

KOVÁCS DEZSŐ

Történelmi párbeszéd

■ SPIRÓ GYÖRGY: ELSÖTÉTÍTÉS ■

Provokatív, feszesen megírt és roppant fegyelműen megszerkesztett darab Spiró György *Elsötétítés*e. A provokáció ezúttal nem polgárpukkasztást, még csak nem is esztétikai végletességet jelent, hanem a szerzőtől megszokott gondolkodói radikalizmust, a következetes szembenézést a fölvetett problémákkal. A történelmi léthelyzet, amelyet Spiró élénk állít, telis-tele van napjainkig ható aktuális áthallásokkal. Pontosabban napjaink régmúltból fölélesztett történelmi atavizmusai transzponálják igazán drámaivá a múltbeli történetet. Kísért a múlt, a zsákutcás történelem, még annyi év után is hajlamosak vagyunk szőnyeg alá söpörni nemzedékek

történelmi szennyesét. Semmi nincs kibeszélve, vajmi kevés van földolgozva a közelmúlt történelmi traumáiból. És semmi vagy csak igen kevés jelenik meg a kor igazi drámáiból a masszív kihívások elől rendre elsasszézó magyar színpadokon – véli Spiró, a radikális drámaszerző. Emlékezhünk rá: a *Dobardan*, a *Kvartett*, a *Vircsaft* vagy a *Szappanopera* éppúgy a jelenbe indázó közeli vagy távolabbi múlt kényes kérdéseit tette színpadi vizsgálódás tárgyává, mint egykoron, nem is olyan rég a legendás *Csirkefej*. Spiró drámáinak „fejlődéstörténete” ugyanakkor mindig is a zárt forma keresését, a szerzőnek egyfajta klasszicizáló drámaeszményhez való vonzódását mutatta. Az ontológiai vagy történetfilozófiai kérdésfelvetések gyakran – a témaválasztás, a drámai szerkesztésmód vagy a nyelvhasználat okán – együtt jelentkeznek e művekben a jelenkort ostromozó publicisztikai hevülettel, rendre megtévesztve ezzel a bírálók egy részét. Holott a drámai életmű logikája arról tanúskodik, hogy Spiró érdeklődését, gondolkodásmódját egyre inkább áthatja ama szarkasztikus iróniába ágyazott történetfilozófiai és ontológikus szemlélet, amely nemegyszer nagy erejű történelmi víziókban ölt testet, s amelynek révén a jelenkor történéseinek szinkron metszetei könnyedén történetfilozófiai léptékű látomássá emelhetők.



Hegy Barbara (Nő), Lukács Sándor (Férfi) és Hegedűs D. Géza (Barát)

Az *Elsötétítés* első látásra sterilnek tetsző képletté redukálja drámai történetét. A harmadik zsidótörvény kihirdetésének napján vagyunk, 1941-ben, amikor is egy jómódú fiatal fővárosi házaspár azzal kényszerül

szembesülni, hogy egyetlen lányuk az érvényes törvények értelmében félzsidónak minősül. A Férfi döntő tette szánja el magát: válni készül, és feleségének meg gyermekének „makulátlan előéletű” stróman-családfőt akar szerezni. Megkéri hát a család barátját, vállalná helyette a férj- és apaszerepet pusztán üzleti alapon, cserében ráhagyná vagyont érő villáját. A szerelmes fiatal nőt valósággal sokkolja férje lépése, egyszereiben kirobban



Hegy Barbara és Lukács Sándor

Schiller Kata felvételei

belőle a féltékeny hitves és a keresztény úri középosztály illúzióit gondosan ápolgató úri-asszony összes lefojtott indulata, a női becsvágy, amely ha kell, átlép gyermekén, szerelmen, kényelmesen kipárnázott életformán.

Érdekes és igen precízen kidolgozott drámaszerkezetet hoz létre Spiró. Művét három, karakterében, szerkesztésmódjában is jól elkülönülő részre tagolja. Az első részben látványosan semmi nem történik: Férfi és Nő fotelban ülve beszélget. Eszmét cserélnek a kialakult helyzetről, közben persze föltárukoznak egymás és a néző előtt, megmutatkozik lényük valódi természete, igazi valójuk – mert a végletes történelmi helyzet színvallásra készíti őket. Az első részben tehát csak beszélnek az esetleg bekövetkező drámáról, a történelmi végzetről, amely beárnyékolja boldog és idillinek látszó hétköznapjaikat. A kekre zárt színpadi szituáció az antik sorsdrámák szerkesztésmódját követi: a drámai vétség már megtörtént, amikor hőseink még csak latolgatták, miféle döntési alternatívák vannak. Egyáltalán: el kell jutniuk a fölismerésig, hogy még döntési helyzetben vannak, megadatott nekik „a döntés luxusa”. A racionális Férfi minden zsigerében érzi s tudja, hogy az időleges és tűnékeny társadalmi béke rövidesen elborzasztó végkifejletbe torkolthat. Ezért aztán gyorsan cselekszik, ami valósággal feldúlja felesége könnyedebb és felelőtlenebb lényét. A Nő ugyanis érzelmi ösztönlényként a jelennek él, nem is akar tudni semmiféle jövőbeli fenyegetettségéről, sem egyetlen lányuk majdani kiszolgáltatottságáról. „Nekem elég, ha a maga illatát szagolhatom az ágyban” – mondja, még mielőtt rájönne, hogy csalódott a Férfiban, aki – úgymond – kiárusítja őt. Az egyoldalúan elhatározott és váratlanul bejelentett családfői lépés életre hívja rejtett, frivol és kevésbé fennkölt lényét: a női önértékében megsértett, megalázott asszony bosszút forral, és kijelenti, hogy a férj által választott partnerbe bele fog szeretni.

Két nagyszabású jellemdráma bontakozik ki a szemünk előtt az első részben: a történelmi helyzet indukálta szituáció végletes érzéseket hív elő a szereplőkből. Kérdés, melyik bizonyul erősebbnek, az atavisztikus illúziókat tápláló keresztény úri középosztálybeli asszony becsvágya és tradícióba ágyazott büszkesége vagy a történelmi szituáció által összezavart, egyébként ép erkölcsi érzékű Nő hisztériája. A kérdésre leginkább az előadás válaszolhatna. (Nem válaszol, de erről majd később.)

Az első rész zárt gondolati építménye filozófiai ihletettségű sorstragédiát takar: az apának, ha meg akarja menteni lánya életét, fel kell áldoznia magát és családi boldogságát. Az ateista Férfi azzal kényszerül szembenézni az *Elsötétítés*ben, hogy négyéves lánya a vak végzet áldozata lehet, ha ő nem gondoskodik a sorsa felől. Mint ahogy magának is azzal kell szembesülnie, hogy hiába keresztelkedett ki, a világban tomboló erőszak a pusztulásra ítélt zsidók közé sorolja. A jól ismert magyar történelmi trauma ismétlődik immár

sokadszor: bizonyos történelmi időpillanatokban az embereken eluralkodik a téboly, s a felheccelt csöcselék mindig minden aljasság kivitelezésére felhasználható. A latens antiszemitizmus igen finom mikroelemzését adja Spiró: a Férfi és a Nő előbb laza, konzolidált párbeszéde lassan, de határozottan a lappangó antiszemitizmus kórképévé válik.

A második rész a tényleges konfliktus kibontakozását hozza: megjelenik a család vendégül hívott barátja, aki előbb gondosan mérlegeli a fölkínált lehetőséget, majd férfiúi árfolyamát kellőképpen felszórolva, a feleség kőkemény ultimátumától sem visszariadva rááll az alkura, s beleegyezik a tervezett, színlelt frigyebe.

A harmadik rész évekkel későbbi jelenet-sora letaglózó történelmi konklúziókat tudatosít a szereplőkben (és a nézőkben): a háború után vagyunk, s az egykor fényűző villa szétlőtt romjai közt botorkálva a viharvert Férfi családi fényképek után kutat, s immár vadonatúj illúziók csapdájában várja az új világ kiteljesedését, míg Apa és Fiú, a leendő győztes osztály lumpen képviselői más és más téveszmék foglyaként lázad egykori „elnyomói” ellen. Kitérően megírt, pompás és életszerű figurákat felvonultató, realiztikus jelenetsort látunk, amelyben valóban érzelmi formában ölt testet Spiró történelemfilozófiája. A hosszú, filozofikus felvezetés és az ironikus-szarkasztikus mozzanatokban is bővelkedő második jelenetblokk után azért olyan hatásos e rövidre zárt kóda, mert élesen és drámaian mutatja meg, hogy a hosszadalmas történelmi esélylatolgatás, a gondolati síkon végigvitt és sokáig elodázott döntésképtelenség, illetve a naiv illúziók rabságában való veszteglés miként vezethetett az elborzasztó történelmi végkifejlethez. A történelem egykedvűen és kegyetlenül zajlik, a föl nem ismert pillanat, az elmulasztott döntés, a politikai kényszerek működése rendre „felülírja” az emberi szenvedélyeket és gyarlóságokat. Többek között erről is tudósítanak az *Elsötétítés* végtelenül kiélezett emberi határhelyzetei, sűrű drámaiságú figurái.

Hogy mi látható mindebből a Pesti Színház előadásában? Sajnálatos módon vajmi kevés. Bár Marton László rendezése korrekt, szabatos és fegyelmezett, s nem feledhető érdeme, hogy színpadra segítette Spiró új drámáját, a látott eredmény – úgy hiszem – elmarad a darab kínálta lehetőségektől. Talán túlságosan is ragaszkodott a rendező a szerző rigorózus instrukcióihoz, ám ez lenne a kisebb baj. Problematikusabbnak látom a szereposztás erős kompromisszumát: három kulcsszereplő közül kettő is alulmarad a szerep kívánalmaival szemben. Nem arról van szó, természet-

sen, hogy a Férfit játszó Lukács Sándor vagy a Nőt megformáló Hegyi Barbara játékkultúrája, színészi odaadása vagy szereptudása rontaná le a dráma hatásmechanizmusát. Nem; itt és most a mai magyar színjátszás egyik alapdilemmájával szembesülünk. Spiró darabja nagyrészt precízen kimunkált, retorikailag fölépített, tagolt színpadi beszédre épül. A szerző valóban nem sok mozgásteret hagy szereplőinek, amikor csak a fotelben való üldögélést, az időnkénti fölkelést és leülést engedélyezi számukra. A drámának a beszédben és a beszédből kellene fölszikkanni, s a játékosoknak hangjuk ezernyi színével, mimikájuk gazdagságával, finom gesztusaikkal kellene élénk varázsolniuk a lélekben zajló történeteket. Spiró ugyan eltanácsolta színészeit az „álcselekvésektől”, ám attól semmiképpen, hogy a megkomponált s némi-kepp stilizált beszédmódba kódoltan megmutassák a rejtőzködő, lopakodó tragédiát.

Ehhez képest Lukács Sándor és részben Hegyi Barbara is szinte végig fakón, tompán és egyszínűen mondja szerepét. „Felmondják” a Férfit és a Nőt, mintha társalgási színjátékot adnának elő. Lukács mindössze egyszer emeli föl a hangját, s vált át higgadt érvelőből szenvedélyes férfivá, ám ekkor sem igazán meggyőző. A szép és intelligens Hegyi Barbara pedig a női pálfordulás villódzó színeivel, a szenvedélyes szerető vad érzékiségével, az érlelődő bosszú pszichológiai fejlődésrajzával és a fejét vesztett szédült nő csapongó érzelemhullámzásaival marad adós. Annál is inkább láthatóvá válik küzdelmük a szereppel, mert a Barát hasonlóképpen modulált s nagyrészt szintén kizárólag beszédre alapozott figuráját Hegedűs D. Géza kitűnően oldja meg. Rafinált, kifinomult önreflexióval, az önirónia, a fanyar humor önleplező fordulataival pompásan jellemzi a „pesti link” dzsentri önmagát is megvető, de azért kellőképpen dörzsölt alakját. Hegedűs D. negédesen mosolygó házibarátja többek között szünetekkel, kitartott csöndekkel operál: „igen”, mondja hangosan töprengve, „igen”, biccent mintegy önmagának, s látjuk az arcán, amint a várható nyereséget és a felmerülő kockázatot mérlegeli. Úriemberi tapintata, baráti részvéte mögött a számító, lezüllött férfi nyers mohósága és egy egész léha életforma csődje munkál. A harmadik rész zárójelentében Rajhona Ádám és Lázár Balázs perfektlén és szabatosan adja a lumpenprolik keménységét, cinikus elszántságát. Rajhona behizelgő modorú, törleszkedő Apája épp akkor árul el legtöbbet antiszemitizmusáról, mikor az ellenkezőjéről akarja meggyőzni a szétbombázott otthonba visszatért Férfit. Az osztályharcos Fiú a majdani rezsímváltás egy bizonyos lélektani fázisát megtestesítve sokat elárul a csöcselékke züllesztett tömeg manipulálhatóságáról, robbanékony indulatairól.

Jánoskúti Márta világos pasztellszínű öltönyökbe öltöztette a férfiakat, s krémszínű, hosszan omló ruhát adott a Nőre. Az Apa ócska kabátja alól kitüremkedik a hanyagul nadrágba gyúrt ing, a Fiú merev viharkabátban hintáztatja magát a vörös bársony fotelben. A diszlettervező, Khell Csörsz hűségesen követte a szerző utasításait: mindössze három fotelből, csupasz dohányzóasztalból, állólámpából meg fekete körfüggönyből áll a diszlet.

Az előadás – megoldatlanságai, olykori monotoníája és vontottsága ellenére is – szellemi izgalmat s gondolati kalandot kínál a mai s még inkább a leendő nézőnek. A szembenézés, a történelmi önszembesülés kalandját, hiszen azt tudatosítja, hogy sem a jelenben, sem az úgynevezett történelemben semmit sem lehet büntetlenül megúszni.

SPIRÓ GYÖRGY: ELSŐTÉTÍTÉS (Pesti Színház)

DÍSZLET: Khell Csörsz. JELMEZ: Jánoskúti Márta. RENDEZŐ: Marton László.

SZEREPLŐK: Lukács Sándor, Hegyi Barbara, Hegedűs D. Géza, Rajhona Ádám, Lázár Balázs.

Úgy tűnik, Bodolay Géza rendező a direktor Bodolay által állított csapdában vergődik. A kecskeméti Katona József Színháznak ugyanis jelenleg nincs ütőképes társulata, s az igazgató Bodolay a jelek szerint nem is nagyon igyekszik változtatni ezen a helyzeten, a rendező Bodolay pedig próbál alkalmazkodni – több-kevesebb sikerrel – az adottságokhoz. Szereplők természetesen minden előadásban vannak szép számmal a színen, csak képzett színész, mi több, színészszemélyiség akad kevés. Megoldás gyanánt jeles vendégeket – Básti Juli, Andorai Péter, Jordán Tamás, Kaszás Attila – hívnak főszerepekre, társulatépítés helyett. Hogy ennek mi lehet az oka, messzire vezetne az adott előadás recenziálásától. Tény, hogy a hároméves igazgatói mandátum kevés egy művészi koncepciónak nemhogy a megvalósításához, de a megalapozásához is, ám az is ténynek látszik, hogy a direktor Bodolay meg sem kísérel produkciók létrehozásán kívül művészi közösséget is kialakítani. (Ütőképes színészeket kívül meggyőző rendezői kara sincs a színháznak.)

A rendező Bodolay abból gazdálkodik, ami van. Van mindekelőtt határozott vilásképe – nem sok alkotó munkáin érzékelhető ez manapság a minden gondolatatlanságot legitimáló posztmodern korszakában –, továbbá nem csekély provokatív hajlammal bír, amihez humor és széles körű irodalmi tájékozottság, valamint gazdag külföldi színházi tapasztalatok társulnak. És adott a társulat, amelynek tagjait – képességeikkel feltehetően tisztában lévén – jobbra helyi értéként használja. Van, hogy ez működik, van, hogy nem. Az ember tragédiája koncepcionálisan rendkívül érdekes előadása már-már megbocsáthatóvá tette, hogy Egres Attila kitűnő Luciferén, Sirkó László Pedellusán, Vitéz László alakításán az osztályfőnök vagy iskolaigazgató képében megjelenő Úrként s Óze Áron erőtlenségre, halványra sikeredett Ádámján kívül értékelhető színészi megnyilatkozás nemigen akadt; a tömeg arctalansága s az abból ki-kivillanó megszólalók jellegtelensége adott esetben akár jelként is értelmezhető. A Svarcdarab, A király meztelen azonban nem rejt olyan értelmezési lehetőségeket, amelyeknek kibontása elfedhetné a színészi kondíciók gyengeségeit. A szerzőnek a műsorfüzetben is olvasható, sokat idézett megjegyzése – „Ne keressenek a mesében rejtett tartalmat, mesét nem azért mondunk, hogy eltakarjuk, hanem hogy kitarjuk a benne rejlő gondolatokat” – fonák módon itt visszájára fordul, erény helyett hátránynak mutatkozik. A király meztelen ugyanis, mint minden Svarc-mű, világos beszéd. Nem sok megfejténi váró kínál. „Csupán” a pillanatot kell jól érzékelni, amikor képes erőteljesen megszólalni, de új felismerésekre nem, csak ráismerésre ösztönöz. Az abszurdokkal – Ionesco, Mroček drámáival, amelyeknek egyes motívumait Svarc mintegy megelőlegezte – általában az a baj, hogy nincs rétegzett, összetett, gazdag jelentéstartományuk. Hogy „egyszer használatosak”, illetve az ismétlést mindig csak egymáshoz hasonló történelmi situációk igazolhatják, ám éppen a hasonlóságban meglévő különbözőség érzékeltetésére, az árnyalásra nem alkalmasak. Színrevitelük funkciója inkább a kimondás, semmint a felmutatott jelenség értelmezése-értése, bizonyos összefüggések feltárása. A kimondásnak pedig jelenleg nincs különösebb téje, súlya; pillanatnyilag létező lehetőség a sajtóban vagy bárhol másutt. (Korlátai persze vannak, s ezek okairól, például rendszerspecifikus természetükről érdemes volna elgondolkodni – természetesen nem a Svarc-mű által.) Mindama bornírtságot, alkalmazkodóképességet, megalkuvást, meghunyászkodást, hazugságot elősorolva, amely más-más technikákkal, de minden eddig általunk kipróbált társadalmi struktúrában ellenállhatatlanul működik, a Bodolay rendezte előadás egyetlen – e sorok írójának kétségtelenül rokonszenves – jelentése mindezek elutasítása. Az érdeklődés háromórnyi fenntartásához azonban, különösen az előadás tónusában elővezetve, ez kevés. A választott stílus feltehetően a már említett színészi kondíciókból, a felismert szükségszerűségből ered. Reálsituációkban