

Radnóti Zsuzsa

A nagyratörő

Márton László drámáiról

„...körülbelül három évvel ezelőtt úgy döntöttem, abbahagyom a színházzal való foglalkozást. Nem írok és nem fordítok több darabot, és egyáltalán: színházi ügyekben többé nem szólok meg nyilvánosság előtt. (...) Azt hiszem, drámaírónak nem voltam elég tehetséges, csak erre egy kicsit későn jöttem rá. Talán azért, mert a kritikusok elnézőbbek voltak a kelleténél. Talán azért, mert színházi jóakaróim elhitették velem: nem a tehetség hiányzik belőlem, csak a tapasztalat, az pedig előbb-utóbb magától megjön. Talán azért, mert arra figyeltem, hogy mások egy árnyalatnyival nálam is kevésbé tehetségesek. Ugyanakkor nem voltam eléggé élelmes, és nem voltam eléggé alkalmazkodó sem. Mindezért elnyertem jól megérdemelt büntetésemet. Most már nem tudom, de nem is akarom megmondani, hogy a színházban mi a jó és mi a rossz." („Levél a szerkesztőnek", in: *Színház* különszám, 2001.) Ezekkel a rezignált és súlyos kijelentésekkel fejezte be Márton László drámaírói- és színpadi pályafutását, hasonlóan elkedvetlenedve és elidegenedve a színháztól, mint Nádas Péter.

Márton másfél évtizednyi intenzív, színház közeli korszakában végigpróbált jó néhány irányzatot, stílust és dramaturgiát.

Dadaizmus, szürrealizmus

Már pályakezdése is rendhagyó volt. Egy teljesen elfelejtett hagyományt, a dadaista-szürrealista preabszurdok világát keltette életre rövidebb-hosszabb jeleneteiben. Mintha egy időutazásban visszahátrált volna a lázas húszas évek avantgárd kísérleteinek korszakába, Cocteau-hoz és köréhez vagy még inkább a fiatal Déry Tibor szellemi hazájába (*Mit eszik reggelire? A kék kerékpáros, Az óriáscsecsemő*, 1926), és még távolabb: Jarry filozófiai blödlíjeihez. A hetvenes-nyolcvanas évtized közép-európai hagyományainak megfelelően erősen politikusak, ironikusak voltak ezek a textusok, s közülük néhányat a kései Kádár-rendszer politikai parabolájaként is lehetett értelmezni. (*A római hullazsinat* [1979], *Avakuum* [1980], *A tagok szerinti szépség, Bubligum* [1981], *Lükurgosz, a húsleves* [1985], *Anyagok*

átszellemülése [1986]) Márton először használta ezeknél a szürrealista blódkliknél műfajmegjelölésként saját szóeleményét: a „rémbóhozat”-ot. Pontos a kifejezés, mert ezek a szövegek provokáltak, sokkírozni akartak, mint őseik, Déry és Jarry művei.

I. Az átíratok kora

Túllépve az említett korai szürrealista-dadaista, nonszensz kísérleteken, gyors egymásutánban két figyelemreméltó átíráttal jelentkezett a még mindig feltűnően fiatal, huszonnégy éves író.

A *Kínkastély* (1983) *Az ikszek* egyik epizódjának nyomán készült. (Spiró György saját színpadi művet is írt regényéből *Az imposztor* címen.) 1985-ben pedig Gozsdu Elek könyvéből, *A ködből született a Lepkék a kalapon*.

Politikai paraboladráma

A *Kínkastély* egy paradoxonokkal dúsított, dürrenmatti drámamodellre tekintett mintának, a politikai parabolát. Márton Lászlóhoz közel állt Dürrenmatt a hetvenes években még meglehetősen bátor és sokat idézett tétele, miszerint a modernség kora nem alkalmas tragédiák írására, mert az Antigoné ügyeit ma már csak Kreón titkárai intézik. Igazi tragikus hősök sincsenek már, így erről a korról csak a távolságtartó komédia nyelvén lehet hitelesen beszélni – vallotta a híres svájci író.

Márton a nyolcvanas években mintha következetesen továbbgondolta volna ezt a tételt, az ő komédiái még lepusztultabb, érték nélkülibb világot mutatnak. A benne szereplő emberek pedig még lefokozottabbak és silányabbak, olyannyira, hogy Dürrenmatt néhány évtizeddel korábbi darabjai kétségbeesett, már-már romantikusan moralista alkotásoknak tűnnek Márton jéghideg, morál nélküli „rémbóhozataihoz” képest. Hiába panaszkodott anno Dürrenmatt, hogy a korszakból hiányoznak a nagy formátumú hősök, mégis a *Fizikusok* Möbiusa, a halálában felmagasztosuló II. *Az öreg hölgy látogatásából* és Romulus, az utolsó római császár a múlt időben heroikus hőssé nőttek ki magukat, a korukban meghaladhatatlanul cinikusnak kikiáltott Dürrenmatt-színjátékok pedig erkölcsi példázattá nemesedtek. Ezek a „felemás hősök” ugyanis még ellenanyagként tudtak funkcionálni az írójuk által létrehozott

hitvány univerzumban. Mártonnál viszont semmiféle ellentételezés nincs (mint a nagy, klasszikus, orosz szatírákban vagy a már említett *Übü királyban*), s a világ önmagába zárult üresség a benne mozgó emberekkel együtt. „Mindenki rohadt, én is” – mondja a *Kínkastély* színész-főhőse, s Mártonnál a lealjasodás, a morális lepusztulás hűvös és szenvtelen rémbohózatait látjuk, ahol „az erkölcs felfüggesztése” (Balassa Péter kifejezése) mindennapos eseménnyé válik.

Piszkos, nagypolitikai játszma zajlik a *Kínkastélyban*. Színhely a tizenkilencedik század elejei Varsó, s benne egy hajdan pompázatos, a játék idejére lepusztult, nemzeti legendaként funkcionáló palota, amelynek padlójára, ahogy az egyik szereplő mondja: „Valaki, nézd, ideszart.” Az ország orosz megszállás alatt, s a terror olyan elviselhetetlen, hogy már maga a gyáva bábkormány is (tagjai között hajdani ellenállók is akadnak) némi engedményeket akar kicsikarni a közeljövőben varsói látogatásra érkező cártól. A katonai titkosszolgálatnak azonban tudomására jut az összeesküvés terve: felfegyverzett embereivel lecsap a *Kínkastélyban* szupertitkosan ülésező kormánytagokra, s egy rögtönzött színjáték végignézésére kényszeríti őket, hogy ne hagyassák el az épületet. A színjáték celebrálására pedig ráveszik a kor legendás, nagy színészét, Boguslawskit, aki erkölcsi gátlások nélkül azonnal vállalja a piszkos feladatot. Egy személyben írója, rendezője és főszereplője is ennek az improvizációkkal dúszított, „kellően zavaros” nézőjátéknak (a műfajmegjelölés szintén Márton találmánya), amely egyfajta szimbolikus története akar lenni a szerencsétlen sorsú lengyel népnek. A játék közben Boguslawski folyamatosan aktivizálja, provokálja a csapdába csalt, botcsinálta nézőket, vagyis a kormány tagjait. S amíg a falak között csikorogva halad előre ez a különös, kierőszakolt színjáték és nézőjáték, ezalatt odakint a városban a katonai titkosszolgálat által támogatott puccsisták nyugodtan cselekedhetnek: megegyeznek a hivatalos időpontnál korábban érkező cárral, átveszik a hatalmat, leváltják az addigi kormányt s teljes apparátusát. Az időzített puccs fedőeseményének, a rögtönzött színjátéknak a befejezésekor a győztes titkosszolgálat és a puccsról kellő arroganciával felvilágosított vesztesek (a régi kormánytagok) egyként megvetően lépnek át Boguslawskin, a fontosságát veszített pojácán, a hatalom kiszolgálóján, a politikai manipuláció e leszerepelt eszközén, aki – túlélése (és művészete!) érdekében – minden becstelenségre képes volt.

Egy besúgó páros kórusként való szerepeltetése, emelkedett blank-versekben elmondott életfilozófiája, a játék és a belső színjáték szándékosan kétértelműre hangszerelt mondatai, aforizmái alig titkoltan utaltak az akkori magyar valóságra („a törpe jelentől törpül a

múltunk", a történet befejezésére utalva: „olyan vég, amely nem végzetes" stb.), ahogy maga a színtér, a lerobbant kastélyterem is kettős jelentésű: a magyar „provinciális pusztulás" (Bérczes László) szimbolikus tere lett.

Napjainkban a darab politikai olvasata háttérbe szorult, aktuális maradt azonban egyfajta műfajkritikai jellege: egy szakma, jelesül a színházművészet mindenkori túlélésre játszó tendenciáinak, a mindenkori hatalmat készségesen kiszolgáló attitűdnek nyersen satirikus ábrázolása. „(...) metaforikus erővel idézi fel a mindenkori történelem hordalékával mocskossá gyalázott teátrum világát" – írta Koltai Tamás. („Rémes, bús bohózat", in: *Élet és Irodalom*, 1987. május 3.)

A nagy figyelmet és elismerést kiváltó ősbemutató a Szolnoki Szobaszínházban volt 1987-ben, Csizmadia Tibor rendezésében: „Gúny, malícia és elemző realizmus hatja át a játékot. Csizmadia Tibornak évek óta ez a legtisztább, legmélyebben átélt, legihletettebb rendezése." (uo.) „Várakozásaim (nem reményeim) ellenére kiváló előadás született Szolnokon. Márton László író és Csizmadia Tibor rendező izgalmas, érdekes, »modoros« alkotók. Korunk generációjának modorában szeretnek alkotni. Ezt a belső, kínzó űrt – ami nemcsak a sajátjuk – a stílussal nem letagadni, hanem kifejezni kell. A *Kínkastély*ban ezt sikerült megteremteniük. (...) Boguslawski és társai történetéből megtudjuk-megéljük, »miről szól az, ami velünk történik«. A Maciek véréből áztatott száradó lepedőktől a kastélyban rohadó matracok alá bújó hősiességig minden a mi provinciális pusztulásunkról szól." (Bérczes László: „A Kínkastély", in: *Film, Színház, Muzsika*, 1987. május 2.) „Hogy a *Kínkastély* egy kelet-európai léthelyzetet, meghasonlott világállapotot képes megeleveníteni, az nem csekély részben az ő (*a rendező*) érdeme is." (Kovács Dezső: „Márton László: Lepkék a kalapon. Kínkastély", in: *Kritika*, 1987. július 7.)

Erényei ellenére sem tudott azonban ez a frappáns, nyelvi bravúrokban és figyelemreméltó részletekben bővelkedő komédia szervesen beilleszkedni a magyar színházi repertoárba. A színházak lanyha újrafelfedező kedve mellett két dramaturgiai probléma lehet ennek oka. Részben a belső színjáték (a játék a játékban) nem szervült igazán a főcselekményhez, nem tudott folyamatosan továbbvivő és értelmező dramaturgiai erővé válni, részben pedig – amire Mészáros Tamás hívta fel a figyelmet – drámailag és színpadilag nem vált szükségszerűvé, hogy a lefogott politikusoknak mindenáron végig kell nézniük a nekik celebrált színjátékot. Mészáros elemzése szerint ugyanis a titkosszolgálati korifeus, aki levevényli a kormánytagok lefogását és a színjátékot, teljhatalommal rendelkezik mindenki felett: „Ha tehát mindössze

arról van szó, hogy a cár varsói látogatására időzített államcsíny során ez a kis csapat megfelelő őrizet alatt kell, hogy legyen, akkor abszolúte felesleges ürügyként eléjük tálalni Boguslawski produkcióját, amit amúgyis kényszerűen néznek végig. Ezek az emberek ugyanilyen kényszerrel bárhová elzárhatók lennének néhány órára, minden különösebb fakszni nélkül. Másként fogalmazva: a Boguslawski személye és a »színház a színházban« játéka köré épített álcselekménynek nincs tétje. Nincs elemi önlogikája." (Mészáros Tamás: „A teória nem minden", in: *Magyar Hírlap*, 1987. június 6.)

A Kínkastély a közép-európai és a magyar szocialista nihil politikai parabolája volt. *A Lepkék a kalapon* inkább egy általánosabb, ezredvégi egzisztenciális nihilról tudósít.

A groteszk és az abszurd

Gozsdu Elek, a „magyar Turgenyev" regénye egy pasztellszínekkel festett, melankolikus, világfájdalmas, „fin de siècle" életérzést tükröző mese (1882), egy isten háta mögötti magyar vidéken játszódó, tragikusan végződő, megduplázott szerelmi háromszög-történet, amelyben, mint egy Csehov komédiában, mindenki mást szeret. Márton László ezt a sztorit „schnell"-be tette, s így gyorsítva zajlik le minden, ezáltal nevetségessé válnak a szereplők és a velük történt, eredetileg tragikus sorsfordulatok is.

A századfordulós irodalom jellegzetes típusai alkotják a szereplőgárdát, s ebben a gyorsított játékban mindnyájan megfosztódtak lélektani hitelességüktől és cselekvéseik pszichológiai motivációitól. Ebben a mesterségesen felpörgetett életidőben radikális gyorsasággal lebonyolított sorsfordulataikkal, kihagyásosan fogalmazott mondataikkal szánalmasan és mulatságosan handabandázó, síró-zokogó, panaszkodó, modoros, hisztérikus alakokká váltak. Az ábrázolás hűvös, gunyoros, távolságtartó attitűdje által minden és mindenki súlytalanná lesz, érték- és érzelemnélküli bábfigurává. Minden hajdanvolt – Gozsdunál érzelemmel, együttérzéssel, tragikummal teli, nagyszabású – itt nevetségesen kisszerűvé, hamissá, pózzá zsugorodik. Jelesül a melankolikus életérzés, a halálvágy, a szorongás, az elvagyódás, a magyar jellegzetesség: az önsorsrontó duhajkodás, a szerelem, a féltékenység vagy az egyszerű, naiv tisztaság, emberszeretet. Gozsdú könyvében az idő lassú múlása, „az alig történések világa" nyomasztotta az embereket a századfordulón, Mártonnál a felpörgetettség okoz egzisztenciális szorongást és bizonytalanságot a következő századfordulón.

A Lepkék a kalapon úgy kezdődik, mint egy finom rezdülésű, realista Csehov-komédia, egy melankolikus, érzelemdús, századfordulós vidéki társasági idill, gazdag, magányos földbirtokosnővel, egy Pestről idelátogató elszegényedett, dzsentryi férjjel és beteg feleségével, és a körülöttük kavargó, szolgálatkész vidéki értelmiségiekkel: a német háziorvossal, a pappal, a néptanítóval és annak szűzi tisztaságú leányával. S a történet úgy végződik, mint egy rémálom, mint egy „rémbohózat”.

„Az expozíciós életkép hirtelen melodrázába fordul át. Pontosabban melodrámat imitál és parodizál egyszerre; a féltékeny, tüdőbeteg pesti feleség váratlanul kiszenvet, és ekkor elszabadulnak az indulatok meg az elemek: beborul az ég, vihar támad, jégeső kopog, és a szereplők extatikus, érzelmi felfokozottságban szenvednek, örvénylenek, sírnak és kacagnak. A második rész cselekménye már erőteljesen eltér a regénytől. A megözvegyült pesti férfi elvette eddigi titkos szerelmét, a magányos földbirtokosnőt, de őrá is hamarosan ráun, s helyette inkább a tisztalelkű néptanító kamaszlányát csábítja el. A csalódott feleség hisztériás rohamokat kap, tűz körmével kaparja a falat, piócákat rak a nyakára, s volt imádóját, a duhaj, öserejű »Turi Danit« rá akarja venni, hogy szökjenek meg együtt, de már ez a férfi is elhidegült iránta, s inkább elmegy az unatkozó, újdonsült férjjel parasztlányokat hajkurászni az erdőbe. A néptanító elcsábított leánya becsületéért gyilkolni is képes, de tévedésből a jámbor falusi lelkészt lövi agyon. Egy méla parasztfiú hírt hoz az erdőből, hogy a két – parasztlányokat kergető – férfit a felháborodott nép agyonverte, közben a kastélybeli gyerekek tévedésből mérget vettek be, s mindezen romhalmaz közepén fejcsóválva áll a kastély német származású háziorvosa, aki nagyon szereti Magyarországot, »ezt a szép, okos, szomorú kopasz országot«, a benne a magyarokat, akik mindig a sorsról beszélnek.” (Radnóti Zsuzsa: „A századvég gyermekei”, in: *Mellékszereplők kora*, Széphalom, 1991. 69. o.)

A groteszkül eltorzított és fölpörgetett világábrázolást még egy csavarral tovább bonyolítja az író, s egy kommentátor-narrátor szerepeltetésével az abszurdot is beépíti a játékba. Spangenberg Radiszló névre hallgat ez az ösöreg, a szereplők számára láthatatlan, tolószékes úriember, akivel viszont még sebesebben múlik az idő, mint a többiekkel. S ő, mint egy eszement világszellem, torz demiurgosz próbálja az események irányítását kézben tartani, de a sorsok kibogozása, igazságtevő lezárása, egyfajta klasszikus, rendteremtő végkifejlet helyett mindenütt egyre nagyobb káoszt idéz elő, és végül minden igyekezete ellenére a rémbohózat zűrzavara uralkodik el a színpadon, és értelmetlen tömeghalálra, lelki és fizikai romhalmazra hull a függöny. Spangenberg Radiszló az egykori hatalmas istenek korcs, mai utóda,

lefokozott, lepusztult, komolytalan, szenilis reinkarnációja, a transzcendencia Márton-féle megtestesült szatírája. Hangsúlyozni kell, hogy mindez egyfajta lehetséges szerepértelmezés csupán, egyfajta lehetséges olvasat, mert ez a gondolatmenet nem olvasható ki ilyen egyértelműen az erősen túlbonyolított Spangenberg-szövegből. A textus nem ad világos fogódzót a színpadi megvalósításra, nem kínál pontos megfejtést. Többértelmű, de nem inspirálóan az. Ez az értelmezési bizonytalanság rányomta bélyegét mindkét eddigi bemutatóra. (Radnóti Színház, 1987, rendező: Verebes István, majd Budapesti Kamaraszínház a Károly körúton [később Asbóth utcai Színház], 1994, rendező: Csizmadia Tibor. Ez utóbbi előadásban Spangenberg szerepét maga az író játszotta.) Közös problémája volt mindkét előadásnak, hogy egyik sem használta ki azt a darab stílusában rejlő hatásos színpadi folyamatot, ahogy a realista, poétikus idillből elindul a történet, és fokozatosan groteszk, majd abszurd lázálomba torkollik, ahogy a biztonságosnak vélt világ fokozatosan széthullik az örülten felpörgő események s egy kótyagos, tehetetlen transzcendens lény kétbalkezes közreműködése következtében, s ahogy a racionalitás feltartóztathatatlanul fordul át irracionalitásba. Mindkét előadás eleve nagyfokú stilizációból indult ki, eleve bábfigurák „ágáltak” a színpadon, s a kezdet és a végeredmény között nem volt minőségi különbség. Pedig Verebes István azokban az években sorozatos sikerekkel, még hozzá magyar drámák sikeres színrevitelével hívta fel magára a figyelmet. (Kárpáti Péter darabjai, Füst Milán: *Máli néni*, Szomory Dezső: *Szabóky Zsigmond Rafael*.) A Márton-bemutató azonban felemásra sikerült:

„egy ki nem próbált dramaturgia szakítópróbáját csupán felibe-harmadába tudta elvégezni első nekirugaszkodásra. Epizódokat dolgozott ki, apró mozzanatokra volt gondja. (...) Ennek ellenére sincs átfogó burka, zavartalan miliője, kimunkált esztétikai trendje az előadásnak. (...) A *Lepkék a kalapon* a Radnóti Színház előadásában félúton van a kitaláltságot, kimódoltságot teljesen el nem fedő leleményes újítás és drámatechnikai-színpadi változást, radikális fordulatot ígérő magasrendűség között.” (Tarján Tamás: „A mű működ”, in: *Színház*, 1987/5.) „Verebes (...) egyáltalán nem hajlandó elbíbelődni a kísértő csehoviasság megidézésével, ő rögtön a tárgyra tér, kibillenti, majd viszolyogva eltartja magától a műben foglalt világot. Ami Mártonnál a végeredmény, az Verebesnél a kiindulópont.” (Mészáros Tamás: „Melyik századvégen?”, in: *Magyar Hírlap*, 1987. március 7.)

Márton László egy új drámaíró-nemzedék képviselője Spiró, Nádas, Kornis korosztályához képest. Az 1959-ben született szerző számára sok minden már pusztán „történelemkönyv”, ami elődei számára még véres történelmi valóság volt. Alapvetően ironikus alkata mellett ez is közrejátszik, hogy szemlélete sokkal hűvösebb, szatirikusabb, mint elődeié. Mindenfajta düh, szenvedély, indulat nélkül, roppant tárgyilagosan, egyfajta ironikus-katasztrofista szemlélettel rögzítette darabjaiban (és novelláiban, kisregényeiben) az általa megtapasztalt történelmi és egzisztenciális jelen időt, az általa észlelt, morálisan és érzelmileg lepusztult „romhalmazvilágot”. A nagy utópiák csődje benne már nem érzelmi felindulást váltott ki, hanem távolságtartó gúnyt: „Az egész ország olyan volt, mint egy szellőzetlen hálószooba.” („vanni vannak, csak létezni szűntek meg” – Keresztury Tibor beszélgetése Márton Lászlóval, in: Keresztury Tibor: *Félterpeszben*, JAK Füzetek, 1991. 195. o.)

Az „átiratok korszakának” további munkái: *Carmen* (Mérímée novellája alapján), Szolnoki Színház, 1990, rendező: Szikora János; *A szabadság vendége* (Déry Tibor: *G. A. úr X-ben* című regénye alapján, 1984), bemutató: Veszprémi Petőfi Színház Stúdiója, rendező: Paál István, 1992; Burgess könyve és a film alapján készült a *Mechanikus narancs*: a Budapesti Kamaraszínház vendégjátéka a Kiscelli Romtemplomban, rendező: Csizmadia Tibor, 1991. Ennek az időszaknak az egyetlen „nem átírata” a még be nem mutatott *Achilles* című darab. (Megjelent: *Lepkék a kalapon*, Magvető, 1987.)

II. A nagyratörően önálló drámai mű

„(...) az, hogy az ember színpadi szerzővé válik, ez egy folyamat. Katona József is lovagdrámák fordításával vagy inkább adaptációjával kezdte, s mire első igazán önálló munkáját, a *Bánk bánt* megírta, addigra be is fejezte a drámaírást. Az adaptáció az én esetemben is tekinthető egy tanulási folyamat részének. S elképzelhető, hogy a folyamat egy szakasza lezárult. Most éppen Báthory Zsigmondról írok drámát, vagyis nem irodalmi munkákat, hanem történelmi eseményeket használok fel színpadi ürügyként.” (Zappe László interjú, *Népszabadság*, 1992.)

Az interjúban említett munka valójában trilógia, *A nagyratörő* címen készült el 1993-ban. (Könyvalakban: Márton László: *A nagyratörő*, Jelenkor, Pécs, 1994.) Az egyes részek: *A nagyratörő*, *Az állhatatlan*, *A törött nádszál*.

Az első rész 1992-ben színre került Kolozsvárott, megnyerve a kolozsvári magyar színjátszás kétszáz éves évfordulójára kiírt drámapályázat megosztott első díját. 1995-ben a Színházi Dramaturgok Céhe szervezésében, a Magyar Dráma Napján, egy monstre felolvasószínházi fesztivál keretében szólalt meg a Kamrában. (Az egyes részek rendezői: Hegedűs D. Géza, Szikora János, Valló Péter, az esemény szervezője és az egyik rész dramaturgia e sorok írója.) Ezzel a felolvasással egyelőre be is fejeződött a mű előadástörténete.

„(...) Kínos lenne, ha ez a színpadi formátum sokáig a kötetben senyvedne. (Azért, hogy odakerült, köszönet a pécsi Jelenkor Kiadónak.) De van-e kapacitás az előadásra? Elképzelhető-e teátrum a ma létezők közül, amely ki tudja állítani a Márton-ciklust három egymást követő estén, s folytatólag? (...) Hol van ma olyan együttes, amely lezser mindennapisággal viseli a modern habitussal fölruházott reneszánsz karaktert? (...) Kihívás – ha a lehetetlené is –, amely elől nem menekülhetünk. Különben nem illet meg a színházcsinálás joga.” (Koltai Tamás: „Koporsó repül át a színen”, in: *Élet és Irodalom*, 1994. július 29.)

„Ez a teljesítmény, mind költői, mind szellemi értelemben – túl azon, hogy effektíve a mindenkori nemzeti jelennek nyújt segítséget, ismerősen és ismeretlenül – rendkívülinek mondható. Nekem legalábbis „kötelező olvasmány”, az biztos. Egy kérdés marad „csupán”: hol van a mai magyar színházban az a pont, ahol ez a szomorú-drámai felismerés megközelítően is meg fog jelenni a Néző számára?” (Balassa Péter: „Az ismerős és ismeretlen magyar szomorújáték”, in: *Magyar Hírlap*, 1994. január 4.)

„(...) Az erdélyi ősbemutató óta (amelyen a textus egy részét vitték színre) Márton drámája eleven kihívás és próbatétel minden hazai színházcsinálónak. Sokáig hiányoltuk színpadjainkról az új magyar drámát, hát most itt van előttünk – égszínkék borítékba zárva. A magyar színház erejét méri, vagy gyengeségét mutatja, hogy mire megy Márton László nagyratörő ajánlatával.” (Kovács Dezső: „Nagy kihívás”, in: *Critikai Lapok*, 1995. márc.)

Keletkezéstörténet, történetfilozófiai, történelmi háttér

„Erdély (...) a történelmi mozgások példaértékű gyűjtőmedencéje, amely konfliktusainak sokrétűsége és mélysége, a rájuk adott válaszok és állásfoglalások intellektuális kiélezettsége jóvoltából, kiélezetten kirajzolja a magyarság egészének válaszútjait, sőt – jóval tisztábban felmutatja a világtörténelemben való beszorítottságot.” (Márton László: *A kihívás*, a kolozsvári bemutató műsorfüzetében megjelent írás, 1992.)

A magyar irodalom regények és drámák sorában (többek között: Kemény Zsigmond, Móricz, Páskándi Géza) dolgozta föl újra és újra ezt az úgynevezett „erdélyi modellt”. Különösen Báthory Zsigmond erdélyi fejedelem ellentmondásoktól szabdalt egyénisége keltette fel a drámaírók érdeklődését. (Fáy András: *A két Báthory*, 1827; Veress Dániel: *A véres farsang*, 1971.) Németh László is tervezett róla színpadi művet, és „a történelem tragikomikus hulladékának” nevezi. („Az én Báthory Zsigmondom”, in: *Utolsó széttekintés*, Magvető, 1980. 727. o.) Cs. Szabó László pedig esszét szentelt az általa „tragikus bohócnak” nevezett fejedelemnek. („Pro és kontra”, 1971., in: *Alkalom*, Gondolat, 1982. 421. o.). A sort jelen pillanatban Márton László *A nagyratörője* zárja.

„(...) rábukkantam Báthory Zsigmond figurájára. Rájöttem, hogy az ő története nagyobb szabású, jóval nagyobb terheket megbíró, messzebbre mutató história, nemcsak egy adott hatalmi konfliktus modellje, hanem az egész térség visszatérő problémáját, a szabadság és nemzeti függetlenség konfliktusát, és még azon túlmenően is jó néhány olyan dolgot (...), amit Bibó István a kelet-európai államok nyomorúságának nevezett.” („A tévelygések poétikája”, Márton Lászlóval beszélget Csontos Erika, in: *Élet és Irodalom*, 1999. október 29.)

„(...) minél aprólékosabb hitelességgel próbálok rekonstruálni egy eseménysort. Egy nagyszabású történelmi kalandtól, attól kezdve, hogy Báthory Zsigmond erdélyi fejedelem szembefordul a törökkel, addigi szövetségeseivel, egészen odáig a tökéletes káoszig jut, ami Erdély akkori pusztulásához vezetett (...) a történelem lényegére szerettem volna rákérdezni ebben a darabban. Mi az értelme annak, ami történik; honnét és hová haladnak a történetek, és mire megy ki ez az egész, ez a szörnyű, véres és nevetséges, kusza eseménygomolyag, amelynek magunk is – mint kései utódok – cselekvő részesei vagyunk. (...) A történelmet egy lefutó örvénynek látom – az események is körbe-körbe forognak, folyton ismétlődnek –, de egyre szűkebb lehetőségek között, és a végén kioltják önmagukat s a történetet is. Ebben az értelemben az eseménysor 1603-ban, a mélyponton ér véget.” („Márton Lászlóval – az irodalomról”, Hujber Katalin beszélgetése, in: *Zalai Hírlap*, 1992. december 12.)

A nagyratörő ezt „a lefutó örvényt”, „az események körbe-körbe forgását”, más szóval „a történelem értelemvesztését” (Sándor Iván kifejezése) Erdély és fejedelmének történelmi beágyazottságával, mélybe sodródó tragikus történetével reprezentálja. S a trilógia konkrét drámaiságában, bonyolult emberi sorsok meglepően gazdag kavalkádjában mutatja be azt „a szörnyű és véres és nevetséges, kusza eseménygomolyagot”, ahogy ez az országrész szűk egy évtized alatt (1591–1598) átfordult viszonylagos civilizált helyzetből a teljes pusztulásba, viszonylagos függetlenségből reménytelen tartományi alárendeltségbe süllyedt, fejedelme pedig eljutott az országépítés reményétől az országvesztésig, az „Én” felépítésétől az „Én leépüléséig” (szintén Sándor Iván kifejezése).

Erdély geopolitikai helyzete következtében a tizenhatodik század végén felértékelődik a világpolitikában. Az egyre nyomasztóbb török katonai offenzíva hatására a nyugati szövetségesek alkalmas médiumot találva a fiatal erdélyi fejedelem, Zsigmond személyében, diplomáciai, katonai ígéretekkel, házasságpolitikai ajánlattal (császári unokahúg feleségként a csalátek) felcsillantják a bizonytalan önképpel rendelkező, „parkolópályán” egzisztáló, jelentéktelen befolyással bíró fejedelemnek, hogy világpolitikai tényezővé válhat, ha átáll országával a nyugatiak oldalára. Ezzel szándékozták elérni, hogy Erdély végvárként, hullámtörőként gyengítse és kivéreztesse a török sereget. (Gyakorlatilag ugyanezt a szerepet játszotta Magyarország a tizenhetedik században, Erdély eleste után.)

A trilógia első harmadában a nagy játszma még teljesen nyitottnak látszik, történelmi léptékben és a fejedelem személyiségalakulásában egyaránt. Zsigmond előtt felcsillant az Európához való csatlakozás előnyös lehetősége, s bár túlságosan megrészegül a felkínált távlatoktól, de azért a nyugathoz tagozódást felelős államférfiúi döntéssel hozza meg a „magyarság ezen válaszútján”. Ugyanilyen felelősséggel és racionális érvekkel próbálja meggyőzni a gyulafehérvári országgyűlést a választás helyességéről, de törökpárti ellenfelei, az erdélyi főurak ugyanolyan nyomós érvekkel utasítják el az ajánlatot. S az örökösen ismétlődő, tragikus magyar történelmi patthelyzet kialakul; a két érdekszféra, két kultúra, két vallás között vergődő magyarság antagonisztikus ellentéte újra fellobban, a külső, nagypolitikai és a belső, mentalitásbeli vonatkozásokban egyaránt. Ismét egyenlő arányban néznek egymással farkasszemet a súlyosan igaz pro- és kontra érvek, s ismét bezárul az ördög kör: „a két rossz között a kevésbé rosszat lehet választani.” (Márton László: *A kihívás*, uo., 1992.)

Zsigmond ekkor még szuverén uralkodóként egzisztál, fejlett önismerettel és morális tartással rendelkezik, és nem hagyja magát sodortatni az eseményekkel. Felismeri személyisége korlátait, és alkalmatlannak ítéli magát az uralkodásra a kialakult válsághelyzetben: átadja helyét az alkatilag sokkal jobb vezetőnek ígérkező, de a török orientációt támogató öccsének. De rá kell jönnie, már nem a maga és nem az országának ura. A császári háttérdiplomácia azonnal működésbe lép, s belső katonai segítséggel – Bocskai nagyváradi főkapitány egyetértését és hadseregét megnyerve – visszahelyezik Zsigmondot a trónra, s fokozatosan megtörik a fejedelem különben is egyre gyengülő morális és politikai ellenállását. Az átlátszó ürüggyel összehívott ellenzéki vezetőket – köztük Zsigmond öccsét is – villámgyorsan likvidálják, s a vérpadot azon nyomban átalakítják lakodalmi színhellyé, majd sürgősen megtartják Zsigmond és Krisztierna német birodalmi hercegnő egybekelését. Erdély sötét évtizede, sőt „a romlás évtizedei” ezzel a bűnben fogant fejedelmi esküvővel megkezdődnek.

A trilógia első részében még semmi nem determinált, sem az országrész sorsa, sem Zsigmond személyiségképe. Semmi nem tűnik visszafordíthatatlannak. A konstruktív és destruktív drámai erők aránya kiegyensúlyozott. Így a szöveg tónusában egyszerre van jelen a történelmi dráma klasszikus, hagyományosabb, idealizáltabb világlátása, hangvétele, az önazonos hősök tisztelete, a személyiség egységébe vetett hit és egy az ellentéteket brutális erővel összefogó, demisztifikáló, kaotikus, titkokat és kihagyásokat is magába foglaló szemlélet, mely szkeptikusabb és nyersebb, mint a másik iskola, hőseszménye is sokkal inkonzekvensebb, s igazi meghasonlott, „belső mag nélküli” (Arthur Schnitzler kifejezése) lényeket állít reflektorfénybe. Ennek az irányzatnak egyik őse és reprezentánsa a kleisti életmű, különösen a *Homburg hercege*, amelynek címszereplőjétől néhány drámatörténész a modern (dráma)tudat őseit eredezteti.

E két iskola ötvöződik az első részben, *A nagyratörőben*. E kettősség okán a színpadra állítás könnyen eltolódhat a csupán a klasszikus iskola paneljeiből építkező retorikus, romantikus, patetikusan szavaló színpadi stílus felé. (Ez történt sajnos Kolozsvárott 1992-ben. Ilyenkor természetesen a dráma „hallgat”, mert korszerűsége nem jut szóhoz, s igazi értékei rejtve maradnak.)

Elvesztéstörténet

Az állhatatlanban és A törött nádszálban az egykor felcsillant szabadság, az összes választási lehetőség bezárul, s feltartóztathatatlanul elindul „a lefelé futó örvény”, „az események körbe-körbe forgása”, ismétlődése „az egyre szűkülő lehetőségek között”, és a főszereplő konzekvensnek látszó személyisége is egyre ijesztőbb szétesési folyamatot mutat.

Az állhatatlanban, a (történelmileg hiteles) történet folytatásában beigazolódik, hogy a beígért nyugati segítségek sorban elmaradnak, a török offenzíva pedig megállíthatatlanul nyomul előre. A külső pusztulással párhuzamosan a lelkek és a személyiségek eróziója, leépülése is felgyorsul. Ez a folyamat legerősebben Zsigmondnál észlelhető, aki hamarosan belátja, hogy a kezdetekben erősnek hitt pozíciója egyre virtuálisabbá válik, mozgástere egyre szűkül. Katonai és államvezetői tehetetlenségét felmérve ismét le akar mondani, de környezete és a német nagypolitikai érdekek most sem engedik, mert személye egyelőre még fontos sakkfigura a világpolitikai játszmaiban. Ebben a csapdahelyzetben Zsigmond karaktere inkohereus, inkonzekvens, destruktív vonásai erősödnek föl. A súlyos döntéshelyzetekből sorra kihátrál; mikor fejedelemként döntenie kellene fontos taktikai és stratégiai kérdésekről, inkább kedvenc olasz komédiásaival szórakozik vagy bizalmasát, Jósika kancellárt látogatja meg otthonában. Tettei egyre kiszámíthatatlanabbak, követhetetlenebbek lesznek, ő maga pedig egyre kiismerhetetlenebb, mert fontos pillanatokban, krízishelyzetekben a különben bőbeszédű, önreflektív lény hallgataggá válik, nem indokolja, nem magyarázza tetteit, döntéseit. Így egyre nő körülötte a homály, a bizonytalanság, a titokzatosság. Ez a „kleisti modell” tudatos írói módszer Mártonnál: „Azt akartam, hogy a jelenet során ne lehessen eldönteni, Báthory Zsigmond mit akar és mire gondol.” („A szerző két énje”, Bihari László beszélgetése Márton Lászlóval, in: *Magyar Hírlap*, 1998. január 13.) Eldönthetetlen például, hogy az életfontosságú katonapolitikai döntések hosszú távú halogatása, a felelősség alóli kibújás, a belső bizonytalanság, a rászakadt depresszió, a döntésképtelenség, „a rátelepedett bambaság” következménye, vagy épp ellenkezőleg, egy túl éles látással rendelkező reálpolitikus halogató taktikája, aki zseniális megfontolásból „a legkisebb rossz megoldáson” töri a fejét és időnyerésre játszik. Ez utóbbit támasztja alá, hogy látszólag cselekvésképtelen, depressziós időszaka után kiváló, sőt roppant ravasz államférfiúi döntéssel szabadságot ígér a jobbagysorban lázongó székelyeknek (egyik közeli embere szerint lehet, hogy ő bujtogatja őket), s így, velük szövetségbe, váratlanul csatát nyer a többszörös túlerővel rendelkező török hadsereg felett. A fejedelem diadalmasan hazatérve rögvess országépítő munkába akar kezdeni, de felesége elutasító viselkedésére kedélye megmagyarázhatatlan fordulattal reagál, hisztériás sértődöttség lesz úrrá rajta, s környezete legnagyobb megdöbbenésére mindent és

mindenkit hátrahagyva elutazik Prágába. (Egyesek – hívei – szerint újabb katonai segítséget kérni, Bocskai szerint, hogy lemondjon, ellenségei szerint pedig csupán szórakozni megy Rudolf császár művészetkedvelő prágai udvarába.) Sorsára hagyja országát, de elsősorban székelyeit, akiktől hitszegően és nyeglén visszavonja adott szavát, az ígért felszabadítást, s „ő hazánkból úgy futott ki, mint / fazékból a tej: kozmás szagot/ hagyva maga után!” (A *nagyratörő*, Jelenkor, 1994. 276. o.) Az első részben Zsigmond „ősbűne” ellenfelei likvidálása volt, Az *állhatatlanban* pedig az adott szó visszavonása és az ország cserbenhagyása. Míg ő Prágában mulatja az időt, a székelyek fellázadnak („véres farsang”), amit a főurak példátlan kegyetlenséggel megtorolnak, majd a megtorlókat ugyanolyan kegyetlenséggel kivégzik. Mindeközben a fátum uralta, elátkozott tájon minden történés és maga a jövő is kiszámíthatatlanná válik, s a létbizonytalanság lesz az egyetlen bizonyosság. Éhínség, újabb török támadások, belháborúk tizedelik a lakosságot, s lassan a földdel egyenlővé, a halottak országává válik az egykor oly virágzó erdélyi tartomány. A rejtélyes, többféleképpen értelmezhető Prágába „futás” negyedik alternatívája, hogy Zsigmond megsejtette fejedelemsége végső, katasztrofális összeomlását, s ismét kihátrálva a felelős döntésekből, cselekvésekből inkább kimarad az eseményekből, és a „partvonalról”, Prágából figyelmeztet és próbálja irányítani a történéseket. Személyiségének kiismerhetetlensége további súlyos következményekkel jár: a körülötte sűrűsödő helyzetek is két- és többesélyessé válnak, állandósul, globalizálódik a létezés bizonytalansága, a zűrzavar, a kozmikussá növekedett kiszolgáltatottság érzete.

A szövegértelmezés szintjén centrálissá válik a lukácsi fogalom, „a meghatározatlan tárgyiasság”. „A történelem értelemvesztésének mindennapi élménye Katona Józseftől jelen van a magyar irodalomban” – írja Sándor Iván *A történelem (regény) beszédes némasága* című írásában. („A másik arc”, in: *Tiszatáj*, 2001/5.)

Ez az értelemvesztés, a folyamatos „romlás-történet”, „pusztulástörténet”, „elveszés-történet” dominál Az *állhatatlanban* és *A törött nádszálban* is. S mintha Márton trilógiájáról is írná Sándor Iván a kortárs történelmi regényeket elemezve, hogy fokozatosan következik be „az Én veszendősége után a történelem veszendősége” (uo.), és az a tény, hogy a történelem „alakíthatóságának esélye, majd értelmének illúziója is szétfoszlik”. (Uo.)

Drámatörténeti és történeti összefüggésben roppant érdekes tény, ahogy Weöres Sándor újrafogalmazza a tradicionális magyar életérzést, a túléléstörténetet *A kétfejű fenevadban*, amelynek témája a soron következő, tizenhetedik századi magyarországi apokalipszis,

törökpusztítás. Márton viszont a másik, ellenkező végletű magyar mentalitást „rekonstruálja”, a Vörösmartytól Sarkadiig sokszor és sokféleképpen feldolgozott magyar pusztulástörténetet.

A befejező rész *A törött nádszál*. Benne Zsigmond „cselekvő-történetformáló szerepe (...) egyre jelentéktelenebbé zsugorodik. (...) Zsigmondot felemésztik az események. (...) »Tettrekészségének« fokozatos elhalása a címek jelentésmódosulásában is fellelhető: A nagyratörő, Az állhatatlan, A törött nádszál...” (Bazsányi Sándor: „A szájalás szomorúsága”, in: *Alföld*, 1995. október, 85. o.)

Zsigmond mintha minden korábbi nemes és értékes gesztusának inverzét játszáná el, ismételné meg, tragikomikus körülmények között. Prágából csavargógúnyában, látszólag zavarodottan, titokban érkezik reményvesztett katonái közé a frontra, az éppen soron következő élet-halál csata előestéjén. Ahogy nyugtalanítóan megmagyarázhatatlan volt Prágába menekülése, ugyanolyan megmagyarázhatatlan visszaérkezése, s az is, miért pont most s miért pont ide jött. Embereinek különben ő volt az utolsó reménye, a vágyott legenda, hogy egyszer csak megérkezik, s itt lesz fényes és erős katonai segítséggel.

A csatakezdés előtt köd száll a tájra, s mint egy rémbohózatban, mindent és mindenkit beborít, mintha a vak fátum játszana a szereplőkkel. A totális zűrzavarban senki sem tudja, ellenséggel vagy bajtársával került-e össze, s a harcolók saját társaikat kaszabolják le. A gyászos kudarc után sorra következnek az egyre súlyosabb vereségek, áterjedve már Magyarországra is. Zsigmond a kérlelhetetlen tények elől ismét depresszióba, némaságba menekül, de ezek a gesztusok egyre súlytalanabbá válnak, egyre nevetségesebb szerepjátszásnak minősülnek. *Az állhatatlanban* még nagy manipulátorként ismerik el, „Úristen! Micsoda komédiás!”, mondják ott róla elismerően. *A törött nádszálban* viszont már legfőbb híve, Bocskai gúnyosan minősíti komédiának viselkedését: „Öcsém, te már megint színészkedel, / Színészkedés volt egész tébolyod, / és a felemás kijózanodás / csak félig sikerült színészi munka.” (Márton László: *A nagyratörő*, Jelenkor, 1994. 299. o.) Végül közvetlen környezete és hívei (Jósika kancellár, Bocskai főkapitány) is elfordulnak tőle, és lemondatását készítik elő, karöltve a császári diplomáciával.

Zsigmond a történetnek ebben a végjátékában – ellentétben egykori nagyszabású intrikusi manipulációival – gyermeketeg cselekkel próbálja lemondatását megakadályozni. (Kijelölt utódjának, Miksa főhercegnek ír, illetve írat egy primitíven kétértelmű, zavaros, figyelmeztető levelet, hogy távol tartsa őt Erdélytől.) Ugyanígy gyermeki reményekkel hiszi, hogy hívei

nem engedik őt lemondadni. A birodalmi apparátus azonban gyors, hatékony és profi; amilyen gyorsan hatalomra emelték, olyan gyorsan megbuktatják, miután kulcsszerepe megszűnt a nagypolitikában, mert a frontvonalak módosultak. Hiába érkezik csodaként egy váratlan békeajánlat a törököktől, amelyet Zsigmond azonnal el akar fogadni, s ezzel párhuzamosan szármalmas naivitással, vaksággal heroikus országépítésbe akar kezdeni, sőt zátonyra futott házasságát is bátran rendbe akarja tenni, már minden késő. Tervei, elhatározásai nevetséges hőzöngések csupán, mert rajta kívül már mindenki tudja, hogy a császári biztosok a török követeket kivégezték, s így bezárult minden út a kiugrás előtt.

Zsigmond nevetséges bohóca lett saját és nemzete sorsának. Mindenki elárulta, és ő is mindenkit elárult. A császári kommandó puccsal átveszi a hatalmat Erdély fölött. Mindenkit kivégeznek, azt is, aki átállt hozzájuk (Bocskai), azt is, aki legalább részben hű maradt a fejedelemhez (Jósika). Ez utóbbit utolsó dicstelen gesztusaként Zsigmond cinikusan a sorsára hagyja, sőt még kivégeztetésére is ő maga ad parancsot. A kör bezárult, és bekövetkezett a magyar történelemben oly gyakori önismétlés: „a világtörténelemben való végérvényes beszorítottság” ismét elpusztította az országot, megsemmisítette jövőjét, állampolgárait, civilizációját, kultúráját, és elátkozott peremvidékké változtatta az egykor virágzó országrészt.

Zsigmond még elvállal egy utolsó, méltatlan szereplést is, nyilvánosan le kell mondania a sebtiben összehívott, megfélemlített országgyűlés előtt. Stílusának, kifejezőmódjának változása rövid lemondóbeszédében riasztó elszegényedést mutat az első rész gyulafehérvári nagy, retorikus lendületű beszédéhez képest. Erkölcsi hullaként, cinikus pozórként, közönyösen hagyja el romhalmazzá vált fejedelemségét, ahogy Cs. Szabó László írja: „(...) a megunt szereppel együtt országát is lehányta magáról.” („Pro és kontra”, in: *Alkalom, Gondolat*, 1982.)

A szomorújáték műfaja

Balassa Péter volt az első, aki a dráma elődjének a *Bánk bánt* nevezte meg, és *A nagyratörő*-ben a szomorújáték műfaji elemeit mutatta ki.

„Amikor *A nagyratörő* arra koncentrál, hogy bemutassa, amint az ország sorsa nem tud tragédiává válni, noha ez nem egyszerűen pech vagy karikatúra, akkor úgy tűnik, Márton eltalálta azt a rejtett, nehezen kivehető pontot – a szomorújáték ma –, ahonnan felépíthető az

önértelmezés arányos világa, kozmikus sértődöttség nélkül. Megtalált a tragédia aránytalansága és a komédia aránytalansága között egy harmadik aránytalanságot, ami nagyon is ismerős, nagyon is a miénk." (Balassa Péter: „Sárból kecmergő sár", in: *Színház*, 1993. március, 12. o.)

Dramaturgiájában, szerkezetében, nyelvi erejében, cselekményvezetésében a shakespeare-i *blank verse*-es, krónikás formának a mintáját követi a trilógia, a tragikum és a tragikus nagyság hiányával, a szöveg és a helyzetek gyakori többértelműségével, és azzal, hogy a hős méltatlanul alulmarad a körülményekkel vívott küzdelemben, és nem adatik meg számára a felemelő, tragikusan méltó halál, s így mindezzel a szomorújáték műfaji sajátosságait tartalmazza, a katarzis nélküli tragédiát, a Walter Benjamin által kimutatott jegyek alapján. (Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete", in: *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980.) Zsigmond ambivalens, meghasonlott lény, melankóliára, depresszióra, szerepjátszásra hajlamos természete, erőtlensége, kiszámíthatatlansága, zseniális, illetve heroikus felvillanásai valóban a német szomorújáték fejedelmeinek kései utódjává teszik, de alakja még inkább a közép-európai régiók archetipikus vezetőtípusaként értelmezhető. Az örökös történelmi és társadalmi instabilitás, a kiszámíthatatlanság, „a változások óránkénti veszedelme" (*A nagyratörő*, Jelenkor, 1994. 122. o.), s az a tény, hogy ezek a régiók mindig maguknál hatalmasabb tektonikus erőknek voltak kiszolgáltatva, nem tették lehetővé, hogy kineveljék öntörvényű, szuverén vezetőiket, az adott vezetők pedig erőtlének voltak ahhoz, hogy ezeken a körülményeken változtassanak.

A posztmodern történelmi hős

Márton László szerint különböző veszélyek leselkednek a történelmi drámára: a történelem ideologikus-patetikus kisajátítása, a parttalan ironia példázatossága és a historizálás. (Márton László: „Hitelesség és valószínűség", in: *Alföld*, 1994. dec. ember, 59. o.) Ez a felosztás azonban nemcsak arra jó, hogy a veszélyekre hívja fel a figyelmet, hanem a hazai iskolák megkülönböztetésére is alkalmas: a magyar történelmi drámában két fő irányzat, a patetikus-ideologikus és az ironikus rendelkezik gazdag hagyományokkal, s az elmúlt évtizedekben kiegészült a parabolisztikus, hitvitázó, filozofikus erdélyi iskolával (a korai Páskándi-drámák és Székely János drámai életműve). A huszadik században a legmeghatározóbb a Németh László nevével fémjelzett patetikus irányzat (Illyés Gyula, Sütő András stb) volt, majd a

hatvanas-hetvenes években felerősödött a világméretű Dürrenmatt-kultusz hatására a hazai ironikus iskola is: **Eörsi István** színjátékai és Szabó Magda drámatrilógiája, annak is legsikerültebb darabja, *Az a szép fényes nap*. Szabó Magda imponáló merészséggel használta az anakronisztikus, ironikus drámanyelvet, a történet és a szereplők demisztifikálását. (Nem szabad azonban elfeledkezni e hangvétel úttörőjéről, Háy Gyuláról, s az *Isten, császár, paraszt* című darabjáról [1932], amely itthon évtizedekig nem jutott színpadra, Berlinben meg leparancsolták onnan a náci tüntetők.) A hatvanas években feltűnést keltettek még Hernádi Gyula áltörténelmi parabolái (*Falanszter, Antikrisztus, Vérkeresztység, Királyi vadászat* stb.).

Akár patetikus, akár ironikus, akár filozofikus volt is a tónus, egyben azonban többé-kevésbé megegyeztek a szerzők: a hősválasztás tradicionális mítosza érvényesült darabjaikban; kiválasztottság, emelkedett morál, felelősségtudat jellemezte ezeket „az idea-embereket” (Németh László kifejezése). Önmagukkal tökéletesen azonosak voltak, s az ábrázolt világ (a belvilág és a külvilág is) minden szempontból egységes és racionálisan értelmezhető volt.

Báthory Zsigmond viszont egyfajta posztmodern személyiségesszmény megtestesítője. Bónus Tibor Garaczi Lászlóról szóló monográfiájában idézi Elinor Fuchst, aki a karakter halálában találja meg a posztmodern színház és dráma legfontosabb attribútumát. A szubjektum „szórtságáról” beszél és arról, hogy „A sokformájú maszkok játékaként értett én, amely mögül hiányzik a karakter lélektani egysége, ami összetéveszthetetlen egyediségét biztosítaná. [...]” (Bónus Tibor: *Garaczi László*, Kalligram, 2002. 183. o.) A szubjektum „szórtságáról” Örkény István drámája, a *Pisti a vérzivatarban* már a hetvenes évtized végén pontos és radikálisan erős képet rajzolt: „(...) igaza van tehát Somlyónak, hiszen amióta rájöttünk a valóság többféle értelmezésére, azóta a valóságot értelmezni akaró ember egyetlen testben élő személyisége is több egyéniség eltérő, egyidejűleg létező látás-, gondolkodás- és cselekvésmódjában nyilvánul meg.” (Örkény István: „Előszó a *Pisti a vérzivatarban* második változathoz”, in: *Drámák I–III.*, Szépirodalmi Kiadó, 1982. II. kötet, 187. o.)

Fokozatosan következett be tehát a Németh László-i önazonos hőseszmény szétrobbanása, szétforgácsolódása, az eddig „kötelező” morális formátum és nagyság megkérdőjelezése, majd eltűnése (legyen az a nagyság pozitív vagy III. Richard-i negatív irányultságú). A széthulló kozmosz, „az egyetemes romlás” ábrázolása egyre inkább a széthulló személyiségeket preferálja.

Új eklektika

A legújabb magyar próza évek (lassan már évtizedek) óta újabb és újabb nézőpontok és elbeszélésmódok kimunkálásával, pregnánsan többoldalú megközelítésekkel érzékelteti nemcsak a már említett hőseszmény változását, hanem a dolgok többközpontúságát, az egyre gyorsabban változó s egyre bonyolultabbá váló világot, azt, hogy az élet egyre több területén szűnik meg az egyközpontúság, az egyérvényű igazságok helyett több igazság él egymás mellett, s az egy hangszínt fokozatosan felváltotta a polifónia, az egysíkúságot a sokféleség. Radikális narrációváltások és -váltogatások jelennek meg gyakran egyetlen művön belül is.

A nagyratörő létrejöttével ezek a törekvések karakterisztikusan megjelentek a történelmi dráma műfajában is, egy „új eklektika” formájában. A prózában megoldható narráció- és beszédmódváltogatásokat Márton a színpadon különböző, egymástól élesen elkülönülő tónusok felhasználásával éri el. Szemléletmódok, beszédmódok, nézőpontok, egymástól élesen különböző megközelítések, részletek váltják egymást a maguk sokféleségében; poétikus, ironikus, patetikus, szarkasztikus, romantikus, alpári, groteszk és triviális hangvételű jelenetek sorakoznak egymás után, mellérendelő módon, tehát egyenrangúan. A börtön szuroksötétjében egymást gyilkoló pribékek, a csatatéren leszálló ködben botladozó s vaktában öldöklő katonák rémbohózata, a fanatikus prédikátor bibliai emelkedettségű átokmonológja, Zsigmond groteszk, drog hatása alatt vizionált házi színjátékai, romantikus fűtöttségű öngyötrő tirádái vagy a nagypolitika cinikus, rideg, vegytisztán intellektuális, szarkasztikus tárgyalásai mind karakteresen más színpadi stílust és hangvételt igényelnek. Természetesen ez az új eklektika nem is olyan új, hiszen jó néhány Shakespeare-darabban felsőfokon fellelhető. Csak az évszázadok folyamán, a stíluseszmények kialakulásával ez a sokféleség elszegényedett, elsorvadt, háttérbe szorult vagy leegyszerűsödött. A tragikomédia, majd a groteszk műfaja élesztette újjá az erre való színházi, színpadi igényt. Márton darabja sokkal szélsőségesebb és gazdagabb stílári és szemléleti tartományokat fog egybe, egy mindennél dúsabb eklektikában.

Nyilvánvaló tehát, hogy ez a fajta textus teljesen átértelmezett, áthangolt színpadi nyelvet igényel, olyat, amely követi ezt a bátor eklektikát, s amely biztonságosan egyensúlyoz a legellentétesebb hangvételek és stílusok: az intellektualitás és az alpári bohóctréfa, a nyers szenvedély és a könnyed, ironikus természetesség, a groteszk „hiteles képtelensége” és a biblikus retorika emelkedettsége között. Valószínűleg mindezen felsőfokú játssági mód szükségeltetik ahhoz, hogy a mű autentikusan megszólaljon. Ha szélsőségeit lecsiszolják,

ellentéteit kibékítik s bármiféle korszerűtlen stílusegység Prokrusz-tész-ágyába szorítják, akkor a színpadra állítás jósolhatóan kudarcot eredményez.

A trilógia nyelve hasonlóan szélsőséges pólusokat fog össze: a poétikus, helyenként emelkedett, tizenkilencedik századi stílust, a shakespeare-i *blank verse* formáját, formátumát, erejét és lüktetését, az ironikus, intellektuális nyelvi játékokat, kínrímeket, szóvicceket és mai szófordulatok tömegét. Emlékeztetnünk kell Weöres Sándor drámanyelvére; Márton folytatója, újrhangszerelője ennek a weöresi iskolának.

Színpadi szuperprodukció

Zsigmond sorsának alakulásával párhuzamosan ritka gazdagságú tabló teremődik a főszereplő köré. Mellékszereplők hada teszi háromdimenzióssá a nagyratörő sorsát és Erdély tragikus éveit. Döntően életes, saját dimenziókkal és történettel rendelkező alakok: Báthory Boldizsár, az elárult és kivégzett fejedelmi öcs, Bocskai, a realista, a bölcs, a fejedelmet a végletekig támogató főkapitány, aki végül szintén elbukik a nagypolitikai játszmában, az utolsó nagy tisztogatásban. Geszti, az értelmiségellenes, székelypusztító demagóg, akire visszahull saját szörnyetegsége. Krisztierna, a magányos feleség, aki – Márton fikciója szerint – szintén áldozatul esik a nagypolitikának, mert a házassági szerződésnek volt egy titkos záradéka, melynek értelmében frigyükből nem származhatik fiúgyermek, nehogy Zsigmond esetleges halála vagy leléptetése után Erdély kicsússzon a császári kezekből. Az írói elképzelés szerint Zsigmond ezért került feltűnően feleségét, és házasságuk ennek a paktumnak a következtében futott zátonyra. Érdekes, hogy Márton írói fikciójával szemben a történészek erőteljesebben, nyíltabban utalnak Zsigmond magtalanságára, Németh László egyenesen Zsigmond impotenciájáról beszél a már említett esszéjében. A fejedelmi pár megromlott viszonyát a darabban igazából egyetlen ok – a titkos záradék megléte – indokolja, s ez így önmagában kevésnek bizonyul. Ezért „alulmotiválnak” s kevésbé hitelesnek érződik a megromlott kapcsolat rajza és fordulatai. Különösen akkor, amikor főmotívummá válik s nagypolitikai fordulatokat idéz elő, mert úgy tűnik, ez az oka (vagy csak ürügye?), hogy a fejedelem váratlanul Prágába „fut”. S egyáltalán, a férfiasság problematikájának tárgyalását mint a fejedelem kiegyensúlyozatlanságának, frusztrációjának egyik titkos magyarázatát Márton feltehetően nem találta elég megalapozottnak vagy netán drámainak, s vélhetően ezért

hagyta csupán háttérinformációnak. Csakhogy az általa kitalált fikció sem lett eléggé bizonyító erejű.

A másik problematikus szál Jósika kancellár személyes története, bizonytalan önazonosságának magyarázata. A második részben egy melodramatikus, cselvígjátékszerű jelenetben, egy titokzatos találkozásból, egy félig elhamvasztott levélből szerez tudomást arról, hogy ő feltehetően Báthory-származék és Zsigmond féltestvére, tehát jogot formálhatna Erdély fejedelmi címére is. Ez a történet-szál, mely gyakran összefonódik a fő történettel, jó néhány fordulatóban szintén kimódoltnak, erőltetettnek és túlbonyolítottak hat, és lélektanilag ez sem válik minden részletében hitelessé.

Epizódsszerepek sora teszi élővé és drámaivá ezt a nagyszabású krónikát: a véletlenül börtönben felejtett fejedelmi tanító, az öreg Gálffi, a birodalmi politika intrikus, politikus, velejéig romlott, kétszínű diplomatái (Carillo jezsuita, Visconti herceg, Cumuleo pápai nunciusok, Ungnád császári küldött); az első rész törökpárti, nagy tudású és nagy indulatú erdélyi főurai (Kovacsóczy, Kendi); a gyáva, korrumpálható udvari „Poloniusok”: Sennyei és az örökösen párban járók, Kornis és Ravaszdi, illetve az egész olasz komédiás trupp, élükön Genga, az illuzionistává átvedlett orvos és csillagász; Decsi János, az óvatos történetíró és Thoroczkay Márton, a fanatikus prédikátor. Mindegyik alak külön-külön és együtt igazi nagy erejű, drámai figura, egészen a török követekig és Mihály havasalföldi vajdáig.

Utóirat

Mit jelent ma az a fogalom, hogy nemzeti, önismereti dráma?

Általánosságban azt, hogy múltunkat illúziók nélkül merjük és tudjuk szemlélni. És azt, hogy a mából jól fölített kérdésekre a múltban lehessen keresni a választ, nem idealizálva, hanem a lehető legtárgyilagosabban és kritikusan. A jó előadásnak azokat a válaszokat kell kiemelnie a mű komplexitásából, amelyek éppen itt és most foglalkoztatják a közvéleményt, s így esetleg különböző felismerésekre is alkalmassá lehet tenni a szöveget és a színpadra állítást: egy országvezető alkalmasságát és alkalmatlanságát firtató részek kiemelésével például a vezető politikai elit morális és szakmai alkalmasságát, illetve alkalmatlanságát firtatni, s azt, hogy ebben a közép-európai régióban soha nem alakulhatott ki igazi professzionális, de mégis elkötelezett vezető politikusi réteg. Roppant erőteljesen beszél a trológia a két

Magyarországról, a fátumszerűen ismétlődő megosztottság-élményről, ezáltal szólhat az előadás ennek legújabbkori tragikus megjelenéséről, az együttgondolkodásra való képtelenségről, a legújabb bűnbakkeresés súlyos következményeiről, az ellenségkreálás veszélyességéről, s ennél is mélyebben fekvő, örökké ismétlődő létkérdésekről. Egy radikális önismereti dráma (és előadása) minderről szólhat, s arról is, hogy az új nemzeti jelenvalóság mennyire képes és mennyire hajlandó szembenézni a nemzet új arcával, megváltozott vagy a múltak sötétjéből előbukkanó, riasztó önképével, vagy mennyire esik a társadalom újra és újra az oly gyakori végzetes magyar (közép-európai) hibába: a görcsös és indulatos háritásba, a múlt átírásába, a szándékos felejtésbe és ódivatú múlteszmenyítésbe.

És mindezek után azt kérdezzük újra és újra: hol van az a magyar színház, amely rendelkezik ennyi hiteles, stílusérzékeny művésszel, egy egész társulattal, olyan színészekkel, akik képesek lennének egy intellektuálisan kiválóan felkészült rendezővel, egy előadásra előkészített, rendezői koncepcióra alakított, esetleg az író által helyenként korrigált példánnyal egyetemben a már említett új eklektika színpadi és színészi gazdagságával életre kelteni ezt a grandiózus történelmi (és persze nagyon is mai) maszkabált, a cinizmus és a poézis, a pátosz és az alpáriság, az elérzékenyülés és a szarkazmus, az őszinteség és alakoskodás, a nagyvonalúság és kisszerűség imponáló gazdagságában – felvállalni és megválaszolni – a nemzeti önismeretnek ezt a nagy erejű kérdésfeltevését?

S azt is ismételten hangsúlyozni kell: ha van értelme a huszonegyedik században nemzeti színházi gondolatról beszélni, akkor ilyen darabok kapcsán van értelme, s egy igazi Nemzeti ilyen felfedezésre váró művek érvényes előadásával bizonyíthatja létezésének speciális szükségességét és létjogosultságát.

(Részlet a szerző Lázadó dramaturgiák című kötetéből)