

KRLEŽA A SZÍNPADON ÉS KÉT JUGOSZLÁVIAI MAGYAR BEMUTATÓ

GEROLD LÁSZLÓ

A Legendát 1913-ban írta Miroslav Krleža.

Az Űt a paradicsomba 1970-ben jelent meg.

Az „újszövevényi fantáziá”-tól, ahogy a Legenda alcímében olvasható, az 1970-ben közölt film- és színpadi forgatókönyvig — „e forgatókönyv párbeszédeit a szerző a szokásos színpadra is írta, és szubjektív véleménye szerint a színpad deszkáin is játszhatók” — ötvenhét év múltott el.

Két emberöltő, két világháború, különféle társadalmi rendszerek, több gazdasági válság és még több irodalmi stílus- és ízléskorszak — drámaírói divat évtizedei ezek.

Hatvan év — Krleža számára ugyanennyi viaskodás drámáinak színpadi jogáért, s önmaga drámaírói státusának elismeréséért.

Faramuci vádak középára: Krleža nagy író, jelentős gondolkodó, de — drámái nem színpadi művek, csak irodalom. Játékra, előadásra alkalmatlan párbeszédes traktátusok. Drámáit felolvasni s nem előadni kell. Eljátszhatatlanok. Színpadidegenek.

Színpadra kerülésük, ennek megfelelően, többnyire a nagy író előtti tisztelgés mögé rejtőző műsorpolitikai kényelmesség: Krleža-évforduló van — tűzzük műsorra valamelyik művét. Mert: biztos pontot jelent a repertoárban, játszunk hazai szerzőt, lefedezük az évad műsorában a komoly művek számára fenntartott két-három hely egyikét, benevezhetünk különféle fesztiválokra, biztosíthatjuk a diákközönséget...

És — ennek ellenére, dacára, mégis — Krleža drámáit túlélik a színházi svihákok tetszetős, de üres ügyeskedéseit. Csoda történt: a könyvdrámák nem hamvadtak el az unalmas színházi tiszteletadás krematóriumaiiban. A Krleža-drámák túléltek a kötelességből, a jobb híján vállalt jubileumi előadásokat.

Túlélhetik, mert kiderül, s mindinkább kiderül: *Miroslav Krleža színpadi író*. Játsszható, előadható drámákat ír. Kiderül, mert Krleža Kolombuszának sic itur ad astra jelszava — bár már lekerült az érettségi tablóról — ma is vágyakat, gondolatot mozgósító erővel rendelkezik. Mert az Agónia vergődő emberpárjának felvonásnyi párbeszédébe két ember egymásrautaltságának és egymástól való szabadulásvágyának annyi jelenidejűsége sűrűsödött, hogy másfél órán át kisiskolások is pizzenes nélkül hallgatják. Mert a taláiban „csikorgó színpadi látomás”-nak (Molnár Gál Péter) nevezett Szent István-napi búcsú haláltánc lehetete bennünket is borzadással és félelemmel tölt el. Mert a művész, az alkotó lelkének önnön munkája iránti elégedetlen háborgása és a neki juttatott

életbiztosíték engedelmesei meg szolgálása közt nemcsak Michelangelo alkotói dilemmája feszült. Mert a tudomány művelhetőségének, a tudás megszerezhetőségének és gyarapításának immorális úton történő biztosítása, amit Krleža Areteus-példázatán vizsgál, korunkban is evidens időszerszerűség, akárcsak az immoralitás és a humánus viszonylata, vagy annak vizsgálata, hogy lehet-e erkölcsösnek lenni az erkölcstelenségben, amire az Út a paradicsomba című Krleža-fantáziájában látunk példát.

A Krleža-dramák modernségét „tartalmukban” kell, többek között, keresni.

*

Ha valaki arra vállalkozna, hogy megkeresse a Krleža-dramák tartalmi emblémáit, akkor különös felismerésre juthatna. Arra, hogy Krleža nem fogalmi emblémákat — ahogy közös névvel azokat a fogalmakat nevezzük, amelyek egyrészt azáltal kapnak a teljes opust meghatározó szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, hogy a drámák legtöbbször felfedezhetők, állandó jelekként gyakorta találkozunk velük, másrészt pedig, hogy — a korabeli és a jelenkori — valóságunk bizonyos szeletével azonosíthatók —, hanem emblémapárokat használ. Ilyen például az igazság-hazugság, a moralitás-immoralitás, a butaság-józan ész, az élethalál, az individuum-tömeg, az ideálok-reáliák, a sár-csillagok... emblémapárok, amelyek egyfelől lehetővé teszik az író számára a permanens emberi magartást, mégpedig most és itten, s ez az itten és most éppen etikai állandósága folytán a pannón-balkáni—közép-európai, ahogy Krleža mondja, agrami-blitvai keretek között könnyen, már-már automatikusan tágítható évtizedeken, korokon át, másfelől pedig ezek olyan ellentétpárok, amelyeket kibékíthetetlen konfliktushelyzet határoz meg, köt össze, s mint ilyenek, eleve magukba foglalják a drámák szempontjából elengedhetetlen drámaiságot, feszültséget. A kettő együtt, az erkölcsi jellegű kérdésvetés — nem ártana egyszer Krleža drámai opusát a művekben feltett kérdések felől közelítve vizsgálni! — és az ellentétes emblémapárok drámaisága a nézővel történő szükséges, funkcionális és ólravezető manipuláció lehetőségét is tartalmazza: állásfoglalásra készít. Innen van, hogy Krleža drámáit lehet szeretni és lehet nem szeretni, de irántuk közömbös egyetlen gondolkodó néző sem maradhat.

Választani kell: a kolumbuszi rögeszmévé vált ideál — „kitartóan és állhatatosan kell hajózni, s röpi, egyre csak röpi, tovább és magasabbra” — és az admirálisok, kardinálisok, rabok s csőcselék, akik csak Kolombusz és céljai ellenében alkotnak „kompakt demokratikus többséget” — jellegzetes krlezei embléma! —, a realitást sem nélkülöző megálljt parancsoló, visszahúzó fenyegetései között. Michelangelo remekművet vajdó szertelensége és háborgása — „nem vagyok én holmi pallér vagy foltozó varga, nem méret szerint dolgozok, szent atyám!

képtelen vagyok minta után, időre dolgozni, képtelen!” — és a megbízható középszerűek, illetve a michelangelói őszintén elementáris élet-felfogás és a pápák hirdette igaznak mímelet engedelmes mértéktartás között. Horvat kadét erkölcsi dilemmájában: akasztani vagy akasztva lenni, amit a Galícia fogalmaz meg. Križovec rutiner kétszínűsége és Laurának a valós körülményekkel számoló, boldogságot kereső, őszinte emberi megnyilatkozása között...

És így végig az összes Krleža-drámán, amelyek abban a körben követik szigorú rendben egymást, melynek kiindulópontja és zárópontja nem véletlenül találkozik, Krleža a Legenda Getszemáné-kentjének olajfái közül jut el az Út a paradicsomba-beli Il piccolo paradiso bár operetti díszletei közé. Közben azonban megjárta a kolumbuszi kálváriát, a michelangelói belső poklot, az álarcos világ életet élmélő hazugságait, a Szent István-napi búcsú bőfőgő látomásait, a galíciai frontot, kitapasztalta az emberi farkastörvényeket, a Glembay-szalonok zalmi világát, s végigpróbált néhány stílust is. A kör azonban nemcsak bezárult, hanem a kézdőlép visszájára is fordult: a Legenda Jézusa a hit megszállottjaként lép elénk, a folyamat logikájából következő viszont az Út a paradicsomba Bernardója, aki novellistaként az állatmeséből ismert muzikáló tücsök módjára játszik szünni nem akaró kitartással a hangszerén: alakokat és helyzeteket teremtő-megidéző írói fantáziáján — akárcsak Krleža —, s közben megpróbál ugyan az átkozott viharral szembeszállva játszani, de akinek muzsikája a „hajvesztékelt ember hangja az operettből”, ebből az életnek mímelet jól megcsinált, de mélységesen hazug játékból szól. Nem igényel különös invenciót felismerni, hogy nem csupán Kolumbusz, Michelangelo, Horvat kadét, hanem még számos drámaalak maga Krleža, aki a Legendában lép be önmagából eredeztető drámai bűvkörébe és Bernardóként próbálna kilépni belőle, de ez most már, ő is nagyon jól tudja, lehetetlen. A kör bezárult, s ő a gondolkodó, eszmélő és eszméltető értelmiségi, végérvényesen saját elveinek és kitörési próbálkozásainak — nem lenne érdektelen egyszer megvizsgálni a Krleža-hősök kitörési kísérleteit és kudarcait — örökös foglya marad. A metafizikus panoptikum forog tovább. Ellene csak tiltakozni lehet, meg harcolni, de belőle kiszállni lehetetlenség. Az a krležai drámai szituáció ismétlődik meg, amelybe legtöbb művében — nemcsak drámáiban, hanem konfliktusok tekintetében a drámákhoz közel álló regényekben szintén felismerhető — a mást akaró egyén az ostoba tömeggel szembeszállva szorul, így kényszerül a tömeg jövőjéért küzdeni, ez a szituáció Krleža drámaírói sorsában is kísért, és már-már végérvényes kudarccal is fenygetett.

Az utóbbi időben azonban mintha csökkenne a kudarc veszélye.

Sőt, színházi reneszánszukat élők a Krleža-drámák.

Sajátos módon jutott el a színház a Krleža-drámák játszhatóságáig, színpadszerűségének felismeréséig, addig, amit nem is olyan régen hiába vélt keresni ugyanezekben a drámákban, s ezért játszhatatlannak, könyvdrámáknak bélyegezte őket.

Csakhogya az utóbbi néhány évtizedben a színházban is jelentős változások történtek. Mindenekelőtt eddig soha nem tapasztalt fokozódást látott a művészi önszemelés szintjére. Függetlenítette magát az irodalomtól, illetve eljutott addig, hogy az irodalmat a zenével, tánccal, képzőművészettel egyenlő társművészeteknek tekinti, melyek a játék elvét valló színjátszásban egyesülnek új minőséggé. Abból a célból, hogy megfeleljen autentikusságát, megkereste mind a színjátszás múltjából, mind a társművészetekben azokat a jegyeket, amelyekkel önmaga művészi hitelét visszanyerhette. Áténtékelte, felfrissítette eszközeit. Így talált rá a színház a Krleža-művekben is azokra az elemekre, melyek egyszerre színpadképessé tették a színpadiatlanoknak címkézett drámákat. Ahogy a színház felismerte, hogy az eddig másod- és harmadlagosnak tartott elemei egyenértékűek lehetnek a dominánsnak tartott irodalommal, úgy ezzel egyidőben ismerhette fel, hogy az auditív, vizuális és kinetikus alkotóelemek a színházban nem formai, hanem tartalmi jellegűek. Az új, pontosabban: megújított színház számára a tér nem néhány semleges négyzetméter, hanem a létezés meghatározója, a tömeg mozgása nem tetszetősen megkomponált koreográfia, hanem az eszme legközvetlenebb kifejezése, a hangok nem különféle hatáskeltő effektsók, hanem értelmi jegyei az előadásnak. És — ahogy A Legendák néhány színpadi tényezője ólmossal írt remek esszéjében Mirjana Miočinović kifejtette — Krleža drámáiban, főleg éppen az első korszak darabjaiban, a modern színház számára jelentőssé vált összetevők, tényezők rendre megtalálhatók. Amit közönséges dekorumnak tartottak, az az értelem hordozójává vált, a „színpadi nyelvnek többé nem informatív, hanem formáló funkciója lesz”. Krleža didaszkalíáit nem eligazító utasításokként, hanem tartalmi momentumokként olvassa az új színház. A kizárólag formaiaknak tartott elemek az értelem szilárd szerkezetébe összeálló emblematikus tényezői.

A Krleža-drámák modernsége „formai” tekintetben szintén evidens.

•

A Krleža-drámák színpadi reneszánsza lényegében kétféleképpen történik: a soha vagy alig játszott művek *felfedezésével* és az aránylag gyakori megjelenítésű művek *átfogalmazásával*.

A felfedezés elsősorban az első alkotói ciklus darabjai, a Legendák esetében mutatkozott szükségesnek. Nem kizárólag abban a kegyeletadó vonatkozásban, hogy a művek végre vagy hosszabb szünet után színpadot kapjanak, hanem az életre kelés formáját, korszerűségét tekintve is. Esszéjében Mirjana Miočinović említi, hogy a színház a Legendákban

ma mindenekelőtt modern drámákat lát, melyeknek értelmi, tartalmi alkotóelemei a „tér és az anyagi jelek”, mert ezeket a drámaírárs új eszközeiként s nem az irodalmi anyag elhanyagolható ráadásaiaként kell kezelni. S bár első helyen Miočinović is a tér és az értelem kérdését említi, de kitér a dekorumnak, a didaszkáliáknak — a Szent István-napi búcsóban a mozzulatok forgatókönyvét találjuk —, a hangoknak — a Kolumbusz Kristófban a különféle hangok a konkrétzene partitúráját idézik — a modern színház számára bíró különös jelentőségére. Emellett foglalkozhatott volna például az egymást váltó, egymásba átúsztatott reális és irreális drámaszintekkel, melyek előfordulása szintén gyakori a korszerű színházban.

A megújulás szükségét érző színház egyik központi kérdése a tér problémája. Mássá lenni, mint amilyen a hagyományos, szétörtni a megjegesedett formákat mindenekelőtt annyira jelent, mint kilépni a három zárt és a negyedik — csak látszólag — lebontott fal szigorú négyzetéből. Ez a törekvés szolgálhat magyarázatul az utcán, a templomokban, a sportszarnokokban, a barlangokban, a várakban, a tereken, a mezőn tartott előadások esetében. De amíg e próbálkozások bizonyos hányadában az új játéktér nincs összhangban a dráma cselekvésének színhelyével, addig Krleža néhány drámájának színházon kívüli megjelenítése ezen összhangnak példaként is figyelmet érdemlő. Nem azért keltek életre ezek a művek a hagyományos színházi jánéktéren kívül, mert a rendezők mindenáron szakítani akartak a csökött formákkal, vagy különködni volt kedvük, hanem mert a drámai helyszínnek hitelessége így kívánta, természetes megoldásként kínálkozott a klasszikus kereteken kívüli meglevenítés.

A legnagyobb visszhangja vitathatatlanul a zágrábi Georgij Paro Kolumbusz Kristóf-rendezésének volt. Paro a dubrovnikai öbölben egy Santa Maria-szerűre átalakított hajón rendezte meg Krleža fiatalkori művét.

Több vonatkozásban is Paro rendezése előzményének kell tekinteni Tomislav Durbešić Kolumbusz-előadását a zenicai színházban. Durbešić nem keresett ugyan színházon kívüli helyszínt, ő a nézőteret alakította át hajófedélzeté. Mindannyian a fedélzeten vagyunk, a színészek a széksorok mellett és fölött húzott deszkapallón kerülnek fizikai kapcsolatba a nézőkkel. A rendezés így akarja megteremteni a helyszín integritását, a jelenlevők, színészek és nézők együvé tanozását. Így szeretné a nézőkben a jelenlét, a részvétel érzését kelteni. Annál több kifogás érte azonban Durbešić rendezésének zárójelenetét, melyben a csillagok közé vágyó — „olyasmiben hisz, amiről csak költők ábrándozhatnak” —, rettenetesen felfedezett, akit sem a pszichikai és fizikai végkimerülés határára levő csöcselék, sem pedig a tisztikar — a parancsnok számára nem a mérhetetlen kincseket ígérő szárazföld, hanem az elérhetetlen, még meghódíthatatlan utáni vágy a fontos — fenyegetései nem méríthetnek el szándékától, Durbešić az előadáshoz illesztett utójátékban bohócnak

maszkírozza. Miután a felbőszült tömeg az árbochoz kötözi Kolumbuszt, s a parancsnokot a magasból ismét felénk fordulva látjuk, meglepődve tapasztaljuk, hogy arca lisztes, s piros paprikaorra van — bohóc. Es bár ezt követően a színpad fölé cirkuszi sátrat feszítenek, a színészek pedig egyszerre marionettként mozognak, ez a megoldás mégsem tekinthető a rendező kritikájának. Sem az ismeretlen megismerésre törekvő vállalkozás hiábavalóságát illetően, sem pedig olyan értelemben, hogy a tömeg, mi mindannyian gyarlók vagyunk, és meg sem érdemeljük a kolumbuszi áldozatot. Tudjuk, önzők, magunknak valók, kicsinyes lelkek vagyunk — a rendező tükröket is felállít: nézzünk szembe önmagunkkal —, de hogy költők is vannak, akik tudnak, mernek álmodni, vannak látnokok, arra nem árt bennünket figyelmeztetni. Nemcsak mert egy tragikus látnok elgondolkodtatóbb, mint egy bohóccá váló látnok, azért is, mert ha mindenki bohóc, bábu vagy ideálok nélküli kófic, akkor: ki van a másik oldalon, hol a drámai konfliktus?

Paro rendezése nem azért jelentősebb, mert a dubrovnikai válogatott színészcsapattal eleve színvonalasabb előadást rendezhetett, mint Durbešić a szerény képességű zenicei társulattal, vagy mert a helyszín kérdését érdekesebben és autentikusabban oldotta meg — nála is egyértelműen vannak a színészek és a nézők, együtt hajóznak —, hanem mert szerencsésebben kötötte a mi valóságunkhoz, hozzánk a krlezái Kolumbusz szavait és tragédiáját. A többször említett esszé egyik lábjegyzete foglalkozik a parói elképzelés céljatevesztettségével, mondván, hogy a hajónak, amely a kellemes nyári éjszakán lassan siklik a szép dubrovnikai öbölben, tulajdonképpen a Kolumbusz viharokkal küzdő Santa Mariájának kellene lennie. A helyszín analógiája azonban nagyon is vitatható. A valóság és a dráma realitása nem azonos. A dráma „anyag jelei”, melyeket a természet jeleiként akar hitelessé tenni a rendezés — tenger, hajózás, éjszaka, ég —, önmagukban ugyan valóságok, de a dráma valósága szempontjából hamisak. Sajátos paradoxon: a színház csinált valósága közelebb áll a dráma világához, mint a legautentikusabb realitás. Csakhogy ezt nyilván Paro is tudta, s ilyen jellegű hitelességre nem is törekedhetett. Hogy szándéka mégsem csak egy kellemes nyári hajókázás, azt legnyomatékosabban a zárójelenettel bizonyította. Miután Kolumbuszt keresztire feszítve felemelik az árboc hegyébe, a hajón — mint ha csak elfeledkeztek volna mindarról, ami percekkel ezelőtt ugyanitt lejátszódott — életre kel a jól ismert turista-világ, árusok emléktárgyakat kínálnak, halat sütnek, bort mérnek, zeneszó hallatszik, miközben a hajó lassan siklik a part felé. A hajón tartózkodó nézők el is felejtik Kolumbusz tragédiáját, amolyan sétahajókázás-szerű kellemes időtöltéssé változik az imént még nyugtalanító gondolatokat görgető színházi est, mikor egyszer csak meglepődve tapasztalják a jelenlevők, hogy Kolumbusz ismét köztük van: leoldozzák az árbochról, és lassan a fedélzetre eresztik, s ezzel egyidőben a hangszórókból ismét megszólal, méghozzá

jelentős hangerővel, Kolumbusz, Krleža túlfűtött mondatkolosszusait harsogja az ember győzelméről a hazugság, a butaság, a zsarnokság felett. A jelenetnek döbbenetes hatása van. A nézők, akik már jócskán lazítottak, egyszer csak ráeszmélnek, hogy míg ők ittak, falatoztak, énekeltek, mulattak, fölöttük, nem is elérhetetlen magasságban ember volt keresztre feszítve. S ez a felismerés nyilván több, mint amit Durbešić bohóca nyújtott, vagy amit a vihar hitelessége nyújtott volna.

A dubrovnikai előadás befejezése pont azt tette egyértelművé, hogy a hitelesség fontos ugyan, de jelen idejű színházi produkció létrehozásához önmagában elégtelen. Kreativitás, alkotói hozzáállás, a rendező személyes gondolati többlete nélkül a leghitelesebb megoldás, helyszín is értelmetlen. Ennek igazolását láthattuk a Golgota gyárcsarnoki megjelenítésében. Ezt a munkástárgyú drámát, melynek megírásában a Magyar Kommunin összeomlása is közrejátszott, Krleža ún. „közbuló” korszakának termékeként tartjuk számon. Jelképei, akárcsak a Legendáké, sokszor biblikusak (utolsó vacsora, Ahasvérus árulása, keresztre feszítés stb.), a Legendák mintájára bővelkedik sokszereplős színpadi freskókban, esz-közei az expresszionista színház kelléktárát idézik, s ilyen értelemben szinte követeli is a színházon kívüli megjelenítést. Ezért mutatkozott alkalmas helyszínek a gyári munkácsarnok, még ha nem is egészen hiteles, lévén, hogy a Golgota eredetileg nem szerelőcsarnokban, hanem a poklot inkább szimbolizáló páncéltáji gyomrában játszódik. De helyettesítheti-e a gyárcsarnok a színpadot? Az impozáns freskók és néhány jelenet — amikor a munkásvezetőt menekülés közben elfogják és egy emelődarura kötve emelik a magasba, amikor a felügyelő a tető alatti mozgókabinból ellenőrzi, szidja a munkásokat — alapján igennel kellene válaszolni. De a Golgota nem egységes, nem egyetlen helyszínen történik, nem is minden felvonás történik a gyárban, a sokszereplős jeleneteket intím kamaradramák váltják fel, s ezek az idegen közegben nem játszhatók el sem hitelesen, sem a színházi illúzió szintjén. A hitelesség illúziója helyett még a színház illúzióját sem kapjuk. A Golgota gyárcsarnoki megjelenítése, jóllehet jelentős próbálkozás, mert a színház bevonul a gyárba, a munkások közé, lényegében csak nem kihordott ötletként tartandó számon a Krleža-művek előadás-történetében.

Hogy az újabb Krleža-előadások esetében mennyire lényeges a helyszín kérdése, azt a színházon kívüli előadások mellett a hagyományos színpadi játéktér átalakításának gyakori igénye is bizonyíthatja. Ljubiša Ristić a félig leégett spliti színház építőállványokkal „díszletezett” színpadán talált autentikus helyszínre a sixtusi kápolnát festő Michelangelo — Krleža egyik legerőteljesebb drámája — megjelenítésére. Ljubiša Georgievski a Horvát rapszódia című, drámai töltetű novellát színpadra épített marhavagonban kelti életre. A harmadosztályú, fapados MÁV-vagonban, amely valahová rohan, senki sem tudja, hová, őrlít zakatoló zajban, hörgéssel, jajveszékéléssel teli vaksötétben szoronganak együtt

színészek és nézők, s így a rendező sajátos pszichofizikai hatást ér el, kár, hogy a zenicai társulat képtelen azonos hőfokon végigvinni ezt a különben ötletesen elképzelt előadást. A színpad sajátos felhasználásáról tanúskodik a Krleža-drámák reneszánszát elindító Szent István-napi bócsú előadása is. „Kilenc, durván megfestett, naiv ábrázolatú templomi zászló zárja el a színpadnyílást — olvashatjuk Molnár Gál Péter leíró kritikájában —, rajta: csontváz-halállal szeretőkező obszcén alakok. Fölemeli valaki az egyik búcsúbeli zászló rúdját, és hátraviszi a színpad hátterébe, fel, ahol a lépcső- és lejtőrendszerek magaslata végződik. A föl-táruk résen egy planetacédulákat varjával húzató, cigarettázó cigány-asszony ül. A másik zászló részében a Vörös orr kocsmárosának és kemény-faradt-érzéketlen feleségének halkan motyogó duettje jelenik meg. Sorra kerülnek hátra a templomi zászlók, sorra tűnedeznek elő a vásári sokaság alakjai.” Ezek a piaci, vásári áruspultok lépcsőzetes rendszerének valamelyik szintjén élőképekké merevednek, előbb lassan, majd mind fokozottabb tempóban és hangosabban mondják egyszerre replikáikat a szereplők, a zajt különféle hangeffektusok is növelik, míg végül az egész hangzavar kolóvá rendeződik, a szereplők táncrendbe fogózkodnak, átlépik a színpadi rámpát, letáncolnak a nézőtérre, körülfogják a széksorokat, majd visszatérnek a színpadra — és kezdetét veszi a vásári forgatag. A játék, a vásár egymásba fonódó jelenetei a színpadon kelnek ugyan életre, de ez a színpad tribünszerűen ácsolt emelvényesintjével semmiben sem emlékeztet a hagyományos színpadi játéktérre. Ez a különben minden vonatkozásában magával ragadó, nagyszerű előadás még kivételesen színházi valóságélménnyé emelkedne, ha például egy sportcsarnok parkettjén együtt kavarnának színészek és nézők, így még maibbá válna ez a nem is olyan rég még játszhatatlannak tartott neorealista színpadi partitúra.

*

Amikor az átfogalmazás igényére, szükségességére utaltunk, akkor mindenekelőtt a legismertebb, a leggyakrabban színre vitt Krleža-drámákra, a Glombay-ciklusra gondoltunk. A trilógia legújabb felújításai valóban rendre átfogalmazási törekvéseket mutatnak. De hasonló törekvés tapasztalható a talán Farkasházának fordítandó Vučjak — helység-név — a nemrég zágábi felújításban is. Annak ellenére, hogy a dráma adta választás — Horvat, nem is hívhatják másként, bölcsész-abszolvens, újságitró, frontharcos, átöltött tüdejű, roncsolt idegzetű lázadó, emberibb világba vágó fiatalember rousseau-i idealizmussal menekül a hazugságot valóként áruló városi szerkesztőségéből falura, a jó emberek, a döngicsélő méhecskék közé — ma meglehetősen naiv, de a lehúzó, lelket ölő vidék vonatkozásában még mindig időszerűséggel bíró mű a Vučjak. Krleža állandó viaskodásai közül a szellemet tönkretévő vidéki

sár legkifejezettebb drámai megfogalmazása. A probléma intenzitását jelezheti számunkra, hogy Krleža a dráma befejezését megoldatlanul hagyta. Horvat, miután mindenkiben csalódott, észrevétlenül hozzááll a Évához, a szemet szemért, fogat fogért elvet valló egykori bordélytulajdonoshoz, csempészhez, gyilkosok cinkosához, s vele távozik, menekül. A szerző utasítása szerint az ajtó nyitva marad, kinn fúj a szél, csapdossa az ajtót. Joško Juvančić a zágrábi Gavella Színházban megváltoztatja az előadás végét. Horvatot, amikor az ajtóig jut, gúnyos nevetés fogadja, életének rossz szellemei, akikkel olyan elszántan és hiábavalóan viaskodott, gúnyolódnak vele, s ez visszahökkeníti, és rádöbbent: nincs menekvés, nincs az Éva ígérte Amerika, csak sár van — a falak is sárosak —, ami mindent bezár, körülfog, elpusztít, melyben a városi szerkesztőség és az idillinek hitt falu teljesen kiegyenlítődik, melyben a hangok, az emberi szenvedés kafkaian elorzult gúny-, gonoszság-, átok-hangzavarrá változnak. Azzal, hogy nem Éva büntársaként menekül, hanem belesüllyed a mindent elnyelő sárba, Horvat sorsa ránk vonatkozóan félelmetesen időszerűvé módosul.

A Glembay-ciklus esetében az átértelmezés mindenekelőtt a művek egykoron igen erős társadalmi háttérének másodlagossá tételében mutatkozik meg.

Ilyen vonatkozásban a trilógia záródarabja, a Leda nyújtotta a legkézzelfoghatóbb lehetőséget, lévén, hogy a bomlási folyamat itt a legelőrehaladottabb. Petar Šarčević néhány évvel ezelőtti zágrábi felújításban a mű alcíme — egy farsangi új komédiája — értelmében rendezte a Lédát. S joggal hangsúlyozta a komikus vonásokat, melyekben a mű valóban bővelkedik. Elsősorban mert alakjai szerelemről, erkölcsről, művészetéről beszélnek, holott egymás megbecsülése, az igazi szerelem érzése éppen annyira idegen számunkra, mint az igazi művészet; élet- és művészet szemléletük egyaránt hamis. S ez elegendő ahhoz, hogy ma fölöt-
több komikusnak lássuk őket, hogy a mai fiatal értelmiségi, érzelmi és szellemi gazdagságot mímelő kortársait felismerve bennük, gúnyolódják rajtuk.

Željko Orešković rendezése az Újvidéki Színházban, a középső Glembay-mű, az Agónia mai szemléletű színpadi felújítására mutatott szép példát. A Glembay-drámák egy földrajzi tájegység, egy kor, egy világ irodalmi eszközökkel hitelessé tett képe, története. Ma azonban ezek a drámák sokkal kevésbé lehetnek érdekesek a glembayizmus kordokumentumaként, egy birodalom végnapjainak drámai sűrűményeként, mint egymással összefonódó emberi sorsokként. Társadalmi-történelmi háttérüktől nem kell, nem lehet őket elvonakoztatni, de ma a színházban mint előttünk életre kelő, megtörténni emberi történetek lehetnek vonzóak, erős lélektani motiváltsággal valószerűvé formált kortársainkat láthatjuk csak bennük. Nem történelemkönyv dagerrotípiái közül kell elélni bukanniuk, hanem közülünk kell színpadra lépniük.

Orešković rendezése bizonyítja, hogy ez nem kritikusi fikció. Agóniája, melyben három remek és egy korrekt színészi teljesítményt látunk, nem metszette el a dráma társadalmi-történelmi kötelekeit, csak minimalisra csökkentette őket. Ez az előadás egy nőről szól, aki számára két nem létező férfi között jut el az öngyilkosságig, a létezés, az értelem határára. A két férfi közül az egyik, a férje, báró Lenbach, már de facto egy évtizede csak formálisan, fizikai mivoltában létezik. S ennek csak formája, hogy az egykori lovassági alezredestől lókupec és istálló-mester lett, lényege viszont szalkadatulán alkoholizmusában, kártyázásában, botrányaiban mutatkozik meg. A nő számára nem társat, hanem csak mindennapi lelki tortúrát jelent, de már annyira nem érdekli, hogy miatta sohasem lenne öngyilkos. Lenbach egyetlen emberi megnyilvánulása, hogy mellének szegezi és elűti a revolvert, lényegében Laura és dr. Ivan Križovec, a fényesen induló karriert bontóperes ügyvédi praxissal felcserélő, szeretőstátusban levő, szeretett férfi leleplezése céljából szükséges, dramaturgiai szerepe van. A különben utált férj elvesztésének pillanata ébreszti rá Laurát, hogy számára Križovec sem létezik. Az egyik már régóta nincs, a másik viszont most már végérvényesen nem lesz. Ennek felismerése vezet Laura tragédiájához, nem az, hogy a társadalmi ranglétrán lejjebb csúszott, hogy az egykori bárónő varrodát kénytelen tartani, hanem hogy remélt boldogságában megcsalott.

Ezt a megcsalottságot, minden glembang-történelmi nosztalgia nélkül, mint jelen idejű asszonyi sorsot játssza el Laura belső logikáját követve, a szerep emberi-női motívumait hangsúlyozva, nagyszerű színészi teljesítményként Romhányi Ibi. Belülről formálódó, nagy alakítást nyújt. Hatásosan, pontosan mutatja meg Laura Lenbach iránti közönyét, hogy ez a borzalmas kreatúra csak idegesíti, de emberileg nem érinti. Amikor Lenbachkal beszél, akkor szenttelen egyhangúsággal, de az évek óta felgyülemlett keserűség feltartóztatatlanságával ömlik belőle a szó, érzelmi árnyalatok nélkül. Križoveccal folytatott párbeszéde viszont erős érzelmi színezettel, drámai akcentusokkal, a hízlegtől a kétségbeesés vádolásig ívelő skálán mozog. Ahogy a falnak feszülten kimondja, hogy „tévedés volt minden”, egész élete, s az is, hogy egy „jól szabott zakóért, egy doktor úrért”, aki csak azt tudja kérdezni: „mi értelme ennek?”, akár gyilkolni is tudott volna, nemcsak a végső szakítás szükségessége, hanem mintha önmaga elpusztításának gondolata is végérvényesen megfogalmazódott volna benne. Ennek a felismerésnek természetes megnyilvánulása a zárójelenetben eluralkodó közönye is, amely a fájdalmat elviselni segítő, nyugtatókkal teletömöködött embert állítja elének.

Hasonlóan kimagasló, bár a szerep természete szerint kisebb skálán mozgó alakítás Fejes Györgyé. Ahogy a kétezer helyett kapott kétszáz dinár kártyapénzt zsebre gyömöszöli, ahogy felesége varroasztalának fiókját próbálja pénz reményében kifizíteni, ahogy a Kék Duna keringőt hallgatja, s esetlen táncba kezd a próbababáról leakasztott ruhá-

val, leterdel a lemezjátszó mellé, s át akarja fogni a felszálló dallamokat, ahogy a hozzá hasonlóan lecsúszott orosz emigráns grófnő előtt — vendégként a szerb társulatból Jelica Bjeli alakítja pazar színészi miniatűrként — megjátssza a bárót — mindez együttvéve ritkán kiteljesedő színészi pillanata áll össze. Kár, hogy Faragó Árpád Križovec-alakítása nincs egy szinten Romhányi Laurájával és Fejes Lenbachjával. Hiányzik belőle a belső elevenség, ami ezt a rutiner szélhámost, igazi érzelmek nélkül, de érzelmeket mimelő férfit jellemzi. Križovec hatalmas tirádákat rögtönöz, hazudik, de Faragónál a kétszínűség elsikkad.

Igy is izgalmas, mai kettőként áll előtünk az Agónia Laurája és Križovec. Hasonló Agónia-átfogalmazásokról más színházakból is érkezett hír. Tehát új Glembay-kép van kialakulóban a jugoszláv színházakban.

*

Majd hatvan évtizeddel a Glembay-trilógia után látott napvilágot az opus két újabb műve, az Areteus, amely a tíz évvel későbbi Ut a paradicsomba című forgatókönyvvel együtt Krleža szintetizáló törekvéseit példázza. Egyesíti magában a Legendák példázatszerűségét, jelképességet, expresszionizmusát és Krleža nagy témáját, az európai civilizáció alkonyának fantasztikummal átítatott drámai vízióját. Míg azonban a Kolumbusz előadásának egyik központi kérdése a tér legyőzése, a térben való utazás autentikussága volt, addig az Areteusban a rendezőnek az időben való utazás kérdését is meg kell oldania. Georgij Parónak erre is volt nagyszerű ötlete, a dubrovnikai Bokar erődtümeny lépcsőin, aluljáróin, erkélyein át vezetik a színészek a nézőket. Időn és téren át vezető dantei séta ez az előadás, melynek külön érdekessége a múlt és jelen találkozatásának egyedülálló megoldása. Bár az Areteus második és ötödik képe különböző helyszíneken játszódik, az ötödik a Huszadik Század nevű szálló teraszán, a második Szent Ancilla sírboltjában, tartalmilag ezek azonos jelenetek, jelezve így Krleža átkos körfolyamatra emlékeztető történelemfelfogását. Hogy ezt az előadás is kifejezze, a rendező körülbelül egy óra elteltével másik színészi felállással második előadást is rendez. Mind a két Areteus-előadásnak megvan a maga közönsége. Amikor az elsőnek indított előadásfolyam az ötödik kép helyére érkezik, akkor a második folyam a második képnél tart. Mivel azonban az erődtümeny terasz és pincéje, a két kép helyszíne különféle nyílásokon át kapcsolatban van, áthallatszik a beszéd, átátlátszanak a beállítások, azt jelenti, hogy az első folyam nézői visszaemlékezhetnek a római korban játszó párhuzamos jelenetre, a második folyam közönsége pedig a jövőbe, a huszadik századba tekinthet. Kivételes színházi élménnyé válik Krleža Areteusa Dubrovnikban, mindennekelőtt mert eredetien oldja meg a rendezés a jelenetek váltását, egymásba kapcsolását.

Hasonló feladatokat állít megjelenti elő az Ut a paradicsomba című

színpadi fantázia is. Míg Paro az idő- és térbeli határokat nem ismerő, egyszerre jelen-múlt idejű totális színházra mutatott remek példát, addig a Szabadkai Népszínházban ifj. Szabó István rendezőnek sikerült impozáns biztonsággal ugyanezt hagyományos színpadon megvalósítania. Füstfelhővel, amelyből előbukkannak és amelyben eltűnnek az Őt a paradicsomba Bernardójának képzeletében megjelenő ködalakok, novelláinak az író emlékezéséből merített szereplői, és forgószínpaddal, amely el- és beforgatja az egyes képek szereplőit és kellékeit. Annak ellenére, hogy az előadás, melyet a kollektív színészi munka nagyfokú tudatossága jellemez, gondolatilag nem a legerőteljesebb, nagy érdeme, hogy a krležai mondatzuhatagokat vizuális közlésformákkal sikerült helyettesítenie.

A krležai opus eddig két záróműve nyomán egyértelműen modern formanyelvű előadás születhet. Ahogy drámaírói eszközök tekintetében szintetikus jellegűek, színpadi megvalósulásukban akként szintetizálják a Legendák és a Glombay-ciklus korszerű megjelenítési lehetőségeit. Ha a Krleža-drámák fél évszázados előadás-története azonos fél évszázad színházi stílusával, akkor az Areteus és az Őt a paradicsomba a jelen, napjaink színházi előadásainak stílusára, stílári sokrétűségére, összetettségére hívhatja fel a figyelmet.

Nemcsak felfedeztetnek a holtak hitt Krleža-művek, vagy időszerűen maivá formálódnak a klasszikusokká merevülő drámák, hanem épp e színpadiatlan opus legújabb darabjai sugallják a színházak számára a korszerű megjelenítés lehetőségét, a modern megoldásokat.

A KONTRASZT STRUKTÚRAKÉPZŐ SZEREPE

THOMKA BEÁTA

Miroslav Krleža művészetének egyik legjellemzőbb vonását az emberi létezés különböző szféráiban felbukkanó antagonizmusok iránt tanúsított nagyfokú érzékenység képezi. Ebből az érzékenységből nő ki Krleža gondolkodói és művészi attitűdje, mely a művek fókuszába olyan emberi léthelyzeteket állít, melyek a történelmi-társadalmi valóság által meghatározott ellentmondások befolyása alatt állnak. Krleža prózai műveinek tanulmányozásakor elkerülhetetlenül szemünkbe ötlnek a regények, novellák drámai jellege, s úgy tűnik, bizonyos dramaturgiai fogalmakra kell támaszkodnunk, ha Krleža prózáírását adekvát módon akarjuk jellemezni. A novellák cselekménye ugyanis rendszerint *konfliktusos cselekmény*, mely vagy 1. egy eleve konfliktusos *situációból* bontakozik