

## Kis magyar körtáncok

**Németh Ákos: Haszonvágy.**  
Bp., Prológus könyvek, 1999. 174 p.

Németh Ákos a kilencvenes évek elején, fiatalon került a színházi érdeklődés középpontjába. Pályája igen sikeresnek mondható. Darabjait rendre bemutatják a honi teátrumok, sőt, voltak külföldi bemutatói is. Művei emellett rendszeresen helyet kapnak a kortárs magyar drámát reprezentálni hivatott fesztiválokon, illetve kötetekben. (Legutóbb épp a Frankfurti Könyvvásárra kiadott dráma-antológiában.) Fogadtatása, megítélése ezzel együtt ellentmondásos, mivel a kritikusok-esztéták korántsem fogadták kegyeikbe, többségük kifejezetten tanácstalannak mutatkozik a „tetségesnek” konstataált szerző általuk gyengének tartott darabjaival szemben. A kifogások csaknem mindig ugyanazok: hiányolják a kidolgozott jellemeket, a drámai szerkesztést és az ún. mondanivalót-üzenetet. Továbbá elutasítják a töredékes kompozíciót, s a különféle dramaturgiai minták és idézetek újrafelhasználását. (A szigorúbbak egyesenes plágiumot emlegetnek.) Ez az ellentmondásos megítélés többek között arra vezethető vissza, hogy Németh a hagyományos dramaturgia bizonyos elemeinek megőrzése mellett alkalmazott olyan eljárásmodokat, melyek csak később, a posztmodern dramaturgia honi kibontakozását követően váltak (többé-kevésbé) elfogadottá. Ezt tükrözi a recepció: korán érkezett szerzőről van szó, akinek sajátos törekvéseit dramaturgiai fogyatékoságokként értékelték kritikusan. Ma már például szinte közhelyszámba megy, hogy egy szöveg mindig kontextusban érzékelt módon létezik és csak más szövegek viszonylatában határozható meg. (Ami tehát nem alkotói módszer kérdése, hanem a szöveg létmódjából fakadó sajátosság.) Mindez Németh esetében két vonatkozásban különösen figyelemreméltó. Egyfelől azért, mert valamennyi műve pre-

textusaiként ragadhatók meg Georg Büchner drámái. Nem utánzásra gondolok természetesen, hanem arra, hogy Németh – a produktív recepció eljárásával – Büchner követése révén teremti meg saját esztétikai normáját; a maga drámai oeuvre-jét mintegy ráírja a büchneri dramaturgia kódjára. Másfelől Németh szokatlan módon feltűnő átjárhatóságot biztosít a saját drámái között, szinte mániákusan írja tovább (és újra) témáit, alakjait, motívumait darabról-darabra: olyan kontextust kreál a szövegeiből, amelyben azok egymást értelmezik. Ily módon ritka következetességgel épül fel Németh drámai univerzuma, melynek alapkövei: a melo-dramái közhelyekből táplálkozó elbeszélhető történet, amely az állandó motívumok (tükör, bál, harang, éjszaka és a szürkeség, terhesség, rosszullet, hányinger, álom, csábítás-csábulás) mentén kibomló költői-metaforikus nyelv révén kitágul; a kitölt-hetetlen idő, a természet és a bibliai képzetek köré csoportosuló képek által felidézett metafizikai tapasztalat (a Rontás), a mindezt elbizonytalanító intertextuális utalások összjátéka, valamint a büchneri dramaturgia, mint áttételesen jelentkező formai-szemléleti hagyományvállalás.

Új kötetének két darabját már korábban ismerheti a nagyérdemű. A *Lovass Anita* című mű az 1993-ban publikált szöveg újraírt változata, melyet a Radnóti Színház – Mácsai Pál rendezésében – *Anita avagy a szenvedély* címmel mutatott be. Az új verzió az alakok státuszát, a főbb drámai akciókat és a végkifejletet tekintve is eltér a korábitól, ez azonban nem feltétlenül jelenti azt, hogy egy úgymond végelegesnek tekintett változatot közölt volna a szerző. Németh ugyanis korábban is előszere-ttel adott közre szövegvariánsokat – felkínálva ezzel az olvasónak azt a lehetőséget, hogy maga alkossa meg a darabok szerkezeti képét. (Hasonló célt szolgálnak azok a kiegészítő jelenetek, amelyek hozzáolvasását, illetve az azokról való lemondást a szerző több műve – *Müller táncosai*, *Júlia és*

a hadnagya, Vörös bál – kapcsán ugyancsak a befogadóra bízta.) Ez a megoldás tudatos rájátszás a *Woyzeck*-töredékre, amely különböző változatokban maradt fenn, s amelyet ugyancsak mindenkinek magának kell megkonstruálnia. Ez persze nem zárja ki azt az eshetőséget, hogy netán a felemás sikerter hozó színpadi bemutató tanulságait figyelembe véve készült az új változat. A *Lovass Anita* első ránézésre afféle „kis magyar körtáncnak” tűnik; férfiak és nők kerülgetik, illetve cserélgetik egymást sűrű iramban, szeretnek-megcsálnak-elhagynak; mindenki magányos, mindenki másra vágyik, mindenki boldogtalan. A középpont Anita, aki minden férfinak kell(ene), körülötte kavargó a forgatag, az alakok hol feltűnnek mellette, hol továtáncolnak – a bált imitáló dramaturgia hasonlóan strukturálja a szöveget, mint Németh első drámájában a *Lili Hofberg*ben. A darab szüzséje rendkívül egyszerű: Csik elhagyja Anitát (mint korábban Fruzsínát – aki most Anita apjának Lovassnak a kedvese – majd később Kittyt); Anita ezt követően a (leány-)kereskedő Di Rosa olalán keres menedéket és megélhetést; hiábavalóan igyekszik kitérni rakás-szerencsétlenség udvarlójára, Saturnió és annak féltékeny szerelme elől, végül minden különösebb előzmény nélkül agyonlövi a hűtlen Csíkot. A viszonyok rendkívül szerteágazóak, jóllehet minduntalan keresztezik egymást, a tánc valóban körbeér: Kitty, Anita és Saturnió kedvese, Kati barátnők (utóbbi úgy is, mint Anita énektanárnője, a lány ugyanis manikűröslány, aki operaénekesnő szeretne lenni), Saturnió pedig Di Rosa embere, ő közvetíti neki Anitát. A viszonyok változásai és a különböző cselekvések gyengén motiváltak (különösen a gyilkosság), megközelíthetők ugyan pszichológiai alapon (Anita anya nélkül nőtt fel, apjától elhidegült, környezete nem veszi komolyan, mindenki csak magával törődik stb.), ám a történet e módon nem fejthető fel, fokozatosan elveszti jelentőségét – a hangsúly máshová kerül. A cselekményt szervező világos, látható dramaturgiai tagolás mellett ugyanis felfedezhető egy rejtetten érvényesülő építkezés, amely a fő- és a mellékmotívumok egymásra vonatkoztatásával rendszert alkot. Az alakok folyamatosan reflektálnak saját helyzetükre, mindent „kibeszélnék”. E szövegek részben köznapi, semleges társalgási egységeket tartalmaznak, részben azonban sem az alakokhoz, sem a beszédhelyezethez nem illő lírai betéteket. „Torz töredék, ha beszél az ember, huzat az ajtóreszen” – az ilyen mondatok a figurákat is, a történetet is eltá-

voltják a realitás talajától, metaforikusan értelmezhetővé teszik. Ezek a betétek zömmel az időre vonatkoznak, valamint az Isten-Ördög-Bűn képzetek köré csoportosulnak. A „patást” különösen gyakran emlegetik – mint Némethnél mindig – a legváratlanabb pillanatokban, ezáltal homályosan körvonalazódik egy olyan világgállapot, mely a Gonosz hatalma alá került, s amelyben a Rontásnak kiszolgáltatott emberek járják haláltáncukat. Ezt erősítik az állandó – ok nélküli – balsejtelmek, a baljós álmok, a szűnni nem akaró eső, a jóslatok és apokaliptikus monológok. Anita: „Ha itt lesz a világvége és egy szomjas angyal feltépi a mindenség torkát, és a temetők minden képzeletet felülmúlóan túlnépesednek, és az összes tengerben rothadt kocsonyában fő a víz, és minden ember egy rettenetes buborékban hány ki öt liter vért, és minden csont megtalálja a helyét a trófeák falán, és a sikertelen föld a darabjaira hullik, akkor talán...” E gesztus nem valamiféle teológiai értelemben vett világmagyarázat visszaszerzésére irányuló kísérlet, hanem inkább annak konstatálása, hogy mindez most már csupán ennyi. Széttört, elemeire hullott mítosz-töredék, amit még őriz az emlékezet – romjaiban. A látomásos-apokaliptikus szövegkarakter jelenléte erős a szövegben, de sehol nem válik uralkodóvá. („Így” már nem lehet beszélni.) Másfelől, a különleges nyelv megemel ugyan egy-egy banális szituációt, de ez fordítva is működik: az is hangsúlyos, hogy ezek a szövegek éppen ilyen kisszerű helyzetekben hangzanak el. A megemelés-lefokozás dialektikája a darab egészét áthatja.

Mindez más megvilágításba állítja a történet fő sodrát, a kisstilű szerelmi évődéseket is, főképp azért, mert a szerelem nem pusztán a magánéleti boldogság elérhetőségeként jelenik meg, hanem a létezés természetére kérdez rá: nemcsak a Társ, hanem a Világ az, ami „megcsal”. A Szajha- (illetve Strici-)lét átfogó metaforává nő. (Danton mondja Büchnernél: „Szajha az élet, bujálkodik az egész világgal.”) Kiolvasható a szövegből Némethnek az a törekvése, hogy mozgalmas-izgalmas történetet meséljen a színpadon, nagy érzelmeket és szenvedélyeket ábrázoljon, valódi emberek közötti valódi konfliktusokat dramatizáljon, hogy az „Egészről” beszéljen, sőt az ennek lehetőségével szembeni székszerzés is, mely főként a környezet banális-kisszerűként való bemutatásában, illetve formai játékokban érhető tetten. Együtt vannak a „szükséges” drámai kellékek: krízis, démoni energiák, tébolyba hajszolt lelkek s mindenekelőtt pusztító szen-

vedélyek. (A klasszikus drámai hübrisz.) Ugyanakkor mindez nem szervesül egységes egésszé, és hallatlanul kisszerűen jelentkezik. A *Lovass Anita* olyan szemléletet imitál, amely egyfajta transzcendáló világlátás lehetőségét őrzi, s a lét csődje valamely transzcendens egységelv felől válik beláthatóvá, de egység helyett már csak romok, roncsok formájában ragadható meg. Az egység hiányát hangsúlyozza a forma: a szaggatott-töredezett szerkezet. A többnyire rendkívül színszerű és hatásos jelene-tek lazán kapcsolódnak egymáshoz, időbeli viszonyuk gyakran tisztázatlan, s többségük nem befejeződik, hanem abbamarad. Az alakok és helyzetek nagy szabadsággal gondolhatók el, a situációk vázaltszerűek, kitöltésre váró „üres helyek”, melyek gazdag és sokrétű játéklehetőséget kínálnak. Sokféle kiteljesíthető, nyitott szöveget (partitúrát) nyújt át Németh Ákos, amely tág teret hagy a színpadra állítók elképzeléseinek.

A közhelydramaturgia radikalizálódása figyelhető meg a kötet címadó darabjában, amely a tavalyi Országos Színházi Találkozó felolvasószínházán került az érdeklődők elé. (S amelyet ugyancsak átdolgozott Németh, az új változatban egyebek mellett kettővel több gyilkosság „szerepel”.) A fent jelzett kérdéseket járja körül a *Haszonvágy* is, indokolt tehát a közös kötetben való közlés; annál is inkább, mivel az átdolgozott *Anita*-dráma ugyanúgy fejeződik be: az elhagyott nő megöli a hűtlen férfit. Átkerül ebbe a drámába a boncolás mozzanata, s vele az orvosi szaknyelv – lásd Büchnernél is – alkalmazása, a szövegben emellett rejtett Németh-(ön-)idézetek találhatók. Az alap itt is egy fordulatot tartalmazó történet, melynek „főhőse” egy Aliz nevű fiatal nő – természetesen szintén (egykori) manikűrös-lány. Váratlanul visszatér hozzá volt szerelme, a rosvott múltú Kuvik, aki ráveszi arra, hogy ölje meg dúsgazdag férjét, majd miután a lány ennek eleget tesz, elhagyja őt – húga, Livia kedvéért –, a családott Aliz pedig végez vele. A darab címe megtévesztő, mert látszólag arra utal, hogy Kuvik és Aliz tetteit eleinte valóban az anyagi haszonszerzés vágya motiválja, a későbbiekben ez azonban teljesen elhalványul, a „haszonvágy” nem ebben a vonatkozásban érvényesül dominánsan: a „Bűn” mint olyan kerül terítékre. Ezt leginkább Livia gyilkossága illusztrálja; a lány előbb perverz kegyetlenséggel arra kényszerít két tetten ért autótolvajt, hogy sebesítsék meg egymást, majd egyiküket agyonlövi. Mindennek semmilyen előzménye nincs, nem következik sem a situációból, sem a lány jelleméből

– szimbolikusan értelmezhető. A melodramai eseménymenet itt is rendkívüli telítettséget kap, e szöveg poétikai karakterét is a konkrét tapasztalatlanság és egy – látomásos képekben megmutatkozó – vizionált világ atmoszférájának keveredése adja. Utóbbi által konstruálható egy (odaérhető) mitológikus jelentésháttér, amelytől azonban a szöveg rendre ellép; elbizonytalantítja az olvasót. Ilyen például a kudarcba fulladó szeánsz ismétlődő mozzanata, mely akár a transzcendenciával való kapcsolatkeresés (s az arra való vonatkozathatóság) tételes paródiájaként is felfogható. A történetet át-dimenzionáló archetipikus-költői beszédmód e drámának is sajátja, de úgy, hogy – Némethre nagyon jellemző módon – az ezáltal megidézett képek racionális-hétköznapi vonatkozást is nyernek. (Aként is olvashatók.)

Ugyancsak a többértelmezéset erősíti a szaggatott jelenetezés és a kihagyásos narráció, mégis Németh művei közül a *Haszonvágy* közelít a leginkább egy hagyományosan elmesélt, valódi emberi sorsokat (drámákat) bemutató darabhoz. A „sztorit” Németh a tragikus látásmód lehetőségének és vágyának ígézetében dramatizálta, az alakok megformáltsága azonban mutatja, hogy a hétköznapi világ törpe mivolta és jellegtelensége úgyszintén alapélménye a szerzőnek, s e kettő meglehetősen kilátástalanul viaskodik egymással. A dráma alakjai többé-kevésbé elgondolhatóak, mint hús-vér figurák, jellegük azonban nyilvánvalóvá teszi a személyiség tapasztalatának bizonytalanná válását. E szempontból legfontosabb jellemzőjük az a nem szűnő próbálkozás, hogy helyzetüket, a körülöttük zajló eseményeket és önmagukat értelmezzék. Mintha azt sugallnák e próbálkozások, hogy a világ csak értelmezett alakban hozzáférhető, az erre irányuló kísérletek azonban eredménytelenek. A világról és önmagukról való biztos tudás lehetetlenségét artikulálják – egy fragmentált, tudathasadásos szubjektivitás lenyomatai. Ily módon hősök helyett csupán szárnalmas hős-imitációk jelennek meg – Wirth Imre szép kifejezésével élve – a „tragikum dilettánsai”: a tragikum lehetetlenségének tragédiája (és komédiája) fogalmazódik meg. E lehetetlenség tudomásulvétele Némethnél nem játékosan vagy rezignáltan történik (mint egyes posztmodern darabokban), hanem fájdalmas hangvételen, tragikusnak vélt hiánynak láttatva. Innen a *Haszonvágy* sötét tónusba mártott színei: bezártság, nyomasztó börtön-atmoszféra, nem szűnő szorongás, hanyatlás-képek, magány, a magára hagyott

világban pusztuló lelkek, válságtudat, dezillúzió. Németh Ákos darabja az apokaliptikus katasztrófa és a züllött hétköznapiság szintézise, illetve neurotikus lenyomata. Metaforikus-transzcendens jelentésmozgások egyfelől, a mindennapi élet különös közelképei másfelől: külvárosi utcák, csatornák, lakótelepi lakások, motelszobák, neonfény. A vad szenvedély meglódulásait és a nárcisztikus magába záródás depresszív tünetegyüttesét mutatja Németh, jellegzetes atmoszférát teremtve ezzel. Szakadozott beszédfoszlányok, tompa hangon előadott érzelmi válság-töredékek, félig elharapott, üresen kongó közhelyek váltakoznak lázas hallucinációkkal, vad kitörésekkel, abszurd párbeszédemekkel, áldialógusokkal. Szenttelen követelődzések, lefojtott indulatok, álságos pszichológiai sablonok, céltalan érelemnyilvánítások, a semmibe üsztatott banális szituációk fejezik ki legszemléletesebben a „züllött hétköznapiság” fásult, enervált lepusztultságát.

A Németh-darabokban egyszerre jelenlévő mitizáló és demitizáló beszédmód, a szövegek rendkívüli „terheltsége” nemcsak a befogadást, hanem a színpadra állítást is megnehezíti. A gyakran a szentimentalizmus határán táncoló történetek, a nyílt hatáskeresés biztosíthatják e „sebzett keringők” színpadi erejét, és egyben a további aspek-

tusokról való lemondásra is ösztönözhetnek. Másfelől, a hagyományos dramaturgiai konvenciók egyes elemeinek megőrzése nem feltétlenül kényszeríti ki egy másféle (új) színpadi játéknyelv kialakítását, amelyre pedig e színdaraboknak igenis szükségük volna. Az eddigi Németh-bemutatók többsége nem is aratott különösebb sikert, a szövegekbe kódolt teátrális erőt és költőiséget ritkán sikerült kibontani, az előadások gyakran beleragadtak a közhelyesség csapdájába. Ezzel együtt, mint új kötete mutatja, Németh Ákos – egyre kiérleltebb, letisztultabb formában jelentkező – következetesen megkonstruált drámai világa a mai magyar dráma egyik legizgalmasabb kísérletét jelenti. A megkerülhetetlen kortárs tapasztalatok figyelembevételével egyszerre képviseli fájdalmas élményei – akár dadogva („elkurvult egy költészet”) – megszólaltathatóságának igényét; az érvényes (ki-jelentő módú) beszédmód igenlését, az azzal szembeni kétely – formai játékokban feloldódó – bizalmatlanságát, s a valamiféle „kiút” felé tapogatódzás szemérmesen visszafogott ígéretét. „Átitatja az eget a fény, mint vér a vattát, már dereng a nap.”

*Fülöp Csaba*