34. Sterija Játékok

VÁLSÁGTÜKÖR?

GEROLD LÁSZLÓ

Ha igaz az a szólásértékű lorcai megállapítás, hogy a színház mindig a kor barométere, akkor a mi légnyomásmérőnk – a 34 . Sterija Játékok – azt mutatja, hogy válságban vagyunk. Nem a színjátszás, nem a drámairodalom, hanem a társadalom. Mindenestül. Gazdaság és politika mellett gondolkodásunk és magatartásunk tekintetében is.

AZ ELŐADÁSOKRÓL

Amikor a fesztivál első estjén a vendégeket üdvözlő Jovan Hristić, kritikus, dráma- és esszéíró, a Sterija Játékok újonnan megválasztott elnöke akként példálózott, hogy a világon legszebb a színházi nyelv, mert mindenki érti, mert univerzális, mint a matematikai vagy fizikai képletek, mert legyőzi a népek és nyelvek közötti határokat, nem is sejtettük, nyilván ő maga sem, hogy olyasmiről szól, amire ez a fesztivál nem nyújt bizonyítékot. Csodálatos módon az történt ugyanis, ami színházban abszurdum, megengedhetetlen, hogy az egyik, egyfajta színházi kultúrából érkezők, stílusban nevelkedők – kritikusok és egyéb szakemberek – nem tudják s nem is igen igyekeznek megérteni azokat, akik másféle, más stílusú színházi és dramaturgiai eszmény neveltjei és művelői, akiket másféle emberi gondok sorvasztanak, foglalkoztatnak, mint őket. A szakmai tolerancia s az igyekezet hiányában vélem felismerni, hogy mély válságba jutottunk.

Az idei jugoszláv színházi fesztivál műsora több szempontból sajátosan alakult, többek között azért is, mert – Ljubljanát kivéve, amelyet azonban stílusban, problematikában a trieszti szlovén társulat jól helyettesített, hitelesen képviselt – az ország nagy színházi központjaiból, Belgrádból, Zágrábból, Szarajevóból, Szkopjéből és Újvidékről hívott meg Feliks Pašić főszelektor előadásokat, s így minden eddiginél pontosabban megmutatkozott, hol, melyik környezetben milyen színjátszás, stílus honos, illetve a drámairodalom, a dramaturgia

melyik változata kedvelt. Ugyancsak, legalább jelzésszerűen, az is kiderülhetett, környezetenként mi foglalkoztatja az embereket, feltételezve persze, hogy a színház ezt kifejezi.

Színházesztétikai szempontból valóban csodálatos skála tárulkozik elénk.

A szarajevói kamaraszínház Isak Samokovlija *A szőke zsidólány* című még a harmincas évek elején írt művét mutatta be, amely két közösség, két élet- és szokásforma, az egyformán merev szefárd zsidó és szerb közösség között őrlődő s végül öngyilkosságba menekülő – mert a szerb fiú iránti szerelme és saját szefárd családi hagyományai között nem tud választani – zsidólány (ki amellett a fekete hajúak és fekete szeműek között szőke és kék szemű is!) melodráma és tragédia határán egyensúlyozó történetéről szól, teljes mértékben kihasználva azokat a lehető színpadi, megjelenítési formákat, amelyek két etnikum ábrázolását hitelessé tehetik. Természetesen és szükségszerűen folklorisztikus elemeket tartalmazó előadás a szarajevói, amely mintegy összegezése is lehet a különféle hagyományok, kultúrák, szokások közös világának, együttesének, s az ebből sarjadó színjátszásnak. Ennek jellege az adottságok természetes folyománya, következménye, egy világ tartozéka, hiteles kifejezője, akkor is, ha benne egyre inkább felismerhetők a korszerűbb, az európai értelemben vett polgári, sőt avantgárd törekvések és igények is. Különös, csodálatos és kétségtelenül értékes, egyedi stílus a boszniai, melyben egy sokrétű, színes világ tükröződik. S ez az előadás – kiegyensúlyozatlansága ellenére – arról is tudósít, egyebek között, miféle gondok jellemezték és jellemzik – tudjuk a sajtóból, napjaink valóságából – ezt a világot. A felzárkózás és a nemzeti, az etnikai azonosság megőrzését kell(ene) egyensúlyozni, hogy a szőke zsidólány tragikus boldogságkeresését elkerüljék. Ilyenképpen ez a melodrámát idéző régebbi keletkezésű mű és – nem is mindig szerencsés – előadás az aktuálisan gondolkodtató, nem direkt formában, de mégis politikus színházi tett.

Hasonlóképpen a boldogságkeresés a tárgya a Triesztből érkezett szlovén előadásnak – *A szép Vida* –, amely a díszlettervezőként ismert Meta Hočevar rendezői koncepciójában ugyancsak egy kisebb közösség (kisebbség!), az Olaszországban élő szlovének életérzést formáló gondjaira, dilemmáira mutat rá. A Cankar-dráma a boldogságkeresés jelképévé vált szlovén változata, az egyetlen szóval pontosan fordíthatatlan „hrepenenje" (sóvárgás, vágyakozás, reménykedés, epekedés, álmodozás) színházi kifejezése. Meta Hočevar, aki ezt a szlovén (csak szlovén?) életérzést, amely drámában, színjátszásban – tapasztaltuk a Sterija Játékok régebbi előadásain – régóta kísért, nyilván, mert a lélek valósága, úgy látta felerősíthetőnek, hogy a két környezet – a szegényebb szlovén és a tehetősebb olasz (ezt néhány kellékkel pontosan érzékelteti) – közötti különbséget is belekombinálta az előadásba. S hogy nem csak formális megoldás, a hely (Trieszt) és a szereplők (szlovének) kínálta lehetőség kihasználása, hanem annak a felismerése is, hogy ily módon a sóvárgás, az álmodozás konk-

rétabbá tehető, az önmagunk vállalása vagy az önmagunk feladásának (asszimiláció!) tragédiája új dimenzióval gazdagítható, kétségtelenül a gondolkodó rendezőt mutatja, koncepciózus előadásra utal. Ez pedig – a témához illően – jellegzetesen szlovén stílusú. Színházpoétika formanyelv szempontjából felismerhető, részint mert kidolgozottság, a részletek funkcionális pontossága, vagyis magas színvonalú professzionalizmus, részint pedig mert a gondolatot kifejező atmoszféra jellemzi, illetve mert a kettő, a szakmai tökély és a hangulat – világképet tükröz. A Meta Hočevar rendezte trieszti szlovén előadás az elmúlás, a halál gondolatát, félelmét idézi (nem véletlen a fekete, dobozszerű színpadkép, amelyet egy-egy fénysugár, színes ruha vagy a fémbútorok – olasz import! – csillogása tör meg) szinte tökéletes, gondolatiságot hordozó színpadi megvalósításban; forma és tartalom egymást segítő teljes összhangja ez.

Hogy a szkopjei Drámai Színház előadásában a drámabeli helyszín, Belgrád külvárosa helyett Szkopje perifériájára tevődik át, azt akár természetes színházi igénynek, csöppet sem zavaró lokalizálásnak is tekinthetnénk, ha a darab választása nagyobb fokú tudatosságot nem sugallna. Nebojša Romčević külvárosi szerelmi háromszögtörténete – egy taxisofőr ingázása a szerető és a feleség között – ugyanis a neorealista koszlott valóságot vegyíti a népi hiedelemmel, a babonáskodással (ez utóbbira utal a dráma címe is: *Erővonalak a magasban*). És ez a kettősség emlékeztet a macedón dramaturgia egy jelentős vonulatára, akárcsak az előadás, amely elsősorban színészi játék szempontjából a realitás fölött az irrealitás ködfátyolát is meglebegteti. Mondhatnánk, sajátos macedón színházi stílus ez sárból és ködből gyúrva. És egy adott társadalmi helyzet pontos tükörképe.

A fogalom minden erényével és konzervativizmusával együtt közép-európainak nevezhető az a színjátszói stílus, kultúra, amelyet a zágrábiak prezentáltak. De legkevésbé sem azért nevezhető így ez az iskola, mert Tomislav Bakarić *Lidérc* című történelmi farce-ának egyik fontos szereplője Ferenc József császár, a közép-európaiságot egykoron formálisan jelképező monarchia uralkodója. Sokkal előbb azért, mert létezik egy sajátos közép-európai színjátszói stílus, amely keveréke a franciás társalgási formának, az operettek látványvilágának és teatralitásának, valamint a freudi gyökerekre viszavezethető nyilvános lélekelemző szeánsznak (Krleža). Ezekből a jellegzetességeket megőrizve-módosítva alakult ki ez a színházi forma, amelyet Jugoszláviában legtökéletesebben a zágrábiak művelnek, noha korszerűbb törekvések évek során némileg módosították is ezt az iskolát. Bakarić majd húsz évvel ezelőtti műve magában foglalja mind a közép-európaiság, mind pedig ennek ironikusan korszerűsített dimenzióit. De emellett még egy vonatkozásban mutat jellegzetesen közép-európai gondolkodást, mentalitást: úgy politizál – történetesen a horvát–szerb viszonyról –, hogy ehhez a múltat idézi, I. Ferenc József mellett a szereplők között találjuk II. Miklós orosz cárt, III. Victor Emanuel olasz királyt, Nikola

Pašić szerb miniszterelnököt, Petar Karađorđević szerb királyt és Frano Supilo horvát politikust. A dráma – történelmi külsőségekbe csomagolt – központi gondolata a délszláv egység megteremtése, ennek lehetőségei és akadályai, s mindez egyértelműen napjainkra aktualizálva, amire Jugoszlávia, illetve a Nagy Szerbia többszöri említése félreérthetetlenül utal.

Hasonlóképpen a jelen érdekében folytatott múltvizsgálat jellemzi azt a három drámát, melyek közül kettőt belgrádi társulatok, egyet pedig az újvidéki szerb színház mutattak be a fesztiválon. A közelmúlt, az immár történelemnek számító negyvenes-ötvenes évek megidézése Rade Radovanović *A hamisítvány eredetije*, Siniša Kovačević *Új kor* és Deana Leskovar *Három kalapács* című, dramaturgiailag is rokon műve. A felszabadulás utáni első néhány év köszön vissza ezekből, az újjáépítés, a beszolgáltatás, a Tájékoztató Iroda, a kollektív lelkesedés, kiállás, a vállalások, a kollektív félelem és bizonytalanság évei, Tito marsall, Sztálin, Ranković, Đilas, az UDBA, a Goli otok korszaka, mindaz, ami elsősorban a szerb dramaturgia egyik tartalmi sajátosságává vált újabban, s amit a helyes út érdekében elkerülhetetlen dokumentumszerű hitelességgel feltárni, megismerni és megismertetni, mégpedig az elementáris, őszinte szókimondás szintjén. És éppen a szókimondás hozadéka az a nyers, gyakran kifejezetten trágár, a dokumentumfilmek egyszerűségét idéző játékstílus, amely azonban a forradalmi patetikától és a szocrealista közhelyektől sem mentes, sem dramaturgiai, sem pedig színjátszói vonatkozásban, s amit talán belgrádi stílusnak is nevezhetnénk. Ettől csak árnyalatokban tér el az újvidéki iskola, elsősorban abban, hogy kevésbé nyers és hiányzik belőle a nagyvárosi és a vidéki folklór Belgrádra annyira jellemző, mentalitást kifejező jellege.

Ilyen – stiláris és tartalmi – sajátságokat mutatott az idei országos színházi fesztivál műsora, amely minden eddiginél pontosabban tárta elénk az egyes nemzeti kultúrák színházi képét. Impozáns sokszínűség, még ha az egyes produkciók, drámák és előadások színvonala nem is magas, nem is kellően reprezentatív. Kétségtelen azonban, hogy megmutatkozott: mi van, s mit kell(ene) ápolni, fejleszteni ahhoz, hogy az egyes környezetek, kultúrák színjátszása megőrizze hitelességét, identitását, de ne zárkózzon önkörébe, egyformán szóljon legszűkebb környezetéhez és mindazokhoz, akik azonos társadalmi, politikai közösségben élnek, sőt általában mindenkihez. Éppen ezért volt számomra elszomorító és döbbenetes, hogy a trieszti előadást – amely színházként kétségtelenül az egész műsorban a legteljesebb volt, amint ezt a zsűri döntése is bizonyítja – milyen frontális elutasítás fogadta, mert – mondták – hideg, unalmas, üres, túlesztetizált, drámaiatlan, érdektelen, túlságosan szlovén.

Természetes, hogy egyeseknek tetszik egy előadás, másoknak nem, de a kritikus nem ítélhet csak aszerint, hogy az illető produkció hasonlít-e arra a színháztípusra, ami az ő legszűkebb környezetében divatos, hanem kötelessége

megvizsgálni, hogy mit s milyen fokon valósít meg a vállalt formán, szándékon belül. S csak azután lehet elutasítani vagy elfogadni egy művészi alkotást. Megértőbbnek, türelmesebbnek kell lenni. Hasonló érthetetlenség volt tapasztalható *A szőke zsidólány* fogadtatásában is, ami akkor sem igazolható, ha lényegesen gyengébb előadásról van szó. Mert problematika tekintetében nagyon is időszerű, semmiképpen sem jogos tehát annak megkérdőjelezése, hogy „szükségszerűen meghatározza-e egy ember sorsát nemzeti hovatartozása?" Mert, sajnos, meghatározza, nem is csak önmagában, hanem abban a környezetben, amelyben él. S ezt illik méltányolni, megérteni. Mint ahogy azt is, hogy mások politikai melodrámája nem eleve rosszabb saját politikai melodrámánknál, még ha másként politizál, ha politikai véleményével nem is értünk egyet, nem mereven elutasítani kell, hanem elgondolkodni felette. Különös, hogy akik a *Lidérc* előadását elfogadhatatlannak ítélték Pašić karikatúraszerű ábrázolása miatt, nem vették észre, hogy a többi színre lépő uralkodó, politikus hasonlóképpen karikatúra. Vagy: ugyancsak a *Lidérc* kapcsán említették egyesek, hogy Pašić és Supilo napi politikai szinten aktualizált párbeszéde kidolgozatlan, ugyanakkor más előadások (*A hamisítvány eredetije*, *Új kor*) hasonló szintű dialógusait dicsérték. Éppen így nem lehet eleve elutasítani előadásokat csak azért, mert trágárkodók, rusztikusak.

Olyan ellentmondások, melyek lehet, hogy nem is tartoznak szorosan témánkhoz, egy színházi fesztivál jellemzéséhez, de a színház, nemcsak az előadás, hanem a szünet is, a kerekasztal-beszélgetések is, és a kritikák is. Ilyenformán színházi életünk összképébe az is szervesen beletartozik, ahogy kritikusként viszonyulunk egy-egy előadáshoz, sajátunkéhoz, másokéhoz, mindegy – közel sem állítom, hogy minden kritikus ab ovo pártoskodó, drukkoló, szűk látókörű volt, néhányan azonban igen –, kivált, ha ez a viszonyulás túlmutat a színházon, ha több, általánosabb jellegű; s ha közvetve másra is, mondjuk, válságunkra lehet ennek alapján következtetni.

Mert hogy is mondta Jovan Hristić? A színházi nyelv mindenki számára érthető, a leguniverzálisabb, de – fűzzük hozzá – azért, hogy értsük, nyitott szemmel és füllel kell beülni a nézőtérre. Vagy idézzük Kosztolányi Dezsőt, a legtürelmesebb kritikust, aki talán valaha létezett: „Minden poggyászom a szeretet meg egy látcső."

„A" színház érdekében egyiket sem ajánlatos otthon felejteni.

A DRÁMÁKRÓL

Ha a színjátszói iskolák tekintetében valóban széles és gazdag skálát mutatott az idei fesztivál műsora, akkor sajnálattal kell megállapítani, hogy drámák, dramaturgiai eljárások tekintetében eléggé egyoldalú kép tárulkozott elénk. Nem számítva a két régebbi művet (Samokovlija és Cankar drámáját) az öt új-

keletű dráma – az arány régi és új művek között a fesztivál szellemében ideális! – közül négy (*Erővonalak a levegőben, Új kor, A hamisítvány eredetije, Három kalapács*) ugyanazt a dramaturgiai iskolát képviseli, s csak a *Lidérc* más. A fesztivál utáni összefoglalókban olvashattuk, hogy egyesek hiányolták például az új szlovén drámát. Ha csak az utóbbi évek fesztiváli műsorát láttuk, hasonló joggal hiányolhatnánk az új macedón drámát (Sztefanovszki, Plevnes), bár elképzelhető, hogy az elmúlt szezonban sem jelentősebb új szlovén, sem értékes új macedón dráma nem volt a színházak műsorán. Ugyanakkor tény, hogy a négy szerb s az egy horvát dráma sem képvisel magas színvonalat.

Tomislav Bakarić *Lidérc*e régebbi keletű új mű, 1975-ben írta, a *Prolog*ban jelent meg három évvel később, közben színre is került Varaždinban, nem keltett figyelmet, az országos közvélemény valójában most a zágrábi Horvát Nemzeti Színház Ivica Kunčević rendezte előadásában ismerte meg. Műfajilag talán történelmi farce-nak mondhatnánk. Elsősorban az első rész alapján, melyben szinte kivétel nélkül felvonulnak az említett uralkodók, politikusok, főszereplője I. Ferenc József. Az ő halála zárja azt a hosszúra nyújtott expozíciószerű részt, amely bár nem mentes a politikától, lényegében csak háttérrajz, a történelem szemétdombját kell felidéznie egy birodalom széthullásának percében, hogy azután a dráma utolsó negyede-ötöde – épp az eddig elénk tárt általános ismeretek talaján – már egyértelműen időszerű politikai kérdéseket szólaltasson meg. A színhely innen London, a főszerepet pedig Pašić és Supilo veszi át, s gyorsan kiderül, egyikük sem ártatlan, mindketten hasonló módszereket használnak önös érdekek eléréséért. Az egység elvét hangoztatják (*Pašić*: Jugoszlávia nélkül Szerbia sem létezhet... Széttépnének bennünket... A szövetségeseink... Egész Európa... csak jugoszlávokként ismernek el bennünket, sehogy másként... *Supilo*:... ha már államot alapítunk, legyen az föderáció...), de lényegében manipulálnak, a nép nevében, a népre hivatkozva harcolnak a hatalomért. A föderáció feltétlen híveinek deklarálják magukat, de óvatosan kételyüket is kifejezik, mit fog ehhez a nép szólni, amelyet nem a jugoszlávság, hanem saját nemzeti eszménye tüzel, vitt harcba. Ők igen, de a nép... Ismerős, ugye?

A dráma szerkezetileg végtelenül heterogén. Az első néhány jelenet a középeurópai nemzeti irodalmakból ismert, nagy személyiségeket felvonultató történelmi dráma, sajnos, eléggé unalmas, szellemtelen. Ezt a részt, amelybe egy misztikus szál is helyet kap – a császár parancsára kivégzett horvát katona lelkéből kel életre az a hadi kurva, aki betegségével megrontója lesz a dráma több szereplőjének, ő a romlás virága –, a császár hatalmas haldoklási monológja zárja. Ezt az író talán a shakespeare-i summázó jellegű nagymonológok mintájára képzelte el, de óhatatlanul eszünkbe juttatja az operák haldoklási áriáit, hogy azonban ezeknél kevésbé mesterkélt, emberibb, az talán elsősorban Pero Kvrgić csodálatot ébresztő tolmácsolásával magyarázható. Majd következik

Pašić és Supilo jelenete, amely pedig a politikai vitadrámák, a sartre-i tézisdrámák dialógustechnikáját idézi.

Dramaturgiailag lényegesen egyneműbb a négy másik dráma. Mind egy fészekaljból keltek ki, a belgrádi dramaturgiai iskolából, amely évek óta a mozaikos szerkezetű, filmforgatókönyvek technikája szerinti dramaturgiát népszerűsíti. Kétségtelenül néhány jelentős ilyen jellegű mű született ebben az iskolában, vagy ennek hatására, de mintha lassan kimerülne ez a módszer, kiürülnének az akkumulátorai. Tény, hogy a töredékességgel elkerülhetők a meseszerkesztés bonyodalmai, mesterkéltsége, krónikához ugyanis elég néhány lazán összefüggő jelenet. Ugyanakkor viszont sablonosság fenyeget, s vázlatosság, amely megelégszik néhány frappáns mondattal, utalással vagy éppen káromkodással. Vitathatatlan, van eset, amikor ez a dramaturgiai eljárás szerencsés ötlettel párosul, mint például Deana Leskovar művében (*Három kalapács*), amely egy külvárosi bérház lakóinak párhuzamos élettörténetét mondja el, s ily módon szükségszerű a mozaikos szerkesztés, amit ügyesen, észrevétlenül fog egy bűnügyi történet egybe. Itt a szociográfiai jelleg igazolja a dramaturgiát. Siniša Kovačević *Új kor* című művében is hasonló a helyzet, azzal a különbséggel, hogy a szerémségi falu néhány háború utáni évének története a krónika és a dráma között ingadozik, bizonytalankodik, amit a szerző krónikaként érdekessé formál, történelmi hitelességgel ábrázol, azt drámaként mesterkéltté, közhelyessé, sőt szocrealista szintre szállítva teszi ilyenné. A kor autentikus, a szereplők viszont ügyetlenül drámaiak, bántóan fekete-fehérbe öltöztetettek. A kulákkérdés tér vissza, meg a vidéki pártfunkcionáriusok karrierizmusa, de érdektelenül, felszínesen. Hasonlóképpen felszínes Rade Radivojević politikai vitadrámája, *A hamisítvány eredetije*, amely szintén a felszabadulás utáni évekről szól, izgalmas, tabukérdéseket feszeget, szókimondó, de ugyancsak elveszik a dramaturgia útvesztőiben. Párhuzamosan futtat néhány cselekményt, hogy azután a legizgalmasabbról, az állhatatos Sztálin-imádó tanító sorsáról megfeledkezzen, illetve áttérjen a fiatal párttitkár és a nyugdíjas funkcionáriusgyárigazgató leszámolására, aminek a legvégén derül ki, hogy ez egy másik dráma, akkor is, ha a párttitkár a tanító fia, és mostohaapja a most vele vitatkozó férfi. Túlbonyolított, előkészítetlen a két történetszál összekapcsolása. Nem szervesülnek az alkotóelemek. Az a tény viszont, hogy a szerzők megpróbálják, szükségét érzik a mozaikos szerkesztésről áttérni a hagyományos, meseként szerveződő cselekményvezetésre, drámastruktúrára, mintha azt jelezné, a drámaírók felismerték a váltás szükségét. Ez legkifejezőbben Nebojša Romčević művében mutatkozik meg, nyilván nem függetlenül attól, hogy az ő esetében érződik leginkább, a töredékes szerkezet hagyományos drámaformán belüli alkalmazása. Leskovar a bűnügyi dráma, Radivojević és Kovačević a melodráma, Romčević pedig a szerelmiháromszög-dráma vonzásában írt.

Mind a négy szöveg erénye az a szándék, hogy egy drámai, ellentmondásokkal teli kort elevenítsen fel, mégpedig a jelen és a jövő érdekében. Sajátos, hogy a háború utáni évek elsősorban a szerb drámaírókat foglalkoztatják, ami bizonyos szempontból érthető és természetes (Ranković, Belgrád az ország fővárosa is). Ezekben a művekben azonban jellemző módon keveredik a publicisztika és a művészet, a szövegek olykor vázlatosak, kissé egymásra hasonlítanak, dramaturgiájuk mellett abban is, hogy jó értelemben politizáló szándékúak.

A fesztivál alatt és után született, elhangzott, napvilágot látott összegezések általában szürkébb, eseménytelenebb, jellegtelenebb műsorról szóltak, ami talán igaz is. Ennek ellenére kétségtelenül erénye Feliks Pašić válogatásának, hogy öt új drámának nyújtott lehetőséget országos megméretésre. Miközben nem az a szelektor ellen felhozható legfőbb vád, hogy másokkal szemben mellőzte az új szlovén (és macedón vagy másmilyen) drámákat, hanem hogy a dramaturgiai eljárások skálája nem eléggé széles, hogy zömmel egytípusú műveket vett fel a műsorba. Mert talán mégsem ez a jugoszláv drámairodalom hiteles tükörképe?

Peeter Laurits *(Szovjetunió)* felvétele