

## SZÍNHÁZ

AZONOSSÁGKERESÉS — KONCEPCIÓK ÉS GESZTUSOK  
KÖZÖTT*Gondolatok a 24. Sterija Játékokról*

Az idej országos dráma -és színházi seregszemle előadásainak közös jellegzetessége: emberi és színházi azonosságkeresés. A résztvevők szinte egyöntetű megállapítása szerint az idej Játékok fontos tanulsága, hogy — a színvonal kiegyensúlyozatlansága ellenére — színházainkban valami történik; nyilvánvaló az útkeresési, a kísérletezési törekvések felerősödése. És ezzel együtt jár egy újféle színházszemély kialakítása: az elvesztettnek vélt azonosság keresése, illetve annak az önmagával azonos színháznak a kialakítása, amely nem a század, de a pillanat lenyomata lehetne.

Egyáltalán nem véletlen, hogy ebben a színházi szempontból változó helyzetben, klimax-állapotban, amikor a színház kilép a hagyományos játéktérről és az eddigieknél sokkal merészebben, gátlástalanabban vállalja az eszközök és stílusok eklektikusságát, az előadások közös „tartalmi” ismérve az emberi azonosságkeresés különféle változatának felismerhetősége.

Ha az önmagunkkal való azonosságot nem holmi kényelmi állapotnak, hanem az önmegvalósulás állandó belső parancsaként működő erkölcsi és szellemi (intellektuális) magatartásbeli értékmércének tekintjük, akkor az azonosság keresése az a küzdelem, amelyet mind egyéni, mind közösségi lehetőségeink minél teljesebb kitöltése érdekében folytatunk önmagunkkal és a világgal, környezetünkkel. S ennél a kérdésnél éppen állandósága, örökös bevégezetlensége folytán drámaibb mozzanat aligha létezik az ember életében.

A művészetek között elsődlegesen a színház —, illetve az irodalomban a dráma — témája ez a kettős jellegű harc.

A 24. Sterija Játékok előadásai kivétel nélkül ennek az azonosságkeresésnek színházi eszközökkel kifejezett küzdelmét példázták. S hogy valóban drámai intenzitású harcról van szó, azt a zömében kudarccal, bukással véget érő próbálkozások is bizonyítják.

Ivan Cankarnak, a mű dramaturgiáját és társadalmi problematikáját tekintve, huszadik századi vonatkozásban klasszikus drámája, a Betajnova királya, Dušan Jovanović rendezésében nemcsak azért jelent szaktítást a hagyományos interpretálási formákkal, mert a lehető legnagyobb mértékben redukálja a dráma egykori társadalmi-politika evidenciáit, mert nem kíván az egykori politikai és szociális viszonyok hiteles felidézésévé válni, hanem azért is, mert a rendező Cankar-művéből az

embereket tárgy- és eszközként használó terror modelljét olvasta ki. És ennek a koncepciónak megfelelően jól ismerte fel, hogy az örök és mégis mindig időszzerű, emberekkel manipuláló mechanizmus működését úgy mutathatja be legmeggyőzőbben, ha egy kis közösségen belül láttatja a torzulásokat. A darabbeli kisközösség Jožef Kantor, a gátlástalanul harácsoló, gazdagodása érdekében embert is gyilkoló vidéki hatalmaskodó családja. Ebben az előadásban nem Kantor és a vele szembeszálló egyetemista, Maks konfliktusa a leglényegesebb, nem a különféle eszméket valló ellenfelek harca a központi vonulat, hanem a Kantor családján belül történő változások képét erősíti fel a rendező. Kantor nem a falu szegényeivel, kisemmizettjeivel, hanem saját családjával harcol. S ennek a semmivel sem kevésbé drámai küzdelemnek a legnyilvánvalóbb következménye Kantor lányának, Franciskának emberi megsemmisülése. Francka nem azért tragikus, mert apja lehetetlenné teszi, hogy azé legyen, akit szeret, hanem azért, mert megfosztja attól, hogy önmaga lehessen. Engedelmes, akarat nélküli bábbá kényszerül, mássá lesz, mint ami szeretett volna lenni Maks mellett vagy Maks utáni bánatában. Jovanović előadásában a Betajnova királya a kapitalizálódó szlovén falu osztályellentéteinek drámája helyett a remélt boldogságban önmagát álmódó akaratgyenge nő, Francka drámája.

A Sterija Játékok másik klasszikus értékű drámája, Miroslav Krleža „újszövetségi fantáziája”, a Legenda előadásában sem az író által homloktérbe állított — hit és kétely — konfliktust látjuk. A rendező, Slobodan Unkovszki, az egyén és a tömeg konfliktusát olvasta ki a műből. A színház eszközeinek felhasználásával arra az igazságra kívánta irányítani közönsége figyelmét, mely szerint az emberek jobban szeretik a csodatevőt, ha már halott, ha már csak az emlékét imádhadják, mint ha teljes messiás mivoltában él közöttük. Jézus, a Legenda főhőse, azáltal válik tragikussá, hogy egyetlen célja az embertársain való segítség, és éppen embertársai feszítik keresztre. Azáltal lehetne legteljesebben önmaga, ha másokat boldogíthatna, azonossága a mások megváltása és megsegítése. És éppen ez válik lehetetlenné.

Betajnova királyának Franckájához hasonló Živko Csingo novellákból írt, mozaikos szerkezetű darabjának, a Kenguruugrásnak főszereplője, Níkodin. Ő is mássá kényszerül, mint ami szeretne lenni. A tudatlan vendégmunkásokkal manipuláló kapitalista alvilág áldozata lesz. Ahelyett, hogy erejét, munkakedvét kihasználva, kamatoztatva anyagi helyzete rendeződne, boldog lehetne, azok karmaiba kerül, akik életbiztosítást kötnek a vendégmunkások épségének megóvása érdekében, hogy azután körmönfont módszerekkel mielőbbi halálukat sietessék, és ezt követően ők vágják zsebre a biztosítási összeget. A bizniszvilág embertelenségének leleplezése a Branko Sztavrev rendezte előadás szándéka. Annak a megmutatása, hogyan kényszerül mássá, egyszerű eszközzé válni a jobb sorsra érdemes, hiszékeny, jóindulatú, idegenbe szakadt ember.

A Kortárs című Radoslav Pavlović-drámában, az előbbiektől eltérően, nem a mássá válás tragikumának folyamatát, hanem az önmagukká nem válhatott fiatal emberek állapotrajzát látjuk. Mind a mű, mind pedig Srbljub Božinović rendezése már az önmegvalósítás lehetetlenségének felismerése utáni közérzet pillanataifevétele.

A környezettel folytatott, de ugyanakkor állandó belső küzdelmet vívó fiatal ember tragikus önpusztítása — önmegvalósulás helyett — a Šnajder-dráma, a Kamov, halálrajz tárgya. A freskónak nevezett töredékes szerkezetű, életrajzi adatokból összeálló mű az elkerülhetetlen megsemmisülés tragikumát példázza. Valóban halálrajz Šnajder Kamov-drámája. Janko Polić Kamov — a horvát Rimbaud —, korunkra annyira jellemzőnek tartott „hisztérikus hős”, lehetne az erkölcsi, szellemi, eszmei „másmilyenség” prototípusa. Gyerekként szembeszegül az iskola hamis moráljával, egyéniségbénítő törekvésével, akárcsak a polgári család elveivel. Költőként az irodalom eleven szobaira támad, másmilyen művészetet akar, hirdet, művel, mint a társadalmilag szentesített. Amikor vándorszínészek közé áll, akkor is másfajta színjátszást propagál, mint amit a szegény komédiások mesterségként űznek. Tüntet a bán ellen, szembeszáll a rendszerrel. Ez a „másmilyenség” Kamov esetében az önmagával való azonosság belső imperatívusának erőteljes megnyilvánulása. A maximális önmegvalósulás igénye munkál benne, s ezért bukása is a legtragikusabb: hozzátartozók nélküli külföldiek menhelyén pusztul el — éhen. A Ljubiša Ristić rendezte előadás, az író szándékának megfelelően, az egyedi történettel együtt a kamovi sors általánosabb, jelképszerű voltát is koncepciójába építi.

Az eddigi említettekkel csak érintkező, de semmiképpen sem azonosítható az identitáskeresésnek az a változata — és eredménye —, amit Dušan Jovanović drámájában, Szkopje felszabadulásában láttunk — három színpadi változatban. Nem a drámabeli történessel egyidejű, hanem a múltat megelevenítő emlékképek mozaikkockáiból áll össze a Szkopje felszabadulása. Annak ellenére, hogy látszólag egy város, egy közösség szabaddá válásának — erősen szubjektív vonatkozású — dokumentumkockáit állítja egymás mellé, nem történelmi csoportkép, hanem egyetlen ember, az emlékező Zoran, aki a megszállás utolsó napjaiban és a szabadság pillanatában alig lehetett tízéves, eszmélésének drámai oknyomozása. A gyerekfejjel történt felnőtté válás pillanatának lázas keresése ez a dráma, amelynek előadása ép a felismerés hitelessége érdekében, kivált a zágrábi és a szkopjei változatban, maximális valószínűsége törekszik.

A Sterija Játékok történetében soha ennyi előadást nem tartottak a Szerb Nemzeti Színházon kívül, mint ezúttal, ami mindenképpen a kísérletező törekvéseket, egy másféle színházeszmény megvalósításának szándékát példázza.

A polgári színház kereteitől legkevésbé a Cankar-dráma előadása próbált mentesülni, ami a koncepciót tekintve teljesen érthető. Annak ellenére, hogy Jovanović másként olvasta a művet, mint a Betajnova királyának eddigi színre állítói, az ő olvasata is a hagyományos polgári színház keretei között maradt. Megoldásait szintén ebből a színház-típusból vette. A családon belül játszódó dráma erővonalainak, konfliktusainak hangsúlyozására, aláhúzására törekedett. Egyrészt úgy, hogy színészeit a lélektani realizmus stílusában játszatta. Sajnos, nem a leg-hathatósabban támogatták a rendezést. A Franckát tolmácsoló Milena Zupančič kivételével szinte teljesen jellegtelenek voltak. Zupančič a dráma szereplői közötti viszony pontos megmutatásával, a drámaiságot hatásos szünetek alkalmazásával érzékeltette, játszotta el Maks iránti rajongását, a másik udvarló, Franc iránti kötelességtudással elegy megvevését, a gyenge idegzetű Nina iránti féltő szeretetét, ebbe ügyesen be-  
lopta a Maksért való rivalitásuk mozzanatait is, apja iránti idegenkedését és félelmét. A többiek közül Dare Ulaga Kantorban elsősorban a modellt s nem individuális vonásait láttatta. Így sikkadt el az a hatásosnak ígérkező jelenet, melyben a pappal szövethető, képviselői terveihez az egyház támogatását kérő Kantor plébániaépítésre vállalkozva az asztalra a leendő építkezés tervrajzát teregeti ki. Ulaga nem játssza el Kantor hízelgő alázatosságát és bőkezű nagyvonalúságát, csak meglehetősen semmitmondó mozdulattal széthajtogatja a nagy vállalkozás tervrajzát. Szerencsére a papot alakító Zlatko Šugman igyekszik érzékeltetni Kantor iránti bizalmatlanságát és a felajánlás iránti örömeinek vegyeségét. Meglepődve és érdeklődéssel kel fel a székről és hagyja abba a mohónak is mondható falatozást, de mielőtt a rajz fölé hajolna, akkurátus mozdulattal orrára illeszti a szemüvegét: érezze a környék kiskirálya a lelkek pásztorának gyanakodását is. Még egy-két alkalommal jelzi nyomatékosított gesztusokkal Šugman a pap véleményét a környék leggazdagabb emberéről. Például miközben ékesszólóan próbálja dicsérséni nagylelkűségét, egyszer csak előveszi zsebkendőjét, és hangos trombitálással fújja ki az orrát, így fejezve ki véleményét: kellesz, szükségem van az ajándékkodra, de azért jól tudom, ki vagy, hogyan gazdagodtál meg.

Másrészt viszont az előadás azzal nyomatékosítja a családon belüli ellentéteket, a közösséggel szembeni ellentétek rovására, hogy nem a színpad egyik felében rendezi be Kantorék szobáját, a másikba pedig Kantor kocsmáját, hanem előtérben látjuk a lakást, a családhoz tartozó helyiséget, és a színpad mélyében, három pár lengő üvegajtó mögé helyezi az ivót. Azzal, hogy a kocsmában levők, látjuk őket az üvegajtókon keresztül, lényegében nincsenek jelen, de mégis látják, tudják, mi történik Kántoréknál, a család nyugalmanak megbontásával a lelkek zsarnokává torzuló kiskirály tettének hallgatólagos tömegbázisát, tehetetlen társadalmi háttérét jelentik. A zárójelenetben olvad egybe a két

szint, lesz eggyé a színpadi „elől” és „hátnál”, a család és a falu, amikor a körbefutó belső erkély alá gyűlnek az ivóban levők és ebben a Kantórékhoz tartozó színpadrészben hallgatják a kiskirály fasisztoid stílusú szónoklatát.

A Betajnova királya koncepciót kifejező gesztusai: a lélektani realizmus miniatűrjei és a konfliktus hangsúlyainak áthelyezésére figyelmeztető színpadkép megosztottsága.

Unkovszki olvasata szerint Krleža Legendája az egyén és a tömeg konfliktusáról szól. De lehetőséget ad a csoda leleplezésére is. Ennek a kettős célnak megfelelően választotta a rendező az előadás gesztusait. Annak ellenére, hogy mindkét gesztusrendszer kimondottan teátrális természetű, ebben az előadásban egyik sem funkcionált hatásosan. A tömegből hiányzott minden drámai erő, kisszerűségében nem éreztük számítóan, önzően pusztító hatalmát. Sem masszájában, sem egyénekre töredezettségében nem volt félelmetes. Csak a színen volt, s bár látszott mozgásának koreografáltsága, hiányzott belőle a drámaiság tudatos kifejezése. Még a többinél némileg hatásosabb jelenetekben is, mint a csodatevő Jézus leköpdősése, sem érződött a tömeg jelenléte. És épp ez a jelenet mutatta leginkább a jelenetkomponálás következtelenségeit. A Jézust leköpdősők között van Lázár is, akit nem sokkal előbb támasztott fel a csodatevő, ő is leköpi Jézust, de ez valahol a háttérben, a többiek-től eltakarva, nem pedig az előtérben történik, s ezért majdnemhogyszerevételten is marad, holott a jelenet súlypontja lehetne.

Míg a tömeg dramaturgiai, drámai funkcióját illetően aránylag könnyű a sikertelenség okát magyarázni: sem belső töltésében, sem mozgásában nem segítette a rendezői koncepció fővonulatát, erőtlenségével nem keltette a félelmetes erőszak és ostobaság mechanizmusának képzetét, addig sokkal nehezebb a rendezői koncepció másik vonulatának, a csoda leleplezésének sikertelenségét megmagyarázni. Ebben az esetben ugyanis nem csupán néhány színpadi megoldás hatását vagy kudarcát kell megállapítani, hanem az egész vonulat koncepcióbeli hitelességének a kérdése is felmerül. A Legenda-beli Jézus a bibliai alapképletnek megfelelően csodákat tesz, kinyitja a sírt, feltámasztja a halott Lázárt, betegeket gyógyít, vízen jár, lecsillapítja a vihart, étellel látja el az éhezőket, visszaadja a vakok szemvilágát... A színpadon ezek a „csodák” többnyire hatásosan bemutatathatók, ami fontos, mert minél nagyszerűbb, meggyőzőbb ez a csodasorozat, annál inkább válik érthetelenné és ostobává a tömeg, amely a boldogító elpusztítását kívánja. A tömeg vezetőinek, a farizeusoknak is csak igazi csodatevőtől kell félteniük befolyásukat, hatalmukat, egy kistílű csodatevő nem lehet veszélyes. Az Unkovszki rendezte előadás csodái azonban nem eléggé teátrálisak, nem csodák, egy-egy csodajelenetből hiányzik a szükséges szertartásosság, nincs rítusa ezeknek a csodás tetteknek, szinte észrevételnek — ily módon nem segítik kellő mértékben a koncepció fővonalába állított egyén—

tömeg konfliktust. Egyedül a viharos tenger képe hatásos. A leterített fehér vászon alá levegőt fújnak, s ettől a felpúposodott lepel hullámozása valóban tengeri vihar képét nyújtja. A sziklatömb felemelésére megtörténnek a szükséges előkészületek, csigás emelőszerkezetet hoznak a színre, de funkcionálása alig észrevehető, mert a tömb felemelésével egy időben a játéktér másik oldalán figyelmet megosztó párbeszéd folyik. Lázár feltámasztását sem kíséri kellő megjátszottság. Egyfelől csökken tehát a csodák csodás jellege, sűrű kis tettek csupán, másfelől viszont leleplezésük sem eléggé effektív. A rendezés szándéka láthatóan a csodatevés mechanizmusának a felfedése, de ebből is hiányzanak a szükséges teátrális gesztusok, az ironikus poének. Ugyanakkor nem elhanyagolható dilemma, hogy a koncepció két vonala segíti-e vagy inkább gyengíti egymást. Ha a csodák lelepleződnek, akkor miért félnek a vezérek a csodatevőtől, hiszen könnyen bizonyítható, hogy egyszerű ügyeskedésről van csak szó?

Talán ez a dilemma is könnyen elkerülhető lett volna, ha az előadás két gesztusrendszere, a tömeg és a színpadi masinéria külön-külön hatásosan funkcionált volna.

A Kenguruugrás a konfliktusnak megfelelően kétféle színpadi gesztusokból építkezik. Nikodin, a jóra való, hiszékeny lélek mozdulatai, monológjai az anekdoták kedélyességét, naivságát hivatottak érzékelteni. A bizniszvilág sátáni lelkületű alakjai pedig az amerikai gengszterfilmek külsőségei szerinti utánzatok. S mivel az anekdotizmus nemcsak avult, de végtelenül együgyű is, a vele szemben álló oldal bemutatása pedig csak vázlatos, a metaforányi „tartalom” a két világról — a becsületes emberi törekvésekről, melyeket lehetetlenné tesznek a legembertelenebb mahinációk — nem teljesedhet ki drámává.

Annak megfelelően, hogy a Kortárs című mű előadása egy közérzet pillanatfelvétele legyen, a színpadi gesztusok szándékosan és nagyon tudatosan köznapiak. A magasból aláfutó, a festés idején a bútorokat óvó műanyag lepedők között mozgó öt fiatal cselekedeteiből a teatralitásnak, a megjátszottságnak még a látszata is hiányzik. Az előadás célja a színpadszerűség teljes mellőzése, mert csak így — unott ácsorgásokkal, jóízű vacsorázással, bukét próbálgató iddogálással, a csinos háziasszonyt provokálva méregető pillantások közben megkívánt csókkal... — lehet kifejezni azt a tengést-lengést, ami a nagy vágyak után maradt ezekben a fiatalokban. A lehető legnagyobb természetességgel kell kifejezteni a lapos esztétikai nézeteket, hogy érezzük közérzet-meghatározó jellegüket, hogy az állapotrajz valós s ne színházian megjátszott legyen. Ha ez sikerül, akkor a köznapiság alatti drámákat is érezzük. Úgy látszik azonban, az előadás készítői sem bíztak eléggé a színházi eszközök nélküli színházban. Az utolsó negyedórában gyorsan drámává akarták lényegíteni a valóságot, konfliktusokat éleztek ki, megoldást kerestek, s ekkor az eddig teljesen életszerű, köznapi gesztusok egyszerre hamisakká váltak.

A Kortárs megelevenítésével szemben a Šnajder-dráma előadását a teatralitás tobzódása, rafináltan kidolgozott színpadi megoldások halmozása, a lehetetlent nem ismerő ötletek megvalósításának sorozata jellemzi. Az épülő színház egyik tágas terme éppen befejezetlensége folytán vált alkalmas játékterré. Az élet különféle rétegeiben önmagát kereső, eszményeit megvalósítani kívánó, harcait megvívni akaró „histérikus hős”, Kamov az étellel azonosulandó színház különböző szín/élet/terein bukkan fel a Ristić-komponálta freskón. A nézőtér előtti tágas téren — a brooki üres tér? — játszódik a legtöbb jelenés, ahogy Šnajder a jeleneteket nevezi. Ez a senji jezsuita Ožegoviciánium mögötti mező, ahol Janko Polić Kamov találkozik a fehér bika képében megjelenő Dionüszossal — a hatalmas bika és a félmeztelen, virágokkal ékesített pogány isten valóban meg is jelenik —, ez a zágrábi Szt. Márk tér, ahol Kamov először találkozik Kittyvel, ahol a báni udvar áll, ahol tüntetnek a bán ellen, ahol a csendőrök rájuk támadnak, ahová a börtönből szabadult Kamov első útja vezet, ahol áll a Szt. Márk templom — itt esküszik Kitty, nem Kamovval, s ezen a téren gördül át A. G. M., a nagy horvát költő legalább hatméternyi szobra, tövében a verseit kántáló eleven Matošsal, Ez a maksimiri tó partja, ahol Kamov Kittyvel találkozik, s önfeledten fetrengenek a fűben. Ebben a jelenésben Ristić a teret betöltendő három Kamovot és három Kittyt szerepeltet, a párok egymástól veszik át a dialógus-stafétát, az egyik pár ott folytatja a szerelmi játékot, ahol a másik abbahagyja. A megosztottság Kamov személyiségének osztottságát is hivatott példázni, mint Örkénynél Pisti. Csakhogy a Pistik valóban mások, Kamov viszont mindig ugyanaz, nem önmaga ellentéte, hanem önmaga folytatása. Ezen a téren áll a bordélyház. Itt galoppozik körbe-körbe a groteszkre hangolt báni nyúl vadász. Erre terítik le az előfüggönynek használt hatalmas leplet, rajta a horvát címer egy részletével, s ezen a lepelen játszanak a vándorkomédiások, akik közé beáll Kamov. Ez a hatalmas, mindig más és más helyszínné változó üres tér a központi játékhely, ide fut fel az előadás kezdetén és végén a cirkuszi direktorra, idomárra hasonlító, korbácssuhogtató színész a leendő színpad tátongó hatalmas nyílásából ebbe helyzete a rendező az egyenruhás kisdíákok intézetét. A központi játéktérre gördül be pályaudvari szállítókoszin Polićék szobája; ez a polgári sziget a szertefutó tér közepén. És erről a térről rohannak fel a népgyűlésen agitáló Kamovok — ismét több belőlük, mint a tóparti szerelmi játékban — a nézőtér sorai közé, hogy buzdító, lelkesítő mondataikkal körülfonjanak bennünket, akárcsak a párizsi Napszínház felejthetetlen előadásán, az 1789-en, tették Mnouchkine népszínházának színészei.

Hasonló, népszínházi eszme vezethette Ristićet is, amikor a politikai, a polgári, a családi, az erotikus, a művészi, az erkölcsi jelenésrétegekből álló előadás életszerűségét próbálta megteremteni. Impresszív látványok váltották egymást igazi funkció nélküli, esztétikai tartalmat nélkülöző

meghökkenő ötletekkel. A cél egy zilált lélek rezdüléseinek színházi eszközökkel történő projektálása, az eredmény részleges, magán viseli a totális színház jegyeit, de felsejlik a monumentális színházi giccs lídérce is.

Az élet sokágúságának dokumentuma akar lenni Ristić Kamov-előadása, hasonló dokumentarista szándék irányította Dušan Jovanović forgatókönyvének, a Szkopje felszabadulásának realizálásakor is. Azzal a különbséggel, hogy ezúttal szegényebb alpanyaggal dolgozott, s ezért kevesebb frappáns ötletet alkalmazhatott. A teatralizmus itt kevésbé a szimbólumok, inkább a valóság nyelvén próbál megszólalni. Amíg Ristić Kamov-rendezésének vadhajtásait csupán képzeletünk segítségével nyesegethettük, addig Szkopje-rendezésének kontrolljaként a másik két Szkopje-előadás megoldásaira hivatkozhatunk, a Ljubiša Georgijevszki rendezte ljubjanaira és a Slobodan Unkovszki rendezte szkopjeira. S bár Jovanović forgatókönyve közel sem olyan remekmű, ahogy ezt bizonygatni próbálták, a három előadás összehasonlítása gesztusrendszerének, megoldásainak párhuzamba állítása olyan színházi ingyenség, amire a Sterija Játékok eddig soha nem nyújtott lehetőséget.

Ristić a dokumentumjellegét, a teatralitástól mentes valóságérzetet tartotta legfontosabbnak — a művésznel szembeni esztétikai követelmény, nyilatkozta, megtiltani neki, hogy hazudjon, szépitse, lakkozza a valóságot, s hogy ily módon megalázza ezt —, Georgijevszki tisztán színházi eszközökkel, színházban akarja kifejezni a mű drámaiságát, számára a drámaiság hőfoka a fontos, nem előbb valóság s azután drámai, hanem mindenekelőtt drámai, s ezen keresztül akar hiteles lenni, Unkovszki előadása mintha vegyítené a két elképzelést, nem szintetizálja, csak vegyíti, egymás mellé állítja a valóság és a drámaiság igényét, némileg a ristići elképzeléshez áll közelebb.

A rendezői szándékokkal szorosan összefüggnek a különféle koncepciók. Ristić és Unkovszki hőse — a tízéves Zoran, a közönség vele, mellette éli újra az annyira ismerős háborús eseményeket, Georgijevszki időgépét csak az emlékezés működteti, az ő Zoranja harminc-negyven közötti férfi, aki visszaidézi az egykor történeteket. Ezt a megoldást több szempont igazolhatja. Mindenekelőtt a szándék, amely a háborút megélt ember öneszmélésének oknyomozásaként keresi azt a pillanatot, amikor felnőtté vált. Lényegében erről szól a dráma, nem egy város felszabadulásáról, hanem a felszabadulással járó belső szabadság felismeréséről. Igaz ugyan, Ristić a zárójelenetben megpróbálja érzékeltetni, az öneszmélés monológját mondó Zorannak nem sok köze van a történet végigélt epizódjaihoz: amikor felül apja, a felszabadulást hozó partizán lovára, akkor háttal, kifelé fordulva, szinte önmagának mormolja: Egy éjszaka háromkor ébredtem. Nyugodt, álomtalan alvás után. Az a váratlan felismerés ébresztett fel, hogy egyszer csak megtaláltam életem értelmét. Olyan érzés volt, mint mikor a hajszálerék megtelnek iszapos



sűrűségű vérrrel. A körmöm alatt, a lábujjaimban, a fülemben, az orrcimpámban, és innen a sűrű vér bejárta az egész testemet... Az önmegmélésnek ilyen megfogalmazása sokkal inkább az emlékeit idéző, rendezgető felnőttre vall, semmint tízéves gyereke. Emellett a gyerekek in natura szerepeltetése igencsak kétes értékű. A gyerek mindig csak önmaga, legtöbbször mesterkéltni önmaga, az emlékező színész pedig a felnőtttség többletét is hozzá tudja adni gyerek mivoltához.

Ristić az egy az egybeni valóságot akarja élénk állítani. Valószínűleg ezért keres színházon kívüli helyszínt. Egy romos, poros udvarban folyik az előadás, ott áll a két vaságy, az asztal, a pohárszék, a hokedlira tett, gyertyákkal övezett szentkép, a zongora, de ott van az illegálisok találkahelye, a megszállók ágensei itt rohannak keresztül, itt harcolnak a szemben álló felek, ez udvar is, a Vardar partja is, ahová kirándulni megy Zoran családja. Egy vonatkozásában hiteles a helyszín, a többiben fiktív, akárcsak a színházban, s a közönség is lépcsősen emelkedő lelátón ül, akár a színházban. A ljubljanaiaknál a színpadon található a szoba, a konyha — egy-egy jellegzetes bútordarab jelzi —, az udvar — az előszínpadra szórt kavicsos sáv —, a zenekari árokban a Vardar folyik, és háttérben hatalmas függönyön Picasso Guernicája jelzi a teljes teatralitást, és figyelmeztet a háborúra meg a művészet jelenlétére. A szerepjelők előadása inkább a ristići utat járja: az épülő színház különféle helyein történik. A színpadi árokban kezdődik, itt gyülekezik a közönség, innen költözünk át a nézőtérre, hogy lássuk az előttünk és egy emeleti nyílásban folyó epizódokat, időközben azonban visszasétálunk a színpadi árok szélére, mert egy jelenet újból a mélyben játszódik. A szándék azonban, hogy a különböző jelenetek más és más helyszínen játszódjanak, visszajára fordul: széttöredezett, szétszóródott az előadás.

Hogy sem a koncepció, sem pedig a különféle helyszínek nem biztosítják eleve a legerőteljesebb, a leghatásosabb megoldásokat, arra sok példa idézhető. Jellegénél fogva az egyik legdrámaibb jelenet az, amikor a fasisztaringyóvá lett, kényszerült — ez koncepció kérdése — anyát megkövezik, megdobálják. A helyszín szerint a ristići előadás, az udvar kínálta a leghitelesebb megoldást. Nem így történt. Itt egy vödörben hozták a sarat, amivel majd megdobálják Zoran anyját. Nevetségesen teatralis megoldás, s emellett lélektanilag hamis. Akik dühödten azzal a szándékkal érkeznek, hogy a bűnöst megalázzák, azok spontánul cselekszenek, ami kezük ügyébe kerül, azzal vernek, nem előre meggyúrt sarat hoznak egy vödörben. A ljubljanaei előadásban gyerekesen naiv jelenet a megszarazás, de a folytatása megrázó. Amikor a megszegyentett nő a folyópartra vánszorog, lenéz a mélybe, egy kavicsot dob a vízbe, belegázol a folyóba, kapkodva mosni kezdi magáról a sarat, s mikor látja, hogy nem sikerül, beleveti magát a vízbe, és örökre eltűnik, a néma csendben csak a víz bugyborékolása hallatszik... A szkopjei előadásban a megkövezés a megrázó. A nő menekül, egy szürke fal zárja

útját, hozzálapul, szeretne belebújni, kétségbeesetten kapkod, tekinget, de utolérik, és záporoznak a földről fölkapott göröngyök, míg végül tehetetlenül lerogy a porba.

Bizonyos jelenetek egyaránt erőteljesek legalább két előadásban. Amikor a folyóparti kiránduláson Zoran a szabadság és a rabság közti különbség magyarázatát kéri, nagybátyja, Georgij a zágrábi változatban a földre dönti a fiút, két lábával szorosán közrefogja, hogy moccanni sem tud, így demonstrálja neki, mi a rabság. Ugyanebben a jelenetben a ljubljanaiak a szabadságot játsszák el, gondtalanul ülnek a folyóparton, népdalt zümmögnek, s azzal játszadoznak, hogy kavicsot dobálnak a vízbe.

A forgatókönyv szereplői közül ketten, Georgij és Zoran anyja igazi drámai alakok. Georgijt féltetére bénára, beszélőképességétől megfosztva némára verik a megszállók. Rade Šerbedžija a zágrábi változatban meg-rázó erőfeszítésével vált ki egyértelmű elismerést, miközben megszenvedve kimondja az első hangot, egy káromkodást, Boris Cavazza, a ljubljanaei Georgij, az első megszenvedett mozdulatot szüli meg, amelyben a macedón oro néhány mozdulatát ismerjük fel. A három előadásban Zoran anyja háromféle változatban áll előttünk: a ljubljanaiban kurva, aki vállalja sorsát, innen a leírt tragikus befejezés, a zágrábiban feláldozott, sógornője kényszeríti ágyba a német tiszttel, hogy a család megmeneküljön s legyen elegendő élelmük, innen a befejezés jogossága: Zoran apja megbocsát feleségének, tiszta vízzel mossa meg az arcát, a szkopjei változatban az anya feláldozza magát, megkövezése — a meg-rázó jelenetben — így válik tragikussá. A három különböző nő-sors mellett három különböző német tiszttel is találkozunk, az egyik pökhendien, kihívóan érkezik, napi élvezetadagjáért jön, ellenszolgáltatásul bőkezűen jutalmaz (ljubljanai), a másik gyerek, akit éppúgy az ágyba tuszkoltak, mint a nőt (zágrábi), a harmadik — szkopjei — csak egy árny, aki végigsuhan Zoranék életén.

Így, s még sok idézhető részlettel bizonyíthatóan keresi önmagát a színház, akár nézőközelpbe jutni. S ezzel nyújtott többet az országos dráma- és színházi fesztivál, mint az előző években.

*GEROLD László*