
KRITIKAI SZEMLE

A KRITIKUS ÉS KRÓNIKUS

Jovan Hristić: *Pozorište, pozorište II. Prosveta, Beograd, 1982.*

Második kritikagyűjteménye jelent meg Jovan Hristićnek, a Književnost című folyóirat színikritikusának. A kötetbe válogatott írások kivétel nélkül e rangos belgrádi folyóiratban láttak először napvilágot. Az a tény, hogy öt évvel az első kritikagyűjtemény után megjelent a második is, önmagában jelzi Hristić kritikusi rangját, írásainak értékét. Eli Finci után, aki öt kötetbe gyűjtve jelentette meg színházi bírálatait, Više i manje od života címmel, Belgrádnak nincs megbízható színházi krónikása. Most Finci helyébe Hristić lépett. Kritikáinak értéke, amint erre az első könyv megjelenése után utaltunk (Híd, 1978/2.), nemcsak a bíráló szó következetességében, a szilárd kritikusi elvek alkalmazásában, hanem az írott szó igényes voltában, Hristić bírálatainak irodalmi színvonalában rejlik.

Természerszerűen adódik a kérdés, miben különbözik a második az első gyűjteményes kötettől. Krónikaként folytatása az 1977-ben megjelentnek; alapvető szempontjait, módszerét tekintve ugyancsak nem különbözik a két kötet. A második mégis mintha fáradtabb lenne, legalábbis nem kelt olyan érdeklődést, mint az első. Sőt, mintha észrevehetőbbé válnának azok a fogyatékoságok, amelyek az öt évvel ezelőtti könyvben nem látszottak. Tény, hogy Hristić következetesen alkalmazott értékrendszerrel bíró színházi kritikus, de néhány vonatkozásban kiütköznek konzervativizmusának jegyei. Mindenekelőtt a klisszikusok tiszteletében mutatkozik meg Hristić merevsége. Nemcsak hogy felkínált, hogy hol vannak a belgrádi színpadokról a Shakespeare-előadások, hanem BITEF-beszámolóiban is rendre számonkéri a rendezőktől a klasszikus drámák feltétlen tiszteletét. Még az olyan jelentősnek ítélt előadás, mint a düsseldorfi színház Ciulli-rendezte Alkésztisz-előadása kapcsán is elsősorban a szöveget sajnálja, amelyet a rendezés háttérbe szorít, a szituáció mögé rendel, mert az ókori görög dráma aktualizálása, mai társadalmi viszonyainak közé helyezése ezt természetesen így kívánja. Hristić az Euripidész-tragédia fel-felbukkanó idézeteit élvezte, az előadás legszebb helyeiként, igazi drámaként fogadta. Nem szereti az új német rendezői is-

kolát, modorosnak látja, realizmusát — az angol realizmussal összevetve — kimódoltnak. Úncélúságot lát a modern interieurbe helyezett klasszikus művek megjelenítésében. Amit Hristić is elfogad, az valóban két legjelentősebb próbálkozása az új nyugatnémet iskolának, a Petar Stein rendezte Nyaralók és a Krämer rendezte Apa. A mérce magas, nem valószínű azonban hogy a többi rendezői próbálkozás eleve értéktelen, csak moderneskedő divatcikkek, ahogy kritikuskunk látja. Hristić szerint az aktualizálás, a modern külsőségek nem gazdagítják, ellenkezőleg szegényítik az alapszöveget. Hidegnek és száraznak találja Dušan Jovanović Nemzeti Színház-beli rendezést, amely Büchner Danton halálát mikrofonokkal, írógépekkel, szimultán fordítókészülékekkel ellátott teremben kelti életre. Nem kell attól félni, hogy unalmasak lesznek a klasszikusok, illetve akiknek unalmas mondjuk Euripidész, az jobban teszi, ha el sem megy a színházba, közli véleményét a kritikus a Pleša-rendezte belgrádi előadás kapcsán. Hiába a korszerűsítés, ha nem tudja elleplezni a színészi képzettség fogyatékosságait. A klasszikusokat, még ha modernizálják őket, tudni kell játszani, sajátos viselkedési formák szerint életre kelteni őket. S ha a színész erre felkészületlen, akkor nem mentheti semmilyen külsőség.

Hristić konzervatívizmusa sem egyértelműen elítélendő. Szempontjai között nem egy jogos, helytálló, talán csak nagy általánosságban elfogadhatatlan az irodalomnak a színház fölé helyezése, akkor, amikor a kritikus színházról s nem irodalomról ír.

De szinte jólesik olvasni Hristić véleményét a nagy hazai sikerekről, amelyeket ő sokkal józanabban ítél meg, mint kritikustársai közül legtöbben. Általában kevésbé elfogult az új művekkel és a kortárs szerzőkkel, mint mások — ő inkább a régiekért, például Milutin Bojićért lelkesedik —, akik féleredményeket is hajlandók remekművekként köszönteni. Hristić véleménye szerint Deana Leskovar, a néhány évvel ezelőtt felkapott dramaturgszerző családkrónikája, a Szomorú történetek képei, meglehetősen érthetetlen, szaggatott dráma, nemcsak mert a vezérmotívumként választott vérfertőzés túlon túl esetleges és gyenge ahhoz, hogy tartópillére legyen azon kötődéseknek, melyekkel az író megterheli, hanem mert elégtelen ahhoz, hogy egységbe fogja egy család történetének mennyi epizódját. A később Sterija-díjjal kitüntetett művet Hristić a másodosztályú regények mögé utasítja mondván, hogy még a család fokozatos elszegényedését, önkörébe zárkózását sem tudja megmutatni, holott erre még a kevésbé sikeres prózai alkotások is vállalkoznak. Hasonlóképpen nem tud lelkesedni a Mijač-rendezte Nahod Simeon című naiv, zsenge Sterija-dráma előadásáért sem, amit a belgrádi kritika szinte egyöntetűen dicsért, holott kritikuskunk szerint a rendezés szemfényvesztése az, ami csalóka módon elkápráztat. Azt hiszem, Hristić a jobb szemű, a biztosabb erkölcsű bíráló, s nem rajongó társai. Ő talán Milica Novković Kőpárna című műve esetében mondható kissé elfogultnak. Vitathatatlan,

hogy ez a mű a legújabb kori szerb dramaturgia egyik legerőteljesebb és leghitelesebb darabja, de fenntartás nélkül mégsem lehet róla írni. Sokkal meglepőbb Hristić bírálata Dobrivoje Ilić Joakim című művéről és ennek előadásáról. Drámának is, előadásnak is gyengécske produkció ez a szerb színjátszás ósról, Joakim Vuičról szóló történet, sehogy sem érdemesült a szigorú kritikus elnéző véleményére.

A hazai művekhez hasonló szigorral vizsgálja kritikusunk a világirodalom új alkotásait is. Egyetlen példa: Peter Schäffer világhírnévre futott Amadeusát csak ügyes, de nem értékes műként fogadja. Annak ellenére, hogy nagy elődjéhez, Fincihez hasonlóan Hristić is elsősorban irodalmi kritikus a színházi előadásoknak, olykor kifinomult színházi megfigyelőkészségre valló észrevételeket tesz. De legalálább részletek azok, amelyekben a művek elemzését végzi el, stílusa is ilyenkor a legtisztább, legszebb. A leggyilkosabb viszont akkor, amikor a modern művészet cégére alá rejtett szélhámossgot véli felfedezni. Nem érdektelen idézi egy részletét annak a kritikának, amelyet Hristić a Branko Pleša-rendezte Pofonról írt: a rendező „tipikus francia darabot látott benne, holott az előadás inkább a Jugoszlávia-szállóban tartandó francia hétre emlékeztet. A függöny felmegy, s a színészek egy tipikus francia dalocskát énekelnek, amelyet Aleksandar Sanja Ilić komponált. Az első pillanatban a dalocska különösnek tetszett, azután kiderült, hogy a színészek kifecskélt franciául énekelnek. Az előadás kezdetén Goran Pleša és Sanja Milosavljević néhány replikát mond franciául, de ezeket aligha érthetné bárki is, esetleg a süketek...” De van bátorsága butaságoknak nevezni egyes rendezők koncepciótlanságát, színészyötrő ötleteit. Ugyanakkor Hristić igényességét bizonyítja, hogy példáit, amelyekre hivatkozik, kivétel nélkül jelentős írók, jelentős műveiből veszi, olyanoktól, kikről nem szégyen tanulni (Molière, Shakespeare).

Hristić számára rendezni annyit jelent, mint a dráma lebonyolítására alkalmas játékteret kreálni, szerinte minden rendezői eljárás jó, elfogadható, ha elénk tárja a hőnek drámabeli sorsát. S ezért tartja lényegesnek a rendezés ilyen vonatkozásait, mert ezeket nem helyettesítheti semmiféle külsőséges megoldás. Sterija Kir-Janja című komédiájának előadása kapcsán teszi szóvá a kritikus, hogy felesleges a fősvényt valóságos ládahiégy mellett színreléptetni, mikor Sterija zsugorija számára csak egyetlen ládika lehet a fontos, ez jobban kifejezi alaptermészetét, mint a bástyaként köréállított ládaerdő.

Hristić első kritikagyűjteménye kapcsán hosszan kellett foglalkozni a színikritika hristići értelmezésével, s azzal, miért tartja fontosnak ő ezt a ki- és elátkozott műfajt. Újabb kötetében lényegesen kevesebb helyen foglalkozik a kritikával és a kritikáírás értelmével. Fincire emlékezve jegyzi meg: „Ő a színházban saját szépségideálját kereste, s írt róla, azzal a szándékkal, hogy önmaga és mások számára legalább valamit megőrizzen annak a világnak a szépségéből és fényéből, amelyben ezek

a fogalmak tartóssága fordított arányban van a tartamukkal.” Ez Hristić színikritika-írásának is alapelve, meghatározója. A kritika célja és rendeltetése szerint a feledéstől való megóvása annak a művészeti formának, amelyet mindennél jobban elhalványít a múltó idő.

GEROLD László

MONOGRÁFIA DŽAMONJÁRÓL

Guilio Carlo Argan: *Dušan Džamonja*. Jugoslovenska revija — Mladost, Zágráb, 1981.

Szokatlanul szép és szokásosan drága luxusmonográfia jelent meg egy leghíresebb ma élő szobrászunkról, Dušan Džamonjáról. Jó alkalom ez arra, hogy ismételten feltegyük magunknak a szokásos kérdéseket: hol a helye ennek a rendkívül tehetséges művésznak a jugoszláv szobrászatban, milyen esztétikai minőségek valósulnak meg monumentális emlékmű-komplexumaiban és miféle szimbolikával rendelkeznek, óriási szögekből összeforrasztott konstrukciói, melyek immár az európai művészettörténet elismerésére is pályáznak? E kérdések átgondolásában a monográfia szerzője, a neves olasz műtörténész, Giulio Carlo Argan a segítőtársunk.

Noha Argan művészetelméleti tézisei — melyekről nálunk a *Tanulmányok a modern művészetről* című kötetből lehet tájékozódni — számomra még mindig homályosak és kétségesek, Džamonjáról írt monográfiája bizonyos szempontból megkülönböztetett figyelmet érdemel. Mindenekelőtt azért, mert — ha önkéntelenül is — egy olyan égető problémát sikerült felvetnie, melynek átgondolása alapfeltétele a Džamonjával való érdemi — tehát — kritikus találkozásnak. A probléma Džamonja kettős-ségében rejlik: abban, hogy egyrészt a „nép művésze”, a kollektív szellem tolmácsolója, vívmányaink éltetője, a holtak emlékének felidézője — egyszóval a meglevő őrzője és interpretálója —, másrészt igazi avantgardista, aki a művészet értelmét strukturális önanalízisben, vagyis a még meg nem levő artisztikus kihordásában keresi. Džamonja művészetében az ellentét tehát a meglevő őrzése és a még meg nem levő megvalósítása között feszül. Az előbbi emlékműveinek és emlékmű-komplexumainak hátterét képezi, az utóbbi pedig autonóm szobrainak és kisplasztikáinak tartópillére.

Noha a fenti antinómia Argan leleménye, dolgozatában mégsem kapja meg az őt megillető helyet és szerepet. Ez szerzőnk művészetelméleti alapállásával magyarázható, melyben a műnek afféle szintetizáló szerep jut: hidat képez a múlt és a jelen között, sőt *együttal* a jövőt is projektálja. Ez mindenképpen vonzó képletnek tűnik, csakhogy nehezen állja ki a kritika próbáját. Hasonló módon bírálható, mint minden tükrözés-