KRLEŽA ÉS A KÖZÉP-EURÓPAI MENTALITÁS*

NIKOLA BATUŠIĆ

Hugo von Hofmannsthal 1892-ben Loris álnéven Schnitzler Anatol-ciklusának előszavában található híres soraival szinte programszerűen jelenti be a századvégi Bécsben uralkodó impresszionista színház intimitását: „...*Így játszunk teátrumot mi, / Játsszuk en-darabjainkat, / Mind koránnyílt, lágy, szomorkás, / A lelkünk komédiái, / Tegnap és ma tarka kedve, / Csúf sorunk csinos fonákja, / Síma szók és cifra képek, / Talmi érzés, szörnyű vérzés, / Haldoklások, epizódok... (A régi Bécs*, Kosztolányi Dezső fordítása).

Mi abban az időben Vojnović *Ekvinocium*ának (1895) naturalizmusa és szimbolizmusa, Tucić *Povratak* (Visszatérés) című, erősen hauptmanni színezetű darabja, majd Dežman és Nehajev fiatalos, modern kísérletei után Vojnović *Dubrovniki trilógiá*jára vártunk (*Alkony*, 1900), e stílustarkaság egész korszakának legvitatottabb csúcsára.

És amíg az első világháború hajnalán kifejezetten, *á la page*, szolgamódra követjük a közép-európai színpadi hullámzást, (azt a repertoárt, melyet rendezőként főképpen Josip Bach fogalmazott meg és alakított ki), a fiatal Stefan Zweiget, Schnitzler körének modern „klasszikusait", Wedekindet, aki az első harsány expresszionista jelenetet viszi színpadra, a lengyel szimbolistákat, akik mindenestül Közép-Európához tartoztak, a magyar drámaírókat, akiket akkor is, később is Molnárhoz hasonlóan alábecsültek, túlságosan „könnyűeknek" találtak, nálunk pedig Kosort és nemzetközi affirmációját kísértük figyelemmel, Krleža a *Legendá*val jelentkezik (1914), majd később más *legendákkal*, melyek a színpadon egészen a húszas évek közepéig – mint tudjuk – semmiféle visszhangot nem keltettek.

A szimbolista akkordok ellenére, melyek mind a szcenikai tér koncepciójában, mind a művészi szövegben annyira szembetűnők, a krležai Olajfák he-

* A zágrábi *Novi predlog* című színházi folyóirat A közép-európai szindróma korunk színházában és filmművészetében című tárgysorozatának bevezető írása.

gyén, a sikoly, a lázadás, a harci kiáltás, de az emberi lét rejtélyeinek a kutatása és mindenfajta leszámolás – így a nemzeti mítoszokkal való is – csakhamar felváltja ezeket az ezüstrezgésű, holdvilágos szimbolista frázisokat. De ha Krleža mégis a semmire sem kötelező játék jól felismerhető modelljeinél marad (*Álarcosbál, Salome*), iróniája akkor is túlszárnyal a két darab replikáinak látszólagos banalitásán és helyenkénti vértelenségén.

Vajon mi volt az, amely Bécs, Pest, München és természetesen Čapek expresszionista Prágája között Krležát közel vitte e központokhoz, és mi volt az, amely ebben az időben vagy drámaírásának későbbi fázisaiban a peremvidékre vetette? Nem írt természetesen *titkos sejtelmekről, agóniáról, epizódokról*, nem engedte meg – Schnitzlert parafrazeálva – a szeparékba búvó *szerelmeskedést*, nem írt szentimentális hangon szomorú, külvárosi emberekről sem, mint Molnár a *Liliom*ban (1909). Mégis, itt válva felnőtté, Mittel-Europa szellemi klímájában, mely majd éppen Bécsben fog kihunyni Karl Kraus *fáklyája* és az *emberiség végnapjai* között, mert e fény többé nem tudott új utakat bevilágítani, Krleža változatos stílusú és témájú színházává bizonyítja, hogy ide tartozik, ehhez a légkörhöz, melynek musili *tulajdonságai* is vannak, s amelyet éppen néhány lényegi jegyének tagadásával lehet érzékelni.

Számunkra Bécs mértékszabó színpadi toposz volt még Demeter burgtheateri kliséi óta, melyeket hiába akartak meghonosítani, e kísérletek a horvát színház későbbi fejlődési fázisaiban Šenoától Miletićig, az irányadó világítótoronytól való távolodási igény ellenére sem hozták meg a kívánt eredményeket. Változásokra nem a szervezés, hanem a drámai stílus szempontjából volt szükség. A drámai megformálás új stílusa, új tematikai szintek, felforgató dramaturgiai elvek, az újdonságok megfogalmazása – ezek voltak Krleža célkitűzései, miután bejutott a közép-európai körökbe, melyek minden különbözőség, nemzeti kultúra és nyelv ellenére csaknem azonos szellemi identitást tükröztek.

Kraus behatárolt fényű *fáklyája* később messzire világító lánggá erősödött, történelmileg hitelesítve így e nagy fordulóponton a drámaíró Krležát, aki a haldokló civilizáció sötét hangjai közepette is alkalmat nyújtott az Újvilág keresésére. Ezt pedig az ő színpadi kiáltásának jelszava szerint a *hajózásban* kellett fellelni (szándékosan kiemelve kedvelt kifejezését), új csillagképek keresésében, melyek az addigi látóhatáron kívül estek. Nincs ezért semmi különös abban, hogy *Legendá*iban együtt van Jézus és Salome, Mária Magdaléna, Pierrot, Ádám és Éva, a nemek harcának szimbólumaként; olyan rekvizítumok ezek, melyek a korai olvasmányoknak és a zágrábi gyermeket lenyűgöző színpadi varázslatnak még élénk emlékéből erednek. Szilárdan áll ő itt a németországi körök század eleji, modern színházi talaján, és éppen ezen a befogadási szinten keresztül wilde-i és strindbergi vonások is érezhetők nála. De már a *Szentistvánnapi búcsú* holtan-élő és élő-halott jeleneteiben (Gavella) Krleža krausi kímé-

letlenséggel hatol a nemzeti mitológia velejébe, abba a témába, amelynek majd haláláig megszállottja lesz. Olyan éles metszések ezek, melyek számunkra szokatlanok voltak, és miután ilyen alapra látomásos szcenikai építmény került, olyan színházat követelt meg, amilyent ebben a légkörben csak a költői képzelet hozhatott létre. Közép-Európában Krleža hiába kutat ilyen színház után. Oroszországi kirándulása (1924–1925) éppen a bécsi Ringen kezdődik, ahol a Zágrábban fel nem lelt színház után nyomozva Reinhardt Josefstadtjáig jut el, de mélységesen csalódik benne. Miközben úgy tartotta, hogy ez a nagy rendező *élénk, színes angol képeslapokat* árul, *mialatt az előadás azon a vörös damaszttal bevont képtelen színpadon folyik*, és miközben Berlinben is kiábrándították az ottani színpadi képek, nem sejtette, hogy két-három év múlva ő maga is olyan drámát fog írni, melyért Reinhardtot kigúnyolta... *vörös kandalló az alkonyatban, könyvtár, rózsaszínű fénnyel megvilágított hölgy, majd újra a zöld alkonyat, beszélgetés a szerelemről. Háromszög. Csodálatos.* Egy francia bulváríró bécsi előadásának atmoszférájáról szóló leírása és a nemsokára rá következő *Agónia* (1928) egyes didaszkáliái (és tartalmi hangsúlyai) között rosszindulatú párhuzamot vonhatnánk. De úgy tűnik, ez felesleges lenne.

A Glembayakig Krleža még megjárt néhány utat, melyek hol közelébe vitték a közép-európai köröknek, hol eltávolították tőlük.

Michelangelo és Kolumbusz titáni alakja, azokkal együtt, akiket csupán az elvesztett drámák címéből ismerünk, szemmel láthatólag széttörik a „Kákánia"-féle hierarchia által rájuk erőszakolt kereteket. Prága, Bécs, Pest és München között nem született drámai jelenség, mely a szcenikai tényezők közvetlen hatása ellenére is ily élesen, messzire hallatszón sikoltott volna. Ismert és örökös témák kaptak itt szimbolikus jegyeket, világos, programszerű irányelvekkel, és a provinciális közép-európai porfészkekről megpróbálták elűzni a matoši *szarkafészkek* áporodott levegőjét. Hogy e témák számára Zágrábban nem volt színház, az közismert tény, de Krleža nem talált volna ilyen színházat a két Duna menti főváros egyikében sem. Fiatalkori álmainak színházát majd Mejerhold Moszkvájában, Tairovnál és Vahtangovnál leli meg, az izgalmas külvárosi proletárszínházakban. Akkor pedig már maga mögött tudja majd a galíciai színpadi emlékeket, az ingatag októberi eseményekkel való közvetlen összeütközéseket és a sötét horvát provinciába való elvonulását.

És éppen amikor távolodni kezdtünk Európától, alávetve magunkat az egyre erőteljesebb balkanizációnak, Krleža a *Galíciá*val, a *Kálvária*val és a *Vučjak*kal lényegében visszatér a posztexpresszionista alkonyhoz, amely a Monarchia bukása után vált uralkodóvá. A lendületes elődök eszméi elsüllyedtek a Kolubara, Visztula és Piave közti harctereken, Lenin hívó szavának követését kegyetlenül elnyomták Magyarországon is, Németországban is, míg az expresszionizmus első képviselői közül azok, akik Strammhoz és Sorgéhoz hasonlóan nem a háború áldozatai lettek, politikai nézeteik miatt hallgatásra, majd nemsokára a

német területekről való migrációra ítéltettek. Érthető ezért, hogy sokan közülük az öngyilkosságot választották (Toller és Hasenclever, hogy csak az ismertebb neveket említsük), hogy egyeseket a hitlerizmus ért utol a koncentrációs táborokban, és hogy néhányuk (Johst és Bronnen) részben át is állt a nemzetiszocializmus oldalára.

A lehangolt közép-európai ember, aki a háború előtt lázadásának sikolyával a civilizáció fényes horizontját ostromolta, a húszas években egy teljesen elidegenedett környezetben találta magát, ahol nem voltak többé közös, egyértelmű tájékozódási pontok, csupán egyéni, többé-kevésbé tragikus utazások az ismeretlenbe. Toller színházának háború utáni politikai tiltakozásaiban, Brechtnek az új áru–pénz-viszony politikai fonákságáról és a polgári társadalom rothadásáról írt keserű analízisében (*Lakodalom*, 1919), Hasenclevernél, Unruhnál, sőt még Wildgansnál is, megtaláljuk ezt az egykori szellemi közösséghez való hozzátartozást. A dráma akkoriban a társadalmi értékrendszer széthullásáról szól, de az új építők erőfeszítéséről is, akik azonban a korabeli politikai valóság káoszában vesznek el.

A horvát értelmiségi, a kényszerből lett katona, akire törvény erőszakolta rá a bevonulást, a harctéren Wagner *Trisztán*jának a partitúráját olvassa, és ebben semmi póz nincs. Inkább egy olyan közösséghez való tartozásnak a bizonyítéka – többek között –, amely menthetetlenül szét fog hullani, amelyet a szarajevói golyók vészes visszhangja végérvényesen szétrombolt, lehetővé téve, hogy illetékesek és illetéktelenek egyaránt helyet kapjanak benne. A folyónak – mely a sötét háborús éjszakában szó szerint és jelképesen is magán viseli a föld alatti Akherón minden sajátosságát – a túloldalán olyan hangok hallatszanak, amelyek már korábban is felhangzottak a *Kolumbusz*ban, és amelyet sok horvát császári katona ismerős harangszóként követett. Josip Broz és Josip Horvat életrajza csak két ellentétes példája ugyanannak a krležai-kadéti gondolkodásmódnak. A *Kálvária* első oldalán olvasható ajánlás Richmond és Fortinbras árnyékának szól, a két shakespeare-i hősnek, akik a véres tragédiák alkonyi akkordjai közepette úgy hordják ki a halottakat és úgy próbálnak uralkodni, hogy kezüket ne vérezzék be. Krleža az *Aurorá*tól várta a hajnalt, amely elérkezhetett volna a mi vidékeinkre is ugyanúgy, mint a közép-európai baloldali gondolkodókhoz, köztük a drámaírókhoz, akik sugarait szomjasan szívták magukba. És amikor fölöttük az ég hirtelen és váratlanul beborult a politikai megtorlások sötét felhőitől, a diktatúrától és provincializmustól, nálunk pedig még az atavisztikus gyűlölet tüneteitől is, az általános erkölcsi és intellektuális visszavonulás a *Vučjak*ba torkollott, s itt a sáros reménytelenségben elsüllyedt Bach összes toccatája éppúgy, mint a *Plamen* égővörös optimista visszfénye.

Krleža talán jobban, mint bármikor azelőtt, a közép-európai panoráma alkonyi hangulatához való végleges kötődést bizonyítja a trilógiával, melyet, úgy tűnik, eddig még senki sem vizsgált politikailag intonált egészként. Világosan

megjelölték benne az expresszionista jegyeket (a Doktor a *Kálváriá*ban, Horvát álma a *Vučjak*ban), de ajánlatos lenne a drámák eszmei hátterét is felderíteni. Ezt a hátteret a galíciai harctér és a vučjaki istenhátamögöttiség ellentéteként szerkeszti meg, amikor azokban a forradalmi hullámokkal elindított új eszmék igyekeznek betörni. A szellemi káosz, az erőszak és a provinciális értetlenség zordon szirtjeiről elpattannak ezek az eszmék. Az 1917-es háborúsforradalmi trilógiában a közép-európai értelmiségi erkölcsi-intellektuális dilemmái közelítik Krleža színpadi műveit az ő *európai látóhatárához* (Viktor Žmegač), méghozzá olyan pillanatban, amikor az egykori állami-politikai közösség távolabb élő tagjai számára ez a látóhatár menthetetlenül sötétülni kezdett. A nemzeti-politikai színtér növekvő káoszának közvetlen fenyegetése alatt Krleža visszavonul drámáiban e környezetből, és a széthulló múltban keres témát, mert ide még mindig szívesebben tartozik, mint menekül a jelen aktualitásához. Az eszmeileg és politikailag szétzilált Közép-Európa múltjába hatolva, olyan témákkal, melyek a bukásról és a szocialista jövendölések következetes megvalósításának reménytelenségéről szólnak, szervesebben, hatékonyabban és szorosabban kapcsolódik a közép-európai jelenhez, mint bármikor azelőtt. A jugonacionalista eufóriával és saját országában a nemzeti oppozíciók kialakulásával – mely drámai feldolgozásban nem hozott jelentős eredményeket – Krleža élesen szembeállítja a múlthoz tartozást illetve az újfajta – még távoli – forradalmiság iránti hajlamot. Új drámai kompozícióinak sora pedig majd megmutatja, hogy valójában a húszas évek, a hajdan idealizált közép-európai légkör eltűnésének ideje nagyon is éles korszakhatár, melyet saját tematikai választóvonalaként jelöl ki.

A Glembay-ciklus 1928 és 1930 között Krleža dramaturgiai struktúrájába sok közismert újdonságot hoz, de ezekkel most nem foglalkozunk. A mi szempontunkból fontos e három dráma eseményének történelmi időpontja, a drámai hősök szociológiai ábrázolása, és ami talán még lényegesebb, a drámai történet színhelye. Tudjuk, hogy a *Glembay Ltd* szereplői 1913-ban átélik a polgári-patrícius ábrándok szertefoszlását, hogy az ő elmúlásuk az *Agóniá*ban folytatódik, az első világháború után az új államban, és hogy a harmincas évek elején *Léda* az ő groteszkül karneváli hajlamaival és a darab végi szimbolikus söprűvel végérvényesen eltakarítja egy letűnt civilizáció lomjait.

Krležát tudatos belépésre a glembayi szalonba nem csupán a *minőségi* dramaturgiai támpontok utáni vágy készteti. A színpadi beszéddel és minden más művészi eljárással együtt sajátságos hommage ez saját környezetének, amely, mint tudjuk, és mint ahogy az író is jól tudta, sohasem volt ilyen glembayi magaslaton. Ám Zágráb és Agram felemelése Bécs, Pest szintjére (vagy talán Triesztére, ahogyan Gavella írta), valójában kinagyítás, a város néhány jellegzetességének mikroszkopikus vizsgálata, mert ezek csak meghatározott, augmentatív helyzetekben tudják elviselni Krleža leleményességének élességét. Zágráb a

Glembayak által nemcsak színpadi, hanem általánosabb, kultúrtörténeti értelemben is rákerült a közép-európai térképre, és nem is csak azért, mert a drámákban németül is beszélnek, vagy mert Zágráb, Bécs és a magyar helyőrségek közötti utazgatásokat a leghétköznapibb jelenségként emlegetik. A Glembay-klán társadalmi és főképpen gazdasági életmozzanatainak szándékos eltúlzása csupán Krleža vágya, hogy mint egy kinagyított képen, lehetőséget nyújtson a legkisebb részletek megfigyelésére is. Meddők voltak és maradnak azok a tárgytalan viták, melyek azt hivatottak bizonyítani, hogy Glembayak nálunk sohasem éltek (ami egyébként közismert tény), sem Agramban, sem Zágrábban így nem beszéltek, és hogy e város lakói cselekedeteikben sohasem voltak enynyire morbidak. De hát ezzel a ténnyel Krleža mint született zágrábi maga is tisztában volt. Neki a Glembayak világa mikrokozmikus egységként kellett a közép-európai mentalitás hatalmas freskóján.

Hogyan is mutatták be valójában Zágrábot az addigi horvát drámákban? Majdhogynem mindig provinciális környezetként, melyben pletyka és irigység kavarog (Šenoa – *Ljubica*), basáskodnak a kémek és a nacionális polgári törekvések uralkodnak (Tomić – *Novi red*), a népi drámákban a behízelgés biedermeieri központjaként, jellegtelen kisvárosként, hamis kozmopolita törekvésekkel a 19. század végi horvát jól megcsinált darabokban vagy pedig a modern stílusok versengésének színtereként, de valódi urbánus háttér nélkül. Krleža Glembay-ciklusának Zágrábja a közép-európai patríciusok, ugyanakkor az első proletár visszhangok városává lesz, világosan kijelölt pont Európa ezen részének térképén. Ahogyan Držić Dubrovnik helyi jellegzetességeit felhasználva a Várost aktív részesévé teszi dramaturgiai rendszerének (az utcák, terek és lakosok felsorolása), úgy Krleža is aktivizálja Zágráb urbánus és szuburbánus magvát, a felismerhető dramaturgiai akció érdekében. Retorikája, gyakran még a pátosz is érthetőbbé válik, ha elolvassuk műveinek azon részleteit is, melyeket a franciák *Krleža intime*-nek neveznek – agrami gyermekkorát vagy számos naplójegyzetét. Akkor értjük csak meg, hogy az előkelő és a szegény városrész között is lehetett holbeini fehér kezekről beszélgetni és közben eldugott kocsmákban pálinkázgatni – ezt Vrdoljak filmje mutatja meg a legjobban. Az *Agónia* által intonált dialógusokban Zágráb még inkább európai szellemű városként tükröződik, ezért úgy tűnik, hogy a harmadik, az ötvenes években hozzáírt felvonás nem pusztán Križovec doktor védelmére született, hanem annak a gondolatnak a kivédésére is, hogy Zágráb nem volt jelentős civilizációs környezet. Mert ebben a felvonásban az ügyvéd és egykori magyar nemes igyekszik átváltozni és át is változik, követőjévé válik az új politikai konstellációknak, melyek éppen azért, mert a kabinetkombinációknak nem volt közép-európai hagyományuk, ilyen örökséggel rendelkező egyéneket kerestek. A *Léda* farsangi álarcai mögül ugyancsak gyakran fölsejlenek Zágráb színei, és így a trilógia is úgy értelmezhető, mint egy városi szegmentum

karcolata, melyet a költő szülővárosának egyetlen elemzésében sem volna szabad mellőzni.

A Glembay-ciklus volt az a határvonal, melyet Krleža nemzeti tematikájában többé nem lépett át. Radić meggyilkolása, az 1929-es diktatúra, a marseilles-i merénylet, a belpolitikai megoszlás, a gazdasági és még inkább a politikai emigráció kérdése – a történelem és az élet mindezen sugallatait Krleža már nem formálta drámává. Valahogy túlságosan is idegenek és nyugtalanítók voltak az ő színpadi ösztönzéseihez és ihletforrásaihoz képest. Ez utóbbiak pedig a Nyugat eszmei, politikai és szociális problémái voltak, vagyis magának a Nyugatnak a létkérdései. Egy civilizáció széthullásáról szólt a *Legendákban*, három drámában és bizonyos mértékig a Glembayakban. A későn megjelent, de sokáig tervezett *Aretaeus*szal visszatérve újra a drámához az európai civilizáció forrásához fordult, a római antikvitáshoz, de a korabeli európai körök kozmopolitizmusához is, melynek középpontjában – mily tünetszerű helyrajz – új, veszedelmes fenyegetések csírái éledeznek, és majd nagyobb katasztrófával végződnek mint Krleža ifjúkorában: *a hontalan (az apatrida) nem kiránduló a smaragdzöld tengeren, hanem az európai lélek állapota a spanyol forradalom bukásának előestéjén, a Guadalajara, München és a nürnbergi beszéd napjaiban, a berchtesgadeni találkozó előestéjén.* Az *Aretaeus*nak ez a programszerű előszava még egyszer világosan megmutatja, hol kereste és hol találta meg Krleža a saját helyét.

HÁSZ-FEHÉR Katalin fordítása

Ivan Kyncl *(Anglia)* felvétele