

## 23. STERIJA JÁTEKOK

# HONNAN JÖTTÜNK — MIVÉ LETTÜNK?

GEROLD LÁSZLÓ

„Meggyőződésem, hogy a kiválasztott előadások bizonyítják: színházunk, legjobb pillanataiban, fölöttébb eleven, a legjobb értelemben kísérleti, minden tekintetben időszerű.”

Azaz: igazi színház.

Mert: „eleven”, „kísérleti” és „időszerű”.

Mégpedig: „fölöttébb”, a „legjobb értelemben”, „minden tekintetben” és a „legjobb pillanataiban”.

A Sterija Játékok viszont színházaink legjobb pillanatainak összessége: a legjobb drámák és előadások fesztiválja.

Ezt a következtetést vonhatjuk le a művészeti igazgató, szelektor idézett kinyilatkoztatásából, amely a legmértvadóbb helyen, a 23. Sterija Játékok katalógusában olvasható, ahol az efféle határozottan magabiztos vélemény több egyszerű szakemberi interjútorodéknél. Ezt ugyanis a jugoszláv drámairodalom és színházi produkciók ismeretében nyilatkozza színházi kultúránk egyik korifeusa. Tehát: a legilletékesebb helyről jött értékelés, annak a véleménye, aki tavaly ugyanitt, ugyanebből az alkalomból éppen amiatt kesergett, hogy hiába kereste azokat a műveket és előadásokat, melyekben a „legdirektebb formában reflektálódik a való élet, a mindennapiság”. Íme, egy évvel később megtalálta, amit azelőtt hiába keresett: az eleven, az időszerű műveket és előadásokat.

S valóban megtalálta?

A felsoroltak kétségtelenül ritka színházi erények, már-már az ideális színházi konstelláció ismérvei.

Mit jelentsen ez? Rövid egy év alatt a völgyből feljutottunk a csúcsra? Több évi pangás után magára talált drámairodalmunk és színjátszásunk? Színházunk — a hazai művek megjelenítésével — európai szintre emelkedett?

A felsorolt erények félreérthetetlenül ezt mutatják.

S mit mutatnak a drámák és előadásaik? Mit a művek felvetette prob-

lémák, a drámákká formált témák, a drámai szituációk, a belőlük következő konfliktusok, a konfliktusokat konkretizáló drámai alakok, a művek dramaturgiai megformálása, illetve a drámai anyag színpadi megjelenítése, a rendezői és színészi megoldások, a színpadképek és jelmezek?

Nemcsak azért kellett örömmel fogadni a *Magyar Szó* Kilátójában jelentkező rendszeres levélíró Sterija Játékokra vonatkozó sorait, mert végre új hanggal és szemlélettel bővült az eddig többnyire egy hangra redukált fesztiváli sajtóregálás, hanem mert a közönség elé került első három mai keletű drámában olyan lényeges kérdéseket ismert fel, amelyek ezekre a művekre valóban meghatározó érvényűek. „Honnan jövünk, hogyan jöttünk” — írja sápatag irodalmi életünk legszorgalmasabb nyilvános levelezője, Bosnyák István —, így foglalja össze a benne gyúlt gondolatot: „milyen történelmi viszontagságok között”, útravalóval „érkeztünk a jelenbe?” S valóban mind a három dráma — Milica Novković: Kőpárna, Petre Andreevszki: Az éneklés ideje és Duško Andić: Omer-paša Lataš — szembenézés a múlttal, de egyik sem történelmi dráma. Csak a jelen történelmi előidejét, közelebbi és távolabbi emberi örökségét, forrásvidékét vizsgálják, de a kérdéseket a jelennek teszik fel. Nem azt kérdezik, miért ilyen a múltunk, hanem hogy ilyen múlttal a hátunk mögött milyen lehet a jelenünk és lesz a jövőnk.

A drámák csak a múltat mutatják meg, nem fordulnak közvetlenül a jelenhez, nincs szándékukban átlépni az időbeli választómezgyét, s mégis érezzük, hogy a jelenhez kívánnak szólni. Az azonban már más kérdés, bár egyáltalán nem mellékes, hogy tényleg a leglényegesebb, egy szűk körön túl másokat is érintő kérdéseket vetnek-e fel; egy bizonyos, adott közegben minden bizonnyal érvényes kérdések ezek. Aktuálisak, de kifejezetten helyhez cövekeltek. És időszerűségüket ez egyben, bizonyos mértékben, időszerűtlenné is teszi.

A megidézett múlt a jelennel leginkább Milica Novković drámájában érintkezik. A dráma tárgya a falusi nagycsalád, a patriarchális életközösség felbomlása. Azoké a formáké, amelyek napjainkban általában anakronisztikusak, bizonyos helyeken azonban léteznek. A kissé távolabbi múltba tartozik Az éneklés idejének problematikája: az új életformákra való felkészületlenség kérdése, amit Andreevszki a felszabadulás előestéjén és első napjaiban tesz vizsgálat tárgyává. Évtizedekkel ezelőtti konkrétsága ellenére a probléma áttételesen, más adottságok között ma is érvényes. Akárcsak a sokkal régebbi, valódi történelmi időkből származó példa Andić művében, melyben az emberi barátságot meghatározó erkölcs és hatalom viszonylatai kerülnek górcső alá Bosznia török hódoltságának korából.

A Kőpárnában a témából úgy bomlik ki a drámai szituáció, hogy a szűkös, önkörébe zárt világgal, formákkal szemben jelentkezik a vágyak tágasságának, a csökkent hagyománnyal szembeni megváltozott formák

szükségének az ellentéte. Ez a drámabeli konfliktusok kiváltója is. Kétféle konfliktust figyelhetünk meg: konkrét emberi összeütközéseket apák és fiuk, férjek és feleségek, testvérek és testvérek között, illerve: elvont fogalmakba sűrített konfliktusokat: szeretet és gyűlölet, megbocsátás és büntetés, remény és halál konfrontálásában.

Az éneklés idejében a megváltozott körülményekből adódik a drámai szituáció. Az első részben a világtól elzártan, sötétben, tudattalanul riadtan, babonákkal terhelten élnek a dráma alakjai, a második részben pedig, miután a fény szétoszlatta a sötétséget, egyszerre önmagukkal kell szembenézniük a mű lárvaeembereinek. Felkészületlenségük folytán kerülnek egymással és önmagukkal szembe. Az így adódó konfliktust azonban hamis irányba próbálják feloldani: abban a hitben áldozzák fel egyik társukat, azt, aki mindig is kívül állt szűkös körükön, gúnyolódott rajtuk, s aki épp ezzel emlékezteti őket egykori, most már szégyellni való önmagukra —, hogy így kibújhatnak lárvabőrükből, megválthatják saját — kényelmes és biztonságos — helyüket a szabadságban. Hitük azonban csak tévhit.

Andić művében, amely az előbbi kettővel ellentétben inkább vita-, mint tudatdrámának minősíthető, a drámai szituáció alapja, hogy a pasa a hatalom megtestesítője és önjelét szeszélyesen élvező gyakorlója, a barát, bár az eszmék, a gondolatok embere, lényegében a pasa kiszolgáltatottja. A szituációból tehát önként adódik a konfliktus, amit csak fokoz, hogy mindketten, a pasa is, a ferences rendi barát is egyet akarnak, felvilágosult, európaiabb Boszniát, de a hatalom embere a szultán uralma alatti maximális önállóság híve, a barát pedig merészebb álmokat szövöget.

A konfliktusok különféleképpen konkretizálódnak a drámák alakjaiban.

A Kópárnában a régi formákhoz ragaszkodó Novak Vučetić áll mind-egyik konfliktus-szál egyik végén, vele szemben konfrontálódnak a többiek. Novak eszménye az egységes patriarchális család — nem baj, ha ez az egység látszólagos is —, ő ezért küzd foggal-körömmel, de szemlélete, magatartása maradiságával épp ő az, aki ettől a formától elriasztja a többieket. Legigazibb drámai ellenlábasa legfiatalabb öccse, Krsman, kinek nem kell a föld, nem is dolgozik rajta, s nem kell az olyan házasság sem, amilyen Novaké. Krsman is szeret, de nem akar úgy élni, ahogy a nagycsalád szokásai előírják. Öszeütközésbe kerül Novakkal az apja is, aki nem akarja átengedni fiának a vezér szerepét. Ezenkívül Simana, Novak felesége, aki a teljes kiszolgáltatottság embertelen állapotába kényszerülten már régen megszűnt lázadni; feláldozta önmagát, hogy élhessen. Ennél erőteljesebb az a konfliktus, amely Novak és sógorndje, Kruna, a középső Vučetić fiú felesége között feszül. Kruna azzal, hogy nem elég férfias férje helyett inkább Krsmanhoz vonzódik, Novak számára a közösség erkölcsi züllésének veszélyét jelenti.

Az éneklés idejében a dráma két részének világa konfrontálódik egy-

mással, s mindkét részen belül a tömeg és a tömeggel szemben álló egyén konfliktusa ismerhető fel. Azzal a különbséggel, hogy az első részben a gyáva tömeg lesz a föléjük emelkedő egyén gúnyolódásának tárgyává, a második részben viszont a szabadsággal felszabadulttá váló, bár a szabadsággal lényegileg élni nem tudó, inkább visszaélő, tömeg kerekedik felül, s ennek lesz áldozata a jogtalanul Júdássá bélyegzett egyén.

Andić művében a konfliktus, előbb rejtetten majd nyíltan, a két főszereplő között feszül, s azáltal válik többé, két ember összetűzésén felemelkedő általános érvényűvé, hogy mindkettőjüket egyéni és közösségi szempontok erősítik hitükben, szándékukban.

Ha igaz, s igaz, amit a Kilátó levélrója a három dráma közös jellegzetességeként felismert, hogy a „*honnan jöttünk*” kérdését szegezik a jelen melléne, akkor épp ennyire igaz a másik két mai keletű dráma — Andrej Hieng: Nászéjszaka és Rudi Šeligo: A Gornje Davče-i tündér — közös jellegzetessége, hogy mindkettő a *mivé lettünk* kérdését kiáltja felénk. Tehát mintegy válasznak is felfoghatók a három dráma felvetette kérdésre. A maradi, patriarchális, előítéletektől terhes, bizalmatlanságtól romlott múltunkból jöttünk, és a kispolgári közhelyvilágba jutottunk révbe. De vajon rév-e a kispolgárság? Ezt direkt formában ez a két dráma éppúgy nem kívánja eldönteni, csak jelzi a kispolgárság dimenzióit, mint ahogy a másik három dráma sem kérdőjelezi meg a múltat, csak emberi, erkölcsi dimenzióit mutatja meg.

A Nászéjszaka a különféle életformák, ideálok problémáját állítja egymás mellé. A szép Vidáért harcoló három férfi közül az egyik a gazdagság, a másik az eszmék, a harmadik, a legfiatalabb pedig az örök nyugtalanság ideálját vallja. Ennek megfelelően választanak maguknak jelképet, egy fejszét, egy gyertyatartót és egy sétatálcát. A dráma helyszíne, akárcsak három főalakja, már önmagában hordozza a konfliktus szükségszerűségét. Két ház, egy régi és egy alig elkészült, vadonatúj néz egymással farkasszemet. A cselekmény a köztük levő zöld sávon játszódik le. Az új ház az iparosé, ez gazdagságának jelképe is, de azt is jelzi, hogy ő inkább elszakadt a múlttól, mint a tanár, akinek a régi ház a gyermekkort is jelenti, minden illúziójával, lírájával, valós valószerűtlenségével együtt. A harmadiknak nincs ilyen határozott kötődése sem az egyik, sem a másik házhoz. A drámabeli viszonyok azonban korántsem ennyire egyértelműek, ellenkezőleg, nagyon is bonyolultak, s ebbe a sokszálú szövevényességbe beletartozik a szép Vida is, aki valóban szép, de ugyanakkor az elérhetetlenség valószínűtlen is. Itt minden egyszerre reális és irreális, de ennek ellenére valami egészen határozott szociológiai rögzítettség is jellemző mindannyiukra. Az alapproblémaként kezelt ott-hontalanság pedig egyszerre lehet egy közösség egzisztenciális kérdése és általánosabb vonatkozásokban az idegenség, az otthon is idegen kellemtelen érzésének tágabb értelmezhetősége.

Egyszerűbb Šeligo művének a képlete. A probléma a másnak lenni emberi imperativusa. Ez egy polgárián jóléti család, és a családba került fiatalasszony homlokegyenest ellenkező elképzeléseiben, életideáljában kap drámai méreteket. A konfliktus a család tagjainak kettőssége — az apa a jóléti forma kellékeinek a beteretmtője és ugyanakkor egészen primitív versenyszellem megszállotja, az anya az erkölcsösség hirdetője és védelmezője, akkor is, ha ez csak a valóság látszata, a fiú, a fiatal férj, a divatos eszmék bővületében él, holott fejében csak káosz van, erőltetett jelenlétvétségért küzd, és mégis azonosság nélküliségben szenved — és a lány természetes, egyszerű emberi lételeménye között alakul ki, bonyolódik. A család tagjai mellett a jóléti társadalom kellékei sorakoznak fel, a lány az élet alapelemeit a tüzet, a hangot, a mozgást és a természetes emberi ösztönöket hívja segítségül. A lány konfliktusa egyszerre egyedi és általánosan jelképszerűvé is tágul. Harca metaforikus: azok egyénített drámai alakja, akik másként képzelik el az életüket, mint a nagy többség, akik nem akarnak rabjai lenni a megszerkesztett életformának és felfogásoknak, akiknek nem kellene a mutató formák, ha ezek emberileg üresek, akik az önmegvalósításba semmilyen öncsonkítást nem tudnak méltányolni, tolerálni.

Az öt új dráma problematikája ezek szerint — ahogy mondani szokták — itt és most érdekes, figyelmet vonzó emberi, erkölcsi vonatkozásokat tartalmaz, amelyek tartozékai életünknek. Ugyanakkor azonban az sem hallgatható el, hogy erősen lokális jellegű egyik-másik probléma, leginkább pedig éppen a legjobb drámának tartott Kőpárnáé. De sokkal lényegesebb fogyatéka ennek az öt drámának, kivált pedig az első háromnak, hogy a megengedetnél több sablonnal, átvett drámai fordulattal él. De ez már a művek dramaturgiai vizsgálatához tartozik.

És éppen dramaturgiájuk tekintetében a legkönnyebben sebezhetőek ezek a drámák. A Kőpárna például látszólag igen tömör, drámailag feszes mű, holott csak az O'Neill-i, a lorcai drámák légkörét, belső sűrűségét veszi kölcsön, meg a naturalista parasztdrámák dramaturgiai közhelyeit, az alakoktól a konfliktusokig, használja föl, anélkül, hogy ezeknek a műveknek egyik legfontosabb összetevőjét is átvénné, a minden vonatkozásban indokolt, következetes motiválást. Az életképek hitelességére törekszik az ilyen formák belső kohéziója nélkül. Fellazítja a formát, így próbál modernebbé lenni, de nem veszi észre, hogy ezzel a mű belső logikáját bontja meg, ami viszont semmiféle korszerű dramaturgiai levegősséggel nem helyettesíthető. Ahogy a problematika legkonkrétebb vonatkozásaiban anakronisztikus, ugyanúgy időszerűtlenek a dramaturgiai megoldásai, a naturalizmus, ami erősen rányomja bélyegét erre a drámára. Nem valószínű, hogy olyannyira jelentős dráma, ahogy a kritikák egy része látja. Inkább szegény drámatermésünk „hozza föl” a Kőpárnát, semmint saját valós értékei. Ezt bizonyíthatja például Az éneklés ideje, amely szintén afféle tudatdrámának nevezhető, de lényegesen gyengébb

mű, mint Novkovićé. Végtelenül egyszerű jelképekkel él, sötétség és fény két alapszimbóluma, melyek köré legalább ennyire leegyszerűsített naturalista és plakátszerűen egydimenziós ötleteket szervez az író. Dramaturgiája megengedhetetlenül naiv, s ezzel a különben érdekes problematika is sokat veszít súlyából. Andić műve vitadráma, dramaturgiája is ennek a formának a megoldásait követi: hosszú párbeszédéből, a barát és a pasa között, illetve kettejük szintén hosszú monológjaiból épül fel. Ha olykor statikusnak, sőt unalmasnak tetszett az előadás, az nem a redukált forma, hanem a formát kitölteni nem mindig tudó gondolatok statikusságának a következménye. Hogy a dramaturgia nem pusztán formai megoldásokat kínál, hanem a gondolat egyenrangú hordozója, azt Hieng műve bizonyíthatja a legteljesebben. Ez a mű is lényegében végtelenül egyszerű dolgokról szól, sőt jelképrendszere is igen egyszerű, majdnem azt mondhatnánk, hogy banális, de azzal, hogy a szöveg a reális és az irreális állandóan keveredő két szintjén mozog, hogy minden kellék, minden szereplő egyszerre jelenti önmagát és önmagának megemelt, föld feletti mását is, sajátos többértelműséggel telítődik Hieng drámája; irreális realizmus ez, s ebben a dramaturgiai fénytörésben, optikai csalódásban a közhelyek sarkosságai eltűnnek, meseszerűen gömbölydedekké válnak. Nemcsak a valóság ismerhető fel, hanem a művész keze nyoma is. Hieng úgy építi művébe a banalitásokat, hogy azok láthatóan jelen vannak, s mégsem szemetszerűen bántóak. Ezzel, a rá annyira sajátos eljárással, nemcsak a dráma hibáit rejt el, hanem a képzettársítások végeláthatatlan sorát is elindítja bennünk. Hasonló dramaturgiájú Seligo műve is, azzal a különbséggel, hogy kevésbé ügyes a kettőségek egymásra fényképezésében, szándékában könnyebben tetten érhető, mint Hieng.

Ha tehát a látott drámák problematikája megközelítően azonos szinten vonzó, a dramaturgiai ügyesség mégis értékkülönbségek szerint nivellálja a műveket. Hieng drámája, dramaturgiai vonatkozásait tekintve nemcsak leginkább irodalmi jellegű, vagy leginkább korszerű alkotás, hanem leginkább dráma is, tehát műalkotás is.

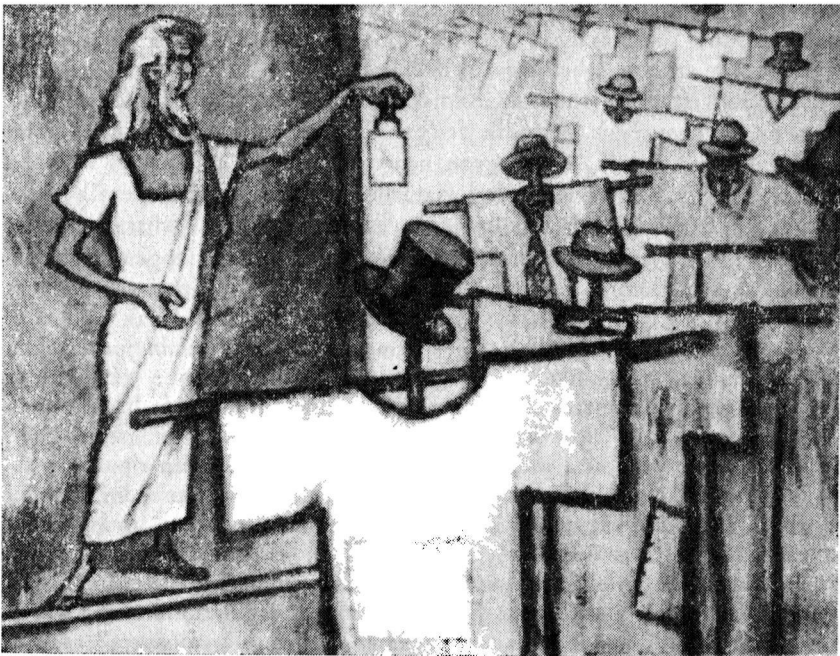
Ahogy a dramaturgiai jegyek meghatározó értékűek, ugyanúgy jelentősek a drámák színpadi megoldásai, megjelenítési formái is. Hieng és Seligo művének előadásában szerves egésszé formálódik a mű valóságanyaga és esztétizmusa, ahogy ez a drámában is egységet képez. A Kópárnában bántóan keveredik az életképek naturalizmusa és a részletek valóságfölöttisége. (A legnaturalistább padlószúrolást látjuk, ugyanakkor viszont a halálán levő apa olyan életerős, hogy majd kicsattan.) Az éneklés idejében a naiv, széteső színpadi szervezatlenség keveredik plakátszerű egysíkúsággal, Andić művének előadását pedig komolytalanná teszi a keretül szolgáló giccses színpadkép. Formai megoldások tekintetében korszerűtlen előadásokat láttunk, mintha nem is itt tartanak már tizenegy éve a világ egyik legjelentősebb avantgarde fesztiválját, a BITEF-et, s rendezőinknek nem lenne honnan tanulniuk. Vidékiesen korszerűtlenek

ezek az előadások. És ezen a klasszikus művek megjelenítései sem változtatnak lényegesen. A három régebbi keletű dráma előadása közül az egyik a kragujevaci, mindnél provinciálisabb volt, a Krleža-drámáé végtelenül közhelyszerűre sikeredett, a gyengécske Nušić-mű — Nyílt tenger — pedig nem bírta el a rendezői sziporkákat, amelyek ezáltal gyorsan kipukkadtak, öncélú ismétlődésekké váltak. Teljes értékű színházi élményt Šeldbauer Hieng- és Jovanović Šeligo-rendezése nyújtott és az időnkénti jó részletek, elsősorban színészi alakítások tekintetében. Ha tavaly a rendezők domináltak a Játékokon, az idén inkább a színészek teljesítményeire kellett figyelni. Az előadások vizuális része viszont minden eddiginél silányabb, vidékiesebb volt.

Mintha elemzésünk ellentmondana a bevezető idézet lelkes sorainak? Félreérthetetlenül.

Színházunk, drámairodalmunk és előadásaink messze vannak az „időszerű”-től, az „eleven”-től, kivált pedig a „kísérleti jellegű”-től.

A 23. Sterija Játékok egy erősen közepes, átlagos dráma- és előadásmezőnyt állított közönség elé. Bizonyos felfelé ívelő tendenciák vitathatatlanul érződnek, örömujjongásra azonban még nincs okunk.



Pechán Béla: *Diogenész: Hominem quaero?*