Négy géppuskás Väinö Linna: Az ismeretlen katona című darabjából

ralisztikus anyagszerűséggel megoldott díszlet is. *Az elemek* uralják a színpadot: a felhordott, jókoraföldtömeg, ennek egy mélyedésében a színpadi tavat alkotó *víz* és a beállított - lövedék szaggatta - valóságos fenyők. A természet egésze - amely egyben jellegzetesen finn természet is - együtt szenvedi el a pusztítást az emberrel, vagyis a háború itt totális és elementáris veszedelem. Ugyanakkor e *valódi* anyagok együttese *jelzéses* díszlet: a gyakori helyszínváltozások közepette is mindig ugyanaz marad.

Az egyik legjobb mai finn rendezőnek tartott *Jouko Turkka,* aki maga alkalmazta színpadra a regényt, a kiválogatott jelenetsorban a géppuskás szakasz tagjainak jellemalakulására koncentrál, a háború lelki-tudati hatásainak megmutatására. Sikerül megőriznie a regénynek azt az erényét, hogy az ország különböző tájegységeiről összehozott (s vidékük nyelvjárásában beszéltetett) szereplők úgy legyenek az egész becsapott-manipulált nép szimbólumává, hogy közben elsődlegesen hús-vér emberek, egyéniségek maradjanak, akik a különböző mértékű lelki megnyomorodás után is megtartják józanságukat.

Turkka alkotó módon hű maradt a regényhez, s nem csinált belőle - egy-két korábbi feldolgozóhoz hasonlóan - könnyed (humoros vagy látványos) szórakoztató darabot, noha ő is él mind a humor, mind a látvány eszközével is. Van az előadásnak egy - a sokkoló színház elemeit is magába olvasztó - naturalista szintje, elsősorban a megmegismétlődő csatajelenetekben, ami-kor valóban ropognak a géppisztolyok és a géppuskák, robban az akna a be-gördülő harckocsi alatt, s füstköd borítja el a színpadot. A másik szint viszont bizonyos elidegenítés-távoltartás szolgálatában áll: a színpadi földhalom előtti keskeny, többnyire üres térre a szakasz tagjai időnként előrejönnek, s egyszerre beszélik ki egymásnak és a közönségnek - néha kifelé fordulva - érzéseiket, gondolataikat.

Az epizódokból építettség s némi epikusság a Linna-feldolgozásra is jellemző, mégis egységesebb *a Jääkäri* Stĺhlnál annak ellenére, hogy nincs főhőse. A színpadkép változatlanságán és az ebből következő gyorsabb váltásokon kívül az járulhat hozzá ehhez, hogy a jelenetek itt nem válnak önálló „kis drámákká", hanem átfolyathatók egymásba.

A két darabot - kívülről nézve - ha-mar besorolná az ember a világszerte megélénkült történelmi érdeklődés - divat? - szülte alkotások közé. A finn irodalom bizonyos folyamataira rálátva azonban valódibb rokonaikra bukkanhatunk azokban a történelmi és családregényekben meg korábbi drámákban *(Lapualaisooppera - Lapuai opera),* amelyek nem a múltba való belefeledkezésre, hanem annak józan mérlegelésére, átgondolására késztetnek.

MARGÓCSY ISTVÁN

Kommentár
A békecsászárhoz

Nézve riadtan az el-eltünőket,
Mint mikor angyal szárnya suhan könnyen,
Álltam a pusztán -Róma puszta kő lett.

Így soha máskor nem omolt a könnyem,
Mint mikor a nap, ez a gúnyos Isten,
„Láttad-e Rómát?" - kérdezte közönnyel.

(juliusz Sloavacki)

Isten békéje - Treuga Dei - volt ama békés közjátéknak a neve, mely közép-kori hadviselő felek közt, ünnepek meghatározott idejére, Isten nevében és nagyobb dicsőségére felfüggesztette a háborús öldöklést, s rövid szünetként fegyvernyugvást idézett elő. Spiró színpadán e szép és kissé komikus állapot-nak szinte pontos fordítottjával találkozunk: a formális béke megköttetett, a reguláris háborúskodás (a polgárháború is) véget ért - ám a harc, bár szabály-szerűen meghatározható ellenfél nél-kül, mégis tovább folyik, a „polgári" értelemben vett béke sehol nincsen, s az emberek, jobb híján, folytatják egy-másnak s önmaguknak pusztítását. A *békecsászár* világában - folytatva az analógiát - egy emberfeletti, embereken át ható, de soha meg nem jelenő, mert nem létező *isten háborúja* folyik, mely paradox kizárólagossága folytán akkor sem képes véget érni, mikor kiépül az új és koholt emberisten intézményesített békebirodalma.

A békecsászárban szinte összegződik mindaz, ami Spirónak eddig is, más műveiben, fontos volt. Ez a mű megtalálta és megteremtette azt a szimbolikus világot, mely felé Spiró eltökélt következetességgel törekedett első drámái óta: a kizárólagosnak tekintett História világát. *Az egyes* történeti szituációk, a tényszerűen adatolható és precízen jellemezhető jelenségek konkrét világa nem kelti fel figyelmét: ő azt keresi, ami a történelem menetére általánosan jellemző, ami az egésznek mozgásáról megfigyelhető és elmondható. Innen eredeztethető absztrakcióinak filozofikuma, az, amit alapélményként és végső tanulságként minden művével képviselni akar: ha - mondja - megfosztjuk a történelem tarka színpadképeit az éppen

adott helyzetre jellemző korabeli, földrajzi, néprajzi sőt ideológiai dekorációktól, s az ornamentika elhárítása után magát az alapszerkezetet tekintjük, ha nem kívánjuk a történelem kaotikus forgatagát egy üdvtörténet egyenes vonalú folyamatává kozmetikázni, akkor oly belátáshoz juthatunk, mely ugyan természetéből és a világ természetéből következően alkalmatlan arra, hogy az élet és történelem alapellentmondásainak megvilágításán túlmenően panaceaként szolgálhasson, de így is az egyik lehetséges legnagyobb értéket tudja kép-viselni - a történelem által kínált etikai alternatívák választási kényszerének mint önmegismerő aktusnak a reflektáltságát.

Az absztrakciós látásmód kapcsán azonban előzetesen elhárítandó egy lehetséges ellenvetés: Spirót nem a tudományos történelemvizsgálat kérdései foglalkoztatják. Számára elhanyagolható, milyen érdekek rejlenek az események mélyén, milyen rációt lehet a cselekedetek láncolatába belelátni, milyen ideológiák és hitek termelődnek ki az események kapcsán. (Ő a kérdést épp az ellenkező oldalról teszi fel, ezzel alapozván meg általánosításainak jogosságát. Arra kérdez rá, *mi* **az,** amit a különböző érdekek mozgathatnak, m*i* **az,** amit ideológiákkal és bitekkel kell leplezni, s *mi* **marad** akkor, ha a járulékos megszépítéseket elhagyva nézzük azt, amit úgyis látnunk kell. Látásmódjának objektivitását kiélezett, igen okos racionalizmusa biztosítja. A gondolatiság az elsődleges számára, de költészetében úgy tudja megőrizni gondolkodásának észszerűségét, hogy ez egyáltalán nem megy látásmódja művésziségének, kifejtése költőiségének rovására. Mindezt annak köszönheti, hogy racionalitását nem önmagában és önmagáért, hanem csak mint eszközt alkalmazza (ezért is tartózkodik oly szigorúan az egyszeri jelenségek empirikus-naturalista elemzésétől): nem azért ábrázolja így a világot, mert racionalista, hanem azért racionalista, mert ezt követeli világlátása.

Spiró világlátásának könyörtelenségét, a jelenségekkel szemben tanúsított megingathatatlan rosszhiszeműségét alighanem *a* **romantikus** princípiumok fel nem adásának következetességéből eredeztethetjük. Spiró számára kétségbevonhatatlan az ember „történelmi" voltának antropológiai igazsága: az emberi „természet" mint meghatározandó vagy kikutatandó szubsztancia világában nem létezik, nem is képzelhető el - az ember annyi, amennyi történelme es történelmisége. Az értékhordozó princípiumként felfogott Történelem tenné, tehetné igazán emberré az embert, ha emberszabásúvá tudná megszervezni mozgásait; ám ennek hiányában éppen az örök történelem teszi képtelenné is arra, hogy emberek számára. használható értékeket termelhessen ki. A princípiumok paradoxona feszül a. történelmi kibontakozás lehetetlenségének, a folyamatok állandó körbezáródásának íve fölé: ***ha*** állandó jelen idő uralkodik csupán, ha a múlt és jövő még fantazmagóriaként sem tudja befolyásolni az adott állapot emberi cselekményeit, ha az embereknek az elképzelt Történelem megélése híján a puszta létfenntartás keserveivel kell megelégedniök, ***akkor*** épp romantikusan vett emberségüknek alapjai vonatnak kétségbe. Spirónál azonban mindez ellenpólusával együtt képzelendő el. A feltételezések ugyanis folytatódnak: hiszen ha a létezés alapfeltételei kétségbe is vonathatnak, ha az adott helyzet felismerése a puszta létfenntartásra és így pusztulásra is kárhoztatja embereit stb., az emberek ***akkor is,*** épp meghatározásuknál fogva, minden megmozdulásukban képviselik *a* ***hiányt,*** annak a hiányát, aminek akkor is lenni kellene, ha megvalósulása lehetetlen. Létezni vágyik mégis az énem" szól a dráma egyik szereplője, önmagára vetítve ki azt, ami a dráma világában mindenkire, s végül az egész Rómára is érvényes. Róma mint világszimbólum így kap a drámában sokszoros értelmet: a kétségbeesett emberek csalóka délibábja, a nagyszabású romhalmaz és a végül létrejövő békeállam propagandisztikus díszletvilága ugyanazt a hiányvilágot jelöli: azt, ami nincs. E világot a pusztulás rettenete lengi be, mert benne a széthullás és kiépülés átfordul egymásba, mert maga a világ principiális szerkezete a felelős érte, ha e világ ***állandóan,*** minden mozzanatában kifordul sarkaiból: azoknak az elveknek nem felel meg, melyek mozgatóként egészében ***és*** minden egyes résztvevőjében fellelhetők. Igy lesz e világ egy antropológiai aranykormítosz (természetesen nem időben elképzelt, és időben soha meg nem valósult) történelmiségének negatív lenyomata „a helyrehozhatatlan tévedések romkertje".

E hatalmas történelmi víziót a darabon belül szinte megkettőzi és elmélyíti a középponti helyet elfoglaló éjszaka nagy varázsa. A nappal racionalitásának kopár fényében zajló történelemkeresés és per Iitikai intrika itt kapja meg antropológiai alapozását: a Varázs beálltával, a halottak világának megelevenítésével (ill. az élő világ holt voltának kibontásával) széthullanak az életet puszta fenntartásában is fenyegető idegen és meghatározó szorítások; „az éjszakai ember" felléptében és haláltáncában a külső és belső világ analóg szerkezete lepleződik le a szabadnak hitt létezés hiánya a személyes emberi kapcsolatokat is kényszerként működteti. Ez éjszaka bűvös, egyneműsítő forgatagában a kapcsolatok és kény-szerek egymásból fakadnak, s rajtuk keresztül épül ki újra a világ: a nemi szerelem puszta vágyától kezdve fokozatosan bomlik ki az ún. kultúra, a hit világa, s a varázslat által kicsalt, egyre táguló önvallomások magábazárulásában ugyanaz; az élet. *vagy* élettelenség reprodukálódik, mely nappal épp az ilyen önvallomásoknak és beismerések-nek vet állandóan gátat. É mindent át-fogó s mindennek alapjául szolgáló éjszakakép, kérlelhetetlensége folytán, ismét a romantika világlátását idézi. Vörösmarty kétségbeejtő Éjszakája u, csak már megfosztva allegorikus személyességétől és sötét ragyogásától: ez az éjszaka elvesztette fenségét, de nagyságát és rettenetét kénytelen volt meg-őrizni.

E történelem- és emberképből szervesen következik e költészet formaszervező elve, a tragikus irónia. A történelem egészének súlya s ennek komolyan vétele kizárja a drámából sv egyéni élet jelenségeinek a történelmi tapasztalatok rovására történő felnagyítását, így mind a magánemberi érzelmességet, mind a prófétikus, történelmet igéző költészetmágiát; az egyéni választások (szerepvállalások) sokfélesége, a választott élet igénye viszont az emberek feletti viszonyok értékelhetőségét, ill. önmagában adott értékességét kívánja kétségbe vonni. E két pólus közti gondolati-vizionárius pozíciónak megjelenése az irónia s a mögötte meghúzódó tragikum.

pozicionális biztonság teszi képessé Spirót a dolgok látszata mögött rejlő (s önmagát általános törvénynek álcázó) ördögi kör megpillantására: világában a dolgoknak nincs önértéke, az egymástól elvált struktúrák úgy hatnak egymásra, hogy egyiknek értékrendje feltétlenül összetörik a másikon; s az egészben csak az a tragikomikus, hogy miközben a, értékrendek zúzódnak szét, a folyamat végtermékeként mindig az ember pusztul el.

Mindebből következik persze az is, hogy *A békecsászár* tragikuma nem a klasszikus irodalmak individuális tragédiáit idézi, sőt azoknak szerkezetét éppen kifordítja. E kifordításnak csak látványos, ironikus jelmeze az a paradoxon, hogy a dráma folyamán állandóan pusztulással találkozunk, s épp a befejezésnél, a szabályos tragédia katasztrófapontján áll be egy - látszólagos --- nyugalmi állapot; mélyén azonban a személyiségről vallott dramaturgiai elképzeléseknek teljes váltása rejlik. A személyiség és az általa betöltött társadalmi szerep viszonya itt oly véletlenszerűvé válik, a szándékok és következmények oly messzire kerültek egymástól, hogy hősön és személyes sorson alapuló tragédiára még gondolni sem lehet. Mivel a személyiségre több, egymást váltó szerep is nehezedhet, mivel a szerepnek majdnem mindegy, hogy betöltője mint személyiség milyen, s emiatt a személycsere lehetősége igen nagy, mivel a szerep vállalása vagy a tőle való szabadulás nem közvetlenül választás eredménye - ki kell hogy zárassék tehát az egyéni utak etikai példázatának és elemzésének lehetősége. Mivel pedig a szerepek - betöltőjük révén - akkor is teljes biztonsággal mű-ködnek, ha betöltőjük a működést ellenérzésekkel kíséri, s mivel a külső mechanizmus és az emberi belső egyaránt úgy van konstruálva, hogy a szerepek betöltése folyamatos és zavartalan lehessen - hasonlóképpen kizáratik a lélek tisztán morális vagy pszichológiai megközelítésének lehetősége is. A tragikus pillantás itt a két véglet - az egyéni sors és a lelki reflexió - helyett a kettő-nek viszonyára irányul. E viszonynak, illetve e viszony negativitásának sok-szoros körüljárása válik mint műfogás a dráma művészi víziójának központi szervezőjévé, ennek kibontása élteti és teszi ismét emberméretűvé és befogad-hatóvá a történetfilozófiai absztrakciókat. Működésének bizonyításául elegendő felidéznünk e műfogás talán leg-kegyetlenebb alkalmazását a dráma egyik némileg rejtett, de összefoglaló jelentőségű, groteszken tragikus mozzanatában: a dráma első halottja, az egyetlen öngyilkos volt az *a méltó,* akinek nevében a békecsászár *szerepe* majd megszervezheti diadalát.

Mindezeknek alapján talán már könnyebben átlátható Spiró dramaturgiai választása. Szembenézvén a modern drámaírás mindenkire egyaránt érvé-nyes nehézségeivel, ő némi konzervatív makacssággal ragaszkodik a világdráma hagyományba ágyazott ideáljához, s épp ragaszkodása révén tud újítani. A parabolisztikus ábrázolás viszonylag könnyebben kínálkozó megoldását szigorúan utasítja el: drámájának gondolati indíttatása nem jelent tézisdrámát. Számára a parabola, a felvilágosító szándékú illusztrációs technika elfogadhatatlan: a világ attól válik gazdaggá, hogy formálása révén a történelemnek éppen *követ-len* tanulságai, egyoldalú elvonatkoztatásai válnak értelmetlenné és lehetet-lenné. A másik lehetséges út, a tiszta metafizikai vagy lelki princípiumok misztikus-mitikus ütköztetése, azért marad zárva előtte, mert azok *a folyamatok,* melyek őt érdeklik, nem engednek meg sem tematikus, sem tipizálásbéli szűkítéseket. Ő oly világdrámában gondolkodik, melyben mind a világ, mind a személyiség egyenlő súllyal szerepelhet, egyikük sem játszható ki egymás ellen, s kölcsönhatásuk és összeütközésük állandó egymásra utaltságukban fogalmazódik meg. Dramaturgiájának szereplői - *szerepek,* de nem pusztán teoretikus sablonok, hanem személyes, reflexiókkal rendelkező, rendszerben funkcionáló és önállóan is megszervezett figurák; dramaturgiai világa pedig nem valami külső keret szereplői számára, hanem *csupán* szereplőinek mint szereplőknek és szerepeknek az összessége. Innen érthető szerepmozgatási technikájának kétirányú hagyományba kapcsolódása: egyrészt a commedia dell'arte színházából eredeztethető az előre meghatározott szerepeknek szigorú szabályok szerint való rendszerbe illesztése, valamint a szereplők beszéltetésének állandóan önleleplező fogása; másrészt a nagy romantikus filozófiai tragédiákra vezethető vissza az egyes szereplők hatalmas, monologikus önreflexió-sorozata, a jelenetezés súlyozása a szembesítések és mellérendelések révén, továbbá a tömegjelenetek gátlástalan nagyvonalúsága. A kétféle hagyománynak e meghökkentően szerves ötvözete nyújt lehetőséget arra, hogy különnemű jelenségek és jelenetek kerülhessenek merészen egymás mellé, hogy egészen apró formai trükkök nagy hatást tudjanak elérni, hogy groteszk fintorok kapjanak, a formálás kegyéből, tragikus súlyt (gondoljunk például a befejező jelenet furfangjának kettősségére: a bohóc istenülésének cinikus és szomorú színjátékára) - s végül ennek révén nyer a dráma bizonyos *nagyoperai* jelleget. Spiró, a világdráma mindenkori igényétől vezettetve, szinte zenei eszközökkel kívánja az óhajtott teljességet megragadni, s ha a szó határát átlépni nem is akarhatja, a jelenetezés zeneiségén kívül legalább megkísérli nyelvi metaforikájának s verselésének átütő erejét is bevetni. S az éjszakai jelenet varázsa a bizonyíték rá, hogy nem vall kudarcot.

Spiró drámájának mint műalkotásnak legnagyobb erénye alighanem egységességében ragadható meg. Hosszú kísérletezés után e drámában tudta megvalósítani végre régi célkitűzéseit: itt valóban tökéletesen fedi egymást koncepciója és kompozíciója. Tragikus látásának végzetszerűsége uralja a dráma felépítését is a romantika szervességideáljának megfelelően a színpadon a dráma *kibomlik,* a jelenetek a kikerülhetetlenség jegyében rohannak a betetőző vég felé. E drámában Spiró világának minden eleme a maga helyén van: belülről kikezdhetetlen. Minden út Rómába vezet.

E számunk szerzői

BAJOMI LÁZÁR ENDRE író, műfordító

BALOGH TIBOR
a Színházművészeti Szövetség munkatársa

BÉCSY TAMÁS
az ELTE Világirodalmi Tanszékének docense

DOBÁK LíVIA
a Vígszínház rendezőasszisztense

ÉZSIÁS ÉRZSÉBET újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

GYÖRGY PÉTER
az ELTE Esztétika Tanszékének tudományos ösztöndíjasa

KELEMEN ISTVÁN színháztörténész

MARGÓCSY ISTVÁN egyetemi tanársegéd, ELTE Bölcsészettudományi Kar

MÉSZÁROS TAMÁS újságíró, a Magyar Hírlap munkatársa

MIHÁLYI GÁBOR újságíró, a Nagyvilág rovatvezetője

NÁDRA VALÉRIA újságíró, a Magyar Televízió munkatársa

NÁNAY ISTVÁN újságíró, a SZÍNHÁZ munkatársa

POR ANNA irodalomtörténész

SZÁNTÓ PÉTER újságíró, a Népszava munkatársa

SZOPORI NAGY LAJOS műfordító

UNGÁR JÚLIA újságíró