

ANTIK MOTÍVUMOK A JELENKORI JUGOSZLÁV DRÁMAIRODALOMBAN

MILAN TOPOLOVACKI

Figyelemmel kísérni a hellén kultúra hatását a jelenkori jugoszláv drámairodalom fejlődésére ma sem késő, és még kevésbé felesleges. Figyelemmel kísérni, felmérni, új meg új műfaji sajátosságokat tárni fel benne, elemezni. Az antik motívumokban önmagunkra és önnön problémáinkra bukkanunk, a régi motívumok mai környezetben élnek tovább. Ezt az irodalmi örökséget boncolgatva és összevetve a korszerű gondolattal, tanúi vagyunk annak, hogy a régóta ismert elemekből mint születik meg valami új.

Felismerni a mai élet és egy nép lelkiületének közös igazságait, mely nép a harcban és dalokban — a történelem jelentős fejezetei kataklizmikus igazságainak rettenetes tragikumában — mindig affirmálódni tudott, az annyit jelent, mint lépésről lépésre nyomon követni egy nemzet műveltségi fejlődését és átokverte sorsát a jelenkor kapujában, egy példabeszédbeli szerencsétlenségben, mely nem volt véletlen műve, az új ember — a jövő rohanó civilizációjának fáklyavivője — megszületésének szükségességében. Mert a tragikus szerencsétlenség nem véletlenül megesett szerencsétlenség, sem pedig valami viszály szerencsétlen kifejlése; az effajta szerencsétlenség, végzetszerű, az ember nem kerülheti el, de azért szembeszállhat vele. A tragikum tehát olyan minőség, melynek révén rég megfakult emberi igazságokat újítunk fel az adott társadalom és ideológiai eszméinek parancsoló kényszerére; a tragikum számunkra nem egyéb, mint leplezett öngazolás a megismerés vakságában, és önmagunkkal való leszámolás az ábránd és valóság éles határmezsgyéjén.

Ez mindenesetre a hellenizmussal és az ősi drámai motívumokkal való rokonságra vall, és ez, mindenesetre, azt bizonyítja, hogy a művészi és intellektuális párhuzamosság ma is termékeny. S éppen ez a múlthoz való visszatérés, a mitologizálás, ez az „intellektuális realizmus” adott a világ modern drámairodalmának olyan alkotóegyeniségeket, mint amilyen Anouilh, Giraudoux, Camus, Sartre, Klimger, Wilder, Eliot, Hauptmann, Kibler, Broch, O'Neill, Mörstin, Szvinarszki és még egy sereg más író. Lettek pedig azért, mert a föld forgása a saját tengelye körül és önnön értelme körül örökös, éppúgy, mint amilyen örökkévalóság a küzdelem a magánélet és a közélet, a közvélemény és az egyéni meggyőződés, a haladó és a maradi — a jó és a rossz között. Ez az „intellektuális realizmus” (én itt most általánosítok, hogy

áthidaljam a drámairodalom hosszú fejlődési útját a reneszánsztól a klasszicizmuson és a romantikán át a mai napig, tehát a realizmus kategóriája itt szándékos!) minden korszakban tucatnyi drámai gondolkodót adott, s ezek valamennyien a hajdankori antik etikai és esztétikai normákra alapozták a maguk életigazságait és a társadalmi élet igazságait. A saját filozófiájukból, egyéni nézőpontjukból kitekintve az i. e. negyven évtizeddel keletkezett motívumok rokon vonásokból összerótt hőseinek továbbfejlesztésével cselekedték ezt. És az eltelt sok-sok évszázad alatt (Szophoklészről máig!), az emberi tudat szüntelenül fejlődése ellenére, a tragédia nem szakad el a királyi környezettől, továbbra is szuffiták vagy a csillagos ég alatt játszódik; s benne örökké ott van az ember, az egyszerű, hétköznapi ember, koturnus és maszk nélkül, egy kissé sápadtan és az élettől ijedten. Ez az ember jó és rossz, víg és tragikusan szomorú is egyszerre.

A drámairodalom napjainkban (valamennyi szélsőséges jelenség ellenére a világban!) nagyszerű jövő előtt áll. Egy egészen korszerű színpadi kifejeződés lehetőségeivel, gondolati kvalitásokkal, realiztikus megoldásokkal és egy mélyen emberi, kissé misztikus valóságítás feltárásával kecsegtet, mely misztikum ősidők óta bennünk él, a természeti tünemények, a folyó tükrében először látott kép, a saját szívverésük ritmusának első ijedtsége — az élet első rémülete óta. Napjaink drámaírói nem korrigálni akarják a régit, a klasszikusat, ellenkezőleg; ők az ember örök lényegét kutatják, méghozzá mai szemszögből, és külön a múlt, a történelem szemszögéből. Kurt Klimger az *Odüsszeusz visszatérése nem kívánatos* c. darabjáról a következőket mondja: „Én csak azt szeretném, hogy *Odüsszeiám* mint többé-kevésbé sikerült kísérlet adalékul szolgáljon korunk számos szerzőjének törekvéseihez, hogy a mitológiában található alapvető emberi szituációkat mai szemmel magyarázzák.”

A mi reneszánszunktól kezdve mind a mai napig az antik motívumok igen elterjedt drámamagvak vagy érdeklődési területek a hazai drámairodalom kisebb vagy nagyobb művelői körében. Már a régi dubrovnikai és dalmát írók műveiben is (Držić, Bunić, Lukarević-Burina, Zlatarić, Palmotić, Gundulić, Gledjević stb.) kedvelt témák voltak. A későbbi korszakokban helyel-közel ismét fölbukkant néhány ilyen kísérlet Karl Matica, Milan Šenoa, Ferdo Rožić, Toma Komičić, Ante Benešić és mások nem valami értékes drámáiban, akik valójában tehetségtelenségüket leplezik ezekkel a kölcsönzésekkel. A következő csoport (Ante Tresić-Pavičić, Krsta Pavletić, Milan Ogrizović, Ćiril Iveković, Mihovil Đuranec és mások) alkotásai, noha tagadhatatlan igénynyel és a dramaturgia alapvető szabályainak a korhoz képest szolid ismeretével íródtak, gyenge fércművek csupán. Mégis, irodalmunk és általában nemzeti kultúránk szempontjából alapvető jelentőségűek.

A jugoszláv drámairodalom (legalábbis az antik motívumokra alapozó része) csupán Marjan Matković *Az istenek is szenvednek* c. trilógiájával, Krleža *Areteus avagy Szent Ancilla legendája* c. fantáziájával, Hristić *Tiszta kezek* c., Oidipusz antik mondájának modern, „rafinált” persziflázását képviselő művével és Lukić *Kővé vált tenger* c. tragédiájának megjelenésével közelítette meg az európai drámairodalom csúcsait, csatlakozott a korszerűnek a múltban való filozófiai fel-

tárásához, hogy maga is mélyebb gondolatokat vessen fel és az időszerű és életes talányokra keressen feleletet.

Az egész világon és a mindennapi színikritikában nálunk is, amikor az antik motívumok felé forduló hazai drámairodalomról van szó, két ellentétes kérdés merül föl: hogy ez vajon a múltba való menekülés a valóság előtt, vagy pedig intellektuális mimikri a patinás drámai struktúrák palástja alatt? Vagy éppenséggel... tudatos filozófiai kutatás egy egészen új drámai koncepció felhasználásával, a korszerű elemek a hajdankoriban való keresése? Ha elismerjük, hogy egy egész sereg drámaíró közül csupán Smole, Krleža, Matković, Hristić és Lukić emelkedett ki az utóbbi években, nyugodtan állíthatjuk (az említett darabok elemzése előtt is!), hogy itt valóságos és mérhető minőségről van szó, és nem véletlen, hogy ezek a szerzők (noha más-más nemzedékhez tartoznak) a mai ember érverésében éppen ezeket az ősi értékeket kutatják előszeretettel, és ebben látják a legmélyebb értelmet. Darabjaik általánosan emberi problematikával foglalkoznak, a filozófiai és etikai elemek jelentős helyet foglalnak el, s így módon azokat az értékeket és minőségeket asszociálják bennünk, melyeknek a dráma és a színház feltétlenül meg kell hogy feleljen — vagyis a korszerű életet. Smole, Matković, Krleža, Hristić és Lukić humánus mondanivalója közös, noha a darabok struktúrája és műfaja szempontjából igen széles skálával találkozunk: a tragédiától a drámán át a bohózatig és a satíráig.

I.

Kifejezett drámai érzékkel, a verses műfaj új dramaturgiai átértékelésével és az Antigonéről szóló ősi motívum megközelítésében a szokásosnál mélyebben szántó gondolatiságával Dominik Smole megkísérli, hogy napjaink európai drámaíróinak többségéhez hasonlóan a maga módján tolmácsolja az antik gondolatot, a mai nézetek, felfogások, korának felfogásai és saját egyéni filozófiájának tükrében. Számára az antik gondolat csak alkalom, kiindulópont. Úgyesen bonyolítva a cselekményt ehhez fűzi a maga gondolatait, elvesz és hozzáad, és ennek alapján épít fel egy új drámai faktúrát. Így alakítja ki filozófiai nézeteit a legendás ókorról; így a maga koráról, a maga aznapjáról, a zajló élet egyértelmű, igaz megfigyelésében; a maga énjét, abban a percben és órában, amikor minderről gondolkodik. Smole nem hallgatja el korának egyetlen igazságát sem. Nem hallgatja el Antigonéja (mint egy új, emberi, és a dráma fejlődésvonalában, példabeszédbeli fájdalom) igazságait, Kreónét (aki a korszerű, logikus gondolkodásmód képviselője Szophoklész és Anouilh királyalakjához képest), az okos és beletörődő Iszménéét (akinek alakja, összehasonlítva Anouilh hősnőjével, a nő évszázados fejlődésének képét adja), a szép Haimonét (akinek felületes, rohanó életvágya csak úgy forr a szenvedélyektől és logikátlanúságtól) s az aggályokat nem ismerő, eszes jósét, Teiresziaszét sem (akinek kezéhez szintén Antigoné vére tapad). Az Apród, az Őr, a Hírnök és a Kar révén Dominik Smole néhány kérdést kíván föltenni a nézőnek és a társadalomnak. Kicsoda Kreón? Milyen ez a világ körülöttünk? Az Antigonében mi az *antigonéi*, a hasonnemű? Milyen

félreértés van Antigoné és Kreón között Szophoklésznál? Mi a Kar szerepe? Milyen katarzisz játszódik le az Apródban (Smole szándékosan iktatja a darabba), hogy Kreón vak eszközéből egy csapásra Antigoné hitének és erejének zászlóvivője, Antigoné végzetet kihívó igazságának, az *antigonéi* gondolat egyetlen logikus folytatója lesz?

Antigonéi helyzeteket nemcsak Kreón és Antigoné idéz elő. Hozzájárul a Kar, ez az annyiszor kipróbált drámai mechanizmus és Iszméné (a gondos!) is. Továbbá Teiresziasz (aki a jósolás palástja alatt a maga ambícióit valósítja meg), és az Őr, a Hírnök és az Apród is! Kreón, a modern uralkodó egyetlen helyzetben sem habozik, hogy mit kell tennie. És amikor meg is engedi Polüneikész eltemetését, egyszerűen azért teszi, mert jobbnak látja a dolgokat erőszak nélkül, békés úton intézi el. Eszerint nem holmi liberalista-humanista (dualisztikus!) indítékokból jár el így. Kreón racionalista. Az erőszakkal szemben az okos megfontolást részesíti előnyben. Mérlegel, latolgat. És a béke (vagy legalábbis a kedélyek lecsillapodása) érdekében kompromisszumot köt. Természetes, hogy ennek megvan a maga határa. A kompromisszumnak abban a pillanatban vége, amikor megérti, hogy emberi kötelességérzete át kell hogy engedje helyét uralkodói kötelességeinek. Kreón akkor nem habozik tovább. Fölülemelkedik önmagán, és büntet. Ez a helyzet Antigoné örültté nyilvánításával is. A dráma elején Kreón megengedi Iszménének (illetve Antigonénak), hogy a legnagyobb titokban eltemethetik Polüneikészt. De amikor Antigoné, dachól, a király parancsát nyilvánosan is semmibe veszi, Kreón az intrika eszközehez folyamodik. Antigonét, a jóval erősebb jellemű testvért örültté nyilvánítja, Iszménére pedig maga gyakorol pszichológiai nyomást, mivel meg van győződve emennek ingatag jelleméről. Kreón tehát itt nyíltabb, egyenesebb, mint Anouilh illetve Szophoklész Kreónja. Tetteiért mindenkor magára vállalja a felelősséget, ellentétben Teiresziaszsal, Haimónnal, az Őrrel és másokkal, akik mindig vele, illetve Antigonéval fedezik magukat. Kreón tudatosan él jogaival, és amikor lebeszéli Iszménét arról, hogy eltemesse fivérét, felsőbb érdekekből nemigen válogatja meg az eszközöket, hízeleg és a demagógia eszközeihez folyamodik, gyakran ugyanazokkal a szavakkal.

Ez a drámai poéma, noha egyazon mitológiai anyagból merít, lényegében különbözik Szophoklész és Anouilh drámájától. A dráma alapkérdése örök emberi probléma: hogyan kell élni ahhoz, hogy az ember valóban emberhez méltóan élhessen. Eszerint Smole drámájában az egyén és a hatalom összeütközése többé nem az „iratlan”, „isteni” törvényekhez igazodó egyén konfliktusa, hanem az emberben lévő emberinek és a hatalom bürokratizmusának összetűzése. Itt az egyén megoldatlan kérdései és a hatalom képviselője ütközik össze. Egy benső, velünk született humanizmus kel bürokra az állam és a hatalmi kódex legális és relatív humanizmusával. Ez a belső világ (legálisan lelki világ) és a külső világ (legálisan anyagi világ) összeütközése. Abból fakad, hogy az emberiséget keressük önmagunkban, magunkra szeretnénk találni az időben és a térben. Ami emberséges és nemes, azt keressük magunkban. A *több emberiség vágya* ez. Az *Antigoné*-ban a nagyobb emberségesség igénye az író művészi hitvallásának alapvető és lényeges alkotóeleme, és ezért természetes, hogy derűs színekkel ecseteli.

Szophoklész és Anouilh felfogásán túl (ami az ősi legendát illeti), tehát egyrészt az íratlan, „isten” törvényeknek az e világi, írott törvények feletti fensőbbségén, másrészt egy általános emberi erkölcs mint társadalmi kötelezettség önhitt és racionális felépítményén túl, az érzelmes testvéri viszonyon és vele szemben az új, korszerű, nyílt tekintetű ember érzékeltetésén túl, Dominik Smole új elemeket szőtt drámájának cselekményébe. Az élet tartalmának mélyebb és igazabb felfogása érdekli. Egy olyan jólét, mely nem kényelmesebb és nyugalmasabb ugyan, de azért értékesebb, szebb és tisztább, s ami az ellentáborból nézve (a bürokratikus hatalmi apparátus szemszögéből) nem más mint zűrzavar, lázadás, ösztönösség, a nosztalgikus jólét megdöntése, érzelmes belemerülés a ködös hagyományokba. Szophoklészszel és Anouilh-jal összehasonlítva, Smole drámájának újdonsága az, hogy Antigoné mint a konfliktusok fő értelmi szerzője egyáltalán meg sem jelenik testileg. Állásfoglalása és szavai Iszméné, az Apród, Kreón, Teiresziasz és mások alakjaiban tükröződnek. Antigoné nincs jelen a drámái cselekményben. Ő csak eszméivel és a logikusan összefüggő etikai konstrukciók igazságával van jelen a többi szereplő révén. Anouilh Antigonéjával ellentétben Smole hősnője nem tudatosan áldozza fel magát. Még csak nem is ellenáll. Nem is a hit mártírja mint Szophoklésznél), és nem is határozott forradalmár mint Anouilh-nál). Smole Antigonéja etikai fikció a többi szereplő szavaiban. Élete értelmét — az emberi ember jellemét. Követeli jogait, és a fenyegető veszélyekre, akadályokra való tekintet nélkül tör célja felé. Öntudatosan, sztoikusán néz a szegyenletes halál elé. Igaz ember kíván lenni (olyan, amilyennek elképzeli magát), s ezért kutat Polüneikész, halott fivére, után, és amikor végül megtalálja, el is temeti, noha tudatában van annak, hogy ezért meg fog halni. Testileg! Az eszme azonban nem hal meg. Azt mintegy örökül adja át nővérének, Iszménének és az Apródnak.

Smole másik újdonsága (összehasonlítva Szophoklészszel és Anouilh-jal) kétségtelenül az, hogy Iszménét mint lélektanilag teljes értékű személyiséget iktatja a cselekmény fő áramába, s erőteljes akciókban és számtalan, döntő pszichofizikai helyzetben szerepelteti. Iszméné, a dráma elején, Antigoné szövetségese. Mi több, ő az első, aki megtagadja Kreón parancsát, és az ő ötlete volt, hogy fivérüket keresztény szerződés szerint temessék el. A dráma elején Iszméné erőteljesen viszi a cselekményt, és mint ilyen, Antigoné igazságának folytatója. A maga nevében keres igazolást az ember erkölcsi állásfoglalásaira, nagy bátorsággal bizonyítja az ember, a nő igazát, akinek két keze van és joga arra, hogy megkülönböztesse a jót a rossztól — az érzelmeket a kötelességtől. Akárcsak Anouilh Antigonéja, ő is kész arra, hogy kezét használja, hogy védekezzen, hogy kiharcolja jogait, vagyis hogy harcosa legyen a nő ébredésének az új világ történelmében. Miközben erről a maga igazságáról álmodik és görcsösen ragaszkodik hozzá, Iszméné szembe találja magát Kreónnal és a tőle hallott „igazsággal”. Okos fölényével és előre elkészített érveivel Kreón azt bizonygatja neki, hogy nem elég szilárd jellem, nem látja világosan az utat, és a maga erejéből nem tud emberré válni. Az elsőbbség áhítása és a fenyegetések végül is megingatták az önmagába és az élet szépségeinek élvezetébe szerelmes Iszménét. Elveti etikai „elveit”, és Kreón hívévé sze-

gődik. Antigoné egyedül marad. A tébai falak tövében és a nyári nap alatt. És Polüneisz halott teteme mellett. Amíg Antigoné, fivérének holttestét keresve, kibontott hajjal bolyongott Téba körül (mely örültnek nyilvánította), Iszméné észrevétlenül visszapártolt az udvarhoz és Kreón törvényeihez. És miközben a halott Polüneikész mindinkább Antigoné eltökéltségének szimbólumává lesz, Iszméné mind világosabban látta önmagát és önnön jellemét. Teiresziasz és a szőke hajú Haimón megtévesztő álmot bocsátottak szemére, maga Haimón táborra pedig helyet szorított neki elhunyt apjának félkör alakú aranytermében. Amikor pedig a ravasz Kreón azzal a csellel él, hogy a belépő Hírnökkel elmondhatja, hogy „Polüneikész nincs, nem is volt és nem is lesz”, Iszméné ezt készpénznek veszi. Iszméné visszatért eredeti szerepéhez. Rabszolgamódra járomba hajtotta fejét, és múltba révedő tekintete meglepetve fedezte fel hajdani őséneke alakját.

Az ősz tébai vének lehajtott fővel hallgatták a rövid, pattogó, királyi halálos ítéletet. És senki rá sem hederített többé Antigonéra. Sem Iszméné, sem Kreón, Sem Haimón!

A királyi palota ajtaja bezárult. Téba ezüstös alkonyatában elnémultak a harsonák. A tébai tragédia e nyári napján nem hullott le több fej. Az aranyhajú Haimón tekintete a síró Iszménére siklott. Teiresziasz jelére a sóbálvánnyá meredt kar visszavonult. Minden elcsendesedett. Fájdalmasan. Csak az Őr súlyos lépteinek dobbanása hallatszott a királyi park véráztatta kőlapjain. Antigoné holtteste fölött leereszkedett az éjszaka leple.

S amíg a megszeppent Téba önmagát álmodta rémes álmában, a részeg Őrök mellett tovasurrant az Apród. Az ember! Aki erősebb önmagánál. Merészebb a törvénynél. Elindult az élet felé az új ember. Az ember, aki az egész világnak továbbadja majd az igazságot Antigoné igazságáról. Aki továbbadja majd az igazságot a saját igazságáról. A kényszerítő erejű, *egyedül lehetséges* igazságot.

II.

A képtelenségek kaotikus zűrzavarával és az akarások borzongató részeg reggelei közepette, a mindennapi ügyes-bajos dolgok meg a legkülönbélebb háborús banalitások szimbiózisával, amelyek szabályosan váltakoznak tudatos, gondolkodó lelkiélettel, Marijan Matković *Az istenek is szenvednek* c. drámatrilógiájában költői elhivatottságának új oldaláról mutatkozott be. Racionális, de nemes emberszeretet árad soraiból, egy haladó, fiatal nemzedék hű íródeákja, mely nemzedék törekvéseiben már az új ember kovácsolódik.

Matković, ebben a művében, romantikus álmodozó, pesszimista és saját eszméinek (olykor) tamáskodó követője is egyszerismind. Egy történelmi pillanatban beállott nemzeti megoszlás problémája foglalkoztatja, s az ebben a körben tapasztalható egyéni érdekek, az objektív és szubjektív igazság öröklött viszonylagossága, az emberi félelem, a bizonytalanság és a kor a gyilkos szuronyok hegyén: megannyi sors, melyet rombadólt álmok és hazug ígéretek szőnek át.

Az antik motívumok, saját, kitalált tragédiájának hősei és a maga kora között, Matković sok hasonlóságot fedez fel (Prométheusz, Hé-

raklész és Akhilleusz egyfelől, s a megszállt Zágráb másfelől). Ettől a meghökkentő felfedezéstől indítva, a szerző nagy meggyőző erővel írja le mindazt, ami ezekben a háborús években körülötte lejátszódott. A *Prométheuszban* a bennünk való emberinek és a környezetünk emberének ősi motívumát tárgyalja; a *Héraklészben* a magánember és a legendáris, nemzeti hős belső összeütközését fejtegeti; az *Akhilleusz öröksége* c. drámában pedig — a harci dobok őrzője pergesse közepette — a szerző érzi hősei szenvedélyének lecsillapodását, ami azonban a bizonytalanság, nyugtalanság és a félelem érzésétől úzva már a legközelebbi csatában, rohamban, ismét magasba csap.

Matković *Az istenek is szenvednek* c. drámatrilógiája tehát a régi görög mitológia elemeire épül ugyan, de ez csupán keret. Amit ebben a keretben elhelyez, az a mi valóságunk, azok a mi problémáink, a mi állásfoglalásunk a legutóbbi világegyetem idejéből. És még egy megállapítást: ez a trilógia, a maga gondolatai teljességével, anyagának spontán áradásával, az életből merített drámaiságával és ősi tragikum révén, a születés, élet és halál jelképes rajza is egyúttal.

Matković trilógiájának alapeszméje a politikai és erkölcsi rendszerek küzdelme és váltakozása. Számára a háború dramaturgiai kánon, a drámai összeütközés forrása, a hajdani mindennapi élet lüktető drámaisága, egy-egy látható katarzisz pedig az egyre fokozódó dinamika ózissai csupán — rövidebb-hosszabb ideig tartó nyugalmi állapotok, illetve a kellő időben döntő jelentőséggel fellépő érzelmek előkészítése. A trilógia ilyen felépítése folytán az első darab (a *Prométheusz*) csupán terjedelmes és sokatmondó expozíció. A mű alapeszméje csak a második drámában (a *Héraklészben*) tölti ki mind a cselekményt, mind pedig a dráma fizikai-térbeli dimenzióit: a személyiség kettéválik, bekövetkezik az elindegedés. Majd mint aki szigorúan ragaszkodik a drámafelépítés szinte klasszikus követelményeihez, a szerző igyekszik alkalmazni a bonyodalom, a kulmináció, a sorsfordulat és a drámai kimenetel fokozatait. Megfigyelhető, hogy már a kulmináció előkészítésében úgy alakítja az alapeszmét, hogy az a darab vége felé jusson el a kifejlésig (az *Akhilleusz örökségében*), az idő és a történelem örök sodrásának, a legenda és a kölcsönvett mítosz jelképes kifejezéseként. Az élet komédiája véget ért. A mitológiai bűvös körből a kor vészterhes esztelensége lett: sikoltoznak a megalázott nők, bosszút lihegnek a viszálykodó testvérek, holttestekkel üzletelnek a megvesztegetett kereskedők, az ég is sír bánatában. Az élet komédiája véget ért. A sors keze ezer meg ezer fiatal életet és végig nem álmodott álmot söpört el ismét.

A *Prométheuszról* szóló motívumban (aki tudatosan küzd és áldozza fel magát az ember boldogságáért) és amely különben a romantikus költők és drámaírók egyik legkedveltebb motívuma (gondoljunk csak Goethére, Shelleyre vagy Byronra), Marijan Matković új drámai lehetőségeket talál. A drámai expozíció adta lehetőségekre építve (a hármadrámatagozásban), az azonnal felismerhető képzettársításokkal és utalásokkal általánosabb érdekűvé tudja tenni a cselekményt. A párhuzamos előadásmód és a sokféle összeütközés az istenek harcát ábrázolja az Olümposzon és az istenségeket a földön. Az emberszerető *Prométheusz* alakja Matković tolmácsolásában a haladó és szabadságszerető eszményt képviseli. Mert amikor *Prométheusz* a földre lopja

az Olümposz tüzét (amivel az embereken segít) és amikor jelképesen házat épít (ez az emberiség), akkor az nem más, mint tudatos lázadás a földi istenségek esztelen terve ellen, hogy megsemmisítsék az egész világot, és hogy a fajgyűlölő „esztétikai mércék” szerint kitenyésszék a „nagy német nemzet” fajtiszta emberét.

Az expozíció (vagyis a *Prométheusz* c. dráma) alapeszméjének ereje láthatóan tükröződik majd a trilógia többi darabjában is (*Héraklész*, *Akhilleusz öröksége*), és kifejezésre jut a bonyodalom meg a kifejezés ügyes felépítésében, s az alakok érzékletes megrajzolásában is. A cselekményt az Olümposzról (a *Prométheuszban*) áthelyezi a földre, Héraklész tesszáliai udvarába (a *Héraklészben*) és a szerencsétlen, legendás Trója körüli csatamezőre (az *Akhilleusz örökségében*).

A görög népköltészet legmarkánsabb figurája, a nevezetes „tizenkét nehéz munka” elvégzőjéne alakja, a klasszikus lélektani törés, az elkerülhetetlen, végzetserűen bekövetkező örület, a gyilkosságra és gyermekgyilkosságra predestinált ösztön, az udvaronchad és a királyi palota logikátlan gondolkodásmódja képezi Matković *Héraklész* c. drámájának alapanyagát. Magának a trilógiának pedig ez a bonyodalom része. Matković szerint Héraklész a saját érdekeit néző környezetének hatása alatt van, s ez állítja a személyiség elindegenedésének problémája, a szubjektív és objektív igazság problémája elé. Eszerint a kor és az érdekek viszonylagossága Héraklész elindegenedésében éri el célját; gyilkossá válásában, a patológikus korlállapotokban, a rombolás, pusztítás és öngyilkosság elvakult, állati ösztönében. Antik bölcsességgel ezt a tartós átok motívumára lehetne kiterjeszteni; mindenfajta öldöklésre századokon és évezredekken át. Azonban mai szemmel nézve ez bűnözés, mely a maga drámai expresszivitásában tűzvészként harapózik el a földtekén, forrása pedig az, hogy az embert századokon át félrenevelték.

Az istenek is szenvednek c. trilógia kifejlését az utolsó drámában, az *Akhilleusz örökségében* találjuk meg. Alaphangulata a szelíd és melankolikus nyugalom, s ennek félreérthetetlenül jelképes értéke van; a fegyvernyugvás ideje ez, a zihálva pihenés órái és az emberi tehetetlenség kifejezése két véres roham között. Ebben a látszatnyugalomban Akhilleusz (a háború megtestesülése!) haldoklik, a felháborodott Aiasz tört emel magára, egymás után hálnak meg a jutalomtól elütött harcosok, sebesültek mindkét táborban. Osztják a zsákmányt, Akhilleusz örökségét (a hadizsákmány jelképét), és a dráma alakjai a maguk igazi mivoltában mutatkoznak meg: kapzsi, kíméletlenek és mindenekfölött önzők. Akhilleusz, valószínűleg, halott; és ez már elég ahhoz, hogy örökségét a hadvezérek széthúzzák; Trója „elesett”, talán a háborúnak is vége; a zsákmányon minél előbb meg kell osztozni, még hozzá nem egyenlően, hanem kinek-kinek a rangja, mohósága és a kihagyezett tör hossza szerint. És végtére is mindegy, hogy Akhilleusz valóban belehalt-e sebeibe, vagy pedig még néhány nappal meghosszabbítja életét; és az sem számít, hogy Trója valóban elesett-e, fontos az, hogy minél előbb széthurcolják a földet, a húst, a foglyokat. Mert rohan az idő, és Hellász olyan messze van!

Akhilleusz haldoklik, meghal egy háború mítosza, Trója pedig továbbra is délibábos cél marad; Agamemnónnak elégtételt, Menelaósznak a „bosszú” lehetőségét nyújtja, a hadiszerencse köre bezárul és szél-

sebesen leszűkül. Megmaradni, és visszatérni a halál búcsújárásáról a jó öreg Göröghonba másképp nem, csupán a pusztítás lendületével lehetséges.

És nem lényeges, hogy Akhilleusz testét kikezdte-e már az enyészet, és hogy a harsonák elzengtek-e Trója alatt az első felvonás végét... A fontos: megpihenni, új erőt gyűjteni, magasba emelni az ezüst pajzsot (a nap ellen védekezve!), és belerontani újból a forró véráradatba.

III.

Miroslav Krleža, a jugoszláv drámairodalom doyenje, sztentori képzettségű felvidéki drámájában, az *Areteus*ban, mély emberi logikával, századunk társadalmi és történelmi tényeinek mélyreható boncolgatásával, a drámaszerkezet lehetőségei iránt tanúsított kitűnő érzéssel, sajátos módon dolgozza fel a politikai bűntettek problémáját, melyek az antik időkől napjainkig visszakisértenek. A dráma pólusai a civilizált, antik Rómától a második világháborúig, időszámításunk III. századától 1938-ig, a Palatinustól Münchenig, a császári parancstól a nürnbergi beszédig, a szervezett politikai és rendőri üldöztetésektől a nemzetek és kultúrák vezető egyéniségeinek brutális legyilkolásáig, a magába vesztett Areteustól a tehetetlen Morgens doktorig — a tegnaptól a máig terjednek.

Az emberiség magasabb elveinek védelmében és az Apartidák, valamint Morgens és Klára alakján keresztül Areteusról vagy Ancilláról kifejtett gondolataiban Miroslav Krleža feltárja a politikai rendszerek véres igazságait és machinációit, a római birodalom és Európa erkölcsi neuraszténiáját, pestises háború előtti légkörét, a tudaton és lelkiismereten úrrá lett mélységes nyugtalanságot, mely gyászfátyolként borult a földre időszámításunk 270., illetve 1938. esztendejében, bemutatja a haladó szellemű intelligencia általános ellenállását, és vall a maga haladó írói eszméiről. Az Apartidák és Morgens, illetve az Areteus és Caius párbeszédeibe szőtt filozófia valójában a régi Róma emberi viszonyainak és politikai fertőjének parafrázálása, illetve az Areteus motívum felújítása új környezetben (1938. IX. 8-án halálra ítélt Európájának viszonyai között), ami pedig a mű eszmei felépítését illeti, egy rendkívüli történelmi dráma kapitális értékű anyaga.

Századok viharzanak el, nemzedékek és politikai rendszerek változnak, de úgy tetszik, a társadalom belső viszonyai mit sem változnak, mintha az ember nem mérné magát emberi mértékkel. A hatalom birtokosai nem válogatnak az eszközökben, csak hogy ki ne csúszszenek kezükből a hatalom aranyos gyepelői. Haladó embereket, ártatlan polgárokat zsarolnak meg és áldoznak föl háborúkban, politikai leszámolásokban és titkos merényletekben. Ezek, a „törvényen kívüliek” — a kémek, politikusok és diplomataik kénye-kedvének vannak kitéve. Az egyéniséget a legszegényetesebb módon sárba tiporják. Egész Európa politikai örületek hiúságának rabja, rendőrkarhatalom és fejlett kémhálózat gondoskodik, hogy maradjon minden a régiben. Vér hőmpolyog a városi szennyecsatornákban, az emberi lelkiismeret pedig a legolcsóbb áru a világ valamennyi piacán.

Ilyen helyzetben, ilyen tarthatatlan viszonyok között dr. Morgensnek nem lehet helye az országban; fiát orvul megölik, menyé pedig vele tart, vele, a proskribált orvossal, „az európai orvostudomány reménységével”! Dr. Morgensre a politikai bűnös Areteus által kitaposott, keserves útja, szenvedés és végül az a sors vár, hogy elnyelje a sötétség a háború véres arénájának történelmi előestéjén. Areteus démonisága neki sorsa lesz, „az első római orvos” mitológiai motívuma pedig — a maga végzetszerűségével — életigazság és az élet tragikus vége lesz. Areteus „valósága” realitássá válik, Morgens sorsa pedig a jövő Areteusainak és egy örök körforgásnak és keresésnek a mítosza. Areteusra ismét száműzetés vár, csak most más személyében, más társadalmi feltételek között. Areteus és dr. Morgens! Annyi évszázad után találkoznak. Egyazon átokverte antik köntösben. Az olümposzi istenek és a földi istenségek akaratából. Ő, a fényes palatinusi udvar orvosa. Ő, a civilizált Róma ragyogó elméje: ő, dr. Morgens, „az európai orvostudomány reménysége”. Ő, Róma és Európa ambiciózus orvostudora, az idő játékszere, tragikus bábu az önzés és a hazug eszmék értelmetlen harcában.

Egy csendes szeptemberi alkonyatkor, a palatinusi kastély márványában Areteus udvari orvos megpillantotta tükörképét. A petyhüdt ráncok arról árulkodtak, hogy többé már nem az a csupa hév ifjú, aki nemrég érkezett Alexandriából, makulátlan tisztességgel és csupán az orvosi tudományokban való előrehaladás vágyától áthatva. Elmúlt a fiatalság, és a múlté a hippokratészi eszmék is. Megmaradt a hírnév meg az udvari orvos és kozmetikus viszonylagos polgári tekintélye. És még valami: a császári méregkeverő rendkívüli ügyessége és tapasztalata... És éppen ezen a csendes szeptemberi napon, amíg a délután észrevétlenül alkonyatba hajlott, Areteus valami mély, belső ellenállást érzett magában. Az egyéniségében mélyen beálló törés volt ez. Hajdani kuruzsló őse, egy rég elfeledett Areteus misztikus parancsát érezte magában... S éppen ekkor, ezen a csendes szeptemberi napon, belépett hozzá Caius Anicius Severus, a római rendőrség parancsnoka, egy titkos paranccsal; Areteusnak teljesítenie kell régi ígétét, hogy csendben a másvilágra küldje Claudia Paulinát, Illiricus császár feleségét... Areteusnak egyszerre elege lett mindenből: a Palatinusból és Illiricusból, annak összes gyilkosságaival a trón miatt, a saját feleségéből, Livia Ancillából meg szeretőiből, Caius Severusból és annak zsoldos logikájából. Mindenből! Bár megszökhetne mindezekről az emberektől! Megszökhetne saját képmásától, mely akkora nyugtalanságot tükröz, itt, a palatinusi udvar márványán. Ő orvos, nem pedig hivatásos méregkeverő. Róma udvari orvosa, meggyőződéses ateista és a Paradicsommadár csodatételeiről szóló mítosz mágikus erejének beavatottja...

Egy szeptemberi napon, a Szent Ancilla bazilika márványlépcsőjén, a gépi cicerone rikácsolása közepette, valami német turistánő kezitükrének visszaverődésében dr. Morgens is meglátta saját arcát. A petyhüdt ráncok arról árulkodtak, hogy többé már nem az a csupa hév ifjú, aki oly nagy hivatásszeretettel indult el humánus foglalkozásának útján. Valami megváltozott. Areteus állt előtte. Főnt, a kőlépcső tetejében, ő pedig, Morgens az aljában. És egyszerre, a köztük levő távolság mintha megrövidült volna, és ők közelebb kerültek egymáshoz. Ebben a percben dr. Morgens érezte, hogy valami történik bensőjében; érezte iga-

zát, érezte, hogy gránittömbbé válik, Areteus szeméből pedig kiolvasta a saját szemében megcsillanó helyeslést és becsületes részvétet. Most már biztos volt magában. Helyes úton jár. Csak következetesen ki kell tartania elhatározásánál. Hősiesen el kell viselnie fia halálát, és beszélni a becstelen és korrumpált csócselékkel... Areteus mintha megértette volna dr. Morgens nem irigylésreméltó helyzetét: Caius Anicius Severus, a római rendőrség főnöke, Bloten báró személyében arra akarja kényszeríteni dr. Morgens, hogy tekintélyével és aláírásával igazoljon egy politikai gyilkosságot, s ezt a szégyenteljes tettet természetes halálnak mutassa be. Areteus le nem vette szemét Morgensről. Morgens szemetükrében, mint valami mozivásznon, önmagát látta viszont a palatinusi méregkeverő szerepében; aztán Caius Anicius Severust, feleségének, Livia Ancillának (nem sokkal korábban még illír rabnőnek) az udvarlóját, Claudia Paulina, Illiricus feleségének halálát, a palatinusi királyi udvar véres lépcsőit, a Paradicsommadarat és egy szempillantás alatt megtett saját útját az évszázadokon át. Morgens viszonzta Areteus pillantását. S úgy látta benne magát ő is mint méregkeverőt, mint aki büntárs a szégyenletes politikai gyilkosságban, mert aláírta egy ismeretlen ember „halotti levelét”; látta a „Huszadik Század” nevű szállót és gyászoló menyét, Klara Anitát... A sors megisméltődött. Morgens és Areteus megértették egymást. A köztük levő sok-sok évszázad ellenére. Sorsuk azonosságának közvetítésével, a vízió és az emberi képzelőerő segítségével.

És ezen a csendes szeptemberi napon, miközben a délutáni árnyék lassan Areteus lakásának átriuma felé vonult, dr. Morgens mélységes elvagyódást érzett, elbujdosni messzire az emberektől, el valahová a jövő századokba; kékülő álomködökbe, az emberek jóságába vetett ifjonti hitébe visszamenekülni...

Areteus tehetetlen, ideges, nyugtalan, rosszkedvű és halálosan fáradt, elveszett ember. Egyetlen illúziója álom képében jelenik meg. Azt álmodja, hogy utazik valami csendes kék vízen, a csendes kék tengeren, a csendes kék csendben.

Miroslav Krleža egy helyen ezt írja Areteusáról: „Areteus olyan alak, mely eukleidészi, valóban élettelen színvonal megjelenésével és mint egy ellenszenves, régi letűnt, bűnös kor sötét árnya, tartósan zavar, de amely kor változatlanul ellenszenvesen és bűnösen még ma is tart. Areteus nem csupán egy régi elviharzott bűnös múlt visszakisértő árnya; Areteus mélységes emberi logikát képvisel, mely már két-három évezred óta ilyen.”

Areteusnak nincs kire támaszkodnia. Ott bolyong az álmok útjain, őse és dr. Morgens, Livia Ancilla és Klara Anita, Caius Anicius Severus és Bloten báró, egy tömeggyilkosság és a csatamező között a világtörténelmi hajótörések és politikai kalandok bizonyos korszakában. És éppen ez a tehetetlensége és az emberi jóság utáni vágya az az antik átok, mely a rab embert üldözi.

Az eszméiben és akcióiban erőteljes és gondolatokban gazdag Areteus-hoz hasonlóan a drámai helyzeteket hordozó többi alak is saját sorsának parafrázisa és nyilvánvaló célzás a politikai élet forgatagának mai szereplőire. A drámai helyzetekhez, a jellemek viszonyához a drámán belül, mondanivalójuk dinamikájához és az Apartidák, a menekültek, a politikai hazátlanok, dr. Morgens és Bloten báró magvas pár-

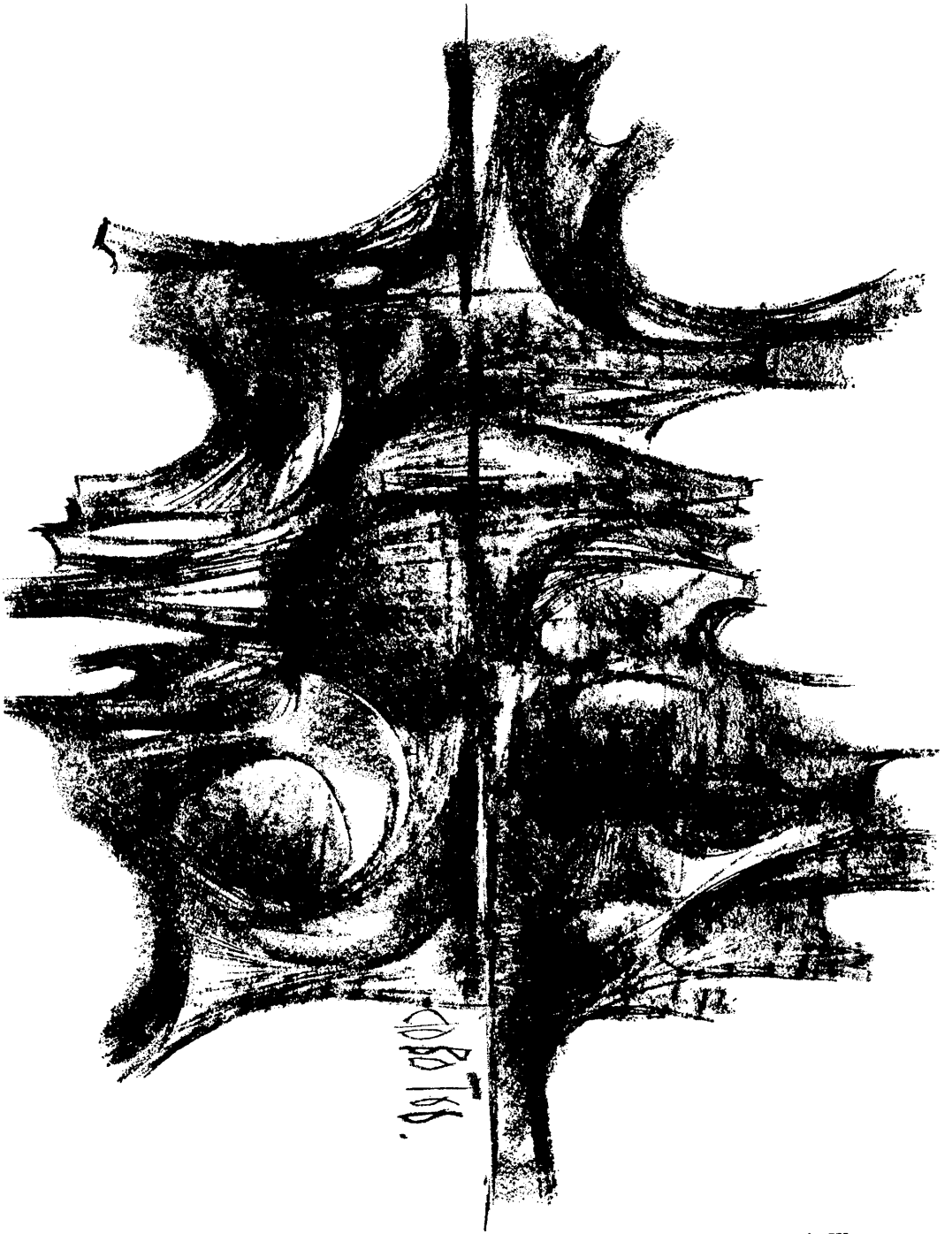
beszédeihez kétségtelenül Areteus, Caius Anicius és mások szolgáltak mintául. Egyazon személyt képvisel továbbá Livia Ancilla és Klara Anita, az örök és a carabinierik, a szolgák és a segítőtársak. Még Apartida A és Apartida B is tulajdonképpen egymás dialogikus asszociációi a dráma szerkezeti felépítésében, a darab alapeszméjét és a helyzetek fejlődését tolmácsoló kommentátor, illetve játékvezető szerepében.

Mindezek a magatehetetlen figurák mintha tudatosan élnének a színpadon, hogy szuggesztivitásuk mágikus erejével az európai történelem legvéresebb lapjait szemléltessék. Tragikus dolgokról vallanak, s ezért az *Areteus* történelmi poémája olyan, mint egy könnyek és kétségbeesés között eltöltött, gyötrelmes álom. Az *Areteus* tehát mély értelmű üzenet, mely az emberiség lelkiismeretéhez szól.

IV.

Jovan Hristić megjelenésével a jelenkori szerb drámairodalom új minőséggel gazdagodott, amennyiben ő is bizonyos antik motívumot ment át, ősi emberi értékeket illeszt be az élet mai igazságába. Az antik motívumokban, Aiszkhülosz (*Oreszteia*), és Szophoklész (*Oidipusz király*) drámai alkotásaiban leli meg Jovan Hristić a maga írói kifejeződésének és mondanivalójának alapanyagát.

Lássuk az előzményeket. A „tébai ciklus” már-már elfeledett mítoszáról, az Oidipusz motívumról van szó. (A szerencsétlen sorsú Oidipuszról szól a fáma, aki nem ismervén származásának titkát, megöli Láiosz tébai királyt, a saját apját. Ezután megszabadítja Tébát az asszonytestű, szárnyas szörnyeteg, a Szfinx uralmától, és ezért a hálás tébaiaktól elnyeri királynőjük, azaz a saját anyja kezét.) Ez a monda aztán, az idők folyamán kissé módosult formában jutott el Szophoklészig. (Láiosz tébai királynak megjósolják, hogy saját fia lesz a gyilkosa. Ettől való félelmében átszúrhatja az újszülött lábát, és kitéti. Megtalálják, Polübosz korinthuszi király fiává fogadja, és elnevezi Oidipusznak. Az ifjú nem ismerte származásának történetét, s amikor valami részeg korinthuszi Polübosz fiának nevezi, Oidipusz a delphi jósdához fordul segítségért. Ott azt a választ kapja, hogy megvan írva számára a sors könyvében, hogy apagyilkos lesz, anyját pedig feleségül veszi. Ezt megelőzendő, Oidipusz elhatározza, hogy Tébába megy. Egy országúti civakodásban megöl egy ismeretlen öregembert, valójában az apját, Láioszt. Ezután megszabadítja a várost a Szfinxtől. Hőstettének jutalma a trón; feleségül veszi Láiosz özvegyét, Iokasztét, azaz tulajdon anyját, s bőséges gyermekáldás közepette sokáig és boldogan uralkodik.) A monda szophoklészi változatában az ember nagyságának és tragikus bukásának gondolata jut kifejezésre. Az ember mozgósítja erkölcsi és lelki erejének egész fegyvertárát az öröklött bűn, a sors, a végtet elleni, különben hiábavaló harcában, s eközben lehull a lepel, az antik hős igazi mivoltában áll előttünk. Az európai drámairodalom ennél is továbbment. A klasszikus emberi problémák iránti tartós érdeklődésében különleges motívumokat igyekezett feltárni az „Oidipuszkomplexum”-ban, főleg a XVIII. és XIX. században divatos „neohumanizmus” hatására (a neohumanisták az Oidipusz motívumot tisztán



DOBO TIHAMER

rajz IV.

„sorstragédiának” fogták fel, ellentétben a shakespeare-i „jellemtragédiával”).

Ezek az előzmények.

Jovan Hristić azonban a sújtó végzet és a szerencse forgandóságának túlhangsúlyozott elemeit félretéve, valami rendkívül érdekes és következetes drámai eljárást alakított ki a szavaknak és érzelmeknek ebben a csúfondáros játékában. Hristić ugyanis a *Tiszta kezek* c. drámájához, amiről itt szó van, a szerkesztési előmunkálatok tekintetében felhasználja ugyan az *Oidipusz király* szophoklészi változatát, de a dráma vázát tovább építi, és az alapeszmét is korszerűsíti. Oidipusz azért jön le a hegyekből, hogy kutyát vegyen magának. Téba előtt találkozik a Szfinxszel. Megfejtí a városba, melyet feleletével megszabadított. Iokaszté epedve várja ifjú megmentőjét. A filozófus és jó Teiresziasz azonban titkos terveket szövöget. Teiresziasz kívánsága az, hogy Oidipusz még abban az órában vegye át a város fölötti hatalmat, Iokaszté pedig még az este a királyi nálószobába szeretné csalni az ifjút. Oidipusz erélyesen visszautasítja egyiket is, másikat is. Még Láiosznak Teiresziasz parancsára történt titkos megöletése sem másította meg Oidipusz elhatározását. Ő tiszta kézzel és becsületben akar visszatérni hegyei közé. Tiszta lelkiismerettel tehát! A darab vére felé Teiresziasz bevallja, Láioszt ő ölte meg, és azért, hogy Oidipuszt, aki nem követett el vérfertőzést, hatalomra segítse. Az átok nem teljesedett be. Iokaszté, annyi év után, fiúgyermeket szült, és Oidipusz kezéhez sem tapadt semmi folt. Ebben a megváltozott helyzetben Oidipusz mást nem tehet, mint hogy magába vonul, begubózik erényességének fellegvárába, és hogy egy misztikus elidegenedés során megszabadul mindannyiuktól.)

Szophoklésznál (az *Oidipusz királyban*) a tragédia úgy indul, hogy az ifjak és vének serege kéri Oidipuszt (aki már dicsőséget szerzett magának a Szfinx legyőzésével), hogy még egyszer mentse meg a várost. Ezúttal a dögvészről. Hristićnél, ezzel ellentétben, Oidipusz egyszerűen Téba város kapuja elé ér, megoldja a Szfinx találós kérdését, és úgy lép be a városba mint a sanyargatott nép fölzsabadítója. Hristićnél a cselekmény leszűkül ugyan, de annál dinamikusabb. Szophoklész változatában az Oidipusz által megindított vizsgálat eleinte tévúton halad Oidipusz kéri Teiresziaszt, árulja el Láiosz gyilkosát; Teiresziasz, kezdetben, a királya iránti kíméletből, kerüli az egyenes választ, de amikor Oidipusz szemrehányásokat tesz neki és sértegetni kezdi, dühösen vágja a szemébe: „A gyilkos, akit kutatsz, te vagy!”). Hristić drámájában semmi hasonló nincs, mert szerinte (kivéve a darabnak azt a részét, amikor a látszat más) Teiresziasz gyilkolta meg Láioszt. Teiresziasz az a politikus, aki igen ügyesen, a háttérből szövögeti hálóját az udvar és az erélytelen király körül. Az első változatban Oidipusz elfogadja a koronát, viszont a másikban kézzel-lábbal tiltakozik ellene (ami szemmel látható különbség a hatalom és az uralmi gondolat felfogása szempontjából Szophoklésznál, illetve Hristićnél). Továbbá, az *Oidipusz királyban* Iokaszté megkísérli csökkenteni a jóslatok erejébe vetett ősi hiedelem jelentőségét (mégpedig helyzete és a készülő tragédia miatt). Abban szándékosság van, amikor a maga beállításában elmeséli Oidipusznak, hogy milyen jóslatot kapott Láiosz néhány évvel azelőtt; Iokaszté fokkal-körömmel harcol, hogy legalább

ideig-óraig megóvja házasságát az elkerülhetetlen katasztrófától. A *Tiszta kezek*ben, ugyanennek a jelenetnek a drámai továbbfejlesztésében, a cselekményben bekövetkező fordultnál (Hristiánél itt nincs retardáció!), amikor Iokaszté megtudja Teiresziasztól, hogy Oidipusz az ő fia, és hogy a jóslatnak be kellett volna teljesednie, az asszony magabiztosan áthidalja a lélektani törést. Nemcsak hogy belenyugszik a helyzetbe, hanem szenvedélyesen vágyódní kezd most már a fia után. Az anyai szeretetet vágyik megismerni, mert ezt az érzést valamikor régen kioltották benne, tehát ismeretlen maradt. A múlt ködében Iokaszté önmagát keresi a királyi kastély teraszán, gyermekével a mellén és örömkönnnyekkel a szemében. Az említett jelenetben tehát (Hristiánél) az anyai szeretet felváltja a szerelmes nő szenvedélyét. S ez az új érzés, tekintettel az igazi tragika délszaki temperamentumára, ugyanolyan forró, mint az előbbi. Szophoklésznál a tébai királynő öngyilkos lesz. Hristiánél ellenben Iokaszté felfedezi az élet új értelmét, megtalálja magát az elfeledett családi album első oldalán. Szophoklész *Oidipusz király* című tragédiájának zárójelenetében a hírnök jelenti, hogy Iokaszté felakasztotta, Oidipusz pedig megvakította magát. A *Tiszta kezek* végén viszont Hristiá a hős, az ember felé mint felelős társadalmi lény felé fordul, aki képes ellenőrizni vágyait és állásfoglalásait; Oidipusz önmaga felé fordul. Igaz, az ő szeme többé nem lát majd sem rosszat, sem jót (ezt nem engedi meg büszkesége), ezek a szemek üresek maradnak, mint valami nagy, elfeledett tenger, mint egy dermedt, csupa szín és csend álmom. A kezek pedig (az akarás szimbólumai) nem maradnak tiszták. És a „tisztá lelkiismeretnek” ebben a komplexusában, érzelmi és testi elidegenedésében Oidipusz úgy áll majd a világ előtt, mint egy sötét üresség. Fluidum. Emlék. Gyermekálmok kék köde. Mert egyetlen nap alatt megfosztották tiszta, jószágos és ártatlan világától. Iokaszté, Teiresziasz és a többiek sárba tiporták. Egyedül maradt, kiégetten. Ifjúi álmái, a gyermek pezsdülő ereje, a szeretet áhított öröme nélkül, s ami megmaradt az csak önmaga és tiszta, semmivel be nem szennyezett kezeinek emléke. Szophoklész Oidipuszának további sorsa ismeretlen, Hristiá hőiséé nem. Az első búcsút vett lányaitól, — a másik önmagától vett búcsút. Egyik is, másik is, kétségtelenül, messze hajózott valahová a sors véres vitorlaszárnnyain; a végzetes álmok, a sötétség és az örökös bizonytalanság birodalmába.

Hristiá számára az Oidipusz monda csak kiindulópont, drámai megformálásra alkalmas mese. Azonban már az alapeszme fölvetésében, a drámai összeütközés felépítésében az alakok mozgatásának belső, lélektani módszerére esett a választása, mely a játékba vonja a nézőt is mint az írói alapeszme továbbépítőt, hogy aztán később, a véglegesített dramaturgiai eljárás során, a világos asszociációs támpontok rendszerének kidolgozásához folyamodjék. A drámabeli viszonyok és az alakok összeütközésének ez a szerkesztési módja kedvezően befolyásolja majd az alkotók helyzetének differenciáltságát (Oidipusz és a Szfinx, Oidipusz és Iokaszté, Oidipusz és Teiresziasz; a Kar és Teiresziasz, Oidipusz és Ión, Ión és Teiresziasz, valamint Oidipusz—Teiresziasz—Iokaszté—Ión viszonyában, úgyszintén Teiresziasz, Iokaszté, Oidipusz és Ión kifejező, mégis dinamikus párbeszédekben.) A darab zárójelenetében aztán, a már kész asszociációs támpontok és a napjainkra való

célzások alapján, Hristić a maga mondanivalóját helyezi előtérbe, világosan és kristálytisztán. Oidipusz kilép tudatunkból, és belevész önnön árnyékába. De mi továbbra is látni fogjuk felmagasodó, dacos alakját és hosszú, tiszta kezét. Sokáig látni fogjuk, egészen addig, míg csak be nem alkonyul. És akkor, amikor a nappal képei az álom látomásává törnek, magunkra pillantunk, és feltesszük a kérdést: mért van mindez így?

S most, képzelődésünk tárgya egy közönséges nap vagy reggel lesz, a tiszta lelkiismeret problémáját pedig egy belső leszámolással és a velünk született becsületességgel oldjuk meg.

Előttünk a boldogság csalóka útja fog kanyarogni, mögöttünk pedig ott marad az önmaga előtt szégyenkező Nap véres nyoma.

A földnek önnön értelme körül való örökös körforgásában az igazságot fogjuk keresni, pedig az valójában bennünk van!

V.

T. S. Eliot a *Költészet és dráma* c. ismert esszéjében a következőket mondja egy helyen: „Ha a verses dráma ismét el kell hogy foglalja az őt megillető helyet, akkor — szerintem — nyíltan fel kell vennie a versenyt a prózai drámával. Mint említettem, az emberek szívesen átengedik magukat a vers hatásának, ha azt valami régi kor divatja szerint öltözött emberek szájából hallják; mármost csak arra kell őket rávenni, hogy akkor is szívesen hallgassák, amikor olyanok szájából hangzik, akik ugyanúgy öltöznek, mint mi, és olyan házakban és lakásokban élnek, mint jómagunk. A közönség szívesen veszi a verset, amikor kórus szavalja, mert az akkor afféle szavalat, s ettől megtisztelve érzi magát.”

Eliotnak ez a nézete a korszerű verses dráma felújításáról minden tekintetben helyes. Én itt, a jelenkori jugoszláv drámairodalom elemzőjének szerény szerepében, mindjárt előljáróban azt a megjegyzést fűzném hozzá, hogy Velimir Lukić munkásságát, rendkívüli költői tehetségét, mélységes elkötelezettségét és racionális drámai alkotóképességét a költészet iránti sok-sok bizalommal s szeretettel kell megközelíteni. Hasonló figyelmet érdemel az antik versidomot, az ismert köntöst, régi motívumot felidéző mű az emberi gondolat jelenkori fejlődése szempontjából is.

Velimir Lukić gazdag skálájú, vérbeli költő. Tömör és kifinomult drámai előadásmódja a *Kővé vált tengerben* és az *Oswald király másik életében*, szinkópás költői utalásai és remek képzettársításai, hangjának programszerű korszerűsége, az adott társadalmon belüli viszonyok dinamikus láttatása révén, Lukić, a költő, önmaga és környezetének megalkuvást nem ismerő krónikása, egy még csak ezután jövő, de már annyira jelenlevő, fiatal nemzedék haladó felfogásainak lelkes hirdetője, minden figyelmünket megérdemli. Annyira időszzerű mondanivalóját nem burkolja antik motívumokba, gondolatainak nincs bibliai hangzásuk, drámai kifejezőmódja nem emlékeztet a kulturális örökség avatag reminiscenciáira. Korszerű, erőteljes és lendületes hangján a versek tiszta dallamába a humánus ember ideológiájának színes ékeit szövö, az emberét, akinek az egész világon küzdenie kellett

önérzetes emberi mivoltáért, az igazi szabadság gondolatért, a boldogságért és nyugalomért. A tudatosan fiatalos program, az érzelmesen szilávós, illetve európai halál gondolat, az éles logika, az érzelmi kiegyensúlyozatlanság ábrándos felfokozottsága, a haladás erejébe, az akarat örök folyamatosságába, az élő filozófiai gondolatba vetett tántoríthatatlan hit az alapelemei Velimir Lukić költői álmának és egyéni politikai érdeklődési körének.

Lukić verseinek ritmusa tapasztalt drámai költőt árul el, finom lírai tónusaiban pedig születés és halál, öröm és bánat, boldogság és átok, vörös és fekete szín, reggel és est, tragikum és heroizmus, álom és valóság, igazság és hazugság, szeretet és gonoszság váltakozik — vagyis benne van az egész ember és az egész élet. A költő századok árnyai közt bolyong, olykor-olykor megleli önnön értelmét egy rövid időre, de aztán tovább keres, elhivatottságának igazsága, egyéni költői látomása, a humanizmus ígéretföldje után kutat.

Ott bolyong Íphigeneia is az alvilág árnyékbirodalmában, és bolyong Oswald a költő tragikus imaginációiban. Agamemnon lépdel keresztül a századokon, olthatatlan dicsszomjával, mosolygó ősenek bekeretezett arcképét nézegetve. A titkos budoárban mosolyogva nyit ajtót Klütaimnéztra a szeretőjének. Kárörvendve nevet Kalkhász gyilkos tudatlanságában. Ifjúságának ravatala fölött sír a „becsapott” Meneláosz. Akhilleusz pedig, a háborús és a halál szépségének ez a szomorú szimbóluma, farkasszemét nézve a mulandó élettel, azért sír, mert új élet születik.

A halál kápolnájának ajtaja sarkig kitérve: vérzivatar kócolja az ártatlan gyermekek haját, a háborús örületben elhervadnak a lányok, sírnak a boldogtalan anyák a szívük alatti magzatra gondolva. És sír a komor ég a földről felhatoló jajszó ostromában!

Lukić *Kövét vált tenger* c. drámájának alapja egy nemzetség tragikus sorsának antik problémája. (A monda így szól: Atreusz, aki haragban volt fivérével, Tüesztésszel, megölte annak gyermekeit, és megkínálta az apát hússal. Attól fogva Atreusz nemzetségében egymást érik a súlyos bűntettek, melyeket Alasztor, a bosszúállás démona küld rájuk. Agamemnon, Atreusz fia, föláldozza az isteneknek lányát, Íphigeneiát, Klütaimnéztra, Agamemnon felesége pedig, Aigiszthosz segítségével, megöli férjét.) Ebből a mondából indul ki Lukić. A drámai összeütközést Euripidész *Íphigeneia Auliszban* című, napjainkig bizonyára némileg módosult tragédiájából meríti, majd a régi anyag dramaturgiai átdolgozásával egészen új, korszerű és költői ihletésű tragédiát alkot Íphigeneia tudatos (és egyedül lehetséges!) feláldozásáról az új istennek — a boldogtalan embernek. Az *Íphigeneia Auliszban* c. tragédia tartalma röviden a következő: a görögök Trója felé hajóznak, de Aulis kikötőjében a szélcsend föltartóztatja őket. Kalkhász, a jós kihirdeti, hogy Agamemnon fővezérnek fel kell áldoznia lányát, Íphigeneiát, a megsértett Artemisz istennő kiengeszteléséül. Különben a hadjárat kudarcot vall, mert a tenger továbbra is nyugodt marad, nem lesz szél, hogy elmozdítsa helyükről a görög hajókat. A dicsvágyó Agamemnon, az önző Meneláosz rábeszélésére, beleegyezik lánya feláldozásába. Ezért Auliszba csalja azzal a mesével, hogy még a hadjárat megindítása előtt el akarja jegyezni Akhilleusszal. Íphigeneia meg-

érkezik, és föláldozzák. Valójában saját magát áldozza fel Hellász kedvéért, a hellén szabadságnak a barbár rabság feletti győzelméért.

Lukić, az alakok igen találó elemzése útján, részben megváltoztatja a cselekmény menetét, a jellemek összeütközését pedig a modern, szellemes cselszövés eszközeivel élezi ki. A sorsfordulat és a kimenetel okait gondosan körülhatárolja, és ezzel hozzájárul egy újfajta hősi tragédia megteremtéséhez. A megdermedt tenger, a mereven feszülő, nyugodt égbolt képében, a baljóslatú nyugalomban, a költő a mai kor vihar előtti csendjét és a haláltánc végtelen örömnépét asszociálja; beláthatatlan szürkeség ez, melyben a jövő hajói mozdulatlan, elátkozott árnyakként állnak a romba dőlő hidak és a háborús felek átkozódásai korában.

A *Kővé vált tenger* c. drámában Kalkhász, a jós alakja egészen korszerű benyomást kelt. Brutális logikával él, mesterkedéseinek eszköze a cselszövés. Kalkhász tehát intrikus; ő agyalja ki a „jóslatot”, és követeli Agamemnóntól, hogy áldozza fel Íphigeneiát a megsértett Artemisz istennőnek, aki a szégyenletes tett után majd kiengesztelődik és szelet küld. Később, a második felvonásban, amikor látja Íphigeneia ártatlan fiatalóságát, Kalkhász visszavonja a „jóslatot”, és bevallja, hogy az egészet ő találta ki, hogy bosszút álljon a szeszélyes Agamemnón királyon. Azt tanácsolja Íphigeneiának és Klütaimnésztrának, hogy még az éjjel szökjenek meg és utazzanak Argoszba. Íphigeneia azonban nem óhajt visszatérni leánykori álmainak városába, mert annyira csalódott mindenkiben, anyja, Aigiszthosz segítségével, bosszút akar állni férjén, a dicsvágyó Akhilleusznak pedig esze ágában sincs őt feleségül venni. Íphigeneiának nincs más választása, mint hogy feláldozza magát, és ő a kiúttalanságban vergődő ember önérzetével ezt meg is teszi. Eszerint Íphigeneia önmagáért áldozza fel magát (nem Hellászért!). Elrontott gyermekora, kijátszott leánykora, ellopott élete miatt. Teszi pedig ezt cinikusan, de tudatosan és hősiezen.

Euripidésznél Klütaimnésztra alakjának megformálásakor érezhető az a törekvés, hogy a férjgyilkosság számára igyekszik lélektani alapot, indoklást találni. A férjet megölik, de sokkal később, még hozzá Íphigeneia feláldozása miatt. Lukićnál Klütaimnésztra még Íphigeneia halála előtt elhatározza, hogy megöli Agamemnónt, hogy bosszút vegyen rajta egész életéért, és hogy biztosítsa a koronát kedvesének, Aigiszthosznak. Euripidésznél Akhilleusz Íphigeneia védelmére kel. Keserű harag emészti, hogy Íphigeneiát nevével csalták Auliszba, úgyhogy mátkáját mindenáron meg akarja védeni a feldühödött tömegetől, melyet a demagóg Odüsszeusz bujtogat. Akhilleuszban nincs semmi a görög szoldateszka hibáiból. Akhilleusz a tudatos erkölcsi jellem megtestesítője, az V. századi görög filozófia mintái szerint. Lukićnál azonban Akhilleusz éppolyan haszonleső és dicsvágyó, akárcsak Agamemnón és Meneláosz, akárcsak ez az egész martalóc hadsereg, mely Trója elfoglalásának egyetlen reális célját a rablásban és fosztogatásban látja. Akhilleusz haragszik, hogy nevével így visszaéltek, de már a következő percben hozzájárul a tenger megnyihítésének receptjéhez és „megható” búcsújában azt sugalmazza Íphigeneiának, hogy tudatosan áldozza fel magát az imperialista Hellász hadi dicsőségéért.

Íphigeneia tehát magára marad... Íphigeneia. És a kővé vált tenger.
És a nap, mely a látóhatár keskeny vonala mögé rejtette szűzi arcát...
Íphigeneia a közelgő alkonyatba mered, elmereng ifjúságának emlé-
kein és egy másik Íphigeneia tragikus bekopogtatásán:

Bocsáss meg, felhőkbe hanyatlott városom.
A tengereken és minden korokon túl
Mindig a te körvonalaid élnek majd szememben.
E világon itt fent, nincs az a táj, nincs az a titok,
Melyet a te bensőséges hétköznapijaidért elcserélnék.
De én az alvilág lánya vagyok immár!
Argoszom, te ott nem vagy található,
De Klütaimnéztrák, Akhilleuszok,
És Kalkhászok és Agamemnónok sincsenek ott.
Sem ez a csőcselék, mely fegyvert fényesít,
Halálnak útját egyengeti, tűzvészen vidul
Mint halottak számtartója. Nem ismertem én ezt,
És ezért szerettem jó Argoszomat,
Szerettem alkonyi óráit, mert mit sem tudtam róluk.
Az alkonyról, amikor Klütaimnésztra elhált Aigiszthossal,
Agamemnón álnokságot forralt,
Kalkhász hazudozott az istenek nevében,
És Akhilleusz gyilkolt a halhatatlanságért.
Bocsáss meg, városom, már nem tudom többé szeretni
Szürkületeidet, nem tudom szeretni drága óráid,
Látszatnyugalmadat, hamis békédet.
Mert az alvilág lánya vagyok én már.
S ha nincs ott semmi, csak üresség,
S csak a semmibe futó idő halk zümmögése,
Ez a csőcselék sincs, minden bizonynal,
Mely fegyvert fényesít és véres győzelmekről álmodozik.

Borbély János fordítása