

VISSZAPILLANTÁS

Nyári játékok Dubrovnikban és Splitben

DALIBOR FORETIĆ

1.

Ha visszatekintünk két nagy fesztiválunk, a Dubrovnik-i Nyári Játékok és a Spliti Nyár drámai műsorára, csupán egy formális hasonlóságot veszünk észre: mindkettőn négy-négy bemutatót tartottak. Splitben az utóbbi néhány évben ez már megszokottá vált. Dubrovnik számára azonban nagy fejlődést jelent, mivel már néhány éve csupán egy bemutatót rendeztek, vagy egyetlenegy sem, a drámai program új vezetősége azt kívánta bizonyítani, hogy ennél többet is színre lehet vinni. A spliti és a dubrovnik-i repertoár jelentősen különbözött. Splitben az idén is a hagyományos műsorséma inerciója érződött: mindenből egy keveset, mindenkinek valamit. A dubrovnik-i repertoárt sokkal átgondoltabban, összefüggőben alakították ki.

A műsorbeli különbségek ellenére is már régóta nem éreztem ilyen erőteljes és szinte kiapadhatatlan színészi energiákat, mint ezen a nyáron Splitben és Dubrovnikban. S ugyanakkor olyan kevés ötletet, sőt szándékot sem, hogy ez az energia édemlegesen kifejezésre jusson. Következésképpen főleg hiábavaló színészi törekvésnek voltunk szemtanúi. A legtöbb előadásban ugyanis, sajnálatunkra, sok minden, de különben a rendezés nem kedvezett a színésznek, hanem ellenére volt. A színészi energiát gyakran elherdálták, néha téves mederbe terelték. A szándék vált meddővé, a mondanivaló sikkadt el. Túl sok példával bizonyíthatjuk ezt, hogysem kizárólag a véletlennek tulajdoníthatnánk. S hol keressük ennek okát? Mindenekelőtt az előadások téves rendezői irányításában. A rendezők érdektelenségében, hogy előadássá formálják a szövegnyújtotta korszerű gondolatokat. Továbbá a téves szereposztásban, a rosszul megválasztott és kialakított játéktérben, a szakmai felkészületlenségben. Sőt, a téves koncepciókban. Mindabban, amiért ha nem lennének sérthetetlenek, színházaink rendezői már az első színházelméleti vizsgán megbuknának.

2.

Ritka az olyan mű, amely dramaturgiailag látszólag tökéletlenül, drámai szempontból pedig olyan erőteljesen és hatásosan vizsgálja az embernek a politikával és történelemmel szembeni sorsát, mint amilyen Georg Büchner *Danton halála* című drámája. A személyeknek nincs drámai fejlődésük, a főhősök éppen hogy csak találkoznak, az élet és valóság szilánkjai a drámai képsorok *staccatójában* úgy hevernek, mintha a drámai feszültség magmatikus robbanása dobta volna őket elénk. Éppen e hatalmas erőnek köszönhetően a dráma, amely a világot Büchner születése előtt húsz évvel megrázkódtató eseményeknek inkább hanyagul megírt történelmi riportja, semmint tökéletes szerkezetű drámai krónikája, szenvedélyesen szól a forradalom értelméről és értelmetlenségéről, oly módon vetve fel a kérdést, hogy az valamennyi forradalmi változás számára mind a mai napig releváns marad.

Dramaturgiai szempontból a *Danton halála* önmagában forradalmat jelent, sajnos, valódi értelmezése és felfedezése csak századunk elején történt meg, helyes értékelése pedig csupán az utóbbi húsz-harminc évben, amikor Büchnert három drámájával mindinkább a modern dráma és színház ősatyjává avatják. Abban az értelemben, hogy Büchner leleménye az egészen újszerűen értelmezett drámai hős. A *Danton halálának* nem Danton a főhőse. Még kevésbé legnagyobb ellenfele, Robespierre. E dráma főhőse a Történelem. Szereplői pedig a Történelmet szolgálják. Vitájuk egyrészt a forradalmakban olyannyira jelen levő apollói és dionüszosi elv viszonyáról folyik, másrészt pedig az egyén és a tömeg viszonyáról. Büchner dermedt irtózáttal látja a történelem rettenetes hasadékeit, a diszkontinuitás értelmetlenségét, az ember végzetes sorsát, hogy akár így, akár úgy cselekszik, mindenképpen tehetetlenül hanyódik a történelem hullámain. Ezt érzékelteti Büchnernél a dramaturgiai tökéletlenség.

Hogyan lehet a drámai energiát színpadivá alakítani? Első pillantásra a spliti előadásnak minden feltétele megvolt, hogy megfeleljen ennek a kihívásnak. A színpadi megoldás, amelyet Paolo Magelli rendezőnek Marina Čaturilo díszlettervező kínált fel, a történelmi tért részekre, szűkített kapukra osztotta fel, amelyeket kitarva egy-egy újabb apró szenzáció nyílt meg a néző előtt. Az ismétlődés könnyörtelenségével szigorúan hideg színpadkép szinte kínálkozott, hogy tartalommal töltsék meg. Sajnos, ez nem sikerült. A történelmi tér üresen maradt. A drámai erő ugyan színpadi, a lelkesen ösztönzött együttes színészi energiává alakult át, ám téves mederbe irányították. Ahelyett, hogy ez az energia a színpadon robbant volna, besült. Minden személy egyéni, belső görcsévé, szenvedésévé, hamis megrázkódtatásává vált, ami — büchneri távlatból szemlélve a dolgokat — igazán kevésbé érdekel bennünket. Olyan mértékben felborította a Büchner dráma menetét, a dolgok rendjét, hogy

gyakran elferdítette, kiforgatta, s szinte szabályszerűen eltüntette a dráma valódi jelentését, különösen azt, ami ma is időszerűvé teszi.

3.

Habár dramaturgiailag nem túlságosan összetett, Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiája minden bizonnyal az antik dráma színpadilag egyik legigényesebb műve. Kevés ugyanis az olyan görög tragédia, amelyben a kórusnak ennyire kiemelt szerepe van. A Dionüszosz isten szertelen női követőiből álló kórus itt nem csupán kíséri és kommentálja az eseményeket, hanem azoknak mozgatója is. Euripidész a bakkhánsnők kórusa és Dionüszosz alakja által az emberben rejlő irracionálizmust bontakoztatja ki, azt a legmisztikusabb, a legkiszámíthatatlanabb valamit, ami bennünk létezik.

Az emberi magatartás e fojtott, alvilági akkordja annál erősebbé válik, minél veszélyeztetettebbnek érzi a természeti vagy társadalmi erők által szorongatott létét: a misztikus, irracionális hatás, amely egész sor viselkedést vált ki a táncától az erőszakig, a transztól a destrukcióig, mindig valamilyen súlyos szociális törés jele (vagy előjele). Euripidész az istentéma kapcsán az emberi gyengeséget gúnyolja: az értelem, a világról és jelenségeiről való felfogás racionális elve nagyon könnyen örületté változhat, s ez nem veszélytelenebb az irracionális bolondozásnál.

Mekkora az ember hatalma, hogy értelemmel felismerje és úrrá legyen a társadalmi törvények, s így önmaga felett is? Euripidész ebben a végsőkéig szkeptikus. A hideg, érzéketlen racionalizmus éppen úgy a pusztulásba vezethet, mint az emberben rejlő irracionális. Csupán a bölcsesség, amelyet élettapasztalat erősít, foghatja fel a társadalmi folyamatok erővonalait, és sejtethi a dolgok kimenetelét. De megváltoztathatja-e? Ezen Euripidész cinikusan mosolyog. Mert függetlenül attól, hogyan viselkedünk, mindannyian játékszerei vagyunk a sorsnak. Bemutatni az érzéketlen értelemnek (Pentheusz) és életbölcsességnek (Kadmosz) az irracionálissal (Dionüszosz, a bakkhánsnők és Agave) szembeni ellentétét — a Bakkhánsnők minden előadásának az alapvető feladata.

Annál inkább vonzó és nehéz ez a feladat, mert feltételezi: hogyan, miképpen bemutatni a kórus segítségével a színi történéseket mozgató irracionálizmust? Vladimir Milčín rendező úgy képzelte, hogy ebben a politikáló időben korszerűsíti a tragédiát, politikai drámaként értelmezi. Ennek során azonban maga is Pentheusz hibájába esett. A színrevitel során a *Bakkhánsnők lényegének* felfogásában több értelmet, mint bölcsességet tanúsított. Távol attól a gondolattól, hogy a politika nem összetevője a tragikus eseményeknek, a *Bakkhánsnők* esetében a „politizálás” csupán a felszín kapirgálása.

Mélyebb, alaposabb civilizációs problémáról van szó. Ezt mutatják ennek az előadásnak a hibái is, amelyek háromfelé oszthatók. Az első,

hogy a kórus nem mutatja az irracionális viselkedés indítékait. Mi és hogyan ösztönzi, „amikor a kínoknak nincs más orvossága”, s az előadás alapvető motívumaként ezt a kínt kellett volna kifejezni, mint az emberben levő alvilági, állati, érzéki ösztönök kiszabadítóját. A másik hiba a színészek megválogatásában és játékfelfogásukban van. Legalábbis néhány főbb szerepnél. Enver Petrovci nem való Pentheusz szerepére. Alakításában Pentheusz inkább valamiféle banánköztársaság kis diktátorára emlékeztet. Inkább hatalmaskodik, ahelyett, hogy értelmével dominálna. Már akkor is karikatúra, mielőtt még Dionüszosz megbolondítaná és karikatúrává változtatná. Az ilyen Pentheusz halálakor a nézőnek nincs kit sajnálnia. Nem szólva, hogy életkorbeli különbség van közte és Agave között. Habár Petrovci évekkel fiatalabb Vlasta Knezovičnál, ez nem látszik, ezért Agave inkább Pentheusz lányára, nem pedig anyjára hasonlít. Vannak azonban az előadásnak jól etalált figurái is. Különösen azok, akik a bölcsesség megtestesítőiként passzívan szemlélik a körülöttük történő dolgokat, s tehetetlenebbek, hogyssem befolyásolnák a történések menetét: Istref Begoli Kadmosz szerepében, és Božidar Smiljanic is sikerrel formálja át ezt a passzivitást az előadás legerőteljesebb drámai pillanatává. Jól elképzelt alak volt Dionüszosz is, Branka Cvitković tolmácsolásában, de inkább a gyengédség pillanataiban volt hatásos, nem pedig a rá jellemző verbális durvaságokban. Végül, legvitathatóbb Krste S. Džidrov és Simon Uzunovski színpadképe. A sok bádorgcilinder, vasrács, síneken gördülő kiskocsi erőltetett megoldás a Boškovičeva poljana barokk környezetében. Olyan drasztikusan megsemmisítették a reális teret, hogy eltűnt minden színpadi illúzió.

4.

Látszólag szolid volt, mégis csalódást okozott Shakespeare *Coriolanus* című tragédiájának dubrovnikai előadása.

Alaposabb vizsgálat után könnyen megérthetjük, miért éppen ezt a művet tartotta Brecht feldolgozásra érdemesnek. A római köztársaság legkorábbi időszakában élt, a nép hőseiből árulóvá vált hadvezérnek a sorsát használta fel Shakespeare arra, hogy megrajzolja a minden korban többé-kevésbé felismerhető politikai magatartás bizonyos paramétereit. Shakespeare gondolatai azonban szerteágazóak, mikor úgy véljük, hogy egy eszmét mint alapvetőt és relevánsat magunkévá tettünk, megsemmisíti, és új gondolatsort indít. Ez a drámát rendkívül attraktívvá, de ugyanakkor igen sebezhetővé is teszi. Ezért szükséges, ha nem is a mű átdolgozása, de érdemleges dramaturgiai felülvizsgálása.

A *Coriolanus* korunk emberének is sok mindent feltárhat: a harsonás amerikai és hasonló választási kampányoktól kezdve a politikai disszidálás fájó kérdéséig. Ma különösen a dráma két síkja az érdekes: egyrészt a politika síkján leleplezi a konformizmus azon sajtáságos formá-

ját, amely minden egyént letör, porba sújt mindenkit aki tekintélyével és intellektuális formátumával kimagaslik az önnön ellentmondásaiban és meggondolatlanságaiban fuldokló mindennapi rendtartás szürkességéből, másrészt pedig az intímabb síkon pszichoanalitikusan vizsgálja az anya és fiú viszonyát, valamint a barátságot.

Mi jut ebből kifejezésre a Držičeva poljanán Petar Veček rendezésében? Kevés, nagyon kevés. Mert az előadás megrekedt a fabulánál. Az előadás befejező részében Veček könnyelműen lemondott néhány igen lényeges jelenetről. Ezek a kihagyások ugyanis nem annyira valamilyen határozott dramaturgiai elképzelés következtében, hanem inkább az előadás időtartamának a lerövidítése miatt történtek. Pedig Željko Senečić díszlettervező (a próbákon láthattuk) néhány különálló emelvényből igazán érdekes játékkeret kínált fel, amely rendkívül dinamikussá tette volna a cselekményt, és meglehetősen szokatlan módon határozta volna meg a közönség szerepét, körülbelül úgy, ahogyan azt Arianne Mnouchkine tette az 1793 előadásán, vagy Ronconi az *Örjögő Lorándban*.

Ebből a játéktéri megoldásból azonban a bemutatóra jóformán semmi sem maradt meg. A játékkeret három oldalról szó szerint összepréselte a nézőtér. A színpadkép többi elemei közül az elsőt magában a környezetben találták meg: a katedrális lépcsője volt ez, amely Capitólumként is, Szenátusként is, de Coriolanus otthonaként is szolgált. Itt tehát teljesen tetszőlegesen keveredtek a dráma nyilvános és intím síkjai. A másik az adott környezetben hozzáépített (vajon megépített, befejezett?) elem: a játéktér kellő közepén látható, homokkal megtöltött fakeretből épített emelvény. Egyik sarkában magas, kiszáradt fa meredezett. Rajta és körülötte folyt le a völszkekkel vívott harcnak, valamint Coriolanus Róma elleni hadjáratának minden jelene, s végül itt érte el a halál is. Vajon a tömegsír halmát kellett-e jelképeznie, amely elválasztotta a két közeli, de szemben álló népet? Ha így van, akkor ilyen értelmezésben világosabban kellett volna megjelölni. Továbbgondolva, a homok és a kiszáradt fa egészen más irányba terelte a képzetársítást. A kopár föld, amely körül a hiábavaló harc dúl? Vagy Beckett kiszáradt fája, amely alatt hiába várunk Godot-ra? Összekapcsolva azzal a fasorral, amelyen át a nézőtérre jutottunk, végső soron teljesen felfoghatatlan értelmetlennek.

Ika Škomrlj és Diana Košec-Bourek jelmezei megint másfelé terelték figyelmünket. Mintha a jelmezekkel nagy gyorsan végig akarták volna száguldani a különféle emberi civilizációk évszázadain. De a pompás, fényűző kosztümök legalább összhangban voltak a barokk környezettel, noha semmivel sem járultak hozzá az előadás alapvető eszméinek a felismeréséhez. De vajon voltak-e egyáltalán ilyen eszmék? Ez a kérdés különösen jogos, amikor a színészek játékát elemezzük. A főszereplők közül mindenki magára maradt, mert a rendezés nem volt képes meghatározni egymáshoz való viszonyukat, csak a harcoló tömegek állította

egymással szembe. A szereplők egymás közötti viszonyának szubtilis elemzése nélkül viszont ezt a drámát nem lehet színre vinni. Elsősorban a címszereplő, Coriolanus drámája nem fejezhető ki a relációk felállítására nélkül főleg a Volumniával, Meneniuszal, a patríciusokkal, a néptribunokkal, az Aufidiusszal és a volszkokkal szembeni viszonya lényeges. Valódi viszony Božidar Alić Coriolanusa és a többi szereplő között nem alakult ki. Emiatt Alić Coriolanusa drámailag meghatározatlan maradt. És egyáltalán nem tragikus. Két kiváló színésznek, Božidar Bobannak, (Menenius) és Milka Podrug-Kokotovićnak (Volumnia) azonban magára hagyatottságában is volt annyi ereje, hogy éldtessé tegye a rábizott szerepet. De teljes melléfogás a két néptribun, Sicinius és Brutus alakja Zlatko Madunić és Emil Glad értelmezésében és tolmácsolásában. Olyanok, amilyenek Coriolanus látja őket: bolondok, fondorkodók, romlottak. Teljesen felfoghatatlan azonban, hogy ilyeneknek tekintélyük lehetne a nép előtt. A polgárok kórusánál egységesebb, összejátszottabb a volszkok csoportja. Ám ez a kórus sem távolodott el nagyon a képrege nyek és a kung-fu szamurájaitól, s az előadás, amely első pillantásra igen szilárdnak, magabiztosnak, csillogónak tűnik, egyre üresebbé válik, s nem tud választ adni egyetlen kérdésre sem, amelyet Shakespeare a nem ragyogó, de semmiképpen sem jelentéktelen drámája felvet.

5.

Hasonló történet Ranko Marinković első, ifjúkori drámájával az *Albarosszal* is, amely magán már viseli, Marinković írói kézjegyének minden fontos ismervét, köztük azt is, hogy a szavak világában mindig ki lehet építeni valamilyen szerkezetet, amely életesebb, meggyőzőbb a valódi életnél. A személyek az elképzelt utat járják be. Az író pedig nem csupán új valóságot kreál, hanem ebben úgy viselkedik, mint a gyermek az otthoni bábszínházban. Az élet trivialitásából kártyavárat épít. Kintartóan, hogy önmagának és nekünk is bebizonyítsa, az elképzelt világban nem kell mindennek olyannak lennie, mint az életben. És viszont.

A banális élet összeállhat a változatok végtelen sorából. Minden tulajdonképpen bolondos véletlenszerűség. Az öt szerepről amelyek nem kerestek maguknak írókat, de az író megtalálta őket, bebizonyítja, hogy nem azok, akiknek gondoljuk őket, s még kevésbé azok, amit önmagukról hisznek: különösen Tamburlinac, a főszereplő, aki intellektuális értékeiben hisz, azonosítja magát Nietzsche felsőbbrendű emberével és nihilista tékozlással játsza el az életperspektívák sokaságát, amelyek látszólag megnyílnak előtte. A másik négy szereplő pedig ebben a drámai kanasztában kintartóan arra törekszik, hogy Tamburlinacnak bebizonyítsa, nem az, ami és amiben hisz. Ez sikerül is nekik. Következésképp az utazás végén (a dráma a hajó szalonjában játszódik), mielőtt még a revolvergolyót a halántékába röpténe, olyan jellegtelen ember

áll előttünk, akiről mindenki, ő maga is, tudja, mi *nem*, de nem tudjuk, kicsoda.

Tamuburlinac gondolhatja önmagáról, hogy ő a Baudelaire verseinek gúzsba kötött albatrosza a fedélzeten, pipával a csőrében. Az író végső, cinikus elégtételt vesz azzal, hogy bemutatja, valójában soha nem is röpült fel. Mit eredményez végül is a fikció és a ténytudás végtelen játéka? Drámát biztosan nem. Csupán iróniát, lassú, gunyoros iróniát. Marinković már az *Albatroszban* néhány hosszú, helyenként egyhangú dialógussal, amelyek néha-néha monológgá változnak, bebizonyította, hogy a drámaiság nála elsősorban irodalmi természetű. Természetes színházi környezetét nem a színpadon, hanem a szavak piruettjében találja meg a fehér papíron. A papír ugyanis meglepszik csupán a szavakkal, a színpad viszont nem.

Mrinković fikciójának és iróniájának játékába szenvedélyesen, kirtóan szerelmes Marin Carić Don Quijote-ként bocsátkozik harcba a ritkán előadott és elfeledett dráma szímlalmaival. Mivel a szerelem mindenre képes, ebből a drámából is nézhető előadás készült. Carić azt az elvet követte, hogy az egyszerűség a legösszetettebb problémát is megoldhatja, nem törekedett arra, hogy valamilyen bonyolult színházi egyeneteket és eszmei parabolákat oldjon meg: a beszűkített játéktéren — Igor Čičin Šain rendezett be — mozgatta a szereplőket, kiket Marija Žarak öltöztetett fel, és engedte, hogy cselekedjenek, csupán itt-ott sajátos színpadi beállítással vagy kellékekkel jelezte a drámabeli összefüggéseket. Az öt színész valóban kitett magáért. Olyan előadás ez, amely láttán kiváló játékban gyönyörködhetünk, nevetünk egy-egy szellemes színészi ötleten. Különösen Ivica Vidović cizellált játékára vonatkozik ez, aki Tamburlinac antileonei értelmezésével, úgy tűnt, a színpadi irónia kiapadhatatlan forrására bukkant. De csodálhattuk Josip Genda precizitását, amellyel a nietzschei alakot megformálta, sejtetve annak ördögi vonásait is. Boris Festini tolmácsolásában hiteles volt páter Bonaventura életének szürkesége és korlátoltsága, akárcsak a Magda Matošić ábrázolásában — a helyenkénti színészi merevség ellenére is — pontosan eltalált Sjora Keka figurája. Bebizonyosodott az is (ki tudja, immár hányadszor), hogy az igazi, a nagy batús színház Pero Kvrđić színpadra lépésével kezdődik: Zande Rottét úgy alakította, hogy minden kimonodott szavának tökéletes, árnyalt hangvételével ironikusan megrajzolta mind a képzelt nagyságot, mind pedig a felgyülemlett évek sötétségétől penészes belső ürességét.

6.

Luis Buñuelnak a Dubrovnik-i Nyári Játékok végén bemutatott *Hamletja* Haris Pašović víziójában és úgyszólván az egész országból összegyűjtött fiatal együttes elragadó játékával a rossz vacsora utáni élvezet

zetes deszterként hatott. Hamlet görcsösen viaskodik apja szellemével, megszüli saját anyját, majd nyüszülő kiskutyaként kivezeti a színről nagybátyjának, Agrifante királynak a vetélytársa, aki a színre két köteg dinamitrudat hoz, amivel az egész várat a levegőbe röpítheti. Meggyújt egy kanócot, de az elalszik. A másik detonátort közvetlenül a rudak közé dugja, terve így sem sikerül. Végül reménytelenségében maga ül a dinamitra. A robbanás most is elmarad, de Hamlet hasából ömlik a vér.

Az álomban nincs logika, de mindig megfejthető. Ez a szürrealista *Hamlet* pedig, amelyet 1927-ben írt Luis Buñuel, valóban olyan, mint valamilyen álom a *Hamletről*. Hamleten és Ophélián kívül nincs más alak, akiknek legalább a neve szerint köze volna Shakespeare tragédiájához, a párbeszédék és a sejtetett szituációk emlékeztetnek rá. Mi maradt meg tehát ebben a mindössze tizenöt oldalnyi szövegben a *Hamletből*? Ezzel a kihívás jellegű kérdéssel kapaszkodott fel a Lovrjenacra, erre a legnagyobb és leghíresebb természetes hamleti színpadra Pašović, az újvidéki Promena Színház-beli kollégáival, s társaikkal, a szarajevói, belgrádi, szkopjei és zágrábi színművészeti akadémiák hallgatóival, valamint a dubrovnikai *Lero* Egyetemista Színház tagjaival. És sikerült megtalálniuk a választ. Az előadás szellemes, ironikus, tiszta stílusú replika az eredeti *Hamletre*. Rendkívül igényes, de ugyanakkor érdekes dramaturgiai munkára volt szükség, amelyet Pašovićnak Slavko Milanović szarajevói dramaturg segítségével sikerült elvégeznie.

Lehetséges-e egyáltalán szerkezeti összefüggéseket találni Shakespeare tragédiája és Buñuel szürrealista álma között?

Bármennyire is lehetetlennek tűnik, Pašović és Milanović bebizonyította, hogy lehetséges. Egyetlen szituáció sem származik egészen Shakespeare-től, de majdnem mindegyik ellenállhatatlanul rá emlékeztet. Éppen úgy, mint az álomban: a valóság elérhetetlen, de mindig jelen van. Valamilyen idegen alakok lépnek be minden oldalról, a szavak másmilyenek, és mégis újra érezzük, hogy valami olyat élünk át, ami már megtörtént, vagy megtörténhet velünk a valóságban. Az álom nem veszi át a valóság szerkezetét, csak azokat az érzéseket, amelyeket a valóság átélésekor éreztünk.

Ez az eset ezzel a *Hamlettel* is: komor, ceremoniális rendet érzünk, amely egész Dániát, a világot is börtönné változtatja. Egy távoli, elérhetetlen, állandóan csábító világ képe ez, amely annál erősebben tör föl, minél jobban igyekszik azt a dolgok rendje előlünk elrejtteni. A tekintély és a totalitaritás elleni lázadás érzése uralkodik el. Az önrombolásnak, mint e lázadás hiábavalóságának és lehetetlenségének az érzése. Mindezeket kétségtelenül tartalmazza az annyira és olyan sokféle-képpen variálható Shakespeare-tragédia is, de ezek az érzések nagyon jellemzőek annak az ifjú generációnak a világszemléletére is, amelynek tagjai bemutatták ezt az előadást. Shakespeare-t és Buñuel-t összekötve

kifejezték saját érzéseiket, amelyek az őket körülvevő világra vonatkoznak. S úgy tűnik, hogy éppen ez az érzés a legértékesebb abból, amit ez a nem pretenciózus, de fantáziadús és mély értelmű színpadi játék közvetített. Tiszta stílusú, fiatalos lendületű, elragadó játékkal érték ezt el, amely könnyedén megbirkózott a Lovrjenac térségével, s a gyors képváltásokkal, amelyek szervesen következtek egymásból, mert a képzettársítás fűzte őket össze.

Valóban álom volt ez a lovrjenaci éjszakában, s még a hagyományos *Hamlet* híveinek is el kellett fogadniuk, s meg kellett bocsátaniuk (ha egyáltalán szentségtörésnek érezték): az elmúlt három és fél évtized alatt annyi hamleti valóság rakodott le a Lovrjenacon, hogy annak már egyszerűen álommá kellett változnia. Ezt az álmot pedig egy fiatal együttes álmodta. Az előadásnak, amely nyilvánvalóan bebizonyította, hogy más-képpen is lehet gondolkodni, s amely ismét visszahozta az avantgarde színházi törekvések kiforrott eredményeit a dubrovnikai álmos nyugatlomba, úgyszólván nem volt gyenge színészi pontja. Az idei nyár egyetlen előadása volt ez, amelynek stílusa is és eszméi is összhangban voltak a korrallal, amelyben létrejött, bebizonyítva, hogy a fiatalok a színházat nem önmagáért kívánják, hanem mindenekelőtt olyan helynek képviselik el, ahol beszélhetnek a nagyvilág kegyetlen játékaról, melybe valamennyien beletartozunk.

KARTAG Nándor fordítása