a klasszikus repertoárra, meg a polgári társalgási drámára alapozott korabeli színház életébe; a másik, ettől elválaszthatatlanul, az, hogy a maga életének-lelki vívódásainak a harmincöt-harminchatos években feltornyosult dilemmáit „kikiáltssa” a színművekben, mivel arra a gyorsaságra, amit ez a műfaj biztosított, a regény alkalmatlan volt. De az, hogy törekvései olyan szerencsésen magas esztétikában egyesültek a drámai pályakezdés két legjelentősebb művében, a *Villámfény*nélben és a *VII. Gergely*ben, újabb kérdést jelentett a számára. És ez megint sajátosan Németh László-i helyzet.

Minden bizonnyal őszinte vágya volt az, hogy úgy emelje a Tanú fölé a „dráma-Tanút”, hogy az megmaradjon könyvborítók lapjai között: „elől a szöveg, hátrább a rendezői utasítások . . . afféle Feld Matyi színháza, melyben az igazgató-rendező a maga gyermekeivel játssza el szerzeményét.” Máshol „sajtóra érett színháznak” is nevezi a vállalkozást. Az élő színház azonban gyorsan felismerte a két dráma értékét, és bemutatásra került mindkettő. Ezzel kezdetét vette az állandó megpróbáltatásokkal, ritka dicsőséggel járó küzdelem a drámaíró és a színház között, amelynek nemcsak Németh, hanem többnyire minden mélyebbjárátú drámát író szerző részese, ám ő a maga külön ambivalenciáival élhette át. Tiltakozott a színház nyilvánosságától, szereposztással-próbákkal-bemutatóval járó írói kiszolgáltatottságtól, de áhította is ugyanakkor a nyilvánosságot. Becsvágy, hiúság ebben a hatáskeresésben nem vezette. Azt kívánta megtudni, hogy amit bedobott a magyar dráma forrongásába, miféle fogadta-



tást kap a közönségtől. Aztán a „könyvdrámák” szerzőjét az első bemutatók (tegyük hozzá sikerei) egy életre „bűnbajtették” a színházzal.

Az állapot kettősségére utal, hogy miközben egy drámának a színházi előadással megsokszorozódott hatását megízlelte, és ez a felismerés egymás után „húzta ki” belőle a darabokat, számszerűleg is a magyar drámairodalom egyik leggazdagabb sorozatát teremtette meg. *A dráma védelmében* című írásban mégis ezt mondja: „Még a minap is, minden hősnőnél megbéklyózottabban, csak azt tudtam mondani, nem megyek neki több bemutatónak, de azt nem, hogy papírszínházammal nem hívom ki harcra a valódiakat.” A harminc drámát író Németh szinte valamennyi színházi írásában feltörő sóhaja: mennyivel több drámát írt volna, ha a színházzal jobb a kapcsolata.

De ez a kapcsolat nem lehetett jobb. Három okból sem. Az első kettő csak *monválo*, a harmadik ok *lényegi*. Az első az, hogy jól tudjuk: Németh író társai, művészkortársai közül senkivel nem kötött mély barátságot. Azt is tudjuk, hogy az egyetlen kivétel Gulyás Pál volt, bár az is közismert, hogy még róla is így írt 1957-ben Illés Endrének: „Gulyás Pál – nos, ő talán szeretett, de milyen versenyezve, az önbecsülésre törve, most látom csak.” Nem csoda hát, ha Németh a színházi emberek számára is mindig nehéz partner volt és maradt. A második ok: Németh legtöbb darabját nehéz színre vinni. A főhős szövege többnyire hatalmas, a jelenetezésre sok helyen ráterpeszkedik a szituáció és nyelv ellentmondása, ami mesterkéltté teszi a színpadot, ezért rendezők és színészek sok részletmunkával járó, fáradságos feladatnak tartották a Németh-drámák előadását. Mindezek azonban csak színezték a kapcsolat problémáit. A fő ok: a színház mint intézmény a két világháború között távol tartotta magát a mélyen szociális, legfontosabb nemzeti problémákat érintő daraboktól. Kivételesen tudtak csak színpadra jutni. Negyvenöt után pedig Németh darabjait nem engedték színre, és ez a helyzet akkor sem változott meg teljesen, amikor 1956-ban a *Galilei*

és a *Széchenyi* áttört. 1957-ben mindkettőt levették a műsorrendről. A *Galileit* azóta sem mutatták be, a *Széchenyit* tizenkét évvel később újíították csak föl, ám közben *Az áruló*-nak még kálváriát kellett járnia, amíg színpadra kerülhetett. Ez a helyzet csak Németh pályájának, életének végére enyhült. De a színpadi hatyúdalokban, amiket a színházak még életében sorra műsorukra tűztek (a *Gandhiban*, a *Puskinban*, *Az írás ördögében*, a *Colbert-ben*), másfajták, és — részben betegsége miatt is — már tompábbak a fények, mint volt azoké a tüzeké, amelyek az évek-évtizedek küzdelmeiben színpadra került legjobb darabjaiban égtek.

Ám még itt, ebben az annyi mélyvízi sodrással-ellen-sodrással teli kapcsolatban is megvan mindennek az ellenpontja. Mert miközben a gondolat, amit Németh legjobb drámái hoztak, viták-tortúrák árán megkésve szólaltak-szóalhattak csak meg a deszkákon, amikor viszont végre fölment a függöny a *Galileire*, a *Széchenyire*, *Az árulóra*, a történelmileg, színháztörténetileg éppen szerencsés pillanat saját nagyságát tudta mindhárom műből kihozni. Vállalkozásának így pontos és kitüntetett helye van a huszadik századi magyar dráma történetében. Sikerületlenebb drámáit elfedi az idő, azt pedig, hogy a legjobbak mennyire fejezik ki a nemzet, a kor kérdéseit, a színház vállalkozó szellemén kívül maga a változó élet, a jövő dönti el. A századvég szavaz arról, hogy a drámairodalom melyik vonulatában őrzi meg ezeket. Abban-e, amelyek — miként a világ drámairodalmában is sok példát látunk az ilyen kétféleségre — nyitottságukkal „naprakészekké” virulnak az időben, vagy amelyek abból a múltból üzennek, amit fénnel világítottak meg.