

ALKOTÓMŰHELY

GUELMINO SANDOR

A KÜKLOPSZ ÉS TÁRSAI

JEGYZETEK A STERIJA JÁTEKOK KAPCSÁN

Fesztiválok, seregszemlék végeztével — napi tudósításainknak mintegy koronájaként — mindig megpróbáljuk összegezni a látottakat, elkészítjük a számvetést, felmérjük a helyzetet, igyekszünk megkeresni a csomópontokat, rátapintani a jellegzetességekre, a szemlék kontemplatív rétegében merülünk el, hogy a szóban forgó művészet jelen állását minél pontosabban meghatározhassuk. Egy olyan évről évre ismétlődő fesztivál, mint amilyen a Sterija Játékok is, tükörképe lehet a jugoszláv drámaírás, színjátszás pillanatnyi helyzetének — nem csoda, ha állandó elmélkedésre, összefoglalókra, diagnosztizálásra csábít. Nehéz ellenállni a kísértésnek, tíz nap és nyolc hivatalos programba iktatott verseny-előadás után szinte önként adódnak a következtetések, dicsérő szók és elmarasztalások tolnak fel — ettől függetlenül, most kivételesen, mégis másfajta metszetet kívánok nyújtani: nem is az országos szemle, hanem inkább az előadások karakterisztikus momentumait mutatni fel, legalábbis azokat, amelyek számomra a továbbiakban emlékeztetőül szolgálnak majd a 22. Játékokra.

Furcsa jelenségnek vagyunk tanúi az utóbbi években: a hat vagy nyolc előadás közül egy biztosan toronymagasan kiemelkedik, a zsűri ezt halmozza el díjakkal — s végül olyan érzésünk támad, mintha az egész szemlét ezért az egy produkcióért rendezték volna, mintha a többi előadás csak végigstatisztált volna neki, s ha másért nem, hát ezért az egy igazán nagy előadásért érdemes volt végigkövetni az egész fesztivált. Mármost felvetődik a kérdés, hogy a Játékok egyhatoda-egynyolcada képviseli-e a jugoszláv színjátszást, ez-e a rá jellemző, vagy a körülötte legelésző átlagelőadások nyája, nem beszélve a válogatásból kimaradt még vagy ötven — feltehetőleg minőségben elmarasztalhatóbb — színházi rendezvény?! Persze jó dolog az, ha évente születik legalább egy nemzetközi sikerre is számítható előadás (mit nem adna filmgyártásunk egy hasonló átlagért!), jó tudni, hogy színházművészetünk lépést tart a határokon kívüli eseményekkel, más nemzetek teátrumával) a „fejlődés” szót szándékosan nem írom le ehelyüttl!), de mélyen elgondolkodtató, hogy országos fesztiválunkra főképp „aránylag tisztességes”, átlagelőadások kerülnek el, melyeknek versengésében úgymond „nem kunszt” egy invenciózusabb, szakmai szempontból kidolgozottabb, magas művészi igényű előadásnak élre kerülni. Vetélkedésről szinte szó sincsen. Így történik meg, hogy a részeredményektől, egyes színészek kiváló alakításától, díszlet- vagy jelmeztervezői telitalálattól függetlenül, összhatásban, teljességben soha sincs egynél több színházunk, egynél több kollektívánk, mely joggal pályázik a fesztiváli bronzszobrocskára.

Tavaly a zomboriak *Nősülés és férjhezmenetele* nyitotta a szemlét és a továbbiakban senkinek sem sikerült ezt túlszárnyalni. Az idén már első este láthattuk a zágrábi „küklöpsz”-ot s nyomban megszűntek a kételyek az első díj várományosát illetően. Szándékosság lenne abban, hogy már első nap bemutatásra kerül a legjobb produkció, vagy a véletlen műve az egész? Nem tudni. Mindenesetre a szervezőknek kiváló érzékük volt a fesztiváli naptár összeállításakor, az első rajtszáma szerencsés szám lett — érdekes tradíciót indítottak be. Folytatódik-e vajon?

Mindkét előadás a maga nemében — így szoktuk mondani — példaként állítható színházak, rendezők, színigazgatók elé. De nem másolando példaként. Egyedülállóságukban van a nagyságuk. S igen nagy hiba lenne, ha most színházi társadalmunk azon nyomban imitálni kezdene őket. Ha Dejan Mijačnak vagy Kosta Spaić monumentális alkotásának vértelen epigonjai jelentkeznének széles ez országban. Márpedig, főleg *A küklöpsz* esetében, fennáll ennek a veszélye. Veszélyről kell beszélni, mert mi többször hajlamosak vagyunk receptekből összeállítani étlapunkat, mindenható gyógyszereket keresni színházi életünk orvoslására, lustaság vagy tehetetlenség miatt elhanyagolni a belső, az önálló kezdeményezéseket, kutatni egyéni utainkat, láttuk úgymond, mi kell a közönségnek, mitől döglök a légy és a kritikus, nosza rajta: csináljunk mi is teljes együttesre épülő, nagyven-ötven embert foglalkoztató „nagyspektákulumot”, vegyük birtokba a sportcsarnokokat, jégpályákat, dobjuk be a színházi technika hatásos gépezetét, a trükkök arzenálját — a siker biztos magától házhoz jön! Egyébként is sokan törték a fejüket, vitakoztak a Sterija Játékok Kis tribünjén, hogy „Milyen színházat akarunk ma?” — a választ megadta a zágrábi Horvát Nemzeti Színház: nos ilyet és ilyen előadásokat. Kezünkben tehát a megoldás! — Az effajta elmékedések persze meglehetősen rossz irányba terelnek összjuggoszláv színjátszásunkat. De hogy sokak fejében megfordult hasonló gondolat, bizonyítja a kritikusok kerekasztal-beszélgésén részt vevő több jeles színházi szakember, akik figyelmeztettek már a fesztivál ideje alatt jelentkező reakciókra, a téves elképzelésekre, melyek *A küklöpsz* sikerén felbuzdulva hasonló jellegű előadások sorát kérték számon színházainktól.

Mivel is került *A küklöpsz* a többi előadás elé? Sikerét két tényező határozta meg: monumentálitása és színészi, művészi színvonala, egyése. Karakterisztikumá azonban sem összességében, sem külön-külön elemezve nem biztosíthatja a sikert. Illetve nemcsak a sikert, hanem a jugoszláv színjátszás, a hazai színház továbblépését, arculatának kialakítását. Amennyiben *A küklöpsz*ot egyedüli követendő példaképp állítanánk színházaink elé, meglehetősen egyoldalúan fejlődne, ha egyáltalán fejlődne színjátszásunk. Mert a monumentális egymagában még nem jelent semmit. A hatalmas méretek, a nyomasztóan nagy térbeni kiterjedés, mely képes arra, hogy lenyűgözze az embert, még nincs feltétlenül adekvát viszonyokban az esztétikummal. Esztétikai kvalitásai a színházi makrokozmoszban kiérlelődő és felmutatandó belső, lelki történések, emberi viszonylatok megmutatásában keresendők. Mintegy negyven jeles zágrábi színész, a Horvát Nemzeti Színház egész társulata részt vállalt *A küklöpsz* színrevitelében, a kollektív lelkesedés, a kollektív hit és munka bére volt az a siker, amelyet a darab aratott.

Pedig meglehetősen szépséggel tekintettünk a bemutató elé. Semmi rokonszenves nem volt abban a huzavonában, amely a Játékokon való fellépést megelőzte. Folytak a tárgyalások a színpadot illetően, a zágrábiakat kötötték az ebet a karóhoz, hogy a horvát fővároson kívül, illetve hát Nemzeti Színházuk színpadán kívül máshol nincsen alkalmas hely ennek az epopeiának az előadására.

Eredendő bizalmatlanságunk mutatkozott meg, amikor a Marinović-regény dramatizálása jött szóba. Van-e értelme egyáltalán egy homogén — millió apró szövödvényével, részletével, hosszadalmas leírásával, narratív előadásmódjával egyetemben homogén — regényt megbontani, színpadra kényszeríteni, élővé varázsolni a papír embereit,

— szétforgácsolódik-e egy epikus munka a más műfajba való áthelyezés következtében vagy esszenciális tartalomgaloppot látunk *A küklöpsz* estéjén?

Az első dolog, amely még a fénytöltés előtt lenyűgözte az embert, a hatalmas tér, a maximális színházteremmé átalakított sportcsarnok, melynek amfiteátrumszerűen kiképzett nézőterén ezernél is többen foglaltunk helyet. Nemcsak az elképzelés atyját, de a gyors és minőségi munkát kivitelező szakembereket is dicséret illeti — a sportcsarnok csarnokszerűsége eltűnt a falakat körben beborító szürke, két-három méter széles, tán vagy húsz méter magasságban is feszülő vászonvágatok által; valami furcsa érzés vett erőt rajtunk, szinte megtapogatjuk magunkat, megtapogatunk mindent, mi vagyunk-e, Újvidéken ilyen óriási színház, lehetséges? És azonnyomban elszontyolodunk, hogy mindez csak improvizáció, kérészéletű színházutánczat, holnapután éjszaka már elvonul, elbontják, mint a cirkuszponyvát összehajtogatják, s helyén csupán egy marad: a nosztalgia.

S ez a hatalmas nézőtér, beleácsolva középen szélességben, faltól falig egy emelt pallószzerű játéktér, melyet a színpad közepétől húzódo pallón keresztül ugyancsak meg lehetett közelíteni, ez a horizontálisba fektetett T-forma meg a kűtmélység kiterjedésű színpad hivatott arra, hogy szín- és játéktére legyen a második világháborút váró, érzékelő, sejtő, apátiába és dekadenciába süppedő zágrábi polgárság találokzásainak, beszélgetéseinek, vitáinak, reménységeinek és borzalmainak, töprengéseinek és fondorkodásainak. Főszerepben pedig Melchiorral, ezzel az érzékeny lelkületű értelmiséggel meg alteregójával, lelkiismeretének, vágyainak, belső énjének inkarnációjával, Chorral.

Már-már nem is mondanám színjátéknak *A küklöpsz*ot, ezt a hatalmas spektákulumot, melytől épp a spektakularitás idegen, hanem a film és a színház mezsgyéjén egyensúlyozó produkciónak, olyan kaleidoszkópszerűen pergő, új és új színes csillagrendszerrel összerendező hibridművészetnek, mely valóságeseleit, stílusát a színházról, formai megoldásait és rendszerét javarészt a filmtől kölcsönözte. Megállapításom különösen az első felvonásra érvényes, lévén, hogy a dramatizálás meglehetősen heterogén, szándékban, megfogalmazásban egyaránt elkülönülő részekre tagolta a regényt; mi több, műfajilag is különböző produktumok ezek a részek; viszont az első, az alaptónust, a vezérmotívumot megszólaltató rész markáns emléke kiterjeszkedik egész, új minőségeket érzéklni és felfedezni kívánó élményiségünkre: ki is elégti azt. Ez az első felvonás igazi drámai tabló, ellentétben a második részszel, mely nem különb egy Svejken iskolázott katonablödinél (ha nem az teljességgel), és a harmadik résznel, mely rendezőileg is meglehetősen statikusra sikerült monodráma ismérveit kínálja pusztán. Nos, a furcsa, dramaturgilag is sántító trilógiát egy kivételes színészművészetének eradációja ötvözi egybe, Rade Serbedžijae, aki — ha lehet még ezt a meglehetősen elkopott szót használni — eszköztelen — de minden pillanatban jelen levő, emberi léte teljességével domináló — játékaival, szerepével nemcsak azonosulva, hanem magában és maga körül egy korszellemet, egy kor levegőjét hordozva és árasztva, s egy kissé fanyar, de fájó emléktű régi Zágrábot is ideálmodva töltötte be az estét, a villanásnyi színpadképeket, *A küklöpsz*ot magát. Melchiorja úgy szemlélődik, figyel, hogy passzivitása érdeklődést kelt, cselekvő részévé válik minden városi milliónek, játékát az aktív passzivitás, a vitális passzivitás jellemzi. Kicsit felülről szemléli azokat az eseményeket, amelyek körülötte zajlanak: nem különösek, nem hosszú sugarúak, de belső feszültséggel teltek. S a feszültség átattan rá is, a röppenő szikra nemcsak félelemérzetét gyújtja fel, fellobbantja egzisztencializmusát is. Melchior a világháború előestéjén andalog ide-oda Zágrábban, patológikus korhangulatát fürkészve, s igyekszik megfogalmazni magának azt az érzést, azt a belső nyugtalanságot, felfoghatatlan félelmet, mely őt és környezetét megtölti. Közeledik az apokalipszis, a regénybeli küklöpsz vagy Polüfemosz — a háború.

A Marinković által megalkotott Melchior ugyanezt teszi, Hamletként vívódik és töpreng, bár nem lázad és nem tiltakozik az ellen a

világ ellen, amelyet soha nem fogadott el. A regénybeli Melchior attitűdje és a Rade Šerbedžija által megteremtett Melchior között azonban van egy lényegbevágó különbség: a regény főhősének segítségére, érzelmeinek, gondolatainak, lelki hullámzásainak, borzolódasainak felmutatásában segítségére van a szerző a maga leíró módszerével, elemző technikájával; a színpadi Melchior ki kellett találni, úgy ragadni meg, minden pillanatban úgy fogalmazni meg, hogy a regénybeli mankók nélkül, a színjátszás eszközeivel legyen autentikus, ha nem is adekvát a regény Melchiorjával. S ez kegyetlenül nehéz feladat. Melchior ugyanis nem cselekvő hős. Szemlélődő típus, akinek lelkében játszódnak le az igaz ütközetek. Mármost az ilyen kontemplatív hős legtöbbször érdekes, mozgalmas történetekbe csöppen; Melchiornak azonban nincs ilyen szerencséje, neki nem adatott meg, hogy felkapaszkodjon a máglyára, tenyerét szeme fölé emelve ellenzölül a távolba lásson a nagy világéges lángjainál. Amikor szeme felnyílna, amikor mozgalmassá válik körülötte a világ, amikor tehetne valamit, s amikor mi is mérni tudnánk, eltűnik a szemünk elől, akárcsak Hans Castrop az első világháború ki-törésekor.

A regénynek — ebből azután logikusan következik — meg a színpadi változatnak sincs összefogható, egyenes vonalú cselekménye, fabulája. Majdhogynem véletlen találkozások sora képezi az első felvonást, azt a részt, amely dominál az előadason és meghatározó jellegű a későbbiek folyamán. És Rade Šerbedžija is ekkor Melchiorját csöndkatonákkal rögzíti a színpadhoz, a talajhoz. Monológjai vagy Chorrall való tanácskozásai, vitái alkalmával képes a bénítóan nagy teret úgy sűríteni össze, úgy szűkíteni le a maga holdudvarára, hogy figyelmünk egy arcra, egy harsány gesztusok nélküli alakra koncentrál, aki magával viszi mindazt, ami előzőleg az utca vagy kávéház diszletei között lezajlott. Melchiorja minden jelenet után gazdagabb, feltöltöttebb, súlyosabb, egyre magányosabb lesz, ahogy élményei megülepzenek benne. A cselekvés hiányát a cselekvéstelenségben szuggesztivitással ellensúlyozza, azzal a szuggesztivitással, mely a nézőt alakja belső világának kapui felé irányítja — a kapuk pedig tárva állnak, hogy egy lélek összerombolt függőkertjeibe bepillantassunk.

Eli Finci meg is kérdőjelezte *A küklupsz*nak mint drámának létjogosultságát, mert hisz cselekvő hős nélkül nincsen dráma, ugyanakkor viszont figyelmeztetett a kollektív dráma felsejlésére, a háború előtti Zágráb mentalitásának csődjére, a kapcsolatok felbomlására, egy életvitel kiüresedésére, a polgár alkonyára, mely azonban nemcsak a polgárság tragédiáját, hanem nemzetek tragédiáját jelezte előre.

A szabványkritikáktól eltérően nem részletezem tovább az előadást, lényeges momentumait már felsoroltam, Kosta Spaić dramatizáló munkájánál azonban meg kell állni egy percre. És most nem is a színpadra írt szöveg erőnyeit vagy fogyatékoságait szeretném elemezni, hanem arról a mindinkább elszaporodó gyakorlatról tennék említést, hogy neves rendezőink prózai szövegek színpadi megfogalmazásába kezdenek. A dramatizációk színpadra állítása még önmagában nem tünetszerű, akkor lesz azzá, ha a rendezők egyre gyakrabban vállalnak ilyen munkát, mégpedig a saját dramatizációk életre keltését. Főképp a hazai prózát formálják át. Többletmunkával igyekeznek önmaguk és színházuk számára színpadképes szövegeket teremteni. Mivel mai, korszerű műveket dramatizálnak, felvetődik a kérdés, hogy mi okból, milyen belső indítékok vezérlik őket, miért nem eredetileg is színpadra írt művekhez fognak újratermőt erővel? A válasz csakis egyértelmű lehet: alkotói munkájuk kiteljesedésére nem találnak megfelelő színpadi műveket az utóbbi évek jugoszláv drámatermésében. Egyszóval: gyengék a mai drámák.

Lássunk néhány számadatot! A Sterija Játékokon résztvevő előadások közül hat mai szövegen alapult, három pedig régebbi művek újrajátszása volt (ide számítva a díjazottak tiszteletére bemutatott *Szilaj vért* is). A két leggyengébb produkció, az újvidéki Szerb Nemzeti Színház *Gonosz éjszakája* (Velimir Lukić műve) és a Belgrádi Drámai Színház

Puccsa (Miodrag Ilić darabja), éppen a rendezői invencióhiány folytán maradt le a versengésben. A zágrábi Utazó Színház Ivan Kušan *Čaruga* című népszínmű-utánezatával a színvonalas szórakoztatást tűzte ki célul; Kušan komédiáját jócskán megemelte a Vanja Drah—Ana Karić—Ređa Bašić színésztrío — bizonyos, hogy effajta jeles művészek nélkül fele annyit sem hozott volna, bár a zsűri csak Bašić teljesítményét érdemestette díjra. Franček Rudolf szövegére (*A köd bőre*) készítette előadását a trieszti színház, sajnos, nem tudott meggyőzni arról, hogy helyes műsorpolitikai húzás volt bemutatni ezt a harmatgyenge, mondvacsinált konfliktusú szöveget, rituáldrámát. Hasonlóképp nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket a bitolai *Mara menyegzője* (Vladimir Kostov regényéből Ljubisa Georgijevszki írta színpadra és ő is rendezte!), Cankar *A Szent Flórián-völgyi kísértés* című művének celjei előadása pedig csupán Mile Korun rendező új interpretációjával készített gondolkozásra.

A három dramatizáló rendező, Kosta Spajić, Gradimir Mirković (Borislav Stanković: *Szilai vér*) és Ljubisa Georgijevszki több-kevésbé sikeres munkájukkal azonban — a Játékokon szereplő gyenge mai drámák ellenpontozásában — a tényleges, jó és játszható művek hiányát húzták alá. Alkotói újrateremtő erője volt még a Miroslav Belović által rendezett *Dundo Marojének*, nem csoda, hogy többen Bojan Stupica klasszikus rendezését emlegették vele kapcsolatban, bár mérőföldkőnek meglehetősen puhány és hiányos ez a Pometre koncentráló, csuhába bújtatott előadás.

De hát hogy van az, hogy a régebbi drámaszövegek meg a saját kezű dramatizálások felserkentik a rendezőket, fantáziájukat kibontják és sárkányként a magasba röppennek, a mai daraboktól pedig egészen szárnyaszegettekké válnak?! Želimir Orešković semmit sem tudott kezdeni a *Puccsal*, Branislav Mićunović pedig az írott szó iránti tiszteletétől vezérelve, no meg a Lukić iránt érzett hódolat következtében úgy nyilatkozott és úgy is tett, hogy ehelyütt felesleges mindenfajta intervenció, hisz a darab pontos, precíz, nincs szükség rendezői eszközökkel mászá formálni (bár ezt senki sem kérte tőle számon), egy az egyben kész előadás a szöveg. Sajnos, meg is lett a következménye ennek a vakhitnek: statikusra, vértelenre, izzás és lélek nélkülire sikerült a Lukić-dráma. A nagynak hitt mű ugyanis — tévhitének súlyával — agyonnyomott minden rendezői invenciót, Mićunović rendezőként semmisült meg s lett mindössze tolmácsa, dadogó tolmácsa az egyébként is beszedhibás Lukićnak.

Mivel a *Gonosz éjszaka* zsűri általi nem díjazása meglehetősen nagy port kevert fel, egyesek úgy vélték, hogy a sikertelen előadás nyomott legjobbat a latban a bíráló bizottság döntésekor; fogadatlan prókátorként mégiscsak hozzá kell fűzni egyet-mást ehhez a drámához, hogy kitűnjék, a zsűrinek igenis igaza volt. Egyben pedig alapvető ellenérzésünknek adjunk kifejezést.

Lukić darabjának központi kérdése, hogy van-e lehetősége az egyénnek, a költőnek, a művésznek, szembeszegülhet-e akarátával vagy tagadásával a tőle független és érintetlen, ugyanakkor pedig állandóan változó, öntörvénnyű hatalmi mechanizmusnak? A hatalom, az államvezetés aljasságai tudniillik klisészerűen újulnak meg, követik egymást, bennük tájékozódni alig lehet, alkalmazkodni vagy ellentvetni pedig éppen lehetlenség. A *Gonosz éjszaka* ilyen kontextusban rokon vonásokat mutat Lukićnak a hatvanas évek elején írott abszurd farszával, az *Oswald király hosszú élete* című játékával, melyben a hatalom arcnélküliségét parodizálta. De amíg ott premier planban történnek az államszínnyek, követik egymást a trónon az új uralkodók, *Gonosz éjszaka*-jában a háttérből dolgoznak a pillanatnyi hatalom erői, közvetve szerzünk tudomást a torzsalkodásokról és változásokról.

Lukić az adott keretek között az értelmiségi és a hatalom viszonyát boncolgatja, téziseket közöl az értelmiségiek, a művészek kiszolgáltatottságáról, a felülről érkező nyomással való szembeszállásuk, lázadásuk illuzórikusságáról, közben viszont egyféléképp elvétí a léptéket az általa megteremtett situáció és a tételgazság között. Olyan alaphely-

zetből indul ki ugyanis, amely csak zsákcába vezet, hiszen főszereplője a hatalom kiszolgálója volt évekig, s eldobatásának pillanata nem éppen alkalmas, vagy még inkább etikus arra, hogy épp ez a talpnyaló, szélkakas döbbenjen rá mindarra, amit Lukić tételesen közölni kíván.

„A Gonosz éjszaka a költőről és a száműzetésről szól” — mondja a szerző. Az irodalomtörténet klasszikus száműzöttje, Publius Ovidius Naso. És épp nála esik csapdába. Napjaink jelmezében, problémakörével, mintegy a történelmi folytonosságra figyelmeztetve meséli el a történetet, kísérli meg ezt elvezetni a tézis megfogalmazásának pillanataig. De itt jön a buktató: Publius, a központi figura nem az a hős, aki természetszerűen jut el a lázadásig, aki az erények, a szabadság védelmében önmaga belső, erkölcsi indítékaitól vezérelve megtagadná az aljasságot, nem tanúskodna hamisan.

Publiusa ugyanis a főúri körök, a hatalmasok, az államvezetők kedvence, ünnepektől művésze volt a kitagadásig. A korlátlan hatalom kegyét pedig nemcsak élvezte, hanem ki is használta önös érdekeinek megvédésére, koszorús költészete ellen írt bírálatok és bírálók elfojtására, megsemmisítésére. Érzéketlen, gőgös és megközelíthetetlen volt, mint az a vezető kör, melynek kiváltságos tagja volt. Száműzetésének okáról, a bűnről, nem esik érdemleges szó a darabban. Lukić így elkerüli a konkrétumok felfedését, másrészt pedig úgy képzei, hogy a darab tézisei meggyőzőbbek lesznek, amennyiben a hatalom cselekedeteinek indokolatlanságát is hangsúlyozza.

A darab cselekménye úgy indul, hogy Publius és szeretője, Beatrissa megérkezik egy idegen városba, Antonius, megbízható községi tisztviselő házába, ahová száműzték. A mozgáskorlátozást leszámítva aránylag tisztességes körülmények közé kerül, Claudia, a házvezetőnő remekül főz, s Publiust egy ideig mindenki békén hagyja. Ekkor azonban váratlanul megérkezik Peter, az egykori egyetemista, akit annak idején Publius megrágalmazott szenátorbarátjánál, mert a jó eszű, jó tollú fiatalember őszintén megírta egy képeslapban, hogy a dédelgetett költő poemája rossz! Publius a fiatal kritikust államellenségnek nevezte, amiután azt kizárták az egyetemről, kettétörték pályáját. Ezek során azonban Peter kitanulta az „élet iskoláját”, talpnyalóvá, hitszegővé lett, a hatalom lelketlen, aljas, megvesztegethető és kíméletlen kiszolgálója. Épp olyan szélkakas, mint egykor a költő. Most elmondja Publiusnak, hogy hatalmi változások várhatók, a jelenlegi szenátort megbuktatja egy Valentin nevezetű ezredes, de a teljes sikerhez a száműzött költő tanúszkodására és írásbeli — természetesen hazug — nyilatkozatára van szükség. Peter az ezredes megbízásából érkezett és pár nap gondolkodási időt ad Publiusnak, döntsön, megírja-e a hamis vádakát vagy sem. Publius azonban ellenáll a kísértésnek, inkább vállalja a halált. De ellenszegülése, lázadása elkészt, nem befolyásolja az eseményeket, mert időközben meghiúsították az ezredes szándékát. Publius tette hiabavalónak bizonyul, az aljasok, a gerinctelenek tovább prosperálnak, Peter kópönyeforgatóhoz méltómód most a szenátorhoz siet, annak ajánlja fel szolgálatait.

Slobodan Selenić szerint a *Gonosz éjszaka*nak alap gondolata az anti-hősiesség. Nincsenek nagy igazságok, csak kis hazugságok és nincsenek nagy célok sem, ha azokért kicsi, jelentéktelen emberek állnak ki.

Selenićnek igaza lenne, ha Lukić nem írt volna egy külön záradékot drámájához, nem sújtott volna rá a fináléra még egy monológgal, mintegy magyarázatként, kiválasztva erre a célra Beatrissát, a szeretőt szócsovéül. Itt, ebben a monológban hangoztatja Lukić a tézist, aminek céljából íródott az egész dráma. Csak a lényegét idézem: „A politikusoknak mindig ellenségre van szükségük. A politikus nem politikus, ha nincs ellensége. A legártatlanabb, a leggyengébb erre a célra az író, a költő. Vele el lehet játszani, lehet kegyelni és lehet száműzni!”

Ebből következik tehát, hogy a művész lázadása csak eredménytelenül végződhet, mert állandó kiszolgáltatottja, kiszolgáltatott ellensége a hatalomnak. „Gyanús személy” — ahogy Andrić nevezte a *Beszélgetés* *Goyával* című tanulmányában.

Lukić költőjének lázadása viszont azért kicsinyes és neveléses (még a döntő bizonyítékként, poénként odakonstruált halálválasztással egyetemben is), mert tettéinek mozgató rugói a sértett büszkeség, a hiúság, az emberi gyengeségek nagy eszmékhez fel nem érő arzenálja. Publius tehát semmiképp sem lehet tragikus hős, apoteózusa nem valószínű meg, előélete, lelki szennyezettsége nem determinálja őt lázadóvá, forradalmárrá. (Lukić mégis ezt szeretne volna elhitetni.) Publiusnak belső átalakulásra se ideje, se mélyebb okai nincsenek. A száműzetés ebben a Lukić-darabban alkalmatlan a transzformáció kiváltására. Noha a hatalmi mechanizmus tovább dolgozik a feje felett, ő nem az a hős, aki legalább egy hihető, igaz szót, figyelmeztetőt tudna feljajdulni ellene.

Az előmelegített tézisnek így mélyebb megalapozottságot, célirányú cselekménnyel alátámasztott hitelességet nem nyújt az új köntösű Ovidius-variáció. A darab elhibázottsága a konstruált szituáció, szereplőinek típusjellege — írói bábalakjai mellett — ebben keresendő.

Igazságtalanok lennénk azonban, ha elhallgatnánk Lukić vitathatatlanul ügyes dramaturgiáját — sajnos a *Gonosz éjszakában* cérnán mozgatja figuráit, s a historizmus köntösébe bújtatott intellektuális dráma épp ezért marad meg írója más forma után kiáltó lelki szükségletének. Majtényi *Száműzöttje* bizonyára nagyobb sikerre számíthatott volna, ha Ovidius-problematikára szervezett volna szemlét.

Nos, ha ebben a sokat vitatott kérdésben, hogy helyesen döntött-e a zsüri, amikor a modern drámáért járó díjat nem ítélte oda senkinek, még a favorizált Lukićnak sem, egyetérttünk, kimondtuk véleményünket, nem hagyhatjuk szó nélkül azt a színészi díjat, mely meggyőződésünk szerint érdemtelenül került a bitolai Joana Popovszka birtokába. Ha ugyanis díjazni voltak kénytelenek valakit ebből az előadásból, ami nem látszik éppen valószínűnek, akkor legalább három kidolgozottabb, érleltebb (nem érett!) alakítást is előbb figyelembe kellett volna venni, mint Kosztov-regény dramatisztikájában mellékszereplővé formált Marát. Nem azt kifogásoljuk tehát, hogy epizodista kapott magas elismerést, olyan, aki inkább távol van a színpadtól, mintsem a történelem szereplője, netán irányítója lenne, több időt töltsön a színpad mögött, mint a deszkákon, hanem azt, hogy összemérhetetlenül több energiát követelő szerepek figyelmen kívül maradtak egy halványra festett alakítás árnyékában. Az elmondottakból persze még véletlenül sem következik, hogy valami szédületes öserővel rendelkezik a bitolai színészegyüttes, hogy színészeik java kiváló művész és teljesítményük csak díjakban mérhető, sőt, előadásukat sokszor a túlexponáltság, az erőltettség jellemezte.

Jó szokás szerint az ő előadásukat is nagyobb felhajtás előzte meg, mint amennyit az valójában megérdemelt. Jöttek a hírek, hogy a bitolai közvádlóság betiltotta az előadást, majd pedig mint tisztázódtak a félreértések és a macedóniai előzsüri az országos szemle válogatójának figyelmébe ajánlotta. Stamenković be is sorolta a Játékok versenyző-adásai közé. Időközben Szarajevóban lezajlott a kis és kísérleti színházak fesztiválja, a MESS, melynek első díját „meggyőző fölnnyel” a *Mara menyegzője* nyerte el. Ezután következett ismét Stamenković, aki figyelmeztetett arra, hogy a bitolaiak újvidéki vendégszereplése a megfelelő terem hiánya miatt kockázatos vállalkozás. Ugyanis olyan különleges körülményeket igényel, amelyeket a Szerb Nemzeti Színház nem tud biztosítani. Hosszas keresgélés után végre Ljubiša Georgijevszki rendező kimondta a szervezőket boldogító igent, s elhatározta, hogy az előadást a Park Szálló kongresszusi termében tartják meg.

A választás azonban, mint csakhamar bebizonyosodott, nem volt éppen szerencsés. Igaz, hogy mifelénk ritkán van alkalmunk vendéglői, kávéházi előadást látni, nem sokszor rendelhattünk, ihattunk, ehetünk kedvünk szerint produkció közben, mint valaha a kabarékban volt szokás, de ez az „újítás” többet veszített a szálloda pompájában, mint amennyit nyert ötletességben. Először is, nem lehetett belátni az improvizált színpadra, melyet körülültünk, a többi, előttünk és szomszédságunkban helyet foglaló nézőktől meg az asztalokon ékeskedő

ásványvizes, sörös- és egyéb üvegektől, másodsor pedig — szimultán fordítás híján — a szöveg felét sem tudtuk kihámozni (közvetlenül az előadás kezdete előtt érkezett asztalunkra a szerbhorvát fordítás).

Technikai semmiségek! — legyinthetne valaki, de higgyék el, nem volt bosszantóbb, mint űlni a megterített kávéházi asztalnál, kukucsálni a fejek között, kilesni, hátha megpillantjuk legalább a színpad egyik üresen hagyott csücskét, ha éppen szerencsénk lesz, s netán teljességgel is követhetjük az előadást az asztalok körül sürgő-forgó felszolgáló pincérek híján. Milyen minőségben ülünk itten — tettük fel a kérdést —: nézőkként vagy vendégekként?

Georgijevszki kávéházelőadását ugyanis mi sem motiválta. Hagyományos színpadon csakúgy el lehetett volna képzelni. Mert se a darab tartalma, se a történések színhelye nem követelt meg magának körben falatozó Sterija-nézőteret.

Az előadásban — ez a legrokonszenvesebb része — felvonul a nagyváros lumpenelemeinek megannyi típusa, az arcképcsarnok azonban még nem színház — sajnos. Pedig olyan „válogatott cigánylegényekre”, mint amilyenek a *Mara menyegzője* szereplői, társadalmi közegbe ágyazott, szociális mondanivalójú, az *Ejjeli menedékhelyhez* hasonló tematikájú darabot lehetett volna készíteni. A történet „mai” időtlenségében konkrét utalások híján maradt, s nem lett belőle több, mint egy vázlatos regénydramatizálás teatrális színpadi megfogalmazása.

A történetben adva van egy melegszívű asszony, Mara, akiben már irreális mennyiségben halmozódott fel a jóság, az ember- és igazságszeretet, ő maga a földre szállt angyal, az irgalmasság a könyörületeség. Köréje gyűlnek össze évek folyamán a célt és életük értelmét vesztett csavargók, félvilági alakok, ismeretlen énekes zsenik, kvázi-filozófusok, kvázi-írók, akiket Mara szeretetének, megértésének köntőseivel borít be és természetesen anyagilag is támogat. Jobb, tisztább életre oktatja őket, reménnyel fegyverzi fel mindnyájukat. Hogy miképp? — ez nem derül ki az előadásból. A cselekmény ugyanis akkor kezdődik, amikor egy napon Mara férjhez megy egy félhülye, kuka fiatalemberhez, aki mellesleg elég izmos és szemrevaló (csak ne nyissa ki a száját!), hogy a „lelkizésekre” eléggé belevénült Mara szerelmes kívánalmakkal közelítsen hozzá. A „megcsalt” barátok, a támogatott költőcskék, írócskák, hadviselt ökölvívók most nagyon csalódtottnak, kifosztottnak érzik magukat. A menyegzőt követően összegyűlnek mecénásuk házában, s mivel nem tudnak beletörődni, hogy Marát ezentúl meg kell osztaniuk egy debil férfival, akinek még szerencsétlenségére a neve is meglehetősen árulkodó, Velickóval, egymást kezdik el sértegetni, kölcsönös dühkitörések követik egymást. Mara már nem ura a helyzetnek. Nem tudja megbékíteni őket. Szamaritanus kegyessége csődöt mond. Végül természetesen őt éri a legnagyobb csalódás: újdonsült férjét maga után vonja az illemhelyre, s már az első cipőpaotlaskor, a nászéjszakán összeszűri vele a levet istápol, szeretve óvott kikapós barátjé.

Mindehhez a sok kiabálással, veszekedéssel, öblítővíz zubogással, szemetes kannák csörömpölésével megtűzdelte produkcióhoz meg a kurtára fogottan ismertetett történethez persze semmi szükség nem volt a Park Szálló kongresszusi termére. Ljubiša Georgijevszki rossz helyen kezdte el a formabontást, nemhogy atmoszférát teremtet volna, szétlőtt mindent, ami esetleg benne rejlett ebben az előadásban. Különös ugyanis, hogy Szarajevóban utcahosszal nyerhet, itt meg — szó, ami szó — teljesen zsákutcába fut a koncepciója. Felvetődik tehát a kérdés: vajon ilyen gyenge volt a MESS idei konkurrenciája?

És most még néhány mondatban a többi versenylőadásról:

Cankar *Kisértés a Szent Flórián völgyében* című művét tíz évvel ezelőtt Mile Korun rendező fordulatossá, kacagatóssá, röppenő groteszk bohózatként is játszatta társulatával. A jeles szlovén író fantasztikus meseje Korun új interpretálásában a színpadi irracionáliszmus szférájába lépett át, melynek kereteit a végsőkig letisztított, dísztelen, puritán

színpadtér adta. A mondanivalóból háttérbe szorult az emberi butaság kigúnyolása, a szlovén vagy Szent Flórián-völgyi mentalitás kritikája, ebben az előadásban a bűntudat érzése dominált, a kollektív vezeklés témája került rivaldafénybe, mégpedig — és ez Korun alapvető elképzelése — a régi bűnökért érdemtelen csalónak tett számadás, egyéni és közös vezeklés elválaszthatatlansága. A celjei előadás azonban minden átrendezés ellenére hideg, túl racionális, esztetizált, fényesre »szidolozott!» volt, Cankar mondatait megkötöttéknek, feszeseknek, akaratosoknak véltük ebben az interpretálásban.

S ha már a szlovéneknél tartunk: a másik szlovén előadás Triesztből érkezett. De amennyire a mű belső szerkezetére, kibontható új értelmezésére koncentrált Korun a Cankar-darabnál, olyannyira a külsőségek, a színpadi életre keltés tudományának, varázslatának lehetőségeit sorakoztatta fel Jože Babić Franček Rudolf meglehetősen gyatra szövege rendezésében. Szabályos melodramát írt ez a fiatal szlovén dráma- és forgatókönyvíró, melynek cselekményét a múlthoz kötődő népszokások világába ágyazta bele. Csakhogy ez az ágy meglehetősen kényelmetlen volt, a kényszer-férfjétől menekülő menyecske sehogy sem akart nyugodtan fekédni benne. Minden érintésre kiugrott belőle, úgy-hogy végestelen-végig két részre szakadt az előadás is. Egyik oldalon a gyermekded fabula, a másik oldalon a magyar busójáráshoz, farsangi alakoskodáshoz hasonló szlovén népszokás, a maszkos kurrentálás, tehát voltaképp egy rítus illusztratív bemutatása maradt. S le kell szögezni, hogy ez utóbbi volt számunkra az izgalmasabb. Már az elmondottakból kitűnik, hogy az előadásban lépten-nyomon kiütözköztek az írói szerkesztés gyengéi, amelyeket Jože Babić — bár nagyon igyekezett — nem tudott elrejtteni. Pedig rendezőnk erre a többszörösen elhibázott szövegre, mozaikszerű tüneményre egész színházat épített rá. Rá épített! Hogy érdekessé, elfogadhatóvá váljon az, beindította a mai modern technikai trükk-színház teljes varázsló és szemfényvesztő gépezetét. Volt itt sejtelmes harangkongás, dobpergés, hosszú éles kardok pengése és suhogása, remekül működő forgószínpad, éjszakában világító szövetnek, sejtelmességet, titokzatosságot árasztó kék és zöld szűrős reflektorok fénye, közben pedig szinte egész előadás alatt hullott a műhó, a spektakuláris színház „csodája”. Lubickoltunk a külső effektusok áradatában, élvezhettük az igazi drámát pótló teátrum műzamatát.

A cseppet sem hízelgő kritika ellenére is Jože Babić legalább tett valamit a dráma és a siker érdekében, meg hát egy kicsit a művészet érdekében is. Ha művészetpótló is lett belőle a végén. Želimir Oresković azonban — noha többre hivatott rendező — az előadáshoz való hozzájárulásával nem szárnyalta felül Miodrag Ilić *Puccs* című színművét, mely politikai, illetve történelmi dráma műfajmegjelölésre pretendál, de belső erő híján megmarad konstrukciónak. Benne nem a Nemanjićok, hanem csupán funkciók ütköznek össze. Ezeknek a funkcióknak azonban nincs lelkiük, belviláguk, rokonszenves vagy antipatikus személyiségük. A személyiségek hiánya nyomta rá bélyegét a Belgrádi Drámai Színház előadására, élettelen papírszagú szereplők ögyelegtek színpadán. Sajnos, hogy egy pillanatra sem pezsdült meg a játék, a díszlet- és jelmeztervező jóvoltából őszit, rothadást, pusztulást idéző sárgásbarna faktúrájú köntösében vegetált végig több mint két órán át ez az előadás. Csupán a zárójelenet nyújtott igazi színházi élményt, amikor a több szintű hátsó díszletfalon — mint a középkori ikonok aranyfüstjében — kimerevedtek a darab kistilű szereplői, utalva arra, hogy ilyen hamis fényben hagyományozta ránk emlékküket a történelem.

A Belović rendezte Dundo Maroje kapcsán két dolgot érdemes megemlíteni. Az egyik a rendezői elképzelés mely ezt a reneszánsz vígjátékot eredeti előadaskörnyezetben — szerzetes kolostorban — játszatta el, csupa férfiszereplővel. Természetszerűleg. S így a komikum új forrásainak kútjából merített ebben a Držić-interpretációban. A másik dolog, hogy volt társulatában egy Nikola Simić, akire rá lehetett építeni a „vezérszerepet”, akiben hatalmas játékmestert ismertünk meg, aki igazolta rendezőjének másik elképzelését, hogy a Dundo Marojét tel-

jesen Pomet-centrumúvá rendezze meg. A koncepció két része közül ez utóbbi hiánytalanul megvalósult, az előbbivel kapcsolatban azonban elmondhatjuk, hogy Miroslav Belović csak egy hányadát használta ki a szerzetes-előadásnak, a csuhás színészek, a szoknyákba, réklikbe bújtatott, mesterséges bájjakkal és idomokkal dúsitott szőrös lábú férfiak látványából adódó komikumnak és a rájátszások lehetőségének.

Egy óriási gagre épít viszont a zágrábi Utazó Színház (Teatar u gostima), azt viszont teljes mértékig kiaknázza Ivan Kusan *Čaruga* című népszínmű-utánezatában. A címszereplő Čarugát, a két háború közötti időszak hírhedt rablógyilkosát ugyanis rövidlátó, ügyetlen, csupán dicsekvéséből, egykori hírnevéből elégedelő piperkőcként ábrázolta. Relja Bašić játékaival nem parodizálja Čarugát, Čaruga paródiáját játssza el. Aminthogy az egész előadás a népszínmű meg a krimi paródiája. Jó szórakozást nyújtott, egyben pedig bebizonyította, hogy ha a szereplők állandóan a művészet és a ripacskodás határán egyensúlyoznak is, ha kiszolgálják a közönséget, ez nem jelenti okvetlenül azt, hogy igénytelenségbe sülyednek.

*

Írásom kezdetén elhatároltam magam a szabályos beszámoló formától, úgy gondoltam, elég lesz az olvasónak, ha a 22. Sterija Játékok művészi szempontból legjellegzetesebb momentumaival ismerkedik meg. Fogalmazás közben mégis úgy ítélt meg, hogy a tisztább kép, a jobb megértés érdekében néhány helyen bővebb magyarázattal kell szolgálnom. Gondolok itt például a Lukić-dráma problematikájának elemzésére.

A pleonazmus vétségét elkerülendő azonban végezetül ismertetném a szemle hivatalos versenyműsorába válogatott előadások sorát.

IV. 15 Ranko Marinković: A KUKLOPSZ (Zágrábi Horvát Nemzeti Színház; dramatizáció és rendezés: Kosta Spaić).

IV. 16 Ivan Cankar: KÍSERTES A SZENT FLORIAN VÖLGYBEN (Celjei Szlovén Népszínház; rendező: Mile Korun).

IV. 17 Miodrag Ilić: PUCCS (Belgrádi Drámai Színház; rendező: Zelimir Orešković).

IV. 19 Vladimir Kostov: MARA MENYEGZŐJE (Bitolai Népszínház; dramatizáció és rendezés: Ljubiša Georgijevszki).

IV. 20 Velimir Lukić: GONOSZ ÉJSZAKA (Újvidéki Szerb Nemzeti Színház; rendező: Branislav Mićunović).

IV. 21 Franček Rudolf: A KÖD BŐRE (Trieszti Állandó Szlovén Színház; rendező: Jože Babić).

IV. 22 Ivan Kušan: ČARUGA (Zágrábi Utazó Színház; rendező: Tomislav Radić).

IV. 23 Marin Držić: DUNDO MAROJE (Belgrádi Jugoszláv Drámai Színház; rendező: Miroslav Belović).