

REÁLPOLITIKA, AVAGY A SZEMÉLYISÉG ESÉLYEI

„Értékünk attól függ, hogy mire
megy velünk a kor”

(Shakespeare: *Coriolanus*)

K O L T A I T A M Á S

Mire tanít a történelem? A drámaírók gyakran fölteszik ezt a kérdést. Korabeli viseletbe öltöztetik szereplőiket, de a jelen válaszait várják tőlük. A történelmi (vagy áltörténelmi) színművek divatja újra erősödőben van. Drámairodalmunknak ez a hagyománya a múlt század első harmadára, a reformkorra nyúlik vissza, amikor a magyar nyelvű színjátszás, illetve a magyar történelem egyes epizódjainak földolgozása a nemzeti azonosságtudat legfőbb ébresztőjévé vált.

Napjainkban a színház szerepe nem hasonlítható a százötven évvel ezelőttihez, a reformkori színházeszmény ennek ellenére olykor föltámadni látszik. Ez a tény aligha független attól, hogy bizonyos értelemben most is „reformkort” élünk, és bár a mai, *második* reformkor főként a gazdasági szerkezet folyamatos átalakítását jelenti, a szellemi életben és a kultúrában is megvannak szükségserű konzekvenciái.

Nem véletlen, hogy a lírájában is közéleti indíttatású költő, Garai Gábor *A reformátor* címmel írt drámát. Verses drámát, rímtelen jambusokban, az ötszáz évvel ezelőtt született Luther Mártonról. A művet az évforduló ihlette. Alapkoncepcióját viszont a választott hős alakjában föl-lehető gondolati aktualitás.

A szerző így jellemzi darabját: „Történelmi drámát nem érdemes írni a jelenhez szóló tanulságok nélkül, noha nem vagyok híve a mindenáron való aktualizálásnak, a parabolának. Ma is reformkorszakban élünk, ezért számunkra érdekesek lehetnek a klasszikus reformáció korának összeütközései... Számos forrást áttanulmányoztam, többek között Richard Friedenthal *Luther élete és kora* című munkáját. Nem mintha ragaszkodnék a történelmi tényekhez, hiszen szabadon bánok velük. De a matériát meg kell ismerni ahhoz, hogy tudjam, mihez *ne*

legyek hű. Nem életrajzi drámát akartam írni, hanem magának a reformátorságnak a konfliktusát. Azt a morális kelepcehelyzetet, amelybe Luther kerül, mikor a Münzer-féle parasztháborút korainak, elhamarkodottnak ítéli. A történelem később őt igazolja, de ez nem menti föl a felelősség alól. A lázadás leverésére buzdító irata ellentétben áll a parasztok védelmében írott levelével. A két dokumentum között az emberi motívumok és indítékok nagy kérdőjele áll... Értelmezésem szerint Luther tragikus hős, aki elszigetelődik, mert csak reformátor akar maradni. De mindenképpen érdeme, hogy a hit nevében senki fölött sem ítélkezik.”

Minden erőszakolt aktualizáló szándék nélkül is érezni, hogy Garait a politikai reformizmus lélektana érdekli. A darab Lutherje korának keresztény ideológiáját akarja tisztán értelmezni, és megszabadítani a torz interpretációktól, illetve a gyakorlati „elhasználódás” következményeitől. A szellem embere — ma úgy mondanánk: értelmiségi —, aki azonban nem számol a gondolat önállósodásával és terjedési sebességével. Luther reformeszméi Münzer parasztforradalmárai között váltak anyagi erővé, és fölkeléshez vezettek. Ezen a ponton az eszme elszakadt létrehozójától. Luther mindvégig a parasztháború ellenfele maradt, noha emberi tisztessége a darab szerint arra készítette, hogy a fölkelés bukása után menedéket adjon az üldözötteknek.

Garai színművének fókuszában Luther és Münzer — a reformátor és a forradalmár — konfliktusa áll, amely a mozaikosan szerkesztett, epikus első rész után a feszültebb másodikban bontakozik ki. Mester és tanítvány vitáját egy áttételesen megfogalmazott jelenet emeli ki a dialógusdráma keretei közül, és helyezi metafizikai síkra. Luther a lakodalmát üli, amikor hírül hozzák a parasztfölkelés leverését. Münzer már halott. Halálának és a győztesek vérengzésének szemtanója egy sebesült menekülő, aki nagyon hasonlít Münzerre — a két szerepet ugyanaz a színész játssza a pécsi Nemzeti Színház Nógrádi Róbert rendezte előadásában —, szemléletesen ábrázolja a saját célkitűzésein túlsodródott forradalmár hősi halálának alternatíváját. Az író nem tagadja meg rokonszenvét a népvészér mártírjuma iránt, de a korán jött forradalomtól mindvégig óvó Luther reálpolitikáját is megérti. *A reformátor* nyilvánvalóan arról a történelmi helyzetről szól, helyenként kissé göcsörtös didaxissal, helyenként fölszabadultan, amely kikényszeríti a reálpolitikus és a forradalmár összeközését.

A reálpolitika a magyar történelem mához szóló allegóriájaként jelenik meg az utóbbi idők legsikeresebb színházi bemutatóján, az *István, a király* című rockoperában. A Boldizsár Miklós *Ezredforduló* című drámájából készült művet — szövegírója Bródy János, zeneszerzője Szörényi Levente — a Nemzeti Színház tűzte műsorára. Korábban már készült belőle milliós példányszámban eladott hanglemez, amely az eredeti filmváltozat zenei anyagául szolgált. A filmet playback technikával for-

gatták, szabadtéri felvételei nyilvánosan folytak, sokezres közönség előtt. Később a Szegedi Szabadtéri Játékokra adaptált verziót is előadták. Mindkét esetben „zenei konzervet” használtak: az élő előadás színészei imitálták az éneklést. A Nemzeti Színházban csak a zenekari alapanyagot és a kórusokat vették föl előre, a szolisták — egyetlen rockénekes kivételével prózai színészek — „élőben” szólalnak meg. (Ez a *zenedráma* alapföltétele. Az operában nem szakítható el egymástól „éneklés”, és „játék”. Az énekes a spontán énekléssel fejez ki belső tartalmakat.)

Ha túltesszük magunkat az első meglepetésen, amely egy rockopera bemutatásának szól a jubileumára készülő, 1987-ben százötven éves Nemzeti Színházban, rá kell jönnünk, hogy a vállalkozás egyáltalán nem ellentétes a múlt századi hagyományból táplálkozó nemzeti szellemmel. Az *István, a király* történelmi sorskérdéseket tárgyal, nem kisebb ambícióval, mint — mondjuk — első számú nemzeti klasszikusunk, Kátóna József *Bánk bánja*. (A közönség is hajlamos ugyanazzal a patetikus lelkesedéssel nézni.) Nagy újítása, hogy a mai fiatal nemzedék zenei köznyelvét, a rockot használja föl, amely népszerűsége folytán olyan természetes közvetítőjévé válik a gondolati anyagnak — esetleg politikai tartalmaknak is —, mint például Verdi korai operazenéje a *risorgimento* olasz ifjúsága számára.

Az *István, a királyban* a magyar állam megalapítója karizmatikus drámai hősként jelenik meg. Modern hős, természetesen, akinek egy több mint ezeréves ideológiát — a magyarság önálló állami létét — kell győzelemre vinnie. Ebben a küzdelemben hagyomány és haladás, függetlenség és európaiság frontvonalai nem élesen, tisztán, hanem egymásba olvadva húzódnak. A korabeli Magyarország nemzeti léte a kereszténység fölvetelétől függ. A hittérítéshez Rómától kell papokat kérni, ami a pogány hagyományok őrzői szemében a függetlenség elvesztésével, és az ország sorsának a német-római császársághoz való kötésével jár. István az „európaizálás” érdekében nemcsak az erőszakos hittérítést vállalja, hanem a polgárháború kényszerét is. A rockopera cselekménye lényegében azt a konfliktust fejt föl, amelynek során István fejedelem — apja halálát követően — legyőzi Koppányt, az uralkodásra aspiráló pogány vezért, és első királyunkká koronáztatja magát.

Mindez lelkiismereti drámaként fogalmazódik meg. Istvánban a morális lény ütközik össze a realpolitikussal. A zenedramaturgiai minta némi rokonságot mutat a *Jézus Krisztus Szupersztár*éval. A magányos hős, aki egy közösséget (mozgalmat) képvisel, a hallgató istennel osztja meg belső konfliktusát. Mindkét címszereplő önmaga ellenfele, mindketten „idealisták”, és mindkettőjük körül cinikus hitetlenek rajzanak. István szinte fizikai fájdalomként, erkölcsi korbácsütéseként éli át a legyőzött Koppány testének fölnégyelését: királyként az uralkodás keresztjére feszített, mitikus szentté magasodik. De amíg az angol rockopera hétköznapian átélhetővé profanizálja a mítoszt, magyar megfelelője az ellen-

kező utat járja be: egy történelmi alakot emel mitikussá, s ezáltal általános érvényűvé. Ebben az értelemben jogos királydrámának nevezni: egy történelemből vett, de történelmietlenül kezelt figura révén von le történetfilozófiai következtetéseket. Akár Shakespeare, akinek *János királya* Friedrich Dürrenmatt átdolgozásában ugyancsak a Nemzeti Színház műsorán szerepel; a véletlen különös egybeesése folytán nemcsak a két előadás rendezője — Kerényi Imre —, hanem a két címszerep birtokosa — Hirtling István — is azonos. (A kettős szereposztásban játszott *István, a király* másik címszereplője Bubik István.)

A *János király* és az *István, a király* végső sugallata közös: a történelmi szükségszerűség elől nem lehet kitérni. Ahogy Koppány mondja: „Kényszerpályán a világ.” A dolgok erősebbek nálunk. A mechanizmus hatalmasabb, mint az erkölcs. A rockopera előadásának végén a királlyá koronázott István egy fekete lepelbe burkolt, halottnak koncipiált kisfiút mutat föl vádlón. Akárhogy értelmezzük ezt a jelenetet, a lényege, hogy az Ártatlanság mutattatik föl a Történelem áldozataként. A János királyban is megjelent ugyanez a halott kisfiú, a világ szörnyeteg, cinikus kegyetlenségének bizonyítékaként. A rockoperában megrendültebb és egyben fennköltebb az előadás befejezése: az államalapító kétségbeesetten tenyerébe temeti az arcát, miközben szól a magyar Himnusz, és a zászlórúdon fölkúszik a kifakult, megszenvedett nemzeti lobogó. A katarktikus győzelemhirdetésnek ez az olimpiai pillanata már drámán kívüli mozzanat, amit a közönség fölállása is jelez. A játék, a színházi közmegegyezés kereteiből kilépve átkerülünk a demonstráció szférájába, ami mindenesetre bizonyítja, hogy az előadás érzékenyen érinti a közönség magyarságtudatát.

Az *István, a király* esztétikailag vitathatatlanul professzionalista teljesítmény. A zene szép és hatásos; a szándékosan eklektikus, az időben és a stílusokban szabadon kalandozó dallamok át komponált szerkezeti egységben szólalnak meg. A dráma pusztán a melodika segítségével is leköttázható: mást jelent a tiszta magyar népdal, a folklórmotívum, az egyházi gregorián, a kemény rock, a szalonzenei utalás, az indulószerű dallam. A megjelenítés ereje részben a vizuális élménynek köszönhető. Pompás a látvány — hajlított hidak emelkednek és süllyednek, lurexkorong csillog a háttérben, dinamikus mozgatott tömeg kavargó a színpadon. A koreográfia a néptánc nemzeti gesztusrendszerét ötvözi a rock-nemzedék spontán taglejtésének elemeivel. Együtt hat a magyarított hollywoodizmus és a fölkeltebb nemzeti érzület; az alaptörténet szakrálisága és az operai stilizáció együttesen készíti a nézőt allegorikus gondolkodásra, az „üzenet” érvényességének máig való kiterjesztésére.

A magyar történelemből meríti témáját Nyerges András *Az ördög győz mindent szégyenleni* című drámája is. A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház játssza Léner Péter rendezésében. A blank versben írt

színmű, amely Garai Gábor darabjához hasonlóan a reálpolitika és a forradalmiság viszonyát vizsgálja, igazolja, hogy a tények tisztelete nem föltétlenül jár együtt az iskolás historizálással. A cselekmény 1703 és 1704 között játszódik a II. Rákóczi Ferenc erdélyi fejedelem vezetett szabadságharc korai, gyors hadi sikereinek csúcspontján. A jobbágyfölkelés, amely a török hódoltság alól felszabadult országrészben tűrhetetlenné vált Habsburg-elynyomás ellen robbant ki, ez idő tájt szélesedik nemesi mozgalommá. A „gerillacsapatok” fokozatosan átalakulnak reguláris hadseréggé, s az egykori paraszthadnagyok fölé újonnan csatlakozott nagybirtokos főurakat neveznek ki vezérlő tábornokokká. Nyerges ebben a fölkelés szakaszban meglátja a helyzet furcsa ellentmondását. Némi keserű iróniával veszi tudomásul, hogy ami történelmi szempontból szükségszerű, az társadalmilag belső kollízióhoz vezet: miközben az ellenség (a Habsburgok) és a potenciális szövetségesek (a lengyelek és franciák) egyaránt elismerik „európai színvonalúnak” a nemesi támogatással kibővült szabadságharcot, maga a fölkelés elveszíti népi bázisát. Vagyis a mozgalom, amely kívülről megszilárdulni látszik, inkább csak konszolidálódik, sőt bizonyos értelemben torzulni kezd.

Ezt a folyamatot a darab Kis Albert, a jobbágyból lett kuruckapitány látószögéből ábrázolja. A kompromisszumokat elutasító, nyers modorú, taktikázáshoz nem szokott „veterán”, aki szabadcsapatával olykor egy-egy nagybirtokra is betör rekvirálni, egyre kellemetlenebb az új típusú hatalomnak. Főúri ellenségei, akiknek árulását leleplezte, végül is kiszélesedik a fejedelemtől a halálos ítéletét.

A drámaíróként elsömvűves, de jeles költői és publicista munkásságán kívül a dramaturgiában is régóta jártas — egykor gyakorló dramaturg — szerző remek érzékkel választja ki központi hőse mellé azt a figurát, Esze Tamást, aki a legalkalmasabb arra, hogy visszatükrözze Kis Albert konfliktusát. Két barát. Együtt indultak, csaknem hasonló sorból, de amíg Kis Albert mindig makacsul önmaga marad, Esze Tamás észrevétlenül hozzáidomul a változásokhoz. *Az ördög győz mindent szegényleni* így annak az embernek a drámája, aki az ügyre tette föl az életét, de fokozatosan rá kell jönnie, hogy körülötte mindenkinek fontosabb a saját személyes érdeke. Ki hivatalt akar, ki birtokot, ki bármilyen előmenetelt, ki pedig egyszerűen szeretné átmenteni magát a mindenkori jövőnek. Kis Albert az egyetlen, aki nem akar élni a saját személyes sorsát egyengető esélyekkel. Ez az, amit nem tudnak neki megbocsátani. Először csak azzal vádolják, hogy „rossz a modora”, később rásütik, hogy nem érti az „új módszereket”, majd előléptetést helyeznek kilátásba a számára, felajánlják, hogy legyen „a hatalom embere”, legvégül megfenyegetik. Utolsó nagy vitája Esze Tamással, a fejedelmi udvar kancelláriájának előszobájában — a darab legjobb jelenete — világosan állítja elének a kétféle emberi mentalitást. Az óvatos kiegyezőt és a meggyőződéséért verekedő izgatást. Rákóczihoz nem sikerül bejutnia Kis

Albertnek (a fejedelem meg sem jelenik a darabban), sorsa ezen a ponton elvégeztetett.

A nemzeti múlt örökségéért aggódók megkérdézhetik, vajon nem történelmi deheroizálás folyik-e *Az ördög győz mindent szégyenleni* lapjain. Nyerges kétségkívül haszonelvű konformizmusnak ábrázolja azt, amit a történészek hajlamosak politikai érzékként kezelni; a darab éppen arról szól, hogy hol a határ reálpolitika és az „ügy” föladása között. Ennyi vitafelületet egy író igazán hagyhat, hiszen nem történelemkönyvet, hanem drámát ír. S ha olyan finom, intellektuális iróniával, a vers élőbeszéddé simításával, az archaizmusok és anakronizmusok közötti természetes középúton járva teszi, mint e dráma szerzője, akkor éppen vitaképességével serkentheti új összefüggések föltárására a közgondolkozást.

Érdekeseen rímel az új magyar bemutatókra Shakespeare *Coriolanusa*, legalábbis ahogy a Katona József Színház játssza, Székely Gábor rendezésében. Ez a ritkán színpadra kerülő tragédia ezúttal sehogyan sem akar megfelelni a hagyományos fölcímkezésnek. Az árulás drámája? A kettős árulás drámája? A mértéken túli patrícius gögé? A rideg automata emberé, a kíméletlen egoistáé, a magát a nép fölé helyező szörnyeteg nagyságé, aminek általában látni szoktuk, s akinek torz személyiségéből Brecht politikai parabolát formált?

Annyi bizonyos, hogy ez az új előadás szikár, racionális, az intellektusig kicsontozott és *csakis* ebben az értelemben brechti drámának mutatja a *Coriolanust*. Nem alaptalanul, hiszen itt a pusztá társadalmi mechanizmust látjuk működésben. Az osztályharcot, ahogy Jan Kott mondja. Vagy ahogy Marx.

A reálpolitika itt a status quót jelenti, pontosabban annak mindenáron való megtartását. A demokratikus intézményrendszer látszólag betölti hivatalát: a patríciusok hatalmát a népképviselőt ellensúlyozza. A nép azonban éhezik, és ezért nem érzi kötelességének, hogy megvédje a hazát. Inkább lázong. Coriolanus egymaga veri meg az ellenséget, s ezért konzuli cím járna neki. A győztes hadvezérnek azonban szavazatokat kell koldulnia, az „alázatosság köntösében”, pléhbögrével, mezítláb. Szokásból. Hagyományból. Könyörögnie kell azért, ami jár neki. A sebeit mutogatnia, hogy érdemeit elismerjék. A tetteivel hivalkodnia, hogy tisztségviselőnek válasszák.

A kérdésként gyűlölt Coriolanus ebben az előadásban saját helyzetét veti meg, nem a népet. A népnek Shakespeare-nél nincs önálló akarata, kistflú szószólói manipulálják. Az előadás néptribunusai saját átlagoságuk miatti gyűlöletüket fordítják a kivételes személyiség ellen. Az ügy helyett, amit képviselniük kellene, magánügyükből csinálnak politikát. Ez tartja meg őket hivatalukban. A patríciusok sem különbek; ők is a kényelmes kettős hatalmat védik, amikor megalázó kompromisszumokra kényszerítik Coriolanust.

Itt tehát „reálpolitikusok” állnak szemben a betörhetetlen személyi-

séggel, akinek éppen az a drámai vétsége, hogy ideiglenesen elfogadja a réalpolitika szabályait; odaáll voksokat koldulni. Világmegvetése azonban egy ponton túl átfordul önmegvetésbe. Ez az „árulás” pillanata: hazája, Róma elleni bosszúajánlatával az ellenség vezéréhez, Aufidius-hoz menekül. Egyértelmű, hogy az önpusztítás szándékával. Aufidius azonban nem dőfi le, bár korábban százszor megesküdött rá. Inkább fölhasználja terveihöz. Mert ő is „réalpolitikus”.

Cserhalmi Györgyből, aki Coriolanust játssza, egy Athéni Timon indulata sistereg elő. Személyisége az átlagosság merő cáfolata. Mentalitása a világot csúfolja szarkasztikusan, amely szerepekbe — a szőrcsuhás kolduséba és az árulóéba — kényszeríti. Ez az individuum tragédiája. Éppúgy maga Coriolanus hívja ki, mint ahogy Aufidius kezébe téve le sorsát, öngyilkosságának formáját is maga választja meg.

A díszlet rideg, csaknem ipari környezetet teremt a lejátszódó drámához. Vastraverzek, döngve csattanó kapuk, fémesen sikló falak, a perifériák deszkalabirintusa: a társadalmi ostromállapot jelzései. Fények szabdallják a teret, maguk is értelmeznek, bizonyítva, hogy egy árnyékban maradó figura olykor hangsúlyosabb a színészi arcnál. A ruhák osztályviséletet szabnak egyénekre: az öltönyös tribunosok, a külvárosi nép bakancsosai, „segédmunkásai” és „szakszervezeti funkcionáriusai” szociologikus pontossággal határozzák meg a játékteret, amelyben a szereplők mozognak. „Értékünk attól függ, hogy mire megy velünk a kor” — Aufidius a *társadalmi* játékteret jellemzi így. Szavai cinikusan hangzanak. Ő a győztes. Ő temeti Coriolanust.

Az alkalmazkodás a realitásokhoz a hétköznapiság életszférajában is megjelenhet, nemcsak a nagy formátumú, történelmi figuráknál. A *nevelő*, Bertolt Brecht drámája — Jakob Michael Reinhold Lenz nyomán — a konformizmus groteszk tragédiája. Läufer, a nevelő, hogy tökéletes kiszolgálója legyen gazdájának, hajlandó személyiségét a végsőkig redukálni. Egy utolsó, véres „naturalizmusa” ellenére *jelképes* cselekedettel kasztrálja magát, így már semmi sem zavarja abban, hogy megfelelően hivatásának: egyéniség nélküli bábként szolgálhat élete végéig. A kasztráció szellemi formáját valósítja meg a darab egy másik szereplője, a diák Pätus, aki feleségül véve a rektor lányát, a csodált Kant eszméit vágja ki magából.

A kaposvári Csiky Gergely Színház előadása, amelyet a színészként jól ismert Máté Gábor rendezett (ez egyben rendezői „début”-je) bizonyos értelemben megfordította a darab hagyományos képletét: a német nyomorúság személyiségorvasztó viszonyai helyett a nevelő önkéntes behódolására tette a hangsúlyt. A címszerepet játszó Lukáts Andor ko-reográfiai mutatóvannal vezeti be a figurát: hajlongása a titkos tanácsos előtt valósággal kalligrafikus arabeszk. A brechti színjátszás egyik alap-eleme — a gesztus — ezáltal az írói gondolat legfontosabb eszközüvé válik. Läufer derékszögben meghajlított teste, szapora hajbókolása, össze-

zárt térdeinek és párhuzamos lábszárainak illedelmes vonala a készséges önfeladás markáns tanújele. Hasonló bravúr, ahogy fizikai vágyát haszontalan próbálva legyőzni, egy tornász gyűrűmutatványának mozdulataival ostromolja meg szállásadója csúnyácska gyámleányát. Végül az önférfiatlanított Läufter puhán befelé csámpázó járása zárja le a „német nevelő” gesztusokban elmesélt tragikomikus történetét.

Brecht didaktikus drámájának előadásába végül is némi együttérzés vegyül a saját megcsonkítása által nyárspolgári boldogsághoz jutott nevelő iránt. Ne feledkezzünk el azonban az iróniáról. Brecht szerint a személyiség egyetlen esélye a társadalmi szerep elnyerésére, ha lemond önmagáról. Läufter csak kiherélten válik alkalmassá arra, hogy legyűrje magában a lázadást, és „minden egyebet a kötelesség teljesítésének rendeljen alá”. Immár semmi sem gátolhatja abban, hogy embereket formáljon *saját képére és hasonlatosságára*. Az ebben rejlő távlati lehetőségek végiggondolása nem tölt el bennünket különösebb reménnyel.