

# Színház.net

Anton Pavlovics Csehov: *Cseresznyés kert*

a  
*Színházban*



Elektronikus kötetben gyűjtöttük össze a *Cseresznyés kert*ről szóló, *Színház* folyóiratban megjelent cikkeket és cikkrészleteket.

Szerkesztette: Kutszegi Csaba és Varga Kinga

Színház.net, 2013

Tartalomjegyzék .....	2
Majoros József: Csehov világának új jelentései Horvai színpadán (Részlet) .....	5
Szűcs Miklós: Három új diplomás; (Részlet: Csehov: Cseresznyés kert Miskolcon, r.: Illés István f. h.) .....	6
Földes Anna: Sirálytól a Cseresznyés kertig; Beszélgetés Ruttkai Évával .....	8
Peterdi Nagy László: Csehovot játszani .....	15
Majoros József: Vitában Csehov-színjátszásunkról .....	25
Vitalij Vulf: A Cseresznyés kert-vita folytatása .....	33
Kent Bales: Magyar színházakban, amerikai szemmel (Részlet) .....	38
Gábor István: Egy érdekes színház; Vizsgaelőadások a főiskolán .....	39
(Részlet: Csehov: Cseresznyés kert, r.: Kerényi Imre)	
Koltai Tamás: Emlékek a jelenből; Két Efrosz-rendezés (Részlet: Cseresznyés kert) .....	43
Tarján Tamás: Tüll; A Cseresznyés kert Szegeden (r.: Léner Péter) .....	46
Giorgio Strehler: Naplójegyzetek a Cseresznyés kerthez .....	50
Siklós Olga: A Pénz hatalma; A Cseresznyés kert New Yorkban .....	60
Peterdi Nagy László Megint Csehov; Moszkvai jegyzet (Részlet) .....	63
Marianna Sztrojeva: Váltások a szovjet rendezőművészetben (Részlet) .....	67
Szűcs Miklós: Cseresznyés kert; Harag György rendezése Újvidéken .....	68
Koltai Tamás: Peter Brook Csehovja; A Cseresznyés kert előadásáról .....	71
Balassa Péter: „Én mást akartam”; A Cseresznyés kert Pécsen (r.: Galina Volcsek m. v.) .....	75
Végel László: A cseresznyés kert áldozata; Csehov drámája a dubrovniki Marin Držić Színházban .....	82
Nánay István: Cseresznyés kert; Csehov-bemutató Kaposvárott (r. Ascher Tamás) .....	84
Antal Gábor: Évadról évadra; Mátrai-Betegh Béla színibírálati (Részlet) .....	92
Nánay István: A Cseresznyés kert Marosvásárhelyen; Harag György utolsó rendezése (Részlet) .....	93

Bécsy Tamás: A csehovi dráma (Részlet) .....	97
Reményi József Tamás: Csehov nagyoperettje A Cseresznyés kert Miskolcon (r.: Csiszár Imre) .....	101
Czizner Ildikó: A választás csapdája; A Kis Színház és a Tengerpart Színház Vendégjátékáról (Részlet) .....	104
Forgách András: Chéreau és Stein Hamlet századszor - Csehov huszonötödik (Részlet) .....	106
Csáki Judit: Feszül, de nem szakad Csehov - Cseresznyés kert (Szolnok, r.: Fodor Tamás) .....	109
Szűcs Katalin: Marad a műsorfüzet... Csehov: Cseresznyés kert a Nemzeti Színházban (r.: Victor-Ioan Frunza m.v.) .....	111
Nánay István: Valaminek végleg vége van Csehov: Cseresznyés kert Nyíregyházán (r.: Ivo Krobot m. v.) .....	113
Sándor L. István: Korszakok között; Csehov: Cseresznyés kert a budapesti Katona József Színházban (r.: Zsámbéki Gábor) és Győrött (r.: Tordy Géza)..	116
Sándor L. István: Ellenképek; Cseresznyés kert-variációk (A Mozgó Ház Társulás előadása) .....	120
Csáki Judit: Cseresznyés kert, Moszkva, Amerika .....	123
Szántó Judit: Búcsú előtti találkozások Csehov: Cseresznyés kert a Bárka Színházban (r.: Bagossy László) .....	128
Lajos Sándor: Örökzöld cseresznyefák Csehov: Cseresznyés kert az Új Színházban (r.: Ács János) .....	132
Bodó A. Ottó: Penészes kert Csehov: Cseresznyés kert Kolozsvárott (r.: Vlad Mugur m. v.) .....	137
Nánay István: Harmincasok fesztiválja Divadelná Nitra (Részlet) .....	140
Tompa Adrea: Halálugrás az öröklétbe; Vlad Mugur – retrospektív Kolozváron (Részlet)	141
Deme László: A formában rejlő kockázat Csehov: Cseresznyés kert a Radnóti Színházban (r.: Valló Péter) .....	142
Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert Urbán Balázs kritikája a marosvásárhelyi előadásról (r.: Andreea Vulpe m. v.) .....	144
Kutszegi Csaba: A férfi tánca; Mana; Meggyes kert (Részlet) .....	146

Koltai Tamás: Kortársunk, Csehov	
Georges Banu: Színházunk, a Cseresznyés kert (könyvismertető) .....	148
Tompa Andrea: Nyílt színi sebek; Mess - Szarajevó (Részlet) .....	150
Stuber Andrea: Fanyűvők kora	
Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert Miskolcon (r.: Radoslav Milenković) .....	151
Tompa Andrea: Tehetetlenségi erő	
Csehov: Cseresznyés kert a Vígszínházban (r.: Alföldi Róbert) .....	153
Markó Róbert: Rendezzük kertjeinket	
Csehov: Cseresznyés kert Szombathelyen (r.: Jordán Tamás) .....	155
Rádai Andrea: Egy öreg bútordarab	
Csehov: Cseresznyés kert Zalaegerszegen (r.: Sztarenki Pál) .....	157
Gerold László: Nem minden arany, ami fénylik; Cseresznyés kert-színház (A Cseresznyés kert Szabadkán, r.: Bérczes László m.v.) .....	159

## Majoros József: Csehov világának új jelentései Horvai színpadán (Részlet)

[...]

„... akár először, akár tizedszer fog hozzá egy művész Csehovhoz, mindig előlről kell kezdenie a saját művészetét. Leltárt kell készítenie művészeti eszközeiről, felül kell vizsgálnia az életről, az emberek mindennapi küzdelméről való elképzelését. Le kell szállnia a mélybe, de fel is kell tudnia emelkedni tiszta fejjel, megértő lélekkel.” Horvai az 1962-ben, Miskolcon rendezett *Ványa bácsi* előadása kapcsán fejtette ki gondolatait a Csehovval való találkozások művészi problémáiról. Vallomásában egy korszerű Csehov-értelmezés körvonalai bontakoznak ki.

A hazai színpadok Csehov-hősei hosszú ideig úgy próbáltak közel kerülni az író szelleméhez, hogy - Sztanyiszlavszkij kifejezésével élve - „babusgatták bánatukat”. Az előadások rendkívüli precizitással idézték meg a lelkibánat és szomorúság költőjét, a kába álmoság dalnokát. Hangvétellüket, játéktílusukat egyfajta elégikus pátosz, impresszionista komponálás jellemezte. Hosszú, helyzetükön kesergő és gyönyörű jövőt jóasoló monológjaikat (tragikus) átéléssel mondták. Megrendítettek. Ilyen megrendítően átélt előadás volt a Gellért Endre rendezte *Ványa bácsi* a Nemzeti Színház előadásában, Maklár Zoltánnal és Bessenyei Ferencsel a főszerepekben (1952). Líraibb, oldottabb hangütésű, lágyabb tónusok jellemezték az Ádám Ottó-rendezte *Cseresznyéskert* előadását (Madách Színház, 1962). Mindkét produkció a hazai Csehov-színházas kiemelkedő eredménye. Egy bizonyos közelítésmód, játéktílus fölülmúlhatatlan remekei.

[...]

Színház, 1971. január

## Szücs Miklós: Három új diplomás

(Részlet: Csehov *Cseresznyés kert* Miskolcon, r.: Illés István f. h.)

A közelmúltban szinte egyidőben három újabb vizsgarendezésre került sor. Illés István Miskolcon Csehov *Cseresznyés kert*, Romhányi László Szolnokon Katajev *A kör négyesítője* és Nagy András László Debrecenben Darvas József *Részeg eső* című drámáját állította színpadra. A most végző osztály tagjairól [...] egyértelműen megállapítható, bár látásmódjukban, útkeresésükben, stílusukban, eszközeikben természetesen főleg különböznek egymástól, egy közös vonásuk mégis van: mindannyian tehetségesek.

[...]

Miskolcon Illés István a világ drámairodalmának egyik remekét, Csehov: *Cseresznyés kert*-jét választotta diplomamunkájául. Csehovot rendezni az egyik legszebb, de legnehezebb feladat is. A dráma mondanivalójáról, előadásának „igazi” stílusáról könyvtárnyi mű született már.

Csehov legtöbb műve a tehetséges emberek elkallódásáról szól, de a *Cseresznyés kert* kivétel ez alól. Itt értéktelen, tehetetlen emberek vergődnek, elsősorban saját maguk cselekvésképtelensége, tehetetlensége miatt. Az 1903-ban írt drámában Csehov az orosz intelligencia életmódjának csődjét ábrázolta, gúnyolta ki. Egy család széthullásának történetében. A darab hősei makacsul ragaszkodnak régi, elavult életstílusukhoz. Birtokukat, a gyönyörű cseresznyés kertet hamarosan elárverezik, de ők képtelenek reálsan felfogni a körülöttük zajló eseményeket. Tovább élnek megszokott, mindennapi életüket, tétlen szemlélői lesznek saját pusztulásuknak. Munkára, cselekvésre nem is gondolnak, még „arra is lusták, hogy kapitalisták legyenek”.

A tragédia, a komédia és a líra furcsa keveréke ez a mű. A komikus, néhol már groteszk jelenetek drámai, lírai jelenetekkel váltakoznak. A színpad mögött zene szól, táncolnak, amikor az életüket jelentő kertet éppen valahol árverezik.

Illés István következetesen arra törekedett, hogy a színpadon Csehov elképzelése valósuljon meg, amelyet az író egyik levelében így fogalmazott meg: „Én csak őszintén meg akartam mondani az embereknek: nézzetek magatokra, nézzétek, milyen rosszul, milyen unalmasan éltek! A legfontosabb, hogy az emberek megértsék ezt, mert ha megértik, feltétlenül teremtenek maguknak egy másik, jobb életet. Értsék meg hát, milyen rosszul, milyen unalmasan élnek! Mit kell itt siratni?!” Valódi csehovi atmoszférát tudott teremteni, megtalálta a játékhoz legmegfelelőbb stílust, jó tempót diktált. A líraiságon, a finom, apró rezdüléseken kívül megérezte és felszínre is hozta a drámában meghúzódó szatírárt, komédiát is. De nem harsány bohózatot, hanem egy groteszk, abszurd elemekkel fűszerezett, szelíd komédiát rendezett, amelynek a ma nézője számára is van mondanivalója. Kétúton komponált: sikerült megtalálnia a megfelelő arányokat, az összhangot a tragikum és a komikum, a líra és az ironia között. Mesterien hagyta érvényesülni a humort. Elsősorban a darab tragikomikus elemeit aknáztta ki. Nem engedett az érzelmesség csábításának, talán csak az első felvonás kert-monológjában és az első rész befejezésében.

Ezt az előadást is [...] jól összekovácsolt, színvonalas együttes játék jellemezte. Az együttes már a premieren egységes, kiforrott előadást produkált. Csehov dramaturgiájában a jellemek belső fejlődésére, a lélekrajzra legalább akkora figyelmet fordított, mint a külső történésekre. Részben ennek, részben a rendező színészvezetésének köszönhető, hogy néhány egészen kimagasló színészi teljesítményt láthattunk.

Máthé Éva Ljubov Andrejevneként kimunkált, érett alakítást nyújtott. A rendező elképzeléseit maradéktalanul megvalósította. A figura hangulatváltásait bravúrosan, természetes könnyedséggel játssza el. Külsőségek nélkül érzékeltette a léha, életét és

szépségét elfecsérlő földbirtokosnő felszínes ragyogását. Egyszerre tudott szertelenül csapongó, könnyelmű, bájos, szelíd és álmodozó lenni.

Leonyid Andrejevics Gajev: Simon György. Elsősorban külsőlegesen eszközökkel, mozgásával, hanghordozásával, de érzékletesen jelenítette meg a dráma végére banktisztviselővé süllyedő, álpátosszal szavaló, biliárdműszavakat mormoló, érzelgős, erőtlén, akaratgyenge, önmagával szembenézni képtelen Gajevet. Tettekről, munkáról szónokol, de közben a kisujját sem hajlandó mozdítani. Minden tettől irtózik. Elsősorban a szerep komikus elemeit emelte ki.

Trofimovot Markaly Gábor játszotta. Nagyszerűen megérezte a figurában rejlő ellentmondásokat. Egy gátlásos, szögletes mozgású, szemüveges, ködös eszméket hangoztató félszeg, groteszk figurát teremtett. Különösen jól megoldott jelenetei közé tartozik keringője Ljubov Andrejevnaival, vagy a ház elhagyása előtt sárcipőjének keresése. Tulajdonképpen ő a „fiatal Gajev”. Az emberiség boldog jövőjéről szónokol, anélkül, hogy maga valamit is tenne érte.

Paláncz Ferenc meggyőzően alakította a paraszti sorból kereskedővé, majd a cseresznyés kert új gazdájává lett, a sikertől megrészegült Lopahint, aki azért még érezhetően tiszteli a letűnőben levő világ urait. Eszközei olykor külsőlegesen. Mozdulataival, energikus lépteivel akar hangsúlyt adni a figurának, ezáltal mozgása kissé darabossá válik. Indulati kitörései sem mindig kellően átéltek. A tehetséges színész, úgy érzem, nem tisztázta magában egyértelműen Lopahin hovatarozását, társadalmi helyzetét.

Firsz: Varga Gyula. Megrendítő erejű, egyenes vonalú, mélyen átélt alakítás. Hibátlanul játssza el a 87 éves, szánalmunkat és együttérzésünket elnyerő, öreg, hűségese inas szerepét. Játékának köszönhető a zárókép hamisítatlan, valódi csehovi levegője.

Az előadás legkövetkezetesebben végiggondolt és megvalósított színészi játéka Gyöngyössy Katalin Varjája. Egyszerre tud szép, hervadó, erélyes, halk, érzékeny, törékeny, gyöngéd és szánandó lenni. A dráma végén, különösen abban a jelenetben remekel, ahol azt várja, hogy Lopahin megkérje kezét.

Polónyi Gyöngyi Anya szerepében egy kedves, bájos kislányt játszott el, úgy, hogy jellemének bonyolultságát is jól ki tudta fejezni. Talán csak Trofimovval való kapcsolatát nem tudta meggyőzően érzékeltetni.

A kísérőzene az előadás során kiváltott gondolatokat és hangulatokat erősítette, illetve egészítette ki.

A díszlet a csehovi hangulatot jól kifejező volt. Szép, látványos és festői, de funkcióját tekintve mégis kifogásolható. A hatalmas, tág díszlet óriási távolságokat, tért teremt. A szereplők sok mozgással közlekednek az előadás során. Ezért a valóban dekoratív díszletek, bizonyos fokig ellentmondanak a játéknak. Ebből néhány ritmusprobléma is adódik. Néhány szereplő nehezen járja át a színpadot.

A jelmezek néhány szereplőnél, így elsősorban Sarlottánál túl feltűnőek, rikítóak, elütnek a darab stílusától.

[...]

Csehov: *Cseresznyés kert* (Miskolci Nemzeti Színház) Fordította: Tóth Árpád; Rendezte: Illés István f. h.; Díszlet: Wegenast Róbert; Jelmez: Hraby Mária; Zenéjét összeállította: Simon Zoltán; Szereplők: Máthé Éva, Polónyi Gyöngyi, Gyöngyössy Katalin, Simon György, Paláncz Ferenc, Markaly Gábor, Szili János, Máthé Eta, Somló István, Antal Anetta, Varga Gyula, Koroknai Géza, M. Szilágyi Lajos, Hidvégi Elek, ifj. Somló Ferenc.

Színház, 1973. július

## Földes Anna: Sirálytól a Cseresznyéskertig Beszélgetés Ruttkai Évával

Júliától Osztrigás Miciig, az Amerikai Elektrától Molnár Ferenc asszonyaiig ível Ruttkai Éva színészi skálája. De ha pályaképet rajzolnánk róla, meglehet, mégis azt a címet választanám: Csehovról Csehovra. Mert színészi útjának legszebb mérföldkövei a Csehov-szerepek. Nyina és Mása, Jelena és Ljubov Andrejevna - az asszonyi élet négy alakra bontott, négy sorsba sűrített csehovi teljessége. Mivel színésznőnek se kora, se múltja, és mindaddig Júlia, amíg Rómeó és a közönség elhiszi neki, szinte illetlenségnek érzem az első dátumot. De a színháztörténet számon tartja: Ruttkai 1956 tavaszán játszotta a *Sirályt*. Áhítattal, hittel, tehetséggel felrepült, és azóta is ott hasította a színpad égboltját a Vígszínház házatáján. Abban az épületben játszik azóta is, amelynek Magyarországon a legmélyebbek a Csehov-tradíciói. Ahol Jób Dániel négy esztendő alatt, 1920 és 1924 között megteremtette a magyar Csehov-kultuszt. Ruttkai Éva Sirálya tizennyolc év múltán szállt le most *újra*, hogy felmutassa - mint közben oly sokszor - Nyina tehetségét, ezúttal Ranyevszkaja bomló jellemében, a *Cseresznyéskertben*.

Nem könnyű Ruttkai Évával a Csehov-hősnőkről beszélgetni. Annyira belülről látja, éli őket, hogy nem róluk, hanem helyettük, a nevükben beszél. A beszélgetés prózai szövegét meg-megszakítják az eredeti, csehovi sorok: a színész nem szaval és nem idéz, egyszerűen a költő szavával mondja el azt, amit nála valóban senki nem fogalmazhat meg hitelesebben. Mása énekét és Ljubov Andrejevna monológját. És amikor Nyinával szól, tizennyolc év után civilben a presszóasztalnál, újra a Sirályt hallom. Lobogó és lányos, alig idősebb Júliánál. „Én a sirály vagyok ...” Másaként, mint a színpadon, most is húszas éveit derekán jár, és azt vallja, hogy „Az embernek hívónek kell lennie, vagy keresnie kell az igazságot, különben az élet sivár, sivár... Élni és nem tudni, miért repülnek a darvak, miért születnek a gyerekek, mire vannak a csillagok az égen. Vagy tudja az ember, miért él, vagy pedig minden hiábavaló ostobaság.” Jelena - Szerebrjakov professzor „lustán élő” fiatal felesége - a dráma szerint 27 éves: még négy-öt év, és ő is megöregszik. Epizódalaknak érzi és vallja magát az életben: „a zenében is, a férjem házában is, valamennyi kalandban, egyszóval mindig, mindenütt csak epizódfigura voltam...” Ljubov Andrejevna pedig, akit Csehov a *Cseresznyéskert* írásának kezdetén még komikus öregasszonynak képelt, éppen annyi idős, mint Olga Knipper, Csehov felesége lehetett, vagy mint Ruttkai Éva. Felnőtt lány anyja, de a szívében izzó parázs, s ha fellángol, gyújtani, égetni és sebezni tud. Ruttkai beszélgetés közben, póztalan egyszerűségében is játszik: a *Sirály* színészi sikerei csúcspontján leszállt a *Cseresznyéskertbe* és körülnéz...

- *Milyen rokonságot, kapcsolatot érez pályája négy Csehov-szerepe között?*

- Csehov hősnői különböző karakterűek, más az életkoruk, a helyzetük, de alapjában mégis rokonok. Mintha ugyanannak a nagy családnak lennének a tagjai, ugyanazok a problémák feszítik őket. Közös az elvágyódásuk, egyformán él bennük egy másféle életforma óhaja. Nyina az egyetlen, akinek sikerül: kirepül sorsa kalodájából, és megtanulja hordani a maga keresztjét. Megtanulja, hogy nem a ragyogás, a dicsőség a legfontosabb a művészpályán, hanem a tűrés. A tehetsége ad erőt ahhoz, hogy emelt fővel utazzon harmadik osztályon is Jelecbe, ahol a kereskedőkből álló közönség várja. Jelenáról és Másáról viszont csak mondják, hogy nagyszerűen zongoráznak. Soha nem bizonyítják, talán nem is tudnák. Talán csak a muzsika álma vigasztalja őket, hogy másként is élhettek volna. Mása még azzal is áltatja magát, hogy ha Moszkvában lenne, nem érdekelné, milyen az idő. De alapjában semmivel sem erősebb és nem is tehetségesebb, mint Jelena, akit saját gyávasága tart vissza attól, hogy változtasson a sorsán. Ranyevszkaja egyszer már kimenekült romba dőlt otthona szorításából, de megváltás helyett csak megmérgeződött Párizsban. Amikor a színpadon eltéptem a címére érkezett párizsi táviratot, majd amikor eltettem és felolvastam a



következőket, szinte azt éreztem, hogy az asszony, akit játszom, már csak útközben érzi jól magát.

- *Jelentett-e a Csehov-szerepek kapcsolata valamiféle hasznosítható színészi tapasztalatot?* Ruttkai Éva a nem létező színpadról széttekint, mintha végszóra vagy rendezői utasításra várna. Azután tétován folytatja:

- Én nagyon gyorsan felejték. A pálya kényszerít rá, hogy szerepről szerepre kilépünk az előzőből, hogy nyitottan fogadjuk a következőt. Csalódottan nézek vissza.

- *Tehát: nem?*

- Egészen pontosan: nem az előzőleg megformált alak segít. Mindig, minden szerepet újra kell kezdeni! De nagyon sokat jelent az új szerep megformálásánál, ha olyan szerzővel találkozunk az ember, akivel már együtt élt korábban. Ha olyan világba kell belépnie, ahol már járt, ahol otthon érzi magát. Ez nem jelent alkalmanként kevesebb kutatást, sőt, ellenkezőleg. Egy jól ismert világban, „otthon”, az ember még alaposabban igyekszik a dolgok, a titkok végére járni, még kevésbé tűri a homályt. Csehovnál mindig családon belüli titkok köszöntenek már rám. És az ismerős Csehov-hősök kapcsolata, a bennem visszacsengő mondatok mögöttes értelme még jobban izgat. Valahányszor új szereppel ismerkedem, mindig ez a felderítő munka az első. Régebben rengeteget olvastam Csehovról, de most már elsősorban a szövegben keresem a titkok magyarázatát. A Csehov-hősöknél először is azt kell kideríteni, hogy a sorsukkal való küzdelem melyik stádiumában indul a dráma. Hogy maradt-e még reménye Jelenának a menekülésre? Hogy miért vonzza Mását az állandóságot jelképező hivatalnoktanár-élettel szemben a katonaélet kényszerű dinamizmusa? Mit jelent Ranyevszkájának a Cseresznyés kert: vagyont vagy terhet, otthont vagy börtönt? Mit sajnál igazán elveszíteni: a biztonságot, az ifjúságot vagy emlékei színterét? Feltartóztathatatlan-e jellemének az a Párizsban felgyorsult bomlása, amit környezetében mindenki érez, és amit ő maga a pillanatnyi feszültségek kiaknázásával próbál levezetni.

- *Alapjában minden szerepépítésnek ez a fajta elemzőmunka a lényege.*

- Talán az az otthonosság, amit említettem, fogékonyabbá tesz a részletekre. Hogy az ember megáll egy olyan bizarr és Csehovnál szokatlan fordulatnál, mint hogy Ljubov Andrejevna „krokodilt evett” Párizsban. És nem mossa bele ezt a meghökkentő, de mégis mellékes fogalmazást - mint túlzást - a szöveg összefüggésébe, hanem megpróbálja kihámozni mögüle az írói szándékot. Hosszú töprengés után fedeztem fel, hogy ez a két szó Shakespeare-re rímel: Laertes és Hamlet párbeszédében hangzik el a kérdés, hogy szeretted-e annyira, hogy „krokodilt ennél érte”? Ahogy Varvara válaszára került életénél kézenfekvő a darabban az Ophelia-motívum megjelenése - eredj kolostorba -, Ranyevszkájának ez a mondata sem lehet véletlen. Egyáltalában, Csehovnál nincsenek véletlenek.

- *Csak a jellemek különbsége határozta meg a színészi ábrázolás módját, vagy nagyobb szerepet tulajdonít mindenkori az előadások körülményeinek és stílusának?*

- A négy Csehov-előadás közül hármát Horvai István rendezett.

- *Azt hiszem, most már nyugodtan beszélhetünk arról is, hogy a három Csehov- előadás fogadtatása egyáltalában nem volt egyöntetű, vita nélküli. Igaz, hogy az Ön alakítását többnyire még a rendezői koncepciót vitató kritikák is elfogadták, dicsérték, de azért többször, elég élesen megfogalmazódtak a fenntartások is. Még a dicséretben is előfordult polémia: amikor az előadás stílusának egészével szemben emelték ki például a Három nővérben Mása szerelmi jelenetét.*

- A polémia nem az én feladatom - hárítja el Ruttkai Éva. - Én minden előadásban, szerepben a csehovi igazságot kerestem. De abban is biztos vagyok, hogy a magam színészi élete és az előadás körülményei, törekvései mindenkori meghatározóak. Hadd hivatkozzam csak a legújabb élményemre, a Cseresznyés kert díszletére. Borovszkij színpadképe, azáltal, hogy túllépett a realizmuson, felmentett bennünket bizonyos naturális játéktörvények alól, és értelmezte is a drámát. Én amikor megláttam a kép nélküli kereteket a fán, azt éreztem, hogy

meglódul a képzeletem. Szerettem volna magam is a szürrealista látvány részévé válni. Legszívesebben „lefolytam volna” a díszlet felső szintjéről az alsóra, mint a Dali-képek figurái. Azt éreztem, hogy ebben a szürrealista térben veszélyes lenne a realista játékmódot kanonizálni.

Elgondolkodtató igazság az, amit Ruttkai Éva megfogalmaz. Nagy kár, hogy az előadásban ebből a realitás kereteit tágító szándékból főként a pszichológiai és logikai képtelenségek maradtak meg. Biztos vagyok benne, hogy a rendező végig gondolta például, hogy miért a felső szobákba idézi meg az út vándorát, ám az indoklás, a megfejtés az előadásból kimaradt. A színpadi ötleteknek - akár kézenfekvőek, akár meghökkentőek - csak a nézőtéri hatás adhat igazolást.

- Nem könnyű ez... - gondolkozik el Ruttkai Éva. - Sokszor a próbákon egész sor megoldást, változatot kipróbálunk, amíg egy gesztusban, kellékben megállapodunk. Most, a kétsíkú színpadkép lehetőségéből kiindulva kipróbáltuk például, hogyan zuhanhatna bele Lopahin az alattunk levő ürességbe. De végül is kiderült, hogy a mozgás gesztusa túlságosan erőltetett, elvonná a figyelmet a játékról és a gondolatról. Így azután lemondunk róla. De még amikor azt érezzük, hogy sikerült a legkedvezőbb változatot megtalálni, akkor is kiderülhet, hogy az elgondolás nem jut le a nézőtérre. Hadd mondjak egy példát. Amikor megbeszéltük, hogy milyen individuális és társadalmi lázadást jelent a *Ványa bácsiban* Jelena számára a cigaretta, milyen érzéki örömet a rágyújtás, megtoldottuk ezt a játékot azzal, hogy Jelena a színpadon színes cigarettákat szív. Minden rágyújtás alkalmával másmit. És bár a dohányzás értelmét, jellegét felfedezte és megértette a kritika, a cigaretták számomra sokatmondó tarkaságát észre sem vették.

- Amikor a Három nővérre készült, és egy próba után Csehov modernségéről faggatták, azt felelte, hogy „nincs modernebb író Csehovnál, talán csak Shakespeare”. Azt hangsúlyozta, hogy soha nem a századvég hangulatát érzi fontosnak, mindig az embert, a mai embert keresi. És Mását sem a múlt régióiból akarja megformálni, hiszen a szerelem, a magány, a szomorúság és a boldogság élménye egyidős az emberrel. Kíváncsi lennék, hogy most, négy Csehov-szereppel a háta mögött, hogyan látja ugyanezt a kérdést?

- Csehov modernségéről köteteket írtak össze, és én nem vagyok esztéta, hogy ehhez bármit hozzátegyek. Számomra voltaképpen ennek a modernségnek a dramaturgiai oldala jelent izgalmas színészi feladatot. Az a különös, és ha úgy tetszik, modern drámaszerkezet, amelyben a dialógusokat szinte kivétel nélkül - dupla mandinerrel kell indítani

Azt hiszem, elég értetlenül nézek ahhoz, hogy Ruttkai Éva megmagyarázza.

- A biliárdból vett hasonlatot szó szerint értem. Ha megfigyeli, nyilvánvaló és bizonyítható, hogy a Csehov-hősök mondatainak többsége nem annak szól, akinek mondják. Egymás mellett állunk ketten a színpadon, én valakivel beszélek, de a gondolatom - ha jól exponáltam - egy oldalt vagy hátul álló *harmadik* szereplő tudatát találja el. Ranyevszkajánál ez egészen evidens: valahányszor Lopahin rászorítaná arra, hogy szembenézzen az igazsággal, hogy döntsön, mindig másfelé fordul. Szavakkal menekül a valóság csapdájából. Amikor Ánya a darab végén azt kéri édesanyjától, hogy siessen vissza Párizsból, Ljubov Andrejevna nem mond sem igent, sem nemet. Azt feleli, hogy a pénz, amit magával visz, nem fog soká tartani. Ebben a virtuális feleletben mind a két lehetőséget érzékeltetni kell: hogy sietni fog, ha rákényszerül, de kint marad, ha lehetősége kínálkozik rá. Az anyaiígéreteket és az asszonyi várakozást. Jól tudom, hogy a színpadi szerkezetnek ezt a modernnek tetsző bonyolultságát most sem sikerült minden részletében kifejeznünk. De mindenesetre, törekedtünk rá.

- Ezek szerint Csehovot elsősorban drámaszerkezetében érzi modernnek? Általában és legtöbbször a lélekábrázolás korszerűségéről szoktunk beszélni.

- Komikus lenne, ha ezzel vitába szállnék. De azért megvallom, én ennek nem tulajdonítok akkora jelentőséget. A lélekábrázolás gazdagsága izgat, de ezt én nem nevezem modernségnek. Hiszen a remekművek már évszázadokkal ezelőtt olyan nagyszerűen

érthetetlenek voltak, hogy Beckett sem ér a nyomukba! Én ahányszor Shakespeare-t játszom, látom vagy olvasom, mindig az jut eszembe, hogy a csudába tudta már akkor mindezt az emberekről? És hogy jövök én ahhoz, hogy ehhez hozzátegyek valamit? Amikor olyan teljes, hogy minden kiegészítés csak ronthat! Csehov vagy Shakespeare szerintem nem azért tudtak olyan sokat az emberről, mert annyira okosak, műveltek, széles látókörűek voltak, vagy mert megelőzték a korukat, hanem mert zsenik. És a zsenialitás csodája, szerintem, nem korhoz kötött. Hiszen egy-egy görög szobor tökéletessége láttán csak azt érzi az ember, hogy a korok néha felejtnek.

- Ezek szerint az előadások az „örök Csehovot” kell hogy tolmácsolják? Hiszen Ön azt is a ma emberének mutatja fel.

- Ezt én sem vitatom. És azt sem, hogy a modernnek tartott színpadi megoldásokat a bennünk ma zajló érzelmi áthangolódás követeli meg. Amikor legelőször beszéltünk Horvai Istvánnal a *Három nővér*ről a volán mögött ülve, riadtan tiltakoztam Mása szerepe ellen. Azt mondtam, eljátszhatatlannak érzem a drámát, különösen a végét, a melodramatikus elvágódást, a befelé folyó könnyeket és a passzív nosztalgiát. És akkor Horvai, ott a kocsiban, magyarázni kezdte a maga koncepcióját. A dráma végénél kezdte, a nővérekől kitörő vad érzelemnyilvánítással, és azzal, hogy felzaklató, megrázó előadást tervez. Az érvelése, tervezgetése annyira fellelkesített, hogy Veszprém felé haladva - eltévedtem a ködben. És rögtön utána már én magam szőttem tovább az előadás álmát. Az jutott eszembe, milyen izgalmas előadás és erőpróba lenne, ha Psozával és Töröcsikkal hármásban játszhatnánk a *Három nővért*! Azóta is nagyon sajnálom, hogy ilyenfajta kereteket feszegető, rendhagyó szereposztásokra nálunk soha nincs mód. Mert én magam hűséges színész vagyok, és hiszek a csapatjátékban. De hiszek abban is, hogy az ilyen alkalmak a színésznek és a társulatnak is felfrissítően jót tennének, nem is szólva a közönségről.

- Mi a legnehezebb egy Csehov-figura megformálásában?

Ruttkai most gondolkodás nélkül, egy szóval válaszol:

- A belépés.

A válasznak nemcsak a fogalmazása, de a tartalma is meglep. Az ember azt hinné, hogy Ruttkait óriási színészi tapasztalata és rutinja már felmenti az ilyenfajta „technikai” problémák alól. Bejönni a színészelöltek már a főiskolán megtanulnak.

- Csak éppen más dolog a bal kettőn bejönni, és más - belépni a drámába! Meggyőződésem, hogy csak az tud igazán bejönni egy darabba, aki már „van”. Akinek arca, keze, lába van, tehát élő ember, és aki a maga titkát képes a színpadra hozni. A belépés a szerepformálásnak nem a bevezető akkordja, hanem tulajdonképpen a szintézise. Amikor Nyina vagy Ranyevszkaja belép Csehov világába, már magával hozza a múltját, a titkait. A nézőnek éreznie kell - ha még nem is tudhatja pontosan ki az, aki most belépett a játékba. Mása csak ül a szobában, mereng, dúdol, fütyörész, és amikor megszólal, csak a dúdolt dallam szövegét mondja: „A tengerparton áll a tölgyfa - aranylánc csüng az ágain ...” De ezt a pár jelentéktelen taktust úgy kell eldúdolnia, hogy a néző megérezze, hogy Mása az, aki legalább még érez és él a nővérek között, és akinek az elvágódása még dalban fogalmazódik meg. Ljubov Andrejevna belépését Csehov egy egész jelenettel készíti elő. Még a kocsis sem zörög, de Lopahin és Dunja már engem várnak. Hazaérkezésem első mondata csak annyi: „A gyerekszoba!” De ebbe bele kell sűrítennem az emlékek iránti nosztalgiát, a kitörölhetetlen múltat, a viszontlátás örömét és fájdalmát, sőt az eltelt időt is. Mindazt, amit azután a következő mondatokban már szavakra fordítok. Ugyanilyen tömör a búcsúm is, hogy „Megyünk!” Ebbe is bele kell zárni Ranyevszkaja fájdalmát és megkönnyebbülését, sőt azt is, hogy a cseresznyeskert elvesztése után mégiscsak sikerül kilépnie a nagyvilágba, a bizonytalanságba.

- Ha az első mondat már jellemrajz, akkor hol maradnak a csehovi titkok? Abban az interjúban, amit említettem, olyan szépen fogalmazta meg:

„A Három nővér: vers, líra. Költemény. Minden Csehov-dráma az. Én, a színész pedig a költőt tartom a világ legnagyobb lényének. A költőt a színészen, a költőt a mérnökben, a költőt a gépészen. De persze leginkább a költőt a költőben. Mi volna velünk költők nélkül? A régi romokat se tudnánk költők nélkül megfejteni! Csehov - költő. A színpadon, ha látszólag egymástól függetlenül hangzanak el olykor a mondatok, még akkor is rímelve egymással. Vers, amelynek sorai között titkok lappanganak. Én pedig hiszek a titokban. Meg akarom őket fejteni. Most Mása titkai izgatnak. Milyen? Mi rejtőzik benne, s mi ólálkodik körülötte?”

- Minden figurának más a titka. A legegyszerűbb talán Nyináié - a tehetség.

- *Kérdezek valami tapintatlant. A Sirály kirobbanó siker volt, a kritika csak szuperlatívuszokkal rajongta körül. Anélkül, hogy ezeket ismételni akarnám, nekem is el kell mondanom, hogy az azóta látott Sirály-előadások között is - beleértve Grossmann csodálatos rendezését a bécsi józsefvárosi színházban, ez volt az egyetlen, amelynek valóban Nyina volt a hőse. Nem olvastam róla olyan kritikát, amely ne Nyinát emelte volna ki az előadás legjobb alakításaként. Gyertyán Ervin a Népszavában arról írt, hogy „Nyinában kristálytisztán valósul meg mindaz az emberi szépség - a szó lelki és fizikai értelmében -, amelyet Csehov ebbe az alakba beleálmodott. Sirály ő valóban, aki átlőtt szárnyakkal, vergődve is képes a merész ívű repülésre.” Kárpáti Aurél Hegedűs Tibor rendezése legnagyobb érdemének látja, hogy végre „megszületett az igazi Sirály” és ki is fejt, hogy „Ruttkai Nyinája tele van a hívő-hitető fiatalság hamvas bájával, könnyed csapongásával, s merész elszántságával. Ahogy az utolsó felvonásban váratlanul »beröppen» Kosztya szobájába, úgy omlik el kimerülten a pamlagon, mint egy szárnyaszegett vihardadár. S ahogy művészi hitvallásának »nagy áriájával» búcsúzik első szerelmétől - felejthetetlen.” És most mégis, a babérok szemléje után megkérdezem: számlálatlan sok remekművel, szereppel, sikerrel és négy Csehov-hősnővel a háta mögött, másként játszaná-e Nyinát, mint akkor?*

- Erre a kérdésre, ha akarnék se tudnék felelni! Nyinát akkor kellett eljátszanom, és úgy! A szerepformálás részletei ritkán maradnak meg bennem olyan intenzitással, mint a *Sirálynak* az a visszatérő mozzanata, amelyben Kosztya drámájának szövegét mondom. Először, amikor eljátszom és megvallom a szerzőnek, hogy nem szeretem darabjának furcsa, fellengzős szövegét, hogy nincsenek benne élő emberek - ám a hitemmel mégis átforrósítom a szavakat. Hiszen én akkor, a szavak szárnyán is tudok még repülni. Azután a dráma végén, amikor sebezten, szomorúan, de mégis, a bennem élő érzelmi folytonosság kifejezésére idézem a régi sorokat, a nézőnek éreznie kell, hogy „a világ egyetlenes lelkének” vállalása most már az én igazolásom. A szerelmemet, a szenvedéseimet és a szabadságomat igazolom vele. A fizikai átalakulás, amit annak idején dicsért a kritika, több tényezőből tevődött össze. A legelső, lenge fehér ruha alatt korabeli fűzőt viseltem, és ettől kicsit megtelt az alakom. Azután az utolsó ruhát, a szürkét, kicsit bővebbre hagytuk. Fűző nélkül, a laza ruhában, úgy tűnt, mintha valóban lefogytam volna. De persze azért elsősorban belülről kellett megváltoznom, hogy elhiggyék nekem, hogy megjártam az életet, hogy szerettem, játszottam, elbuktam, de azért még emlékszem a régi álmokra. És elhiggyék, hogy semmit sem bántam meg. Az újra felidézett fellengzős szavak másodsor már a hozzájuk tapadt érzelmek, emlékek által emelnek fel. Nyina legfőbb győzelme az életben, hogy nem kell megtagadnia önmagát. Ezt később soha, egyetlen Csehov-nőalak sem mondhatja el magáról.

- *Legkevésbé természetesen Ranyevszkaja. De már a Ványa bácsi Jelenájáról is elmondotta Horvai István, még a premier előtt, hogy a „végzet asszonya” konvenciókat kerülve, egy tetőtől talpig izgalmas és vonzó Jelenát tervez, aki közben alapvetően gyáva. Még Asztrov doktornál is gyávább. Hogy Jelenából lehetett volna több, mint ami lett, de végül is - csak úriasszony.. Igaz, Ranyevszkaja még erről a korabeli társadalom által megkövetelt és elfogadott piedesztálról is lelépett..*

- Ranyevszkájának a párizsi titkai kisszerűek és földrehúzóak. De azért még benne is épen maradtak a széthullott lélek cserepei. Olvasás közben keresni kezdtem, hogy mire vonatkoznak a Ranyevszkaja monológját kísérő, Lopahin magatartására utaló szerzői instrukciók. Miért hangsúlyozza Csehov, hogy Lopahin „figyel”? Azután megértettem, hogy ez a fizikai feszültség a következő mozzanatot készíti elő, hogy Ranyevszkaja hall valamiféle zenét, amire Lopahin, a maga földhözragadtságában hiába figyel. Ljubov Andrejevna szívében azért még szól valamiféle elhaló, halk muzsika, amit körülötte nem hallanak. Csehov hősnőinek enervált akaratlanságát szerintem csak úgy szabad eljátszani, hogy közben megvilágítja az ember az érzelmek maradványait és az akarat romjait is. Hiszem, hogy amikor Jelena elmegy, hogy elbúcsúzzon Asztrovtól, a búcsú formális gesztusa mögött ott lappang az asszony kimondatlan vágya a legyőzetésre. A találkozás csehovi titka éppen ez a kettősség: Jelena, aki búcsúzni, szakítani készül, önmagának sem vallja be, hogy a lelke mélyén saját kudarcáról álmodik, arról, hogy Asztrov megérti gesztusának mögöttes tartalmát, és maga mellett tartja őt.

- *Nem mond ellent ez a megfogalmazatlan vágy Jelena alapvető gyávaságának? Hiszen játékában éppen az volt az izgalmas, hogy kifejezésre juttatta Jelena életcsődjét, elbátortalanodását is.*

- Azt hiszem, éppen ez a kettősség jellemzi a csehovi asszonyokat.

- *Lehet, hogy ezek az ambivalens lélektani gesztusok teszik Csehov figuráit olyan bonyolulttá és modernné. Legalábbis ezt szoktuk mondani, írni.*

- És itt a legnehezebb nekünk, színészeknek mértéket tartani. Műhelytitok, de elmondom, a *Cseresznyés kert* főpróbáján azt éreztem, hogy egy árnyalattal nyiltabban kell játszanom. Úgy gondoltam, ha erőteljesebben fogalmazom meg a gesztusokat, jobban fog érvényesülni, hatni a komédia. A premieren azután megpróbáltam, és kiderült, hogy tévedtem.

- *Nem lehet az, hogy a figura kielégítetlen szexualitásának túlhangsúlyozása volt az, ami egy kicsit elvitt a csehovi stílustól?*

- Ezt kétkem. Ellenkezőleg, azt érzem, hogy a nálunk uralkodó prudéria még Csehovnál is félreértés. Mert hogyan szégyellhetném színész létemre a testemet, ha a lelkemet pörére merem vetköztetni? Ranyevszkaja testében még őriz valamit az egykori varázsból. Legalábbis - a vágyat. Talán ezért is marcangolja őt annyira a fájdalom, amikor azt érzi, hogy már semmit nem tud megtartani. Sem a fiát, sem a családját, sem a szerelmesét, és már az otthonát sem. A vágy, ami Ljubov Andrejevnaiban él, tulajdonképpen nem annyira szerelem, mint inkább a felhalmozott feszültség levezetésének igénye. Az a gesztus, amellyel mindenkit megcsókol, aki megfordul körülötte, ugyancsak nem a szeretet, hanem a fűtöttség jele. Nem a szexus kisebb-nagyobb megnyilvánulásain változtattam a bemutató után, nem is a jellemábrázolás intenzitásán, inkább csak a hangerőn. Talán úgy fogalmazhatnám, hogy a hangból, a gesztusokból is „levettem” egy árnyalatnyit. Ezért most csak a második, harmadik előadás után éreztem azt, hogy sikerült megtalálnom a szerep egyensúlyát. A kritika - a munka menetéből következően - ritkán mérlegeli azt a tapasztalatot, amely a színész játékában akkor érvényesül, amikor már az előadás *összeérik* a közönséggel. Csak mi, színészek érezzük igazán ennek a fontosságát. És a nézők, akik az ötödik vagy a huszonötödik és nyolcvanhetedik előadásra váltanak jegyet.

A presszóban megkérlik, hogy írja alá a díszesen bekötött vendégkönyvet, poharat hoznak az asztalon árválgató hóvirágcsokornak. Próbáról jött, fáradt, és még én is belekényszeríttem őt élete négy legszebb szerepének marokba szorított átélésébe.

- Tudja, mit sajnálok? - ábrándozik el a Csehov-hősnők messzenéző tekintetével. - Egyrészt, hogy nincs több igazi Csehov-dráma már, amit műsorra tűzhetnénk, amit eljátszhatok. Hogy nem várnak már rám újabb csehovi titkok.

- *És másrészt?*

- Hogy ritkán születik meg a magyar színházban az a csapatjáték, ami az új művek létrehozásához és a remekművek méltó újjáteremtéséhez kellenek.

Ez a téma azonban már messzire vezet. Maradjunk Csehovnál. Hiszen Ruttkai pályaképe most csak a csehovi fejezete zárult le. A következőkhöz még most gyűjti a színészi tapasztalatot.

Színház, 1974. május

## Peterdi Nagy László: Csehovot játszani

A legutóbbi másfél évtized külföldön és itthon egyaránt bővelkedett a Csehov újraértelmezésekben. Nálunk a hatvanas évek első hulláma után a közelmúlt két érdekes Csehov-sorozatot hozott. Az első a *Sirály* három előadása volt csaknem egyidőben. Kaposvárott Zsámbéki Gábor, Szolnokon Székely Gábor és Budapesten Adám Ottó rendezése a művészi hitvalláson kívül a nemzedéki polémia jegyeit is magán viselte. A másik fontos esemény Horvai István eredményekben és ellentmondásokban gazdag vígszínházi trilógiája (*Ványa bácsi, Három nővér, Cseresznyés kert*). Szívesen adunk helyet Peterdi Nagy László írásának, amely részben vitázik a lapunkban korábban megjelent cikkeivel. A témát további vitára bocsátjuk.

Minden színházi ember tudja, hogy Csehovot játszani csaknem annyit jelent, mint Shakespeare-t játszani: világot, embert játszani, életet élni a színpadon. A századforduló színházi forradalmárai, akik ugyanolyan hangosak és kihívóak voltak, mint a maiak, nyilván ezért tüzték nevét a zászlajukra. Még évtizedekkel a *Sirály* legendás bemutatója után, az időközben klasszikussá vált Sztanyiszlavszkij is hálásan emlékezik vissza az egykori barátira, akivel pedig élete legelkeseredettebb vitáit folytatta: „Nekünk megadta az ég Csehovot. De ennek a mai színházi forradalomnak az is tragédiája, hogy nem született még meg hozzá a drámaíró.”

Eltelt még néhány évtized, és a mindenféle hagyománytól szabadulni igyekvő színház most újra Csehov szavaival próbálja megfogalmazni véleményét a világról. Az 1960-as évek nagy rendezői Laurence Oliviertől Anatolij Efroszig szinte kivétel nélkül mind egy-egy Csehov-előadással szólaltak hozzá legközvetlenebbül az évtized nagy kérdéseire. Es újrászólóira írják nevét a fiatalok. Új reneszánszának nyitánya az ifjabb Pitoeff *Sirály*-előadása volt 1962-ben. Efrosz nem volt még harmincöt éves, amikor 1965-ben a moszkvai Komszomol Színházban megrendezte a *Sirályt*, a mai fiatalokról szóló drámai ciklusának első darabjaként. A következő évben érdekes előadásban vitte színre a művet a szintén fiatal Lengyel György Debrecenben. Alig néhány évvel Oleg Jefremov nagy port felvert moszkvai rendezése után pedig egyszerre három *Sirály*-előadás foglalkoztatta a magyar színházi közvéleményt: két frissen kinevezett fiatal főrendező tehetséges és kihívó programbeszéde, valamint volt professzoruk bölcs, higgadt, de nem kevésbé érdekes válasza a fővárosi színházban.

Nemzedéki vita? Az is. Csehov megszokott világának felrobbantásával a két fiatal azonban azt az egész ósdi, hamis és öntelt művészetet akarta tulajdonképpen a levegőbe röpíteni, amellyel a darabban az ifjú drámaíró, Trepljov hadakozik, s amelynek ma is közöttünk tudják képviselőit. Csakhogy a két dolog nem azonos. Csehov világa mérhetetlenül szélesebb, mint a darab szereplőinek látóköre, és egy kényes belső egyensúly uralkodik benne: a „befutott” Trigorinnak ugyanúgy megvan a maga igazsága, mint Trepljovnak; a fősvény és hiú Arkagyina legalább olyan jó színésznő, mint Nyina, aki viszont a mű bonyolult logikája szerint hol lelőtt sirályként csapkod és vergődik, hol büszke, fehér madárként szárnyai felgyőztesen.

### Felerősített szólam

Székely Gábor szolnoki és Zsámbéki Gábor kaposvári *Sirálya* csak egyetlen szólamot erősített fel: Trepljov türelmetlen hangját. Pedig, ha van általános szabálya a csehovi drámának, az éppen a szimfonikus felépítés. Aszerző egyetlen fontos gondolatát sem adja közvetlenül szereplőinek szájába, nem testesíti meg a sorsukban. A mű tanulságát az egymást keresztező és kiegészítő sorsok és igazságok rajzolják végül is elénk. Minden külső

„szabályossága” mellett a csehovi dramaturgia itt is Shakespeare-hez áll a legközelebb: a látszólag minden külső logika nélkül egymás után következő jelenetek során a szereplők mintha különböző szögekben beállított tükrök sora előtt haladnának el. Így rajzolódik ki valóságos alakjuk. A *Sirály*ban sem egyedül Trepljov, az ifjú drámaíró hordozza az elveszett tehetség s egy magát be nem fogadottnak érző nemzedék tragikus témáját. Ő csak önzőbb és követelőzőbb másik két nemzedéki és sorstársánál: Nyinánál és Másánál. Öngyilkossággal fenyegetőzik, úgy akar szerelmet kicsikarni gyermekkori játszótársától és szeretetet, gondoskodást az anyjától. Trigorinra mindkettejükért féltékeny. Párbajra hívja ki, de azután a maga fejébe röpít golyót. Nem véletlen, hogy - bár koncepciójukból világosan ez következne - sem Kaposvárott, sem Szolnokon nem sikerült ezzel a puskalövessel lezárni az előadást. Bár mindkét helyen tehetséges, megbízható színész játszotta Trepljov szerepét, végül mégis az asszonyok, Nyina és Mása vették át tőle a szót.

A csehovi dráma egyik legjellemzőbb sajátossága jutott érvényre ebben. A *Sirály* ugyanis nem csupán dramaturgiai és stílusbeli fordulópont Csehov művészetében, hanem főként és elsősorban eszmei, tartalmi jellegű. A fiatalkori drámák hősei, ezek az ideges és türelmetlen „lateiner emberek” látványos pózban, de végül is értelmetlenül pusztulnak el. A *Sirályal* kezdődő második nagy drámaiciklus finom, törékeny nőalakjai egy egészen új dimenziót teremtenek, új látószöveget nyitnak a világra. A nagyhangú férfiak az előző darabokban csak beszéltek a boldogabb jövőről. Ezek a csendes, szerény kis asszonyok viszont már hallják, már reménykedve figyelik közeledő lépteit, mint fiatal anyák a bennük születő új élet szívdobbanását. Innét kezdve a Csehov-darabokban tulajdonképpen már nem is a szavak számítanak, hanem ennek a születő új világnak az ijesztő és boldogságos moccanásai. Ezeknek az érzékelésére dolgozta ki a szerző azt a csodálatosan finom és érzékeny színpadi szeizmográfot, amelynek a *Sirály* az első példánya.

Kaposvárott Szabó Ildikó játszotta a szomorú kis tanítóné, Mása szerepét, aki reménytelenül szerelmes Trepljovba. A tehetséges színésznő a csupasz színpadon és a rideg kellékek között is érzékeltetni tudta azt a hősies lírát, amellyel ez a törékeny kis asszony szembeszegül az emberi boldogtalansággal, s a folytonos kudarcok ellenére is újra meg újra megostromolja magányának falát. Ami Nyinának a színház, Kosztyának az irodalom, az Másának a szerelem. És ő tisztán meg tudja őrizni, szétmálló élete fölé tudja emelni *ezt a szerelmet*. Különösen jól érzékelteti ezt a negyedik felvonás egy jelenete, amely éppen „hagyományos” pszichológiai kidolgozottsága révén volt egyszerre modern és csehovi. Mása ágyat vet a nagybácsinak Trepljov szobájában. Még a párnával a kezében hirtelen kiegyenesedik, figyelni kezd. Az anyja, aki ott áll mellette nem hall semmit. Ő azonban hallja, hogy a szomszéd szobában Kosztya, a szerelme, egy melankolikus keringőt játszik. Mása szorosán magához szorítja a párnát, szinte mint egy szerelmes férfit öleli, s lassan, hangtalan-testetlen eksztázisban kettőt-hármat fordul vele keringőlépésben. A teste a férjéé és a gyerekéé. Ez a tánc most azonban azzal egyesíti, akié a szíve, a lelke, az egész megvalósulatlan élete: Kosztyával, az íróval.

Szolnokon Bodnár Erika Nyina szerepében nyitotta rá szemünket a *Sirály*-nak valami mélyebb és ugyanakkor maibb jelentésére. Nyinát is sokszor elébe helyezük a másik két tragikus sorsú fiatalnak. Hiszen ő az, aki győz a szerelmen és az élet buktatóin, aki színésznő lesz, akinek büszke sirályként felfelé ível a sorsa. Bodnár Erika is „győztes” *Sirályt* játszik, de, s ez már az ő hozzáadása a rendezői értelmezéshez, alakításában megérezzük azt is, hogy pirruszi vagy éppen nagyon is mai „győzelem” ez. Vele, mint kezdő színésznővel nem az történik itt, amit a művészeti főiskolákon közvetlen élmény- és tapasztalatszerzésnek neveznek. Az emberi élet kiteljesedéséért, a művészi karrierért Nyinának fel kell áldoznia a szerelmét, a személyes boldogságát, a gyermekét. S nem igaz, hogy mint színésznő „ki tudja nőni”, ellensúlyozni tudja ezt a veszteséget. Amikor Bodnár Erika az utolsó felvonásban meghallja Trigorin hangját a szomszéd szobából, s zokogva bevallja Trepljovnak, hogy még



mindig azt a másikat szereti, akkor megértjük, hogy Nyina nem született újjá a szenvedély és a szenvedés próbáin. Sorsában feltűnik ugyan a felemelkedés lehetősége, de tulajdonképpen ő is áldozat. Lelőtt, vérző sirály, akár a másik két fiatal.

Lám, Csehov nem hagyja magát. Nem lehet „szöveg ellen játszani”. Mert miről is szól tulajdonképpen a darab? Három tehetséges, érzékeny fiatalról, akik a „varázsos tó” partján éltek, szerették egymást, de még túlságosan tapasztalatlanok voltak: rosszul ismerték az érzéseiket, az emberi természetet, a világot, s az bosszút is állt rajtuk. Az „igazi”, a „nagy” életre vágytak, de az könyörtelenül eltaposta őket. - Ki tehet minderről? - kérdezi a két fiatal rendező. A véleményük kimondatlanul is az, hogy a „befutottak”, az élet és a művészet „jóllakottjai” - Trigorin és Arkagyina, a „rutinos mesteremberek, akik kisajátították az elsőbbséget a művészetben, és csak azt tartják törvénynek és valódinak, amit maguk csinálnak. Minden egyebet elnyomnak, megfojtanak.” Trepljov szavai ezek, akinek drámájára a két előadás épül. Az élet azonban bonyolultabb, mint a fiatal drámaíró hitte - s mint a fiatal rendezők hiszik.

A SZÍNHÁZ hasábjain Pályi András érdekes cikkben elemzi-magyarazza a két előadást, amelyből elsősorban egy új, egységes játéktípus türelmetlen és megtermékenyítő igényét olvassa ki. És ebben nem is téved, ezt bizonyítja a két főrendező további munkássága az azóta eltelt két évben. Igaza van nyilván abban is, hogy az új képviselői az életben és a művészetben egyaránt kiszolgáltatottak a már befutottakkal szemben, s hogy ez olykor tragikus helyzeteket teremt. De amikor ezt megtoldja még egy szóval: „oly tragikusan esendő - a dilettantizmusig esendő - az új” - itt már téved. Csehov egyetlen hőségnek sem bocsátotta meg soha a dilettantizmust. És nem szorul ilyen mentségre az az új sem, amit a magyar színházban ez a két előadás képvisel.

### Csendes polémia

A két vidéki előadás hangsúlyozottan díszletlen, mondhatnánk, „anti-csehovi” díszletben játszódott. Ádám Ottó a látszatra előnytelenebb, hagyományosabb megoldást választotta. A Madách Színházban tücsökciripelést hallunk, mielőtt felmegy a függöny, s elébünk tárul az aprólékos gonddal megkomponált pasztell színpadkép. A kellékek is ilyen skrupulózusan élethűek és korhűek. Igaz, szamovár nincsen. Csillogó ezüst és porcelán szerviz van helyette, amelyből szépen és élvezettel szürcsölgetik a teát a szereplők. S a gyönyörű ruhák! De vajon nem túl sok is már a jóból? Sokan kérdezték ezt. Koltai Tamás (Nagyvilág, 1972. 5.) a szkepszis, a bezárkózás, a menekülés filozófiájával magyarazza a díszlet és a rendezés hangsúlyozott naturalizmusát, a részletek aprólékos kimunkálását. Szerinte Trepljov drámájában csakúgy, mint az egész előadásban a művészet megújulásába vetett hit elvesztésének folyamatát, ennek különböző stádiumait ábrázolja a rendező. De vajon feltételezhető-e ennyi konzervativizmus Ádám Ottóról, aki tizenkét év előtti híres *Cseresznyéskert*-rendezésében elsőként szakított nálunk a hagyományos Csehov-játszással? Feltételezhető-e, hogy komolyan gondolja most a tücsökzenét, amely felett már Csehov is ironizált? Vagy elragadta talán őt is a nemzedéki vita heve, s most így akarja meghökkenteni a fiatalokat?

Csakhamar kiderül, hogy mindennek fontos szerepe van az előadásban. Az életnek, a való világ tárgyainak azt az érzéki, már-már panteista jelentését érzékelteti, amelyet féltékeny haragjától elvakultan Trepljov nem lát meg, amelyet olyan könnyen dob el magától, amikor öngyilkos lesz. A való világot, amely a művészet tárgya és értelme, s amelyet az ő darabjából kiszorítottak a mindenféle ködös eszmék, a meg nem emésztett filozófiák.

A rendező két nagy művész, Tolnay Klári és Gábor Miklós alakításában összegezi a maga nemzedékének véleményét, tapasztalatát az életről és a művészetéről. Azt ugyanis, hogy a kettőt nem lehet sem összecserélni, sem szembeállítani egymással. Az érzéketlen ember

nem is él igazán. És fordítva is igaz. Nagy művész csak az lehet, aki így, a mindennapokban is, érzékenyen is megéli, ha úgy tetszik, végigélvezi az életét. Gábor Miklós Trigorinja azért szerencsésebb ifjú vetélytársánál az irodalomban és a nőknél is, mert jobban szereti az életet. Még a munkában is, amelyre pedig olyan sokat panaszkodik, még abban is az életét éli meg - még egyszer, jobban. Az életet írja. És nemcsak azért, mert jól keres vele, hanem, mert szereti, élvezi, s az adósának érzi magát. Igazában ez köti össze Arkagyinával is. Ő is így él, munkát és életet ilyen természetesen egyesítve. Még csak néhány napja van szabadságon; még tele szájjal habzsolja a falusi ízeket, krikettezik, bemutatja az alakját, a járását, Maupassant-t olvas fel a nyaraló társaságnak. De gondolatai máris odahaza, a színház körül járnak. - „Jó magukkal lenni, barátaim, kellemes hallgatni a beszédüket, de ... ülni otthon, a hotelszobában és szerepet tanulni - mégiscsak szebb” - jelenti ki, s az izmai rugalmasságát, a tartását próbálgatva máris jóízűen nyújtózik egyet. Közben azonban, Tolnay Klári ezt kiválóan érzékelteti, Arkagyina a színpadon is minden bizonytalannal az életet mutatja be. Ezért lehet jobb színésznő, mint Nyina. Nemcsak többet tud az életről és az emberekről, hanem jobban is szereti őket.

Voltaképpen ez minden, amit az élet és a művészet meghódítására készülő fiataloknak a rendező fel tud ajánlani. De ez nem is olyan kevés. Ezt éppen az a mély hatás bizonyítja, amit a csalódott fiatalember halála ebben az előadásban kivált. Trepljov eddig mindig a sikertelen irodalmi kísérletei végére tett pontot ezzel a golyóval. De miért csak az utolsó felvonásban? Hiszen a darabját már az első felvonásban kifütyülik. Most pedig már megjelennek az elbeszélései. Honnan van hát az a nagy boldogtalanság?

Vidéki kollégáival ellentétben, Huszti Péter nem sír, nem toporzékol, nem lövöldöz. Fegyelmestetten és logikusan keresi élete csapdájából a kiutat. Így értjük meg végre, hogy miért is lesz öngyilkos. Mindvégig azt hiszi, hogy Nyina tulajdonképpen őt szereti, csak első, dilettáns művének sikertelenségét nem tudja neki megbocsátani. Titokban meg van győződve róla: ha bebizonyítja, hogy ő jobb író, mint Trigorin, akkor a lány majd visszapártol hozzá. De íme, Nyina utolsó látogatása. A fiú elegáns öltönyre cserélte fel régi, vedlett ruháját, nyakában vadonatúj nyakkendő. Az asztalon ott fekszik a frissen megjelent novellája. És mindez mégsem segít. A lány bevallja neki, hogy még mindig a másikat szereti. Ekkor döbben rá Trepljov, hogy a mániákus önmegvalósítás hajszolása közben elmulasztotta a legfontosabbat: nem tanult meg élni, nem tanult meg szeretni. Nyinának még a Trigorin iránti reménytelen érzés is többet jelent, mint az ő görcsös ragaszkodása. Irigykedő és gátlásos, furcsa kis figura lett belőle. Ezt a szerepet, ezt a sorsot utasítja vissza ez a tiszta, naiv fiú, amikor golyót röpít a fejébe. És ez a sors fenyeget mindenkit, figyelmeztet az előadás, aki az élet ellenében akar művész lenni. És ez még csak nem is egyértelműen tragikus sors, hiába a sok lövöldözés.

### Az író és a rendezők

Csehov soha nem szerette a lövöldözést a színházban. Már legelső nagy darabjának főhőse, Platonov is ironikus megjegyzéseket tesz, amikor egyik elkeseredett szeretője nyílt színen rálő. Az eredeti változat szerint Ivanov nem pisztollyal vet véget az életének, hanem szívszélhűdésben hal meg. Ványa bácsi háromszor lő rá a professzorra, aki tönkretette az életét, de nem találja el, s háromszor gúnyosan megjegyzi: puff! puff! puff! A *Három nővér*ben már a színpad mögött esik meg a lövés, messze a folyón túl, ahol a boldog munkásletről álmódzó Tuzenbach báró a lermontovi Szoljonijjal párbajozik. Még egy értelmetlen áldozata a kakaskodásnak, az idealista, naiv világmegváltósinak. - „A báró jóra való ember, de egy báróval több vagy kevesebb... nem mindegy az?” - jegyzi meg fáradtan az öreg katonaeorvos, Csebutikin. A darab próbáin Csehov először azt kérte, hogy a báró holttestét az utolsó jelenetben vigyék keresztül a színen. Azután egyszer csak hirtelen letett erről, s a tűzvész jelenetével, a vészharang zúgásának minél kifejezőbb beállításával

kezdett el foglalkozni. Sztanyiszlavszkij később sokat panaszkodott, hogy Csehov szeszélyes volt, hogy nem értette meg a színház gyakorlati problémáit és lehetőségeit. S az eszébe sem jutott, hogy a két jelenet között eltelt néhány hónap, s ezalatt Oroszország egy korszaknyival jutott közelebb a forradalomhoz. A vészharang zúgása azért volt már akkor fontosabb a bárónál.

Sztanyiszlavszkij nagy rendező volt. Csehov pedig zseniális színiigazgató lehetett volna. Úgy is beszélt mindig a darabjairól, mint egy képzeletbeli színház műsoráról. Hőseivel mint eleven társadalmi típusokkal élt együtt, a leírt szereptől tovább is gombolyítva életük fonalát.

Ez történik velük tulajdonképpen ma is a színházban: örök emberi tartalmaik mindig aktuális, sőt konkrét helyi jelentéssel érvényesülnek a különböző rendezői olvasatokban.

A *Három nővér* ősbemutatóját annak idején nagy reakciós sajtókampány követte. Gúnyosan írtak a „mindenféle tanítócskákról meg tisztetcskékről”, akik a nézőtér szorongtak és tapsoltak hasonmásuknak a színpadon: „az álmodozó értelmiségieknek, akik mindenféle eszmékkel szédítik a népet”. Az illegalitásban élő Lenin nagy elvi cikkel válaszolt. „*A harmadik rend.*” Így nevezi Csehov hőseit, a demokratikus orosz értelmiség képviselőit, akiket felráztak, mozgósítottak a készülő változások. Az ő morális-esztétikai forradalmuk Lenin elemzése szerint az egyik legérzékenyebb jelzése a forradalom szubjektív feltételei beérésének. De mennyi mást is jelentettek már azóta ezek a figurák: a századeleji dekadencia lovagjait és kiábrándult mai intellektueket nyugati színpadokon, a régi értelmiség nevetséges és sok mindenben mégis tiszteletre méltó képviselőit a szovjet színházban; nagy álmok bátor álmodóit és szánalmas, furcsa álmodozókat.

A magyar Csehov-játszás is több forrásból táplálkozik, többféle jelentést hordoz. A Vígszínház 1920-as évekbeli sorozata a kritikusok szerint „az orosz ősz vigasztalan melankóliáját”, az „élet avarillatát” árasztotta. Hevesi *Sirály*-rendezése (1930), az 1952-es *Ványa bácsi* (Gellért Endre rendezésében) és az 1953-as *Három nővér* (Horvai István rendezése) határozottabb, tudatosabb társadalomszemléletet és a Sztanyiszlavszkij-módszer közvetlen és következetes hatását tükrözi.

Az 1970-es évek magyar Csehov-játszása még nem bontakozott ki igazán. Amit a Vígszínházban eddig láttunk, az jobbára csak a hagyományoknak a világ különböző színpadairól átemelt új elemekkel való összeötvözése. Ehhez a vázhoz nem tapadt még konkrét és mai magyar jelentés.

A *Ványa bácsit* (1971) tulajdonképpen Ruttkai Éva és Latinovits Zoltán színészi felfedezései éltették. Az *Ivanov* a Nemzeti Színházban (1971) általánosabb üzenetet hordozott. Bessenyei Ivanovja nemcsak egyéni dráma, hanem a korán megfáradt mai középnemzedék közérzetét is sugározta. A *Sirály*-okról már szóltunk.

Horvai István olvasatában

A *Három nővér* (1972) a Vígszínház új játékstílusának és ezen belül is Horvai nagy kísérletének - a pszichológiailag is árnyalt, jól motivált modern színpadi realizmusnak már-már beérő gyümölcse nálunk. Nem véletlen tehát, hogy éppen ennek az előadásnak kapcsán ütköztek meg a Csehov-játszás hívei és ellenfelei. Együtt találtuk itt mindazt, amiről az utóbbi években annyit vitatkoztunk: az elidegenedés mint társadalmi és az elidegenítés mint színházi fogalom, a modern scenika, az új ritmus, az új játékstílus.

Az előadás alaposan megbolygatta a kedélyeket, megmozgatta a gyakran sémákba merevedő kritikus gondolkodást. Ez önmagában is értékmérő. De vajon van-e jogunk csak így önmagukban mérni a rendezői teljesítményeket?

Bármilyen régimódi hangzik is, fel kell tegyük a kérdést: mit szólna vajon a szerző a Vígszínház *Három nővér*-előadásához? Csehov nyilván ma is egy jó színházi ember szemével nézné a darabot: mai helyzeteket, mai típusokat, mai tartalmakat keresne benne. De

vajon megtalálná-e alakjaiban azt, ami számára bennük a legfontosabb volt, amit semmilyen kordivat nem „értékelhet át „: sorsuknak azt a büszke, bátor, teljes emberként való vállalását, amely legendává tette alakjukat?

Az okos, rezignált Versinyint (Darvas Iván), a szimpatikus és lelkes Tuzenbachot (Tordy Géza) meg a három tehetséges, szép nővért (Olga - Békés Rita, Mása - Ruttkai Éva, Irina - Pap Éva) a Vígszínházban nem legyinti meg a jövő, egy más, új élet szele. Tökéletesen zárt akváriumban vagy karámban élnek, David Borovszkij díszlete talán az utóbbihoz hasonlít leginkább. Ide a rendező külön engedélyével hatolhat csak be a külvilágnak valamilyen megnyilvánulása. Mint például a falevelek, amelyek furcsa, gonosz kis zörejek kíséretében hullanak minduntalan a szereplők nyakába, valahányszor fel merik emelni a tekintetüket. S így lassanként feltételes reflexszé válik bennük a lapítás. Vastag avarszőnyeg borítja már a színpadot, azon csúsznak-másznak a szereplők, s közben át-átkiáltják egymásnak Csehov valamely nagyszerű gondolatát az élet értelméről, a jövőről, a munkáról.

Nem, Csehov soha nem fogadná el magáénak ezeket a búvalbélt, nyavalyatörős alakokat, hiába magyaráznánk neki, hogy az elidegenedés, meg az elidegenítés a mi világunkat éppúgy jellemzi, mint a századelő orosz kisvárosi életét a káposztás liba és az ebéd utáni alvás. Azt válaszolná legfeljebb, hogy a káposztás liba ellen nem lehet libás káposztával harcolni. Többet pedig nem tudnánk kihúzni belőle. - „Én ott mindent világosan leírtam, kérem” - válaszolta mindig, ha a színészek már nagyon ostromolták. És a Csehov-darabok szövegében valóban megtalálhatjuk a legfontosabb fogódzókat.

A *Három nővér* érzékeny és tehetséges hősei csakúgy, mint a *Sirály* fiataljai is, a szerelemről, a munkáról, a jövőről, az életük s az élet kiteljesítéséről ábrándoznak, türelmetlenül, egymásra alig figyelve, egymás szavába vágva. A két mű írása között eltelt idő azonban óriási léptekkel hozta közelebb az annyira áhított és mégis oly fenyegető jövőt: nem elég már a belső, a morális készülődés, tenni is kell valamit.

Az elhatározó nagy tette a hősök - különböző belső és külső okok miatt - nem képesek. A darab záróképe, a nővérek szinte már hősies bizakodó hármasa, tulajdonképpen ennek felismerését, a jövőnek ezt a szinte már tragikusan passzív vállalását fejezi ki. Abban az etikai és művészi légkörben azonban, amely ezt a darabot jellemzi - ez ugyanakkor mégis nagy erejű drámai tett, már-már győzelem. A korabeli közönség még jól érzékelte ezt. A bemutató után a fiatal Lunacsarszkij ironikus cikket írt a Csehov-hősökről, a széplelkű úrilányokról, akiknek összetörik a szíve, ha egy ezredet áthelyeznek egyik városból a másikba. Még hosszú évek múlva is emlékezett aztán a levélre, amelyben egy gimnazista az egész forradalmi hangulatú diákság nevében kikérte ezt a hangot. Vajon tudná-e ez a fiatalember tisztelni, ilyen büszke és féltő szeretettel védelmezni a *Három nővért* a Vígszínházban, amint hátravetett, kivörösödött fejjel, valami kétségbeesett, öngúnyoló-önsírató körtáncot lejtene?

Hagyjuk azonban a színháztörténetet. A *Három nővér* Pesten 1972-ben nyilván egészen más hősekről szól, mint hetven évvel korábban Moszkvában vagy a régi Vígszínház előadásaiban. Horvai mondanivalója csak a mi mai életünkkel szembesítve nyerhet igazolást. A néző a színpadon járókelő alakokban köztünk járó típusokat és figurákat fedez fel. Vannak, akik úgy vélik, hogy az előadás tulajdonképpen a rendező nemzedékéről, a húszegynéhány éve nagy hittel indult, mára kifáradt értelmiségi generációról szól. Nos, ha így van, akkor mit mond róla? Hogy nagy álmaik voltak, mint Tuzenbachnak, de elfáradtak, mint Versinyin, vagy elhízott hivatalnokok lettek, mint Andrej, kicsinyes, önző és hiú széplelkek, mint Szoljonij, cinikusan kiábrándultak, mint Csebutikin doktor. A nővérek pedig, akik szerették ezeket a furcsa, ideges férfiakat és hittek az álmaikban, most kétségbeesetten siratják elpazarolt életüket.

De honnét Horvai pesszimizmusa? Valóban megadta már magát ez a nemzedék? Hogy sokan elfáradtak, megkeseredtek közülük, egyesek meghíztak, mások elestek, azt tudjuk. De hogy még mindig ilyen intenzitással tud szenvedni és tépelődni a sorsán ez a nemzedék, már maga az élet és az életképesség jele-e? Nem éppen azt bizonyítja, hogy értelmiségünk - ha talán nem is elég tudatosan -, de bele tudott épülni ebbe a vérrel és izzadsággal kikínlódott jövőbe, amelyről maga is álmodott? Ez az a dráma, amelyet a - történelem egy előző fordulóján - a *Három nővér* hősei megélték. Ez lehetne talán most nálunk is ezeknek a klasszikus alakoknak és örök pszichológiai típusoknak a mai jelentése.

A *Cseresznyés kert* előadásában megismétlődik az az ironikus, öngúnyoló tánc, amelyet a *Három nővér*ben láttunk. A fiatal és hittel teli Ánya galoppozza végig búcsúzóul a régi szobákat, kézen fogva húzza maga után az édesanyját. Csehov szövege szerint (Tóth Árpád fordításában) Ánya így vigasztalja Ranyevszkáját: „A cseresznyés kertet eladtuk... de az életünk még megmaradt. És megmaradt a te szép, tiszta, drága lelked... Gyere velem... gyere, gyönyörűségem, menjünk el innen. Majd ültetünk mi magunknak egy új cseresznyés kertet...” Trofimov később hozzáteszi: „Egész Oroszország a mi kertünk!” És Ranyevszkaja a következő jelenetben már arról beszél, hogy megkönnyebbült az árverés óta: jobban tud aludni, és csaknem vidáman vesz búcsút a régi háztól. Ez a furcsa galopp itt azonban valami egészen mást fejez ki. Ruttkai Éva hősnője a tapasztalt játékos és a tapasztalt vesztes fölényével tekint le a naivan bizakodó Ányára. A jókedve láthatóan erőltetett. Mindössze arról van csak szó, hogy nem akarja elvenni a lány kedvét a játéktól. Csak hadd higgye szegény, hogy mind igaz is, amit mond: hogy az ember ura a sorsának. A bizakodó vágta közben cinkosan a lányára kacsint, és hozzá is teszi mindjárt Csehov szavaihoz a maga szövegét: „Jó? na, most jó?”

Csehov hősnője legyőzötten is magával viszi mindazt, ami a cseresznyés kertben igazi érték: azt a belső tartalmat és tartást, amelyre az az évszázadok során a birtokosait készítette. A Vígszínházban azonban a cseresznyefák törzse rövidre van fűrészelve. Ez szüntelenül görbe testtartásra kényszeríti a színészeket, mintha egy szűk óvóhelyen bujkálnának. Így pedig nem lehet Csehovot játszani. David Borovszkij díszlete egy szürrealista ötleten alapul. A satnya, vékony törzsű cseresznyefák tartják a régi bútorokkal teliszűfolt házat. Ez az önmagában eredeti és érdekes képzőművészeti ötlet bántóan egysíkúvá és fantáziátlanává válik, amint rendezői koncepciónak teszik meg. A mű tartalma nem egyszerűsíthető le erre az egyetlen gondolatra.

Az egykori tanítvány, Ivan Bunyin memoárjaiban szemére veti Csehovnak, hogy nem jól ismerte az orosz nemesi életet: a múlt században sehol sem ültettek holdszámra cseresznyefákat - illetve meggyfákat, hiszen az eredeti cím erre utal -, különösen nem közvetlenül az udvarház mellé. Igaza is van. De hát a *Cseresznyés kert* nem egy valóságos földbirtokról szól. Még csak nem is az orosz nemesi birtokokról általában, mint ahogyan Jermilov akadémikus hangoztatta. Emlékirataiban Sztanyiszlavszkij elmondja, hogy a próbák már régen folytak, már kitűzték a bemutatót is, a darabnak azonban még mindig nem volt végleges címe. Csehov egyszer aztán különös izgatottan állított be hozzá, s már az ajtóból harsogta: *Cseresznyés kert!* Megvan, *Cseresznyés kert!* S amikor a rendező továbbra is értetlenül meredt rá, betűzni kezdte: Cs-e-r-e-sz-ny-é-s (Az orosz eredetiben ezt a keresetten választékos, finomkodó jelentésárnyalatot a *visnyevi* szóban a hangsúlynak az első szótagra való helyezésével érzékeltette a szerző.) Vagyis: furcsa, idejétmúlt, mármár időtlen Mesekert. Majdnem olyan, mint az athéni vagy az ardennes-i erdő, ahol álruhás hercegek, tündérr királynők és pajkos manók bujkálnak. Ahol minden megtörténhet: ifjú királynőkről kiderül, hogy csúf számarba szerelmesek, s tönkrement öreg birtokos asszonyok egyszerre csodaszéppé lesznek.

Annyiféle felszínesen szatirizáló értelmezés után most szerte a világon újra kísért ez a humanista megoldás, és ez most is legalább annyira igaz és időszerű, mint a bemutató idején

volt. A Csehov-hősök a *Cseresznyés kert*ben találták magukat először szemtől szembe a jövővel, amit az álmaikban annyiszor megidéztek. Kíméletlen és durva módon köszönt itt rájuk ez az új élet: dobra verik a birtokot. Végig kell nézzék, mint vágják ki a gyönyörű cseresznyefákat, és hogyan duhajkodik Lopahin, az új birtokos. Mindez szívszorítóan fájdalmas. De nem a birtokosság, hanem az értelmiség drámája. Kétszer is megszólal a darabban egy furcsa, bánatos, távoli hang: egyszer, amikor az a rongyos csavargó lép hozzájuk odakint a folyó mellett, és gúnyos hálával veszi át Ranyevszkaja egész aranyát, azután az utolsó jelenetben Firsz, a hűséges öreg szolga halálakor. Ennek a szólamnak azonban van egy ellenpontja a darabban. Nyilván ezt a bizakodó, optimista hangot kereste Sztanyiszlavszkij, amikor a szerzővel hónapokon át arról levelezett, hogy az énekes madarak közül melyek költenek abban az évszakban, amikor a darab cselekménye játszódik. Szerette volna, ha Trofimov szövegén túl színpadilag konkrétan is megfogalmazódik az a gondolat, amelyben akkor ő még nem hitt, de amelyet Csehovnak szívesen elhitt volna; hogy a fordulat megrázkódtatásai csak átmenetiek, és az új életben helye lehet a Művész Színház java közönségének is. De talán nem is kell ehhez madárdal, tücsökciripelés, talán még a két naiv fiatal hahózása sem kell. A *Cseresznyés kert* optimizmusa semmi esetre sem az „örök diák” és a „vedlett uraság” filozófiájában keresendő.

### A másik világ hiánya

A darab igazi mélységeihez itt sem verbálisan, hanem a csehovi dramaturgia bonyolult áttételei révén jutunk el. Az ellenpontozás mellett ezt főként az a módszer szolgálja, amelyet leginkább talán a fényinterferencia jelenségéhez lehetne hasonlítani. A szereplőket és a tárgyakat a színpadon egyszerre két fény világítja meg. Az egyik a mindennapi, szürke alapfény, amelyben a tárgyaknak csak két dimenziójuk van, amelyben megoldhatatlannak és kilátástalannak látszik minden. De amíg a *Három nővér*ben ezen csak egy-egy pillanatra ütött át annak a másik életnek, a jövőnek a fénye, a tűzvész rőt lángja, a folyó, a gyönyörű faszor, a *Cseresznyés kert*ben már csak egy áttetsző tüllfüggöny választja el tőlünk a másik világot, amelynek világos fényfoltjai szüntelenül átütnek rajta.

A Vigszínházban nem érezzük ennek a másik világnak a jelenlétét, még a közelségét sem. A „nyitott”, de kínos-pontosan kiszámított és berendezett színpadtér a felső szinten összezsúfolt, huzatba bugyolált bútorokkal valószínűleg már eleve nem alkalmas olyan dráma játszására, amelyben a kert, a természet, ennek hangja, színei, fényei főszerepet játszanak. A „szalonstílus” ellen harcolva Borovszkij maga is egy zárt szalonvilágot teremtett, amely legfeljebb csak abban különbözik a régi „negyedik fallal” is ellátott szobadíszletektől, hogy ez talán még nyomasztóbb benyomást tesz a nézőre. Nemcsak a cseresznyés kertből nem látunk semmit, amely Csehovnál - nyilván nem véletlenül - éppen virágzik, hanem elsikkad például az egész második felvonás díszlete: „szabad mező a régi kis kápolnával, a kút nagy kőlapokkal”, ahol a társaság meghallja azt a furcsa távoli hangot, és ahol azzal a különös, büszke csavargóval találkoznak, mellén a szörnyű sebhelyekkel.

### „Leszállított” jelleme

Régi színházi mondás: a szerzői instrukciók arra valók, hogy megváltoztassuk őket. Csehov színpadán a természet, a tér, a hangok, a színek, a fények azonban nem csupán szerzői instrukció, költői kellék, hanem reális valóság, a dráma és az emberi élet természetes eleme. A *Cseresznyés kert* nem lírai hatyúdal, de nem is abszurd komédia. Talán akkor járunk legközelebb az igazsághoz, ha egy nagy színpadi költő történelmi víziójaként értelmezzük. Dramaturgiája egyszerre idézi a klasszikus orosz dráma panteizmusát, világszemléletének sokrétűségét és Shakespeare soktűkrű jellem- és emberábrázolását. Az alakjai csaknem mind

önálló, gazdag, érdekes jellemeik. Ranyevszkáját a csodálatos Knyipper-Csehova játszotta évtizedeken át, nézők egész nemzedékei számára jelentve a szépség, az életöröm és az önfeláldozás, a teljes asszonyiség fogalmát. Barrault ebben a szerepben kereste a darab kulcsát. De ott van Lopahin, akiről Trofimov azt mondja, hogy finom keze van, és bizonyára finom, érzékeny lelke is. Csehov egyik levelében pedig azt jegyzi meg róla, hogy a külseje és a modora után össze lehetne téveszteni akár egy moszkvai orvosprofesszorral. Ez az ember őszintén szenved attól, hogy ki kell vágatnia a gyönyörű cseresznyéskertet, jobbágy őseinek vágyálmát. Hogy ő még most is csak durva, fejszés parasztként kerülhet be ebbe a házba, bármennyit küszködik is, és bármilyen duzzadt a pénztárcája. Innét a keserű duhajtsága, de ugyanúgy a félszége is, amely aztán végképp megakadályozza, hogy boldog legyen Varjával, vagy bárki mással.

Mindennek a gazdagságnak nyomát sem látjuk most a Vígszínházban. Az elidegenítésnek - vagy ki tudja, minek - az érdekében a rendező minden szereplőt két-három szinttel alacsonyabban minősít, mint ahogyan a darabban szerepel. Ranyevszkaja asszonyiségát a hervadó nő érzékiségére egyszerűsíti. Gajev egy kis fehér falovon szónokol a nyolcvanas évek eszméiről, az öreg mindenek így vontatja ki a színről. Lopahin csak rámenős kupec. Dunyasa kikapós szobalány, Trofimov pedig nyeszlett, ügyefogyott „vedlett uraság”, akit Ranyevszkájának szinte szó szerint meg kell erőszakolnia, hogy megértesse végre vele a legegyszerűbb emberi dolgokat. A szomszéd földesúr, Szimeonov-Piscsik az utolsó felvonásban már egyenesen egy bádoggödörből iszik, mint Caligula lova, amelytől elmondása szerint a családja származik. Darvas Ivan Firsze kétségtelenül az előadás legteljesebb figurája. Nemcsak azért, mert koreográfiájában a színész felvonultatja mesterségének, művészetének egész nagyszerű fegyvertárát. Darvas ebben a szerepben játssza el mindazt, amit fordítóként nem vehetett be az előadás szövegekönyvébe. Virtuózan formálja meg a 87 éves, régimódi szolga testét-lelkét, belesűríti egy egész osztály és egy egész rend emberi lényegét.

Valamelyest degradálni kellett a szöveget is, hogy megfelelhessen a rendezői koncepciónak. Nyilatkozataik szerint ugyan az átdolgozók (Horvai István és Darvas Iván) csupán Tóth Árpád fordításának „túlzott” költőiségét akarták az új kor szelleméhez igazítani. De úgy tűnik, elveszett a költőiség általában is. Helyenként önkényesen elhagytak szövegrészeket, másutt pedig beiktattak. A változtatások jellege: egyszerűbbé, „prózaibbá” tenni a szöveget, a szerepeket, a gondolatokat. Így miközben a kilógó nadrágtartóját markolássza, Firsz így korholja a gazdáját: „Már megint milyen bugyogót vett fel?” (Csehovnál arról van szó, hogy a szórakozott Gajev éppen nem a napszakhoz illő *kabátot* öltött.) Gajev érzékeny a szagokra. Az eredeti szövegben az inas pacsuliszagára és bűdös szivarjaira panaszkodik. Itt hol istállószagúnak, hol tyúkólszagúnak nevezi. Ranyevszkaja miután a leghatékonyabb szexológiai módszerekkel sem tudja meggyőzni Trofimovot az igazáról, kijelenti: „ezt ki kellene tömni!”

Tulajdonképpen nem lenne azonban érdemes kitömni sem Trofimovot, sem az előadás többi szereplőjét. Még panoptikum-figuráknak sem jók. Nem jellemzőek semmire. Mondvacsínáltak, agyszülemények: sem kiterjedésük, sem igazságuk nincsen.

Csehov hőseinek erkölcsi tartására, egyszerű és épp ezért annyira mai emberségére leginkább egy vidéki vizsgarendezés érzett rá legutóbb: Illés István a *Cseresznyéskertet* választotta vizsgadarabként a Miskolci Nemzeti Színházban. A fiatal rendező a tradicionális „vidéki” városban természetesen abszurd komédiát akart rendezni a *Cseresznyéskertből*, és ezzel nyilatkozta tele a műsorfüzetet. Az érdekes az, hogy ez az előadás mennyivel jobb, mélyebb és drámaibb, mint a nyilatkozatok.

Elmondhatjuk tehát, hogy a magyar színház ma is kész Csehov igazságainak befogadására. És mindaddig alkalmas is rá, amíg őszintén és nyíltan érdeklődik a világ iránt, amíg a való élet igazságait keresi, és nem burkolózik nagy sértetten különböző ködös elméletekbe. Tulajdonképpen ennyi a modern Csehov-játszás titka: törekvés az élet, az

emberek sokoldalú, dialektikus látására, és fogékonyság az új jelenségek iránt. Az élethez és önmagunkhoz kell hűnek lennünk, nem valami uniformizált régi vagy új közhelyekkel telezsúfolt „Csehov-stílushoz”.

A szerző csak egyre kötelez: hogy ha elítéljük is, tiszteljük a hőseit minden helyzetben, hogy higgyünk az ember lehetőségeiben. És akkor nagyon nem tévedhetünk.

Színház, 1974. július



## Majoros József: Vitában Csehov-színjatszásunkról

1.

Kihívó, vitára ingerlő az a kép, amelyet a SZÍNHÁZ júliusi számában Peterdi Nagy László Csehov drámaköltészetéről, valamint a hetvenes évek magyar Csehov-színjatszásáról rajzol. Apróbb-nagyobb felületességei mellett legfőképp a szemlélete, a témához való közelítésmódja ad okot vitára. Röviden: az „illúziószínháznak”, a lélektani tényezőket abszolutizáló színjatszásnak egy olyan vulgáris koncepcióját kéri számon a legutóbbi évek hazai Csehov-bemutatóitól, amelynek az elmúlt évtizedben történt markáns átértékelése színházi kultúránk fejlődésének talán legdöntőbb bizonyítéka.

Mit jelent Csehovot játszani? „Világot, embert játszani, életet élni a színpadon” - olvashatjuk a tanulmányban. E meglehetősen tömör meghatározást Peterdi Nagy László részleteiben is megfogalmazza, s ezek során kitűnik, hogy Csehov drámái legfőképp a természetnek s a való világ tárgyainak „érzéki” tiszteletét, az élet élvezését, a szenvedés büszke vállalását, a szépséget és a humanizmust hirdetik. A kép ismerős: az eredetijét Sztanyiszlavszkij mintázta. Erről a képről Csehov mint a lélek minden titkainak bölcs tudója, fájdalmas iróniával és együttérzéssel néz le ránk: gondjainkra, fájdalmainkra, nosztalgiáinkra, kényszerű magányosságunkra. „Tévednek azok - figyelmeztet Sztanyiszlavszkij -, akik a Csehov-darabokban általában játszani, ábrázolni törekednek. Az ő műveiben benne kell lenni, vagyis benne élni, létezni, a mélyen elrejtett főartéria mentén haladni.”

Való igaz, hogy Sztanyiszlavszkij elmélete évtizedekig meghatározta Csehov-színjatszásunkat. De nem szabad elfelejtenünk, hogy az a Csehov-kép, amelyet a két világháború között Jób Dániel vígszínházi ciklusa szuggerált, az ötvenes-hatvanas években elsősorban Gellért Endre, Horvai István és Ádám Ottó rendezései nyomán figyelemre méltó változáson ment keresztül. Gellért *Ványa bácsi*- (Katona József Színház, 1952), Horvai *Három nővér*- (Madách Színház, 1954) és Ádám *Cseresznyés kert*- (Madách Színház, 1960) rendezéseitől vitathatatlan az érdem, hogy elvezettek a sztanyiszlavszkiji örökség lényegéig, s ez nem kevesebbet jelent, mint hogy a pszichológiai realizmus kimunkálásával sikerült oldaniuk a naturalizmus „szorításán”.

Más kérdés, hogy Sztanyiszlavszkij koncepciója - bármily eredeti tolmácsolásban is - nem elégséges a csehovi világkép megfejtéséhez. És ebben a szentségtörő fölfedezésben foglalható össze az elmúlt öt év hazai Csehov-színjatszásának legalapvetőbb eredménye. Nyilvánvaló, hogy szerepet játszottak ebben a szovjet, az angol és az amerikai színházak kísérletei is - ám merő leegyszerűsítésnek érzem Peterdi Nagy László megállapítását, mely szerint Horvai vígszínházi Csehov-trilógiája nem több, mint „a hagyományoknak a világ különböző színpadairól átemelt, kész elemekkel sebtében való összeötövözése”. Hitem szerint Horvai trilógiája, csakúgy, mint Marton Endre *Ivanovja* vagy Zsámbéki Gábor és Székely Gábor *Sirály*-rendezései - hogy csak a legjelentősebb produkciókat említsük - színházi kultúránk belső, öntörvényű, a hagyományokat megújító, korszerűen átértelmező fejlődésének az eredményei; azoknak a törekvéseknek a sorába tartoznak, melyek egy gondolatközpontúbb, a kor összetettebb valóságát mind markánsabb szemlélettel és elevenebb formanyelvvel tükröző színház megteremtését tűzik ki célul. Bátran állítható, hogy a Csehov-téma színházművészetünk leglényegesebb kísérleteivel, fejlődéspontjaival tart szerves kapcsolatot, ezért tárgyalása körültekintő vizsgálódást és pontos fogalmazást igényel.

Peterdi Nagy László - Sztanyiszlavszkij nyomán fölrajzolt - Csehov-portréja már csak azért sem elégíthet ki, mivel ezzel a portréval maga Csehov is elégedetlen volt. A színházi világ egészen az utóbbi évekig nem vette eléggé komolyan azt a gazdagon dokumentálható ténytet, hogy Csehov éles vitában állt Sztanyiszlavszkijjal műveinek színpadi megfogalmazását illetően. Pedig a Művész Színház Csehov-előadásainak legendás sikere nem feledtetheti azt,

hogy ez a vita konkrét tartalmi, szemléleti kérdéseket exponált, s jelentősége korántsem vulgarizálható egy nagy drámaköltő megbocsátható szeszélyeskedéseire. Ebben a vitában Csehov mindenekelőtt azt a kritikus attitűdöt kérte számon Sztanyiszlavszkijtől, amellyel hősei tétlen álmodozásait szemlélte, s azt az ironikus, olykor komikus ábrázolást, amellyel „kedves” figuráinak a kor valóságától való riasztó elmaradását kívánta érzékeltetni. Sztanyiszlavszkij tragikusnak értelmezte Csehov költészetét, holott az író szándéka merőben más volt ezzel a csakugyan finom tónusú líraisággal: semmiképp sem a megindult megrendülés fölkelése - sokkal inkább a szárnyaló ábrándok s a passzív életvitel között feszülő ellentmondás kegyetlenül éles, *tragikomikus* láttatása. Abban természetesen egyetérttek Peterdi Nagy Lászlóval, hogy a „70-es évek magyar Csehov-színjátszása még nem bontakozott ki igazán”. Ugyanakkor vallom, hogy az imént felsorolt produkciók kezdeményező lépést tettek egy maibb, közvetlenebb, a korábbi értelmezéshez mérten gazdagabb és mélyebb jelentésű Csehov-kép megalkotása felé. És felszínes vélekedésnek érzem e kísérlet eredményeit külföldről importált formalizmussá alábecsülni.

## 2.

Nézzük most már konkrétan Peterdi Nagy László dolgozatának állításait.

Legelőször az 1971/72-es évad három *Sirály*-előadását, Zsámbéki Gábor (kaposvári Csiky Gergely Színház), Székely Gábor (szolnoki Szigligeti Színház) és Ádám Ottó (Madách Színház) rendezéseit elemzi. A három előadásban a nemzedéki konfliktust érzi a leglényegesebbnek, s ebből következően kétféle koncepcióról ír: az egyik a fiataloké, Zsámbékié és Székelyé, akik rendezéseikben a darabnak csupán egyetlen szólamát erősítették fel: a nemzedéki konfliktust, „Trepljov türelmetlen hangját”. „Csehov megszokott világának a felrobbantásával a két fiatal . . . azt az ósdi, hamis és öntelt művészetet akarta tulajdonképpen a levegőbe repíteni, amellyel a darabban az ifjú drámaíró Trepljov hadakozik, s amelynek ma is közöttünk tudják képviselőit” - fejtegeti. A darabnak ezt az értelmezését leszűkítőnek tartja, s a csehovi dráma „szimfonikus felépítésére” hivatkozik, amelynek lényege, hogy minden szereplőnek megvan a maga igazsága, s „a mű tanulságát az egymást keresztező és kiegészítő sorsok és igazságok rajzolják elénk”. Olyan meghatározó szabálya ez a csehovi dramaturgiának - olvashatjuk tovább a tanulmányban - amely végül is „kikezdte” a két fiatal rendező koncepcióját is; Kaposvárott is, Szolnokon is az előadás valódi hősei - a rendezői szándék „ellenére” -: Mása és Nyina. Kaposvárott - a Trepljov iránt érzett kiolthatatlan szerelem érzékeny ábrázolásával Szabó Ildikó Másája szerez megrendítő perceket, a szolnoki előadást pedig elsősorban Bodnár Erika „halott, vérző sirályt” szuggeráló Nyina alakítása avatja emlékezetessé. „Lám, Csehov nem hagyja magát” - vonja le a következtetést Peterdi Nagy László, majd röviden összefoglalja, hogy miről is szól tulajdonképpen a darab: „Három tehetséges, érzékeny fiatalról - írja -, akik a »varázsos tó« partján éltek; szerették egymást, de még túlságosan tapasztalatlanok voltak: rosszul ismerték az érzéseiket, az emberi természetet, a világot, s az bosszút is állt rajtuk. Az »igazi«, a »nagy« életre vágytak, de az könnyörtelenül eltaposta őket.”

Zsámbéki és Székely elgondolásával szemben Peterdi Nagy László Ádám Ottó koncepciójára szavaz. A Madách Színház előadásának naturalista színpadképe magyarázatában „az életnek, a való világ tárgyainak azt az érzéki, már-már panteista jelentését érzékelteti, amelyet féltékeny haragjától elvakultan Trepljov nem lát meg, amelyet oly könnyedén dob el magától, amikor öngyilkos lesz”. Ádám Ottó felfogása az elemzés szerint legfőképpen azért mélyebb és árnyaltabb, mint a két fiatal rendezőé, mivel Trigorinra és Arkagyinára építi az előadást; s az ő sikeres és szerencsés sorsuk „titkát” az élet szenvedélyes szeretetében, „tele szájjal való habzsolásában” fogalmazza meg. A Madách Színház előadása az ő „életreceptjüket” kínálja a Trepljovhoz hasonló „ködös eszmék”

rabjainak - vagyis azt a felismerést, hogy „nagy művész csak az lehet, aki ... a mindennapokban is ... végigélvezi az életét”.

Meglehet, a kelletténél aprólékosabban idéztem Peterdi Nagy László gondolatmenetét, ám szükség volt erre, mindenekelőtt azért, hogy világossá váljék: elemzésének meghökkentő ellentmondásait a „nemzedéki konfliktus” fikciójához való ragaszkodása okozza. Nyilvánvalóan ez a magyarázata annak, hogy Zsámbéki és Székely fölfogását teljesen félreérti, hogy a két előadás kompozíciós különbözőségeit nem érzékeli, hogy a Madách Színház előadását felületesen tárgyalja - s ebből az alapjában elhibázott közelítésmódból fakad az is, hogy a *Sirály* mondanivalóját tévesen értelmezi.

Mind Zsámbéki, mind Székely sokkal érettebb és elmélyültebb „programbeszédet” alkotott annál, amit Peterdi Nagy László - „fiatalságuk” okán - nekik tulajdonít. Egyikük rendezésében sem kap központi szerepet a trepljovi magatartás. Rendezéseiket alapvetően az ember sorsfordító gesztusaiba vetett hit határozta meg: a sikerekben való ernyedő „napfürdőzés” helyett az önmegvalósítás küzdelmesebb útjának az igenlése; a hit abban, hogy a művészet több, mint eltanulható, begyakorolható mesterség - igaz fényeit az elhivatottság-érzéstől, a szolgálattól kapja. Siessünk azonban leszögezni, hogy a darab világának lényegében azonos értelmezésén belül a gondolati hangsúlyok elhelyezése, a játék komponálása s a szcenírozás tekintetében két különböző, egymástól jól érzékelhetően eltérő produkcióról van szó. A kaposvári előadás az emberi kapcsolatoknak – illetve e kapcsolatok hiányának - gondos pszichikai motivációjával tűnt ki. Az egymásnak feszülő indulatok visszafogottsága, az érzelmek lefojtottsága vibrálóan érzékeny színpadi áramkört hozott létre, amelyben különös jelentőséget kapott az igazabb, őszintébb és tartalmasabb élet utáni sóvárgás. Zsámbéki hallatlanul finom metszsvonalakkal választotta el egymástól Trepljov tüzes, de életidegen indulatait, Nyina cselekvő vívódásait, valamint Mása különckedéssel álcázott szerelmi keserűségét. De ugyanakkor Arkagyinát és Trigorint sem fosztotta meg „igazságaiktól” - csak hogy ezekben az igazságokban az önzés és a rutinlét tüneteit láttatta. Nem, a kaposvári előadást éppen nem illetheti a csehovi mondanivaló leegyszerűsítésének a vádjá: annál kevésbé, mivel ez a produkció mind a játékfelfogást, mind a szcenírozást illetően egy korszerűen értelmezett realista stílust valósított meg.

Mint ahogy nem marasztalható el „vulgarizálás” miatt Székely Gábor szolnoki rendezése sem, noha ezt a produkciót szikárabb komponálás jellemezte. Ha a *Sirályt* lírai szomorú játéknak érezzük, melyben Trigorin és Arkagyina életélvező magatartása a „vízválasztó”, s melyben a tárgyagnak „panteista” jelentésük van, akkor Székely rendezése radikálisan „anticsehovi” rendezés, és az a gyanúm, hogy ez a vélemény Peterdi Nagy Lászlóban már az előadás első pillanataiban megfogalmazódott. A szolnoki produkció színpada ugyanis épp ürességével, sivárságával „tüntetett”, azon felül rideg fényeffektusokat keltő munkavilágításával, s ráadásul a díszletezők a szemünk láttára rendezték át a színpadot. Egyszóval könyörtelen „illúziórombolás” folyt itt, s minden bizonnyal az e fölött érzett csalódás okozta, hogy Peterdi Nagy László a rendező szándékát alapvetően félreértette. Az az állítása, hogy Székely Trepljov „türelmetlen hangjával” rokonszenvez, s Bodnár Erika Nyinája e koncepció ellenében jut főszerephez mint „halott, vérző sirály” - többszörösen téves. Először azért, mert Kránitz Lajos Trepljovja a maga darabos gesztusaival, érdes indulatkitöréseivel már-már karikatúrisztikus benyomást keltett; s legfőképpen nem igaz azért, mert Bodnár Erika játéka épp a rendezői szándék magas színvonalú megvalósításával tűnt ki. A szolnoki előadás tudniillik - egyértelműbben, mint a kaposvári! - a csalódásain győzedelmeskedni tudó Nyinát állította a középpontba. Az elhivatottságérzés által önmagát megtaláló ember képét mutatta fel alakjában - és akkor mellékes körülménnyé válik, hogy harmadosztályon kell utaznia, és az is, hogy még mindig szerelmes Trigorinba. „Amikor az elhivatottságomra gondolok, nem is félek az élettől” - a rendező és a színész nő nagyon is komolyan vették Nyinának ezt a vallomását, s tegyük hozzá: aligha tévedtek a csehovi

mondanivaló lényegét illetően. A dezilluzionáló színpadi környezettel, a figurák arcélinek markáns rajzával, a játék tempójának fölgyorsításával Székely erőteljesebben húzta meg a darab gondolati határvonalait, amit úgy kell értenünk, hogy szemetszúróbban lelepleződött itt a trigorini-arkagyinai életvitel sivársága, Trepljov „artikulálatlansága”, másfelől viszont szuggesztívebbé vált az a poézis, amivel Nyinának sikerült túljutnia e nyomasztóan zárt világ vonzáskörén. Székely rendezése bebizonyította, hogy a meiningenista színpadkörnyezet egyáltalán nem szerves tartozéka a csehovi világnak, s nem föltétele a csehovi költészet színpompás kibontakoztatásának sem - ellenben drámai töltést kaphat egy-egy tárgy (mint például a rideg-fehér padok, vagy a színpad barátságatlan homályát egyedüli fényként bevilágító petróleumlámpa), ha funkciójuk nem az „illúziókeltés”, hanem egy adott szituáció jelentésének, atmoszférájának a kifejezése. (Hasonló megfigyeléseket tehettünk Horvai vígszínházi Csehov-rendezéseinél is.) Úgy hiszem, mindezt nem lett volna szabad figyelmen kívül hagynia Peterdi Nagy Lászlónak e határozott koncepciójú, bravúrosan komponált előadás megítélésekor.

Amit a Madách Színház előadásáról ír, azzal elsősorban azért kell vitázni, mert a produkció tárgyi világa korántsem bír azzal a jelentéssel és szereppel, amellyel Peterdi Nagy László ihletetten fölrühazza. Ez a díszlet csakugyan naturalista, ahogy a dolgozat is jellemzi: „skrupulózusan korhű és élethű”. Ám vitán felül áll, hogy ez a színpadi környezet Ádám Ottó rendezésében nem magasztosul „életeszménnyé”, pláne nem követendő jelleggel, vagyis Trepljov öngyilkosságának a miértjére az előadás ennél árnyaltabb választ ad. Tisztázni kell, hogy Ádám Ottó sem „nemzedéki életérzésektől” indítva nyúlt a darabhoz, s ez mindenekelőtt abból látszik, hogy meglehetősen illúziótlanul szemlélte Trigorin és Arkagyina figuráját. Gábor Miklós és Tolnay Klári valóban érzékletes alakítást nyújtottak, de ebben az a lényeges, hogy megformálásukban két magányos, manírokba merevedett embert láthattunk, akik már jó ideje csak nagyon kis szeletét élvezik az életnek, s ezt ők is tudják, innen rezignált „bölcességük”, amely a jelek szerint Peterdi Nagy Lászlót megtévesztette. Ezzel szemben Huszti Péter Trepljovja vidéki kollégáival ellentétben egy mélylélektani tanulmány benyomását keltette - igaz, inkább dosztojevszkiji, semmint csehovi értelemben. Piros Ildikó Nyinája viszont túlságosan jelentéktelennek, egysíkúnak tűnt fel, aminek következtében ez az előadás „elbűvölt” a részletek pszichikai kidolgozottságával, ugyanakkor a darab ma is érvényes mondanivalójának tolmácsolásával nagyrészt adósunk maradt.

Ilyenformán tehát nem fogadható el Peterdi Nagy László értékelése, amely Ádám Ottó *Sirály*-rendezését az értelmezés hitelessége dolgában Zsámbéki és Székely produkciói fölé helyezi - már csak azért sem, mert mind a három produkció koncepcióját félreértette.

### 3.

A Vígszínház *Három nővér*-előadását Peterdi Nagy László egy helyütt mint „Horvai nagy kísérletének - a pszichológiai is árnyalt, jól motivált modern színpadi realizmusnak már-már beérő gyümölcsét” méltatja, nem sokkal később viszont annak a föltételezésének ad hangot, hogy Csehov - ha látta volna az előadást - élénken tiltakozna a „búvalbélt, nyavalyatörős alakok” láttán, akik egy „tökéletesen zárt karámban élnek”, s ijedten „lapítanak” a nyakukba hulló falevelek miatt...” Ne foglalkozzunk most e meglepő ellentmondás értelmezésével, tanulságosabbnak látszik annak földerítése: miért marasztalja el a dolgozat Horvai rendezését? A dráma hőseit Peterdi Nagy véleménye szerint leginkább az jellemzi, hogy büszkén, bátran, teljes emberként vállalják a sorsukat. S noha „elhatározó, nagy tette különböző belső és külső okok miatt - nem képesek”, mégis, ha „tragikusan passzívan” is, de bátran néznek a jövő elébe. És „abban az etikai és művészi légkörben... amely ezt a darabot jellemzi - ez... nagy erejű drámai tett, már-már győzelem” - állapítja meg.

Tény, hogy a Vígszínház előadásában nyoma sem volt ennek a poétikus optimizmusnak. Horvai koncepciója nem a darab hőseinek morális példamutatására épített, épp ellenkezőleg: azokat a „külső és belső okokat” kutatta, amelyek miatt a nővérek, minden forró vágyakozásuk ellenére sem képesek kitörni életük fullasztó zártságából. Az is igaz, hogy Horvai könyörtelenül következetes volt ezeknek az okoknak a föltárásában: nem befolyásoltatta magát a lelkes jövő-jóslatásoktól, a remények melengetésétől, s annak a meggyőződésének adott kifejezést, hogy a nővérekből, lényük minden jobbra érdemes tisztasága mellett is, hiányzik a cselekvés bátorsága és elszántsága, amellyel szépséges álmaikat valóra válthatnák. Rendezése azt sugallta, hogy a fehérre meszelt deszkakarámot voltaképp ők maguk ácsolták az életük köré a sorsváltáshoz való gyöngeségükkel, s így az, hogy a darab végén minden illúziótól megfosztottan, szánalmasan egymásrautaltan s a miérteken gyötrődve egyedül maradnak - szükségszerű. És ezért darabbéli sorsuk nem minősíthető drámáinak, inkább ironikusnak, groteszknak tűnik fel. Jó lett volna, ha Peterdi Nagy nem ejti el tanulmányának azt a nagyon magvas gondolatát, amelyet a *Sirály* és a *Három nővér* összehasonlításakor ír le. Idézem: „A két mű írása között eltelt idő azonban óriási léptekkel hozta közelebb az annyira áhított és mégis oly fenyegető jövőt: nem elég már a belső készülődés, tenni is kell valamit.” Tudniillik erről az utóbbi mondatról szól a darab. Az álmok szép ívelése és az álmodozók gyöngesége közötti ellentmondásról, amit - nem árt tisztázni - maga Csehov is a komédia műfajába valónak érzett.

Horvai semmi egyebet nem tett, mint hogy előítéletektől és rögeszméktől mentesen, friss szemmel olvasta újra a darabot. Volt ereje felülbírálni a saját régebbi koncepcióját, és volt bátorsága ahhoz, hogy élesen szakítson az öncélú pszichologizálással. (Horvainak már a *Ványa bácsi*-rendezése is merőben új Csehov-szemléletet példázott. Kár, hogy Peterdi Nagy László erről csupán egy felületesebb mondatot ír, s egyáltalán: meg sem kísérli, hogy a Vígszínház Csehov-sorozatát annak tartalmi-formai összefüggésében vizsgálja. Ennek a kétségtelenül cezúrát jelölő, úttörő vállalkozásnak az eredményei és a fogyatékosai ugyanis fontos tanulságokat kínálnak. S ugyanebből a szempontból hiányolom a Nemzeti Színház *Ivanov*-előadásának az elemzését is.)

Peterdi Nagy László ismét a nemzedéki problémából kísérli meg levezetni Horvai *Három nővér*-koncepcióját, s ez a nézőpont most is szűkösnek bizonyul. Ezúttal az a tétele, hogy Horvai a „megváltozott időben”, tehát a szocializmus építésének mai szakaszában életképtelennek, megfáradtnak látja a saját nemzedékét, a hajdani „fényes szelek” nemzedékét, mert hiszen mi mással is lenne magyarázható rendezésének „pesszimizmusa”? Mármost igaz, hogy Horvai művészi karakterét rendkívül árnyalt valóságérzékenység jellemzi, s munkásságában centrális szerepet kap az elmúlt három évtized történelmi valósága. Másfelől azonban tévedés azt állítani, hogy legújabb rendezései - mintegy tapasztalatainak summázataként - nemzedékének „kiégettségéről” vallanak. Jóval mélyebb az a gondolatkör, amelyet Horvai Csehov-rendezéseiben s más munkáiban is (különösképp a *Közjáték Vichyben*, *Egy örült naplója*, *Eljő a jeges* és *Ház a város mellett* c. produkciókban) újra és újra megfogalmaz. Legegyszerűbben talán úgy írhatjuk, hogy az illúziók és a valóság konfliktusa exponálódik bennük; az a megszenvedetten komoly figyelmeztetés, hogy ha a való élet tényei elől „ábrándjainkkal” önmagunkba zárkozunk, ha nosztalgiáinkat fontosabbnak tartjuk, mint a dinamikus változó világ tette hívó szavát - egész életünk tragikomikussá lehet, függetlenül attól, hogy mi magunk drámáinak érezzük. Még egyszer hangsúlyozni kell azonban, hogy Horvai rendezéseiben ez a problémakör sokkal átfogóbb jelentéssel bír, semmint hogy egy adott nemzedék életérzésére lenne izolálható. Peterdi Nagy László egy helyütt Horvai „nagy kísérletéről” tesz említést: konkrétabb fogalmazásban itt a Sztanyiszlavszkij-rendszer alapelemeinek a színházművészet korszerű feladatai által meghatározott továbbfejlesztéséről van szó. E kísérlet belső dinamizmusa pedig abból az

imponálóan következetes művészi magatartásból ered, amellyel Horvai a szocialista etika mind hatékonyabb térnyerésének lehetőségeit vizsgálja.

4.

Peterdi Nagy László a legélesebben Horvai *Cseresznyéskert*-rendezését bírálja. Nem elég világos érveléssel. Ezt annál inkább fájlahatjuk, mivel ebben a produkcióban a korszerű problémalátás s a szuggesztíven kifejező játéktílus mellett jó néhány vitatható motívumra bukkanhatunk. Az objektíven elemző kritika számára itt igen fontos feladat kínálkoznék: Csehov-színjátásunk megoldatlan problémáihoz vihetne közelebb. Sajnos a tanulmány adósunk marad ezzel.

Peterdi Nagy László az „orosz értelmiség fájdalmasan szomorú drámáját” olvassa ki a darabból. Ugyanakkor egy „bizakodó, optimista hangra” is fölfigyel benne, s ezt a csehovi dramaturgia bonyolult áttételeivel magyarázza. „A szereplőket és a tárgyakat a színpadon egyszerre két irányból jövő fény világítja meg. Az egyik a mindennapi, szürke alapfény, amelyben a tárgyaknak csak két dimenziójuk van, amelyben megoldhatatlannak és kilátástalannak látszik minden. De amíg a *Három nővér*ben ezen csak egy-egy pillanatra ütött át annak a másik életnek, a jövőnek a fénye, a tűzvész rőt lángja, a folyó, a gyönyörű fasor, a *Cseresznyéskert*ben már csak egy áttetsző tüllfüggöny választja el tőlünk a másik világot, amelynek világos fényfoltjai szüntelenül átütnek rajta.” Ez érdekes érvelésnek tűnik, de számomra érthetetlen. Hol találhatóak a darabnak azok a világos fényfoltjai, amelyek átütnek az „áttetsző tüllfüggönyön”? Trofimov és Anya filozófiájában nem - ezt a tanulmány világosan kimondja. Talán abban az értelmezésben, amely szerint a *Cseresznyéskert* nem valóságos földbirtokról szól, hanem egy „furcsa, idejétmúlt, már-már időtlen Mesekertről”, „ahol minden megtörténhet”, így az is, hogy „tönkrement öreg birtokosasszonyok egyszerre csodaszépek lesznek”. „Annyiféle felszínesen szatirizáló értelmezés után most szerte a világon újra kísért ez a humanista megoldás, és ez most is legalább annyira igaz és időszerű, mint a bemutató idején volt” - olvassuk a figyelmeztetést. Megint nem értem: az imént még az „orosz értelmiségről” volt szó, fölrémlett valami a „jövő fényéről” is, most pedig egy „időtlen” világról és „humanista megoldásról” esik szó, s egyszeriben úgy látszik, hogy a darabnak semmiféle konkrét történelmi avagy társadalmi jelzése nincsen, s Csehovnak a *Cseresznyéskert* írása közben sikerült teljesen függetlenítenie magát a korabeli orosz valóságtól. Ehhez járul még, hogy Ranyevszkaja, mint az „örök asszonyiség szimbóluma” (de ez akkor sem igaz, ha Barrault állítja!), „legyőzötten is magával viszi mindazt, ami a cseresznyéskertben igazi érték: azt a belső tartalmat és tartást, amelyre évszázadok során a birtokosait készítette”. Trofimov mondatai jutnak az eszembe: „Gondolja csak el, Anya ... a maga nagyapja meg dédapja és a maga összes ősei mind jobbágyok urai voltak, élő lelkeknek az igába hajtói... Mi itt legalább kétszáz esztendővel maradtunk el a fejlődés útjáról...”

Szükségessé itt néhány kérdést tisztázni.

Csehov szilárdan meg volt győződve arról, hogy komédiát írt: „az egész színdarab vidám, könnyű fajsúlyú... helyenként egyenesen *farce* lett belőle” - vélte. Ezzel szemben Sztanyiszlavszkij sírva fakadt e „vidám” darab olvastán. „Még a számomra oly kedves Sirálnál is jobban megkedveltem - írta Csehovnak. - Ez nem komédia, nem *farce*, ahogyan Ön írta, hanem tragédia, még akkor is, ha Ön megjövendölte benne egy jobb kor elkövetkezését.” Bizonyítékok vannak arra, hogy a szerzőt meglehetősen lehangozta ez az „értelmezés”, és nyugtalanul tekintett Sztanyiszlavszkij rendezése elé: „Miért hirdetik az újságok és a falragaszok a darabomat folyton drámának?” - kérdi egy levelében Olga Knyippertől, majd ingerülten hozzáteszi: „Nyemirovics és Alekszejev egyáltalán nem azt látják a darabban, amit én megírtam. Becsületszavamat merem adni, hogy nem is olvasták el alaposan.” A Művész Színház előadásával - annak szomorú, patetikus hangvételével -

határozottan elégedetlen volt. „Egy-két szereplő kivételével az egészhez semmi közöm” - jegyzi fel ítéletét J. Karpov. Miért nem „drámai” a cseresznyés kert gazdáinak a története?

Miért komédia a *Cseresznyés kert*?

Csehov 1903-ban írja a darabot, egyre elviselhetetlenebbnek érezve az orosz társadalom feudális elmaradottságát. Ha a *Három nővér*ben úgy érezte, hogy „már közel az egészséges, erős vihar, már jön is, már közel van, és egyszeriben lesöpri társadalmunkról lustaságát, közönyét, előítéletét a munka iránt, rothadt unottságát” - úgy két évvel később, a *Cseresznyés kert* megírásának idején, ez a hite még erőteljesebbé vált. Miből látszik ez? Elsősorban abból, hogy az akarategyenge széplelkek létezését és egész világát egyértelműen komolytalannak ábrázolja. Ranyevszkaja például sokat sír és sokat kerül megfagyott állapotba a darab során, Csehov azonban nagyon éles poentírozással utal rá, hogy mindez inkább csak külső és szerep nála. A birtok elvesztése után szemmel láthatóan megnyugszik; ekkor már három „könyörgő” táviratot kapott a háládatlan szeretőtől: teljesen magától értetődően hagyja magára ismét szeretteit, és indul folytatni a párizsi életformát - egyelőre a jaroszlavlai nagynéni pénzén, később minden biztonnal Anya küldeményeiből. Szembeszökő továbbá, hogy míg Jelena Andrejevna vagy a Prozorov nők környezetében föllelhető egy-két nemesen gondolkodó, a mélyebb összefüggések iránt legalább érdeklődő figura - Asztrov, Versinyin. Tuzenbach -, addig Ranyevszkaja társaságában nagyrészt pojáccákat, fura maskarákat találunk.

A kérdés most már az: van-e reményt keltő ellenpólusuk a darabban ezeknek az önmagukat túlélt figuráknak?

Lopahinra aligha gondolhatunk: az ő kicsinyes practicizmusát nem szabad összetévesztenünk a megváltó jövőt szimbolizáló „egészséges, erős viharral”. Csehov megérti a volt jobbágyfiú örömét, amiért megvehette a hajdani gazdák birtokát. Lopahin nem ellenszenves figura, legfeljebb kiábrándító egy kissé. Csehov a kapitalizmus történelmi realitását érzékelteti alakjában - illúziók nélkül. Petya Trofimov? Igen, ő az, aki élesen elítéli a korabeli orosz „intelligencia” rózsaszínbe csomagolt semmittevését, s aki szép hittel bízik egy szebb jövő közelségében - csak hát örökös vén diák, mulya a szerelemhez, legurul a lépcsőn, elveszti a kalocsniját, és Csehovnál ezek az apróságok mindig jeleznek valamit. Azt jelentik, hogy nem bízik azokban az emberekben, akik csak szavalni tudnak az új életről, ám amint leszállnak a hordóról, egyszeriben odalesz minden harciasságuk. Nem, mindenekelőtt Anya az, akiben a szépség iránti vonzódás akarattal, tennivágyással párosul, aki nem fél szembenézni az étellel, s akiben erős a szándék, hogy a régi cseresznyés kertek helyén egy új, szebb kertet ültet majd. Csehov szeretettel és hittel formálja Anya alakját - de látnivaló, hogy a *Cseresznyés kert*nek nem ő a főszereplője. A lényében megfogalmazott egészséges életlátás fontos érv a „tragikus” felfogás ellen, ám szerepének valójában nincs meg az a jelentősége, amely meghatározhatná a darab világát, atmoszféráját. Ezt úgy is írhatjuk, hogy Csehovnak 1903-ban konkrétabb társadalmi tapasztalatai voltak a feudalizmus végórairól, mint az annyira várt „tisztító erejű viharról”. Ezért Sztanyiszlavszkij idézett darabértelmezését döntő hangsúllyal Ranyevszkajának és környezetének a megjelenítése cáfolja, amely úgy és oly módon komikus, amennyire komikus az, ha látszatemberek valóságosaknak kívánnak feltűnni.

Nézzük az előadást!

David Borovszkij díszletkompozíciója valóban nélkülöz mindenfajta poétikus árnyaltságot: az aggályos valóságutánczás gunyoros paródiája. Naturalista megközelítéssel teljességgel értelmetlen - ezzel szemben viszont határozottan megfogalmazott dramaturgiai funkciója van. Ez az alagsori kert és ez a fehér vászonba bugyolált szoba a maga kifejezetten kényelmetlen, rideg valóságával ugyanis alkalmatlan arra, hogy fölfogja, „elnyelje” a látszatokat: itt minden tartalmatlan gesztus, minden szemfényvesztő lelki bánat komikussá lesz. És valóban, Horvai rendezéséből hiányzik minden, ami harmónia és szépség, ami titok és sejtelmesség - és teljességgel hiányzik belőle a tragikusnak és a komikusnak az a bölcs

egyensúlya is, amit számos teoretikus oly jellemzőnek érez a csehovi világképre. Holott Csehov sem idealizálta alakjait, és Horvai rendezése csak a mű alapgondolatát viszi ad abszurdum. Olyan áron is, hogy modernizálja a szöveget, megváltoztatja a szerző instrukcióit, s meghökkentő jeleneteket épít a helyükbe. Hogy a figurákról és egész világukról alkotott nézetét félreérthetlenné tegye: atmoszféraszövés helyett akciókra tördeli az előadást. A dialógusok líraiságát mint a történet belső logikájával diszharmonizáló tényezőt kezeli, amelyek mögött tehát nagyon is prózai a valóság. És ahelyett, hogy finoman eljátszana ezzel az ellentettel - hatásában rendkívül egyértelmű cselekvésekben realizálja. Rendezésének a kritikák által fölemlegetett „triviális” megoldásai azonban csak látszatra azok, tudniillik valamennyi a darab konkrét pszichikai utalásait követi. Végeredményben ezek a meghökkentő aktusok ténylegesen jellemzőek a figurákra, meglehet az eredeti utalásoknál szélsőségesebben és nyersebben fogalmazottak. A produkciónak inkább a vállalt koncepcióján és hangvételen belüli következetlenségeit kell szóvá tenni. Leginkább a harmadik felvonással szemben merülhetnek fel jogos kifogások. Kérdéses, hogy Sarlotta bűvészműtávjait vagy Szimeonov-Piscsik harsány ostobaságát szükséges-e ennyire részletezni; tudniillik e jelenetekben az előadás a saját tempójából is kiköppen. Méltán kelt meglepetést, hogy a birtok elvesztésének hírére a marionettfiguráknak egyszeriben lelkük lesz, s ha csak néhány percre is, de egy realista dráma szereplőiként gesztikulálnak. Ugyanennél a felvonásnál maradvány: Lopahin is elfelejti azt a karakterét, melyet egészen eddig megtestesített. Koncz Gábor alakítása eléggé leplezetlenné teszi Lopahinban a birtok megkaparintásának a szándékát. Mégis, amikor melengedett terve valóra válik: egyszerre csak átéli ezt az ő egész boldogságában is boldogtalan sorsát. Lényegesebb hiányérzetünk támad amiatt, hogy Egri Márta Anyája Horvai koncepciójának a „vonzásában” veszített eredeti jelentőségéből, holott a szerep jobb megfogalmazása az előadás tartalmi gazdagodását eredményezte volna.

5.

Teljes mértékben egyetértek Peterdi Nagy László dolgozatának végkövetkeztetésével: „a modern Csehov-játszás titka: törekvés az élet, az emberek sokoldalú, dialektikus látására és érzékenység, nyíltság az új jelenségek iránt. Az élethez és önmagunkhoz kell hűnek lennünk, nem valami uniformizált, régi vagy új közhelyekkel telezsúfolt »Csehov-stílushoz «." Erről van szó!

Színház, 1974. szeptember



## Vitalij Vulf: A Cseresznyéskert-vita folytatása

Csehov *Cseresznyéskertjében* a közeledő katasztrófa előérzete nyugtalanította Horvai Istvánt, és ennek rendelte alá szokatlan elgondolását. Valamikor - a század elején - Vszevolod Mejerhold volt az, aki nem fogadta el a Művész Színház híres és magasztalt előadását, és a rá jellemző kategorikussággal kereste Csehov komédiájában a végzet és a sors témáját. „A szerzőnél van így” - állította meggyőződéssel Mejerhold. Ezt írta: „Körös-körül mindenki valahogy ostobán él; lám, elégedettek - lejtének a zsidó zenekar monoton macskazenéjére, és lidérces forgatagként keringenek egy unalmas mai táncban... nem tudják, hogy a föld, amin táncolnak, kicsúszik a talpuk alól. Egyedül Ranyevszkaja látja meg előre és várja a Bajt, és egy pillanatra otthagyja a forgó kört, egy mutatványos marionett-figuráinak hétborzongató táncát. És sírva sorolja az embereknek bűneit, csak hogy ne legyenek olyan »tiszták«, mert a bűnön keresztül el lehet jutni a szentséghez, de a középszerűségeen keresztül semmikor sehová. A felvonás a következő »összhangzatra« épül: Ranyevszkaja sóhajai és a közelgő Baj előérzete (a végzet-motívum Csehov új misztikus drámájában) egyfelől - a marionett-figurák lidérces mutatványostánca másfelől...”

Mejerhold rendezői vázlatának expresszionista zűrzavara (maga az előadás nem jött létre sem Mejerhold érettebb korszakában, sem később - amikor már saját színháza volt) jut önkéntelenül is az eszünkbe, ha Horvai István vígszínházbeli előadását nézzük.

### A Művész Színház előadása

Sztanyiszlavszkij 1904-ben állította színpadra a *Cseresznyéskertet* a MHATban. A realista részletek pontos kidolgozásával a Művész Színház arra a szerzői gondolatra összpontosította figyelmét, hogy a *Cseresznyéskert* birtokosainak lelépése a történelem színpadáról elkerülhetetlen szükségszerűség. Mejerhold számára a *Cseresznyéskert* kétségbevonhatatlanul szimbolista darab volt, ezért engedett meg magának bátran erőszakoltságnak, szabadosságnak nevezhető momentumokat is értelmezésében. A MHAT előadása hosszú-hosszú színpadi életet ért meg - szinte kanonizálódott tradíciók sorát hagyva maga után. A rendezők, akik színpadra állították a *Cseresznyéskertet*, ehhez hasonló ösvényen jártak. Még a díszleteket is ugyanúgy szitára dolgozva építették - a második felvonásban a kutat például és az elhagyott kápolna düledező rommá lett gerendáit, amelyek mellett a Művész Színház előadásában megjelenik a Vándorlegény. (Az 1904-es, első MHAT-előadás díszlettervezője Szimov volt.) Csehov szeniális komédiáját (ezt a műfaji megjelölést ő adta művének) akkor írta, amikor Oroszország gyökeres társadalmi változások küszöbén állott. És a Művész Színház előadása a történelem témáját hozta a néző elé.

Én 1948-ban láthattam először a *Cseresznyéskertet* a MHAT színpadán, amikor a színház fennállásának ötvenéves jubileumát ünnepelte. Azon az estén Ranyevszkaját - valószínűleg utoljára - Olga Knyipper-Csehova, a csodálatos és megismételhetetlen művésznő játszotta. Már nyolcvanéves volt. Gajevet Kacsalov alakította. Az előadás örökre megmarad azok emlékezetében, akiknek olyan szerencséjük volt, hogy láthatták. A színpadra bejöttek a felejthetetlen 1904-es ősbemutató szereplői. (Kacsalov akkor még Potya Trofimovot játszotta.) És ismét bejött - ki tudja, hányadszor - Olga Knyipper-Csehova mint Ranyevszkaja, bájosan, varázslatosan - ez a fiatalnak igazán nem mondható asszony őszinte örömet, élményt szerzett a nézőknek. Emlékszem nyugtalan, bármely pillanatban kitörni kész nevetésére; ahogy a „Leonyid” névben az o-t elhúzta; arra a kedvesen szeszélyes gúnnyra, ami vontatott mellhangjából kicsendült: „Fejezzék be a kuu-urzust.” Kínzó sajnálat töltött el, gyengéd nőiessége, természetes gyöngesége és „ahhoz az emberhez” ott Párizsban fűződő szerelme láttán, akinek értékét tudta ugyan, mégis szerette. Sajnáltam keserű sorsáért. És Gajev-Kacsalov, a báró is számalomra méltó és megindító volt szép mosolyával, életképtelenségével

és bőbeszédűségével együtt. És hányszor, de hányszor nem tudták később elhinni a nézők, hogy Ranyevszkaja és Gajev - noha könnyelmű, léha, önmagukat túlélte semmittevők - könnyfakasztóan szánalomra méltók is egyben. Később... - később már megváltoztak a szereplők. Ranyevszkáját Popova és Androvszkaja, Taraszova és Sztyepanova játszotta - de a szerepértelmezés és a rendezés változatlan maradt.

És minél mélyebbről hangzott a *Cseresznyéskert* előadásának történelmi kikerülhetetlensége, annál drágább volt a nézőknek a napfelkelte melegsége, a vonat távoli zakatolása, amint hajnalban odahallatszik; az a kellemes rendetlenség, amit Ranyevszkaja támaszt, amikor - alig kezdve neki a kipakolásnak otthagya mindent, és szalad megnézni, mi változott és hogyan - vagy ellenkezőleg: éppen mi maradt úgy, ahogy volt a régi házban. A Művész Színház pontosan, kifogástalan alaposággal alkotta újra a *Cseresznyéskert* urinak eltűnő életét. És minél teljesebbek, életszerűbbek voltak a szereplők, annál élesebben támadt fel a szomorúság érzése a nézőben, hogy ezek a Reanyevszkaják, Gajevék és Szimconov-Piscsikek örökre eltűnnek a történelem süllyesztőjében. Egy szovjet színházkritikus, Inna Szolovjeva nemrég helyesen vette észre, hogy a *Cseresznyéskert* tönkrement urinak nemtörődömsége több, mint egyszerű gondatlanság, hanyagság: ez a „sors beteljesülésének” szinte fennkölt elfogadása. És abban, ahogy Ánya a cseresznyéskertből elmegy - nem sajnálva semmit, amit hátrahagy -, nemcsak Petya leckéi látszanak meg, hanem Ranyevszkaja házának egész erkölcsi atmoszférája. Hiszen Ranyevszkaja és Gajev egyszer sem úgy tette fel a kérdést, hogy „hogyan fogunk élni a cseresznyéskert nélkül”, hanem úgy, hogy „miből fogunk élni a cseresznyéskert nélkül” - aminél gyönyörűbb pedig nincs a földön, és ami nemcsak az ő életük szépségét és értelmét, de egész Oroszország költői értékét is szimboizálta.

Amikor a *Cseresznyéskert* a Művész Színházon kívüli színpadokon adták elő, rendszerint a MHAT előadásának kifogástalan rajzát próbálták ismételni - bár előfordultak a tradicionális megoldástól eltérő kísérletek is. Az ötvenes évek végén a moszkvai Majakovskij Színházban a szovjet színházi élet egyik legnagyobb színésznője, Marija Babanova kísérelte meg a szokásos Ranyevszkaja-portrét átalakítani. A színpadon egy okos, gyönyörű és bánatos asszonyt láthattunk, akinek a sorsa az első pillanattól fogva megpecsételődött, és aki tudta ezt. Neki egyáltalán nem volt fontos, hogy „ki vette meg a cseresznyéskertet” - számára az volt a központi kérdés, hogy „eladták-e vagy sem”. Babanova Ranyevszkajája szilárdan fogadta a cseresznyéskert eladásának hírért. És csakis keserű, lenéző mosolyra fitorította arcát, mikor megtudta, hogy Lopahin vette meg. Ez a Ranyevszkaja habozás nélkül utazott Párizsba, és egy percig sem akart abban a házban tartózkodni, amelynek Lopahin a gazdája. Nem lehetett tudni, hogy végzi majd életét ott, Párizsban, de az világos volt, hogy bármi várjon is rá - méltósággal fogja fogadni.

Sajnos ez a bonyolult és sokoldalú szereprajz magányos maradt az előadásban, a többieknek nem sikerült ugyanilyen összetett figurákat mellé sorakoztatniuk, és Babanova így egyedül maradt „engedetlen” módszerével, hogy ne olyan legyen, mint mindenki más.

### Borovszkij színpada

A Horvai István rendezte előadás már kezdő momentumában eltér a szokásostól. A díszlettervező, a szovjet David Borovszkij meglepő megoldást alkalmazott a színpadi térben. Magasságában mintha kettéosztotta volna a színpadot. Lent rügyező fák fehér ágai - fent fogadószoba, ami egyidejűleg az út, ahol megjelenik a Vándorlegény, továbbá egyszersmind a gyerekszoba is. Lent, a fátörzsek között két hinta. A bútorokat fehér védőhuzat takarja. Három „láda” szimbolizálja a ház tárgyait. Egyelőre be vannak fedve, csak az egyik belsejében játszik két gyertya pislákoló fénye mellett a szánalmas zsidó zenekar. Játékuk még a tulajdonképpeni előadás kezdete előtti zenei kíséretet nyújt ahhoz, hogy elfoglaljuk helyeinket. De nem kell azt gondolnunk, hogy Borovszkij „tényleg” kettéosztotta a színpadot.

Ez a megformálás - az előadás szimbóluma, egységes képe, amelyet lehet elfogadni, lehet elvetni, de egy vitathatatlan: hogy tehetségről tanúskodik.

Csehovnál - ahogy őt Horvai István olvasta - a hősök sorsa és a baj előérzete a fő alap gondolat. Ettől pereg olyan gyorsan az előadás. Első részében a rendező egyesítette Csehov darabjának első három felvonását, a második részre maradt az eredeti negyedik felvonás. Mindössze huszonegy perc (ennyi maradt a darabbeli vonatindulásig). Itt bizony nem talál a néző csodálatos szekrényt, száz éve megmaradt furnérjával, és nem találja az eladott bőrkarosszéket sem, amelyben a kivágásra ítélt kertre hulló fejszecsapások hangja mellett meghúzódhatna a házban felejtett, halni készülő Firsz. A színpadon levő tárgyak mindössze szimbolizálják azokat a tárgyakat, amelyekről a darabban szó esik. A rendező szántszándékkal kerülte az életszerű tárgyi részleteket. Az előadás nyers, éles, kegyetlen, szájalommentes. Az utolsó felvonásban minden olyan részletet eltávolítanak, ami akár csak emlékeztethetne az életre. Elviszik a bútorhuzatokat és a csillárokat is. A bal sarokban halmozódnak föl azok a tárgyak, amelyeknek körvonalairól mondják: „ez a bútor”. Csak egy hatalmas pusztá tükrökeret marad ott felfüggesztve. A „ládákat” elvitték. Az egész első felvonásban a színpad előterében áll az elhunyt kis Grisa egykori fa hintalovacskája. Firsz ezen hozza be Gajevet, és benne botlik meg Lopahin, amikor a cseresznyéskert „új gazdájáról” szóló monológot befejezve saját magával táncolva kikering a színpadról a kulisszák mögé.

#### Kikerülhetetlen sors

Horvai István számára egy volt a fontos: egymás mellé állítani, összevetni, mit értett Csehov és mit ért ő a cseresznyéskert eladásának történelmi szükségszerűségén. Előadásának hősei a kezdet kezdetétől fogva kikerülhetetlen sorsra vannak ítélve. Érzik a levegőben az előadás atmoszférájában szétáradó katasztrófát, és ezt a légmentes rendező rendkívül tehetségesen és találékonyan összeválogatott apró részletek sorával érzékelteti.

A konvencionális megoldás más „levegőt” - poétikusait, finomat, gyönyörködtető-szépet - követelt. Hiszen Ranyevszkaja és Gajev maguk is egy magas kultúrszint szülöttei, és bár gyengék, és az égvilágon semmire sem alkalmasak, de hozzá nem értésükben van valami varázs és egyfajta szépség. De ez a téma nem érdekelte a rendezőt. Ruttkai Éva Ranyevszkajája hosszú szipkás cigarettával a fogai között jelenik meg, hosszú ideig nem veszi le a kalapját, és egész külső megjelenése azt sugallja, hogy jó néhány évet lehúzatott egy negyedik emeleti füstös és kényelmetlen párizsi szobában. Mindjárt meg kell mondanunk, hogy Horvai Istvánnak ragyogó segítőitársai akadtak elgondolása valóra váltásában: Ruttkai Éva és Koncz Gábor. Ritkán találkozni ilyen nagy tehetségű és hatalmas mesterségbeli tudással rendelkező színészekkel. Ranyevszkaja és Lopahin sokban meg is határozták ennek a kétségtelenül vitatható, de vitathatatlanul tehetséges előadásnak a sikerét.

Századunk hetvenes éveiben erősen rányomták bélyegüket a rendező koncepciójára, anélkül, hogy megváltoztatták volna viszonyát a csehovi udvarház lakosaihoz. Az egyetlen ember, akihez Ruttkai-Ranyevszkaja vonzódik: Lopahin. Koncz Gábor Lopahinja erős és férfiasan vonzó. Varja nem kell neki, és ha eszébe jutna is feleségül venni, csak azért tenné, hogy ezzel is közelebb kerüljön Ranyevszkajához. Koncz utánozhatatlan intonációval ejti ki Ranyevszkajához címzett szavait, amikor az asszony - a rendezői instrukciót követve - lecsüggesztett fejjel fekszik, és Lopahin homlokon csókolja, mint egy halottat (szokás; Lopahin-Koncz nem csapja össze a kezét kétségbeesett sopánkodással valami olyan attitűddel, hogy „hát mit gondolnak önök, a cseresznyéskert gazdái”, hanem figyelmes hozzáértéssel és gyakorlati érzéssel megmagyarázza, mi a teendő. Nem tesz ugyan túl nagy erőfeszítést, hiszen ő is tudja, hogy minden már rég előre elrendeltetett. De öröm számára, hogy beszélhet Ruttkai-Ranyevszkajával - ilyenkor férfi módon gyúlnak ki szemei, és ezekben a

pillanatokban képes ha csak rövid időre is - megfélekezni az üzletről és „barátságos húrokat pengetni”. Nem Ranyevszkaja húzza magához Lopahin fejét - mint a MHAT előadásában történt, hanem Lopahin Ranyevszkajaét. Paraszti lelke vonzódik hozzá, és valóban őszintén fájjalja, hogy Ranyevszkaja elutazik, és hogy ott, Párizsban, él „az az ember”, akiben az asszony nem „hajlandó” csalódn.

Lopahin meg van elégedve, hogy megvette a cseresznyészkertet, és bár megbotlik a hintalóban - ebben a ház kiirthatatlan, mégis halott múltját idéző tárgyban -, Lopahin föl tud emelkedni, és a lovacskát magához ölelve, egy percre sem engedve ki a kezéből keringőzik ki a színpadról. Koncz Lopahinja nem dobja el a múltat. Okos ember, és ismeri a dolgok és az erkölcsi kategóriák értékét. A jelenet, amelyet Horvai István gondolt ki, önmagában is teljes értékű jellemképet ad.

## Ruttkai

Lenyűgözően játszik ebben az előadásban Ruttkai Éva. Egyszerre vidám és szomorú, elkeseredett és mosolygó. Elég ránézni, amint sírva fakad, megpillantva Petya Trofimovot (Tahi Tóth László, egy igen érdekes színész alakítja). Vagy amint egyedül állva a színpadon elmondja: „Nézz csak oda . . . a mi jó édesanyánk is itt jár még a kertben... fehér ruhában.” Mozdulatainak, beszédének, egész megjelenésének költészete azonnal elbűvöli és meghódítja a nézőt. Ruttkai-Ranyevszkaja még az előadás fináléját is vidáman játssza - rajta, rajta, el innen, csak minél hamarabb Párizsban legyenek. Eszébe sem jut, mi lesz vele, hogy fog élni és berendezkedni ott. Csak egyetlen pillanatra, amikor a többiek - az összes szereplő - sorba leülnek a „felső színpad” szélére, lábukat lógáztatva, hogy búcsút vegyenek a háztól, húzódik át arcán a bánat árnyéka - de ez csak egy pillanatig tart. Valahogy úgy tűnik, Ruttkai-Ranyevszkaja könnyelmű, nemtörődöm női életet él. Létének értelmét női mivoltában látja.

A cseresznyészkertnek pedig befellegzett. Vége. Semmit sem lehet megváltoztatni. Minden mindegy - semmi sem függ tőle. A személytelen erők túl hatalmasak a történelemben ahhoz, hogy a legegyszerűbb emberi erőfeszítések bármit meg tudnának változtatni. Isten neki. És Ruttkai-Ranyevszkaja ugyanabban a széles karimájú kalapban, amelyben Párizsból megérkezett, indul, hogy leélje életét - illúziók nélkül tekintve a múltba és remények nélkül a jövőbe. Az előadásban számos színészi telitalálat van. A magyar színházi élet egyik legnagyobb színésze, Darvas Iván játssza Firszet, ritka igényességgel. Kiváló alakítások Gajev szerepében Tomanek Nándor, Trofimovéban Tahi Tóth László és Varjáiban Kútvolgyi Erzsébet. Tahi Tóth László Petya Trofimovja mögött érezni az örök diákság levegőjét, az „ösbölcsészt”, egy olyan emberét, aki szenvedélyesen szereti az elme gyakorlatotató monológokat, és imádja hallani a saját hangját. Érdekes megfigyelni, hogyan építi föl a rendező Petya monológjának jelenetét, amikor Anya végigfekszik a fűvön, és Petya - a szó szoros értelmében - átlép rajta, és semmit nem vesz észre a lány hangulatából.

Tény, hogy egynémely dologban szemére hányhatjuk a rendezőnek: „szabados”, önkényes megoldásai olykor nemcsak a csehovi dramaturgia, de saját rendezői alap gondolata ellen fordulnak. Durván bántó a Petya és Ranyevszkaja közötti jelenet („a maga korában nincs szeretője!”). A Jasa-Dunyasa-Jepihodov vonal érdekes elgondolásról tanúskodik, de Jepihodov szerepének színészi megoldatlansága és Dunyasa rajzának felemás volta miatt a megvalósítás nem sikerült tökéletesen (bár Oszter Sándor nagyszerűen játssza Jasát). Nem teljesen tisztázott a fehér lepedő szerepe, amelybe Firsz a darab végső jelenetében belegabalyodik. Hosszú kászálódása a lepel alól humort fakaszt, és bármilyen kegyetlen megoldás esetén is a jelenetben a „humor” tragikus és kíméletlen.

Darvas Iván finoman játssza Firszet. Magasan és öregesen tipeg végig a színpadon Gajev nyomában, gondosan ügyelve az odaadás és a méltóság furcsa, mulatságos keverékére. Őt nem lepi meg a fináléban, hogy „ottfelgették”, és az előadásban úgy alszik el - azt a

meggyőződést keltve a nézőben, hogy örökre - anélkül, hogy együttérzést és sajnálatot hívna ki maga iránt.

Nem kívánok írni a rendezői értelmezés tehertételeiről. Az előadásban kétségtelenül akadnak hibák. De az a gondolat, amely arra készítette Horvai Istvánt, hogy a nagy orosz drámáiró művéhez forduljon, tiszta és egyértelmű. A cseresznyés kert fáira zuhogó tompa fejszecsapások és a megpattanó húr nyugtalanítóan zengő hangja az éles fénnel megvilágított teremben - ezzel végződik ez a kiemelkedő előadás, amely ismét bebizonyítja: a tradícióktól való eltávolodásnak csak akkor van értelme, ha a rendezőnek olyan pontos és határozott elképzelése van, amely együttgondolkodásra készíti a nézőt. Ez az előadás nem hagyja közömbösen azt, aki megnézi. Engem meglepett mindannak a váratlansága, amit láttam, mint ahogy - bevallom - meglepett a mai magyar drámai színház tehetsége és igazi művészete is. De ez már más téma, és erről máskor.

Színház, 1975. április

Kent Bales: Magyar színházakban, amerikai szemmel  
(Részlet)

[...]

Horvai István szorosán összefogott *Három nővér*-rendezése mindvégig ezt a feszültséget tartotta a néző elé, anélkül, hogy bohózatba csapott volna át. A *Cseresznyés kert*-rendezése viszont csúnyán kudarcot vallott. A díszlet jó volt: a színpadot a cseresznyés kert foglalta el, a második szintet pedig a ház alkotta, mely valóságosan is és jelképesen is a cseresznyés kertben nyugodott. A társulat legjobb színészei játszottak. Mégis, az előadás - legalábbis a bemutatón - rendszeresen bohózatba csapott át; az olcsó nevetést választotta, ahelyett, hogy a darab lehetőségeit kihasználva sokkal összetettebb hatást váltott volna ki.

[...]

Színház, 1975. július

Gábor István: Egy érdekes színház  
 Vizsgaelőadások a főiskolán  
 (Részlet: Csehov Cseresznyés kert, r.: Kerényi Imre)

[...]

Az 1974-75-ös évadban a vizsgázó főiskolások előadtak három klasszikust, Molière-től *A férjek iskoláját*, Csehovtól a *Cseresznyés kert*et és a *Leánykérés*t. A többi mű a XX. században keletkezett: Lorcától *A csodálatos vargáné*, Čapektól *A rabló*, Lillian Hellmantól a *Régimódi játékok*, Witkiewicz-től az *Egy kis udvarházban*, a Borisz Vasziljev kisregénye alapján dramatisztizált *A hajnalok itt csendesek*, Peter Hackstól *A sanssouci molnár*, Witlingertől az *Ismeri a tejtutát?* és Barta Lajostól a *Szerелеm*. Ezen kívül a szezon elején eljátszottak két zenés játékot, Brecht-Weill *Mahagannyját* és Gilbert-Sullivan: *Házasságszédelgőjét*; ezt a kettőt sajnálatosan nem láttam.

[...]

Érdekesen és Csehov szelleméhez hűen rendezte meg Kerényi Imre is a *Cseresznyés kert*et. Azt hiszem, a színészvizsga nem a legjobb alkalom különböző rendezői kísérletekre, sem pedig tetszetős álmodernkedésre - amire láttunk néhány példát éppen Csehovval kapcsolatban az elmúlt években -, és Kerényi szövegűen azt a Csehovot mutatta be, aki képzeletünkben és emlékezetünkben él, és akinek erőszakolt aktualizálás nélkül is van mondanivalója, üzenete számunkra.

[...]

Miután a *Cseresznyés kert*ben és a *Szerелеmben* mindkét osztály teljes létszámban bemutatkozott, az látszik a legcélravezetőbbnek, ha a színlap alapján sorra veszem a színészeket és úgy mondom véleményemről. Menszátor Magdolna a *Cseresznyés kert*ben Ranyevszkajaként színészi karakterének megfelelő, eleven alakítást nyújtott: érzelmek csapongását, a könnyelműséget, a légiesség mellett a melankóliát, a sírást és nevetést, a szerelmet és a szorongást ábrázolta, tehetséggel. Hellman darabjában ennek a csehovi hősnőnek egy deformált és amerikanizált változatát játssza el, a gazdag, előkelősködő hölgyet, aki az élvezetek rabja, és noha sokat ad a külsőségre, alapjában véve önző, ostoba, közönséges perszóna. Ezt a sokrétűséget már kevésbé sikerült Menszátorinak megragadnia, inkább a felületen maradt, és néhány sztereotípiával rajzolta meg Albertine Prine alakját. Kár volna, hogyha a későbbiekben is az egyszerűbb megoldások felé hajlana, ahelyett, hogy a figura lelkéig eljusson.

A lányok közül véleményem szerint Kiss Mari a legtehetségesebb. Ezt elsősorban nem is a Csehov-darabban bizonyította, ahol Ánya szerepének könnyed líraiságát nem eléggé élte át. Annál érdekesebb játéka a Witkiewicz-darabban, ebben a jelképekkel és misztikummal megtűzdelt, furcsán ironikus színműben: a rákban meghalt anya kísértetét alakítja, finom rezignációval, mélabúval, enyhe malíciával az őt körülrajongó hímek iránt, a vaskos realizmust a transzcendens elemekkel keverve. Szomorú, megfáradt, gonosz vénkisasszony Hellman darabjában, és tehetségének legfőbb bizonyítékát Csehov tréfájában, a *Leánykérés*ben adta: a sok komikus helyzet ellenére átérezte a darab kesernyés iróniáját, tragikumát, az ember kiszolgáltatottságát. Ezt az alakítást a gondos, jól eltervezett színészi építkezés, a nagyon jól megragadott és átélt helyzetek sokasága jellemezte.

Mátray Mártára két fontos szerepet osztottak a *Cseresznyés kert*ben és a *Régimódi játékok*ban; Varjaként a becsület tiszta, a lelki finomság és odaadás uralkodott játékában, a Hellman-darab Carrie-jeként a tudat alá temetett szerelmi vágyakozást, a húga iránti gyűlöletet, a lelki depressziót és nyomort is előbányászta a szerepből. Még nem hat különleges színészi egyéniségként, de jó rendezők kezén azzá válhat.

Helyey László az általam nem látott két zenés darabon kívül a *Cseresznyés kert*ben kapott szerepet, és Gajevként keveset mutatott ahhoz, hogy tehetségéről ítéletet lehetne mondani. Látszik, hogy elmélyedt a szerepben, ismeri Csehov világát, de ez a Gajev még nem árulkodik kiforrott színészi alkatról.

Bobot György több feladatot kapott tanáraitól, ha ezek egy része aprócska epizódszerep is volt, kevés játéklehetőséggel. Lopahinként a *Cseresznyés kert*ben helyesen és jól fogalmazta meg feladatát, itt alkalmat nyílt egy jellegzetes Csehov-típus pontos ábrázolására. A Hellman-darabban azonban a megtollasodott, fennhéjázó néger férfit riasztó külsőségekkel játszotta el. Ez az a jellemző eset, amikor nehéz eldönteni, hogyan osztozik a felelősségben a rendező és a színész, tekintve, hogy mindketten most vizsgáztak.

Maszlay István a fiúk közül az egyik legjelentékenyebb egyéniség. Trofimovja is nagyon jó - és végre nem olyan szánszalmasan bugyuta - a *Cseresznyés kert*ben, de az igazán értékes alakítást a másik Csehov-darabban, a *Leánykérés*ben kaptuk tőle. Gyöngeségét, gyávaságát, nyavalyait és pipogyaságát kiérlelt színészi eszközökkel játszotta el; néhány apró játék a rágyújtással, a rosszulléttel tehetségének számos jelét bizonyította. Egészen kitűnő a Hellman-darabnak modern amerikai drámákból jól ismert könnyűvérű, szélhámos kalandoraként. Talán nem kizárólag a mi hibánk, és a színésze sem, hogy *A férjek iskolájából* kevés emléket őrzünk Maszlay játékára vonatkozóan.

Téri Sándor ügyesen játszotta el a földbirtokost a *Cseresznyés kert*ben, szellemesen építette föl a temetkezési vállalkozó epizódszerepét a *Szerelemben*, emberséges, visszafogottan érzelmes volt törzsörömesterként *A hajnalok itt csendesek* című szovjet darabban, és jól mozgott, humorát is megcsillantotta a Čapek-komédiában. Ez a négy szerep azonban együttvéve sem mutatott kiemelkedő teljesítményt; erre később, a színházban kerülhet sor.

Érdekes színészi egyéniség Velez Olívia, aki az általam látott mindkét darabban egy-egy kiváló érzékkel, figyelemre méltó tehetséggel megmintázott figurát hozott a színpadra. Nevelőnője a *Cseresznyés kert*ben kesernyés, már-már tragikumba hajló, aztán a szomorúságot könnyed mozdulattal elhessentő, művészi fölépített alakítás. A *Régimódi játékok*ban egy elkényeztetett, hisztérikus cukorbabát mintázott meg, akit váratlanul megtépázott az élet, és aki most viharvert madárként áll irigy sógornői, szélhámos férje, locsogó mamája gyűrűjében. Ő is azok közé tartozik, akikre még jelentős feladatok várhatnak a pályán.

Gyabronka József a Lorca-darabban nem alkotott különösebben maradandót, bár a mesterségbeli tudást ez a szerepe is elárulta; a *Cseresznyés kert*ben könyvelője szánandó, görnyedt, alázatos csinovnyik, ennek a jellegzetes múlt századi orosz típusnak minden lényeges vonásával.

Soproni Ágita sajnos csak a *Cseresznyés kert*-ben láttam szobalányként, és ennek a kisebb és jelentéktelen alakításnak az alapján igazságtalanság volna képességeiről véleményt mondani. Ez viszont fölveti azt a kérdést, hogy vajon a főiskola elég meggondoltan oszt-e szerepeket a vizsgázók számára; érzésem szerint egy végzős főiskolásnak több alkalmat kellene kapnia a bizonyításhoz. Soproni Ági ugyan mindkét zenés darabban főszerepet kapott, de ez nem pótolja az egyéb drámai feladatokat.

Gálffy László is azok közé tartozik, akikre érdemes odafigyelni. A *Cseresznyés kert*ben a legbonyolultabb feladatot kapta: a 87 éves Firszet, akinek reszketegségét ifjúságánál fogva elég nehéz volt külsőséges fogások nélkül eljátszania. Gálffy ügyesen megbirkózott a feladattal, és ha alakítása nem is volt teljesen zökkenőmentes, a színész megértette a figura



helyét és funkcióját a drámában. Barta Lajos és Peter Hacks darabjának egy-egy kisebb szerepe mellett a legjelentősebb színészi feladatot *A rabló*ban kapta; ő a szívtipró kedves csavargó, aki a professzort nemcsak lányától fosztja meg, hanem hamis illúzióitól is. Aranyos, szemtelen hetyke fiút alakít, a nyegleség mögött lírával és filozofikus bölcsességgel, az ifjúságnak diadalmaskodni akaró hatalmával.

Rácz Tibornak kevésbé sikerült a bizonyítás azon a két vizsgaelőadáson, amelyen láttam, noha a *Veronai fiúk*ban játszott epizódalakítása alapján tudom róla, hogy tehetséges. Fiatal inasa a *Cseresznyés kert*ben kétségkívül a színészi talentum jegyeit hordozza, és humoráról *A sanssouci molnár* néhány apróbb epizód szerepe nyomán győződhetünk meg.

Halmágyi Sándort a *Szerelemben* az öreg Szalayként, Hacks darabjában a nyelvvel, szoknyavadász szolgálként, *A rabló*ban pedig egy kisebb szerepben láttam. Mindhárom alakítása jó ritmusú és belülről átélt. A legjobban a Hacks-szatírában működött közre; a *Szerelemben* a saját kora és az öregség közti ellentmondást néhány felszínes gesztussal igyekezett áthidalni.

Takács Katalin a *Szerelem* Szalaynéját nagyon bensőségesen, bánatos, megfáradt mosolyok kíséretében, mély elhithető erővel játszotta el. Ugyanez a halk bánat lengte körül alakítását a szovjet drámában, és a fiatalságtól, a szerelemtől való búcsút hitelesítette *A rabló*ban. Az emberi szomorúság, szenvedés iránt érzékeny színésznőnek látszik, de vigyázni kell, hogy eszköztárát ne szűkítse le néhány jellegzetes mozdulatra. Ez az a típus, amelyet a színházak szívesen beskatulyáznak egy bizonyos szerepkörbe, és kár volna, ha ez jutna Takács Katalin osztályrészéül is.

Dancsházi Hajnal a *Szerelem* egyik legjobb, legtehetségesebb közreműködője volt: Nellit, ezt a szomorú, akarnok, irigy és elkeseredett vénlányt formálta meg eszeveszett dühvel. Liza lírai alkatát tehetséggel érzékeltette a Vasziljev-darabban, és az élet értelmetlenségére rádöbbenő professzornét mintázta meg *A rabló*ban.

Egri Katalinnak több szerepben is sikerült bebizonyítania, hogy nem érdemtelenül került be a főiskolára és végezte el azt eredményesen. A *Szerelemben* ő a középső lány, aki furcsa fintorokkal, de odaadással szegődik műszaként a fiatal poéta mellé, és szánnivalóan döbben rá a lassú elsorvadásra. Suta, félszeg kislányt alakít a Vasziljev-drámában, apró kis tragikus felhangokkal, az élet által meghurcolt sors drámai hátterével; különlegesen megformált szerep ez, amelyhez jól társul *A rabló*ban egy egészen groteszk, tenyeres-talpas szolgáló figurájának megmintázása.

Az osztály tehetséges növendékei közé tartozik Húvösvölgyi Ildikó is, aki már a főiskolán kívül is tanúbizonyosságát adta jó képességeinek. A vizsgaelőadásokon a *Szerelemben*, *A hajnalok itt csendesebben* és *A rabló*ban lépett föl, mindháromban egy-egy nagyon jellegzetes szerepet alakítva. Noha megérdemelne a részletesebb méltatást a másik két darabban is, rövid epizódalakítását emelem ki a Čapek-komédiában. Egy cigányasszonyt játszik, kevés szöveggel, de amit a szöveg csak sejtet, azt a színésznő eredeti humorral, némi kesernyés ízzel, aprólékos gesztusokkal pótolja.

Hegedűs Géza a *Szerelemben* egymás után játszotta el az ifjú, reménydús költőt, majd apját, a görnyedt hátú fűszerest; a két szerep közül az öreg Bikyé tetszett jobban, a színész ezt dolgozta ki alaposabban. *A rabló* nyárspolgári professzoraként alakítása nem mentes némi külsőségtől; igaz, hogy valójában a rendező sem tisztázta teljesen egyértelműen, hogy mit akar ezzel a szomorú komédiával elmondani.

Pogány Györgynek nem sikerült bebizonyítania, hogy az évfolyam átütő tehetségei közé tartozik, ami önmagában keveset jelent; a bizonyításra van még ideje. Katonatisztje a *Szerelemben* kissé felszínes és súlytalan alakítás, *A rabló*ban eljátszott több kisebb karakterszerepe pedig csak a szakma ismeretéről tanúskodott. Őrnagya a Vasziljev-darabban ugyancsak nem kíván részletesebb méltatást.

Kovács Gyuláról több jót lehet elmondani. Komoróczyja a *Szerelemben* talán az egész főiskolás évad egyik legszellemesebb, legeredetibb alakítása, sok ügyes megfigyeléssel, finom öniróniával, belső lázadással és szomorú megadással. Emellett az egészen kiemelkedő színvonalú, különleges tehetségre valló szerep mellett már csak ráadás néhány derűs epizód megformálása *A rablóban*, valamint Maszejko humorosan parlagi figurája Witkiewicz drámájában.

Csak a színlap sorrendje és nem a valóságos értékrend miatt maradt utoljára az értékelésben Joó Katalin, aki a *Szerelemben* kissé szürkén alakította ugyan Fuchsné rövid szerepét, de annál kiválóbb volt a Vasziljev-darab szép, okos Zsenyajaként. Szerepe szerint ebben a drámában ő indul el a legmesszebről, hiszen a kényelem és a rangos szerető után kell vállalnia a tragikumba hajló közös sorsot. Joó Katalin az igaz emberré válás, a közösségbe illeszkedés folyamatát nagyon plasztikusan, kulturáltan ábrázolta, színészi egyéniségével a kollektív játékot fölerősítve.

[...]

Színház, 1975. október

Koltai Tamás: Emlékek a jelenből  
Két Efrosz-rendezés  
(Részlet: Cseresznyés kert)

[...]

Efrosz meghívása a Taganka téri színházba meglepő. Tizenkét év alatt Ljubimov nem hívott vendéget; egy jelentéktelen előadáson kívül mindent maga rendezett, nem is tűr meg környezetében másikat rendezőt. Ha viszont meghív valakit, az csakugyan nem lehet más, mint Efrosz. Ljubimov szellemi kapacitására vall, hogy legnagyobb riválisát hívja meg oroszlanbarlangjába, és Efroszéra, hogy idegen pályán is kiáll a mérkőzésre. Kettejük között van rokonság, ami mindenekelőtt a kemény, pontos színpadi fogalmazáson, az érzelgősséget következetesen távol tartó szemléleten, az előadások zaklatott ritmusán, dinamikáján, képszerúségén és a színházjelleg kidomborításán alapszik. A különbségek is számottevőek természetesen, mégis fontosabbnak látszik, hogy ez a két rendező azonos színházi nyelven beszél.

Azon még érdemes lenne eltűnődni, hogy két botrányos Csehov-előadás után Ljubimov miért a *Cseresznyés kertre* hívta meg Efroszt, ha nem tudnánk, hogy először az Othellóról volt szó, amelyben maga Ljubimov játszotta volna a címszerepet (a negyvenhat éves koráig csak színészként ismert rendező tizenhárom éve nem lépett színpadra), Jágót pedig Viszockij. A próbák éppen hogy csak elkezdődtek, amikor Ljubimov elállt a tervétől, és Shakespeare helyett Csehovot bízta Efroszra.

Tegyünk kitérőt két mondat erejéig: az elkészült *Cseresznyés kert* annyira nem nyerte meg Ljubimov tetszését, hogy összekülönbözött Efrosszal. A bemutatót meg sem hirdették, egy aznapra esedékes másik darab helyett tüzték műsorra váratlanul, és azóta is csak el-elvétve tűnik föl a repertoáron.

És most lássuk az előadást. Levental fehérbe öltöztette a színpadot. A „gyerekszoba” enteriőrje kibővül egy szürrealista látomással: hátul középen, kis járást hagyva a fehér horizontfüggönyig, fehér domb áll. Sírhalom, fehér kősíremlékekkel, fehér törzsű fákkal. Forgóra van építve, a négy felvonásban más-más oldalával fordul a nézőtér felé. Az elsőben kis teázóasztal tartozik hozzá, a másodikban Ranyevszkaja karosszéke áll a domboldalon, a harmadikban hosszúkás pad előtte, a negyedikben pedig lépcsők vezetnek a sírokhoz. A térkiképzés egyszerre tölti be feladatát a szobabelsőkben és a szabadban játszódó jelenetekben. Bútor csak a két kis babaszék a színpad két oldalán, az ódon szekrény, amelyhez Gajev szónoklatát intézi jobb hátul, az említett karosszék és a dombra vagy köré épített padok. (Alig használják őket, Efrosz színházában ritkán ülnek le a szereplők.) A fehér horizontfüggönyön halványan festett óriási családi fotók. Előfüggöny nincs.

Minden fehér. A virágváza, a bútorok, a domb a sírkövekkel. Kétoldalt áttetsző fehér tüllfüggöny zárja le a színpadot, mindkettőt szélgépek lebegtetik finoman az előadás egész ideje alatt. A jobb és bal portálon egy-egy fehér ajtó, brokátfüggönnyel. Virágzó fák a dombon, virágzó ágak belógatva a rivalda fölé. Fehérek a ruhák is. Csak Firsz frakkja fekete, és Ranyevszkaja terít magára fekete gyászköpenyt az utolsó felvonás búcsújelenetében.

Az előadás kezdetén a félhomályos színpadon a szereplők szoros csoportban a dombon állnak, és halk gitárszóra énekelnek. A játék az elpattanó húr fölerősített, ijesztő hangjával kezdődik, és a negyedik felvonás végén így is fejeződik be. Még kétszer hangzik fel: darabbeli helyén, a mezei kiránduláson, egymás után, kis szünettel, fenyegetően.

A *Cseresznyés kert* Csehov legkérdésesebb darabja. Máig nem sikerült megnyugtatóan eldönteni sem a műfaját, sem azt, hogy Csehov pontosan mire szánta. Sztanyiszlavszkij állítólagos félreértelmezése, amely nem vette figyelembe a „komédia” megjelölést, hosszú évtizedekre meghatározta a darab elégikus előadásmódját. Az utóbbi években, érthető

ellenpontként, túlsúlyba jutott a harsányan vigjátéki, csaknem bohózszerű fölfogás; egyre több rendező kezdte megkérdőjelezni a szereplők érzékeny lelki tartását, távolságtartó ironia lopódzott az értelmezésbe, sőt sokan kisszerű nyavalyáikat önsajnálatba bújtató finomkodóknak ábrázolták őket, akiknek az élete, a szertefoszlott múlthoz való ragaszkodása merő önámítás és abszurdítás.

Ez a sok tekintetben termékeny szemlélet kimozdította ugyan a holtpontról a *Cseresznyés kert* rendezői elemzését, de nem tudott megbirkózni azzal az összetett világgal, amely Csehov utolsó darabjának és késői novelláinak közös jellemzője. Nevezetesen az értékek pusztulásának és az új értékek születésének dialektikájával, a túlélt múlt és a várt, de bizonytalan jövő közötti őrlődéssel - magával a csehovi tétovasággal, fájdalom és öröm, kiábrándultság és remény, hit és szorongás bonyolult érzéseivel.

Efrosz most arra tett kísérletet, hogy közelebb kerüljön ehhez a csehovi világhoz, és egyszersmind el is távolítson tőle, általánosabb érvénnyel fogalmazva meg, amit talál benne.

Kevesebb a kemény kopogás, az ironikus groteszk, mint korábbi Csehovjaiban. Az egész előadást lírai nosztalgia, lebegő költőiség, finomság és érzékenység hatja át. De tévedés volna azt hinni, hogy Efrosz visszatér a Művész Színház elomlóan poétikus, lomha és naturalista hagyományaihoz. A *Cseresznyés kert* előadása ugyanolyan vakítóan tiszta, szinte bántóan éles fényben játszódik le, mint egykor a *Sirályé*. A Taganka téri színház színészei őrzik energikus lényüket. Nem szépelegnek és nem érzelegnek - a pállott enerváltság magától a színház szellemétől idegen. A ritmus Efroszhoz híven hajszolt, a játék időtartama szünettel együtt sem több két és fél óránál.

Miről szól hát Efrosz *Cseresznyés kertje*? Az emlékek és illúziók végső elporladásáról. A szereplők mintha saját múltjuk gyermekszoba-fehérségében járkálnának, hogy visszatáljanak ártatlanságukhoz, a cseresznyés kert egykori tiszta-szép reményeihez. De a régi álmokat nem lehet utolérni. A cseresznyés kert, a fiatalság tisztasága örökre szertefoszlott, visszatálalni nem lehet hozzá.

Mint ahogy a *Háztűznéző* sem a házasságról szól, a *Cseresznyés kert* éppúgy nem szól a cseresznyés kertről. Most válik először érthetővé, miért nem jut el Ranyevszkaja tudatáig Lopahin örökös figyelmeztetése a cseresznyés kert fenyegető elárverezéséről. Ranyevszkaja nem tud mit kezdeni a valódi cseresznyés kerttel. Számára nem realitás, csupán az emlékek lebegő valósága. Akár elárverezik, akár nem - mint birtok, neki nem jelent semmit, föl sem tudja fogni, képtelen bármit is kezdeni vele. Ha megmaradna, akkor sem lenne már az övé. A cseresznyés kert nem létezik - csak mint emlékezés egy fiatalkori ábrándra. Ezért nem hallani Efrosz színpadán a naturalista előadások kedvelt záróeffektusát, a cseresznyés kert favágóinak kopácsolását, amire rendszerint lemegy a függöny.

Az emlékek lebegő valósága ekképpen a játék költői színterévé válik. Mit kezdünk vele? - kérdezi Efrosz. A cseresznyés kert egykori álmodozói, élettapasztalatuk terhével a vállukon, megalkuvás és önfeladás elől menekülve, újra együtt vannak, és nem tudnak segíteni egymáson. Erről szól Efrosz *Cseresznyés kertje*.

Mindez elsősorban Ranyevszkajára vonatkozik. Alla Gyemidova alakításában ő ennek az előadásnak a középpontja és abszolút főszereplője.

Fiatal, széparcú, törékeny termetű és lányos alkatú. Föltűzött haja kiemeli vonásainak finomságát. Leejtett vállal, puhán jár, modern szabású, vékony selyemruháján átderengenek testének vonalai. Melegség, érzékenység és szeretet árad belőle. Sápadt arcán szinte állandó félmosoly. Mindenkihez kedves, senkit sem bánt meg szándékkal, még a háromszor berontó részeg vándorlegényt is megértő érdeklődéssel nézi. Bohém, de nem frivol. Ideges, de nem durva.

Néha mintha Ruttkai Éva Ranyevszkajájára emlékeztetne, azzal a különbséggel, hogy hiányzik belőle az érdesség, a kacérság, a néha fölcattanó éles nevetés és a közönségesség. Természetesen eszébe sem jut leteperni Trofimovot; amikor tánc közben hozzásimul, a

mozdulata inkább anyáskodó, mégis tele van érzékiséggel; amikor pedig melléülve a vállára hajtja a fejét, és kezét a fiú combján felejt, ezt is csak Trofimov veszi észre, és ideges visszahőköléssel keresztbe veti a lábait, közéjük szorítva az asszony kézfejét.

Gyemidova Ranyevszkajája egy apránként elherdált életből menekül vissza a tisztaság szigetére, anélkül, hogy egy pillanatig is kétséges lenne: újra el fog menni abba a megutált, másik életbe, Párizsba, a férfi mellé, akit szeret - és tovább vágyakozik majd a „gyerekszoba” fehérsége után. És most már az a reménye sem marad, hogy az ártatlanság kora visszaszerezhető.

Csak néhányszor tör ki Gyemidova-Ranyevszkajából a látszólag nyugodt felszín alatt lappangó vulkán. Először akkor, amikor Trofimov megérkezése után - halott kisfiát, Grisát említi. Felcsukló zokogással rohan körbe a színpadon - hátul a domb mögött, hogy elrejtse fájdalmát. Másodszor a padon, szemközt a nézővel, kétoldalt a támlára nyújtott karral, rezzenetlen arccal hallgatja végig Lopahin beszámolóját a cseresznyéskert elárverezéséről. Hirtelen a gyomrára szorítva a kezét, hisztérikus görcsbe rándul, föláll, a fizikai fájdalom a földre húzza, majd amikor fölsegítik, kirohan. Néhány perc múlva újra mosolyogva, nyugalmat erőltetve jelenik meg.

És a többiek? Lopahin vagy a fiatalok: Trofimov és Ánya, akiknek nincs múltjuk és nincsenek emlékeik? Ők csak statiszták ebben a drámában, amely Ranyevszkaja köré szerveződik. Viszockij Lopahinja erőteljes alakítás, de a rendezői fölfogás szerint nem hangsúlyozza a magát alulról fölküzdő újjgazdag társadalmi vonásait. Ugyanolyan kifinomult, mint a többiek, őszintén aggódik a cseresznyéskert sorsáért, és bár egy vad, vodkamámoros jelenetben előbukkan belőle a friss tulajdonosi gőg, később újra lefoszlik róla; „durvasága” annyiból áll, hogy a szeretet paroxizmusától hajtva erőszakosan kényszeríti rá az elutazó Trofimovra - degeszre tömött pénztárcáját.

Efrosznak az új nemzedékről alkotott véleménye a második felvonás végén fogalmazódik meg. Ánya (Csub) és Trofimov (Zolotuhin), akik között kapcsolatnak még csak árnyéka sincs, a cseresznyéskertről beszélgetnek. A fiú, hátára vetett és elől két ujjal összefogott zakóját gyűrve, hirtelen odalöki, a lány arcábvágja a híres mondatot, de úgy, hogy szinte a testén is végigvág vele: „Egész Oroszország a mi kertünk!”, és vad, izzó haraggal folytatja a monológot, vádol és dühöng, miközben rója a színpadot... „csak filozofálunk, panaszkodunk az unalom miatt”... már a színpad elején jár... „és vedeljük a pálinkát”... ezt nekünk mondja, a közönségnek, az arcunkba sziszegi... A folytatás a jövőről már belevész az általános hangzavarba: Ánya és Varja (Zsukova) magában beszélve járkál föl s alá; Jepihodov (Dzsabrailov) nyitott szája elé tartja a pisztolyát, és elnyújtott á-hangon beleénekel, mint holmi mikrofonba, ráadásul az egészet a közönségnek játssza el; Jása (Suljakovszkij) sem zavartatja magát, gitározik, és ő is dalol furcsa fejhangon. . . A jelenet egyszerre komikus és szánalmasan tragikus.

S végül a befejezés. Ánya a domb lépcsőjén térdel, egy síremlék előtt, amelyet fekete koszorú díszít. Búcsúja („Isten veled, régi élet!”) nem hangzik reménytelenebbül, mint Trofimov válasza („Éljen az új élet!”). Lassan mindannyian fölállnak, és libasorban kimennek a jobb oldali ajtón. Lopahin egyenként búcsúztatja őket. A színpad pár pillanatig üres, majd hisztérikus sírással Gyemidova hirtelen visszaroohan oldalról; a többiek követik, csitítják, támogatják, és amikor megnyugszik valamennyire, mindannyian fölmennek a dombra. Bejön Firsz (Roninszon), támolyogva az egyik ajtótól a másikig, és anélkül, hogy elmotyogná a monológját, zihálva, sírva lerogy a „sírdomb” lépcsőjére. Fönt pedig halkán fölhangzik a szomorú ének, miközben a kis csoport a homályba vész.

Elpattan hangos dobbanással a húr, és a színpad sörétbe borul.

Színház, 1976. május

Tarján Tamás: Tüll  
A Cseresznyés kert Szegeden, r.: Léner Péter

Csehov darabjainak s köztük elsősorban a *Cseresznyés kertnek* lassan sorsa lesz az újabb magyarországi bemutatókon, hogy fölgördül a függöny (ha van), bejön a díszlet (vagy már a székünkbe-fészkelődés ideje alatt is előttünk pompázik), s eljátssza a darabot. A színházi alkotó kollektíva, elsősorban a rendező és a tervező figyelme döntően a díszletre irányul, ezt az előadás minden egyéb eleménél sokkalta alaposabban munkálják ki. Ez természetesen nem lenne baj - ha a világításra, a színészi játék kidolgozására és összefogására, minden másra is maradna erő és ötlet. Sőt, maradna még magára a díszletre is, hogy ne csupán szimbólumokat, jelentéseket, hatásosan közvetítő, álmétkodtató, mellbevágó vagy megrendítő látvány legyen, de funkciójában, használata közben is alkalmas játéktér.

A Szegedi Nemzeti Színház Léner Péter rendezte előadásának díszletét (és jelmezeit is) Gyarmathy Ágnes tervezte. Hatalmas tüllfüggönyök mögött sejlik föl Ljubov Andrejevna háza, a szobák, az öreg, masszívan barna vagy pattogzóan fehér bútorok - és az emberek.

A tüll négyzetmétereit mindenhová benyomulnak, és mindenütt jelentenek valamit. Behálózják a házat, mintha finoman bepókhálóznák is, pedig Varja biztosan igyekezett ragyogóvá tenni minden zugot a régóta várt kedves személy hazaérkezésére. És mintha puha, tejfehér ködöt is gomolygatna a tüll, ködöt, amely - nem elégedvén meg a kerttel - birtokba veszi a szobákat is, eltakarja egymás elől az embereket, szigeteli szavukat. Azt hiszik, egymásnak beszélnek, de nem értik a másikat; azt hiszik, mondanak valamit, de nem figyel rájuk senki.

Az ősi kertben bizonyára a cseresznyefák, a szeretett cseresznyefák is tüllszirmokat virágoznak; és messze, Párizsban tüllcsipkés világ boldogságában élhetett Ranyevszkaja földbirtokosnő. S ha most majd hazaérkezik, meghitt tüllök fogadják, s ha birtokának dobraveréséről tudomást nem véve estélyt ad, mulatni akar, akkor tüllbokkréták, tüllmasnik, tüllszegélyek fognak díszelegni minden ruhán.

A szegedi előadás díszlete ki van találva. Csak az a veszély fenyeget, hogy önmagában is eljátssza a darabot.

Ha valaki ismeri a *Cseresznyés kertet*, esetleg látta is már, annak a tüll néhány perc alatt betölti küldetését. De természetesen annak a nézőnek a szemével kell néznünk, eszével gondolkodnunk, szívével éreznünk, akinek a darab, sőt talán Csehov is újdonság. Beleélve magunkat helyzetébe, azt kell hinnünk, hogy az illanó, lebbenő hatalmas tüllfüggönyök számára is igen rövid idő alatt eljátsszák a darabot, fölkeltenek és kioltanak irodalmi asszociációkat, századvégi hangulatokat, havas-ködös-cseresznyefás gondolatokat.

A tüll, ez a nagyon könnyű anyag ránehezedik az előadásra; nem kerete, nem szolgálója - inkább teherterele. Egyszer-kétszer hatásos, szellemes, később már unalmas, sőt alkalmanként nevetséges, hogy az érkező és távozó személyeknek gabalyodó tüllök között kell átvágniuk magukat, s hogy a forgószínpad lassú, nehézkes változásainál a kisebb-nagyobb függönyök ide-oda, föl-le gördülnek, utat engedve a zsúfolt játéktér érkező bútorainak. Gyarmathy Ágnes biztos ízléssel, kitűnő beleérző készséggel válogatta a bútorokat és tárgyakat, s talán annyira meg is szerette őket - amint ezt az általa tervezett, szöveget alig, hangulatos fotókat bőven tartalmazó műsorfüzet is sugallja -, hogy nem volt szíve semmiről lemondani. Pedig ha igaz a régi színházi mondás, hogy minden színész annyit ér, ahány poént képes kihagyni, akkor most igaz lett volna az is, hogy a nem alapvetően fontos kellékek elhagyásával vagy megszürésével sikerültebb lenne a díszlet, sikerültebbek lennének a „szükszavúbb” jelmezek is. Egyébként is zavaró a szimbolikus hatású, nem naturalista térbeosztású színpad hangsúlyozottan naturális zsúfoltsága. Egyik vagy másik tárgy, bútor, kellék azt mondatja a nézővel: nekünk is épp ilyen van otthon - s ez

összhangban van a rendezői elképzeléssel; ám ugyanezt a célt egyszerűbben, visszafogottabban még inkább el lehetett volna érni.

\*

Léner Péter - amint nyilatkozatából is kiderül - Csehov eredeti elképzeléséhez híven tragikomédiának kívánta fölfogni a *Cseresznyészkertet*: az időt nem érzékelő emberek tragikomédiájának. Jó érzékkel került el a fölösleges aktualizálást, tudva: éppen elég szellemi energia van ahhoz a darabban, hogy egy napjainkban is létező típus kritikája legyen az előadás. Kár viszont, hogy a rendezői koncepció tudatosan leegyszerűsítő: a „távlatos” figurákat a tényekkel, térrel, idővel szembenézni képtelen vagy gyáva többség szintjére kényszeríti. Jermolaj Alekszejevics Lopahin, a kereskedő talán nem túlzottan vonzó figurája a műnek, de racionális, józan elme. Szegeden pillanatonként kapja elő az óráját, folytonosan siet - de csak órákban-percekben tud gondolkodni, esztendőkből-tervekben nem. Szabó Kálmán határozottan formálja meg az érzelmek nélküli, s tulajdonképp csak vagyona által, fitogtatott anyagi javaiban létező embert, aktuális vonásokkal ruházva föl Lopahint. Ennek a Lopahinnak az ésszerűen alakítható jövőnél sokkal fontosabb a megbosszult múlt: Szabó Kálmán arcán szinte csak akkor jelenik meg az öröm kifejezése, amikor kikiálthatja: az apám a ti jobbágyotok volt még, ti viszont - akarjátok vagy nem akarjátok, akarom vagy nem akarom - az én pénzem szolgálói vagytok.

Trofimov, a diák is elvesztette azt, ami félbemaradt egyéniségében vonzó, bumfordian kedves, eszejárásban, nézeteiben pedig jövőidejű volt. Ifj. Ujlaky László egy, a kamaszkorból alig hogy kinövekedett, ellenszenves, gyámoltalan és meglehetősen nagyképű-ostoba alakot hoz a színpadra - nyilván Léner Péter elképzeléseivel harmonizálva, hiszen alkata és tehetsége szerint a diák összetettebb voltát is érzékeltetni tudná. Trofimov ráadásul zugivó, folyton előkapdossa a lapos üveget. Meglehet, napjaink egyik fiatal értelmiségi típusáról, az élvezetekbe menekülő, mellébeszélő, álművelt entellektüelről akart kritikát mondani a rendező? Ha igen: leegyszerűsítő a kritika.

Trofimov gyöngeségéből, kallódásából az is következik, hogy Ánya meglehetősen fölöslegessé válik: egy jelentéktelen figura mellett nincs keresnivalója. A feladatnélküliség lehet az oka Faluhelyi Magda színtelen játékának, amelyből csak egy tétova félmosolyra emlékezhetünk.

A *Cseresznyészkert*-előadások reménykedve-szorongva várt pillanata mindig Firsz színre lépése. Király Levente recsegő hangú aggastyánt formál, óvakodva az öregember-szerepek modorosságainak csábításától; éreztetni tudja, hogy az ő hajlott háta tartja még ezt a házat. Léner Péter egy-két kivételtől eltekintve arányosan megosztott rendezői figyelméből Firsznek jutott a legtöbb. Firsz a figura tartalmával és látványával is kulcsszereplő. A történelmi idő és a történelmi iránti teljes érzéketlenségnek ő a végletes, minden kételkedés nélküli megtettesítője - de az ő érzéketlensége legalább történelmileg indokolható, részben föl is menthető és minden pillanatban etikus. Neki nincs felelőssége, mégis felelősséget vesz magára minden fuvallatért, amely gazdáját meghűtheti, minden eltörött porcelánért, amely a ház vagyont csorbíthatja, minden eseményért, amely urai kedvét szegheti. Urainak - ha különböző mértékben is - éppenséggel lenne felelősségük: saját sorsukért, a család sorsáért, Oroszország sorsáért; de ők, nevetségesen, kissé sajnálhatóan és mindenképp erkölcsstelenül, kibújnak a felelősség alól. Etikailag sokkalta értéktelenebbek az inasuknál.

A gondosan kimunkált, de kissé elsietett záróképben a fehér tüllfüggönyök alatt-mellett eltörpülő, fekete ruhás Firsz alakja: figyelmeztetően és elgondolkodtatóan kontrasztos látvány. Amikor a házban magára hagyott öreg keserűség nélkül, belenyugvóan tudomásul veszi, hogy itt felejtették, s kiejti kezéből a botot: utolsó pillanatait éli egy letűnő világ. Firsz már nem támaszkodhat a botjára, őreá nem számíthat Leonyid Andrejevics, tőle viszont

végképpen hiába kérne kölcsönt Szimeonov-Piscsik, s így tovább: a Szegeden játszott *Cseresznyés kert* szereplői közül senkire (Lopahinra, Trofimovra se) számíthat Oroszország.

Király Levente biztos mesterségbeli fölkészültséggel, szereplőtársai elé a hálás figurával nem tolakodva, funkcióját pontosan érzékelve játssza Firszet; színészi munkája az előadás jelentős értéke.

Léner Péter rendezői terve a többi szereplőt nem mozdította el a *Cseresznyés kert* általánosan megszokott hagyományaitól. Valamennyiükre gonddal ügyelt, az előadás szervezettsége (igaz, több héttel a bemutató utáni tapasztalat szerint) föltétlenül dicséretes. Kár viszont, hogy a nézőnek van is ideje belemerülni e szervezettség tanulmányozásába, mert noha egyrészt a díszlet, másrészt az alapvető rendezői gondolat kidolgozott, a részletekre már nem mindig jutott elegendő ötlet, néha percekig terjeng az unalom. Ezen a precíz és lélekteli színészi játék sem tud változtatni - bár például Kovács János (Gajev) ízlésesen harsány eszközökkel is megpróbál tempót, színt adni egyes lelassuló, megálló jeleneteknek. Kátay Endre (Szimeonov-Piscsik) széles gesztusokkal, az alakhoz illő tevés-vevéssel igyekszik átvészelni a passzivitás időszakait; Nagy Zoltán (Jepihodov) magas termetét kihasználva szerencsétlenkedik, új színekkel gazdagítva ezt a „velem mindig történik valami”- embert. Szendrő Ivánnak „jól áll” Jása szerepe, de ő - ellentétben Király Leventével - túl is játssza lehetőségeit, sokszor „tüntetően” van jelen a színpadon. Alakja egyébként Trofimovénak kiegészítője: egy másik, még léhábbs fiatalember-típus kritikája, aki otthonához, családjához nem kötődik, s mindenáron Ljubov Andrejevnaival akar visszautazni Párizsba - „Nyugatra vágyik”. Ami Faluhelyi Magdának nem sikerült, az Nagy Marinak (Dunyasa) inkább: átveszi Szendrő tempóját, mellé szegődve a túlzásokban is. A főiskolás Nagy Anikóra viszont épp a túlzott visszafogottság jellemző Varja szerepében. Ha színpadi rutinja gyarapszik, bizonyára fölszabadultabban gazdálkodik majd tehetségével. Egervári Klára (Sarlotta Ivanovna) tragikomikus magánszámokat ad elő, akár elszaladt életéről értekeznek, akár gyöngécske mutatványokkal szórakoztatja a mulatozókat. Egyedül van; s magányosságát azzal oldja föl, hogy őszintén, szomorúan, könnyesen sajnálja magát.

Szándékkal hagytuk utoljára Ranyevszkáját. A *Cseresznyés kert* több hasonló nagyságú alakja között ő a legfontosabb, körötte történik minden, övé a főszerep. Barta Mária játékán érződik, hogy a szereppel való találkozást ünnepinek tekinti. Minden mozdulata, hangja helyénvaló, jól eltalált, a figurát jellemző. Úgy érezzük azonban, hogy néhány mozdulat és hang hiányzik: az öröme, a „nem akarok a bajokra gondolni” fölszabadultságáé, a naivitásé. Megtörtebb, fáradtabb

Ranyevszkaja a kelletténél - pedig ő csak felelőtlen, szinte vonzó vidámságában, természetességében lehet középpont. És Ranyevszkaja mindig középpont akar lenni, társaságot - biztonságot - tudni maga körül, nem gondolni üres erszényre, szaporodó ősz hajszálakra, lecsapó fejszékre. Barta Mária Ljubov Andrejevna mintha mindig épp e terheket hordozná magával, mintha folytonosan rágódna, mintha nem is remélné reményeit.

\*

A szegedi *Cseresznyés kert*nek vannak sikerült, sikerületlen és „túl sikerült” elemei. Tanulságos előadás. Föltehetően sok és összehangolt munka fekszik benne; s a produkció szilárd és következetesen végigvitt alapgondolaton: a történelmi idő nem érzékelésén nyugszik. Kár, hogy ezt a fontos mondanivalót nem sikerült mindenütt kellő színességgel, változatossággal, ötletességgel közvetíteni - innen a helyenkénti unalmasság, s az érzet, hogy az első felvonásnak legkésőbb a közepén már mindent tudunk. A kritikus azonban elsősorban az értékekre akart figyelni; az előadásból, a díszletből, a színészi játékból a sikerültet őrzi meg.



Csehov: *Cseresznyés kert* (Szegedi Nemzeti Színház) Fordította: Tóth Árpád; Díszlet- és jelmeztervező: Gyarmathy Ágnes; Rendezőasszisztens: Teszáry Gábor; Rendező: Léner Péter; Szereplők: Barta Mária, Faluhelyi Magda, Nagy Anikó f.h., Kovács János, Szabó Kálmán, ifj. Ujlaky László, Kátay Endre, Egervári Klára, Nagy Zoltán, Nagy Mari, Király Levente, Szendrő Iván, Apró András, Fekete Alajos, Mezey Károly.

Színház, 1977. március

## Giorgio Strehler: Naplójegyzetek a Cseresznyés kerthez

*Strehler Cseresznyés kertje az utóbbi évek egyik legjelentősebb színházi eseménye volt. 1974-ben mutatta be a milánói Piccolo Teatro, s az előadás ezúttal is eljutott a „közvetlen nyilvánosságtól” (a via Dantén levő kis színház közönségétől) a szélesebb nyilvánosság elé. Legutóbb Párizsban játszották Strehlerék csaknem egy teljes hónapig (olasz nyelven) az Odeon Színházban, amely a jövőben is (évente több hónapon át) rendszeres otthona lesz az olasz „vándor-truppnak”. A rendező széljegyzetei ehhez a három éve színpadon élő előadáshoz készültek. Különösképp azért izgalmasak s érdekesebbek talán a puszta leírásnál, mert keletkezésében mutatják be a megszületett koncepciót. Egyszerűnek és bonyolultnak, eleminek s általánosnak ugyanazzal a dialektikájával találkozunk itt, ami az előadást is jellemzi. Strehler Cseresznyés kertje: univerzum. Formai egyszerűsége mint a tojás héja: életet hordoz magában. Az élet azonban nem marad meg az általánosság szintjén. Gazdag s konkrétan a mának szóló utalásokban mint egy önmagát túlélő társadalmi osztály álcselekvéseibe, illúziókba kapaszkodó állétezése jelenik meg. A pusztulás elkerülhetetlen. De a Cseresznyés kert gazdáinak mégsem a lassú halódás a sorsa; pusztulásukat drámaivá teszi az, hogy közben szüntelenül látjuk azokat az értékeket is, amelyeket valamikor még ők hoztak létre, s amelyeknek megtartására immár képtelenek. Plasztikus - reális - szimbolikus. Nem kritikusan nevezik így Strehler „stílusát”, hanem önmaga. S a naplójegyzetek az előadás egy-egy mozzanatából kiindulva megfogalmazzák ennek a színháznak néhány elvi és gyakorlati sajátosságát is. Vitázva az elődökkel és a kortársakkal: a Sztanyiszlavszkij utáni naturalizmussal és a (Krejča-Svoboda által megvalósított) absztrakt-poétikus színházzal. S z. A.*

### 1974. január 14.

Az első felvonás színhelyén ott vannak azok a „holmik”, amelyek egykor Ljubov Andrejevna és Gajev gyermekkorához tartoztak. Ljubov Andrejevna szavai nem hagynak kétséget efelől. Csehov a szerzői utasításban megjegyzi: a szobát „még” most is gyerekszobának nevezik, és ebben a „még”-ben ott rejlik összesűrűsödve az a mondandó, amelyet Csehov feltehetően az egészre, a környezet színpadkép-cselekmény-szituáció egészére nézve érvényesnek szánt. Gyerekszobának nevezik még, holott már nem a gyerekeké, hiszen „gyerekek” nincsenek itt: az utolsó, Ljubov Andrejevna kisfia ötéve halt meg. Anyának megvan a „külön szobája”, s jóllehet gyerek még, az igazi, a valódi gyerekkor véget ért, a múlté már. Valójában a gyermek Gajev és Ljubov Andrejevna lakott csak ebben a szobában. Úgy gondolom, ki kell választanunk néhány tipikus „holmit”, melyek itt maradtak: hitelesnek tűnek, ám ugyanakkor felkeltik azt a rezonanciát is, amelyről a szerzői utasítás beszél. Ha végignézzük a *Cseresznyés kert* színpadképeit napjainkig - beleértve a csehszlovák előadásokat is, melyek szinte monopóliumuknak tekinthetők Csehov poszt-Sztanyiszlavszkij stílusú „újrafelfedezését” - bizony megállapíthatjuk: ha szóban nem közölnék, senki nem jöhetne rá, hogy a jelenet színhelye a „múltban” is, „most” is gyerekszoba még. Látunk többé-kevésbé takaros, a valóságoshoz képest hű vagy stilizált szobákat, de sehol nem látjuk a gyerekkor plasztikus képét. Kiindulhatunk abból, hogy ezt a lakrészt később, miután a gyerekek felnőttek, már csak átjárószobának használták. S valóban, a szereplők éppen csak ki-be járkálnak itt. Ljuba másutt alszik, Gajev is, Anya is. Nem használják a helyiséget. De lehetséges, hogy hatalmas előszobát kell ideképzelnünk, amely azért őrzi még az egykori gyerekek nyomát. Néhány bútor a helyén maradt. Két apró, fehérre festett iskolapad. Valamikor itt írta a leckéjét Gajev és Ljuba. Liliputi asztalka. Mellette apró székek. Két kis karosszék (...) És itt van a dívány is, a nagyok díványa. És jobboldalt ott áll a „nagymama szekrénye”. Hatalmas, fehér és dísztelen, titokzatos bútordarab.

Gajev és Ljuba lassacskán rátalálnak majd eltűnt gyerekkorukra, s nemcsak „úgy”, hogy a hajnalodó kertet nézik. Élni, mozogni kezdenek gyerekkoruk eltemetett fantomjai között. Ha ügyel-bajjal is, elhelyezkednek végül a kis székeken, és így beszélgetnek. Gajev betintázza véletlenül az ujját, mint régen is. Ljuba megméri a cukrot a kis játékmérlegen, a teát az apró csészékbe tölti ki. Játszani kezd, és Gajevet is belevonja a játékba. Ott ülnek egy ideig a kis asztalka mellett, míg Gajev megrögzött biliárdos karmozdulatára fel nem pattan a szekrény ajtaja, s minthogy túl sok mindent zsúfoltak bele, most mint valami szelíd és szikrázó lavinát kigördíti tartalmát: port és üveggyöngyöket; tollakat és kalapokat és fátylakat; szalagokat és dobozkákat; matrósapkát és szerteguruló, szétpattanó karácsonyfadíszeket, leveleket. Végül mint valami kis koporsó, elindul útjára egy fekete viaszosvászon bevonatú gyerekkocsi. Végiggördül a színpadon, és Ljubában akad el. Ljuba nem tudta, hogy ez is itt van még, halott kisfiának a kocsija. Most halkán, könnyeit visszafojtva sírdogálni kezd, s a szobából egyszeriben régmúlt idők temetője lesz. Varja, Gajev és Ljuba hiába próbálnak rendet teremteni az összevisszaságban. (...)

### **Január 21.**

Nem véletlen, hogy Csehov a gyerekszobát választotta az első és utolsó felvonás színteréül. Nem véletlen a szobában elhelyezett szekrény sem. Érdekes módon eddig még senki nem tulajdonított illő fontosságot ennek a nyilvánvaló jelképnek: a szekrény százéves. E reális, plasztikus és egyszerismind jelképes tárgynak a képe Pompásan egybevág gondolataimban a „gyermekszobának”, azaz a múlt játékeinak képével. A múlttal, mely időközben legendává lett az „öregék” szemében. A gyerekszoba ódon szekrénye időbeli távlatot nyit: a gyerekek megöregedtek, de a szekrény már öleltük is ott volt, s öregebb bútordarab talán Firsznál is, aki a legidősebb valamennyiük között. A szekrény amolyan összekötő kapocs az eleven-mozgékony emberek s az időtlen, szimbolikus-valóságos kert között. Benne sűrűsödik össze az idő, s egyáltalán nem véletlen, hogy Gajev hozzá intézi szónoklatát. A két időbeli végpont, ember és kert hatásos, plasztikus, dialektikus viszonyba kerül egymással, ha sikerül valami többet „kihozunk a szekrényből pusztá jelenlétével”.

Ne felejtjük el, amit Csehov egyik színpadi utasítása mond: „Varja kinyitja a szekrényt, ajtaja megcsikordul.” Csehov ok nélkül semmit nem ír le. A bútordarab ódságára utaló célzás időérzékünket ébreszti föl.

### **Január 29.**

A „kert” az egész előadás kulcskérdése. Senkinek nem sikerült még poétikus, szimbolikus és plasztikus mivoltában visszaadnia a kertet. Talán túl sok mindent képvisel ahhoz, hogy a naturalizmus vagy a költői realizmus szintjén megjelenhessen.

A Svoboda és mások által választott vagy kipróbált út: a kertnek, sőt Csehov egész művének szimbolikus absztrakciója kétségtelenül hozott magával érdekes és költőileg is pregnáns eredményeket. A problémát azonban végső soron megkerülte. Amikor Pitoeff előzőleg sűrű bársonyfüggöny háttérrel és igen kevés bútorzattal vitte színre a *Cserezsnyéskertet*, s kijelentette, hogy Csehov csupán „szóatmoszféra”, voltaképpen már ugyanezt megtette, de eredetibb módon és kevesebb feltűnést okozva.

Igazából most jövünk rá, hogy Csehovot nem a sztanyiszlavszkiji tévutat folytatva kell megrendeznünk, hanem más megközelítésben: sokkal inkább az egytemesség, jelképesség irányában, azt a súlyos kockázatot is vállalva, hogy absztrakcióba tévedünk, hogy megfosztjuk a csehovi plaszticitást, a reális dolgokat (szobákat, asztalokat, székeket, ablakokat) az általuk hordozott jelentéstartalmaktól. A néző ugyanis elsősorban a környezet, a kosztümök, az arcok, a haj, a szemüveg, a gallér közvetítésével fogja fel a történetet. Holott

szükség volna a többire is: arra, ami belül, a dolgokban s az embereken történik. Ám ha „absztrakt színpadra”, szimbolikus űrbe helyezük Csehovot, azzal elveszük a történet plasztikus „realitását”. Mintha azt mondanánk, hogy ez bármikor, ma is, mindig is megtörténhet.

A Csehov-darabok problematikájával kapcsolatban mindig azt szoktam mondani, hogy ez a kínai hármas ládika esete. A legkisebb ládikát magába foglalja a középső, a középsőt magába foglalja a legnagyobb.

Az első ládika a tények igazságát tartalmazza (azt a lehetséges valót, ami a színházban a legfőbb valódi), a valódi tények pedig emberi és érdekes történetté állnak össze. Nem igaz, hogy a *Cseresznyés kertnek* nem „szórakoztató” a cselekménye. Tele van váratlan effektusokkal, eseményekkel, ötletekkel, atmoszférával, változó jellemekkel. Az első ládikában összegyűjtött tények Gajev, Ljuba és mások történetét mesélik el. Valódi történet ez, amely beleágyazódik a történelembe, az élet nagy összefüggéseibe, de célja nem több, mint hogy megmutassa, hogyan élnek és hol élnek valójában ezek az emberek. A látomás csak a reális valóságot közvetíti, ugyanúgy, mint azok a tökéletes rekonstrukciók, melyeket hiteles atmoszférát teremtő filmekben láthatunk.

A második ládika ezzel szemben a történelemé. A család története itt a történelem szemszögéből látható, s bár a történelem az első ládikából sem hiányzik teljesen, ott csupán háttér képez, egy csaknem láthatatlan lenyomatot hagy. Itt már nem csak „köntös” vagy „tárgy”, hanem az elbeszélés végső célja. Itt a társadalmi osztályok egymáshoz viszonyított dialektikus mozgása az, ami a legérdekesebb. Jellemek és dolgok mutációja mint tulajdoncseré. A szereplők természetesen emberi lények maradnak, megtartják fontos egyéni jellemvonásaikat, ruhájukat, arcukat, elsősorban azonban a mozgásban levő történelem képviselői: ők a földbirtokos osztály, melyet apátiája és valóságérzetének hiánya lassan elpusztít; ők az új tőkésosztály, amely felfelé törekszik és uralomra jut; s ők a még bizonytalan, friss forradalom képviselői stb.

A tárgyak, a dolgok, a ruhák, a gesztusok, jóllehet megőrzik plauzibilis jellegüket, mégis „eltolódnak”, „elidegenednek” kissé a történelmi távlat összefüggésében. Kétségtelen, hogy a második ládika magába foglalja az elsőt, s ennél fogva nagyobb is, de a kettő csak együtt lesz teljes.

A harmadik ládika végül az életet, az emberi sorsot mutatja. Az embert, aki megszületik, felnő, él, szeret, gyűlöl, nyer vagy veszít, megért valamit vagy nem ért meg, eltűnik, meghal.

„Örök” parabola ez (már amennyire örökkévalóságról egyáltalán beszélhetünk a rövid emberi életpályával kapcsolatban). A szereplő személyek itt is a történet hitelességébe és a mozgásban levő „politikai” történelem valóságába ágyazva jelennek meg előttünk, egyszersmind azonban valamiféle „metafizikai” dimenzióban is, mintegy az embersors parabolájaként.

Megjelennek öregek, középkorúak, fiatalabbak és egészen fiatalok. Megjelennek urak és szolgák. Megjelenik az úrhatnám polgár, a cirkuszi clown, az állat, a paprikajancsi és így tovább. Emberek és emberi állapotok széles paradigmája. A ház itt az Ember hajléka, a szórakoztató történet: nagyívű költői parafrázis, amelyből nem hiányzik ugyan az elbeszélő mozzanat, de végső soron minden a nagy emberi színjáték, a halandó ember megpróbáltatásainak része lesz.

Az utolsó ládikában foglaltak viszik a rendezést a „szimbolikus és metafizikus jelzések” vonalára, pontosabb szó nem jut eszembe. Itt minden anekdotikus elem kivettetik, minden út szélesebbre nyílik a magasabb szint felé.

Mind a három ládika önálló sajátosságokat és sajátos veszélyeket rejt magában. Az elsőben ott kísért a pedáns mikrorajz (lásd Visconti), a rekonstruktív pepecselés veszélye; az a veszély, hogy csak kulcslyukon át figyeljük az eseményeket és dolgokat, és ennél tovább nem jutunk.

A második láda felnyitásánál az a veszély, hogy a szereplő személyeket mint a történelem emblémáit ragadjuk meg, valamilyen történelmi tétel vagy tematika pusztá illusztrációiként. (Lásd Marx Schickingen-kritikáját, például a „schillerizálással” kapcsolatban.) A szereplő személyeket megfosztjuk valóságos emberségüktől, és történelmi jelképeket faragunk belőlük. Az „ösbölcsész” így már nem azért ösbölcsész, mert tényleg az, hanem azért, mert a történelem kívánja. Ezért öregdiák, ezért képviseli az elnyomott osztályt, s talán azért vénül meg korán, mert börtönben ült éppen, mint a sok bizonytalanság és megrázkódtatás közepette feltörekvő új világ képviselője. Trofimov: a jövő; hősiesség és sokkal több pozitívum van benne, mint negatívum. Ljuba meg Gajev mint tékozló bohémek jelennek meg, akiket súlyos bűn terhel, egy hanyatló osztály jelképes képviselői. (Egy csehszlovák előadásban Ljuba hagyja, hogy szolgálja, Jása a szoknyája alá nyúljon, a combját simogassa, Dunyasa az utolsó felvonásban már szemmel láthatóan állapotos stb. stb.... de mindezek talán az aktuális pánerotizmusnak tett engedmények, mivel enélkül „modern” színházat ma már el sem tudnak képzelni.)

A harmadik ládika végül azt a veszélyt hordozza magában, hogy csupán absztrakciókat mutat be. Csak metafizikát. Időnkívüliséget. Semleges környezetet. Színpadot egy bizonyos színű háttérfüggönnyel, néhány konkrét tárggyal. (Ha visszatérünk Pitoeffhez, csupán elidegenítjük az anyagot, ahogy Svoboda teszi, semmi sem változik.) A ruházat éppen csak hogy jelzi a „kort”, a szereplő személyek minden elképzelhető módon megpróbálnak egyetemes emblémává lenni. Mivel az egész előadás absztrakt, egyetemes és szimbolikus - el is veszíti minden „földi” súlyát.

Csehov *Cseresznyéskertjében* mindhárom láda tartalmát megtaláljuk, együtt és egyszerre.

Minden nagy költő minden korban egyszerre járja be a három szintet. Szét sem választhatók ezek, csupán játék vagy stúdium céljából, ahogy mondjuk a rovarkutató preparál, amikor egyenként akarja szemügyre venni a különböző jellegzetességeket. Az élőlények mozgékonyáguknál fogva ugyanis nem ragadhatók meg és nem redukálhatók egyetlen jellegzetességre. Egészükben kell látnunk őket, hogy megismerhessük. A költők jól tudják ezt, s ezért ábrázolják egyszerre történelmi korában és örökkévalóságában az embert, ezért mutatják be egyszerre a dialektikus történelmet (forradalmat és reakciót, régi és új világot) s az ember történelmét.

„Igazi” rendezésnek egyszerre kell bemutatnia mind a három távlatot, s hol a szív rezdülését, hol a kéz mozdulatát láthatóvá téve, hol a történelmet felvillantva, hol ember mivoltunk végső rendeltetését faggatva, ember voltunkat, mely - mindentől függetlenül - születés, lassú öregedés és halál.

Az „igazi” színpadképnek mint e hármas impulzus táplálta fénynek, úgy kell vibrálnia.

## Február 6.

A kert a színpadi történés koagulációs pontja és egyszerismind főszereplője: éppen ezért hallatlan nehézségek elé állít. Nem megmutatni vagy éppen csak jelezni: hiba. Láttatni és éreztetni, ugyancsak hiba. A *Cseresznyéskertnek* valóságosan kell léteznie, látnunk és szinte éreznünk kell (tréfás ötletként felmerült bennem, hogy illatából teremtem meg a kertet), de mindenképpen valamilyen „egységnek” kell lennie, hiszen egységesen felé összpontosul minden.

A kert számomra: „premier plan”. Közvetve, rajta keresztül éljük át a történeteket. A kert olyan, mint egy képernyő, amelyen torzítatlanul jelenhet meg minden egyéb dolog. Ha vulgárisan ábrázoljuk: előtérfüggöny, amely negyedik falként szolgál, s hol látható, hol nem látható. Ez a megoldás azonban, ismétlem, túlságosan vulgáris, s a lényeges kérdésekhez nem visz közelebb. Több kell. Az előtér nem elég. Valami többre van szükség. De éppen ezt a

„valami többet” nem sikerül konkretizálnom, újra meg újra kicsúszik a kezem közül. Talán azért, mert minduntalan a technikai nehézségeket látom magam előtt, s csaknem megbénítanak.

## Február 11.

A harmadik felvonás. Biliárd. Újra meg újra visszatérek ehhez a képhez. Hallom az egymásnak ütköző, szétpattanó, sarokba vágódó, útnak indított golyók zaját.

A biliárdot ismét csak jellegzetes motívumnak érzem, hasonlóknak az első és negyedik felvonásbeli szekrényhez. Jelenti: a véletlent, a félig-meddig szerencsejátékot, a játékos életvitelt, konfliktust, összeütközést, változást. Realista-naturalista szinten jelenti Gajevnak s a családnak kedvenc mulatságát, de bizonyos tekintetben romlásba vivő szenvedélyét. A család játszott s még most is játéknak veszi az élet realitását. Reménykedik a véletlenben, a játék kedvező eleve elrendeltségében, a szerencsében és a habitué-ügyességben. Nem véletlen, hogy Gajev „nagy biliárdjátékos” is. A biliárdra más, közönségesebb játékok helyett esett a választás: ugyanilyen jelkép lehetett volna a kártya, a lóverseny vagy akár a rulett is. De talán mégis rendkívülibb dolog, ha valakit a biliárdszenvedély tesz tönkre. Kétségtelen, ezt a szerepet betölthette volna a kártya is, ha egy tulajdonságában nem maradna el a biliárdtól: nem jár akkora zajjal... A kártyánál a kártyázók hangoskodnak... A biliárdnak önálló „hangja” van. A csend még kedvez is neki: még jobban hallható a golyók gurulása, ütközése, összetalálkozása. S nyomban létrejön egy láthatatlan, de hallható szimbolika. A látható szimbolikát a „játékos” szolgáltatja, aki elindítja a játékot, s az eredményt várja. A golyók helyzetét azonban nemcsak az ő ügyessége befolyásolja, hanem a véletlen is...

Kiválóbb jelképet Csehov nem is választhatott volna a *Cseresznyés kert*hez. S itt valóban választás érvényesült, még ha a biliárdjátéknak a szövegben megtaláljuk az ellenpontozását is.

Éppen ebből ered az első probléma. A harmadik felvonás a jelen idő; az ünnepé, a játékoké s a véletlené; miközben másutt valami egészen más dolog zajlik. Együtt látható itt az ünnep s a játék valamennyi eleme: a biliárd (bárhol álljon is a játékasztal), a tánc (a láthatatlan zenekar valcerjára), Charlotte bűvészműtatványa, kártyatrükkje; álöltözet (Charlotte férfinak öltözik) ... minden. A tulajdonképpeni dráma, az árverés és a „birtok elvesztése”, a változás, a hatalom és az anyagi javak cseréjének drámája ebben a táncos, játékos, ünnepi légkörben zajlik le, nevetés és taps kíséretében. És ezzel újra csak egy plauzibilis, lehetséges és örök igazságra bukkanunk. De vajon választhatjuk-e mindezek gyújtópontjául a biliárdot? Nem vékonyítjuk-e ezzel szimbólummá a realitást?

Ugyanilyen joggal a zsidó zenekart is beállíthatnánk a színpad közepére. Vagy örökös táncra ösztökélhetnénk mindenkit. Ám minthogy „a szalon, melyet a nagy ebédlőtől egy bolthajtás választ el” végül mégiscsak természetes központ és színtér az „előadáshoz”, a következő hipotetikus megoldások képzelhetők el: „odakint” helyezzük el a hangzó elemeket (zene, biliárd, beszédfoszlányok) s „idebenn” játszadjuk el a fontos cselekményeket. Csakhogy így máris színre kerül a többi játék is: a kártya, a mutatvány, az álruhás játék... S hová is? Mindenekelőtt milyen plasztikus, reális szimbolikus elemet kínálhat a szalon a szereplő személyek számára? „Ülőalkalmatosságokat”, természetesen: díványt és székeket és karosszéket. Ezek a tipikus elemek „együtt játszhatnak” a történettel, és önálló „történetük” is lehet. Jelezhetik a felbomló birtokot, a tárgyak, az üres székek metafizikáját, s egyebek közt: az időt is. Egy színpadon árválkodó karosszék rendkívüli idegenséget áraszthat magából, és sohasem csak arra szolgál, hogy „leüljenek” rá. Néhány üres szék a színpadon: szorongás, bizonytalanság, titok forrása. Vajon ki ül le ide? Leül-e valaki? Mire várnak ezek a székek? A szék, ha üres, egyedülletet jelent; a szék, ha leülnek rá, párbeszédet jelent, kifejezi az egybegyűlteket, az embereket, akikkel mindenféle megtörténhet a székeken. Szerelmeskedhetnek, meghalhatnak.

A biliárdasztalt talán középre helyezzük. Székek vehetik körül. Nem szükséges folyton játszani, csak akkor, ha „értelme” van. A biliárdasztal parányi színpadul szolgálhat Charlotte játékaéhoz. Beszélgetés közben nekitámaszkodhatnak a szereplők. Lopahin trónusként használhatja; mámoros jókedvében fölugorhat rá. S amikor azt mondja: „mindent megfizetek!”, föl is tépheti a zöld posztót... Gajev önmagában is biliárdozhat... És közben a láthatatlan zenekar egyre játszik; ünnepi a léggör, és minduntalan meg-megszakad. De a játékok és a többi ünnepi rítus is a „páros-felelgetős” stílusában váltakozik; a döntő pillanat egyre közeledik. Emitt: egy képtelen mulatság zajlik, közelben és mégis olyan távol, hömpölyög és megszakad. Bemutatnak bűvészmutatványt, és játszanak biliárdjátékot - amott: az árverés kegyetlen játéka folyik, egy már-már kéjes szerencsejáték, kapitalista „mutatvány”.

Adott pillanatban megjelenik a „győztes” játékos - Lopahin: az új osztály, amely elfoglalja helyét a történelemben, ha nem is hosszú időre; az új ember, aki „erősebbnek” bizonyult az emberi élet örökös megújulásában; megjelenik, és bekapcsolódik a másik, az értelmét vesztett ünnep fáradt rituáléjába. Lopahin szavai: „Hé, mi van itt? Hangosabban szóljon az a muzsika! Ezután mindenki úgy táncol, ahogy én füttyülök...”, épp olyan konkrétak, mint Ljuba könnyei, melyekkel az elvesztett életet, az elvesztett birtokot s elmúlt gyerekkorát siratja. Most már tudja, hogy mindez végérvényesen és örökre elveszett.

## **Március 10.**

Az idő. Az idő aspektusai. Itt, ebben a vaudevilletragédia- komédia-farce-drámában, ebben a darabban, melyet egyre tökéletesebbnek, nagyobbak, tisztaságában és - ha szabad így mondanom - ártatlanságában egyre intenzívebbnek érzek. Mozart 516 K.- jegyzékszámú vonós-kvintettjét hallgatom, és a mozarti világosságra gondolok... Igaz és mély világosságára. Az idő értelmezése alapvető kérdés.

Ma figyelek föl, azt hiszem, először arra a kevésbé méltatott tényre, hogy Ljubov Andrejevna öt évig távol volt. Most, amikor hazatért, Lopahin így morfondírozik magában: „Vajon nagyon megváltozott-e?” és: „Vajon megismer-e?” És Dunyasát azután nem ismeri meg Jása, és Trofimovra nem ismer rá Ljuba. És az első felvonásban, miközben nézelődnek s beszélgetnek, minduntalan vissza-visszatérnek arra, hogy a szobák és a kert „ugyanolyanok, mint régen”, az emberek viszont csaknem mind megváltoztak. Ljubov Andrejevna Trofimovnak: „Maga is öregebb lett ám!” És Firsznek: „Milyen öröm nekem, hogy még élsz.”

Látható tehát: a dolgok nem változnak, örök egyformák, akár kertről, bútorokról, falakról, tárgyakról, szobákról van szó... (Eszembe jut Comisso regényének bámulatos indítása, az asszony, aki a hóban, a kék égből ragyogó napsütésben először érzi meg, hogy mindez megmarad, s ő nem, hogy meg fog öregedni és meghal: fölfogja az örök-egyforma természet eksztázisában az ember halandóságát.)

És látható az is: gyorsan fogy az ember élete. Elég öt év, hogy mindenki megváltozzék. Öt külföldön eltöltött év egy egész élet. Nemcsak öt esztendő, hanem a múltó és mindent megmásító idő is. Innen a bizonytalanság, a mennyire-megváltozott-minden és a minden-úgy-maradt-mint-régen érzése. Ez a lebegő, bizonytalanságokkal teli első felvonás, ez a látogatás a múltba, miközben mindenki a jelenben él, és a jövő felé tör; a gyerekkor felidézése itt, ebben a hajnali álomban belső és külső tompultságban, a túl mohó élettől és a túl sok kávétól pattanásig feszült idegek végső kimerültségében... mindez, ahogy Szimeonov-Piscsik mondja, valóban hihetetlen. Hihetetlen, akár csak földi életünk, létezésünk és elmúlásunk...

Ljuba mindenkiről azt mondja, hogy megöregedett. Magáról soha. Nem érzi a „saját” korát. És így van rendjén. Ljuba olyan lélek, aki sosem változik, mindig ugyanaz, s érintetlen marad talán mindentől. Mások korát megállapítani (még ha megmaradunk is az első ládika tartalmánál) egyszerű feladat, csupán saját korunkkal nehéz tisztában lennünk. A többiek „mások”, mint mi. Önmagunkat vagy „túl öregnek” vagy „túl fiatalnak” érezzük,

reális „időnkét” nem tudjuk megragadni, s talán azért nem, mert képtelenek volnánk elviselni. Túl sok fájdalmat okoz: az idővel felfogni életünk változásait. Ami Ljubát illeti: ő valószínűleg még gondolni sem akar erre. Nem néz szembe az idővel, s úgy gondolom, külsőleg is azok közé az asszonyok közé tartozik, akik földbe gyökerezve, tágra nyitott szemmel bámulnak az időszakadékba, mozdulatlanul állnak előtte, mint porcelán babák, melyekről csak apránként s vigyázva pattintgatja le az idő a mázat... Ljubov Andrejevna - nem lélek: asszony. És mint asszony, csak a többiekét látja. Önmagáról mindössze annyi tudatosodik benne, hogy a „múltba menekül”. Az eltűnt gyerekkor s az elvesztett ártatlanság utáni vágyódása egyfajta igazságot fejez ki, és jelképe titokzatos projekcióinknak a születésünket megelőző világba, a meleget és nyugalmat adó anyaölbe, amely jó ideig óvott minket, és amelybe születésünktől fogva visszavágyódunk.

## Március 16.

A második felvonás színhelye a kert. Ez az egyetlen felvonás, amely a szabadban játszódik. Mint valami intermezzo, több szólamú kantáta a kert négyfelvonásos történetében. Minden felvonásban van valami „esemény”, nagyon is sok esemény. Itt mintha elakadna a valóságos történés, mintha mozdulatlanúságra kárhozná valami a szereplőket. Álldogálnak, letelepednek a földre a séta után, „várják a naplementét”, bámulják a természetet, társalognak.

Az élet természetesen folyik tovább. Ha fizikailag mozdulatlanok is a szereplők, s ha látszólag föloldódik is a feszültség, a történet továbbszövődik bennük; mintha a meglepetésszerűen beálló szünetben lírai meditációra vonulnának vissza. Elegendő itt néhány gesztus, alaphelyzet. S még variálni sem nagyon szabad őket. (Például cigarettázik valaki, a dohányosok szokásos mozdulatával, ám a maga módján, a maga tempójában, sajátos figyelemmel vagy szórakozottsággal, az élvezetnek vagy közömbösségnek sajátos kifejezésével. A cigarettázás mozdulata azonban végső soron egyforma mindenkinél.)

Ebben a felvonásban a természet jelenik meg a színpadon. A gyerekszoba fehérlőn szürke szőnyege „kigördül” a dívány alól a kertbe, szőnyeg-kert lesz belőle. A színpad hátulsó része felhajlik, enyhe lejtőt képez. A gyerekszoba hátsó fehér fala most mint látóhatár-égbolt magasodik fel, s a cseresznyést keríti el. E szőnyeg-égboltkert fehérségébe vágott hasítékon azután előtűnnek a növekvő város körvonalai, és megjelenik egy kis varázsvonat, mely előbb pöfelve-sípolva zakatol végig a horizonton, majd a színpad jobb sarkán bukkan föl, elhúz a rivalda mellett. A szereplők meredten bámulják, hallják a füttyét; ebben a valóságos életből, gyermekjátékból és színpadi játékból egybeszótt reális irrealitásban.

A második felvonást ilyesféle részletek éltetik. Eltűnik minden Csehov által feljegyzett szimbolika: romos kápolna, sírkövek, az egyensúlyban levő világ szimbólumai, a holt tárgyak, a kérdéssé vált igazság, az eltemetett múlt s a feltörekvő jövő (a város és a távirópóznák) az egyre közeledő ipari civilizáció jelképei... Mindig is úgy éreztem, hogy ez a szimbolika ízlésbizonytalanság, szimbolizmushoz vezető veszélyes tendencia jele, amit Csehov mindannyiszor rendkívüli ügyességgel elkerül. A mértéktartás és a költészet biztos érzékével.

Itt a második felvonásban pendül meg először az a nevezetes „hang” is („mint valami elpattant húr hangja”), amely annyi fejtörést okozott már a világ minden rendezőjének. Nem hiszem, hogy egyes mai előadások demisztifikáló megoldása (a gongütésre megváltozó „atmoszféra”) helyes megoldás lenne. Akkor inkább vegyük a bátorságot és ne csináljunk semmit. Hiszen miért is ne? Miért ne lehetne ez a jelképes hang olyasvalami, ami az alkonyatban csendül meg; a szereplők hallják, de mi, akik nézzük őket, a közönség nem hallja? Tudom, hogy ez esetleg úgy tűnhet föl, mintha szimplifikálnánk, megkerülnénk a problémát, mégis úgy érzem, a hangot nem szabad hallani. Maradjon meghatározatlan, fejeződjék ki abban, amit a szereplők mondanak. Ezt a megoldást nem a kényelmeskedés diktálja. Így képzelem el: az előgördülő vonat hirtelen megáll, esetleg kisiklik ebben a



bizonyos pillanatban, és a kerek szférikus zajt keltve, „üresen” forognak... Valaki felállítja, újra felhúzza a kis játékszörnyeteget, a szerelvény továbbindul, és bukácsolva tűnik el a kulisszában, hogy aztán mint előbb, ismét felbukkanjon a horizonton. Halk borzongás fut végig mindenkin, jobbra-balra tekintgetnek, s hegyezik a fülüket. Valaki talán a rivaldához lép, mintha azt kémelelné, vajon nem a nézőtérrel jött-e a „hang”, s kérdő mozdulatot tesz a publikum felé. De egyiküknek sem sikerül felfedezni e „belső” hang forrását. A „történelem” keltette borzongás ez, amelyet minden szereplő a lehető legbanálisabb módon értelmez. Csak Ljuba mondja ki: „Nem tudom, de nem tetszik nekem.” A történelmi borzongást, mint hangot lehetetlen jelképpé vagy tárgyiassá tenni. Ehhez még Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko zsenialitása sem volt elegendő.

Most és mindaddig, amíg meg nem győznek az ellenkezőjéről, úgy gondolom, ez a hírneves „hang” irodalmi illúzió, írói megfogalmazása egy olyan hangeffektusnak, mely a színházban objektív karakterrel rendelkezik. És ez az objektív színházi jelleg teljesen nyilvánvaló: az elpattanó húr hangja láthatólag tudatos ritmikai ellenpólusa az utolsó felvonás fináléjának. Ám éppen ez bizonyítja, hogy nincs többről szó, mint esetlegességről, szükségmegoldásról. Azt hiszem, mindenki előtt világos, hogy a második felvonásban hallott hangot nem szükséges megismételni a darab végén, amikor az üres színpadon a mozdulatlan, minden biztonnal halott Firsztet látjuk; ez a hang itt nyilvánvalóan túlzás volna. Annál is inkább, mert az utolsó jelenetben halljuk már a cseresznyefákat kidöntő fejszecsapásokat is...

(A „naplóban” kifejtett elképzeléseket a megvalósult előadás végül két fontos mozzanattal egészítette ki, illetve módosította. A kertben „piknikező”, csevegő, majd hallgatásba merülő társaságot a vándor „hangja” riasztja fel dermedtségéből. S a vándor *oroszul* szólal meg. A szereplők pontosan kidolgozott és szinte „légies” szólamaival szemben ez a „hang” nyersen, követelően és „történelmien” szólal meg. Míg a többi szereplő ruhája, a fehér különböző árnyalataival belemosódik a „környezet” fehérségébe, a vándor szegényes „utcai” öltözte élesen válik el tőle... A *Cseresznyés kert* hangja, zenei „világát” végül az előadás záróképe foglalja össze: miközben beomlik a színpad „fehér mennyezete”, Firszt agonizáló hörgése fokozatosan beleolvad a fákat kidöntő villanyfűrészek konok „muzsikájába”. - Sz. A.)

## Március 21.

A cseresznyés kert végre képileg is világos formát nyert. Ez a kert, melynek jelen kell majd lennie meg nem is, és amelyről januárban még csupán homályos elképzelésünk volt, most végre alakot öltött. Luciano azt javasolta, hogy helyezzünk el „fenn a magasban” valamit, amely „bekapcsolja a nézőteret is”, de „földről”. Ebből - a képpé még nem sűrűsödött ötletből - indultunk ki, s végül megegyeztünk abban, hogy megpróbálunk a kertből valamiféle - ha nem is fátyolból, de mindenesetre könnyű anyagból elkészíthető - „kupolát” építeni. Lebegő, áttetsző anyagra gondoltunk, amely fényt, mozgást és színt hordozva, átlibben majd a nézőtér fölé, s a színpadon úgy jelenik meg, mint valami eszményi mennyezet, a valóságost a láthatatlanba terjesztve. Az elgondolás még nincs kidolgozva, és evokatív plasztikus-poétikus értékét majd csak a próbák során szerezheti meg.

Azt hiszem: ez a „kupola” - mely nem szimbólum, hiszen reális dolgról van szó -, ez a fényatmoszféra, mely jelenetről jelenetre változik majd; ez a meg-megremegő színházi mennybolt, mely minden rándulásával vékony papír faleveleket zizegtet, s „transzponált” hangokat szólaltat meg, ez és még sok egyéb előre nem látható effektus konkrétabbá teheti Csehov fantasztikus kertjét, mint bármilyen más színpadi megoldás vagy álságos „tartózkodásból” vagy „egyszerűségből” származó csonkítás.

De többről is van szó. A színpad így kelti fel annak a fehér térségnek a képzetét, amely október 5-i keltezésű, jaltai levele megírásakor az író szeme előtt lebegett. Csehov ebben a levélben hihetetlenül összesűrűsíti az „időt”: egy nyári kertről beszél, ahol minden fehér, és

fehérbe öltöztek az asszonyok is. Majd hozzáteszi: „kint havazik”. Rendkívül figyelemreméltó nyárnak-télnek ez a kettős képe, amelyet a mindent előntő fehérség kapcsol egybe. A tavasszal virágba boruló, télen hóba takaródzó kert örök fehérsége. Biztosan olvasom ki ebből, hogy Csehov *Cseresznyés kertje* fájdalmas-fényes fehérben született meg. „Évszaktól független” fehérben.

## Április 5.

A *Cseresznyés kert* szociológiai szövedéke. Vajon nem hiányzik-e néhány „szociológiai” aspektus a *Cseresznyés kertből*? Ez a kérdés akkor merül föl az emberben, amikor a „második ládika”, a történelem szempontjából vizsgálja a darabot. Világos, hogy a történelem valamennyi emblémája, helyesebben mondva „tipikus esete” nem jelenhet meg.

Széles körökben elterjedt tévhit, hogy a „tipikusát” mint „pozitívát” kell elképzelni, legalábbis mint bizonyos fokig pozitívát, s egyszerűsített úgy kell tekinteni rá, mint a társadalmi valóság abszolút absztrakt „totalitására”.

Pedig a „tipikus” sokkal inkább valamiféle „relatív potenciált” jelent, relatív potenciálját a valóságnak, úgy, ahogy az létezik, s amilyennek tipikus vonásai mutatják. Azt mondanám: a „tipikus” maximális potencialitása azoknak a tipikus jegyeknek, melyek a történelmi kontextusból s a költői szükségszerűségből származnak. Le kell szögezni, hogy a történelem területén, a történelmi realitásban nem a „magában álló személy” az, aki a történelmi pillanat összes ellentmondását egyesíti magában, és aki ezt a pillanatot reprezentatívan érvényre juttathatja. Ezt a realitást az adott pillanatban élők összessége határozza meg; más szóval egy adott történelmi szakasz tipikus realitása, összegezése mindazoknak a tipikus realitásoknak, amelyek egymáshoz viszonyítva s minőségüket tekintve igen különbözőek lehetnek. A tipikusság: a tömeget fejezi ki. A tömeg: tipikus. Lehetnek ugyan egyes emberek is tipikusak, de csak viszonylagosan.

Másodszor: a tipikusnak megvannak a maga „tipikus” ellentmondásai.

Harmadszor: szabadság és kényszerűség is érvényesül abban, ahogy egy író kiválasztja történetét, témáját, és ahogy cselekményét bonyolítja.

Abban, ahogy Csehov a *Cseresznyés kert* „világát” és „történetét” kiválasztotta, rendkívül pregnánsan fejeződik ki egy lehetséges tipikus-emblematikus realitás, azonban a megkötöttség is: hiszen nem létezett-e már a *Cseresznyés kert* megírása idején is egy többé-kevésbé öntudatos proletariátus? Nem akadt-e megingathatatlabb és bizakodóbb „forradalmár” az ősbölcésznél? Nem voltak-e javíthatatlanabb, szívósabb „reakciósok”, mint Gajev és Ljuba? Bizonyára voltak. Csehov tipizálása ennek ellenére óriási teljesítmény, ha ahhoz a világhoz mérjük, melyet története számára kiszemelt.

Csehov a földbirtokot választja példa gyanánt. Választhatta volna a gyártulajdont is. Önmagában már ez is választás. Ám, hogy ő a földbirtokot emelte ki, abban egyaránt szerepe van kényszerűségnek, pártosságának és tipikusságnak, tekintve, hogy az adott történelmi pillanatban a földbirtokkérdés volt a történelem egyik leglényegesebb kérdése. Az egyik legszerteágazóbb konfliktus. Csehov alaposan ismerte ezt a problémát, és úgyszólván automatikusan ragadta meg itt is. Azt mondta: „mindenki úgy ír, ahogy és amit tud”. Ezen a tudáson mérhető le a lényegbevágó különbség „naturalisták” és „realisták” között. Tökéletesen ideillő, amit Lukács az elbeszéléssel és leírással kapcsolatosan fejt ki. Akiben megvan a tudás, az a narratív formát használja, elbeszél, akiben nincs meg a tudás, vagy csak „külsődlegesen sajátította el”, az a leíró formát használja, leír. És Csehov mindig elbeszél. Adva van a birtok. A birtok ház és kert. A házat és kertet emberek lakják, emberek hagyják el. A kert a társadalom egy részének találkozóhelye. A társadalom másik része kirekesztődik innen. A legfontosabb azonban az a rész, amelyik itt van, mert magában hordozza, még ha leszűkítve is, a történelmi és emberi tipikusság összes jellegzetességét.

És itt meg kell állnunk és megállapítanunk, hogy Csehov nem léphetett túl „ezen”, s nem is kellett túllépnie. Csehov tudása nem lépett túl ezen a ponton; a jövőt illetően valószínűleg nem tudott többet az ösbölcsésznél, a múltat illetően pedig annál, amit Firszejt. A két végpont között hihetetlenül pontos perspektívában helyezkedik el az összes többi férfi és nő. Az üresen hagyott felületek többé-kevésbé kitölthetők Csehov más darabjai és elbeszélései segítségével.

Szeredás András fordítása

Színház, 1977. augusztus

## Siklós Olga: A Pénz hatalma A Cseresznyés kert New Yorkban

Mit ér egy cseresznyés kert holt tőkének, mit parcellázva nyaralóteleknek, mit egy szerelmes-érzékeny földbirtokos asszony kezén - és mit, ha kora szellemét értő pénzügyi zseni, Lopahin szerzi meg? Ezek a kérdések ilyen világosan-nyersen fogalmazódnak meg New Yorkban, a Vivian Beaumont Theatrben. Amerikában a pénzt csinálják, make money - s ha valaki nem tud pénzt csinálni, nem csupán élheterlen, de az életre is alkalmatlan. Erről szól a *Cseresznyés kert* amerikai előadása.

Elkoptatott jelző: gondolatébresztő előadás. Ez az volt. Hogy miért, azt próbálom rekonstruálni.

Azt hiszem, Csehov *Cseresznyés kertjét* csak Amerikában tudják így eljátszani. Ugyanis ez az előadás a pénzről szólt. A pénzről, mint az emberi viszonyok mozgatójéről. Nem volt egyetlen momentum sem „kijátszva”, vagy éppen a pénzre poentírozva, mégis a pénz, ez az újkori bálvány állandóan jelen volt, betöltötte a színpadot - és természetesen a nézőteret is. Mert a nézőtérben ülők éppen olyan viszonyban voltak a pénzzel, mint azok, akik a Csehov-komédiát előadták.

Csehov hősei nem ismerik a pénz értékét: Ranyevszkaja nem tud különbséget tenni egy kopejka és egy arany között. A pénzt szükséges rossznak tekinti, akár könnyelmű bátyja, kislánya vagy fogadott lánya. A pénzhez való viszonyuk merőben egyoldalú: csak költeni tudják, vagy zokognak a hiánya fölött, miközben egy kirándulás vagy ebéd kerül annyiba, amennyiből az egész cselédség egy hónapig jól tartható. A föld már nem a megélhetés forrása, de érzelmileg elszakadni nem tudnak tőle - holott eredeti rendeltetésének már idegen, és csak a puszta érzelmek kötik a földbirtokost földjéhez.

Ebben az előadásban mindenkiről azonnal nyilvánvaló lesz, hogy mennyit ér - anyagilag, ki kit mennyire taksál - anyagilag, ki milyen ügyesen ért az újkori csodához - a pénzcsináláshoz. Lopahin tudja, hogy a koldusnak nem szabad egy aranyat adni, mikor az harminc kopejkáért rimáncodik, hogy az eladósodott szomszéd földbirtokosnak nem szokás további kölcsönt folyósítani, mikor még a régivel is adós, és hogy a szegény, csúnyácska lányt - bármilyen szép is a lelke - egy feltörekvő, parasztból lett pénzes polgárnak nem jó üzlet feleségül venni. Lopahin első mondataiban tájékoztat anyagi helyzetéről („pénzem annyi, mint a pelyva ... azért mégis paraszt maradtam”); a még szinte gyerek Ánya alighogy hazaér, anyja anyagi helyzetéről számol be. „A mentoni villáját már rég eladta, és semmije, de semmije se maradt. Nekem se maradt egy kopejkám se, isten csodája, hogy valahogy mégis hazajutottunk. És amellet anyuskának sejtelve sincs semmiről... Hát itthon mi újság? Megfizették a kamatokat?”); Gajev, a nagyra nőtt, öreg csecsemő örökségről, sorsjeggyel nyerhető vagyronról álmodozik, de mikor Lopahin valóságos tervet tár eléjük: „Gratulálok, meg vannak mentve” - a cseresznyés kert parcellázásával a pénzhez nem értők buta fölényével jelenti ki: „sületlen zöld butaság!” Ranyevszkaja és családja a túlélés útjait fürkészi-kutatja, de mindig hátrapillantva, Lopahin az új, a nagyvonalú életre szervezkedik.

Valami furcsa, eszeveszett táncot járnak itt a hősök, akik nem is tudják, milyen dallamra ugrándoznak, nem érzékelik, honnan jön a muzsika, és milyen ennek az új táncnak a ritmusa, a pénz csöngésére komikus táncot lejtnek.

Miközben lábuk alól a talaj nem csupán képletesen csúszik ki, de a valóságban is: a fejszecsapások, melyek a cseresznyefák törzsére sújtanak, egyben a család koporsófedelét is leszögezik. Mindez persze nem csak a rendezés érdeme - hiszen mindegyik van szöveg is, szituáció is Csehov komédiájában. Csak ki kellett olvasni belőle. Az viszont már Andrei Serban, a rendező érdeme, hogy így olvasta a darabot.

Még előttünk van Tőkés Anna Ranyevszkaja-alakítása: milyen fájdalommal vált meg a régítől, milyen nehezen költözik ki az ősi házból, mennyi daccal szötte át ez enerváltan-

energikus asszony alakját. Akkor valahogy érzésünkből hiányzott a szájalom. Tudomásul kellett venni, hogy ez az élet rendje; a Lopahinok mindig kiforgatják vagyonukból a Ranyevszkájukat. Nem szántuk, mert bár sok mindent elveszített, de nem mindent - s erkölcsi győzelme valahogy megnyugtató. Emlékszünk a Vígszínház legutóbbi *Cseresznyés kertjére* is, amelyben ugyancsak egy kivételes tehetségű színésznő, Ruttkai Éva játszotta Ranyevszkáját, küzdve díszlettel, „modern oldottsággal”, olykor-olykor felcsillantva, hogy valami tragikusan komikus történik ezzel a szerencsétlen asszonnyal.

Irene Worth eleganciája külsőségeiben nagyobb, mint Ruttkaié volt, tragikai ereje más, mint Tökésé, egyszerűbb is, kevesebb is, mégis ő volt számomra eddig a legszerencsétlenebb Ranyevszkája. Hiányzott belőle az erkölcsi győzelem adta fenségesség, a gyengeségben megnyilvánuló komikum - egyszerűen megsemmisült, mert túlélte korát, és mert nem értette meg, merre halad a történelemnek az a bizonyos kereke. Mikor az Irene Worth játszotta Ranyevszkája a IV. felvonás végén a búcsúnál odaadja ridiküljét a kis cselédnek (tudjuk, hogy abban volt utolsó pénze), valóban kifosztott koldusként távozik. Milyen komikus és irreális lesz egyszerre a sok cseléd ruháján a drága szörme, a sorra kihordott csomagok, ez után a jelenet után valóban csak a sokáig keresett sárcipő - egy ormótlan, csúnya lábbeli - marad az emlékezetünkben, s az, ahogyan Irene Worth felzokog, mikor megtudja egy felvonással korábban, hogy elárverezték a cseresznyés kertet, ahogyan a gyermekkor szépségeit sírja vissza. A mindent elvesztés tragikumára ragad meg: a csőd. Mert itt nemcsak érzelmi szálak szakadnak szét, de a kézzelfogható anyagi valóságot is siratja, az átértett csődöt. S ehhez képest Firsz bezártsága, magáramaradottsága az üres házban, miközben egyre hangosabban zeng, csattog a fejsze a kertben, már szinte csekélység. Ugyanis nem a lakáj és nem a cselédség veszítette a legtöbbet, hanem a földbirtokos család.

Ebben a kiélezett pénz-ember viszonyban minden olyan jelenetnek, amelyben a pénz szerepel, súlya van.

Lopahin lendületes, elegáns, vonzó férfi. S talán nem véletlen: enyhén színesbőrű. Kreolosan barna a fehér Ánya, a sápadt Varvara, a szeszű Gajev mellett. Ragadozó mivoltában is az egyetlen vonzó férfi, oroszos ingében az amerikai ideál, a self-made-man. Kívül és felül áll a dolgokon. Tudja, hogy meg fogja szerezni a cseresznyés kertet. Lopahin eddig többnyire úgy jelentkezett, mint a romlatlan vidéki életbe betörő városi gonosz, némi jovialitással fűszerezve. A polgárrá lett paraszt, aki kifosztja a nemességet, és megszervezi a föld újfajta kapitalista elosztását. Raúl Julia Lopahinja a jövőt hordozza, de tiszta kegyetlen logikával, érzelmi nyavalygások nélkül. Azt a jogát, hogy teljes jogú állampolgárként belépjen a cseresznyés kertbe, azt kisajátítsa és kiírta - pénzen szerezte meg. S a pénz több, mint a születés adta jog. Itt csak ő jár kihúzott derékkal - de mindvégig finom eleganciával. Az újjazdagok komikus csetlés-botlásából semmi sincs benne. A pénz arisztokráta - aktív arisztokrata egy passzívvá vált születési arisztokráciával szemben. Mikor múltjáról beszél, a túll-függöny mögött felsejlő cseresznyés kertbe egy mezítlábas kis parasztfiú oson be, s nézi áhítattal vegyes félelemmel a virágzó cseresznyefákat. A kisfiús áhítatnak vége. S már azt a luxust is megengedheti magának, hogy az első felvonástól a harmadikig végigjátssza szerepét: az ajánlattevőét, a megmentőét, a család barátját - nem azonnal falja fel a cseresznyés kertet. Ráérós gesztusaiban a csehovi szerkesztés remekel vissza. A második felvonás színpadképének leírásában ez olvasható: „Távolabb a távirópóznák sora látszik, s egészen messzire, a láthatáron, egy nagyváros elmosódó körvonalai, melyeket csak derült időben lehet élesen látni.” Santo Loquasto színpadképe nem hagyományos. (A színházépület és a színpad karaktere sem teszi lehetővé a szobaszerű díszítést.) De a csehovi leírás minden fontos eleméhez ragaszkodik. Valódi gyerekszobát varázsol néhány játékkal és bútorral. A fény segítségével kiemeli vagy homályba burkolja a mindig jelenlevő cseresznyés kertet, de meghagyja háttérnek, amibe - mint emlékképek - a múlt néma szereplői beimbolyognak. S megteremt a háttérben a város körvonalait, megtoldva a távirópóznákat gyárképekkel. A

földbirtokos család háttere a cseresznyés kert - Lopahiné a város, füstölgő gyárkéményekkel, amelyek a lenyugvó nap sugaraiban vörös fényben izzanak. Itthon talán sematizmust kiáltottak volna erre a képre, ott másképpen hatott. Trofimov álma a jövőről - háttérben a vörösben izzó város-gyár-kompozícióval a Lopahin képviselte világ valóságos ellentétévé szépült. A második felvonás színpadképéhez még valami különös tartozott: az elején a háttér mélyén parasztszekéren egy jobbágycsalád a földekre indul, magukat fogva a szekér elé. Éppen akkor hagyják el a színpad mélyét, mikor Ranyevszkaja egy ügyetlen mozdulattal kiborítja erszényét, és hagyja, hogy maradék pénze szerteguruljon. A felvonás végén, miközben Trofimov álmait szövi, ugyanez a parasztes család tér meg a szekéren, fáradtan a napi munkától. Ranyevszkaja családjában is véget ért egy nap - a jobbágycsaládban is.

S a két jelenet között, de a felsejlő gyárkémények árnyékában lép ki Irene Worth a képből, hogy hozzánk, nézőkhöz intézze monológgá szervezett nagy vallomását, mintegy tőlünk várva a segítséget és a feloldozást is. Kiszakítva a cseresznyés kert-város sziluettből, egyszerre védtelen és menthetetlen. A továbbiakban ugyanígy zokogja, panaszolja, kiáltja el többi nagy „magánbeszédét” is. A Lincoln-Center-beli Vivian Beaumont Theater modern színházépület, a nézőtér lépcsőzetesen emelkedik a színpad fölé, a színészek mintegy alattunk játszanak, mi felülről szemléljük ezt a játékot. A *Cseresznyés kert* szereplői ezzel a pozícióval mit sem törődve élnek, játsszák a komédiát, csak Ranyevszkaja emeli hozzánk tekintetét, csak ő lép ki a játéktérből, hogy hozzánk meneküljön.

Színház, 1977. augusztus

Peterdi Nagy László Megint Csehov  
Moszkvai jegyzet  
(Részlet)

Az első szovjet drámai mű, Majakovszkij *Buffo-misztériuma*, amelyet Mejerholddal közösen vitt színre, így ostorozza a többi színházat: *A többi színháznak nem fontos a néző. Gondolják elég az, ha a kulcslyukon át nézi, mit csinál a díványon Ványa bácsi és Mása néni.*

Nem nehéz felismerni a Művész Színház híres Csehov-előadásaira, nevezetesen a *Ványa bácsi* és a *Három nővér* főszereplőire tett gúnyos célzást. Akkor, 1918-ban úgy látszott, hogy - Puskinnal együtt - számukra sem lesz hely az új világban. Az új művészet aszkétáinak álláspontját a zszurnaliszták persze azonnal aprópénzre is váltották: divat volt szidni az „apolitikus” Csehovot és a Művész Színházat. Ismeretes, hogy a vitát végül is Lenin állásfoglalása döntötte el, aki akadémiai színházzá nyilvánította a Művész Színházat, és bizonyította még Gorkijjal szemben is: „Kell Csehov, kell a mindennapi életigazság.”

Moszkva legfiatalabb, legharcosabb politikai színházának, a Tagankának az előcsarnokát most együtt díszíti Sztanyiszlavszkij és Mejerhold portréja. És a *Cseresznyéskert* a legizgalmasabb előadás. A hagyomány folyamatos és szerves beépülése a művészeti tudatba a szovjet fejlődés egyik legjellemzőbb sajátossága lett.

A *Buffo-misztériummal* egyidőben egy sárguló papírra, még a régi betűkkel nyomott kis könyv jelent meg Pétervárott: Csehov összes műveinek első szovjet kiadása. A címlap belső felén a Művelődésügyi Népbiztosság ajánlása így hangzik: „A Népbiztosság hozzákezdett az orosz klasszikusok új kiadásának szerkesztési előmunkálataihoz. Ez időt vesz igénybe, a népnek azonban égető szüksége van már most a jó irodalomra. A klasszikusokhoz mesés áron sem lehet hozzájutni. Az országban uralkodó könyvéhség arra indítja tehát a Népbiztosságot, hogy - addig is, amíg elkészülnek az új kiadások - a régi matricák alapján újranyomtassuk a klasszikusokat. Az Orosz Szövetséges Köztársaság monopóliumot jelent be A. P. Csehov összes művére öt év időtartamra, 1922. december hó 31-ig. A törvény teljes szigorát alkalmazzuk azokkal a könyvkereskedőkkel szemben, akik nevezett műveket a megállapítottnál magasabb áron hozzák forgalomba.”

Majakovszkij és Mejerhold a *Buffo-misztériummal* jelentették be, hogy új színház alakul, de a milliós tömegek Tolsztoj és Csehov művein tanultak meg olvasni. A klasszikusok nyelve lett az új irodalmi-művészeti köznyelv, nemsokára ezen szólt Mejerhold és nyomában minden életképes színházi kezdeményezés, mozgalom. Természetes, hogy ezen a nyelven szólaltak meg a húsz év előtti nagy megújulás kezdeményezői is, amikor ki akarták szabadítani a szovjet színházat a Művész Színház szalondíszletei közül. A Szovremennyik 1956-ban Rozov-darabbal nyitott, és sikerre vitte aztán Satrovot, Mihalkovot, Roscsint is. A tíz évvel később alakult Taganka már Shakespeare-rel és Brechtel, valamint költői estekkel és regényadaptációkkal aratta a legnagyobb sikereit: Majakovszkijjal, Jevtusenkóval, Voznyeszenszkijjal, meg a Csernisevszkij és Vasziljev regényéből készült színpadi kompozícióval. És most mindkettőben a *Cseresznyéskert* a legújabb meglepetés. Mintha még mindig nem vesztette volna el időszerűségét az, amit Sztanyiszlavszkij a húszas-harmincas évek színházi mozgalmaira mondott: „Ennek a színházi forradalomnak az a tragédiája, hogy nem született még hozzá drámaíró.”

Egy éve azokról az előadásokról számolhattunk be e helyen, melyekben a szovjet színház napjaink társadalmi létének egyik fő konfliktusát fogalmazta meg: a jóakarátú, de képzetlen, üres szólamokat hangoztató vezető és a jól felkészült, de a munkások nyelvén nem tudó fiatal technokrata szükségszerű szembesülését egymással s a munkásokkal, akiknek végül is választani kell majd közöttük. Akkor úgy látszott, hogy ez a közéleti ihletésű és dokumentatív stílusú darabdömping a szovjet dráma új hullámává, talán típusává válik. Be is mutatott azóta csaknem minden színház egy-két ilyen termelési drámát, s további kettő-

háromnak a forgatókönyve a fiókban van. De valami új kellett mégis. És a Komszomol Színházban, amely két éve az *Autóvárossal* ezt az egész témát elkezdte, most az *Ivanov* a meglepetés.

A színház - s a közönség - kezdi megérteni, hogy nem is olyan egyszerű a válasz a feltett kérdésre. Hogy ki lesz a jövőd hőse a kortársi alakok, figurák közül, azt nem a vezércikkhez, hanem a korszak fő morális, etikai és intellektuális kérdéseire való viszonyuk dönti el. És ebben a szférában úgy látszik még mindig Csehov a legjobb tanítómester.

Voltak persze mindig is tanítványok, akik az olcsóbb megoldást választották: egyszerűbb bebalzsamozni a mestert, mint folytatni a művét, az útját. Vannak most is, akik múmiákkal ijesztgetik a színházat, amikor az élő, beszélt nyelv szavaiként akarja használni a klasszikus műveket. Hamisítást, szentséggyalázást emlegetnek, pedig attól félnek inkább, hogy bizonyos szentnek hitt mai kánonok dőlnek meg. Akárcsak annak idején, amikor Lunacsarszkij kiadta a jelszót: „Vissza Osztrovszkijhoz!” Mert ez akkor sem a régi színház konzerválását jelentette, hanem ellenkezőleg: Mejerhold *Erdőjét* és *Revizorát*, Vahtangov *Menyegzőjét* és *Turandot hercegnőjét*, Tairov és Ohlopkov kísérleteit. A legjobbak akkor is a korszak legjobb, leghaladóbb színházi gondolatait fogalmazták meg a klasszikusok nyelvén: azokat, amelyektől a kortársi művekben annyira féltek a konzervátorok.

A *Lityerturnaja Gazeta* hasábjain szokatlanul éles vita alakult ki a három mai Csehov-előadásról. A kritikusok véleményét legvilágosabban talán Nyina Velehova cikke foglalta össze: „A klasszikus művek örök alakjai az emberiség közös kultúrkinészt alkotják. Hamlet és Miskin herceg nem egyszerűen csak színpadi figurák, hanem egész morális-intellektuális valónk részei. A

rendezőnek egyszerűen tudomásul kell vennie, hogy nem gyúrhatja át kénye-kedve szerint Hamletet vagy egy másik klasszikus alakot anélkül, hogy meg ne sértse ezt az örök emberi tartalmukat. És nem kell azt higgye eközben, hogy az olvasó vagy a néző biztosan elmaradt a kortól, és egyedül ő, a rendező az, aki mindig elől jár.” (1976. 30. sz.)

Néhány alkotó kifejtette válaszában, hogy miért vállalja az ilyen és még súlyosabb vádak is egy-egy klasszikus mű bemutatásakor. - Mert nem tehet mást. „Korunk művészenek nemcsak joga, de kötelessége is, hogy a világ színházkultúrájának nagy alkotásaiban mindig valami mást, többet fedezzen fel, mint az elődei, meglehet többet még a szerzőnél is” - vallja Alla Gyemidova, Efrosz Taganka-beli híres *Cseresznyésket*- előadásának Ranyevszkájája. Nem véletlen, hogy ezt az előadást és ezt az alakítást érte a legtöbb támadás. Nemcsak a még a Tagankán is szokatlan, szürrealista ihletésű, rendkívül szuggesztív színpadkép miatt, amelyet mi is láthattunk a nyáron a Múcsarnokban rendezett szovjet színházi tervező művészeti kiállításon. A modern szcenikai törekvéseknek és a csehovi mű költői realizmusának a találkozásából egy egészen új és szokatlan színpadi gondolat is született: Efrosz meg szeretné menteni a cseresznyéskertet. Ranyevszkájája Alla Gyemidova megszemélyesítésében nagyon beteg, mint ahogyan az volt már Csehov is ennek a műnek az írása idején. És nagyon beteg a világ is - sugallja az előadás minden kelléke, mozzanata. A színpadnak azt a helyét, ahol a Hamlet előadásakor a sírgödör van, most egy fehér virágokkal díszített sírhalom foglalja el: Ranyevszkájája vízbe fúlt kislánya van eltemetve itt. E körül a szimbolikus sírdomb körül folyik a cselekmény: a szereplők hol kétségbeesett, hol büszkén megvető körtánca a halál színe előtt. A bál káprázatos nagyszonyja tisztában van vele, hogy pusztulás veszi körül, és maga is pusztulásra ítélt. De éppen ez - a tuberkolotikusokra egyébként annyira jellemző - halálközeli életvággy szabadítja fel benne azokat a belső értékeket, amelyek a század végi orosz kultúra örökségét idézik. Ranyevszkájája halál előtti nagy felizzása megtisztító fehér ragyogással fonja be a mű többi szereplőjét, s ellenállhatatlan erővel vonzza a nézőt is. És rádöbben a felismerésre: ez a letűnt korszak az önmaga történelmi-szociális valóján jóval túlmutató értékeket is létrehozott, melyekről nem mondhatunk le, hacsak nem akarjuk elszegényíteni a mi korunkat. Ez tragikus tévedés lenne.



„A *Cseresznyés kert*ben én, igen, a drámát akartam hangsúlyozni, sőt, egyenesen a tragédiát - írja cikkében Efrosz. (1976. júl. 14.) - Én is jól tudom persze: Csehov azt írja valahol, hogy ez a műve - komédia. Nem tudhatom, mi indította erre a kijelentésre. Talán az, hogy a Művész Színház túlságosan is meghatóan, már-már szentimentálisan játszotta a darabot - az ő elképzeléséhez mérten. De most az a fontos, hogy ha én veszem kézbe a művet, én világosan érzem benne a *farce* formájába bújtatott tragédiát. Én ezt akarom most hangsúlyozni. Nekem most másképpen kell megrendeznem a *Cseresznyés kert*et, mint ahogyan a Művész Színház játszotta, és másképpen még annál is, ahogyan Csehov elképzelte: olyannak kell megrendeznem, amilyenek most én látom. Jóllehet, ismerem a mű egész történetét, és tisztelem mások elképzelését is. A kritikus azt hiszi majd persze, hogy nem olvastam, mit mondott Csehov a darabjáról. Hogyan magyarázzam meg neki: ismerem a színháztörténetet legalább úgy, mint ő; de amikor rendezek, akkor én többé nem olvasó vagyok már, hanem élő, alkotó, mai ember, aki létrehoz egy új előadást... Kérdezzenek meg közülünk bárkit: Ljubimovot, Zaharovot, Plucseket, Goncsarovot, Tovsztonogovot vagy Jefremovot - mind ezt fogja mondani... Persze, hogy lehetnének jobbak is ezek a mi előadásaink. Tudjuk mi azt nagyon jól. De ne a múlthoz hasonlígtassuk őket, hanem a jövő lehetőségeihez. És igyekezzünk minden nap egy kicsivel előbbre jutni.”

Az írók közül Viktor Rozov állt ki először a *Cseresznyés kert*ért. Érdekes és olvasmányos cikkében azt a fiatalkori emlékét mondja el, amikor vidéki rendezőpalántaként először látta Mejerhold színházában az *Erdőt* és *Az ész bajjal jár* című Gribojedov-komédiát, amelynek még a címét is megváltoztatta a színház: *jaj az észnek!* - ezzel a címmel rendezte meg Mejerhold, merészen modern kicsengést adva minden mozzanatnak. A nézőtér fulladozott a nevetéstől, sírt haragjában és veszettül dobogott. - „Én pedig, szájalmas igazhitű - emlékezik az író - csaknem hajbakaptam a társaimmal, akik egymás szavába vágva fejtették ki, hogy miért zseniális ez az előadás. Egy fanatikus ifjú szerzetesre hasonlíthattam talán leginkább, aki kétségbeesve védelmezi vakhitének dogmáit. Mert hinni csak kell valamiben. Hát persze. De ne szemellenzőként használjuk a hitünket, és főleg engedjük meg másoknak is, hogy esetleg valami másban higgyenek... Megmondhatom: nekem tetszett a *Cseresznyés kert* a Tagankán. Eleinte kételkedtem persze. Különösen Gyemidováért izgultam: mit lehet még kihozni ebből a szerepből Knyipper-Csehova után? És kiderült, hogy sok minden van még abban a szerepben. Nem lehet úgy játszani, mint Knyipper, nem is kell. De játszani kell. Valahogyan másként. Ahogyan most kell.” (1976. szept. 8. sz.)

A másik moszkvai „avantgarde-színház”, a Szovremennyik *Cseresznyés kert*jében Ranyevszkáját egy másik nagyon modern színésznő, Tatyána Lavrova játssza. A színház főrendezője, Galina Volcsek előadása Trofimovról és Anyáról, két nagy, riadt gyermekről szól, akiket elvesztettek a szüleik. Keresik őket egy darabig, aztán belefeledkeznek a hatalmas kertbe, ahol a lehanyatló nap utolsó sugarai játszanak a fehér ágakkal, s minden olyan bizonytalanná, olyan megfoghatatlanná válik. Ranyevszkája és Gajev (ezt a szerepet I. Kvasa játssza a mi Helyey Lászlónk főiskolai vizsgaelőadáson látott felfogásához hasonlóan) tanácstalanul és esetlenül, de mégis bizakodón, mindvégig keres itt valamit - vagy valakit, aki megmenthetne még mindent -, bármennyire naiv is ez a remény a birtok pusztulása és Lopahin „praktikus” tanácsai közepette. De ők mégis ezzel a naiv hitükkel és bizalmukkal többek éppen az előadás többi szereplőjénél. Mert hisz Trofimov és Anya sem tudta megmenteni a kertet Lopahin fejszétől.

A Szovremennyik színpadán így egy kicsit mindnyájunk nevében búcsúzik Ranyevszkája és Gajev a régi háztól, amikor az utolsó jelenetben ráborulnak a lépcsőjére, és azt mondják neki lassan, komolyan, az orosz búcsúzkodás szertartásosságával:

„Isten veled, nagyapó!” Van bizony, aki még egy könnyecseptet is elmorzsol a szemében.

Érdekes törvényszerűsége ez a színházi fejlődésnek: az egymást követő koncepciók egymás kategorikus tagadásával fogalmazzák meg önmagukat. A létrejövő új minőségek

azonban valamilyen módon mégiscsak egymásra épülnek, sőt - merítenek bőven egymás formanyelvéből is. Végül is spirálszerű mozgás alakul ki, amelybe a különböző országok színházművészete más-más fázisban kapcsolódik bele. Miközben saját naturalista hagyományaink és külső hatások ellenében mi, magyarok például még mindig a gúnyos és „kegyetlen” Csehovért hadakozunk, más országok színháza, amely túlesett már ezen a szakaszon, ismét a költő Csehovhoz fordul. Nem véletlen nyilván az sem, hogy ismét Csehov legáttételesebb, legköltőibb műve, a *Cseresznyés kert* került előtérbe.

A moszkvai előadásokkal egyébként nemcsak a mi Vígszínházunk *Cseresznyés kertjét* tanulmányos összevetni az említett fáziskülönbség szempontjából, hanem például a krakkói Jerzy Jarocki tavalyi rendezését is. Hiába van európai műveltsége és abszolút színházi hallása, a lengyel rendező sem érzi az életben annak az erőnek a jelenlétét, amelynek felhajtó hatására Csehov a darab röptét bízta. Egy szűken szociális, sőt, életkori ellentétekre egyszerűsített párviadalt keres a darabban: Lopahin és Trofimov vetélkedését Ányáért - az ifjúságért, a jövőért. De vajon érdemes-e egyáltalán végigjátszani a darabot, ha a jövőnek csak ez a két alternatívája lehetséges?

A legjobb szovjet interpretációk felhajtó ereje szintén ez a jövőért, az emberi kultúra sorsáért érzett felelősség. Igazi értéküket mindig az szabja meg azonban, hogy miként tudják ezt a gondolatot a mű költői rendszerében megjeleníteni.

A szovjet televízió is bemutatta nemrégiben a *Cseresznyés kert*et. A Joszif Hejfic által rendezett előadás központi gondolata szintén a kulturális - és általában az emberi - értékek tisztelete, védelme. Gajev szerepére Szmoktunovszkijt kérte fel a rendező, és ez a szerep egyébként is valahogy a mű középpontjába került. Szmoktunovszkij alakításában Gajev furcsa, félszeg figura, a „80-as évek eszméinek” kései lovagja, aki képtelen beilleszkedni kisszerű prakticista környezetébe. Ezért intézi a régi pohárszékhez azt a híres monológot, amely itt a dráma egyik fő jelenete. Ebben tör magának utat az a gondolat, amelyről a többi előadás is szól: az emberiség s a nemzet kulturális és morális örökségéért érzett felelősség. Ezt félti, védelmezi itt Szmoktunovszkij monológja, nem az 1880-as évek liberális-narodnyik eszméit. És ez az, amely összekapcsolja ezekben az előadásokban a felvonuló nemzedékeket.

[...]

Színház, 1977. augusztus

## Marianna Sztrojeva: Váltások a szovjet rendezőművészetben (Részlet)

[...]

[...] a rendező (Efrosz) művészete kevésbé demokratikus, mint mondjuk Ljubimové, inkább a vájtfülűeknek való. Nem korbácsolja fel, nem rázza meg a nézőt, hagyja csendesen ülni a székében. Doppingszerek, jelszavak és plakátok nélkül dolgozik. Várja, hogy a néző - ha nem is egyszerre, esetleg csak újra megnézve az előadást - magától rátaláljon annak a gondolati-érzelmi folyamatnak a hullámhosszára, amelyet a rendezés megindít benne. Az olyan rendezők módszereit, mint Efrosz, az úgynevezett látványos, színpadszerű rendezéstől megkülönböztetve pszichológiai rendezésnek szokás nevezni. A színész színházának és az elvont, metaforikus színháznak a szintézisében azonban a különböző rendezői módszerek közeledését láthatjuk. Ljubimov színháza például egyre inkább pszichologiaivá válik, Efroszé pedig a maga módján egyre elvontabbá, stilizáltabbá. Magától értetődik, hogy mindkét esetben megmarad az eredeti jelrendszer, amelynek alapján azonnal észre lehet venni, ki rendezte az előadást. Végbemegy tehát a kölcsönös gazdagodás folyamata.

Ez a két áramlat sajátos módon találkozott a *Cseresznyéskert* előadásában. A Taganka végül is elérkezett Csehovhoz, és ott egy vendég viszi azt színpadra - egy olyan vendég, aki odahaza egyszer már igazi Csehovot rendezett. Ljubimov joggal remélte, hogy színészei sokat tanulnak majd a próbákon Efrosztól. És Efrosznak is kedve támadt hozzá, hogy Csehovot éppen Ljubimov színházának eszközeivel vigye színpadra. A *Cseresznyéskert*et mint tragédiát értelmezte. Elutasította azt az utóbbi években sokat fölvetett kérdést, hogy ez tulajdonképpen komédia. A régi Művész Színház hagyományaihoz tért vissza. De nem történelmi drámát rendezett a nemesi fészkek széthullásáról. Előadása inkább nosztalgiákkal terhes tragédia az emberi kultúra pusztulásáról. Ez a történelmileg elavult létforma ebben az előadásban megmutatja általános emberi értékét és mélységét, amelyet az idők mélyéről bányászott elő a rendező, a múlttól való búcsú poézisével töltötte meg az előadást: tiszta emberi bánattal a felesleges veszteségek és áldozatok láttán, amelyeket a szociális folyamatok kegyetlensége okoz. Ezt az előadást is egy régi, szinte már elfelejtett keringő ütemére táncolják. Ez a ritmus a színpad közepén levő sírhoz vezeti őket, amelyen - mint egy kis szigeten - még megmaradt néhány virágzó cseresznyeág, néhány régi szék, egy pad, sírkő és kereszt. És Ranyevszkaja - Alla Gyemidova -, ez a még nagyon szép, törékeny asszony, akit azonban megérintett már az elmúlás, mindenkit megbűvöl. Ő a cseresznyéskert halálos költészetének a különös papnöje, aki őrzi a tüzet. Egy tipikusan efroszi előadás jött létre, amelynek vannak ljubimovi elemei is. A pszichológiai finomság a forma kemény és pontos átélésével párosul. A színészek pszichológiailag hitelesen játszanak, de a szereptől való elidegenedés határán. Az az érzés alakul ki az emberben, hogy a valóságos élet jelenik meg a színpadon, de megsemmisülésének pillanatában, amikor már elveszítette természetes emberi melegét. A *Cseresznyéskert*, a rendező nosztalgiájának hatására, tragikus volta ellenére is megőrizte szépségét, amelyet egyik nemzedék átad a másiknak, és ami itt az emberi értékekben való hit formájában jelenik meg.

[...]

*Peterdi Nagy László fordítása*

Színház, 1979. november

## Szűcs Miklós: Cseresznyés kert Harag György rendezése Újvidéken

Az Újvidéki Színház Csehov-ciklusának második darabját, a *Cseresznyés kert*et akárcsak az elsőt, a *Három nővért* - vendéggént Harag György rendezte.

Az 1903-ban írt drámában Csehov egy önmagát túlélő osztály, az orosz nemesség életmódjának csődjét egy család széthullásának történetén keresztül ábrázolta, gúnyolta ki. A darab hősei makacsul ragaszkodnak régi, elavult életstílusukhoz. Birtokukat, a gyönyörű cseresznyés kertet hamarosan elárverezik, de ők képtelenek reálsan felfogni a körülöttük zajló eseményeket. Tovább élnek megszokott, mindennapi életüket, tétlen szemlélői lesznek saját pusztulásuknak. Egy világ, egy hosszú korszak búcsúzik az élettől, szinte észre sem véve a végleges elmúlás tragikumát. Pusztulásuk történelmi szükségszerűség, de ezt a néző fájdalmas együttérzéssel veszi tudomásul, mert dekadens erőtlenségükben is valami szépséget képviselnek.

A tragédia, a komédia és a líra furcsa keveréke a mű: a komikus, néhol már groteszk jelenetek drámai-lírai jelenetekkel váltakoznak.

Harag György nem konvencionális, hanem, ha úgy tetszik, kísérleti előadást rendezett, ugyanakkor, úgy érzem, nem távolodott el Csehov eredeti elképzelésétől, hiszen mint egy előzetes interjúban is nyilatkozta: „... szeretném megvalósítani valamilyen formában azt a csehovi óhaját, amellyel Sztanviszlavszkij sohasem értett egyet, sem előadásban, sem pedig elméletben, hogy ezek a darabok vaudeville-ek, komédiák”.

Ezúttal is, mint a *Három nővér* színre vitelénél, a nézők a színpad széleire helyezett tribünökön ülnek, míg az eredeti nézőtér díszletként funkcionál. Itt, a széksorok között építették fel a cseresznyés kertet. Harag tulajdonképpen a *Cseresznyés kert* egy körszínházi kamaraváltozatát rendezte meg. A szereplők tőlünk karnyújtásnyira, a nézők által három oldalról körülülve játszanak. Minden, a színpad, a nézőtér, a díszletelemek hófehérek. A román tervező, Doina Levinta Bocaneti munkája minden tekintetben Harag Csehov-értelmezését segíti, támogatja. Ebben a díszletben és környezetben még ironikusabbnak hatnak az önmagukban vergődő emberek reménytelen fecsegései. A funkcionális díszlet egyszerre tágitja ki és zárja le a teret. Így a színész és a közönség relációja megváltozik. A rendező szinte észrevétlenül aktivizálja, vonja be a nézőket a játékba. Az egész történet minden tekintetben közelebb kerül hozzánk, mintha nagyító alatt néznénk végig a drámát.

Harag következetesen arra törekedett, hogy a színpadon Csehov elképzelése valósuljon meg, amelyet az író egyik levelében így fogalmazott meg: „Én csak őszintén meg akartam mondani az embereknek: nézzetek magatokra, nézzétek, milyen rosszul, milyen unalmasan éltek! A legfontosabb, hogy az emberek megértsék ezt, mert ha megértik, feltétlenül teremtenek maguknak egy másik, jobb életet. Értsék meg hát, milyen rosszul, milyen unalmasan élnek! Mit kell itt siratni?!” Ennek megfelelően a lírán, a finom, apró rezdüléseken kívül felszínre hozta a drámában meghúzódó szatírárt, komédiát. De nem harsány bohózatot, hanem groteszk, abszurd elemekkel fűszerezett szelíd iróniával átszőtt komédiát rendezett, amelynek a ma nézője számára is van mondanivalója.

A látvány és a szerkesztés Harag rendezéseiben mindig döntő fontosságú, meghatározó. Ezúttal is nagyszerűen megkomponált térbe és keretbe foglalja a játékot. A színpadon keresztülhaladó, helyüket elfoglaló nézőket dermedt mozdulatlanság fogadja: közepén Lopahin, kétoldalt Varja és Dunyasa hever. Kis idő múlva bizonytalan léptekkel Firsz csoszog végig a cseresznyés kertben, eltűnik, bemegy a szobába, majd egy régi, apró, csontkeretes színházi látcsővel tér vissza, amelyen keresztül hosszan fürkésztve figyel a cseresznyés kert felé, ahonnan Ranyevszkaják érkezését várják. A család megérkezése után a színpad közepén fehér lepedőbe csomagolt, kicsinyített bútorok, apró játékok, kacatok, csecsebecsék szétrakásával kezdődik a játék. Az előadás végén majd ugyanez a fehér lepedő fogja össze az

elszállítandó bútorokat, s ez nyújt végső nyughelyet az itt felejtett öreg Firsznek. Miután mindenki elment, Firsz vánszorog elő, megindul kifelé, de útját állja a színpad nyílásán leereszkedő, vakítóan fehér mozivásznon. Harag észrevétlenül bennünket is csapdába ejtett, most vesszük észre, hogy Firsszel együtt mi is be vagyunk zárva, mi is foglyok vagyunk, saját cseresznyés kert-illúzióink foglyai. Harag tehát Firsz két jelenete közé építette fel az előadást.

A remek, magas színvonalú, ha nem is minden ponton teljesen kidolgozott előadásnak néhány nagyon érdekes és értékes újdonsága van. Külön elemzést érdemelne Harag szimbólumrendszere. Az előadásban fontos, szimbolikus szerepe van egy kétkerekű, használaton kívüli homokfutónak, amelyen keresztül a rendező két életfelfogást tud ütköztetni. Ha Ljubov Andrejevna és Gajev ül benne, mindig mozdulatlanul áll, amikor Trofimov és Ánya száll fel rá, megmozdul. Haragnál Trofimov megpróbálkozik nemcsak a szavakkal, mint a legtöbb Cseresznyés kert-előadásban, hanem a tettekkel is. A kocsi rúdjához áll, nekilendül, de a „szűk hely” miatt sokáig nem húzhatja, visszatolja, majd újra nekirugaszkodik, de a bezártságból kitörni nem tud. Trofimov ebben az előadásban nem tartozik a paraziták táborába, ő egy esetleg lehetséges harmadik út képviselője.

A dráma szereplői a múltat idézik elénk a színpadon, kedvesek, de felületesek. Harag rendezésében nem vonzóak és nem sajnálatra méltók. Búcsúzásuk sem megrendítő, mint általában a *Cseresznyés kert*-előadásokban. Rendezői rokonszenv nem kíséri őket.

A rendező, ha az egész előadásban nem is mindig következetesen, de szelíd iróniával állította színpadra a művet. Irónia figyelhető meg például a tárgyválasztásban, vagy abban a jelenetben, amikor Firsz a régi időkre emlékezik vissza, miközben Ranyevszkaja és Gajev kisdéd játékaikat folytatják: jojóznak.

Harag a meglévő kontrasztokat a lehető legélesebbre állítja. Nem törli szét az illúziókat, hanem még jobban megerősíti őket. Egész addig fokozza ezeket, míg át nem látszik hazug és életidegen tartalmuk. Ranyevszkaják megfoghatatlan, kétségbeejtő nemtörődömségét, felelőtlenységét az előadás két nagyszerű jelenetében külön is aláhúzza. Először amikor Ljubov Andrejevna az ősi birtok dobra kerülése idején zajos estét rendez, mulat, s nemcsak azért, hogy fájalmát, szorongását leplezze, hanem mert nem tud, nem képes és nem akar igazán szomorkodni. A család tagjai valójában észre sem veszik, hogy pont került eddigi életük végére, hogy ők nem ugyanazok holnap, mint akik tegnap voltak. Önfeledten járják haláltáncukat.

Másodszor, az előadásnak rendezőileg és színésziileg egyaránt a csúcspontján, amikor Lopahin a sikertől megrészegülve elmeséli az árverést, hogyan vette meg a cseresznyés kertet. Harag Lopahin monológiát - az eredeti színi utasításoktól eltérően - csak Szimeonov-Piscsikkel hallgattatja végig. Piscsik behoz egy karosszékét - közben mindenki más kimegy a színről - és izgatottan, felfokozott várakozással, érdeklődéssel hallgatja a „produkción”, a győzelemtől és az italtól mámorban úszó Lopahin monológiát.

Az előadást színvonalas együttesjáték jellemezte. Harag kivételes színészvezetésének köszönhető, hogy néhány egészen nagyszerű teljesítményt láthattunk. A nézők közelsége, a kamaraszínházi változat a megszokottól eltérő játéktípust, intimebb, még jobban átél, visszafogottabb alakítást kívánt. A felfokozott gesztusok, a túlzott teatralitás néha egy-két színésznél azonban zavaró volt.

Romhányi Ibi Ljubov Andrejevna-ként kimunkált, érett alakítást nyújtott. A figura hangulatváltásait természetes könnyedséggel játszotta el. Néha azonban külsődleges eszközökkel érzékeltette a léha, életét elfecsérlő földbirtokosnő felszínes ragyogását.

Fejes György érzékletesen jelenítette meg a dráma végére banktisztviselővé süllyedő, munkáról, tettekről szónokló, de közben a kisujját sem mozdító, érzélgős, erőtlen, akaratgyenge, önmagával szembenézni képtelen Gajevet.

Trofimov alakját Harag a megszokottnál egy fokkal pozitívabbra hangolta. Bicskei István jól megérezte a Trofimov figurájában rejlő ellentmondásokat. Egy gátlásos, szögletes

mozgású, szemüveges, sokszor ködös eszméket hangoztató félszeg, groteszk figurát teremtett. Különösen jól megoldott Ranyevszkájával, valamint a már említett kocsi-való jelenete.

Soltis Lajos meggyőzően alakította a paraszti sorból kereskedővé, majd a cseresznyéskert új gazdájává lett, a sikertől megrészegült Lopahint. Kitűnően érzékeltetni tudta a vagyont hajszóló Lopahin birtoklásvágyát. Eszközei olykor külsődlegesek, de szerencsére az előadás közepéig sikerül megszabadulnia ettől.

Salaic Stevan megrendítő erejű, egyenes vonalú, mélyen átélt alakítást nyújt Firsz szerepében. Drámai erővel, egyenletes, magas színvonalon játssza el a szánalmunkat és együttérzésünket elnyerő, öreg, hűséges inas szerepét. Játékának köszönhető a nyitó- és zárókép hamisítatlan, valódi csehovi levegője.

Ábrahám Irén Várjája következetesen végiggondolt és megvalósított. Egyszerre tud erélyes, halk, érzékeny, törékeny, gyengéd és szánandó lenni. Különösen abban a jelenetben remekel, ahol a dráma végén azt várja, hogy Lopahin megkérje a kezét.

Daróczi Zsuzsa Ánya szerepében egy kedves, bájos kislányt játszott el, úgy, hogy jellemének bonyolultságát is kifejezte.

Ferenczi Jenő kivételes jellemábrázoló művészetéből ad ízelítőt Szimeonov-Piscsik szerepében. Fegyelmezett, sajátos egyéni ízeket felvonultató játékaival az előadás egyik legjobb alakítását nyújtja.

Feltétlenül szólnunk kell még Rövid Eleonóra főiskolai hallgató tehetséget eláruló Dunyasa-alakításáról.

Csehov: *Cseresznyéskert* (Újvidéki Színház) Fordította: Tóth Árpád; Rendezte: Harag György m. v.; Díszlet, jelmez: Doina Levinta Bocaneti m. v.; Zene: Orbán György m. v.; Szereplők: Romhányi Ibi, Daróczi Zsuzsa, Ábrahám Irén, Fejes György, Soltis Lajos, Bicskei István, Ferenczi Jenő, Ladik Katalin, Pásthly Máttyás, Rövid Eleonóra, Salaic Stevan, Venczel Valentin.

Színház, 1980. május

## Koltai Tamás: Peter Brook Csehovja A Cseresznyés kert előadásáról

Brook először rendez Csehovot. A *Cseresznyés kert*t, Párizs egyik északi kerületében, az általa vezetett Nemzetközi Színházkutató Központ (CIRT) előadásainak állandó színhelyén.

A színház tehát azonos az utóbbi években megszokottal: a romjaiban tartósított Théâtre des Bouffes du Nord, habarcsfoltos falaival, szürkés-piszkos gipsztukkóival, a megszüntetett színpad helyét a nézőtér síkján folytató kőpadlóval mint játéktérrel, amely elől eléri az enyhén emelkedő, fapados széksorokat, hátul mélyen benyúlik az üresen ásító színpadnyílás fenékfaláig. A társulat viszont nem azonos az immár egy évtizede Párizsban együtt dolgozó nemzetközi csoporttal; alkalomra szerződött színészekből, főleg franciákból áll, az előadás nyelve is francia, a dráma fordítója Brook egyik állandó munkatársa, Jean-Claude Carrière. (Ami az *eredeti* nemzetközi csoportot illeti, az együtt dolgozók köre meglehetősen képlékeny, sokan menet közben csatlakoznak, mások bizonyos idő után kiválnak. Az egykori „alaptagok” egyikével, az *Athéni Timon*ban, Az ikekben, az *Übüb*ben látott japán Yoshi Oidával a kölni Világszínház '81 fesztiválon találkoztam, ahol egy meglehetősen kínos egyszemélyes produkciót mutatott be.)

A díszlet: maga a lepusztult környezet. Brook mintha egyre inkább metaforikusára használná a Bouffes du Nord színház konzervált omladékeit. Azt hihetnénk, hogy a *Cseresznyés kert* előadási tradícióihoz ez kevésbé illik, mint az itt látott korábbi produkciók bármelyikéhez. Hajlamosak vagyunk hiányolni az orosz vidéki ház otthonosságát, a századvég berendezési tárgyait, a *Cseresznyés kert* „gyerekszobájának” hangulatát. A tér azonban üres. Csak a padlót borítja egyetlen hatalmas perzsaszőnyeg, rajta kívül az összes bútordarab egy paraván (később egy másik is kerül mellé), és az a fehér lepellel letakart szekrény, amelyhez Gajev a darabbeli ódát intézi. Néhány zsámolyszerű, alacsony ülőalkalmatosság található még a színen, de ezeket is kisebb perzsaszőnyegekkel takarják le. Az eredeti második felvonásban - a két és fél órás előadás egyébként *szünet nélkül* zajlik - fölcsavart perzsaszőnyegek mint kivágott fatörzseken egyensúlyoznak végig a szereplők, majd a földre fekvé, nekitámasztják a fejüket.

*Szőnyegjáték.* Az elnevezés a csoport afrikai útjáról ismerős. Annak idején, ahol terepjárókkal megjelentek, szőnyeget terítettek le, egyszerű játékokat improvizáltak az összeverődött bábmeszkodóknak, és az így létrejött díszlettelen-kelléktelen, darab nélküli előadást *carpet play*nek keresztelték. A *Cseresznyés kert* „szőnyegjátéka” sok tekintetben visszaidézi ezt az emléket, a nulláról indulást, a színház lényegének a legegyszerűbb emberi kapcsolatokban való megtalálását. Aki figyelemmel kíséri Brook legutóbbi munkáit, nem lepődik meg a *Cseresznyés kert* üres terén, nem hiányolja a díszleteket, és nem kérdezi meg, hogy mitől fáj elbúcsúzniuk a dráma szereplőinek, ha az előadás nem hozza létre az érzékszerveinkkel közvetlenül fölfogható tárgyi világot, a „couleur locale” természetes valóságát. Mindez nemcsak a Bouffes du Nord sebhelyes hodályában nincs jelen; hiányzott Stratfordban is, amikor néhány évvel ezelőtt „hazalátogatott” Angliába, hogy a Királyi Shakespeare Társulattal megrendezze Shakespeare *Antonius és Kleopatrát*. Ott is csak paravánok voltak. Nem a játszási viszonyok kényszerítik tehát Brookot, amikor csak jelzi a szereplők tárgyi hitelességgel megtámogatott társadalmi környezetét, hanem a maga szellemi fölfogását tekinti elsődlegesnek, s ehhez szabja a viszonyokat.

A színház egyre inkább mélységes erkölcsiséget, az emberi lét legalapvetőbb, filozófiai síkra terelt kérdéseit jelenti Brook számára, emberi léten az ontológiai létet, az emberi nem lényegét értve. S a választ a kérdésekre magában az emberben, a leghétköznapibb emberi viszonyokban, a járulékaitól megfosztott „személyiségben” keresi. Ezért épít kizárólag a színészre, ezért satírozza el a színész mögött a hátteret, a használati tárgyakkal jellemzett

környezetet, a valóság megtévesztő - mert formális eszközökkel könnyen rekonstruálható - felszínét.

Aki ezek után azt hiszi, hogy Brook „történelmietlen”, „modernizált”, „csehoviatlan” *Cseresznyés kert*et rendezett, az mélységesen téved. Olyannyira, hogy magam is, aki Krejca, Hanuszkiewicz, Efrosz, Horvai István, Zsámbéki Gábor kitűnő - s egymástól nagyon különböző Csehov-előadásait látva gyakran leírtam, hogy nincs hiteles Csehov-stílus, csak hiteles Csehov-értelmezések vannak, most meginogtam ebbeli hitemben. Először gondoltam arra színikritikusi pályám során, hogy akadt valaki, aki az „eredeti Csehovot” rendezte meg. *Úgy*, ahogy Csehov megírta. (Ezt a lehetőséget is fikciónak tartottam eddig. Talán mert a legjobb Csehov-előadások is másfajta élményt adtak, mint a magam olvasmányélményei.)

Hogy mi történik Brook színpadán, azt a legteljesebb mimográfiai beleéléssel is vajmi nehezen tudnám leírni. Ama kevés külső cselekmény ugyanis, amely bizonyos számú narratív - elmesélhető - játékelemet tartalmaz, az előadást alapvetően meghatározó belső történésekhez kapcsolódik. Önmagában semmit sem mond például, hogy a nehezen mozgó Firsz (Robert Murzeau) a szabadban játszódó jelenet hátterében, a földön ülve, ólommozdulatokkal előhúzza zsebkendőjét, kitergeti, orrot fúj, majd gondosan összehajtogatva *újra* zsebre teszi. Ez a kevésbé eredeti fizikai cselekvéssor, a mozgás koreográfiája csakis a magatartásba simulva, a figura emberi hitelének részeként kapja meg a funkcióját. Hasonlóképpen nincs különösebb jelentősége annak, hogy Jása inas az utolsó fölvonásban tálcán hordozza a pezsgőt a szereplők után, majd amikor azok sietősen továbbmennek, mindig iszik egy kicsit a poharakból, s végül az üveg is kiürül, amiből időnként utánaöltögetett.

A szerepet játszó Maurice Benichou egyik gesztusa itt alkalmasnak mutatkozik arra, hogy rajta - mint valami modellen - megkíséreljük megragadni a szerepfölfogások lényegét. Benichou ugyanis elnéző mosollyal széttárja a kezét, amikor az üres üveget mutatja a pezsgőt kérő Gajevnek, és közben fejével finoman a többiek felé int, mintha ők itták volna meg az üveg tartalmát. Ez akár „gag” is lehetne, mint ahogy korábban az lehetett volna az inas titkos ital fogyasztása; még a jellembe is „beférne”, hiszen Jasában úgyszólván van valami pimasz fölényesség. De a gesztusból nem válik „attrakció”, mint ahogy az italozás cselekvéssora is jeltelenül játszódott le; egyik sem „játékölet” volt, amire a színész még rájátszhatott volna, ha akar. A valóságban ez is „beleágyazódott” a figurákba, s a „figura” maga is ambivalensebb lett a megszokottnál, mert ez a Jása nem kívül hordta a pökhendiségét, a színész nem aggatott magára külön gesztusokat, nem beszélt „foghegyről”, nem játszotta az előkelőt, egyszerűen disztिंगvált és halk volt, amilyennek egy inasnak lennie kell, de ebben a halkságban érződött valami idegenes fölény, s kitetszett belőle, hogy ez az ember inas létére nem ereszkedik le ahhoz, ami körülötte történik.

Maurice Benichou, ez az alacsony termetű, sötét bőrű, keleties arcú, nagyszerű színész nem egy pimasz inast játszott, hanem valakit, aki társadalmilag alacsonyabb szinten áll, de minthogy ezt nem érzetik vele, sőt egyenrangúként kezelik a patriarchális környezetben, ő maga öntudatlanul is kívülállásával „áll bosszút” azért, amiért nem torolhatja meg a gazdái által lekezelt cseléd megbántottságát. A szivarra gyújtás elegáns mozdulataiban, a zakó nélküli elengedettségek ritka pillanataiban, amelyek azért megmaradtak feszesnek, „készenlétinek” - mindez benne volt.

A szerepértelmezésnek ez a modellje az egész előadásra érvényes. A szereplőket egyszerre látjuk kívülről és belülről, egyazon gesztusban érezzük őket meghatónak és nevetségesnek, s ezzel megoldódik a csehovi komikum sokat vitatott fölfogása. Létrejön valami hön áhított és soha meg nem valósított kiegyenlítődé, a jellem csodálatosan érzékeny egyensúlya, amelyet igazán „csehovinak” érzünk. Megszűnik az örökös belső kényszerünk, hogy a szentimentális Csehov-fölfogásra bohózzal kell felelnünk, de a szentimentális harsány, kegyetlenül „kritikai” értelmezéstől vissza kell térnünk a melodramához, majd újra el kell rugaszkodnunk a túlzásba vitt érzelmektől a hideg kívülállásig. A szélsőségekbe menekülés



kényszerét, a Csehov-színjátszásnak ezt a reménytelen circulus vitiosusát oldja föl Brook *Cseresznyés kertje*.

A beleérző és távolságtartó, komplex ábrázolásmódnak tökéletes példája Michel Piccoli, aki Gajevet játssza. Nyilvánvaló, hogy, ő a legjobb színész az együttesben, övé a legjobb alakítás. Gajeve nyájas bohém. Örökös derűje, a mosoly, amely nem hervad le az arcáról, egy alapjában szomorú emberé. Lényének finom, gracióz teatralitása rejti azt a bizonyos csehovi komikumot, amely sokkal inkább szeretetreméltó, mintsem megvetendő. Amint kissé oldalazva az öreg szekrény mellé lép, hogy enyhe öniróniával beszédet intézzen hozzá, és fél lábon állva, előrehajolva lehúzza róla a leplet, anélkül, hogy eltakarná a közönséget képező társaság előtt, abban nincs semmi bohócos, semmi szószátyárkodó fontoskodás, semmi üres póz, csupán a holt tárgyakat átlelkesítő emberi melegség, a játék iránti tisztelet és nosztalgiával lefátyolozott kedély.

Semmi kétség: együttérző szeretettel szemléljük.

S nemcsak őt. A Ranyevszkáját játszó Natasha Parry (Brook felesége) gyöngéd nőiessége is fölkelte szimpátiánkat, noha a személyiség sugárzása, amely Piccoli esetében átragyogta a szerepet, kisebb. Az előadás Lopahinjában (Niels Arestrup) sem fedezzük föl a gyakran megszokott faragatlanságot; talán csak mozdulatainak darabosságában őrzi a paraszti ősoket, s abban, hogy választékos öltönyéhez nem a legmegfelelőbb színű cipőt viseli. Szerelme Varja (Nathalie Zell) iránt őszinte és viszonzott, nyoma sincs az érzelmeket leplező, gátlásos piszkálódásnak, a rosszul elsülő tréfálkozásnak; egyszerűen a belső gátlások akadályozzák meg, hogy ez a két ember szavakban is eljusson a kölcsönös vallomáshoz, a többiek gyöngéd együttérzésétől kísért szerelem kibontakozásához.

Ritkán éreztem ennyire Csehov-előadásban, hogy a cselekmény *megtörténik* - belül, a szereplőkben, a „szöveg alattiban”. Brooknál minden belső történésnek hitele van, minden apró mozdulat, gesztus igazzá, áttetszővé, magától értetődővé válik. Sarlotta Ivanovna (Michele Simonnet) valóban, a szemünk láttára megcsinálja a bűvészműtárványokat: láthatatlanul összecsomózza a színes kendőket, nyulat varázsol cilindrből, kártyalapokat húz elő a társaság tagjaitól. Brook számára a csehovi dráma igazsága nem a szereplők fölött álló, elvont igazságként létezik, nem is a helyzetükből levont objektív, „társadalmi” igazságként, hanem bennük magukban, egyéni létük gazdagságában és korlátoltságában - s e paradoxon lényege, hogy szelíd, belenyugvó rabokként élnek személyiségük börtönében. Nincsenek tehát látványos drámai pillanatok vagy kitörések, amelyekben a lélek „megmutatkozik”. Lopahin épp csak egy kicsit euforikus - enyhe részegsége fölött -, amikor bejelenti a cseresznyés kert megvásárlását; épp csak keringőzni kezd jókedvében; épp csak feldönti a paravánt, amely mögött ott állnak a csodálkozó vendégek csoportjai. Szó sincs duhaj kedvről, szó sincs a tudatalatti újbirtokosi dölyf feltöréséről. Lopahin néma bocsánatkéréssel fejezi be a jelenetet, amire tulajdonképpen nincs is szükség, hiszen senki sem neheztel rá, senki sem veti meg tettéért, a cseresznyés kert elvesztésének hírért ugyanazzal az értetlen, ideges mosollyal fogadják, mint korábban Lopahin jóindulatú figyelmeztetéseit vagy a felparcellázásra vonatkozó javaslatait. Mintha nem is róluk volna szó.

Brook csupa hagyományos elemet használ az előadásban, amelyek - talán a környezet szokatlanságától - nem a megszokott hatást keltik. Ismerős a jelmezek színének azonos tónusa - például a fehér -, amiből csak Ranyevszkaja ruhái ugranak ki egy-egy vörössel vagy melegbarnával. Ismerős az érkezések-indulások lírai hangulata, a színpadon kívüli (nézőtér mögötti) zajok, beszélgetések, nevetések hanghatásaival. Ismerős a harmadik felvonás finom zenei aláfestése (zenekar nincs, a keringődallamok csak beszűrődnek odakintről).

Talán egyetlen szokatlan effektus van, de az lenyűgöző. Az eredeti negyedik felvonás - a búcsú - előtt a díszítómunkások előlről hátrafelé futva fölhajtják a hatalmas perzsa szőnyeget. Marad a csupasz kőpadló. Most derül ki, hogy a kietlen környezetet a szőnyeg mégis puhává, otthonossá tette. Szőnyeg nélkül élettelené válik a tér. Az öreg

Firsznek nem kell végigtapogatnia az ajtókat - nem is tudná, a tér nyitott és hatalmas -, enélkül is érzi, hogy hideg, halott hodályba zárták. Amikor tehetetlenül leül karosszékébe, hogy megadja magát sorsának, a *Lear* Glosterjére emlékeztet - a csata közben némán a földön gubbasztó alakra az üres színpadon.

Mindig a legegyszerűbb a legméltóbb a színpadon. Áhítattal vegyes megrendüléssel néztem Brook *Cseresznyés kertjét*, az emberi érzések tiszta harmóniáját, azt a már-már földöntúli humanizmust, amelyet a világból megmentünk általa, „boldog órák szép emlékeképpen”. Nem tudom, hogy a világ csakugyan ilyen-e, nem tudom, hogy a színház ma megengedheti-e magának ezt az éteri tisztaságot, a megbocsátó szeretetnek ezt az apoteózisát.

Brook *Cseresznyés kertje* talán már egy boldogabb világból, a XXI. századból való.

Színház, 1981. október

## Balassa Péter: „Én mást akartam”

A Cseresznyéskert Pécssett (r.: Galina Volcsek m. v.)

Jó szándékú előadás, mérsékelten hagyományos rendezői munka. A megvalósulás viszont enerváltan másodrendű. Ennyire futotta. Előljáróban így foglalhatjuk össze a *Cseresznyéskert* Galina Volcsek rendezte pécsi előadásáról alkotott véleményünket, melyet alább részletesebben kifejtünk. Előbb azonban néhány gondolat kívánczik ide a Csehov-játékról és erről a műről, címünk jegyében, mely az írótól származó mondat.

Lehetségesnek tartott értelmezésünk szerint a *Cseresznyéskert*ben a parvenük (Lopahin, Jása) és a lecsúszottak (Ranyevszkaja, Gajev, Szimeonov-Piscsik és távolabbról Trofimov, Sarlotta Ivanovna) a komédia tartópillérei. Az istentelen kicsinység itt mindennek az alapja, mely a remény, a hit, a szeretet sóvárgásának aktuális hazugságaival álcázza magát. A Csehov-komédiák hagyományos, Sztanyiszlavszkijtől és Nyemirovics- Dancsenkótól eredő félreértése (no meg nyilván egy masszív közönségigény is közrejátszik ebben a félreértéstörténetben) a nosztalgikus, a részvét- és szeretetteljes, a szánakozó előadásmódban gyökerezik. Az előadásmód mindig foglya marad a szereplők félreértett „csehovi” atmoszférájának - az atmoszféraszínháznak -, ilyen módon az eredeti *farce* e csapda áldozatául esik. Ez az atmoszféra, mely rárakódott előadási hagyományként Csehovra, nem Csehov „nézete”. Nézőpontja legalább olyan rejtélyes, mint legnagyobb elődeié. Szövegeit ugyanis a szereplők mondják, ámde nem ő beszél általuk. E csapda persze részben magában a műben van, Csehov - bármennyire elégedetlenkedik is műveinek előadása miatt, önmaga állította az egérfogót. Művei megtévesztőek, mert komédiaelve a szövegnél mélyebben fekvő, még akkor is, ha a szövegben is keresnünk kell azt. Főképpen azonban a darabjaiban szunnyadó, de csak rendező és nagy színészegyüttes által kibontható, sokértelmű koreográfiában van ama komédia. S mint ilyenek - e darabok példátlanul radikálisak. Csehov alakjainak, helyzeteinek, „nézeteinek” táncolniuk, lassan lejtenuik kellene azon a színpadon, amely az írónak máig nemigen adatott meg. Radikalizmusa a nonverbális színház, a testszínház lehetőségében áll, egészen a beckett-i bohóctréfaig, bábtrükkig, a geg egzisztenciális, szituatív dramaturgiájáig meghosszabbíthatóan.

A magunk Csehov-képe szerint e sajátos dramaturgia szokásos elemzése során csak félreértésekhez vezethet a hagyományos szerep- és alakelemzés, mely lélekben gondolkozik, és nem mozgásban, gesztusban, mimikában, amely azután mintegy magába szívna a szöveget is. A legmodernebb színjátékmód előtt nála jelenik meg először és máig példás radikalizmussal a homogén koreográfiai tér, mint dráma. És ez nem azonos azzal a híres-neves, egységes „atmoszférával”. A színpadi ensemble itt csoportkoreográfia dinamikájára van komponálva, mely jóval több, mint az egyes szereplők „lelke” és „nézetei”. Csehov, akinek bizonyos ez a néma koreográfia volt egyetlen prófécija (nem pedig a többi, szóbeli közlése), egy elszigetelt individuumokra bomlott világot az ensemble dramaturgiájával halad meg, egy nem létező emberközösséget sejtve, mely csak koreográfikusan és a szereplők által reflektálatlanul van jelen, és amelynek a jelenbeliek semmiképpen sem az előfutárai, nem a jövőmondói, nem is a félbemaradt, szájalmas személyei. Hanem a lehetetlenek, sőt – a langyosak ők. Vajh miért nem tűnt fel még az átlagrendezőnek, hogy a csehovi „jellemek” nem egyszerűen illúziókat kergetnek, nem annyira „szegények”, nem annyira realitásérzék nélküli szószátyárok, nem deklasszált svihákok, nem egyszerűen kedves hazugok, hanem legbelül, mindenekelőtt - üresek?! És a legnagyobb jóindulattal is legfőljebb langyoskák. A nővérek jelképesen legendás sóvárgása, elvágódása, meg a többieké sem a szándék tisztasága és a megvalósítás képtelensége közötti távolság, hiszen ezek az untilig elemzett sóvárgásszövegek ténylegesen diffúz, tagolatlan, néhol kaotikus „utópiák” (ezúttal az utópia: csúfnév). A távolságnál súlyosabb és érvénytelenebb dologról van szó: egy emberi-társadalmi, szinte metafizikai lehetetlenség és szakadék kinyilvánításáról, mely szakadék

képtelen méretei egyszerűen nevetségesek. Sóvárgásaik semmibe futnak, táncuk, lejtésük (ez az a rejtett koreográfia, amely valamiképpen igenis instruálva, bár ki nem fejtetten ott van darabjaiban) viszont mintegy független tőlük, és visszamutató, reflektáló erővel bír. A csehovi dramaturgia alapja - számunkra - nem a szereplők mondandója és „lelke” (hiszen az épp a bőbeszédűség által langyosan üres), hanem a szereplők mozgásának a szerkezete. E szerkezet a mondandó, nem pedig az, amit „összevissza beszélnek”. Közbevetőleg: egyetlen, emez értelmezéssel rímelő - s így azt megerősítő - „Csehov-előadást” ismerünk, Nyikita Mihalkov filmjét, az *Etűdök gépzongorára* címűt. Hogy a „nézőpont” szinte teljesen nonverbális, az minden csehovi komédia kiindulópontja, mélyén az említett, komikus ürrel, a szakadéklétezés szatírájátékával. Csehovnál mindig az együttes, az emberi viszonylatok lejtése, aritmikus, céltalan tánca és a szövegek jelentés feletti (nem pedig „mélyértelműen alatti”) többszólamúsága, valamiféle háló az elsődleges, nem pedig az individuumok párharca vagy monologikus egymásmellettisége. Drámáinak konfliktusa éppen az a komikus meg nem felelés, hogy mennyire nem az az összeütközés színtere, dimenziója, ahol és amikor kis konfliktusaikkal bajlódnak az alakjai.

Ebben eleget tesz tulajdonképpen a komédia poétikájának, továbbá abban is, hogy figurái - legerőteljesebben a *Három nővérben* és a *Cseresznyés kertben* - mennyire nem személyek, hanem típusok; mintha csak kínosan teljesítené a legostobább típus-teóriák kívánalmait. Típusok ezek, túl általános, túl ismerős, túl jellegzetes szokásaikkal, hóbortjaikkal stb. (Vesd össze: üresség.) Ez az eljárás nagy drámaművészet esetén mindig arra utal, hogy a fogalma szerint típusokban gondolkodó komédiával állunk szemben, nem pedig az individuumok tragikus drámájával. Nem merünk szembenézni azzal a csehovi vonással sem, hogy szereplőit - például bőbeszédűség által - átlátszóan primitívnek, laposnak, olykor közönségesnek (különösen beérkezett nők, feleségek esetén), ízléstelennek komponálja (még csak gonosznak és ármányosnak sem!), nem pedig „bonyolultnak” vagy „rejtélyesnek”. Groteszken ugráló bábok mechanikus balettje Csehov színpada, mely messze van már a korabeli orosz drámában mesterként tisztelt Osztrovszkij - egyébként nagyszabású - jellemdramaturgiájától. Mindennek figyelmen kívül hagyásával a szokványos előadásokban immár nyolc évtizede elsikkad kopernikuszi tette, túllépése a jellemdramaturgián. Túllépni a polgári színjáték közmegegyezései alapformáján e világ feletti ítélet is, és ebbe éppúgy beletartozik a polgárinak aligha nevezhető haldokló Oroszország „intelligenciája”, amiképpen a tanácstalan Közép-Európa is: lásd Csehov meg-megújuló kultusza e régióban. Nála a radikális kilépés a nonverbalitás irányába nem jár együtt a jól ismert XX. századi irodalmi kegyetlenséggel és romantikus kompenzáló gyűlölködéssel (azon kevés bölcsek közé tartozik, akikből hiányzik a gyűlölet, mégis mindenkinél tisztábban látnak): az újítás hivalkodó jelzésével. Ítélete tehát még csak nem is sokkoló, mert nem jövendőmondó. Ítélete ugyanakkor nem is szeretetteljes-megbocsátó, mert - nem fél és nem gyermekes. Nem akar emlékezni, nem hívja vissza a „szép” múltat alakjaiban. A jellemdramaturgia és a mélyén fekvő emberkép, világlátás temetése: tárgyilagos, ünnep nélküli, ha nem is egészen részvétlen. Habár szereplőinek egymás közti részvétteljes szövegei megtévesztik a színházi embereket, akik - sok mindent pótolandó - „egy kis melegségre vágnak”: hazudnak, Csehov kályhája tövében. Ám ez az életmű csak abban a másik, átvitt értelemben „kályha”: ahonnan el kéne indulni. Csehov nem utálkozik, csak érvénytelenít, nem háborodik fel, csupán könnyedén (de nem könnyeden) legyint. Azért fontosak ezek a distinkciók, mert - ismételjük - messianisztikus jövőképe, forradalomról vagy felfordulásról szóló jóslata ennek a szerzőnek nincsen. Ha ilyesmi megjelenik színpadán, akkor az hátravetítés. Csehov nem egy forradalmi átalakulás társadalmát látja a sajátja mélyén, illetve a jövőben, hanem egy parvenü módon felfordult, tagolatlan, értelmes rend nélküli tömegtársadalmat. Méltatlannak és megtévesztőnek tartotta volna még a saját várakozásának a kinyilvánítását is, ráadásul hogyan

merészelt volna bírni ilyesmivel, hiszen góg helyett csak szerénység e drámai életmű daimónionja, egy talányosan csillogó szemüveglenccse mögül mindenén áthatoló tekintet.

A parvenü tömegtársadalom csehovi látványáról azért tartjuk szükségesnek beszélni, mert űtána kevesen mernek beszélni a parvenüről, hiszen ilyenkor - az akusztika korát éljük túl régóta - fölmerül a gyanú, hogy nem vagyunk „elég” demokratikusak és haladók. Holott ez utóbbi sem tagadja a rendet mint identitást, és a minőséget. A masszának hódolni, amit az írástudás sűrűn gyakorol, nem demokratikus magatartás, miként a szabadság sem hierarchianélküliség: csak az a kérdés mindig, mindenkor, hogy miféle, milyen alapon születős mennyire dinamikusan változó ez a hierarchia és tagolódás, ahol persze minden rendnek megvan a maga önbecsülése és mások előtti rangja. A méltóság ez, melyről mindent tud Csehov, semmit sem az alakjai. Továbbá: a szabadság választása, amelyről Csehov figurái semmit, ő valószínűleg mindent tud - kiválasztás, különbség is egyben. A Csehov-dráma híres-neves „atmoszférája” (melynek megtévesztő és félrevezető előadási gyakorlatáról Koltai Tamás írt néhány év előtt az Élet és Irodalomban kitűnő, elmélyült és igaz esszét) ilyen értelemben a szerkezettelenség és az élet-rendtelenség léggömbje (ismét gondoljunk Mihalkovra), ennek a szerencsétlen semmisségnek a dramatizálása, a szabadságnélküliség sóvárgó tudatáé.

Csehov pontosan azt haladja meg és azon emelkedik túl, amit saját kora elvárt tőle (lásd vitái, veszekedései rendezőivel, színészekkel, sőt feleségével). És ez az elvárás a kor önarcképe: a bensőség dramatizálása, mely semmibe visz, tükörsima, mozdulatlan örvényhez, kútmélyhez (ha volna ilyen). A polgári bensőséget koreográfia váltja fel, mely szereplőktől független mozgásokból áll, akaratlanul is egy „felsőbb” dinamikára utal; ám ez a váltás sem megváltás (talán ehhez kellett a legnagyobb gondolati bátorság, fegyelem és becsület, meg aszkézis), mert amivel felváltja a „polgári lelket”, az az újnak a pusztasága, távolról derengő üressége, nem pedig a testes eljövétel. Az új: üres.

A csehovi dráma mélyben lejtő koreográfiája a jellemet rezervátumba utasítja (a Csehov-drámák jó része mintha egy deszkapalánkkal kerített szelíd karámban játszódna), el nem búcsúzván tőle, hiszen lehet-e az elmúló üreseknek és langyosoknak kondoleálni? És minek is a nevében tehetné ezt? Talán ezért mondta a kérlelhetetlenül csak az eljövételre és a közös megváltásra figyelmező Tolsztoj, olümposzi, gátlás nélküli igazságtalansággal Csehov betegágyánál: „a maga darabjai még rosszabbak (ti. a Shakespeare-éinél B. P.)... a maga hőseivel hová jutunk el? A díványtól, ahol heverésznek - oda meg vissza?... Maga rendes ember, Anton Pavlovics...., de a darabjai mégiscsak rosszak”. Ez a dívány körüli koreográfia nem a darabokat minősíti, hanem világukat.

Hogy Csehov komédiái „mégsem rosszak”, az bizonyításra sohasem szorult ugyan, de az értéktartalmuk feltétlenül megfajtagondó - még nagyon hosszú ideig és nagyon sokféleképpen. Egyetlen példát hozunk fel, a szóban forgó *Cseresznyés kert* komédiai karakterét. Értelmezésünk szerint a kaotikus, játszi, látszólag rendezett koreográfia, ami tehát nem más, mint a szereplők életformájának, formátlanságának meghaladása, reflektálása, nos ennek középpontjában a parvenük állnak (Lopahin és az ősi vígjátéki származék: Jása), körülöttük (nem pedig fordítva) a deklasszáltak lejtene, Ranyevszkajáék. A külső körön Trofimov „táncol”. Nos, ez a Trofimov, aki rendezők, dramaturgok kedvenc „Csehovja” (miként a *Ványa bácsiban* Asztrov), ő sem az író nézőpontját közvetíti, nincs jövője és jövőkonceptiója, csak: álma, arról, amivel leplezi önnön valóságát. Trofimov fedőmondata így hangzik: „Inkább dolgozzunk.” Ennél nagyobb hazugság senkinek a szájából nem hangzik el a darabban. Ő tehát a leginkább koreografikus alak, igazi „figura”, aki szinte a legtávolabb áll a - nem látott - jövőtől („Mi fölötté állunk a szerelemnek” - mondja), éppen ezért beszél róla a legtöbbet, őneki van a legnagyobb lelke, tehát egész lénye csak táncol, jár-kel és bölcselkedik. Hogy azután ez a tánc függetlenedik a személytől, hogy a test mást mond, mint

a lélek - az Csehov és nem Trofimov formálásbeli, de jelentéssel telt kilépése, átlépése a látás jövőjébe.

Az alapszerkezetnek a fölrajzolása azért szükséges, mert a *Cseresznyés kert* komédiai volta nem feltétlenül, sőt valószínűleg alapvetően nem a „mosolygó búcsú” a múlttól, hanem a parvenüség és a deklasszálttság egyidejűségében beálló szabadság hiány. A kontraszelekció, itt és ott, „ezeknél” és „azoknál”. Molière-i hagyomány ez, amelynek súlyát, intelmét, semmisségre utaló jelentését az egész újkoron át (olyan közbülső állomásokra gondoljunk, mint például Balzac karrierregényei) már régen elfelejtettük, az említett írástudó reflex miatt, amely a gyors tempóban meg-megújuló kontraszelekció világában fejlődött ki. Molière-i tehát az, hogy a parvenü válik a hagyományos, a „klasszikus” világrend nem feltétlenül alulról, de kívülről romboló, új rendet nem hozó aktorává. A parvenü a mindenkori komédia egyik alapfigurája: a parodia profana főszereplője, aki mérhetetlen távolságra van a Bahtyin elemzte parodia sacra rendezett világon belüli komikumától. A parvenü a struktúra összeomlását hozza, a maga sem értette zavart, amit a rend, a minőség szerinti értelmes kiválasztás megszüntető kisajátítása jelent. A hierarchia megrendülése, amelynek pillanatán a *Cseresznyés kert*ben már messze túl vagyunk: nos, mindössze ez az új. Lopahin egy új semmisség hírnöke. Az új, a modern társadalom embere szemében nevetséges automatizmussal értékesebb, mert új, függetlenül ennek tartalmától vagy tartalmatlanságától. A csehovi komédia az „új ember” üres eszkatológiájára épül, utolsó darabjában pedig ama jövő nélküli fejszesuhogásra - favágásra. Az az új, amit Lopahin - és távoli „Leporellója”, Jása - képvisel, minden utópia kaján érvénytelenítése, méghozzá az utópia látszatát csillantva meg (a felbomló kert kisajátítása ez a megtévesztés), a pragmatizmus törtető igazságának és aktuális igazának a nevében (az is az új kor sajátossága, hogy ami új, az „igaz” is, mert: új). „Trofimov: És én a legelső sorokban akarok elől menni ...” „Lopahin: Eljutsz odáig?... ( *A távoból fejszecsapások hangja, amint fákat döntenek ki*) Lopahin: Mi csak fintorgatjuk nagyfent egymásra az orrunkat, az élet meg megy szépen a maga útján...” Az igazi utópia ugyanis méltóságot, komolyságot és tragikus konfliktust kölcsönöz és ígér önnön újságának. A komédiában megjelenő utópia és új viszont nem mást ígér, mint a bírvágy ürességét. (Lopahin megveszi a „veretes emlékü” birtokot, úgy hiszi, „felemelkedett”, „valaki lett”, és persze: ugyanaz.) A komédiában az új: negatív eljövétel; otrombaság és ízléstelenség, akarnok kíméletlenség és szakszerűtlenség (Lopahinnak pénze van, de kiirtja a fákat). A rombolás itt „ésszerű intézkedés”, mely igazolható, mert új. A komédia Csehovnál már nem a „fennkölt tragédia” illúziótlan megfelelője és átfordítása önnön dimenziójába (ez a klasszikus paródia lenne); a bekerítés, a megszerzés és a kiirtás mint nemes adakozás és nagyvonalú tehervállalás. Az új itt: egy kifogástalanul korrekt, kiéhezett ragadozó, aki leleplezhetetlen. Dinamikáját nem szabad összetéveszteni ama társadalmi földindulással és valódi mozgással, amiről Csehov nem beszél, csak szeretnénk belehallani ezt a beszédet. Az igazi, az eredeti Utópia: sziget volt, melyet benépesíteni és lakályosítani adatik azoknak, akik képesek élni benne: Ranyevszkajáék nem képesek élni ebben a lehatárolt kertben (mutatis mutandis szigeten), Lopahin tehát megvásárolja, a jótékonyság tudatában, és - letarolja. Az igazi utópia szembeállítás a komédia „új” -fogalmával azért jogosult ezúttal, mert a *Cseresznyés kert*-értelmezések visszatérő vonása belelátni egy valódi utópikus utalásrendszer, holott éppen ez a műve példázza a legerőteljesebben, hogy Csehovnak nem volt a szó eredeti értelmében utópikus tudata, hanem annál rezignáltabb és szenttelenebb volt: a fényes jövő az ő szemében minden utópia elsivárosodása, kiüresedése, megvásárlása: Lopahin. Az „utópia” ebben a darabban valami tömeges, tagolatlan jövő, a parvenü bírvágyé - és ez komédia. Jövendőlése: az elárverezés útján szerzett birtok, vikendházakkal letarolva, benépesítve. Csehov szemében ilyen értelemben az újkor (ami volt s lesz): ízléstelen komédia, amiként Marx szemében „A jelen: majomszínház”, Flaubertében „A történelem – farce”. A Csehov-komédia az

antiszociális (tömeges-tagolatlan) kultúravesztésről szól (amibe beleértendők a deklasszáltak, a lecsúszottak, az ancien régime figurái is), mint a szerzés és birtoklás üres üdvtörténetéről. A parvenü felemelkedése mindig hallatlanul visszataszító, egyben nevetséges látvány (önnönmagának is, gondoljunk Lopahin folytonos mentegetőzésére, szervilizmusára és lappangó gyűlöletére). Ebben a szerzésben és birtoklásban, a kicsinyes irigykedésben és rivalizálásban a teremtés klasszikus európai fogalma fordul ki önmagából: Csehov minden tradicionális jelentést „megfoszt ruháitól”. Minden a konc, minden a kihasítás, „a rész” és az efeletti mámor. „Lopahin: Ezután mindenki úgy táncol, ahogyan én füttyülök.” A darab mélyén lejtő tánc így reflektál arra a kicsiny, otromba és görcsös táncra, amihez Lopahin füttyüli a dallamot.

A pécsi *Cseresznyés kert*et Galina Volcsek, a moszkvai Szovremennyik Színház főrendezője állította színpadra, munkatársai közül néhányan szintén szovjet művészek voltak. Dicséretes, hogy Elbert János újrafordította a szöveget, és Tóth Árpádéhoz képest modernebbé, elevenebbé és szövegmondásra alkalmasabbá tette. Költői erejéből és mélységeiből, árnyalataiból viszont vesztett az új változat, bármennyire volt is pontatlan, elmosódott a régebbi. A rendező több helyen lényeges húzásokhoz folyamodott. Szinte szokásosan nem mindig funkcionális, nem mindig indokolt módon. Ilyen például Trofimov szövegeinek megkurtítása, a második felvonásban Ljubov Andrejevna párizsi elbeszélése egy részének, illetve a harmadik felvonás eleji instrukcióknak az elhagyása. Az előző kettő következtében Trofimov és a földbirtokos asszony lényegi vonása - az egyiknél az üres fecsegés az utópiáról, a másiknál a tagolatlan dezorientált életvezetés-hiány elhalványodik, elszegényedik. A húzások harmadik példájánál azért fájjaljuk Csehov partitúrájának be nem tartását, mivel a francia tánc vezényszavai az üres és komikusan anakronisztikus formák koreografikus kiemelését szolgálnák, ezzel Volcsek egy apró, ám nem lényegtelen lehetőséget szalasztott el, hogy tülemelkedjen a tradicionalitáson. Ami a szcenikát (díszlettervező Pjotr Kirillov) és a kosztümöket (Vjacseszlav Zajcev) illeti: a színpadtér stilizált intériert és kertet zár magába, amelyet kopár, nyiszlett fatörzsek határolnak a hátsó színpad karéjos vonalában. Ez az ötlet valóban jó és jelentéssel, de nem találkozik az ensemble-al, amely ezt a potenciálisan beszédes teret megszólaltatta volna. A kosztümök színjátéka (a lilától a fehérig) szintén elmés, funkcionális, a szereplők igazi világát vetíti ruházattá, a figurák mélyebb megértését jelzi. De csak jelzi, hiszen a színészeknél múlik, hogyan hordják ruháikat. A ruhaszínek itt egyúttal karakterszínek, a színészek viszont nem emelkedtek fel ehhez a komplexebb játéklehetőséghez.

Jóindulatú színészi próbálkozásnál nem több ez az előadás. Galina Volcsek koncepciója, mely a modernizált tempógyorsítással (itt: a szokásos hadarással) folytatja a Sztanyiszlavszkij-tradíciót, s amely számos hangsúlybeli újságot, helyes és szellemes kiemeléseket tartalmaz (ha a néző nagyon koncentrálna), nos, mindez nem talált együttesre, nem talált társulatra. A koncepcióból fakadó gyorsaság (mely önmagában is vitatható persze, mert vagy érvényesíti magát az eredeti, csehovi „szünet”-jelzésekkel szemben, vagy nem) nem komédiát, hanem komédiázást, „vígjátékiságot” eredményezett. Nem azt kifogásoljuk tehát, hogy a rendezői munkának semmi köze sincs ahhoz a meggyőződéshez, amiről fent beszéltünk, hanem azt, hogy szuverén mélységgel sem rendelkezett. Csak „technikás” lendülettel: ez viszont elakadt az együttes szerény lehetőségei között.

Az előadás komoly szerepfélreértése Meszléry Judit (Ranyevszkaja), aki rebbenő, csacska hisztérika, egyszer-egyszer tragikái, ám hangválasztásával nem volt képes tülemelni alakját játékában. Baja, hogy azonosult vele, és így lett játéka - hazug (különösen a második részre érvényes ez). Mert Ranyevszkaja megformálásának titka talán éppen az, hogy az önmagának is hazudó figurát miként lehetne hitelessé tenni, megformálni ennek az asszonynak a teátrális-azonosuló lényegét: megjeleníteni tehát, és nem önmaga lenni. Győry Emil Gajevjéből, aki különben igen fontos volna e „balettben”, hiányzott mindenféle erő. Az

ernyedte és biliárdmániás, korán szenilis fivért ernyedten, már-már unottan alakította, képtelen volt - akárcsak Meszléry - a figura szerepazonosulásából szerepet (tehát reflektált játékot) teremteni. A korábbi kritikákban kiemelt, legjobban dicsért Kulka János (Trofimov) valóban az együttes egyik jó alakítását nyújtotta, még ha a kritikus nem ért is egyet azzal, hogy a csehovi instrukciót (szemüveg) túlzottan is afféle mai, álértelmiségi, „ifjúművész”, lázas szószátyár avantgardistára maszkírozta át. Kulka érdeme tehát viszonylagos: ebbe az előadásba hozott színi és némi intenzitást, elsősorban testmozgásával, kézzátékaival, ezúttal érthető motyogásokkal, az üresben járó mélyértelműség megformálásával.

Sipos Lászlónak (Lopahin) szemmel láthatólag fogalma sem volt arról, hogy kit és mit játszik, ki is ő valójában. Volcsek pedig nem Lopahinra építette az előadást, a figura hangsúlytalan és végiggondolatlan maradt. A rendező szokás szerint a Csehovnak képzelt Trofimovra építette koncepcióját. A Lopahin-alakítás ilyen módon az előadás átlagához képest is rossz, nem több valami lelkes, tétován harsány ugrádozásnál, és főleg rossz szövegmondás és hangoskodás zavaró elegyénél. A másik mélypontot Oláh Zsuzsának (Ánya) köszönhetjük. Egyszerűen nem létezett a színpadon, arról nem beszélve, hogy hallani sem lehetett. Játékba képtelen volt hozni magát, homály fedi, mit is gondolt szerepéről, illetve: akart-e játszani egyáltalán? Ánya itt semmitmondó volt, méltányos hát, ha mi is hallgatunk róla. Vári Éva (Várja) igyekezett, bár önálló elképzelés nélkül, feladatának megfelelni: jobb lehetőségek kibontakoztatására érdemes színésznőt láttunk. A legjobb karaktert Lang Györgyitől (Sarlotta Ivanovna) láttuk, ő az előadás - mozgás, beszéd és reflexió tekintetében - legintenzívebb alakítása, bízunk abban, hogy még teljesebben és egy unott környezet pressziója nélkül bonthatja ki kétségtelen tehetségét. Paál László (Szimeonov-Piscsik) és Krasznói Klári (Dunyása) meg Bánky Gábor (Jepihodov) tisztos epizódalakítással járultak hozzá a produkcióhoz, amit persze kevesellünk kell, mert az együttes intenzitását ez a mérsékelt munka is csökkentette. Cserényi Béla (Firsz) tökéletes szereptévesztés, legalább akkora - s csaknem olyan horderejű, mint Meszléryé, nyilván nem függetlenül a rendező munkájától. Firsz a *Cseresznyés kert*-ben nem „Jean”, itt pedig az volt. Firsz Csehovnál nem egy félhülye, arisztokratamajmoló nyugat-európai komornyik, belső lakáj, hanem a régi Oroszország, egy 85 éves, nagy erejű atavizmus képében. Sőt, funkciója szerint csaknem főszereplő, hiszen itt ő az a bizonyos „puska”, amely szükségszerűen eldördül a fináléban. Formátumának megfelelő a vége: ottfélejtik és bezárják az udvarházba, következőképpen el fog rohadni elevenen. Ennek a radikális súlyát fura mód mintha észre se vette volna Volcsek. Hogy a színészi alakításból azután végképp hiányzott mindaz, amit formátumnak, néma súlynak, dadogó oppozíciónak nevezhetnénk, azt mondani sem kell. Pedig a mindenkori *Cseresznyés kert*-előadásokat minősítheti, hogy adott esetben hogyan és mit játszott bennük Firsz.

A játékmester (Galina Szokolova) bizonyára csak azzal dolgozhatott, amivel szembetalálkozott. Érezhető, hogy jó mozgásképzelései lehetnek, amelyekből itt az erősebb első részben többet, az ernyedtebb, unott második részben kevesebbet láttunk; domináltak a szakszerűtlen, ritmustalan szaladgálások. Észrevettünk még néhány ügyes, századfordulói csoportfényképre emlékeztető beállítást. Végül hadd méltassuk röviden a műsorfüzet találóan válogatott, gondosan szerkesztett anyagát; hogy érdemes szerkesztője kicsoda, az homályban maradt, ki tudja, miért.

Bizonyára barátságtalan a kérdés, miközben a kérdező tudja és ismeri a szociológiai-gazdasági, lélektani stb. stb. körülményeket: mindezen túl és mindezzel együtt miért is fáradtak és ernyedtek ennyire egy ilyen előadásban a színészek? Nem éppen Trofimovval mondom (hiszen őtőle ez nemes hazugság), mégis tőle kölcsönzöm a szavakat: „Inkább dolgozzunk.” Ha szabad még ilyet kérni. Még hozzá „csak úgy”, mindennel együtt és ellenére; akkor lesz majd „kinek, minek”...



Az egész előadás, ha ismét összefoglalunk, akkor tisztes, jó modorú „lejátás” volt, helyenként: játék is, ámde nem teremtő színház. Beletagolódik tehát az utóbbi évek (és főként az utóbbi év) számos magyar Csehov-interpretációjának sorába, eltekintve remek kivételektől (*Ivanov, A Manó*). Ez a sorozat őszinte szándék szerint kultuszt von a nagy orosz köré, vagyis állásfoglalás. Ámde egy alapvető félreértés-széria, egy jelenkori - borzongó, fázós, félős - belevetés lerontja ezt a kiállást; a magyarországi Csehov-előadások „egy kis melegségre vágnak”, nyilván közönségükkel karöltve. Csakhogy - ismételjük - Anton Pavlovics nem hőforrás, hanem: forrás. A mai Csehov-kultusz, aminek tényét nem győzzük üdvözölni, egy üresen lejtő, táncos rezervátum igényeit és állapotát visszhangozza: lehetne önismeret, ehelyett eddig azonban mégis inkább visszautal a századfordulóra. Mert kissé olyan ez a félreértett csehovizálás, mint Trofimov. Beszél, beszél, gátoltan és szürkésen rajong - saját magának (korának) arról, amire maga képtelen - és az is „akar” maradni. Anya pedig pártában marad. Csehov pedig továbbra is - mást akar...

Csehov: *Cseresznyéskert* (pécsi Nemzeti Színház) Fordította: Elbert János; Dízlet: Pjotr Kirillov m. v.; Jelmez: Vjacseszlav Zajcev m. v.; Rendezte: Galina Volcsek m. v.; Szereplők: Meszléry Judit m. v., Oláh Zsuzsa, Vári Éva, Győry Emil, Sipos László, Kulka János, Paál László, Labancz Borbála - Lang Györgyi, Bánky Gábor, Krasznói Klári, Cserényi Béla, Vajek Róbert, Melis Gábor, Galambos György, Fülöp Mihály, Radnay György.

Színház, 1983. január

## Végel László: A cseresznyéskert áldozatai Csehov drámája a dubrovniki Marin Držić Színházban

A színpad közepén egy diagonális szerkezetű emelvény, felső íve öreg szekrényt érint, a nosztalgia tárgyát, amely később egy tükörbe nyit, majd háttér-játékba, később vak sorstükörré válik, amely nem jelez vissza semmit; az előadás végén a mediterráneumi zsalugáter által átszűrt sugarak fényében a lejtő a felfelé kapaszkodó összeroppanás útja lesz - lassított mozgással, némán ájulnak a megsemmisülésbe a színészek: a sötétségben a gyertyafénynél csak Firsz marad, güggyög valamit az elmúlt idők tanúja, de ő is kiejti kezéből a gyertyát, és ezzel végérvényesen eltűnik az idő, amelyben a Csehov-dráma szereplői éltek.

A nosztalgia, a lírai tónus csak éppen megjelenik ebben az előadásban, amelynek igazi hőse nem az ember volt, nem az egyéni életet élő hős, hanem a révetegen távozó idő. Az az idő, amellyel ártatlanul és naivan néznek szembe az emberek, és amely nem vesz tudomást többet róluk. Éppen ezért a rendező, Ivica Kunčević racionális és rideg kontextusba helyezte az egész előadást, még a halál sejtetésszerű, metaforikus megjelenését is ebben a hangnemben fogalmazta meg: ebben is csak az idő egyik szimptomáját látta, és nem az egyén traumatikus félelmének tárgyát. A hősök nem is tiltakoznak ellene, úgy mennek elébe, mintha csak távoznának a cseresznyéskert helyszínéről, a tönkrement világ színpadáról. Kialszik a színpadot koszorúzó zsalugáteri napfény, a mediterráneumi természet közömbösen elfojtja a gyertyafényt is, hisz Firsz élete eddig is csupán a véletlennel magyarázható. Kunčević dubrovniki Csehovja ezek után jajszó nélkül simul bele egy metafizikus jelentésbe. Ezt a rendezői álláspontot sugallja a színpadtér kimunkálása is (Dinka Jeričević scenográfus munkája). A diagonális szerkezet uralkodik a színpadon és lehatárol minden mozgáslehetőséget, minden emberi kapcsolat fölött van, mint valami fenyegető emelvény, és Ivica Kunčević, a mives rendezés művelője ezzel a térbeosztással saját rendezői-kifejezésbeli lehetőségeit korlátozza, a korlátokból azonban formai erényt kovácsol, úgy játszik ezzel a feldarabolt és lehatárolt színpadtérrel az emelvény tövében, mint a tudatos költő a szonettformával. A tér peremén váltogatja a hangsúlyokat, hol az egyik, hol a másik ponton tárul fel a konfliktus lehetősége - de csak a lehetősége. Az emelvény az a jel, amely megosztja az embereket, a teret, elválasztja a színészeket; ez az a mozdulatlan színpadi jel, amely nagyobb minden konfliktusnál. Ez lenne az a mérték, amely Camus szerint a mediterráneumi világban „halálba kerget, hogy alibit teremtsen magának”. S tulajdonképpen, ami az emelvény körül játszódik le, az „csak” az emberi viszonyok feltárása, itt emlékeznek és felejtnek a hősök, itt fogalmazódik meg a mindennapiság keserű poézise. Mindez azonban csak kérge a megszűnő időnek, a lényeg, az előadás „filozófiája”, majd a lejtőn bontakozik ki. A színészek időnként fellépnek rá, kísérleteznek ezzel az „úttal”, amely az eltűnésbe vezet. Látszik a lejtőn való játék testi erőfeszítése és izgalma, ennél fogva megváltozik a mozgás jellege is, a test másképpen reagál, ez tehát nem csupán másik tér, hanem egy másik világ kezdete is.

Kunčević az egész játékszervezést ebben a szellemben alakítja ki. A szaggatott játékképzés az emlékek és a jelen közötti kapkodást jelképezi. Milka Podrug Kokotović, mint Ranyevszkaja kitűnően fogalmazza meg az emlékekért való mímelte harcát: a gyermekágyba süpped, önfeledten beszél a múltból. De közben sejteti, hogy ez csak „játék”, az éden csak az lehet, ami elveszett, ezt nem lehet megérinteni. Jelenlétével kitölti a színpadteret, de a látzatokkal játszik. Számára a cseresznyéskert csak annyiban érdekes, amennyiben emlék, a jelen cseresznyéskertje, a valóság már nem fontos, mert ez már nem az ő idejének tanúja. Kunčević rendezői érdeklődése a cseresznyéskert eszménye, és amikor a szereplők a létező kertről szólnak, hangjuk bántóan közömbös, majdnem hogy rideg. A valóság egészen más, mint az átélt idő, a természet kiesett az emberi időből. A színészi játékmód beállításából arra következtethetünk, hogy Kunčevićet elsősorban az időből és a történelemből kiesett emberek

sorsa érdekli, az idő kötöttségeiből kiszabadult hosszú agónia és nem a hősök nosztalgiája, pszichológiája, a cseresznyés kert körül kialakult mentalitásbeli különbségek ütköztetése, a régi világ összeroppanása, az új szellem képviselőinek megrajzolása. Ezt jelzi az előadás első részének kopár szépsége is, amelyből hiányoznak a fenti jelentések. Kunčevićet elsősorban a gondolati pontosság érdekli és nem más.

Az előadás második részében ez a tiszta vonalvezetés egyes helyeken elmosódik, és felbukkannak pszichologizáló mozzanatok, patetikus tónusok. De a színészvezetés domináns jegyei ebben a részben is a puritán gondolatvilágra irányulnak. Lopahin például majdnem hogy közömbösen fogadja, hogy ő lett a cseresznyés kert új tulajdonosa. Zdenko Jelíe hanghordozása száraz, hivatalos; egyszerű rutinfeladatokat old meg, amikor bejelenti a tennivalókat. Kár viszont, hogy ezekben a részekben a Trofimovot és Jepihodovot alakító színészek a kelletténél nagyobb érzelmi angazsáltságot visznek be a játékba, Anya pedig többször túl indulatosra hangszereli gesztusait. Ezek a pszichologizáló gesztusok fékezik az utolsó előtti jelenet határozottabb kibontását, amelyben Kunčević hatásos színpadi formában megfogalmazza rendezői szemléletét: Lopahin együtt távozik a cseresznyés kert régi tulajdonosaival, ugyanazokkal a lassított mozdulatokkal kapaszkodik az emelvényen, és ugyanabba a sötétségbe tekint, mint a többiek. Ezzel szinte előrevetítődik az ő sorsa is: az új tulajdonos osztozik a régiek sorsában, a különbség átmeneti és formális. Ez a jelenet mintha csak jelezné: valami sokkal fontosabb dolognak kell történnie, hogy az ember megváltozzék, az „új osztály” már túlságosan alkalmazkodott, legalábbis lelkileg, a régihez.

Mindezek után, a dubrovniki bemutató alapján, felvetődik a kérdés, beszélhetünk-e a cseresznyés kert áldozatairól, a semleges természet bosszújáról, amely nem avatkozik be többé aktívan az ember sorsába, hanem csak közömbösen szemléli az emberi sorsot. A természet, a cseresznyés kert, csak azért fontos, mert ez az egyetlen tanú, nincs más. A cseresznyés kert metaforája ebben az előadásban csak kegyetlen és rideg szépséggé vált, amely lehetővé teszi az emberi bűnhődését. Kunčević rendezése e lényeg felé tör: őt nem a mentalitásbeli különbségek, a pszichológiai szembesülések, a szociális kontextus érdekelték, hanem az isten nélkül maradt közömbös természet ereje, amelynek ege alatt a vacogó egyedüllétre ítéltetik mindenki.

Színház, 1983. október

## Nánay István: Cseresznyés kert Csehov-bemutató Kaposvárott (r.: Ascher Tamás)

Komédia vagy tragédia? - ez az eldönthetetlennek látszó kérdés 1903, a moszkvai művész színházbéli bemutató óta újra és újra megfogalmazódik a *Cseresznyés kert*-premierek alkalmából.

De vannak alkotók, akik nem azt kérdezik, hogy Csehov műve komédia-e vagy tragédia, hanem tudják, hogy komédia és tragédia. A hetvenes évek néhány kiemelkedő előadása - mindenekelőtt Brooké, Efroszé, Strehleré más-más módon, eltérő hangsúlyokkal, de egyként a komédia és a tragédia szétbogozhatatlan szintézisét képviseli. Ezeknek az előadásoknak a rendezői a maguk művészi egyénisége és látásmódja szerint különbözőképpen, de a lényegre tekintve hasonlóan szakítottak a *Cseresznyés kert* szélsőséges megközelítésmódjaival, s előadásuk revelatív hatása, formai újdonsága egyedül és kizárólag a mű értő és érzékeny elemzésén, az írói akaratnak, a darab struktúrájának felfejtéséből adódott. Ezeknek a szintetizáló előadásoknak a sorába sorolható Ascher Tamás kaposvári előadása is.

### Komédiából színmű

Balassa Péter a legutóbbi magyarországi Csehov-előadásszéria kapcsán a pécsi *Cseresznyés kert*ről írt elemzésében lényeglátón és nagyon pontosan fogalmazta meg a darab komikumának tartalmi és szerkezeti összetevőit, a mű értelmezésének alapkérdéseit (SZÍNHÁZ, 1983/1), s ezzel mintegy szellemi-elméleti (vita)alapot adott a dráma minden újabb színre állítójának. Kimutatható, hogy Ascher *Cseresznyés kert*-értelmezése sok szempontból hasonló Balassáéhoz, mint ahogy az is tény, hogy művészi egyéniségébe szervesen beépült az idézett rendezők műmegközelítésének számos szempontja, eredménye. A kaposvári előadás természetesen nem különféle hatásokról árulkodik, hanem Ascher szintézis-teremtő készségéről, önálló, szuverén alkotói látásmódjáról tanúskodik.

Még mielőtt az előadásról, annak értelmezéséről szólnék, két olyan lényeges dologra kell utalnom, amelyek a rendezői alapállást világítják meg. Ascher újrafordította a darabot, és megváltoztatta az író műfajmeghatározását. Nyilvánvaló, hogy a rendezőt nem az zavarta Tóth Arpád gyönyörű, költői fordításában, hogy néhol filológiaiul kevésbé pontos, hanem éppen a költőisége, amely eleve kísértés az elégikus megszólaltatásra. Ám nem fogadta el Elbert Jánosnak a már említett pécsi előadáshoz készített magyarítását sem, amelyben - talán épp a költőiség ellenében - a gyakori, erőltetetten mai szófordulat, kifejezésmód, nyelvi szerkezet sokszor ellentétbe kerül a figurák lényegével, szituációival. Spiró György fordítása megőrzi a Csehov-szöveg poézisét, de a textust a mai beszélt irodalmi nyelvhez közelíti, és a legtöbbször sikerül összhangba hoznia a színpadi szöveget a szituációk értelmezésével.

Az előadás műfaji meghatározása a csehovi komédia helyett színmű lett. Ebben a változtatásban a Csehov-filológia újabb eredményei éppen úgy közrejátszhattak (a komédia szó tartalma mást jelentett Csehovnak, mint akár kora átlagos színházi embereinek, akár a mai nézőnek, színésznek; ez a műfaji meghatározás főleg a sztanyiszlavszkiji megközelítés elleni tiltakozás miatt került a darab élére stb.), mint annak felismerése, hogy a jelen szóhasználatban a komédia szó túlzottan leszűkítő értelmű, a Csehov-mű lényegét - paradox módon - sokkal inkább kifejezi a szinte parttalanul tág tartalmú színmű-meghatározás.

### Térélmény és látványvilág

A *Cseresznyés kert* minden rendezőjének olyan alapkérdéseket kell tisztáznia, amelyek a színrevitel módját éppen úgy meghatározzák mint az előadás, lényegét és kicsengését, azaz: mit jelent a cseresznyés kert, a birtok, a gyerekszoba, milyen a viszonyuk a szereplőknek a

kerthez, s milyen egymáshoz, mit, milyen eszméket, ideológiát, törekvéseket képviselnek a szereplők külön-külön és csoportosan, milyen nemzedéki viszony van a szereplők között és így tovább.

A darab elemzői közül többen rámutattak arra, hogy a mű főszereplője az a kert, amely egyszerre konkrét valóság és jelkép. Az előadások nagy része azonban vagy az egyik, vagy a másik jellegzetességet emeli ki, s ezáltal leegyszerűsíti a kert szerepét. Vagy megjelenik a színpadon vagy a színpad háttérében a maga díszletvalóságában a cseresznyés, vagy csupán beszélnek a kertről. Ám jelképpé, önmagánál többé válni csak olyan dolog válhat, amelynek konkrét valóság alapja van. A kertnek valóságosan is léteznie kell ahhoz, hogy metaforikus jelentése lehessen. Az író azonban egyetlen szerzői utasításban sem írja elő azt, hogy a kertet valóságosan meg kell jeleníteni, de azt igen, hogy érzékeltetni kell jelenvalóságát. Nem véletlen, hogy minden jelentős rendező küszködik ennek az ellentmondásnak a feloldásával, s Strehlernek még az a gondolat is megfordult a fejében, hogy talán a tavaszi természet szagát kellene a színpadra varázsolni a kert megsejtetéséhez.

Ez a valóságosság-jelképeség összefüggés persze túlmutat a kert értelmezésén, és az egész darab megjelenítésének ez az egyik kulcsproblémája. Hiszen Csehov darabjaiban a szereplők, cselekedeteik és nem cselekvésük, tárgyaik és vágyaik egyszerre valóságosak és valavalamit jelképezők, tehát minden pillanatban a dolgok és jelenségek e kettősségét egyszerre kell érzékeltetni ahhoz, hogy a Csehov-darabok polifonikussága kiteljesedjék.

A kert azonban csupán része a birtoknak, a cseresznyéssel egyenrangú szerepe van a háznak s benne a gyerekszobának. A darab értelmezését alapvetően meghatározza az, hogy milyenek ábrázolják a Gajev-házat, hogy az egy régi fényében tündöklő vagy egy lepusztulóban lévő nemesi kúria, illetve hogy az első és a negyedik felvonás színhelyeül szolgáló gyerekszoba mennyire gyerekszoba, hogy az csak az emlékezet szerint az, vagy tárgyi valóságában is. Más lesz a szereplők viszonya a birtokhoz, ha csak nosztalgiaiból ragaszkodnak hozzá, s más, ha ténylegesen. Megváltozik az emlékidézések tartalma, őszintesége, végső soron a szereplők helyzete, ha a múltat idéző értékek elvesztésének fájdalmát az új értékeket hordozó jövőkép felsejlése oldja fel - azaz a múltba révedező és a jövőről álmodozó szereplőkről van szó -, vagy ha a sivár jelenről szól a játék, amelyben az emberek önmagukkal szemben sem őszinték, illúziókba kapaszkodók, talajtalanok és tehetetlenek.

A modern scenika, az előadások két részre tagolása - az eredeti négy felvonás helyett - többnyire azt eredményezi, hogy egyetlen többé-kevésbé variálható térben játszódnak az előadások, ami a darabok lényegét befolyásoló kompromisszumokra kényszeríti a rendezőket. Csehov dramaturgiailag is nagyon következetesen határozta meg az egyes jelenetek színhelyét; azt, hogy melyik felvonás játszódik szabadban, s melyik zárt térben. A helyszíneket összemosó, jellegtelen színpadkonstrukciók azonban ezt a tagolást megszüntetik, s a legtöbbször az sem derül ki, hogy a szobabelső szűk vagy tágas volta is dramaturgiai funkcióval bír. A *Cseresznyés kert* esetében a mező és a ház, a házon belül a berendezett és kiürített gyerekszoba meg a fogadó szoba elkülönítése ugyanúgy lényeges és értelmező funkciójú, mint ahogy ezeknek a helyszíneknek a kialakítása, jellemzése is az.

A cseresznyés kert milyenségével, illetve a ház tereinek kiképzésével szorosan összefügg az előadás „fehérsége”. A *Cseresznyés kert* előadáshagyományaihoz hozzátartozik a fehér szín, amely vagy fokozatosan sötétül el, vagy kontrasztként keveredik hozzá a sötét árnyalat, a fekete szín. Az, hogy egy előadás alapszintónusa milyen, az nem önkényes elhatározás kérdése, mint ahogy egy *Cseresznyés kert*-előadás minőségére nem garancia az, hogy a díszletek, jelmezek uralkodó színe, más színrevitelekhez hasonlóan, fehér. Csehov hangsúlyosan csak egyszer beszél a fehér színről, amikor az első felvonásban a cseresznyefák virágzó szépségéről szól. Ám a fehér színhez tapadó asszociációk, a kert fogalmának kiterjesztése - „Egész Oroszország a mi kertünk!” -, valamint az, hogy a cselekmény a

könnyed, világos színű ruhák viselésére alkalmas hónapokban játszódik, okozhatták azt, hogy nagyon sok előadás alapszíne a fehér lett. Strehler fogalmazta meg a legpontosabban azt, hogy miért választotta előadásához ezt a színt, amikor kifejti, hogy valami évszakoktól független fehérség jellemzi a darabot, amelyet a fehérén virágzó cseresznyeskert látványa és az őszi hóesés lehetősége foglal keretbe. Míg például Efosz is teljesen fehér látványvilágú előadást rendezett, Brooké a színház csupasz színpadának koszos falai, mint természetes díszlet között játszódott.

A kaposvári előadás négyfelvonásos, és Szlávik István díszlete különös módon oldja meg a térbeli problémákat. Nyomasztó, zezugos, alacsony, piszkosszürke falakkal és vastag mennyezettel határolt szobában kezdődik a játék. A színpad elején, baloldalt egy beugró van, itt áll a fontos szerepet játszó százéves szekrény, innen nyílik a darab elején még bezárt ablak a kertre. A szoba közepén ülőgarnitúra, jobboldalt elöl egy kis iskolapad áll. Ez a tér egyszerre zárt és nyitott, benne foglaltatik a szűken vett gyerekszoba, de hátrafelé áttekinthetetlen benyílókkal úgy tágul ki, hogy kialakul egy átjáróhelyiség is. Ez nem meghitt, nyugalmas, gyereknevelésre szolgáló zuga a háznak, csak átmeneti tartózkodásra alkalmas a tér, mint ahogy a szereplők is csak ideiglenesen vannak a birtokon. Itt nem érezheti magát otthonosan az ember, nem lehet elernyedni, olyan kusza a helyiség alaprajza, amilyen kuszák a szereplők közötti kapcsolatok.

Ebbe a nyomasztó térbe vág bele élesen az előadás egyetlen vakító fehérsége: amikor kinyitják az ablakot, oldalról nagyon erős, hangsúlyozottan fehér fény világít be a színpadra, a szereplőkre, akik megdermednek a cseresznyeskert jelenlétét, a tavaszt, az életet jelképező világosságban. Szinte bántó ez a fény, s csak hosszú szünet után tudnak megszólalni a szereplők: „Az egész kert csupa fehérség.” A kertet soha, egyetlen pillanatra sem látjuk, ám a kert jelenvalósága és jelképsége abban a színpadi gesztusban, amit a fehér fény hordoz, maradéktalanul megszületik.

A színpadi térkonstrukció váza a további felvonásokban is megmarad, ám maga a díszlet variálódik. A második felvonásban eltűnik a falak egy része, ettől áttetszővé, levegőssé válik a tér, amely azonban így is bezárt marad. Néhány oszlop kerül a színpad közepére, eléjük pedig egy kerti pad. A színpad hátrafelé félkörívben emelkedik. Mintha egy kerti pavilonban játszódna a jelenet! Ez az a felvonás, amelyben a nyár egy pillanatnyi boldogságot ígér, a szereplők álmait közvetlenül semmi sem fenyegeti, az árverésig még van idő, tervezgetnek, kapcsolatok csírái alakulgatnak, de a Csavargó megjelenésével minden illúzió szertefoszlik. A térkiképzés, a hátulról, oldalról adott szórt fények bágyadtsága, a színpad nyomottsága érzékletesen fejezi ki a felvonás alaphelyzetét.

A harmadik felvonás, a fogadószoba díszlete nagyobb, de ha lehet, még zártabb, mint a gyerekszobaié. A tér belső osztásai itt is zugokat képeznek, a benyíló mögött sötétség van, s ez a hely is áttekinthetetlennek tűnik. A negyedik felvonásban nagyjából visszaáll az első felvonás díszlete, de a jobb oldali fal előbbre kerül, így hangsúlyosabbá válik a szabadba vezető ajtó. A színpad csaknem üres, útításkák sorakoznak a színpad jobboldalán, elöl, s az öreg szekrény helyén nagy kupac rongy látható.

Aschernél a terek konkrét helyszínek, ugyanakkor a szobák egymásba csúsznak. Nincs éles határ a gyerekszoba és a nappali, a fogadó és az ebédlő, a hall és a gyerekszoba között. Bár a szerzői utasítás szerint azonos a helyszín a darab elején és a végén, kezdetben a szereplők a színpad bal oldalán jönnek be a házba, a befejezéskor pedig a jobb oldalon távoznak. A tér ugyanaz, és mégis más. A kaposvári előadás díszletében nincs fehérség. Kopott falak, szegényes bútortzat, alacsony mennyezet, gyér fények teremtik meg a történet vizuális közegét, a szereplők bezártságát, kilátástalanságot sugalló helyzetét.

Ebben a sivár térben mozognak Szakács Györgyi kitűnő ruháiban a szereplők. A jelmezek rendszere sem követi a csehovi atmoszféra színház különböző hagyományait. Nincs egységes alapszín - például fehér (s ennek megfelelően az alapszínek komorabbá válása) -,

nincs fekete-fehér kontraszt. A ruhák elsősorban a figurák jellemét, helyzetét tükrözik. Gajevet természetes elegancia jellemzi, vele szemben Lopahin szintén jó öltönyöket hord, de nem áll jól rajta a ruha. Ljubov toalettje különös, ebbe a világba nem illő eleganciájú. Trofimov kinőtt, kihízott kék öltönyt és magas szárú cipőt visel, Firszen rogyant nadrágszárú fekete frakk és fején szalmakalap van, Jása lezserségét a csíkos világos nadrág és ing is kiemeli, Jepihodov szerencsétlen voltát a kelleténél rövidebb, sötét színű nadrág és az alóla kilátszó fehér zokni sutasága is fokozza stb. A jelmezek is nagyon pontosan kifejezik azt, hogy a Gajev-házban összegyűltek mindegyike jelentéktelen, üres, nevetséges lény.

### Ranyevszkaja és Lopahin

Ascher azok közé a hazánkban és másutt is ritka rendezők közé tartozik, akik az előadást az írói szöveg mélyreható, pontos és következetes analíziséből bontják ki. *Cseresznyéskert*-elemzése során magától értetődően vetette el azokat a szokásos és kényelmes interpretálási lehetőségeket, amelyek vagy a múlttól való könnyes-mosolygós búcsúra, vagy egy új világ eljövételére vetett hit kifejeződésére, vagy a földbirtokos és kapitalista rend hatalomváltására egyszerűsítik le a drámát. Aschernél nem ez vagy az a szereplő kerül az előadás középpontjába, nála minden figura egyformán fontos szerepet játszik, hiszen nem Gajev és Ranyevszkaja tragédiájáról, nem Lopahin győzelméről vagy Trofimov jövődőléseiről, Ánya és Trofimov új életet ígérő egymásra találásáról szól a dráma, hanem egy patthelyzetről, amelynek mindenki egyformán részese, előidézője és szenvedője. Nem a múlttól és nem a jövőről szól a darab, hanem a jelenről. Vagy másképpen fogalmazva, a nosztalgiába vont múlt éppen úgy hazugság, mint az utópikus jövő, az egyedüli realitás a jelen, ami olyan, amilyenné az emberek teszik. De a *Cseresznyéskert* szereplői vagy nem tesznek semmit, vagy a meglévő értékek pusztításával, a bizonytalan fedezetű értékek reményében cselekszenek. S akár így, akár úgy viselkednek, mindenképpen szánnivalóan nevetségesek, mert erőtlenekek, talajtalanok, kis nekibuzdulásaik előre láthatóan kudarcba fulladnak, s helyzetükből csak a Szimeonov Piscsik-féle túlélők és a Jása-féle feltörekvők húzhatnak hasznot.

Ascher rendezésében nincsenek látványos mutatványok, gagek. A figurák helyzeteit úgy bontja ki, hogy azok minden felesleges magyarázkodás nélkül hordozzák a dráma mondanóját, igazságát, sajátos csehovi komédia-jellegét.

Bár az előadásban mindenki egyenrangúan fontossá vált, a darab két főalakja mégis Ranyevszkaja és Lopahin. Ők azok, akik a két végletes létezési módot, a sodródást és a cselekvést megtestesítik. Kettejük figurája és a közöttük lévő viszony kidolgozása az egész előadás szempontjából meghatározó. Ranyevszkaja megérkezése a birtokra különleges esemény. Nemcsak azért, mert az unalmas vidéki életben minden érkezés vagy távozás nagy dolog, s egy külföldről érkező személyt még nagyobb kíváncsiság vesz körül, mint más halandót, hanem főleg azért, mert Ranyevszkajából valami furcsa sugárzás árad. Vonzásába kerül mindenki, férfi és nő egyaránt. Szépségének és dekadenciájának, könnyelműségének és a realitások iránti fogékonyság hiányának, titokzatosságának és kitarulkozásának együtt veszélyes vonzása van, miközben e tulajdonságok elfedik a figura állhatatlanságát, bizonytalanságát.

Lopahin a hirtelen meggazdagodó, feltörekvő vállalkozó típusa, aki bár megveszi magának a birtokot, mindent, amit az jelképez, el is pusztít. Számára a birtok megszerzése elégtétel őseinek sorsáért és a felemelkedés újabb eszköze, igazolása. Ám azzal, hogy a pénzfiaztatás pillanatnyi előnyeiért a fákat kivágatja, a földet felparcelláztatja, a házat lebontatja, ez a tranzakciója semmivel sem több vagy más, mint nyerészkedése a máktermesztéssel. Bármit tehet Lopahin, az marad, aki volt. Nem egy új kor képviselője, csupán a pillanat adta lehetőségek haszonélvezője.

Ranyevszkáját Igó Éva, a színház új tagja, Lopahint Lukáts Andor játssza. Ez a szereposztás az előadás egyetlen igazi buktatója. Egyrészt a két színész korából zavaró ellentmondás következik, másrészt a színésznek csak részben képes megoldani a szerepét. A kaposvári színház társulatának összetételéből adódik, hogy bizonyos színészkorszályok hiánya miatt furcsa, fiatalított szereposztások születnek. Ez esetben is az író által megadottnál fiatalabbak a szereplők. Ez önmagában nem baj, csak akkor válik azzá, ha a fiatalítás nem találkozik a darab lényegével, vagy ha az egymás közötti korviszonyok felborulnak. Ez utóbbi következett be Igó és Lukáts szerepeltetésével.

Ranyevszkájának felnőtt lánya van, s egy beszélgetésből kitűnik, hogy egyszer már felnőttként kötözte be a gyerek Lopahin sebeit. Azaz az asszony közel jár a negyvenhez, s Lopahinnak mindenképpen jóval fiatalabbnak kell lennie Ranyevszkájánál. Igó Éva figurájáról semmiképpen sem lehet feltételezni a darabból következő életkort, Lukáts Andor Lopahinja pedig jelentősen idősebbnek tűnik Ranyevszkájánál. Nem zavarja ez a korkülönbség-probléma, ha a dramaturgiai munka során kiiktatnák azokat a konkrét utalásokat, amelyek a szereplők s nemcsak e kettő, hanem például Gajev és Firsz korára vonatkoznak.

Ha ettől eltekintünk, Igó Éva kitűnően mutatja meg Ranyevszkaja tétovaságát, pózait, sehova nem tartozását. Ám hiányzik belőle az a varázs, az a sugárzás, ami magához vonzza környezetének tagjait. Hideg szépségű az ő Ljubovja. Nehéz eldönteni, milyen is valójában ez az asszony, mennyire őszinték emlékező szavai, hiszi-e azt, amit mond, vagy magát is becsapja az emlékek idézésével. Nehéz eldönteni, hogy ő váltja-e ki az iránta megnyilvánuló rajongást, vagy mindaz, amit ő, a párizsi dáma jelent a többieknek. Az eldöntetlenségek egyszerre válnak előnyévé és hátrányává az előadásnak, mert egyrészt valami furcsa sejtelmesség veszi körül az asszonyt, másrészt bizonytalanságban hagy számos részlet értelmezésében.

Lukáts Andor nagyszerű alakításában Lopahin rendkívül ellentmondásos figura. Naivitás és ravaszság, lelkesedés és rezignáció keveredik benne, a megkaparintható javakra azonnal lecsap, de az anyagi sikerek nem teszik boldoggá. Végső soron ő is talajtalan és céltalan ember, akárcsak - más módon és indítékból - Ranyevszkajaé. Az előadás kezdetekor álmából riad fel, és rajongó-várakozó szavakkal szól az érkező asszonyról. Lukáts rendbe hozza öltözékét, de a kalapját felteszi a szekrény tetejére. A színész ebbe a gesztusba sűríti annak jelzését, hogy Lopahin paraszt, máskülönben sem a viselkedése, sem a megjelenése nem utal származására és helyzetére. Ahogy Lukáts odabújik Ranyevszkaja-Igó lábaihoz, ahogy beszél a nővel, abban a férfi gyerekkorából táplálkozó gyerek-anya és a férfi-nő kapcsolat bonyolultsága fejeződik ki. Lukáts alakításának csúcspontja természetesen a harmadik felvonásbeli monológ, amikor bejelenti a birtok megvásárlását. Lukáts nem örül a birtoknak. A kérdésre, hogy ki vette meg a kertet, úgy vágja oda a feleletet, hogy abban a rátartó büszkeség szomorú szégyenérzettel párosul. Belelkesedik, amikor az árverés részleteit meséli, de egyre keserűbbé válnak a szavai, amikor az őseinek szerzett elégtételként értékeli a „földkerekség legszebb birtokának” megvételét. Mulatozása csöppet sem felszabadult, a megriadt, remegő társaság közepén egyre magányosabb lesz Lopahin. Lukáts felkap egy asztalkát, és azzal kezd hadonászni, a tánc romboló őrzöngéssé fajul. Ez a kiábrándult mulatozás olyan, mint egy haláltánc.

### Kommunikációképtelenség

Az előadásban felerősödik az a Csehov-darabok szerkesztéstechnikájából adódó sajátosság, hogy a szereplők egymás mellett elbeszélnek. Nem párbeszéd zajlanak a színpadon, hanem mindenki mondja a magáét, s csak a legritkábban találkoznak a szavak, a mondatok, s még ritkábban a gesztusok, a tekintetek. A *Cseresznyés kert*ben a legkülönfélébb



párosításokban találkoznak a szereplők, de közöttük mégsem alakul ki semmiféle kapcsolat. Lopahint és Varját környezetük egymáshoz tartozóknak tekinti, de ha egyedül maradnak, képtelenek érzelmeiket kifejezni. A negyedik felvonásbeli leánykérés-jelenetben Lukáts Andor és Csákányi Eszter ennek az állapotnak minden gyötrő mélységét megmutatja. Csákányi lázasan rohangál fel-alá a szobában, keres valamit, vagy legalábbis úgy tesz, mintha keresne, Lukáts a színpad közepén áll. Varja számára fontos lenne a házasság, Lopahinnak láthatóan kevésbé. A jelenetnek mégsem ez a különbség adja meg a lényegét, hanem az, hogy ezek az emberek képtelenek egymáshoz szólni, képtelenek arról beszélni, ami a szívüket nyomja, s ez nyilván nem először s nem is utoljára történik meg velük.

A fiatalok partnerkeresése, egymásba kapaszkodási vágya átszövi a darabot: Jephodov Dunyasát üldözi, Dunyasa Jását, Anya Trofimovot, Varja elfojtott féltékenységgel figyel a kapcsolat alig-alakulását, miközben esze szerint Lopahint választaná. Varja összetett lelki világát finom eszközökkel mutatja meg Csákányi Eszter. Amikor Anyát megérkezésekor fogadja, az örömet elnyomja az irigység amiatt, hogy míg ő otthon kuporgat és dolgozik, addig Anya Párizsban urizál. Tudja, számára elérhetetlen mindaz, ami a másíknak az ölébe hullt. Az irigységet azonban kompenzálja azzal, hogy túlradó szeretettel babusgatja a lányt, akit Nagy Mari játszik. Ám egyik állapotban sem tud a két lány egymással szót érteni, hiszen világuk nem azonos, nem ugyanazt a nyelvet beszélik. Csákányi Varjája nem csúnya, apácászerű vénlány. Csak szomorú és kiábrándult. Semmit sem vár az élettől, beletörődött abba, hogy további évei is szürkeségben, egyhangú munkában telnek el. Ezért nem is olyan éles, inkább csak tehetetlenséget kifejező a második felvonásvégéi, Ljubov pénzszorása elleni felcsattanása. A harmadik felvonásban, Lopahin birtokvásárlási bejelentését követően Csákányi minden teatralitás nélkül, szótlánul és magában mindennel leszámolva dobja oda a színpad közepére a ház kulcsait. Ezzel a visszafogott, éppen ezért roppant erőteljes gesztussal fejezi ki a színésznő Varja belső drámáját. Hiszen a birtok elvesztésével egyedül ő - és Firsz - az, aki vesztett valamit, senkit sem köt valódi érzelmi szál a birtokhoz, csak azt, aki itt élte le egész életét, s azt, aki ezért a birtokért dolgozott. S ő vált hajléktalanná, ő vált leginkább kiszolgáltatottá, akinek még a Lopahinnal való házassága sem jöhet létre.

A Lopahin-Varja kapcsolatnál nem kevésbé ellentmondásos az Anya és az örökös diák, Trofimov közötti viszony. Az életidegen diák és az életet nem ismerő lány között alig hihető, hogy tartós kötődés jöhessen létre. Ascher egyik legtalálóbb kompozíciója a második felvonás végének beállítására, amikor a fennkölt eszmékről szavaló Trofimov és a szerelemre vágyó Anya kettősét úgy zárja le, hogy a Varja hívása elől menekülő fiatalok tévován indulnak a folyópartra, keresik egymás kezét, maguk sem tudják, mit tegyenek, egymásba kapaszkodjanak vagy sem, szeretnék megfogni egymás kezét, de a másikat kereső mozdulatuk félúton megtorpan, a kezek ugyanúgy elmennek egymás mellett, mint ahogy a szavak. Az utolsó felvonásban érezhető: a két fiatal közötti viszony olyan, mint egy több évtizedes házasságban, Anya és Trofimov között nem született igazi érzelm, szerelem.

#### A komikum fokozatai

A *Cseresznyéskert* egyik legfontosabb, Ranyevszkájával és Lopahinnal egyenrangú szerepe Trofimové. Ő szónokol a jövőről, arról, hogy „Egész Oroszország a mi kertünk!”, arról, hogy „Dolgozni kell!”, ám ő nem dolgozik, az egyetemet nem fejezi be. Nyilvánvaló az ellentét a szavak és a tettek között, nehéz hinni annak a szavában, akinek elképzeléseit nem igazolja az élete. Ennek a figurának az értelmezése a darab értelmezésének is az egyik kulcsa. Ha Trofimov lelkes szónoklatait komolyan vehetnénk, akkor ezt egy szebb jövő megjósolásának tekinthetnénk, tehát a figurát komolyan kellene vennünk. Ám ennek ellentmond az alak írói jellemzése, darabba ágyazottsága. Azaz itt érhető tetten leginkább az, hogy Csehov milyen áttételesen értelmezte komédiának a maga darabját. Máté Gábor

tökéletesen valósítja meg a csehovi komikumot. Már a megjelenése is ellenállhatatlanul komikus, ugyanakkor valami fenyegető és szánalmat keltő jelleget is hordoz. A kinőtt-kihízott ruhából előremered a színész szemüveges feje, kezeit pedig többnyire a zakójának magasan lévő zsebeiben tartja. Az előreszegett nyak és a hátrafesztett kar merevvé teszi a színész mozgását, s a figura olyan, mint egy agresszív teknősbéka. Máté megszólalásai mindig támadóak, akkor is, ha prófécia, akkor is, ha lelkesedik, vagy védtelen és kiszolgáltatott. A szavakat kipréseli magából, ezért még a szebb jövőről szóló mondatai is ellenszenveseknek, hitelteleneknek tűnnek.

Másfajta komikumot képvisel Helyey László Jepihodov alakjában. A peches könyvelő figurája olcsó megoldásokra csábítja általában a színészeket, hiszen a kétbalkezesség ábrázolására számos humoros patron áll a rendelkezésükre. Helyey tragikomikus alakot formál Jepihodovból, akinek szerencsétlenségei nem nagy horderejűek, tehát sem nagyon szomorkodni, sem nagyon nevetni nem lehet rajtuk. Az esemény és az események megélése közötti kontraszt válik nevetségessé, s nem az, ahogy a férfi például megbotlik a küszöbön. Már a második felvonásbeli kertjelenetben, amikor Jepihodov a gitárját mandolinnak mondja, s a pisztolyáról beszél, illetve amikor Dunyasa visszaküldi a házba, a figura sete-sutasága mögött valamiféle nevetségessé válást kompenzáló, elfojtott indulat érződik Helyey alakításában, ami a harmadik felvonásbeli dákó eltörésekor felszínre is tör. A figura ambivalens lénye magyarázza azt, hogy Jepihodov lesz Lopahin távollétében a birtok felügyelője, s ezzel egyértelművé válik, hogy minden szempontból közelebb áll Jásához, mint azokhoz, akikhez tartozni szeretne. Jása szintén rendkívül lényeges szereplője a drámának, jóval fontosabb, mint azt a hagyományos színre állításokban megszoktuk. Jása nem egyszerűen egy inas Ranyevszkájánál, aki megjárta Párizst is. Ő az, aki pimaszságával, dörgölözésével, alkalmazkodóképességével túléli a Gajev-ház minden lakóját, vendégét. Bezeredy Zoltán dicséretesen takarékos eszközökkel mutatja meg a pár francia szót felszedett, az urak és a személyzet körében egyaránt otthonosan mozgó, Gajev sértő, rendreutasító megjegyzéseit meg sem halló, azokat rezzenéstelen arccal fogadó, az érte epekedő Dunyasát - Kristóf Kata életteli alakítása - lekezelő, a múltját megtagadó, pitiáner feltörekvőt.

A legszélsőségesebb komikumot Szimeonov-Piscsik és Sarlotta Ivanovna alakítói képviselik, annak megfelelően, hogy e két alak két szélsőséges típust testesít meg. Szimeonov-Piscsiket, az örökké pénzért loholó, az élet mindennapi örömeit élvező, gyógyszer marékszámra nyelő, legyűrhetetlen parlagi földbirtokost Cserna Csaba játssza - hibátlanul. Alakításából süt a figura begyöpösödöttsége, hangossága mögött ravasz együgyűség rejlik, pénzkérése nem a bajban lévők könyörgése, hanem a valahogy mindig lesz tapasztalatával bírók rutinszerűen hangzó kunyerálása.

Ahogy Cserna Csaba Szimeonov-Piscsikje tökéletes ellenképe Gajevnek, úgy Pogány Judit Sarlottája, a kényszerűen emancipálódó nevelőnő a Ranyevszkaja, Ánya és Varja által megtestesített nőorsók ellenpontja. Pogány Judit nem beszél akcentussal - így kérte Csehov is a Művész Színháztól, de az évtizedek során ennek épp az ellenkezője lett hagyomány -, s nem a nevelőnőt hangsúlyozza a szerepben, hanem a nőt, aki férfiruhába bújjik, bűvésztükköket tud, fogadja, sőt kikényszeríti az udvarlást, puskát hord, pattog, mint egy labda, s bármily rossz a kedve, nem lehet kimozdítani a kedélyéből, mert ezt ő nem engedheti meg magának. A második felvonásban, amikor a padon négyen - Jepihodov, Sarlotta, Jása és Dunyasa - együtt ülnek, pontosan kijelöli a rendező, hogy hová, milyen körbe tartozik ez a nő, ám ahogy a közös éneklésben részt vesz, ahogy a puskájával játszik, majd egyetlen mozdulattal a padnál álló biciklire veti magát, és körbekarikázva távozik, azzal a színésznő ennek az asszonynak a kvázi-függetlenségét is jelzi.

Ennek a felvonásnak az alaphangulata különben sokkal felszabadultabb, mint a többié, s csak a végén komorul el, amikor a legendásan rejtélyes hang szólal meg, illetve amikor megjelenik a Csavargó. Gyuricza István Csavargója végzetszerűséget, fenyegetettséget hoz a

színpadra, s aligha véletlen, hogy alakja felidézi a kaposvári *János vitéz* keserű, kiábrándult értelmiségi Bagóját.

A gazda és inasa

Gajev és Firsz szerepét a szerzői előírásnál jóval fiatalabb színészek játsszák, ám esetükben ez kevesebb problémát okoz, mint amiről a Ranyevszkaja-Lopahin kettős esetében beszéltem. Jordán Tamás rezignált, szemlélődő Gajevet alakít, akit csak a biliárd tud fellelkesíteni. Kívülről nézi az eseményeket, fel-fellelkesül ugyan, amikor tervezgetni kell, hogyan lehet kilábalni az anyagi bajokból, de cselekvésre alig futja energiáiból. Azt, hogy dolgoznia kell, ugyanolyan beletörődéssel veszi tudomásul, mint azt, hogy elárverezik a birtokot. Fel sem fogja, hogy megváltozik az élete, mivel nem él a valóságban.

Firszet Tóth Béla játssza, Ascher a jelmezzel, parókával is hangsúlyozza, hogy ez az öregember egy őskövület, a múlt egy emléke, aki a maga anakronisztikus voltával még inkább kiemeli az egész társaság lehetetlenségét. A színész nem játssza túl az öregembert, csupán jelzi a vénséggel járó nyavalyákat, tüneteket. S nem válik könnyes tragédiává a halála sem. Amikor a Gajev-ház kiürül, s az ajtót bezárták, felhangzik a fejszecsapások tompa hangja, és előcsoszog Firsz, vackot keres magának. Az üres teremben csak egy ilyen helyre bukkan, a százéves szekrény helyén hagyott rongykupacra. Ide, a régi ruhák, anyagok közé dől le a csaknem százéves öreg inas, mintha csak aludni akarna, Jelképes a gesztus, ugyanakkor nélkülöz minden érzelmességet.

Mint ahogy az előadás egészéből is hiányzik az ellágyulás, az érzelgősség. Kemény, a komédia mögött a tragédiát is megmutató, konzekvens *Cseresznyés kert*-interpretáció látható Kaposvárott.

Csehov: *Cseresznyés kert* (kaposvári Csiky Gergely Színház) Fordította: Spiró György; Díszlet: Szlávik István m. v.; Jelmez: Szakács Györgyi m. v.; Zenei vezető: Hevesi András; Bűvésztrükk: 1, A X; A rendező munkatársa: Czeizel Gábor; Rendező: Ascher Tamás; Szereplők: Igó Eva, Nagy Mari, Csákányi Eszter, Jordán Tamás, Lukáts Andor, Máté Gábor, Cserna Csaba, Pogány Judit, Helyey, László, Kristóf Kata, Tóth Béla, Bezerédy Zoltán, Gyuricza István, Kósa Béla, Mohácsi János, Szántó György, ifj. Somló Ferenc, Tapodi Gabriella, Gecse Joli, Stella Attila.

Színház, 1985. január

Antal Gábor: Évadról évadra  
Mátrai-Betegh Béla színibírálatai  
(Részlet)

[...]

A külföldi klasszikusok közül [Mátrai-Betegh Béla]- legalábbis élete és működése utolsó negyedszázadában

- valószínűleg Csehov állt hozzá legközelebb. Ezért is üdvözölte szigorú eleganciáján átsütő lelkesedéssel például a Madách Színház 1960-as *Cseresznyés kertjét*; Ádám Ottóban meglelni vélte azt az érzékeny Csehov-rendezőt, aki „rejtett, bonyolult érhálózatáig” képes lebontani a drámák szerkezetét, hogy aztán indítsa el bennük „az élet valódi keringését”. Am rögtön ráérezett arra is - ezt dokumentálja Horvai István 1970-es vígszínházi *Ványa bácsi*- rendezésének ünneplő méltatása -, hogy újabb évek (és események) fényében másképpen is történhet a lebontás és felépítés, mint az Ádám vezényelte előadásokban. Felismerte, hogy a Csehov-művek költői összetettsége alkalmas arra, hogy ne pusztán „az irodalomszemlélet felől” közelítsék meg összetettségüket.

[...]

Színház, 1985. június

Nánay István: A Cseresznyés kert Marosvásárhelyen  
 Harag György utolsó rendezése  
 (Részlet)

Meghalt Harag György, a Mester - ahogy őt tanítványai, pályatársai, ismerősei és barátai Erdélyben és Magyarországon, Újvidéken és Bukarestben nevezték. Azok közé az Európahírű alkotók közé tartozott, akik a színházat kiszakították az irodalom szolgálatából, és az irodalmi-drámai művel egyenértékűvé tették az élő előadást, s pályájuk során a színház mint szuverén művészeti ág sajátos formanyelvének és esztétikájának kidolgozásán fáradoztak. Munkásságában a romániai magyar voltából táplálkozó egyediség és az európaiság egyetemessége együttesen fejeződött ki. Nemcsak a román, a romániai magyar nyelvű színháznak, s nem csupán az egyetemes magyar színháznak volt kiemelkedő alkotója; a huszadik század második felében Európa egyik legjelentősebb rendezőjévé vált.

[...]

\*

Sokunknak emlékezetes élménye marad a Harag György rendezte *Cseresznyés kert* újvidéki előadása, ahogy a sötét nézőtér végéből Ranyevszkaja és kísérete lassan előrejön a széksorokra fektetett pallókon, a kétoldalt elhelyezett, fehér tüllel borított fekete faágak, bokrok között a színpadra, a nézők által körülült játéktérre. Végtelen szomorúság áradt ebből a vonulásból, mint ahogy az előadás egésze is az emberi kapcsolatok lehetetlensége, a kommunikációképtelenség, az öncsalás felett érzett szomorúságot sugallta - groteszk-tragikus megközelítésben. Újvidéken ez az előadás a *Három nővérrel* és a *Ványa bácsival* együtt trilógiát alkotott. A három előadás ugyanannak az életérzésnek más-más, egyre végletesebb és reménytelenebb megnyilvánulását fejezte ki.

A marosvásárhelyi Állami Színház román tagozatának előadása, bár sok szempontból rokon az újvidékivel, egészen más szemléletű. Nemcsak a játéktér más, nem csupán a színi hatások és eszközök változtak, s nem kizárólag a jugoszláviai magyar és az erdélyi román színészek közötti mentalitás- és felkészültségbeli különbségek magyarázzák az előadások eltérését; Harag György élethez, művészetéhez, valóságához való viszonyában következett be tragikus változás. Már igen betegen kezdett hozzá a munkához, és a hosszan húzódó előkészületek és próbafolyamat végén a bemutató előtti simításokat már nem tudta befejezni, ezt Tompa Gábor végezte el a Mester intenciói szerint.

Mély bölcsesség és humánus sugárzik az előadásból. Valahogy úgy, ahogy Csehov elképzelte: egymásba játszik a komédia és a tragédia. Ranyevszkaja, Gajev és a többiek úgy élnek bele a világba, hogy képtelenek felfogni helyzetük riasztó változásait, a viháncolás, a felelőtlen filozofálgatás, a léha semmittevés felszínes, bohókás megnyilvánulási formái roppant mulatságosak, ugyanakkor az értékek pusztulása, a jobb sorsra érdemes emberek tehetetlen jövőfeladása, a passzivitásba menekülő - szinte gyermekes - viselkedés mögött érződő riadtság és cselekvésképtelenség hallatlanul szomorúvá és tragikussá teszi a szereplők perspektíváját, az előadást.

Míg Újvidéken a fehér és fekete szín ellentéte határozta meg a látványvilágot, Marosvásárhelyen a különös díszlet és jelmezek együttese, illetve a fény és a sötétség kontrasztja. Romulus Fenes, a világszerte ismert képzőművész, a marosvásárhelyi színház igazgatója tervezte a díszletet és a jelmezeket. A díszlet nem utal konkrét helyszínre, sem a gyerekszoba, sem a ház többi helyisége, sem a cseresznyés kert, sem a mező düledező rommal nem jelenik meg a maga naturalista vagy realista valóságában. Huszonöt méter hosszú, hátrafelé tölcészerűen szűkülő, áttetsző textíliából készült barlangszerű „csöben” játszódik

az előadás. Ezt az absztrakt teret a textílián keresztül szórt, opálos fénnel lehet megvilágítani, a világítás valami furcsa, sejtelmes, egyszerre valódi és álomszerű légkört teremt a színpadon. A díszletfalak nemcsak áttetszők, de „átjárhatók” is, nincs határozott kontúrjuk, ettől a kint és a bent viszonya bizonytalanra válik, olyan közeg veszi körül a szereplőket, amely puhának és oltalmat nyújtónak tűnik, de egyben kiismerhetetlennek is. A teret két alkalommal töri meg a rendező és a tervező: az előadás kezdetekor a színpadnyílást egy sok apró, különböző stílusú és mintázatú csipkefüggönyből összevarrt kortina zárja le, majd ugyanez a függönyfal osztja ketté mélységében a teret a színpad közepe táján a harmadik felvonásban. Különös anyagból készültek a szereplők ruhái: bársonyos tapintásúnak tűnnek, ám valójában kissé merev jellegűek, azaz a ruhák már anyagukban is egyszerre kényelmesek és kényelmetlenek, kifejezve ezzel a szereplőkben meglévő érzelmi és magatartásbeli kettősséget. A ruhák szabása, stílusa kortalan, Csehov korát éppen úgy idézi, mint századunk későbbi évtizedeit.

\*

A darab első jelenete a csipkekortina előtt játszódik. A függöny felgördülése után sokáig csak a cselédség tablóját látni, miközben édes-bús melódia hallatszik. Oldalról, a nézőtér felől lassú, kimért mozdulatokkal, merev háttal, hátraszegett nyakkal, de előrehajtott fejjel közeleg Lopahin. Kétsoros elegáns öltöny, puhakalap van rajta, kezében sétabot. A bot mintha tartást és méltóságot adna Lopahinnak. A bottól azonban még furcsább a figura mozgáskaraktere; a kitűnő színész, Ion Fiscuteanu bal kezét hátul a derekára helyezi, a jobbáiban lévő bot szabályos lendítésével, koppantásával ritmust szab a figura lépéseinek, amelyek keresetten lassúak, így állandó a feszültség a visszafogott mozgás és a lefojtott belső indulatok, Lopahin lénye és viselkedése között. Mielőtt Ranyevszkaják megérkeznek, felgördül a kortina is, az üres térben csupán egy ágy és egy szekrény áll. Csak a sötét színpad tölcészerű mélyén pislákol valami fény, s onnan jön előre végtelenül lassan, mint valami álom kútjából a társaság, közben fokozatosan kivilágosodik a játéktér, és oldalról a cselédség is beszállingózik. Amikor a szereplők előre értek, és Ranyevszkaja körül, mint egy mágneses tér középpontja körül a térben lazán szétszóródva csoportosultak, végtelen hosszúnak tűnő kitarított pillanat következik: mindenki csöndben és mozdulatlanul áll. Ranyevszkaja körül a megérkezés percében megállt a világ, s a többiek vagy átéltek ezt az állapotot, vagy úgy tesznek, mintha átélnék, vagy illemből várakoznak. Ezzel a jelenettel megtörtént a szereplők első, néma jellemzése: a helyzet roppant feszült, a nyugalom mélyén várakozások, vágyak, indulatok kavarnak, s a néző végigpásztázva a szereplőkön, megsejtheti - az egyes figurák milyenek lehetnek. A csöndet Ranyevszkaja töri meg, számára egy karosszéket hoznak be.

\*

Ranyevszkaját a kolozsvári román színház művészi ereje teljében nyugdíjazott színésznője, Silvia Ghelan játssza. A kapkodó mozdulatok és mondatok, a szélsőséges érzelmi megnyilvánulások egyértelművé teszik, hogy Ljubov Andrejevna nincs tudatában annak, ami őt körülveszi, képtelen felnőttként, tehát felelősséggel felmérni helyzetét s annak következményeit. Valamifajta infantilizmus jellemzi a fel-felkacagó, majd minden átmenet nélkül sírni kezdő asszonyt, miként határozottan infantilis benyomást kelt Gajev szerepében a hatalmas termetű, mély hangú, gyermekien őszinte tekintetű Mihail Gingulescu, s a többiek, Ánya (Luminita Borta), Trofimov (Cornel Popescu), Pisciuk (Vasile Vasiliu). Mivel a gyermekiesség nem egy-egy szereplőt jellemez, hanem a szereplők egész csoportját, az infantilizmus nem pszichológiai, hanem társadalmi jelenség; a cseresznyés kert tulajdonosai és élvezői a társadalom olyan rétegeit képviselik, amelyek a maguk hibájából vagy a történelmi,

társadalmi körülmények következtében képtelenek önmaguk irányítani sorsukat, olyan erőknél vannak kiszolgáltatva, amelyek működése kitenyészti az adott helyzetet elfogadó kiskorúság állapotát. E figurák mellett élnek a Jásák, Jepibodovok, Dunyasák, akik a társadalmi kiskorúsítás helyzeteiben is megtalálják a maguk hasznát, és ott áll Lopahin, aki a világot uraló középszerűség megtestesítője, egyfelől rabja a cseresznyéskertnek s mindannak, amit az jelent, másfelől pusztítója is. Ezek a viszonyok már az első felvonásban kristálytisztán kirajzolódnak.

A csupasz térben az ágy-karosszéks-zekrény jelöli ki a színpad három hangsúlyos pontját, s mivel ezek egyazon térben vannak, rendkívül bonyolult szimultánizmus jön létre. A baloldalt álló ágy Anya birodalma, a jobb oldali szekrény környéke Gajevé, a színpad közepét Ranyevszkaja uralja. A szereplők hol az egyik, hol a másik centrális helyzetbe kerülő figura hatókörében vannak, anélkül azonban, hogy huzamosabb időt tölthetnének a közelükben. Vibráló, ideges légkör alakul ki, senki nem tudja, hová tartozzék, mi történik vele és másokkal, a mondatok, a mozdulatok csak elkezdődnek, de nem fejeződnek be.

A második felvonás nyugodtabb, egyben groteszk humorában is rezignáltabb, kétségbeesettebb. Az első felvonás végén kiürül a színpad, majd a szűkülő cső mélyéről nagyon lassan, mintha láthatatlan kezek mozgatnák, egy kétkerekű homokfutó gördül előre. Ez a kocsi már szerepelt az újvidéki előadásban is, s ott szintén jelképes tartalmat kapott. Ám ott a kis térben inkább statikus tárgyként funkcionált. Marosvásárhelyen ehhez a kétkerekű tárgyhoz minden lényeges szereplőnek van valami viszonya, s e viszony a figurák lelkiállapotának pontos kifejezője. Ranyevszkaja és Gajev felül a kocsira, s ott andalognak el a múltat idézve. Trofimov befogja magát a kocsi elé, s vágtatni akar, de alig tud elindulni, próbálkozása olyan fájdalmasan groteszk és kiábrándító, mint amilyen a munkáról szavaló figura maga. Lopahin egyetlen mozdulattal megpördíti a kordét, míg Várja nekifeszülve próbálja megmozdítani a szekeret, de ahogy a család zilált ügyeit sem képes rendben tartani, úgy a kocsit nem tudja elindítani. Ezek a viszonyok természetesen távolról sem ilyen egyértelműen jelennek meg a játékban, minden szereplőnél szituációkba ágyazva következik be az a pillanat, amikor játszani kezdenek a homokfutóval.

\*

Különösen hangsúlyos és erőteljes, drámai epizód lett Harag György keze alatt a csavargó megjelenése. A nézőtér felől - akárcsak Lopahin - robban be a játéktérre, s egy zárt, ezoterikus, látszatharmóniában élő közegbe a disszonanciát, a külvilág fenyegetéseit hozza magával.

A harmadik felvonásban a táncolók vidámsága ellenpontozza az árverés híreit várók feszült idegességét. Harag György elkerüli a *Cseresznyéskert*-előadások egyik buktatóját; Sarlotta Ivanovnával nem bűvészműtáncokat végeztet, hanem műsort adt vele, énekelte. Livia Dolja produkciója így nem válik magánszámává, hanem harmonikusan simul a mulatozásba, ugyanakkor alig leplezett színházi önparódia is, és kitágítja a jelenet értelmét. Lopahint a csipkefüggöny mögött látjuk feltűnni és szokott kimértségével közeledni. Duhajkodása fájdalmas, keserű, semmi öröm és büszkeség nincs benne, mégsem lehet az alakot sajnálni vagy megérteni. Szenvtelensége teszi riasztó figurává.

A negyedik felvonásban ismét a teljes színpad üres, csak a tér közepén gyűlik egyre a sok bőrönd. Ezeken ülve búcsúznak egymástól és a cseresznyéstől a szereplők. Míg az eddigiekben a groteszk komédia adta meg az alaphangot, s ezt színezte át állandóan a szituációk tragikumai, addig a negyedik felvonásban már a komorabb színek uralkodnak. A Lopahin-Várja közötti suta leánykérési próbálkozás is inkább fájdalmas, mint mosolygató; már az első felvonásban nyilvánvalóvá vált, hogy Lopahin egyetlen nő bűvkörébe kerül csak, s ez a nő Ranyevszkaja; a Várja-félékre nincs szüksége ennek a férfinak. Amikor a társaság

végső búcsút vesz a háztól, a barlangszerű díszlet hirtelen beroppan, és mint egy lassított felvételen, lebegve hullnak alá a sátorlapszerű elemek. A szereplők felvesznek egy-egy táskát, bőröndöt, és lassan elindulnak sugárirányba a színház csupasz falai felé. Ki hamarabb, ki később ér a falig, s ott, mivel tovább már nem tud menni, arccal a fal felé, megáll. Hosszú csend. Majd az aláhullt díszlet alól előmászik Firsz, akit egy fiatal színész, Aurel Stefancisciu játszik nem az öregség külső jegyeit hangsúlyozva, hanem az öregséget viselkedéssel-merev tartással érzékeltetve - kitűnően. A színpad közepére kúszik, s miközben a darabzáró monológját félig fekve, félig ülve mondja, kezével egyre erőtlenebbül, egyre halkabban veri a deszkát. Az ütések a fejszecsapások zaját éppen úgy érzékeltetik, mint az élet kihunyását. A többiek kilépve a játék díszletvilágából a színpad, az élet valóságába, állnak a színház falai mentén. Nem vezet tovább út, a művészet e hajlékában „itt élned, halnod kell”.

Megrendítő művészi, emberi hitvallás és keserűségében is biztató prosperói végrendelet a marosvásárhelyi *Cseresznyéskert*. Fájdalmasan gyönyörű búcsúja egy kivételesen nagy művésznek.

Színház, 1985. október



Bécsy Tamás:  
A csehovi dráma  
(Részlet)

[...]

[...] a társadalmi helyzetnek, a környezet minéműségének a következménye, hogy senkinek nem változik a helyzete, a sorsa akkor sem, ha eléri, ha megkapja azt, amire vágyódott; vagyis akkor sem, ha viszonyai a felszínt tekintve változtak is. Azonban a *Cseresznyés kert* mutatja a leghatározottabban, hogy a csehovi drámák alakjainak a helyzete miért, milyen okok következtében nem változik. A mű alakjai között ugyanazt a viszonyt láthatjuk, mint a többi drámában. Az alakok itt is ugyanúgy, vagyis monologikusan beszélnek ki benső világuk legfontosabb tartalmait, és arra a másik oda sem figyel; s így a lényegyet tekintve kölcsönös viszonyok nem alakulnak ki. Ezeket azonban most már szükségtelen demonstrálnunk.

Ez a dráma világít rá arra is, hogy a csehovi alakok szenvedésének egyik oka, hogy a szépre, a jóra, a nemesre vágyakoznak.

A Párizsból hazatérő Ranyevszkaja éppúgy pontosan tudja, hogy a cseresznyés kertet el fogják árverezni, miként testvére, Gajev, és mint a dráma bármely alakja. Ugyanakkora család teljesen elszegényedett, jóformán semmi pénzük nincs. Ranyevszkaja Párizsban is nyomorgott, a többiek itthon éltek igen rossz anyagi helyzetben. Lopahin azonban már a hazatérés hajnalán megmondja, mit kellene tenniük: „Ha a cseresznyés kertet a folyóparti földdel együtt parcelláznánk, és villatelkeket csinálnánk belőle, évi huszonötezer rubel tiszta jövedelmet is biztosra vehetnénk!” Az első reakció Gajevé: „Micsoda badarság, bocsásson meg.” Lopahin tovább mondja, számukra még kegyetlenebbül: „Persze előbb alapos rendet kellene csinálni, az ócska lomtárakat le kellene bontani, például ezt a kivénült házat is... de a cseresznyés kertet is ki kellene vágatni...” Ranyevszkaja válasza: „Kivágni a cseresznyefáimat?... Jaj, lelkem, bocsásson meg, de maga igazán nem tudja, mit beszél. Az egész kormányzásban nincs még egy ilyen nagyszerű cseresznyés kert.”

Azonban a kerthez való ragaszkodásnak nem ez a valódi oka. A család minden tagjának privát érzelmei tapadnak hozzá. Még a megérkezés hajnalán Varja mondja ki érzelmeit először: „Nézze, anyuska, milyen csudások a fák! Istenem, micsoda levegő! És hogy szólnak a seregélyek!” Gajev következik: „Az egész kert csupa fehérség. Ljuba, emlékszel? A hosszú fasor milyen nyílegyenes... ezüstösen ragyog a holdas éjszakákon. Emlékszel? Nem felejtetted el?” És ezzel indul az emlékezés. Ljubov Andrejevna: „Ó, a gyerekkorom, tisztaságom! Itt aludtam ebben a szobában, innen néztem a kertet. A boldogság minden reggel együtt ébredt velem, és a kert most is szakasztott olyan, mint volt, semmi változás! (Örömtől kacagó hangon) Olyan felségesen fehér! Drága, drága kertem! Noked nem árt a fakó ősz és a fagyos tél, fiatal vagy újra, és boldog vagy, és nem hagytak el az égi angyalok.” A még távolabbi múlt is felidéződik: „Nézz csak oda... A mi jó édesanyánk is itt jár még a kertben... fehér ruhában... (Örömtől kacagó hangon) Ó az!” De ezt már csak a vágy láttatta vele: „Senki nincs ott, csak a szemem káprázott... Ott jobbra a lugasnál előbbre hajlott az az egyik kis fehér fa... olyan volt, mint egy női alak.”

Ezzel a kert igen sok, nagyon összetett benső tartalomnak vált a letéteményesévé, hordozójává, szimbólumává. Egyesíti a tisztaságot - szemben Ranyevszkaja „bűnös” életével -, a gyermekkori boldogságát és annak a régi, tiszta, boldog, gyermekkori múltnak a szépségét. És még valamit sűrít magába: az ellenállást az idő mulandóságával szemben, a fák megújulási képessége révén. És még azt is, hogy nem hagyták el az angyalok, mint Ranyevszkaját és az egész családot.

És mindenki - Ánya kivételével - ezt a szépséggel és tisztasággal teli múltat siratja, ennek elvesztése miatt szenved. Miként Csehovnak majdnem mindegyik alakja.

A kert azonban több, jóval több annál, mintsem hogy csak az ő szépségeszményük, tisztaságuk, gyermekkori, múltbeli boldogságuk hordozója legyen. Ánya erről a konkrét kertről beszél Trofimovnak, aki viszont ezeket mondja: „Egész Oroszország a mi kertünk!... Gondolja csak el, Ánya... a maga nagyapja meg dédapja és a maga összes ősei mind jobbagyok urai voltak. Élő lelkeknek az igába hajtói... ennek a kertnek minden gyümölcse, a fák minden levele azokról a szegény emberi lényekről beszél, akik itt szolgaságban sínylődtek, nem hallja a hangjukat? Élő lelkek gazdáinak lenni, bizony, ez más embert csinált magukból, mindnyájukból, akik hajdan itt éltek vagy most élnek, úgyhogy a maga édesanyja, nagybátyja már észre sem veszi, hogy adósságra, idegen számlára él, azokéra, akiket maguk az előszobaaajtónál nem engednek tovább.”

A kert tehát nemcsak a szépség és tisztaság, a múlt és a boldogság hordozója, hanem a szolgaságban sínylődött emberekről is beszél. Még hozzá minden egyes falevéllal. És mindannyiukból az a tény csinált „más embert, hogy élő lelkek gazdái és igába hajtói voltak, hogy a parasztok számlájára éltek és élnek”. És ez a „másság”, a más emberi mivolt az, hogy ezeknek következtében tehetetlenné, enerváltakká, kezdeményezésképtelenné váltak; vagyis az élet epizódalakjaivá.

Ez a dráma azért jellemzi jól az oroszországi társadalmat, mert az alakok anyagi helyzetét Ranyevszkajaék - illetve a földbirtokos osztály - életmódjának egésze teszi szükségyszerűen változóvá. Mindenekelőtt az, hogy egyértelműen pazarolnak: a pénzhez nem lehetőségeik, hanem vágyaik és tulajdonságaik kielégítése alapján viszonyulnak. Ranyevszkaja önvallomásából nemcsak „feslett” életmódja derül ki, hanem a pénzhez való - a realitást illetően abszolúte felelőtlen - viszonya. „Mindig úgy szórtam a pénzt, mint egy örült” - ismeri el maga is. Olyan embernek lett szerelemből a felesége, aki „mindig csak adósságokat csinált”; majd több szerelmi kapcsolat után külföldre ment, ahol nyilván jóval több pénzre volt szüksége, mint itthon. Mentonban vásárolt villát; mígnem az, akit szeretett, mindenéből kifosztotta. A pénzhez való viszonyát Csehov a dráma jelen idejében azzal jelzi, hogy a nagy szegénység közepette igen komoly borraalót ad a pincéreknek és aranyat a koldusnak; illetve azzal, hogy a gazdag nagynéni pénzét, amit a cseresznyés kert megmentésére adott - és amit a nagynéni sose küldött volna neki - minden meggondolás nélkül a maga számára használja fel. Ebből utaznak a mű végén Párizsba. Testvére, Gajev is csak költötte a vagyont, semmivel nem törődve, ami anyagi. „Rólam azt beszélnek - mondja -, hogy egész vagyonomat cukorkában nyeltem el”, ami nyilván szimbolikusan teljesen igaz.

A drámában, az alapviszonyokból kiindulva, arról van szó, hogy ezen anyagi felelőtlenések következtében a mű eseményeinek a megkezdődése előtt anyagiilag csődbe mentek, és ezért létalapjuk anyagi részéhez való viszonyaiknak változnia kell. És ez meg is változik. Attól kezdve, hogy Lopahin teljesen ésszerű ajánlatát az első felvonásban elutasítják, a befogadó egészen bizonyosan tudja, hogy ezt a létalapot el fogják veszíteni. Az élet anyagi aspektusaihoz azonban csak és kizárólag objektíve van viszonyuk, szubjektíve nincs. A pénz egyáltalán nem érdekli őket. Lopahin pontosan látja ezt: „Bocsánatot kérek, de ilyen könnyelmű népeket, mint önök, ilyen járatlan, furcsa embereket én még sohase láttam. Világosan és félreérthetetlenül megmagyarázom, hogy a birtokuk újra kerül... és önök mintha föl sem fognák...” Valóban nem fogják föl, mert szubjektíve semmi viszonyuk nincs a pénzhez. Még az sem számít sokat, ha nincs. Ánya elmondja, miként élt anyja Párizsban, mielőtt most hazatértek. „A mentoni villáját már rég eladta, és semmije, de semmije se maradt”; és mégis jól érezte magát az öt mindenéből kifosztó szerelme mellett és a párizsi társaságban. Ezért mondja Lopahin ezt is hiába: „Mihelyt végleg rászánták magukat a parcellázásra, annyi pénz áll a házhoz, amennyit csak akarnak.” Ranyevszkaja benső világára ezek az érvek sem hatnak, mert számára a kert egészen mást jelent: „Villaházak,

nyaralótelkek - ne haragudjék, de ez olyan közönséges valami.” A kert mint pénzforrás közönséges, mert a kert neki a szépséggel, a tisztasággal, a boldog gyermekkori múlttal azonos. És ezért még azt sem látja, hogy Lopahin ajánlatának az elfogadása a parazitalét folytatását is biztosíthatná. Ha Lopahin a ragadozó üzletemberhez illően csak lesné tehetetlenségüket, és nem akarna rajtuk segíteni, nem jutna érvényre, miszerint megélhetésük anyagi alapjait ők maguk vesztik el. Ebben az esetben, a viszonyokból kiindulva, az lenne hangsúlyos, hogy kifosztották őket.

Mindebből az is kitűnik, hogy egyszerűen nincs helyük az új életformában, amely - nyersen - a kapitalizálódás. Azért nincs itt helyük, mert benső világukat az a szépség- és nemesség-eszmény tölti ki, amelyet csak hordozni kell, hiszen a parazitalét nem kíván cselekvést; és amely eszmények szemszögéből ez az új életforma „olyan közönséges valami”.

És a kerthez való eme kettős viszony - pontosabban az egyiknek, a kert megélhetést biztosító mivoltához való viszonynak a hiánya - nem tűnik el az árverezés után sem. Az alakok alapviszonyaiból nem az következik, miszerint a negyedik felvonásra azért lenne szükség, hogy ne uralkodjon el a szépség, a boldogság, a boldog gyermekkori múlt elvesztése miatt kialakulható szentimentalizmus vagy érzelmesség. Itt ugyanazok a viszonyok folytatódnak, mint amelyek előzőleg léteztek. A kert elvesztésén senki sem siránkozik; egyszerűen azért nem, mert elvesztése csak azt a megélhetési forrást húzta ki alóluk, amelyhez eddig sem volt viszonyuk. Erre bizonyos, hogy egy kissé meg is könnyebbülnek, de azért, mert a kert anyagi aspektusával már semmit sem kell törődniük. Ezt először Gajev mondja ki, „Amíg a cseresznyéskertet el nem árverezték, addig mind olyan izgatottak voltunk, olyan boldogtalanok... Most pedig, amikor a dolog el van döntve, és nem lehet változtatni rajta, egyszerre mind milyen szépen megnyugodtunk, sőt jókedvűek is lettünk”. Ezt még Ranyevszkaja is így látja: „Igaz, az idegeim nyugodtabbak, az bizonyos.” Mindezt nem mondanák, ha a kerttel elveszne az a szubjektív tartalom is, amit az első felvonásban demonstráltak. Az utolsó felvonásban már nem is a kertről, hanem a házról beszélnek. A házzal kapcsolatban Ranyevszkaja már az idő múlását is érzi; nem úgy, mint a fákkal összefüggésben a mű elején. „Isten veled, te régi, kedves otthon! Elmegy majd a tél, és mire tavasz lesz, te már eltűnsz a föld színéről... lebontanak. Mennyi mindent láttak ezek a falak...” A búcsúzáskor is a házról beszél: „Ezek a falak... ez a tető itt fölöttünk, most egyszerre olyan sóvárgással, gyöngéd szeretettel nézek rájuk, mintha eddig sose láttam volna őket!” A kert csak a legvégén kap, igaz, könnyezve, de mégiscsak könnyed búcsúszavakat: „Ó, te szép, édes, gyönyörűséges kertem! Életem... ifjúságom... Isten veletek.” Ezek a mondatok olyannyira csak formálisak a kerthez szóló első felvonásbeli szavakhoz képest, hogy azt érezzük, mintha Gajev tartaná itt azt a búcsúszónoklatot, amit Ánya az imént fojtott bele nagybátyjába. A kert csak mint anyagi bázis veszett el. Ranyevszkaja ezután is a házra tér vissza: „Még egyszer hadd nézzem ezeket a falakat... ezeket az ablakokat”; és most már az édesanya sem a kertben tűnik fel: „hogy szerette szegény édesanyám ezt a szobát”. Nem a kerttől búcsúzik, mert a kertet és mindazt, amit szubjektíve jelent, időtlenül a bensejébe zárva magával viszi. A háztól búcsúzik, amelybe befalazódik Firs, aki a múltat mint ténnyet hordozza, és akivel a ház és a múlt meghal. Ranyevszkaja a háztól tehát mint a tényszerű múlttól búcsúzik, és ezt jelenti a ház lebontása. Persze kivágják a kertet is, ami Lopahin számára ugyancsak tényszerű múlt, de nem vágják ki a Ranyevszkaja számára létező kertet, mert a vele összekötött szépség-, tisztaság-, nemesség-eszményt magában eltemetve egész életre szólón magával viszi.

Szemben az eddigi három drámával, itt változtak a viszonyok, de nem az igazi, vagyis a drámai, a kölcsönös viszonyok. A kerthez, mint a megélhetés forrásához ugyanis csak az alakokból indulhatnak ki viszonyok, fordítva nem. A kert másik aspektusa pedig jelentés. A megélhetéshez való viszonyok változása következtében Gajevből banktisztviselő lesz, Varjából fizetett házvezetőnő, Ányából gimnazista, aki maga keresi majd a kenyerét. Ám ez

azt is jelenti, hogy egyikük sem lépett be a kapitalista életmódba. Az alakok közötti viszonyok azonban itt sem változtak. Varja és Lopahin nem házasodtak össze; Gajev változatlanul éli a viszonyok-kapcsolatok nélküli életét. Ranyevszkajának pedig egyáltalán nem változtak a viszonyai: a kerthez való szubjektív viszonya az árverés után is ugyanaz maradt; a megélhetést biztosító aspektusához pedig eddig sem volt viszonya. Párizsi szerelmét változatlanul szereti, és hozzá is megy vissza: „Egyelőre elég lesz az a pénz, amit a jaroslávi nagynéni a birtokvásárlásra küldött... Isten fizesse meg a jó nénikének... csak azt hiszem, nem fog túlságosan sokáig tartani.” Bizonyosan nem fog, és bizonyosan jön ismét a nyomor, de ez neki - aki a kert szépségét, tisztaságát, boldogságát magában hordozza - nem számít. A kert felparcellázása Lopahinnak azért egyszerű, mert ő azt a dinamikus jelent képviseli, amely tevékenységgel halad a jövőbe, nyersen: a kapitalista jövőbe. És ez az, a kezdeményezés, az új életformához hozzátartozó dinamikus tevékenységnek az elfogadása az, ami a Natasák és Lopahin kivételével a csehovi alakok számára elképzelhetetlen.

[...]

Színház, 1986. március

## Reményi József Tamás: Csehov nagyoperettje A Cseresznyés kert Miskolcon (r.: Csiszár Imre)

„Különös, mennyire félnek az emberek a szabadságtól” írja Csehov egy levelében, s ez a furcsálló pillantás kíséri valamennyi színpadi figuráját, Versinyin ütegparancsnoktól a véndiák Trofimovig. A börtönét lakályossá tevő ember, ha szánjuk vagy megértjük is, siralmas és nevetséges látvány. Kisebb kaliberű változata valaki mástól teszi függővé választásait, emelkedett szellemű, nemesebb fajtája pedig saját döntései elől hátrál meg újra és újra, visszavonulva sóvárgással, álmokkal bélelt cellájába - így is, úgy is viszolyogva tekintünk rá. Magunkra.

Az írói „küldetés” rossz értelmezése sokáig arra készítette az utókort, hogy lelkesen bizonygassa, mennyire szerette Csehov e szerencsétlen hőseit. Hogy „tekintete szigorú, de nem kíméletlen”. „Nem cinikus.” Hogy „részvevő”. A színházi (s a színházon túli) világ jókora változása kellett ahhoz, hogy az író gyöngédségét ne az úgynevezett lírai tónusokban, ne a dikció könnyes mélabújában, a szamovár duruzsolásában véljük megjelenni, hanem a jellemek rendkívül árnyalt rajzában, amely a méltóság és a korlátoltság egyvelegét mutatja. Ha egy produkció minden pillanata ezt az ambivalenciát egyidejűleg, hatásában szétválaszthatatlanul képes közvetíteni (mint például szerintem - a Katona József Színház idei *Három nővér*-előadása, vagy korábban Nyikita Mihalkov filmje, az *Etűdök gépzongorára*), akkor a kíméletlenül együtt érző Csehov szól hozzánk.

A miskolciak *Cseresznyés kertje* a fenti értelemben egyensúlytalan, és nem is törekszik egyensúlyra: tagadásra épül, korábbi Csehov-felfogások ellenpróbájaként. Csiszár Imre alapvető intelemnek érezte a szerző egykori megjegyzését („nem dráma lett belőle, hanem vígjáték, helyenként farce”), és koncepciót kerekített belőle. Ha „helyenként farce”, úgymond, legyen belőle egészen az. Tegyük hozzá mindjárt: a meglehetősen egyoldalú rendezői elképzelés annyi tehetséggel, annyi formaérzékkel válik valóra, hogy a miskolciak produkciója így is az 1985/86-os évad egyik legfigyelemreméltóbb eseménye.

A Párizsból hazatérő Ranyevszkaja-pereputty színre lépése cirkuszi bevonulás porondzenére, magának Ljubov Andrejevna-nak a belépője pedig az operettprimadonnakét idézi (szellemes ötlettel a poggyászokból emelt „lépcsősoron”). S még mielőtt a néző megismerkedhetne a játszó személyekkel, árnyjátékban felnagyítva láthatja őket mint óriás panoptikum-figurákat. Cirkusz, operett, panoptikum - ez az előadás alaphangja. Áradozhat Ljubov Andrejevna az újra látott gyerekszobáról, könnyezhet a szomorú, s reveshet a kedves emlékek fölött, mi tudjuk, látjuk azonnal, hogy mindez csak őszintétlen, önáltató játék, olcsó szerep. Eltérhet a Párizsba visszahívó sürgönyt, épp a túljátszott mozdulatból megérthetjük: a drága otthonba való vezeklő visszatérés csupán időközi bohóckodás. Helyzet és figurák - talán túlságosan is készen állnak elénk; nincs mód a sorsok lassú kibontására, csupán a monotónia fokozható az elviselhetetlenségig.

Ebben az előadásban a cseresznyés kertnek sincs már jelentősége. A néző mindenkor tudta az első perctől fogva, hogy a kert elvész, a fákat menthetetlenül kivágják, de a szereplők szemében ez volt egész életük nagy tétje, amelynek belső feszültsége áthatotta legbanálisabb gesztusaikat.

Csiszár színpadán e kerthez való szent ragaszkodás is csak látszat, talmiság. Minthogy az ő hősei csupán átutazóban vannak, a Kerthez kötődő érzelmeik éppúgy kiüresedtek már, mint a szavaik (Gajev saját monológja alatt szórakozottan pörgeti a gramofon korongját), a nagy árverés még jól is jön: az erre az alkalomra kölcsönként ezekkel újra elutazhatnak... A harmadik felvonás más előadásokban szorongásokkal teli báli éjszakáját itt várakozás nélküli, harsány mulatozás váltja föl, amely a haláltánc víziójává erősödik.

Szabadság? Méltóság? Trofimov, a család házitanítója hadar valamit ezekről a fogalmakról, öngerjesztő, vodkás révülettel - de ő is inkább csak ijedtében, egy esetleges

szerelem elől hátrálva. Valójában már attól is fél, hogy ha rászól valaki, hát meg kellene sértődnie, s az engesztelésig eltelő néhány perc kibírhatatlan lenne. A miskolci *Cseresznyés kert* olyan világot sejtet, amely mindenkiben időtlen időkig rögzítette a pubertáskori zavarokat. A gátlásos önállótlanyságot. Itt senki sem vált felnőtté, nemcsak Trofimov időtlen túlkoros. Anya, Ranyevszkaja leánya elszundikálva szopja az ujját; Sarlotta, a nevelőnő holtáig az egykori mutatványos gyerek kunsztjait ismétli; még Lopahin is, más előadások céltudatos újjgazdagja, szerenesés lurkó csupán, aki magánéletében éppoly tehetetlen, akár a többiek.

A panoptikum középpontjában Ranyevszkaja és Gajev állnak - egymás tükörképei. (Összetartozásukat emlékezetes jelenetben érzékíti meg Csiszár: az ósdi szekrényből előkerülő poros maskarákból választva Ranyevszkaja öltözik férfinak, s vezeti táncba feminín bátyját.) A nő cselekszik, változtatja a helyét, „szerepel”, s a férfi csöndes puhasága mutatja meg, hogy ez a mozgás látszólagos. Ketten együtt mozdulatlanok.

Fölmerül a kérdés: ha a személyiségek belső konfliktusai hiányzanak e rendezői koncepcióból, ha a különbség tettek és képzelmekek között elhanyagolható, ha Gajevék lényegében a stricimentalitású inas, Jasa szintjén állnak, hol keletkezik az a feszültség, amely a csehovi szellemet életre kelti? Már említettük, hogy a monotónia fokozatváltásaiban rejlő dinamikával kiválóan bánik a rendezés. Ez azonban mélyebb viszonyítások híján pusztán technika volna. Mint ahogy a seregyei rendezői ötlet mindegyike tolakodó poén maradna. Ám Csiszár megteremti azt az atmoszférát, amelyhez képest jelentéktelenek lehetnek a darab figurái. Distanciát hoz létre, távolságot tart tőlük, mintha a kiváló tájképfestő, Claude Lorrain tanácsát követné: a festményeken az előtér mindig visszataszító, a művészet szabályai szerint a mű lényege a háttérben húzódik meg.

Ezt szolgálja a maga tervezte díszlet. Hangsúlyozottan színházi díszlet: a nevezetes gyerekszoba kacatjai egyetlen halomban összeakadva libegnek a színpad fölött (így, egy rakáson, bármikor kidobhatók), s a kert részleteit is mintha a szereplők tiszteletére tákolták volna össze nemrég (akár le is bonthatók). A báli est kezdetén egy ormótlan létra tetején Jepihodov könyvelőt pillantjuk meg, aki elkésett díszletmunkás módjára babrál még a girlandokkal. Egyszerűen a háttér valójában - üres. Nyomasztóan, hatalmasan üres. (Jepihodov, e „két lábon járó szerencsétlenség” alól természetesen kibillen a létra, s a könyvelő hosszú másodpercekig lebeg a semmiben.) Csúszán egyszer jön valami bizonytalan üzenet a távolból: a messzi város fényjelei gyúlnak az alkonyatban.

Finom és következetes megoldás, ahogyan egy-egy kitüntetett pillanatra mindegyik szereplő kívülállóként közvetett rálátást enged az eseményekre. E határozott rendezői tartózkodás a jelenetezésben mindvégig érvényesül, annál is inkább, mert Csiszár kiválóan ad alkalmat figuráinak arra, hogy a kiválás röpke varázsa után még ordinárébben, még féktelenebbül vethessék bele magukat újra a közös cirkuszba.

A játéknak ez a viszonylagossága a színészekre nagy terhet ró. Mindenekelőtt Tímár Évára, akinek egészen a paródiáig menően kívülről kell megformálnia Ranyevszkáját. Tímár Éva nem is hagyja cserben rendezőjét, oly ízléssel, intelligenciával állítja elének azt az embert, akiben az értékek divattá alacsonyodva léteznek: divat az emlékezés (nosztalgia), a jólérsétség, divat a „szegények vagyunk, de jól élünk” oldottsága, divat maga a nőiesség is.

Blaskó Péter kitűnő társ Tímár mellett. Pozőr húga árnyékában Gajev a szerénység és együgyűség fészekmelegében érzi jól magát, az önpocskondiázás nyújtotta önvédelem biztonságában. Blaskó csöndesen van jelen, mint egy némajátékra kárhoztatott fehér bohóc: fej- és testtartása, járása ékesszóló.

Kettejük mellé Szirtes Gábor nyomorultul bizonykodó Trofimovja és Bregyán Péter hiábavalóan érvelgető Lopahinja állítható. Mindkettőjüknek sikerül olyan figurát alakítaniuk, aki reménytelenül igyekszik a maga - ki tudja, eredetileg miféle jellemét a közmegegyezéshez igazítani.

Az előadás Csiszár komponálta fináléjában a társaság cókémójával a kopár peronon áll. Hasztalan várakoznak - a szerelvények elsüvítenek mellettük. Hosszan kimerevített kép ez, tartózkodó és mesterkélt, indokolt és erőszakolt egyszerre, az előadás stílszerű lezárása. Szereplők és nézők, fülünkben még a kivágott cseresznyefák irtózatossá döngöléseinek zajával, kissé süketen nézünk egymásra.

Csehov: *Cseresznyés kert* (miskolci Nemzeti Színház) Fordította: Spiró György; Rendező: Csiszár Imre; Díszlet: Csiszár Imre; Jelmez: Szakács Györgyi; Zene: Mártha István; Szereplők: Tímár Éva, Blaskó Péter, Fráter Kata, Fehér Ildikó, Bregyán Péter, Szirtes Gábor, Polgár Géza, Zsolnai Júlia, Mihályi Győző, Máhr Ági, Csapó János, Gáspár Tibor, Varga Tamás, Szabados Ambrus, Hidvégi Elek.

Színház, 1986. augusztus

Czizner Ildikó: A választás csapdája  
A Kis Színház és a Tengerpart Színház Vendégjátékáról  
(Részlet)

[...]

### A Tengerpart Színház

Krzysztof Babickit Csehov *Cseresznyés kertjének* rendezéséért 1986-ban Wyspianski-díjjal jutalmazták, Tadeusz Rózewicz darabja, *A csapda* pedig - melynek rendezése szintén Babicki nevéhez kötődik - 1984-ben a wroclawi Kortárs Lengyel Drámafesztiválon elnyerte a rendezés fődíját. A biztató előjelek ellenére a vígszínházi előadásokat - a *Cseresznyés kert* Miskolcon is játszották - gyér érdeklődés kísérte. Mintha az a bizonyos hetedik érzék - meg a rossz közönségszervezés - hagyta volna üresen a nézőtéri helyeket.

A *Cseresznyés kert* cseresznyés kert nélkül játszódik. A rendező, úgy tűnik, nem osztja Giorgio Strehlernek azt a megállapítását, hogy a darabot lehetetlen anélkül játszani, hogy a kert fáit valamilyen módon ne kapjanak helyet a színpadon. Fák híján a tárgyak, a bútorok jelentik a változatlanságot és a folyamatosságot a Ranyevszkaja-házban. Öregek, lepusztultak, a múlt időt jelzők. Meg a szegénységet. Mintha Babicki egész előadása valami „szegény színház”-hagyományt követne. A színpad két oldalán üvegfal, elszórtan néhány bútor és semmi több. A gyerekszoba, a mező, a fogadószoba csak a képzelet szüleménye. És ez a képzeletvilág jó környezet lehetne a már csak emlékképekben meglévő múlt visszaidézéséhez. Jelezhetné azt, hogy Ranyevszkaja visszatérési kísérlete eleve reménytelen, hiszen a birtok már a megvétel előtt is Lopahiné. Csak ő érzi igazán otthonosan magát, befészkel magát a házba, és úgy enyeleg Dunyásával, a szobalánnyal, mint a saját tulajdonával. De a rendező a szcenikai szegénységet nem kárpótolja az alakok gazdagságával. A farce felé tolódó komédia helyett melodrámaiba hajló előadást rendez. Látszatra mindenkivel egyetért, és mindenki kesernyés sorsába belehelyezkedik. Szemléletéből hiányzik a kritikus hang, a távolságtartás. Nem kavar különösebb érzelmi viharokat, jeleneteiből pedig éppen az a kétpólusúság hiányzik, ami ennek a Csehov-drámának a lényege. Mind a költőiség, mind a szatirikus hang elvész Babicki rendezésében. Feltűnik ugyan néha az ironia egy-egy halvány kísérlete néhány ügyetlen, szögletes mozdulat vagy egy ki tudja miért alkalmazott mekegés formájában, de az alaphangulattól idegen marad. Az alap meg amolyan semmi különös.

Jók viszont azok a megoldások, ahol a rendező a táncot az érzelmek kivetítésére használja. Varja és Ánya a találkozásuk felett érzett boldogságukban egymásba kapaszkodva szinte belengik a szobát. Mackós táncot dübörög Lopahin a birtok megvételekor, míg Ljubov Andrejevnaival egy úrrá lett paraszti ivadék igyekvésével perdül néhányat. Jasa, a parvenü inas a széken ülve rendezzi mozdulatait táncmozgássá, amikor közeledik az idő, hogy visszatérhet álmai Párizsába. Ezek az örömtáncok azonban nem fedik el, hogy egyébként az egész előadás ül.

Babicki rendezésében az emberek inkább a tárgyak felé beszélnek. Varja a szobalány egyetlen magatartását látva tehetetlen dühvel löki ki a varrógépet a szobából, s ugyanilyen indulattal dobja el Trofimov kalocsniját is ahelyett, hogy az öreg diák felé élné ki indulatait. Ranyevszkaja is inkább a régi szekrényt szorítja magához, mintsem a környezete felé sugározná ki érzéseit. Firszet, az öreg inast nem tekintik tárgynak, pedig ő is egy régi bútor darab. Tudomást sem vesznek róla. Igaz, hogy ezt az észrevétlenséget indukálta Stanislaw Dabrowski halvány játéka is. Nem hoz a színpadra semmit abból a ragaszkodásból és nevetségessé váló régimódiságból, mely a firszség sajátja. Mindezt még tetézi a rendező ügyetlen és hatástalan záróképe is. A ház elcsendesül. Firsz szép lassan betotyog a színre, és közli, hogy bezárták, itt hagyták. Nincs benne semmi szánandóság, és hiányzik a rendezői



megerősítés is. De nem meggyőzőbb a többi alakítás sem. A Ljubov Andrejevna-t megformáló Halina Winiarskát Babicki hozza nehéz helyzetbe azzal, hogy nem pojacákkal veszi őt körül. Így pedig nehéz felmutatni azt az ambivalenciát, ami Ranyevszkájában a birtokkal kapcsolatban él. Kívülről nem kap inspirációt arra, hogy meneküljön, belülről pedig a színésznő nem tudja felszínre hozni az izgékony, szertelenségével és könnyelműségével együtt is a környezete fölé nőő asszonyt. Inkább csak a párizsi szerelem vonzása kap erős vonásokat. Nincs súlya Henryk Bista Lopahinjának sem. Az alpáriság és a nagyúri gesztusok között inog. Nem dönti el, hogy melyikkel jellemezze inkább a kereskedőt. Legyen nőket fogdosó szoknyapecér vagy Ljubov Andrejevna előtt annak rendje-módja szerint fél térdre ereszkedő, kezét csókoló gavallér. Így aztán egyik sem igazán. Túl erősek a Varjához való közeledési kísérletek is ahhoz, hogy leánykérési hátraarcának magyarázható indokát adná.

És megmagyarázhatatlanul színtelenek, egysíkúak, üresek a házat benépesítő egyéb családtagok és látogatók is. Enélkül pedig elképzelhetetlen egy jó előadás.

[...]

Színház, 1988. február

Forgách András: Chéreau és Stein  
Hamlet századszor - Csehov huszonötödször  
(Részlet)

Patrice Chéreau *Hamlet*-rendezéséről és Peter Stein *Cseresznyés kert*-rendezéséről nemcsak azért lehet közös beszámolóban írni, mert egymás utáni napokon játszották őket Nyugat-Berlinben, hanem azért is, mert mindkettőben klasszis, sőt „klasszikus” rendezők interpretálnak klasszikus színdarabokat.

[...]

És ezzel megérkeztünk a másik nagy előadáshoz, a *Cseresznyés kert*hez, amit Peter Stein rendezésében idén júniusban mutatott be a Schaubühne.

Úgy tudom egyébként, hogy Stein meg kívánja rendezni a fiatalon, negyvenegy évesen elhunyt Koltés utolsó darabját, aki Chéreau nagy felfedezettje volt. A kapcsolat a két rendező között (amikor Stein a *Négereket* rendezte, akkortájt állította színpadra Chéreau a *Paravánokat*) a generációs különbség ellenére is eleven, sőt: a Schaubühne színészei nagyon szeretnék megnyerni színházuk számára Chéreau-t. A Schaubühne Stein távozása óta folytonos vezetői válsággal küzd - ami nem akadályozza meg őket abban, hogy nagyszerű előadásokat is produkáljanak -, az egy éve odaszerződött Jürgen Gosch nem vált be, senki sem akar vele dolgozni - és a Schaubühnében a színésztársaknak ebben valóban van szava.

Peter Stein, aki több mint húszéves rendezői pályafutása során viszonylag keveset rendezett, Botho Strauss művein kívül még sohasem vitte színre ugyanannak a szerzőnek két különböző darabját. Ha a *Három nővér* után mégis megrendezte a *Cseresznyés kert*et (aminek a személyes indíttatáson túl talán színházpolitikai oka is lehet: Jutta Lampe, e nagyszerű, különleges alkatú színésznő méltó foglalkoztatása), az nem kis rálátást enged egy (különben kívülről-belülről agyonmagyarázott és agyondokumentált) művészi módszer természetére.

Nyilvánvaló, hogy a „módszer” és a művészet ellentétesek - kell valami leírhatatlannak maradnia, különben éppen az a sajátosan utánozhatatlan elem vesznék ki a művészetből, ami a tudománytól s egyebektől megkülönbözteti. Stein éppen ezt kísérti meg folyton: odáig fokozni a dokumentálhatóan autentikusát, ahol már a színész számára az azonosulás azzal, amit egy „szerep” jelent, saját emberi megvalósulásának próbatétele is egyben. Kritikusai - akik gyakorta csupán „szubvenció-irigyek”, hogy a magam kedvére csavarjam ki a freudi fogalmazást - látványosan sétálnak bele ebbe a befogadói csapdába: szerintük Stein előadásai nem egyebek, mint nagyszabású rekonstrukciók (ennyiben konzervatívok és retrográdok), színészei pedig erőlködve, megfeszülve és görcsösen próbálnak megfelelni egy kívülről rájuk kényszerített normának - ilyeneket szoktak volt írni róla.

Ez persze nem igaz. Egyetlen dolgot lehet Stein szemére vetni (és ő az első, aki ezt megteszi): hogy kezei között olykor kihül a forma, de az általam látott előadásokon még ez a kihült forma is olyan gazdagságban, olyan töményen kínálta a váratlan, szokatlan, egyszeri megoldásokat, a „condition humaine” olyan alaphelyzeteit volt képes felmutatni, ami feledtette (igaz, rokonszenvem megfellebbezhetetlen és végleges iránta) az akarnoki, jeges, görcsös pillanatokat.

És a *Cseresznyés kert*-előadásról sok mindent el lehet mondani, csak azt nem, hogy hideg.

Mindjárt az a kicsi részlet a második felvonás végén, ami a Sztanyiszlavszkijjal vívott dramaturgiai csetepaték során maradt ki a végleges példányokból (és a mindeddig általam látott előadásokból), mutat rá arra, hogy nem feltétlenül haszontalan a végére járni a dolgoknak. Az előadáshoz mellékeltem két műsorfüzet egyikében, a saját fordításukban (Gudrun Düwel és Peter Stein munkája) közölt szöveg mellett, a tüköroldalon közlik Sztanyiszlavszkij

rendezőpéldánybeli megjegyzéseit, alaprajzait is. Így bukkant elő ez a miniatűr, amikor is Firsz és Sarlotta visszatérnek a padhoz, ahol Gajev és Ranyevszkaja üldögéltek, Ljubov Andrejevna erszényéért. „FIRSZ: *(mormog)* Ej, te álomszuszék! SARLOTTA: *(leül a padra, és leveszi a tányérsapkáját)* Te vagy az, Firsz? Mit keresel itt? FIRSZ: A nagyságos asszony elvesztette az erszényét. SARLOTTA: *(keresi)* Itt van a legyező... Es itt a kendőcskéje... parfümillata van. *(Szünet)* Más nincs itt. Ljubov Andrejevna minden pillanatban elveszít valamit. Az életét is elvesztette. *(Halkan egy kis dalocskát énekel)*... *(Firsz fejére helyezi a tányérsapkát; Firsz mozdulatlanul ül ott)* Ó, szeretlek téged, csodálatos ember! *(Nevet)* Ein, zwei, drei! *(Leveszi Firszről a sapkát, és visszatesszi a saját fejére)*” Ebbe a monológba volt beékelve az a rész, ami az egész felvonás elejére került, aztán pedig Firsz így folytatja: „FIRSZ: Húsz vagy huszonöt éves lehettem, itt mentünk, a Diakónus úr fia, meg Vaszilij, a szakács, meg én, és ott, pontosan a kövön, ült egy ember... valahogy olyan idegen volt, ismeretlen... Én nagyon félni kezdtem és elmentem, de a többiek elkapták, nélkülem, és agyonverték... Pénze volt. SARLOTTA: És, tovább? FIRSZ: Aztán... összeült egy bíróság, kikérdezték az embereket... néhányat letartóztattak... engem is... majd két évet ültem... Csak ennyit, aztán megint szabadlábra helyeztek... Ez már jó régen volt. *(Szünet)* Valahogy többre már nem emlékszem. SARLOTTA: Ideje meghalnod, nagyapó. *(Esz az uborkáját)* FIRSZ: Parancsol? *(Maga elé motyog)* És aztán elindultunk, mindannyian, együtt, és hirtelen megálltunk... Egyikünk leugrik a kocsirol... megfog egy zsákot... és a zsákban van még valami. És belebámul, és bent fickándozik valami: izeg-mozog! SARLOTTA: *(halkan nevet)* Izeg-mozog!”

Ekkorra a színpadon már teljesen besötétedett: a nyári délután észrevétlenül fordult át éjszakába. Amikor Gajev bejelenti: „Hölgyeim és uraim, lement a nap...” akkor döbbenet vesszük észre a fényviszonyok megváltozását. Aki figyelmes volt, az azt is láthatta, ahogyan a kis kápolna mögött, a kifeszített kék háttérfüggönyön, mely félkörívben zárja le hátulról a színpadot, egyre lejjebb látszik egy rózsaszínből vörösbe hajló, majd eltűnő fénypont: a nap. Ennek a „naiv” természetábrázolásnak megfelel a szereplők kontúros, szinte mesebelien karakterisztikus (színes, érdekes) megjelenése. Ranyevszkaja ruháinál még nem láttam káprázatosabbat színpadon (az első felvonásban kettőt is visel, mert útiruháját levette tér vissza). Amikor a második felvonásban önfeledten (kislányosan) hanyatt vágódik a színpad bal oldalán levő csinos szénaboglyában, féltem a törékeny színésznőt, féltem a ruháját is: az előadás bonyolult és intenzív empátiaémbresztő elemekkel van tele. Hogy ez az empátia ellenállhatatlan, azt bárki érzi, aki végignézi ezt az előadást - még a Theater Heute rosszindulatú kritikusa is érezte. Ám ez az empátia nem egyszerűen a színészi játék vagy a rendezői koncepció eredménye. Nem is egyszerűen a Művész Színház előadásának, Sztanyiszlavszkij elgondolásainak hűséges újragondolásából következik; ugyanis rengeteg fogódzót ad a képzeletnek, ahogyan a néző a díszletekben - még akkor is, ha nem ismeri elég jól a régi előadások fényképeit - „felismeri” az archetípust, és visszaszáll az időben. Ám az empátia titka - a színészi empátiáé, amit legfeljebb elkapok a színpadtól, mint valami fertőzést - nem ez.

Az első felvonásban, a „gyerekszobában”, a „százéves szekrény” fölött (mely melleleg másolata a Sztanyiszlavszkij-előadásban használt finom üveges szekrénynek), különös, fekvő téglalap alakú keretben, egy számomra sokáig, csaknem a felvonás végéig megfejthetetlen ábra látható, majdnem a mennyezet alatt. Végül egy félmondat segített: valaki azt vágja Lopahin szemébe, hogy a „mi kertünk benne van az Enciklopédiában!” - vagyis, hogy a méretei miatt került bele a korabeli „rekordok könyvébe”, ámbár mi a szépsége miatt nem válhatunk meg tőle. A rajz, felülnézetben, a cseresznyéskertet ábrázolja: pontosabban magát a házat, és a háztól a folyóig vezető hosszú sétányt, melynek két oldalán különös, szimmetrikus alakzatokban ott láthatók a fák, és a fák körül, közel s távol semmi, a pusztaság, akarom mondani, a tajga. Meghökkenettek a kert méretei ezen a pici rajzon. Még sohasem éreztem

át, hogy „mekkora” ez a veszteség - egy egész erdőt kell kivágni ahhoz, hogy Lopahin álma valóra váljék. Ez a szemérmes utalás - s az a csendes módszer, ahogyan cinkosává tesz - a steini forma legmarkánsabb jegye: mintha csak azért hozná mozgásba a színpadi gépezet monstrumait, hogy egyegy apró, majdhogynem észrevehetetlen közlésben, mellékes gesztusban elmondhassa nekünk azt, ami kimondva olyan triviális, és ezért megkerüli a teremtő képzeletet.

Trofimov például (akit Udo Samel játszik) az első jelenetben köhéccsel - azt hihetni, hogy a színész félrenyelt, olyan zavart, rejtőzködő ez a köhögés -, a harmadik felvonásban viszont - épp Ranyevszkájával való összeveszése közben - rettenetes köhögőrohamot kap (az utalás tökéletesen érthető), de a negyedik felvonásban már szinte nem is köhög: a tüdőbaj hullámokban támad. Ennek a karakteres jegynek a szinte észrevétlen felépítése lehetőséget ad arra, hogy majdhogynem utólag, mellékesen „rájöjjenek” arra, mi is történik „velem”, miben veszek most részt.

Ennyiben a természetábrázolás minuciózus pontossága nem egyszerűen az élet illuzionálásának professzionalista (és némileg öncélú) játéka: az „észrevétlenségben”, a rejtőzködőben fejeződik ki az, amit a látványos, a látványosan látványos (a nézők minden díszletet megtapsoltak) úgy takar el, mint egy képrejtvény: részben minden utalás rá vonatkozik, részben minden vonás arra szolgál, hogy ne legyen megfejthető.

Stein másik lényeges rendezői vonása a fent említettnek homlokegyenest az ellenkezője.

A negyedik felvonásban Firsz ott téblábol a szoba közepére tolt, letakart kanapé körül, már szeretne lerogyni rá, már alig hallható az, amit mond, és mi minden pianissimóban érkező rezdülést értelmezzük; a behajtott zsalugátereken át a hasonlíthatatlanul őszi (aranyárga, szeptemberi, mit mondjak, szeptember tizenhetedik, délután fél három után három perci) fény vetül az üres szobába, csupasz falakra (melyeken ott a képek helye, a padlón az első felvonásbeli bútorok nyoma) - Firsz már feladta, halljuk a távoli fejszecsapásokat, melyeknek ütemességét is megszokta már a fülünk, amikor rettenetes csörömpöléssel, irtózatossággal beszakad egy oldalablak, és azon keresztül egy súlyos ág zuhan a szobába. Olyan ez, mint egy ökölcsapás az ember halántékára. Firsz meg se látja, meg se hallja - mi azonban annál inkább észleljük ezt a brutális effektust: a teatralitásnak ezt a valószínűtlenül erős fogását, melyet éppen az ellentét ereje által kényszerülök elfogadni.

A harmadik felvonásban - amelyben Stein olyan élességgel választja le egymásról a tömegjeleneteket és a duetteket, hogy szinte fáj - Trofimov sértődötten elszalad, de nem jut messzire, lezuhan a lépcsőn. Ebben az előadásban tisztán látjuk, amint Udo Samel megfogja az egyik lépcsőkorilátot, ami a mélybe visz, korlát a kezében marad, és ő eltűnik alant. Később az egyik kacagó szereplő odadobja a korlát darabot a színpadra: a ház esik szét - közli velünk szinte karikatúrisztikusan a gesztus -; Petya nem azért vágódott el, mert nem látott a dühtől, hanem mert elfelejtkezett arról a tényről, hogy a korlát legfeljebb dísznek van ott.

Azért nem írok többet erről az előadásról, mert csupán egyszer láttam, s nem tudom nagy biztonsággal felidézni minden fontos részletét. Általánosságokat viszont nem akarok írni. Remélem, lesz még SZÍNHÁZ című lap, remélem, lesz még alkalmam megnézni a *Cseresznyés-kert*et, és lesz még alkalmam írni róla.

[...]

Színház, 1989. december

Csáki Judit: Feszül, de nem szakad  
Csehov – Cseresznyés kert (Szolnok, r.: Fodor Tamás)

A Csehov-drámák szakítószilárdsága nagy, bár nem végtelen. A Fodor Tamás rendezte *Cseresznyés kert* Szolnokon a szakadás felé tart - nem lendületesen, inkább komótosan. Aztán szintén komótosan lefékeződik, és szép lassan megáll a szakadás-törés előtti ponton.

Mire Ljubov Andrejevna Ranyevszkaja színre lép, mi, a nézők már túl vagyunk Karátson Gábor díszletének kit sokkoló, kit megmosolyogtató, kit elgondolkodtató hatásán. Az elrajzolt arányú bútorok nem követik a *Cseresznyés kert* esetében már-már konvencionálisnak mondható „gyerekarányt”: nem pusztán nagyobbak a szokásosnál, hanem fejlődési rendellenességben is szenvednek. A székek két ülőkéje van, a lábak száma se stimmel itt-ott, a szekrény monumentális, de alig szekrény, inkább helyiség, fent hátul egy vak szárnyasoltár, melyhez ferdén döntött biliárdasztal simul; elől néhány sámliszerű ülőalkalmatosság, melyekről gyorsan kiderül, hogy ez lesz majd a „kert”. Arany, ezüst, fehér és fém - a díszlet nemhogy nem játssza el a darabot, hanem első látásra annak ellenében hat. Hisz ami a színpadon van, bármi, csak nem gyengéd emlékeket ébresztő egykori gyerekszoba. Képzeltetni a cseresznyés kertet...

Fodor - és Szeredás András dramaturg - némileg meghúzta a dráma szövegét, ettől aztán előbb megbillen, majd megváltozik az egymásban visszhangzó kapcsolatok érzékeny építménye. Például: Ljubov Andrejevna és testvére, Gajev szimbolikus - a gyerekkori kötődést idéző, valójában felületes - megnyilvánulásokkal teli kapcsolatából épp a szimbolikus megnyilvánulások tűntek el oly mértékben, hogy a kapcsolat elvesztette szimbolikus jellegét. Helyette: két magába zárt világ a színpadon. Vagy: Dunyasa, Jephodov és Jasa hiányjelekkel telitömött háromszögéből szinte csak a hiányjelek maradnak, ettől oda az alapozás Anya és Petya Trofimov, illetve Varja és Lopahin másként szerencsétlen szerelmi kísérlete alól. E manőver csöppet sem mellékes - és nem is jelentés nélküli - következménye viszont, hogy az előadás egyik csúcspontjává válik Ranyevszkaja és Petya Trofimov nagyjelenete, bizonyítván: ez a két ember érti itt egymást. Fodor sokszor azzal sem törődve választotta ki a számára lényeges elemeket, hogy nemcsak a legkisebb részletig kidolgozott egész vész el, hanem a pontok sem rendeződnek vonallá. S mivel a szövegbe való beavatkozást a színészi játék is megsegíti, a *Cseresznyés kert* valóban a közmegegyezésen nyugvó értelmezéstől való különbözéssel tüntet a szolnoki előadásban.

Ezek utána a kérdés csak az: van-e ennek a különbözésnek koherenciája. Pontosabban olyan - mind dramaturgiai, mind gondolati - összerendező ereje, amely igazolja - mondhatni, legitimálja - a kifejezetten durvának tűnő beavatkozásokat. Ha van - és szerintem van -, akkor, ha nem is veszteségek nélkül, de mégis megszületett egy mai, mostani *Cseresznyés kert*, melynek egyebek között feltűnő jellegzetessége az is, hogy e „mostaniságot” úgy közli velünk, hogy épít és számít e legújabbkori Csehov-kultuszából következő ismereteinkre.

Lopahinon jól mutat a „fehér mellény” és a „sárga cipő”. Lopahin rajongása Ranyevszkaja iránt csöppet sem látszik primitívnek (következésképp Lopahin nemcsak azért nem siet feleségül venni Varját, mert gátlásos szegény, hanem mert - mást szeret). Lopahin ötlete a cseresznyés kert megmentésére - mellbevágóan racionális. Ami Lopahin keze nyomán a cseresznyés kert helyén születni fog - attól a szereplőket s bennünket is mentsen Isten. Lopahint az érzékeny intellektuelek megformálásában mindig magabiztos Kozák András játssza.

Ranyevszkaja útja Párizsból mintegy véletlenül - és hangsúlyozottan átmenetileg - vezetett a gyerekkori cseresznyés kertten át. Ranyevszkáját sokkal jobban érdeklik a felbukkanó emberek - Sarlotta trükkjei, Petya Trofimov, Firsz -, mint a megoldandó problémák: Anya és Varja „ügyei”, a cseresznyés kert elárverezése. Töröcsik Mari kéthangú játéka nagyon pontosan jelzi a kétféle viszonyulást a helyzethez és a figurákhoz. Lélektani

realista - a belső hitelességre építő - gesztusok és hanghordozás kísérik a „fontos”, emelt hang, nyújtott mozdulatok, teatralitás, azaz stilizáltság a „lényegtelen” vonalat. És a cseresznyés kert elárverezése Fodor értelmezésében kétséget kizáróan ez utóbbiba tartozik.

A harmadik felvonásbéli estélyen Ranyevszkaja növekvő idegességgel várja az árverezésről érkező Gajevet - Lopahin érkezik. Amikor Ánya egy könnyed táncmozdulat közben sugárzó arccal bejelenti, hogy a cseresznyés kertet eladták, majd mikor Lopahin monológjába és örömébe belemámorosodva azt is hozzáteszi, hogy ő vette meg, nem az elveszett kert fölötti fájdalom, hanem a jövőtől való félelem az előadás domináns gondolata. Ranyevszkájától Firszig mindenki demonstrálja, hogy a cseresznyés kert ideje lejárt. És a jólfésült, gátlásossága mögött nagyon is veszedelmes karrieristának mutakozó Lopahin diadalittassága nem hagy kétséget afelől: borzalom következik.

A nyugodalmasra hangolt negyedik felvonás a szereplők tehetetlenségének hangsúlyozásával visszatereli a drámát Csehov közelébe. Senkinek nincs megváltó ötlete, ki ki a maga vereségét bezsebelve kullog el a helyszínről. Változatos önámítások, újabb illúziók erőtlén felvillantása előzi meg Firsz szép képbe komponált, csendes halálát.

Nem elég jó a színészi alakítások némelyike. A Sztanyiszlavszkijban járatos színészek a kellő pontokon jobban és értelmesebben stilizálnak, mint az ezen felnőtt Stúdió K-sok. Kézdy György Gajevjének szövegéből sok fontos kimaradt, a figura tán ezért halványabb a színésztől megszokottnál. Remek Mészáros István kamasz-aggastyán Petya Trofimovja, érzékenyen megélt Császár Gyöngyi Varjája. Üresnek látszik Ánya (Kiss Andrea f.h.), helyénvalónak a kissé karikírozottan öreg Firsz (Győry Emil).

Nem működik a „hang”. Lehet, hogy Giorgio Strehlernek igaza van, s a hang pusztán „irodalmi illúzió”, melyet nekünk nem, legfeljebb a szereplőknek kellene meghallani?

Szakadozott a második felvonás tempója. Előfordul, hogy logikátlan a tér használata (Törőcsik Mari a harmadik felvonásban a második felvonásbéli „padra” roskad magába).

Jók viszont megint Németh Ilona jelmezei, kiemelkedő, fájdalmas-szépséges TörőcsikMari Ranyevszkaja-alakítása, és értelmes Fodor Tamás rendezői elgondolása. E sorok írója hajlamos rá, hogy ennyivel megelégedjék.

Csehov: *Cseresznyés kert* (szolnoki Szigligeti Színház). Fordította: Tóth Árpád; Dramaturg: Szeredás András; Dízlettervező: Karátson Gábor; Jelmeztervező: Németh Ilona; Koreográfus: Molnár Anna; Szcenikus: Farkas Miklós; Segédrendező: Trömböczky Péter; Rendezte: Fodor Tamás; Szereplők: Törőcsik Mari, Kézdy György, Kiss Andrea f.h., Császár Gyöngyi, Kozák András, Győry Emil, Kátay Endre, Meszléry Judit, Mészáros István, Csányi János, Illés Edit, Kerekes László, Czákler Kálmán, Váry Károly, Árva László, Czákó Jenő.

Színház, 1992. január

Szűcs Katalin: Marad a műsorfüzet...

Csehov: Cseresznyéskert a Nemzeti Színházban (r.: Victor-loan Frunža m.v.)

Nem tudom, a román vendégrendező, Victorloan Frunzá maga választotta-e a darabot, vagy Csehov *Cseresznyéskertjének* megrendezésére szólta a Nemzeti Színház meghívása. Nincs különösebb jelentősége ennek az előadás értelmezése szempontjából, pusztán azért érdekelne, mert a színpadon látottak alapján számomra rejtély maradt, miért éppen ezt a darabot vitte színre a vendégművész. Ha így szólta a megrendelés, akkor persze érthető. Ezt a gyanút látszik egyébként alátámasztani a színház direktorának, Ablonczy Lászlónak a műsorfüzetben olvasható kérdése: „Egy új igénybejelentéssel munkáját kezdő színháznak, húsz esztendeje, hogy Csehovot játszott, ugyan mit jelenthet a Cseresznyéskert?” Ez az, amit viszont az előadás alapján én nem tudok megfejtetni.

A nézőt fogadó s a forgószínpadra épített díszlet (az ugyancsak vendég Grand Adriana munkája) mint látvány meglehetősen és töprengésre készítető. Metaforái viszonylag könnyedén feloldhatók ugyan, marad azonban a kérdés, vajon hogyan fognak a színészek az egymás hegyére-hátára hordott, ember és állat formájú torzók, bútorok, biliárdasztal, szekrény, kövek és egyéb, meghatározhatatlan formájú kacatok között mozogni, játszani. Mielőtt azonban erre megkaphatnánk a választ, újabb ámulatot okoznak az ugyancsak Grand Adriana tervezte jelmezek, amelyek jelentésének kihámozása már korántsem olyan könnyű, mint a díszleté. Az ugyanis könnyen belátható, hogy egy élet kidőlt-bedőlt relikviái s a szobortorzó-kompozíciók, a lombtalanul magasba nyúló, emberi karokat idéző fák álmvilágot mintáznak, vagy inkább rémálomképet, emlékképeket, azt az asszociációs bázist, amit Frunzá számára a darab hangulatilag jelent. De hogy mivégre az absztrakt festészet és a geometria elemei ihlette ruhák?! (Azon túl, hogy a mozgást szemlátomást akadályozzák?! Meglehet persze, hogy ez a mozgásbeli korlátozottság, ez a kényelmetlenségérzet is csupán eszköz a darab közvetítette világ érzékivé tételére.) Mindenesetre Grand Adriana színpadán a díszlet nem játéktérként, nem eszközként, hanem a dráma ihlette, véghangulatot sugalló képzőművészeti alkotásként funkcionál - bár annak meglehetősen közhelyes -, ugyancsak erősen nehezítve, kényszeredetté, egyszersmind koncentrálttá téve a színészek mozgását. A Ranyevszkáját alakító Béres Ilonának például erősen kell vigyáznia, hogy hová lépeget a mesterséges göröngyök között, amikor pedig sikerül egy antik vonalú díszletelemen méltóságteljes tartását megőrizve megtelepednie, ugyancsak komoly erőfeszítésébe kerülhet hintázni ezen az e célra teljesen alkalmatlan, mert a padlóra élével támaszkodó ülő alkalmatlanságon.

Ranyevszkaja lidércesnek mondható, múltba révedő álmvilága tehát kézzelfogható, megismerhető, szemben azokkal az emberekkel, akiknek a lelkében, szívében, agyában él. Látszólag talán még többet, mást is megtudunk róluk, mint amit Csehov az ő rafináltan sokrétű dialógusaiban sejteni enged. Frunzá rendezésében mintha a szereplők tudatalattija elevenednék meg, vetülne rá a külvilágra. Vélhetően ezért a nyomasztó, idillinek semmiképpen sem mondható emlékképek, a gyerekkort idéző poros kacatok; ezért találkozik és beszélget több ízben egy kislány és egy kisfiú képében gyermekkori énjével a testvérpár, Ranyevszkaja és Gajev; ezért jelenik meg nem csupán Ranyevszkaja szavaiban, de a színpadi valóságban is halott édesanyjuk alakja; és legfőképp: feltehetően ezért közeledik egy óvatlan pillanatban Petya Trofimovhoz, meghalt gyermeke egykori tanítójához asszonyi fellobbanással Ranyevszkaja, s a szöveggel ellentétesen talán ezért közeledik fizikailag is egymáshoz Anya és Trofimov, miközben arról szónokolnak, hogy ők ketten fölötté állnak a szerelemnek. Aminthogy Dunyasa is nyilván ezért fetreng magát felkínálva Jasával, aki viszont éppen arról prédikál, mennyire nem úri dolog, ha egy nő csak úgy odadobja magát valakinek. Kendőzetlenül megmutatkoznak tehát minduntalan az ösztönök, a vágyak, de ettől nem tudunk meg többet, mást a szereplőkről, mint eddig, csupán egyértelművé redukálva

rágják a szájunkba egy lehetséges értelmezés néhány morzsáját. Mert hogy mi következik ezekből a mozzanatokból a darab egészére vonatkozóan - erre nincs utalás. Ahogyan arra sem, hogy a megszokottól eltérően a Peremartoni Krisztina megformálta Varja miért nem emlékeztet a legkevésbé sem egy vénkisasszonyságra ítélt zárdaszűzre; miért veri ököllel, brutálisan az idő előtt megjelenő s ezzel fájdalmas emlékeket felkavaró Trofimovot; s hogy mit kezdünk ezzel a szöveggel ellentétben nem szárnalmas külsejű, nem pápaszemes, ellenkezőleg, Végh Péter személyében villogó tekintetű, lobogó hajú Trofimovval vagy az alig leplezetten hideg és szeretetlenségű Ranyevszkajával? Netán az ő megjelenésük, viselkedésük is csupán a tudatalattijuk megelevenedése volna? S a szertefoszló álomvilág helyén örömmel ocsúdó, éledező realitásérzék maga a megtettesült „hurraoptimizmus”? Kik ezek az emberek, honnan és hová tartanak? No és mit kezdünk emberileg a Sára Bernadette játszotta, múlt és tán jövő nélküli karikatúrával, Sarlottával, akiről csak éppen azt nem tudhatni ebben az interpretációban, hogy milyen ember karikatúrája, és főként hogy miért az? És akkor az öreg Firsz, Sinkovits Imre kabátján fityegő csengettyűket még nem is említettük.

Csak irigyelni tudom a színészeket, akik - meglehet - választ kaptak ezekre vagy hasonló kérdésekre a próbák során a rendezőtől, amikor „egy-egy emberi-színészi szerepsors a maga gyökereit kereste” - ahogyan a műsorfüzetben Ablonczy László fogalmaz. Nekünk maradnak az ugyancsak itt olvasható magvas gondolatok a darabról Strehlertől, Harag Györgytől, Brusteintől, Fergussontól...

Csehov: *Cseresznyés kert* (Nemzeti Színház) Fordította: Tóth Árpád; Diszlet- és jelmeztervező: Grand Adriana m. v.; Zeneszerző: Orbán György; Dramaturg: Bereczky Erzsébet; Játékmester: Tatár Eszter; Rendezte: Victor-loan Frunža m.v.; Szereplők: Béres Ilona, Hámori Eszter, m. v., Peremartoni Krisztina, Fülöp Zsigmond, Csíkos Gábor, Végh Péter, Mihály Pál, Sára Bernadette, Pathó István, Bartal Zsuzsa, Sinkovits Imre, Tahi József, Botár Endre, Kun Tibor.

Színház, 1992. március



Nánay István: Valaminek végleg vége van

Csehov: Cseresznyés kert Nyíregyházán (r.: Ivo Krobot m. v.)

Nyitott színpad fogadja a nézőt. Az előszínpad mindkét oldalán egy-egy ajtó, mellettük szürke huzattal beborított bútorok. A színpad mélyén, baloldalt, kopasz nyírfa, jobboldalt zongora, hátul fehér fal (amelyet később fekete drapéria takar el). Félhomály. Bejön egy nő, a zongorához ül, s egy fájdalmasan szép oroszos melódiát kezd játszani. Egyre többen szállingóznak be, s kapcsolódnak a dalba, a zene szépségébe-szomorúságába feledkezve énekelnek. Nincs kapcsolat a kisebb-nagyobb csoportokba verődött emberek között, mégis a zene összehozza őket. Szól a dal, de mintha nem a jelenben történnék mindez. Mintha egy régmúlt idillikus állapot idéződne fel. Aztán a pillanat széttörik: leereszkedik a vasfüggöny, amely most egy szoba fala lesz; hátulról még hallatszik a zongoraszó, elől Dunyasa tesz-vesz. Kezdődik a darab.

A már-már drasztikus váltás parányira szűkíti az első felvonás játékterét, ugyanakkor félreérthetlenné teszi, hogy a múlt és a jelen, a vágyak és a realitások között éles határ van. A keskeny vasajtó nem jelent átjárást a két világ között, a háttér sötétjére nyílik, s mindaz, ami a hajdani gyerekszobában zajlik, realista közege ellenére is egy, a valóságból kiszakított, irreális „szigeten” történik.

Bizonytalanná válik a térbeliség, akár csak a többi helyszínen, ahol a kint és bent összemosódik. Az első felvonás végén felmegy a vasfüggöny, s a mezei szint csupán a színpad közepére terített fehér abrosz jelzi; a báljelenetben a még fennmaradt huzatok is lekerülnek az előtérben lévő bútorokról (az első felvonásban, Ranyevszkaja megérkezésekor csak a legszükségesebbekről vették le), s a negyedik felvonásban a szekrényt, a székeket és asztalkákat, a díványt középre tolják, s ismét lefedik a huzatokkal. De a kis fácska és a zongora mindvégig a helyén marad.

A térbeli kontúrok elmosása kifejezi a szereplők belső bizonytalanságát és egymás közötti kapcsolataik megoldatlanságát. Ivo Krobot rendezésében nem a cseresznyés kert által szimbolizált, nemes értékeket hordozó múlt eltűnésére s ennek siratására helyeződik a hangsúly, hanem az emberek közötti kapcsolatok hiányára. A cseresznyésről mintegy mellékesen esik szó, s nem hallatszanak a búcsúzások a fejszecsapások sem, ezzel szemben érzékenyen és nagyon pontosan van kidolgozva a szereplők közötti viszonyrendszer s az az állandóan megújuló próbálkozás, hogy szót értsenek egymással az emberek; ám az eredmény újra meg újra az egymás mellett elbeszélés, az egymástól elszigetelt létezés.

S ha a cseresznyés kert a dramaturgiai szerepét nem is, de a dominanciáját elveszti, a szereplők között sem jön létre az az ellentét, amely szembe állítja egymással a hajdani életforma értékeit képviselő áldozatokat és az ezen értékeket megsemmisítő új világ érzéketlen, bűnös egyedeit. Ez esetben nemcsak arról van szó, hogy sem az áldozat, sem a bűnös szerepe nem egyértelmű, hanem sokkal inkább arról, hogy a szereplők közötti viszonyok alakulása a cseresznyés kert eladásától függetlenül is reménytelen, a tulajdonoscseré mint katalizáló esemény csak felgyorsítja, felerősíti a kapcsolatképtelenséget.

Krobot nagyon jól tudja, hogy a kapcsolatképtelenséget csak a kapcsolatok precíz kidolgozásával lehet ábrázolni. Ezért - is - számúzi az előadásból az általános csehovi játékkliéséket, és a szereplők minden megnyilvánulását színpadi szituációba helyezi. Eszerint az első felvonás térszűkítése nemcsak metaforikus tartalmú, hanem pontosan kifejezi Ranyevszkaja gondolatát is, hogy felnőttként milyen kicsinek érzi a gyerekszobát. Nem a bútorok mérete gyerekszobai, hanem a kis térben összezsúfolódó emberektől lesznek a szubjektív arányok irreálisak.

Vagy egy másik példa: Varja (Orosz Anna) és Ánya (Bodor Erzsébet f. h.) beszélgetése közben Csehov instrukciója szerint Lopahin bedugja a fejét az ajtón és mekeg; csak azért, hogy indokolható legyen Ánya kérdése Varjához: Mennyire vagytok? Ezt a képtelen

dramaturgiai helyzetet Krobot úgy oldja meg, hogy behozza a szobába Lopahint, aki keres valamit a szekrényben, s kifelé menet a férfi is, Varja is mondana valamit a másiknak, tenne egy gesztust, de a mozdulatok félbe maradnak, hang nem jön ki a torkukon, s végül Lopahin zavarában csúfolja ki a lányt. A helyzet feloldásaként bővül a következő epizód is: Varja észreveszi Ánya méhecskés melltűjét, mire Ányának eszébe jut, hogy ajándékot hozott neki is, s előkotor egy kis dobozkat. Orosz Anna ellágyulva, kislányos kíváncsisággal bontja ki a skatulyát, s eközben mondja el panaszát életéről s vágyait a szabadabb életre. Nem tudjuk, hogy mit kapott, de hogy nem olyasmit, aminek igazán örülne, azt igen. Ezekről az ötletektől egyszerűben többrétegűvé válnak a szituációk, s árnyaltabban jellemzettek a figurák is.

A figura gazdagításának más módját választotta a rendező Gajev esetében. Gados Béla jól öltözött, pedáns úriembert ábrázol, akinek a kedélye azonban - Csehov szerint is - meglehetősen hullámszó. Erre az állástalanság, a pénztelenség nem elegendő magyarázat, így Krobot a szerzői utasítás szerinti öregedő, cukorkaszopogató férfi helyett zugivóvá változtatta a figurát. Így egész viselkedése, szónoklatai, sztereotip beszédfordulatai motiváltabbak lettek. De az ivás nemcsak Gajev jellemzését árnyalja, hanem a Ranyevszkaja és bátyja közötti viszonyt is: az utolsó felvonásban, a búcsú pillanatában az ideges, kétségbeesett Gajev kabátjának belső zsebéből Ranyevszkaja kihúzza a lapos flaskát és megitatja a férfit. Ahogy Gajev hűgának erkölcsi gyengeségét, úgy Ranyevszkaja testvérének az ivásba menekülését kénytelen elnézni, így ez a színészi-rendezői megoldás a két ember egymásrautaltságának szép pillanata.

A dráma áthangolását jelzi az is, hogy a rendező a szokásosnál fiatalabb szereposztásban játszatja a darabot. (Azt is mondhatnánk: pontosan olvasta a művet.) Mivel Gajev is, Ranyevszkaja is a legaktívabb korban van, eleve nem a birtok elvesztése miatti fájdalom hatja át őket. Nem passzív szenvedők. Inkább elrontott életűek, felelőtlenek, élheterlenek, de élni akarók. Ettől igazán tragikomikusak az előadás figurái és helyzetei. Ez magyarázza, hogy a máskor oly sokkoló koldusjelenet is meg a halálmotívum is kisebb hangsúlyt kap az előadásban (Bajzáth Péter és Venyige Sándor kolduspárjáról kiderül, hogy ügyes szélhámosok, illetve Firsz is életben marad a darab végén).

Ez a felfogás kitűnően érvényesül Molnár Erika Ranyevszkaja-alakításában is. Az ő megközelítésében Ljubov Andrejevna csupa élni vágyás. Szemérméje csupán szemérméje. Egy pillanatra talán szomorkodik a birtok elvesztése miatt, de képtelen felfogni az esemény igazi jelentőségét; fontosabbnak tartja az élet apró s nagyobb örömeit. Többnyire csak magára tud figyelni, s egyáltalán nem áll „fölötte a szerelemnek”. A báljelenetben kihívóan kacérkodik, szinte felkínálja magát a nálánál nem is olyan sokkal fiatalabb Trofimovnak. Játszik vele, tüzei, de amikor a fiú végre leküzdene gátlásait, ellöki magától. Nem akarja, hogy komolyra forduljon a dolog? Vagy a pillanatnyi vágyon győz a szolid erkölcs? Vagy zavarja a fiú ügyetlensége? Nincs eldöntve, mert nem is kell eldönteni. Az epizód ugyanis a maga komplexitásában mondja el a legtöbbet az asszony lelki és fizikai állapotáról.

Hasonló mondható Ternyák Zoltán Trofimovjáról is. Ez a túlkoros diák mindenről csak szónokolni tud, mert életismerete nulla. Szavai a munkáról, a szebb jövőről, a munkások életkörülményeiről s mindenekelőtt a szerelemről. Ám Ányával nem tud mit kezdeni: a lány hiába kínálja csókra a száját, Ternyák Trofimovja megretten az alkalomtól. Az érett nő ugyan felingerli, ezúttal viszont nem tudja, hogyan fogjon hozzá a csókolózáshoz, megszegyenítve távozik...

Igazi bensőséges kapcsolatba - furcsa módon - Lopahinnal kerül. E két, látszatra oly különböző ember - ha csak néhány pillanatra is - szót tud érteni egymással. A fehér öltönyös, velúrcipős Lopahin Megyeri Zoltán alakításában nem hangoskodik, kupectermészetű, újjgazdag paraszt. Abban a házban, ahol a postamester és az állomásfőnök együtt polkázik a hervadó Dunyásával (Zubor Ágnes) meg a bűvészkedő Sarlotta Ivanovnával (Pregitzer Fruzsina), ahol Szimeonov-Piscsik (Juhász György) a táncról felhevülve sakkozás közben

lábat mos, ahol a tenyérbe mászóan pimasz Jása (Horváth László Attila) és a szervilis Jepihodov (Korcsmáros Gábor) urat játszhat, Lopahin sokkal inkább tartozhat Ranyevszkajákhoz, mint a többiekhez. Nemcsak azért ódzkodik a leánykéréstől, mert nem fülk a foga a házassághoz, hanem azért is, mert őt is, mint a többi férfit, Ranyevszkaja vonzza igazán. Megyeri Lopahinja nem ellenszenves, inkább bumfordi, mackós, kisfiús mosolyú figura.

Amikor az általános búcsúzkodás zűrzavarában sokadszorra is megfogalmazódik a kapcsolatok lehetetlensége, Lopahin pezsgőzni invitálja Trofimovot, aki egy ölnyi könyvet cipel, s mindkét keze foglalt. Lopahin tartja a két poharat, Ternyák egyik kezével állá alá fogja a könyvoszlopot, s így ügyetlenkedve próbál inni. Eközben a könyvek kihullanak a kezéből, s erre a könyvkupacra kuporodik a két nagyjából egyidős fiatal férfi. Lopahin durván elzavarja Jepihodovot, s szinte suttogva beszélgetnek, Lopahin pénzt kínál, Trofimov jó tanácsokat ad. Testvéri közelségbe kerülnek. S nem véletlen, hogy épp ők ketten, akik más-más módon, de egyaránt elűtnek a többiektől. Aztán az intim pillanat természetesen szertefoszlik, mindketten zavartan folytatják a többiekkel együtt céltalan készülődésüket.

Krobot különös leleménye Firsz szerepének értelmezése. Tóth Károly az első felvonásban frakkban és mamuszban jelenik meg a vasfüggöny ajtókeretében. Megáll, szertartásos mozdulattal befehériti szemöldökét és haját, meggörnyed - s a fiatal színészből öreg Firsz lesz. Hangsúlyozottan öregesen csoszog, mozog, beszél, de amikor fiatalkori emlékeiről szól vagy a bálon egy hajdani multság idéződik fel benne, visszaváltozik fiatallá, hogy aztán ismét, minden átmenet nélkül felvegye az öregember jellegzetességeit. Ez a megoldás kizárja a naturalista-realista figuraábrázolás buktatóit, ugyanakkor hangsúlyossá teszi a fiatalítási koncepciót, hiszen Firsz e társaság szemében olyan kor túlélője, amelyhez nekik már semmi közük, ő idegen számukra, csodabogár, s ezt a színész és a rendező épp ezzel a túlstilizálással tudja érzékeltetni.

Az előadás végén a házból távozó szereplők közül elsőnek Sarlotta Ivanovna lép ki a játéktérből; a zongorához ül, s a kezdő dalt intonálja, majd a többiek a színpad mélyén találkoznak, s kapcsolódnak be az éneklésbe. Míg az előadás elején örömmel daloltak, most lemondóan szól a dal. A színpad közepén lévő bútorhalom közül kimászik Firsz, előrecszog, dohog, hogy gazdája biztosan megint könnyelműen öltözött, majd kiegyenesedik, letörli arcáról-fejéről a fehér púdert, s a többiek közé áll. Mérhetetlen szomorúság sugárzik az énekből. Valami végleg elveszett az életükből. Mindannyiukéből. Mindannyiunkéből.

Csehov: *Cseresznyéskert* (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház) Fordította: Spiró György; Dramaturg: Bognár Róbert m. v.; Zene: Jiri Bulis.; Zenei vezető: Kollonay Zoltán; Jelmezkoreográfia: Zoja Mikotová; Díszlettervező/rendező: Ivo Krobot; Szereplők: Molnár Erika m. v., Bodor Erzsébet f. h., Orosz Anna m. v., Gados Béla, Megyeri Zoltán, Ternyák Zoltán m. v., Juhász György, Pregitzer Fruzsina, Korcsmáros Gábor, Zubor Ágnes, Tóth Károly, Horváth László Attila, Bajzáth Péter, Venyige Sándor.

Színház, 1993. január

Sándor L. István: Korszakok között

Csehov: Cseresznyés kert a budapesti Katona József Színházban (r.: Zsámbéki Gábor) és Győrött (r.: Tordy Géza)

Úgy tűnik, túl vagyunk Csehovon. Amiről darabjai gyöngéd próféciaival, visszafojtott keserűséggel beszélnek, már megtörtént velünk. Az eszményeket megtartó intézmények szétkorhadása, a távlatokat óvó kultúra szétzüllése nem pusztá sejtelen többé, hanem drasztikus élettény. A családiasság illúziójával már alig kecsegtet valamiféle szintér, így hát elodázhatatlan a felismerés: „próbáljon ki-ki magának szerencsét.” Ahová a *Cseresznyés kert* hősei elindultak, nekünk ott kéne otthon lennünk: az idő kietlen senkiföldjén, beszorulva véget nem érő s meg nem születő korszakok közé. Csupa rémült, ingerlékeny utas között várakozva egy koszlott világvégi vasútállomáson, ahol a folyton átragasztgatott feliratokból kibogarászhatatlan, lesz-e valaha csatlakozás.

Amíg az elmúlt évtizedben megrendítően jelen idejű előadások alapjául szolgáltak Csehov művei, a mai magyar színjátszásnak nincs lényegi mondanivalója róla. Persze bizonyos: már nem lehet úgy játszani Csehovot, mint öt-tíz éve. Már ismerjük a választ a kérdésre: „Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?” Tapasztaltabbak, kiábrándultabbak, illúziótlanabbak vagyunk nála. Az álló idő nyugalmas, sokféle jövőre nyitott sokszínűségét, túlrett múlttól búcsúzó elégikus sokértelműségét fölvaltatták a meglóduló világ elemi fájdalmai, a hiábavalóságban fölkarrodó indulatai. Ebben a keserű küzdelemben, dühödt szenvedélyben azonban eltűnnek az árnyalatok, szétfoszlanak a sejtelmek, kifakulnak a színek. Csehov színei is. Ami marad, egyértelműbb és banálisabb. A mai közérzettel konfrontálódva végtelenül leegyszerűsödnek a Csehov-darabok. Ez a tanulsága a legújabb *Cseresznyés kert*-előadásoknak is.

Kapcsolatok nélkül

Lényegében ugyanaz az alapélményük a mostani bemutatóknak. A kapcsolatok hiányáról beszél mindkét produkció. A győri színpad hatalmas terében mintha különálló bolygók keringenének egymás körül. Minden szereplő magányos, magának való. Senkinek sincs köze senkihez. Tordy Géza rendezése gondosan ügyelt rá, hogy semmilyen érintkezés, közelség ne jöjjön létre a szereplők között, hogy semmiféle intimitás ne szülessen a játékban. Mintha mindenki monologizálna, csak magának beszélne, a saját rögeszméit hajtogatná - úgy, hogy lényegében maga sem hisz abban, amit mond. A beszélő éppoly süket másokra, mint ahogy rá sem figyelnek a többiek.

A Katona előadásában sokszor alakul ki hasonló helyzet: középben elkezd valaki valamiről beszélni, a többiek körülállják. Figyelik, de hallgatnak. Nem reagálnak arra, amit mond. Zsámbéki Gábor rendezésében mintha még mindenki számára fontos lenne a másik. De már nem tudnak egymással mit kezdeni. Már nincs közük ahhoz, amiről beszélnek. Már nem tudnak válaszolni. A megértésből csak néma, kissé értetlenkedő figyelemre telik. A zavarra, hogy már csak hallgatag tanúi, de nem együttérző résztvevői lehetnek egymás életének.

Olyasmiről szólnak a mostani bemutatók, ami a színházban aligha ábrázolható izgalmasan. Amiről Csehov maga sem írt. Szereplőit ugyanis nem a kapcsolatok hiánya, hanem a viszonyok tisztázhatatlansága nyomasztja. Az, hogy az érzelmek mindig másféle viszonzásra találnak, mint amilyenre a vágyak irányulnak. Hogy két szereplő mindig kétféleképpen éli meg ugyanazt a kapcsolatot. Csehovnál mindenkinek köze van mindenkire, darabjai rendkívül összetett viszonyhálózatot vázolnak föl, de ezt csak a legkritikább esetben alkotják beteljesülő, magvalósuló, szimmetrikus kapcsolatok. Ezért az előadásoknak valójában azt kéne megmutatniuk, ami lehetőségként ugyan adott, de ami épp

beteljesületlenségében fölkaravó. Nem a végeredmény, a kapcsolatok hiánya, hanem a változás, a viszonyok elmulasztása lehetne a *Cseresznyés kert*-bemutatók témája. Ez a többséyes folyamat színházilag is jóval izgalmasabb, érzelmileg is mélyebben megrázó lehetne, mint a statikus végállapot fölvezetése.

Magukra maradva

Az előadások centrumába emelt korélmény azonban nemcsak a szerző autentikus megközelítését teszi lehetetlenné, hanem nehéz helyzetbe hozza a színészeket is: a kapcsolatok kidolgozatlanlansága miatt magukra maradnak az általuk megformált figurákkal. A viszonyhálózat megteremtése nélkül nem születhet koherens színpadi világ sem. Az előadások így legfeljebb (elszigetelt) részleteikben élhetnek, s nem az egészük hordoz jelentést.

Mindkét előadásban hangsúlyos a gyerekkor tárgyaihoz való kötődés. A győri Gajev szónoklata közben a százéves szekrényhez lép. Sorra kinyitja a fiókokat, ajtókat. Mindenholnán gyerekjátékok kerülnek elő. Végül egy bűgőcsiga akad a kezébe, amit felhúz, a földre helyez. A Katona előadásának első felvonása gyermekbútorok között játszódik: pici székek, asztalok, járókák között. A pesti Gajev leereszti a járóka egyik oldalát. A zajra fölfigyelnek a többiek. A férfi kissé szabódva, de azért elégedetten telepszik le rá, mint afféle alkalmi kanapéra. A hasonló utalások ellenére egyik produkciónak sem meghatározó eleme a szellemi-lelki éretlenség - mint a főszereplő testvérpár valóságidegenségére kínáló magyarázat. Mindkét produkcióban inkább értetlen kívülállónak látszanak, akik nem törődnek vele, hogy elmúlt az a világ, amelybe beleszülettek. Ezért téblábolnak olyan szerencsétlenül hajdani életük romjai között. A győri Ranyevszkaja (Gyöngyössy Katalin) hazatérésekor nyugalmas, bölcs derűt sugároz. Ez a belső béke fokozatosan fordul át tehetetlen izgatottságba, elégedetlen nyugtalanságba. Testvére (Tóth Tahi Máté) afféle nőies lélek, állandóan finomkodó kézmozdulatokkal kíséri kissé affektált szónoklatait. A pesti Gajev (Haumann Péter visszafogottságában is hatásos alakításában) befelé élő, megkeseredett ember. Úgy tűnik, neki van a legtöbb gyakorlati érzéke, rendre valóságos felismerésekkel, épkezláb javaslatokkal áll elő. (Neki jut eszébe a nagynéni pénze, ő látja legvilágosabban azt, hogy milyen is valójában Ranyevszkaja. Könnyedén megoldja az életét, amikor elfogadja a bankban kínált állást.) De nem lepődik már meg azon sem, hogy a többiek nem értik őt. Elmond gyorsan egy-egy biliárdkifejezést - mentegetőzés helyett, mintha maga is azonnal kikacagná az ötleteit. A pesti Ljubov Andrejevna (Básti Juli) kivételes megbecsülésnek örvend (például mindig gondosan készítik elő a főtéljét, amelybe afféle vidéki házikirálynőként beletelepedik). De úgy tűnik, igencsak kevés köze van ahhoz a világhoz, amely ilyen odaadó gondoskodással veszi körül. (Bennem csalódást keltett az új szereppel hosszabb szünet után visszatért Básti játéka. A színésznő szemmel láthatóan nem találja a helyét az előadásban. A jelmezei - piros, majd vajsínű ruhája, feketét vörössel kombináló, végül sötét öltözete - többet elárulnak a főhősnő aktuális lelkiállapotáról, mint a gesztusai.)

Ánya mindkét előadásban értetlen kamaszlány, akinek túlságosan korán kellene önállóvá válnia, holott fölkeszületlen a felnőtt szerepre. Hasonló értetlenséggel mesélik el mindketten párizsi utazásukat, hasonlóan kemény számonkérés rejlik a hangjukban. Nincs már esélyük rá, hogy megőrizzék naivitásukat, gondtalan ártatlanságukat. A pesti Ánya (Major Melinda) sérülékenyebb, kiszolgáltatottabb teremtés; a győri (Molnár Judit) a tudálékosság pápaszeme mögé rejtőzik. Úgy tűnik, ilyen, elveszettségét ellensúlyozó, magabiztosságát pótló szerepekbe kényszerült bele. De ez a „maszk” meg is akadályozza őt abban, hogy valóban őszinte pillanatai lehessenek. Egyik Anyának sincs valódi kapcsolata Trofimovval. A hajdani házitanító Győrben (Gyabronka József) túlrejtett kamasz - aki maga is bizonytalan benne, hogy érdemes-e kimondania felismeréseit -, Pesten (Fekete Ernő) koravén

diák, aki professzoros mozdulatokkal leckézteti a többieket. (A fiatal színész tavaly ugyanezt a figurát játszotta el a főiskolai *Különórán*ban.)

A győri Varja (Horváth Vali) darabossága ellenére is érzékeny, sérülékeny lélek. Talán ő a legvédtelenebb áldozata a történeteknek. Nem sok köze lehet Lopahinhoz (Vass Gábor), aki nem több néhány magabiztos póznál. A pesti Varja (Söptei Andrea) kissé nyers, gyakran indulatos teremtés. Dühös Lopahinra is, amiért fölvásárolta a birtokot. Ezért szó sem lehet róla, hogy házasságot kössön vele. (A jelenet azonban akkor lenne igazán izgalmas, ha arról szólna, hogy két egymásnak teremtett ember képtelen egymásra találni.) Varja korábban hiába kerülgette odaadó figyelemmel Lopahint (Varga Zoltán), a férfi nem tudja, milyen viselkedés illendő ebben a helyzetben. Végül zavarában otromba idézeteket citál Varjának a Hamletből. Ostoba elégedettséggel néz körül, mint aki biztos benne: most végre kivágta a rezet. (Varga nyers energiákkal ruházza föl a férfit, egyéb színei alig vannak a figurának.)

A pesti Dunyasa (Kovács Vanda) úri körökben forgolódo parasztlány, aki magától értetődően adja meg magát Jasa (Molnár László) finom modorának, mégha ezek a gesztusok nem is többek illetéktelenül ellesett, hazug pózoknál. Nyilvánvalóan nem választhatja Jepihodovot (Bán János), ezt a szerencsétlen flótást, aki önérzetéhez makacsul ragaszkodva válik újból és újból nevetségessé. (A Katona előadásának egyik fő erénye, hogy tagolt világot ábrázol: kulturáltságban, mentalitásban, viselkedésmódban sokféle ember jelenik meg benne. A kifinomultságtól az alpári közönségességig terjed az a skála, amelyet a játék jelez. A vulgaritás eluralkodása az egyik legfőbb félelemforrás ebben a világban. Erre utal a vándorlegény - Szabó Győző - megjelenése is. A járványos betegségekben foltosra kopaszodott férfi agresszív dühvel veti magát az uzsonnaasztalra, mohón falni kezdi azt, ami a keze ügyébe akad.)

## Félbohózatok

Ha a kapcsolatok kidolgozatlanlansága miatt, az önmagukba záródó színészi alakítások következtében nem is teremthető koherens produkció, az átfogóan meghatározott játéktípus révén még születhetne egységes előadás. (Győrben a sokféle játékmód rendkívül egyenetlen színészi teljesítményeket eredményez, a Katona magasabb színészi nívója is nélkülözi az egységes stílust.)

Ugyanakkor mindkét előadásban egyértelmű jelei vannak annak, hogy a bohózatosság mind Tordy, mind Zsámbéki elképzeléseiben meghatározó szerepet játszott. A győri előadás kezdő jelenetében az alvó Lopahin a székről a földre huppan. A Katona produkciójának első emlékeztető mozzanata Bán János bohóctréfája: Jepihodov a földre ejt egy virágcsokrot, lehajol érte, szerencsétlenkedik vele, beveri a fejét. Később megkapaszkodik az ajtófélfában, ám az ajtó azonnal rácsapódik az ujjára. Győrben a zárójelenetben Trofimov szerencsétlenkedik: az összes bőröndöt egyszerre akarja kivinni, de amikor lehajol az egyikért, kiesik kezéből a másik. A pesti Szimeonov-Piscsik (Hollósi Frigyes) elnyújtott, álmos hangon beszél, majd végül bele is alszik a monológjába. Bár a példák folytathatók lennének, végeredményében mindkét előadásban csak ötletszerűen van jelen a bohózatosság. De más, alkalmilag megjelenő hangulat (elégikusság, költőiség, drámaiság, groteszk) sem válik stílusteremtő erővé. Ez a stiláris meghatározatlanság is az egyik oka a produkciókkal kapcsolatos hiányérzetünknek.

Győrben egységes lendülettel zajlik az előadás, anélkül, hogy hangsúlyos pillanatok teremthetnének benne, átgondolt motívumok értelmeznék az eseményeket. Valamiféle elnagyolt történetvázlatot látunk. (Furcsa nézőbarát gesztus két és fél órára húzni a *Cseresznyés kert*et.) Menczel Róbert különféle tereket szimultán egyesítő, a hatalmas színpadot körbeépítő, berendező, de egyáltalán nem tagoló színpadképe szintén lehetetlenné teszi, hogy intim helyzetek, megrögzött pillanatok szülessenek benne.

A Katonában Khell Csörsz deszkákkal körbeácsolt szűkülő „fa alagútjában” zajlik a játék. A második részre a hátsó padló megemelésével, néhány deszkaléc leengedésével szellemesen alakul át a tér külső helyszínné. A két utolsó képben azonban némileg funkciótlaná válik a faváz: a keret anyagától elütő ajtókkal, verandaelemekkel tagolt, lezárt tér metaforikus jelzésből visszavedlik afféle naturális helyszínné. Hangulatot teremt ugyan a díszlet, de eleinte többet ígér, mint amit beváltani képes. A Katona előadására egészében is ez jellemző: van atmoszférája, vannak végig gondolt irányai, de nincsen súlya. A részletek válnak érdekessé benne, mert az egésznek nincs drámai ereje. Nem döbbsent meg, nem ráz föl, nem segít hozzá fölismerésekhez.

De hát mit is kezdhet a színjátszás, a még meg nem fogalmazható igazságok művészete egy olyan darabbal, amelynek közlései megsejtésből észrevétlenül megélt élettapasztalattá változtak? Ha a szavakhoz préselő hangszínekben, gesztusokban, metakommunikációs jelekben nem tárulnak fel a ki nem mondható titkai? Az előadás belekapaszkodik abba, ami kimondható. Beszél arról, amit mindnyájan tudunk. Megelégszik közhelyekkel, féligazságokkal. Miközben leegyszerűsíti a darabot, megfegtetlenül hagyja a titkait, azt, ami a megfogalmazható mélyén rejlik. Tiszteleg az irodalom előtt, mert képtelen megmutatni benne a jelen való életet. Azt, ami elenyészni, s azt, ami megszületni készül éppen.

Csehov: *Cseresznyés kert* (Katona József Színház) Fordította: Elbert János; Díszlet: Khell Csörsz; Jelmez: Szakács Györgyi m. v.; Zene: Sály László; Koreográfus: Magyar Éva; Asszisztens: Matkócsik András m. v.; Rendezte: Zsámbéki Gábor; Szereplők: Básti Juli, Major Melinda f. h., Söptei Andrea, Haumann Péter, Varga Zoltán, Fekete Ernő, Hollósi Frigyes, Bertalan Ágnes, Bán János, Kovács Vanda f.h., Kun Vilmos, Molnár László, Szabó Győző, Somody Kámán m. v., Kocsis Pál f. h., Hevér Gábor f. h., Lyll Tamás f. h., Kardos Róbert f. h.

Csehov: *Cseresznyés kert* (Győri Nemzeti Színház) Fordította: Tóth Árpád; Díszlet: Menczel Róbert; Jelmez: Kemenes Fanny; Zene: Dékány Endre; Rendezőasszisztens: Horváth Márta, Miksi Attila; Rendező: Tordy Géza; Szereplők: Gyöngyössy Katalin, Molnár Judit, Horváth Vali, Tóth Tahí Máté, Vass Gábor, Gyabronka József, Simon Géza, Mézes Violetta, Maszlay István, Dósa Zsuzsa, Szilágyi István, Ungvári István, Miksi Attila.

Színház, 1996. február

Sándor L. István: Ellenképek  
Cseresznyés kert-variációk  
(A Mozdó Ház Társulás előadása)

Mozgásjátékok, képi ötletek, szövegvariációk a *Cseresznyés kert* témáira - ezt az alcímet lehetne adni a Mozdó Ház Társulás előadásának. Hudi László rendezése nem a Csehov-mű interpretációja, hanem a darabhoz kapcsolódó asszociatív etűdök laza láncolata. A rendező egy interjúban azt nyilatkozta: kiindulópontjuk a szöveg egy-két mondata, legfeljebb egy-egy képe volt, ennél nagyobb egységeket nem dolgoztak fel.

A produkció valójában három szinten zajlik. A színpad előtt tévékészülékek állnak, melyek az előadás teljes időtartama alatt (időnként elnémítva) az együttes tagjainak „drámapedagógia-gyakorlatait” közvetítik: egy-egy szereplőt látunk, aki egyes szám első személyben arról beszél - beleképzelve magát valamelyik Csehov-figura helyzetébe -, hogy miképp élte meg a történeteket, hogyan emlékezik vissza rájuk, mit jelentett mindez neki. Az élőbeszéd pongyolaságait, ordító közhelyeit tartalmazó kötetlen, improvizatív megnyilatkozások azonosíthatóvá teszik ugyan azt, hogy melyik színész melyik figurát játssza (az eredeti helyzetektől merészen elrugaszkodó színpadi játékból ez nem mindig derül ki egyértelműen), ugyanakkor látszólagos személyességük ellenére szinte semmit se mondanak a felidézett alakokról, illetve a velük találkozó színészekről. Ez a videofelvételeken hallható fásult, színtelen beszédmódból, érzelemmentességet, keresettséget sugalló metakommunikációból is következik. Mintha civilek beszélnének úgy, hogy közben rájátszanak civil közönyükre. Így hát a videóbejátszásokból elsősorban az a hatalmas távolság érzékelhető, amely Csehov és a mai huszonévesek világát elválasztja. Mindez ironikus idézőjelekkel látja el a *Cseresznyés kert* témáinak felidézését. Anakronisztikusnak, közhelyszerűnek, hiteltelennek hat az a világ, amelybe a szereplők „beleképzelik magukat”, ugyanakkor magukat a megnyilatkozókat is furcsának, nevetségesnek érezzük, mert azzal próbálkoznak, hogy egy számukra teljesen idegen (és érdektelen) világ problémáiról beszéljenek. Sokkal izgalmasabb viszont az előadás másik két rétege, illetve ezek egymással való kapcsolata. A színpad háttérében - a videóbejátszások tagadhatatlan jelenidejűségét ellenpontozandó - századvégi orosz hangulatokat árasztó diaképek jelennek meg. Ezek (hol közvetlenebbül, hol áttételesebben) a színpadi történéseket is értelmezik. Amikor a szájában sétatálcát tartó kutyát látunk a képernyőn, a színpadon mozgó szereplő is úgy viselkedik, mint egy kutya. Egy másik képen piknikező társaság jelenik meg, miközben a színpadon alsóruhára vetkőzött, kucorgó alakokat látunk, akik kaotikus zajt csapva egymás szavába vágva „beszélgetnek”. Ezt a nyugtalanító, zavaros hangáradatot aligha ellensúlyozhatja a háttér néma, mozdulatlan békéje. Mindez azt is jelzi, hogy a vetített képek elsődleges funkciója nem a színpadi történések értelmezése. Inkább olyan valóságselemekhez hasonlíthatók, melyeknek váratlanul önálló életre kel a tükörképük, és ebben a tükröződésben az eredeti helyzet hirtelen egészen más fénytörésben, új dimenzióba emelve mutatkozik meg. Azaz a diaképek ahelyett, hogy magyaráznák, inkább kiváltják, elindítják, indukálják a színpadi eseményeket. Mintha a szereplők arra tennének kísérletet, hogy leutánozzák, rekonstruálják a képeken látható helyzeteket, pózokat, de végeredményében ez a „tükröződés” is kontrasztot teremt, „ellenképet” hoz létre: a nosztalgikus, érzelmes, elmerengő vetített állóképekből groteszk élőképek, bizarr mozgásjátékok alakulnak ki. A háttérre vetített képen például békés családot látunk: egy férfit és egy nőt, ölükben kisfiúval és kislánnyal. A színpadon azonban ennek eltorzult változata jelenik meg: két fekete ruhás, ostobán mosolygó felnőtt sátortetős kicsi házat fog közre, ahol pici bábtestén valódi emberfejet „viselő” két „gnóm” kuksol. Majd vált a dia, s a háttérben mérleghinta tűnik fel. Ezzel egy időben - a „sátortető” ötletes, gyors átrendezésével - a hinta valóságos mása is megjelenik a színpadon. A két hintázó nyakába azonban bőröndök sokaságát aggatják a többiek, így a háttér sugallta



önfeledt játék a színpadon nehézkes, nevetséges küszködéssé alakul. Egy későbbi diafelvételen fehér ruhás lány ül kecsesen, kezét finoman az ölébe ejtve. A színpadon viszont fekete ruhás, férfias alkatú, „nagydarab” lány jelenik meg. Komikusan tipeg ide-oda, majd lehuppan egy ládára. Önkéntelenül is a képen látható pózba helyezkedik. De az ő alkatához nem illik az eredeti, természetes gesztus, amelyet tovább ironizál az is, hogy a lány fehér pomponos fejpántot rak a homlokára. Majd megjelenik négy fehér ruhás lány, mindegyikükön pomponos fejpánt. Groteszk, magakellettő táncuk végképp bizarrá teszi a háttérvetítés meghitt, naivan nőies gesztusát.

Ugyanakkor az előadás etűdjei Csehov *Cseresznyés kertjét* is „tükrözik”: többnyire a darab valamely helyzetéből, időnként egy-két mondatából indulnak ki. Egy férfi egy szekrény mellé áll, és Gajev mondatait ismételteti („Te régi, derék, tiszteletre méltó szekrény! Örömtől mélyen meghatottan állok előtted...”). Aztán belelép a bútorba. Mire két marcona alak megfogja a szekrényt, ide-oda hurcolássza, forgatja. Közben ki-kinyílik az ajtaja, és látjuk, hogy „Gajev” egyre elképesztőbb helyzetekben - oldalra fordítva, fejre állítva - rendületlenül csak mondja a magáét. Közben megpróbál kimászni, kedvezőbb helyzetbe kerülni, de a két férfi minduntalan visszakergeti a faládba. Így egyre inkább az az érzésünk, hogy a szekrény valójában koporsó, és a bizarr mondatok és mozdulatok az elvesztett élethez való képtelen ragaszkodást jelzik.

Erre utal a színpadi játék kezdő- és záróképe is: a bőröndökkel telezsúfolt térbe lassú, óvatos, riadt mozgással szállingóznak be a meztelen szereplők. Mindegyikük hoz magával valamit, többnyire a figurára jellemző tárgyat (tálcát kancsóval, csészékkal, javításra szoruló ruhadarabot, kötőtűt, balalajkát, órát), de többüknek apró fatönk és kis fejsze van a kezében. Valamennyien különféle tevékenységeket kezdenek imitálni. Miközben szól a lehangolt balalajka, kimérten csattognak a fejszék a fatönkökön. Aztán az inast játszó figura sorra megitatja a teáskannából a szereplőket. A furcsa rituálét határozott mozdulat zárja: egyszerre lendítik a szereplők a karjukat a szájukhoz, mintha vodkaiást utánoznának. Ilyen felütés után morbid kísértetjárásnak hat mindaz, ami a színpadi képekben felidéződik. Például ül középen egy lány, s Ljubov Andrejevna első felvonásbeli megszólalásaiból összeállított mondatokat mond. Jobbra két meggörnyedt figura áll, bal oldalon göndör parókás lány fésülgeti a „föhösnőt”. A fésűbe ragadt hajtincs „Ljubov Andrejevna” kezére hull. „Ó, halál! Ó, a kisfiam!” - mondja riadtan. A másik három figura szomorkásan bólogat, s közben szájukból hullanak a fogaik. Aztán a nőhöz lépnek (talán hogy megérintsék, megnyugtassák), de a kezükben maradnak „Ljubov Andrejevna” végtagjai: kezei, lábai, lassan szétszedik a testét, miközben ő tovább beszél. Egy másik etűdben a háttérképen keringőző párt látunk, a színpadon pedig lenge fehér ruhába öltözött lányok jelennek meg, akik a bőröndökbe állva lejtenek furcsa, magányos, egy helyben járt táncot. Aztán megjelennek a sötét télikabátos, kucsmás, kalapos fiúk, akik lassú, tipegő járással „körülólálkodják” a lányokat, majd maguk is belelépnek a bőröndökbe. Az így kialakult párok lassú, némileg erotikus ringatózásba kezdenek. Végül a fiúk lehúzzák párjukról a ruhát. Miközben az összekucorodó, félmeztelen lányok eltűnnek a színről, a fiúk a testetlenné vált női ruhadarabokkal kezdenek táncba. A zárókép visszaidézi a nyitóképet. Most azonban nem meztelenül, hanem télikabátba bújva kucorognak a szereplők a bőröndökön. Miközben fejszecsapásokat és vonatzajt hallani, ismét megszólal a lehangolt balalajka. Előkerülnek a régi tárgyak, csattannak a kis fejszék a kézben tartott tönkökön. A középen látható földkupac alól meztelen lány bújik elő, és Anya mondatait variálva megszólal: „Ez a kert már kiszáradt, kiszáradtak az emberek is, a fák, az emlékek. Öreg ez a föld is” - mondja, és közben földet pakol a mellé heverő bőröndbe. „Majd ültetünk új kertet magunknak, hisz egész Oroszország a mi kertünk. Csak induljunk el végre” - mondja többször is a többieknek. „Menjünk! Menjünk” - hajtogatja, de nem mozdul senki sem. Lassan sötét lesz.

Érdekes képeket, hatásos mozgásötleteket, erős effektusokat tartalmaz a Mozgó Ház előadása. A szétesés folyamatát, a pusztulás állapotát érzékelteti. Erős atmoszférát közvetít. Valami mégis hiányzik belőle. Tudjuk, hogy milyen világról beszél, még sincs igazán világképe. Jelez ugyan egy állapotot, de ezt a nézői empátia teszi igazán jelenvalóvá. Az erőteljes vizuális hatásokhoz, a pontosan komponált képekhez ugyanis nem társul azonos minőségű színészi játék. Az a bonyolult tükörjáték, amelyre az előadás vállalkozik, csak akkor érhetné el a kívánt hatást, ha pontosan érzékelhetnénk a szereplők státusát, azaz ha a színészek egyszerre lennének képesek megteremteni a felidézett figurákat s közben kifejezni a hozzájuk való személyes viszonyukat. A Mozgó Ház *Cseresznyés kertjében* azonban nem határolódnak el egymástól igazán az alakok. Kicsit mindegyik figura egyforma, lényegében valamennyi szereplő ugyanazt játssza, ezért megkülönböztethetetlenek, egymásba mosódnak a szerepkörök. A színészek a figurateremtés alapeszközeit sem birtokolják, ezért rendkívül sok fals elem kerül a játékba. Engem legfőképpen az artikulációs problémák, a hangképzési nehézségek zavartak.

Munkamódszerében és szándékában a *Cseresznyés kert* szerves folytatása a Mozgó Ház korábbi előadásainak. A *Jeanne d'Arc* és a *Romeó és Júlia* (és bizonyos értelemben a *Beckett-dalok* is) a társulat tagjainak közismert témákhoz fűzött színházi (ön)reflexióit tartalmazta: a játék nem a felidézett világot rekonstruálta, a szereplők nem ennek kínálkozó szerepeibe helyezkedtek bele. Épp ellenkezőleg: önmagukat mutatták meg a választott témához való viszonyukban. Groteszk etűdjeikben eljátszottak az önfeláldozás, illetve a férfi-nő kapcsolat különféle lehetőségeivel. Nem szerepeltek, hanem énük szerepeit próbálgatták: olyan pózokat, játékokat, „maszkokat”, amelyek a feldolgozott témából következtek. Így hát nem színészeket láttunk a színpadon, hanem elsősorban személyes megmutatkozásra törekvő szereplőket, akiknek minden egyes gesztusából az süttött, hogy a civil énjük is csak állandó szerepekbe zárva nyilatkozhat meg.

A Mozgó Ház mostani előadása ugyanezt a hatást kelti, miközben szándékában túl is lép korábbi produkcióin, hatalmas lépést tesz a komplex színházi nyelvet használó kortárs színház felé. Ehhez azonban elengedhetetlen lenne az alaposabb, elmélyültebb színészi felkészülés. A minőségi ugrás ezen a téren azonban nem történt meg. Most is az ötletek, az önreflektív elemek az igazán erősek. A személyes megmutatkozás igénye ebben az előadásban is tútesz a színházi megformálás vágyán.

*Cseresznyés kert* (Mozgó Ház Társulás) Zenéjét szerezte: Gévai Simon; Dísztlet, világítás: Árvai György; Hang: Barna Balázs; Dia: Hadley Kincade; Rendezte: Hudi László; Írta és előadja: Bársony Júlia, Birtalan Krisztina, Deli Adrienne, Gévai Réka, Móninger Zsolt, Nagy Fruzsina, Pereszlényi Erika, Sulykó Elzbieta, Szabó László, Tabeira Iván, Vajna Balázs.

Színház, 1999. március

## Csáki Judti: Cseresznyés kert, Moszkva, Amerika

A gyerekszoba kedves; gyengédséget, szép emlékeket sugall - bár egy ideje elhagyott, pókhálók himbálnak a sarkokban. Egy boldog gyermekkor kellékei szanaszét: kopott hintalovacska, kicsit rozzant szekrény, fakó bútorok, szőrehullott kismackó. A drámának megannyi. Jöhet a melodráma.

Pedig a *Cseresznyés kert*, mint Csehovtól is tudjuk, *komédia, néhol farce*. De vajon mitől komikus, sőt, majdnem bohózati ez a történet, melyben egy testvérpár elveszíti egykori életterét; melyben a kapcsolatok vagy csődbe mennek, vagy be sem teljesednek; melyben egy értékektől sem mentes életforma pusztul el, és ami követni látszik, nem sok jóval kecsegtet? A *Cseresznyés kert*ben igazi és virtuális halálok vannak. Ezen kell nevetni?

Vagy azon, hogy a dialógusokban fájdalmasan félreértik egymást a szereplők, s ha nem, akkor is elbeszélnek egymás mellett? Esetleg azon, hogy a történet végén a bezárt házban felejtik az öreg Firszet, aki - mást nem tehetvén - ledől meghalni?

Ez utóbbi - drámai történésnek álcázott - kóda kivételével alighanem végig lehetne nevetnünk az előadást.

Ez a komédia ugyanis valódi komédiának indul. Lopahin szólal meg benne először: annyira várta a ház gazdáit, hogy buzgalmában elaludt. Amikor felriad, mindjárt elősorolja mindazt, amit róla tudni kell - a szegény kis Dnyasának, akit ez a legkevésbé sem érdekel, no meg amúgy is tudja. Hogy a férfi apja még paraszt volt, de rajta már fehér a mellény, és sárga a cipő. Hogy pénze, mint a pelyva; hogy olvasni is próbál, de egy szót sem ért belőle. Komplexus ez a javából, különösen, ha a Ljubov Andrejevna iránti, gyermetegnek mutatkozó vonzalmat is hozzávesszük. Inadekvát megszólalás - ezért komikus. Dialógnak álcázott monológ - hiszen Dnyasa aligha a kívánt, mértékadó hallgatóság; inkább üres figyelemnélküliség, zajos csönd, érdektelen tereptárgy ebben a jelenetben.

Aztán amikor a várva várt vendégek megérkeznek, mindenki mondja a magáét. Egymás szavába vágnak, de a másokra senki nem figyel. A *Három nővér* első jelenete „köszön vissza” itt. Varja keze lefagyott. Ranyevszkaja meghatódik hajdani gyerekszobája láttán. Gajev a vonat késésén lamentál, Sarlotta a kiskutyát dicséri, Anya a fáradtságára panaszkodik, Dnyasa elújságolja mindenkinek és senkinek, hogy Jepihodov - ez a két lábon járó szerencsétlenség - megkérte a kezét. Bábeli zürzavar - igazán komédiai tabló.

És nem csak a szöveg - az instrukciók is. Ljubov Andrejevna *boldog megindultsággal könnyezik*, Varja *könnyek közt*, aztán megint ő, megint *könnyek közt*, aztán Dnyasa *síró hangon*, aztán Ljubov Andrejevna *sírás fojtogatja*, aztán Gajev *sírásba olvadó hangon* - pedig még az első felvonás felénél sem tartunk. Ennyi nem síró, de sírásba hajló megszólalás igazán nevetséges.

Épp csak a kávé hozták be - és Lopahin már a helyzetet, saját megoldási javaslatait, a fenyegető csődöt, mindent a világon rázúdított a döbbsen és értetlen testvérpárra. Akik nem a hírtől vagy a helyzettől döbbsenek, hanem Lopahin viselkedésétől; nem a hírt nem értik, hanem azt, hogy Lopahin hogyan képes eljátszani a gondolattal, hogy kivágják a cseresznyefákat. De nem sokáig tart a döbbsen - túlteszik magukat rajta. Ismét azt kellene mondanunk, hogy Lopahin megszólalása inadekvát - oda nem illő -, de éppen mert ismétlődik is, az *understatement* helyett alighanem pontosabb az anakronisztikus jelző, amely az alakoknak és a történet egészének középponti jellegzetességévé válik - később. Most még „csak” elbeszélés egymás mellett. A külön világok nem érintkeznek.

Az a bizonyos megbúvó tragikum, amelyről a *Cseresznyés kert* kapcsán a darab majd minden elemzője beszél, éppen ebből, a megannyi külön világból és azok érintkezési képtelenségéből fakad. A felszínen - mint nemcsak a *Cseresznyés kert*, hanem rengeteg, mélység nélküli francia bohózat bizonyítja - ugyanez roppant komikus, semmi más.

De még ettől a rejtett tragikumtól is messze vagyunk. A komikus kezdés után bizonyos motívumok, bizonyos megszólalások ismétlődnek, aztán megint ismétlődnek - és egyszerre feszültség üli meg a darabot, előbb idegesítő nyugtalanság, aztán több is ennél. Egyre több képtelenség, egyre több és egyre inkább magába zárt külön világ - Ljubov Andrejevna Párizsa és Jasa piperkőcsége, Varja feltétlen odaadása és Anya önzése külön-külön idegesítő. Trofimov beszéd helyett szónokol, Sarlotta csupa mesterkéltetés, Szimeonov-Piscsik vicces flótásból ütődött hülyének tűnik föl, még Firsz örökös aggódása, szöszmötölése is az ember idegeire megy. És közben elfog a szégyen: annyi nyomorúság, büntetésre váró életvakság vonul fel előttünk, hogy legalább együtt kellene éreznünk velük.

Együttérzés. Ott van; bele van kódolva a darabba. Csakhogy nem úgy, mint, mondjuk, a *Három nővérben*, amelyben számos szereplőt szerethetünk és sajnálhatunk - meleg empátiával. Nem: itt az együttérzés hideg - értés inkább. Mert mit is lehetne szeretni Gajeven, aki cukorkát zabál, és szónoklatot intéz a szekrényhez? Vagy Ljubov Andrejevna, aki csupa hamis kedveskedés, színpadias magamutogatás, otromba nemtörődömség és leplezetlen önzés - amúgy pedig ő a kertnek szónokol? Vagy Lopahinon, aki idétlen, együgyű és sivár alak - komplexusai pedig taszítóak?

Ez a hideg együttérzés - nevezhetjük szenvtelen megértésnek is - a *Cseresznyéskert* drámai hatásmechanizmusának alighanem a legfontosabb eleme. És, alig valamivel később, a még modernebb drámának, az abszurdnak és a groteszknak is. Almási Miklós könyvének (*Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?*) *Cseresznyéskert*-tanulmányában ugyanezre vezeti az értelmezést, oly módon, hogy heroikus erőfeszítéseket tesz a dráma komédiai felfogásának reklámozása ügyében. Egyrészt azért, hogy elemzésével gátat vessen a dráma mind rögzültebb melodramatikus rendezői intonációjának, másrészt azért, mert pontosan érzékeli, hogy ez a darab más, mint Csehov többi drámája. Nemcsak azért, mert az utolsó, és nemcsak azért, mert bizonyos értelemben elfordulás attól az iránytól, mely felé a többi tart, hanem azért is, mert valóban új irányt jelöl: azt, amelyen a XX. század modern drámaírói, Beckett, Ionesco indulnak majd el.

A legjobb *Cseresznyéskert*-előadások éppen ezt, az író hideg, tárgyilagos - persze, távolról sem érzelemmentes! - látásmódját képesek megragadni, és ennek hangnemében teremtik meg az előadás világát. Ellentétben azzal a „zömmel”, amely a legelső jelenetben - az édes gyerekszobával például - azt üzeni nekünk: a rendező bizony végigolvasta a darabot, és tudja, hogy itt mindenkit szörnyű csapás ér majd. Ez a metakommunikáció mindjárt a legelején egyrészt a véget, másrészt a rendező ítéletét, állásfoglalását közli velünk.

Igaz, a melodramatikus hangvétel tálcán kínálja magát. Richard Brustein Csehov-tanulmányában ennek igazolására összeveti a *Cseresznyéskert*et egy, a XIX. század közepén született amerikai melodrárával (Dion Boucicault: *A nyolcadvérű*), és mind a szereplők, mind a fordulatok tekintetében számos szoros hasonlóságot mutat ki. Ebből persze nem arra következtet, hogy Csehov ismerte volna a darabot, csak arra, hogy a korabeli kommersz orosz színháznak is alapsémája volt ez a franciás modell.

De már a szereposztással is el lehet indulni a melodráma felé - ezt tette mindjárt Sztanyiszlavszkij az ősbemutatón. Ha a rendező Ranyevszkaja mellett annak bátyját, Gajevet tekinti főszereplőnek - szinte nem is marad más, mint a könnyes melodráma. Ha Lopahint szimpla agresszív tahónak mutatja, és netán egy másod-, harmadvonalbéli színésszel játszatja (vagy egy elsőrangúval a felkapaszkodott, agresszív újjgazdag kliséjét) - már nem is lehet más.

Maga Csehov érezte ezt a veszélyt, és leveleiben nem győzte inteni Sztanyiszlavszkiját és Nyemirovics-Dancsenkót. „A plakátokon miért hirdetik makacsul a darabomat drámának? Nyemirovics és Alekszejev (= Sztanyiszlavszkij) a darabomban határozottan nem azt látják, amit írtam, és kész vagyok szavamat adni, hogy egyetlenegyszer sem olvasták el azt figyelmesen. Bocsáss meg, de biztosíthatlak, hogy így van” - írta Olga Knyippernek már a bemutató után, meglehetősen ingerülten. Hiszen a próbák alatt mindent megtett, amit Jaltából

tehetett, azért, hogy a szerepeket megfelelő színészek játsszák, az ő elképzeléseinek megfelelően, s hogy az alapvetően melodramatikus szerkezetű műből mégiscsak a farce-ra jobban emlékeztető előadás, legalább a melodráma szatírája megszülessék.

Levelei tanúsága alapján egyértelmű, hogy Ranyevszkaja mellett Lopahint tekintette a *Cseresznyés kert* főszereplőjének. A darab szereplői közül alighanem Lopahin a legpozitívabb - ettől persze, mint fentebb utaltam rá, még őt sem kell szeretnünk, nem is igen lehet; góg, harácsolás nem vezeti, a maga - cseppet sem gonosz vagy megátalkodott - módján jót akar, igyekszik megmenteni a családot a végső széteséstől, melynek a cseresznyés kert elvesztése csak jele és nem oka. Ezért nem tudja: az embereken nem változtathat, csak a helyzeten. Lopahin komplexusos, munkás, feltörekvő alak - ellenszenvesnek látszhat otrombasága és pragmatizmusa, de azért sem Gajevnek, sem Trofimovnak nincsen igaza, amikor durván, lekezelően leszólják. (Arról nem is beszélve, hogy Gajev közben azért hozzáadná Varját - de hát Gajev igazán nem az acélos jellem szobra.) Csehov szerette volna, ha Lopahin szerepét maga Sztanyiszlavszkij játssza el, s ezt igyekezett finoman megüzenni a rendezőnek: „Gajev és Lopahin - ezeket a szerepeket próbálja meg Konsztantyin Szergejevics, ha Lopahint választaná, és ha sikerülne neki ez az alakítás, akkor a darabnak sikere lesz. Mert ha Lopahin színtelen lesz, ha egy színtelen színész alakítja, akkor elvész a szerep és a darab is.” Ez történt: Sztanyiszlavszkij ugyanis Gajev szerepét választotta. Ennek pedig súlyos, több évtizeden át tartó következményei lettek.

Olga Knyippernek Sarlotta szerepét szánta az író és a férj - a közhiedelemmel ellentétben, mely szerint Ranyevszkajának képzelte. Tán mert valóban ő is játszotta, noha Csehov ezt írta: „Három évig készültem megírni a *Cseresznyés kert*et, és három éven át beszéltem nektek arról, hogy Ljubov Andrejevna szerepére hívjatok meg egy színésznőt. Lám, most pedig véletlen kártyajátékkal próbálkoztok, de semmi sem jön ki belőle.” Másutt pedig Sarlottáról: „Ez a szerep Knyipper asszonyé.” Olgának meg ezt: „A te szerepedet (Sarlotta) csak a harmadik és az első felvonásban dolgoztam ki jól, az egyéb helyeken csak odakentem. De hát se baj, ne csüggedj.”

A szereposztási tanácsok mellett a figurák rövid jellemzésével is igyekezett segíteni Sztanyiszlavszkijnek; „Ányát bárki játszhatja, még egy ismeretlen színésznő is, ha fiatal, kislányos, és fiatalos, csengő hangon beszél. Ez nem a fontosabb szerepek közül való. Varja - komolyabb szerep, jó lenne, ha Marija Petrovna (Lilina, Sztanyiszlavszkij felesége - Cs. J.) kapná. Marija Petrovna nélkül ez a szerep ellaposodik, durva lesz nélküle, át kellene dolgozni, enyhíteni. Marija Petrovna nem lesz sablonos, mert először is tehetséges, másodszor Varja, ez a fekete ruhás, ostoba, apácaszerű, sírós stb., stb., nem hasonlít Szonyára meg Natasára. (Egy másik, Olgának írott levélben izgatottan panaszolja, hogy Nyemirovics- Dancsenko szerint Ánya Irinára hasonlít.) Píscsik - Gribunyin. Isten őrizz, hogy ezt a szerepet Visnyevszkijnek adják. Sarlotta - fontos szerep. Valami puhánynak természetesen nem szabad odaadni, Muratova talán jól játszaná, de nem elég mulatságos. Ez a szerep Knyipper asszonyé. Jepihodov - ha Moszkvin óhajtja, hát legyen úgy. Kitűnő Jepihodov lesz belőle. Én azt hittem, hogy Luzszkij fogja játszani. Sarlotta nem törve, hanem tisztán beszél az orosz nyelvet; csupán nagy ritkán ejti keményen a szavak utolsó hangját, és olykor-olykor felcseréli a hím- és nőnemet. Píscsik orosz, kínozza a köszvény, az aggkor és a jóllakottság, kövér öregember, aki ujjas zekét visel, és sarok nélküli csizmát. Lopahinon - fehér mellény és sárga cipő; a kezét lóbálva járkál, szélesen lépdél, menés közben gondolkodik, és mindig egyirányban mozog. Ne legyen rövid haja, mert fejét gyakran hátraveti; gondolkodás közben szakállát fésüli hátulról előre, vagyis a nyakától a szája felé. Azt hiszem, Trofimov világos. Varján - fekete ruha, széles övvel.” (Varja szerepét külön is megemlíti egy levélben, amelyet Lilinának írt - tehát igen fontos figurának tartja: „a maga számára nem »álszent« szerepet írtam, hanem egy igen kedves kislányét, amellyel, remélem, meg lesz elégedve.”)

A fenti, meglehetősen töredékes idézetekből is világos, hogy az író egyik figurája iránt sem mutat különösebb vonzalmat, érzelmi elfogultságot. Mint egy kíváncsi kutató, szemrevételezi viselkedésüket egy önmaga által létrehozott helyzetben. Mint az akkurátus Csehov-kutató, David Magarshack is felhívja rá a figyelmet, a „közvetett” cselekményű Csehov-darabokban (ilyenek tartja a *Cseresznyéskert* mellett a *Sirályt* és a *Ványa bácsit*, szemben a „közvetlen” cselekményű *Platonovval*, *Ivanovval* és *A Manóval*) maga a konfliktus háttérbe szorul, és legfeljebb motiválja, semmint mozgatja a színpadi eseményt. Nyomában Robert Brustein azt fejtegeti, hogy ez a bizonyos alaphelyzet Csehov drámáiban shakespeare-i örökség, hiszen itt is „kisemmizettek” és a „kisemmiző” állnak egymással szemben. Leglátványosabban éppen a *Cseresznyéskert*-ben, bár alig valamivel szelídebb, mondjuk, Natasa és a három nővér vagy Szerebrjakov és Ványa bácsiék szembenállása.

Számos Csehov-előadás azért fut vakvágányra, mert a rendező e szembenállás színpadi megfogalmazásával egyidejűleg, többnyire folyamatában, a saját kommentárját is belerendezi a darabba, s ezt rendszerint ítélet formájában teszi. Nemegyszer a kor, a (társadalmi, politikai, avagy pusztán az úgynevezett „általános emberi”) kontextus erőteljes bevonásával olyan szimpátiákat, antipátiákat gerjeszt a nézőben, amelyek adott esetben történelmi, osztály-avagy politikai szempontokat implikálnak, és ezek alá rendeli az emberi karaktert. (Ezzel ugyan a rendező nemcsak interpretációját, hanem saját „világteremtő” alkotó tevékenységét is az íróé fölé helyezi, mégsem áll szándékomban a keletkező művészi érték szempontjából minősíteni ezt a darabkezelési technikát. Pusztán leírom, mint a színpadi megvalósulás egyik, nagyon gyakori és nem csak a Csehov drámáinak sorsát jellemző típusát.) Véleményem szerint Csehovnak magának annyira nem volt osztályszempontú avagy politikai véleménye erről a konfliktusról, annyival jobban érdekelte a benne részt vevő figurák emberi karaktere, hogy szükségképp és már-már automatikusan hamis minden olyan rendezői beállítás, amely akár az egyik, akár a másik félnek igazságot szolgáltat, de még az is, amelyik egyáltalán levezényli ezt az „osztályháborút”, és döntetlen eredményre futtatja. Meg kell jegyeznünk: Sztanyiszlavszkij - legalábbis szándéka szerint - ebbe a csapdába nem szaladt bele. Csak a melodramába. A darab 1904-es bemutatóját követően - már Csehov halála után, 1906-ban - európai turnéra utazott vele a moszkvai Művész Színház társulata. Onnan visszatérve a *Cseresznyéskert* 1919-ig maradt a színház repertoárján, majd 1923-ban ismét elővették az amerikai körútra, hiszen, mint Sztanyiszlavszkij mondta: „Amerika látni akarja, amit Európa már tud.” A moszkvai Művész Színház amerikai vendégjátéka ötvenkét hétig tartott 1923-24-ben; a *Cseresznyéskert* mellett Csehov művei közül az *Ivanovot*, a *Ványa bácsit* és a *Három nővért* játszotta a társulat, összesen háromszáznolcvan előadásban New Yorktól Washingtonig.

A *Cseresznyéskert* főbb szerepeiben természetesen nem volt változás: Gajevet Sztanyiszlavszkij, Ranyevszkáját Olga Knyipper, Lopahint Leonyid Leonyidov (aki ellen Csehov már a bemutató előtt tiltakozott, mondván, „kulákra” veszi majd a figurát) játszotta. A díszlet, a jelmez sem változott; számos tudósítás szerint divatjamúlt és „messze a Broadway szintje alatti” volt mindkettő.

De Sztanyiszlavszkij és Olga Knyipper-Csehova neve nemcsak ismerősen, hanem jól is csengett Amerikában: a sztárokra özönlöttek a nézők. A sajtó pedig Sztanyiszlavszkij „briliáns” játékaról, „herkulesi termetéről”, rezgő hangjáról, valamint Olga Knyipper „júnói alakjáról” és „fennkölt modoráról” zengett. És mivel ők játszották a testvérpárt, az előadás súlypontja a birtokát, életterét elvesztő család lett.

Az amerikai vendégjátékról szóló tudósításokat összefogó tanulmányában Sharon Carnicke (*Sztanyiszlavszkij az Egyesült Államokban* címmel) részletesen beszámol magáról az előadásról is. Elmondja, hogy Sztanyiszlavszkij percet sem habozott, amikor a színészi jelenlét „felpumpálásához” esetleg kapóra jövő, ám a dráma szempontjából teljességgel hamis eszközök halmozására került sor. Mint tudjuk a levelezésből, utal vissza rá Carnicke,

Sztanyiszlavszkij már annak idején lelkesedve írta Csehovnak, mennyi életszerű effektet sikerült összegyűjtenie a második felvonásba, békabrekegéstől vonatfűttyig - Csehov határozott tiltakozására végül a vonatfűtty kimaradt. De belekerült az előadásba számtalan színészi geg, melyek közül rengeteg szolgált arra, hogy a játék Csehov szabta ritmusától eltérően egymásba „kenje” az egyes jeleneteket; ilyen volt például, amikor Firszt egyesével hordta be az ásványvizes palackokat a színpadra a harmadik felvonásban.

Az amerikai közönség nemigen beszélt oroszul - megnőtt tehát a játék hatalma. Egyes újságírók szerint „a moszkvai Művész Színház lelke a színész”, mások szerint akárha némafilmet láttak volna, megint mások szerint a nyelvi korlát cseppet sem korlátja az atmoszféra megértésének. Leszámítva azokat, akik Sztanyiszlavszkijt az új bolsevik kormány ügynökének, az egész csehovi miliőt pedig végtelenül idegennek gondolták, a társulatnak, az előadásnak óriási sikere volt.

A negyedik felvonás utolsó előtti jelenetében, Csehov utasítása szerint, a testvérpár egyszerűen kimegy a szobából, a házból. Sztanyiszlavszkij rendezésében Gajev (Sztanyiszlavszkij) hátra marad, a színpad közepére játssza magát, a húga után fordul, mintha mondani akarna neki valamit (az persze már elhagyta a színpadot). Visszafordul, a közönség szemébe néz, és hirtelen zokogás venne rajta erőt, „ha... nem kapna zsebkendő után, amelyet viharos sebességgel a szájába töm, „mint egy iskolás fiú, akit röhögésen kapnak”, majd megfordul, és lassan, a lehető leghosszabb úton, átlósan keresztbe, rázkódó vállakkal, némán elhagyja a színpadot. A nézők zokogtak - ez több, mint amit egy érző kebel elvisel.

Évekkel később Harold Clurman is felidézteezt a - sokszor, sok helyen leírt - jelenetet, megjegyezvén, hogy Gajev zsebébe gondosan oda volt készítve a zsebkendő, ilyenformán némi humoros színt is felfedezni vélt a játékban. Bárhogyan is: Sztanyiszlavszkij számára a *Cseresznyés kert* nem egyszerűen tragédia lett, de egészen pontosan Gajev tragédiája. Az amerikai közönség viszont eksztatikusan konzumálta a „nagy orosz lelket”, a „végtelen sztyeppén viharosan tajtékzó orosz bánatot”.

Sztanyiszlavszkij - nem mondom, hogy *direkt*, de nem is véletlenül - megbuktatta Csehovot Amerikában.

Színház, 1999. május

## Szántó Judit: Búcsú előtti találkozások

Csehov: Cseresznyés kert a Bárka Színházban (r.: Bagossy László)

Csehov magyarországi divatja jó harminc éve folyamatos ugyan, de nem egyenletes. Az író újrafelfedezésének, vagy mondjuk így: alkotó szándékú interpretálásának a hetvenes évektől a felszín alatt mind észrevehetőbben érlelődő változások ágyaztak meg; ezenbélül minél képlékenyebbé vált a helyzet, annál több lett a Csehov, egy-egy látszólag stabilabb szakaszban pedig átmenetileg kevesebb. Igazán logikus, hogy most, amikor az alapvető átalakulás definitívvá vált, hozzá való viszonyunk ezzel szemben mostanság többértelműnek mondható, a Csehov-hullám a tetőzés egyik szakaszába jutott.

Remélem, nem csak az éppen adott kritikusi penzum gerjesztette elfogultság mondatja velem: a *Cseresznyés kert* a négy (az *Ivanov*val öt, a *Platonov*val hat, a *Manó*val már hét) nagy Csehov-dráma közül ez idő szerint (mert Shakespeare mellett Csehov az a drámaíró, aki a leginkább együtt változik a mindenkori többes szám első személyel) talán a legalkalmasabb rá, hogy a rendező, a társulat (és nyomukban a néző) általa újra definiálja a maga korához való viszonyát. A *Három nővér* alapszimbóluma - Moszkva, ó, Moszkva - az utópisztikus jövő, a *Sirály* sirályja individualista szimbólum, leginkább a művész egyéné, a *Ványa bácsi* erdője, ha van is múlttartalma, az egyik szereplő utópiája. Természetesen e három drámában is megvan a csehovi totalitás, a múltba ágyazott, a jelenben vergődő és a jövő szemszögéből kirajzolódó élet a maga teljes komplexitásában, de a múlt súlya, értéke, jelentése a *Cseresznyés kert*ben válik dominánssá - ugye fölösleges kimondani-, a cseresznyés kert által. Akárcsak ma, amikor a felnőtt generációk tudatába még mindig be van kódolva az alig tíz éve megszakadt múlt, az ahhoz való viszony pedig alapvetően belejátszik a jelen megélésének módjába.

A cseresznyés kert persze egészen mást jelenthetett Csehovnak magának, hiszen az a múlt - ki tudta volna ezt jobban őnála - szép is volt. Annak, akinek szép volt, édes, mint a Firszt által nosztalgikusan felidézett aszalt meggy zamata, volt autentikus költőisége, libegő, mint Natasa Rosztova fehér báli ruhája, romantikája, kultúrája. És ha már Firszt említettük: a halálos áldozatok - Tuzenbach, Trepljov, Platonov, Sára (tessék: a szelíd Csehov, a tömeggyilkos!), valamint a két szimbolikusan élve eltemetett, Ványa bácsi és Szonya közül talán a vén inas tragédiája a legpregnansabb, részint mert darabot zár, részint mert a mit sem sejtő, tehetetlen és ártatlan áldozatok - gyerekek, aggastyánok - sorsa kétszeresen megrendítő. És mégis: már Csehovnak is volt hozzá ereje, könyörtelensége, hogy e letűnő, nemrég még oly gyönyörűségesen kerek egész rajongóit komikusnak: felszínesnek, léhának, könnyelműnek, második vagy harmadik gyerekkorukat élőknak ábrázolja.

A mai, világot interpretáló Csehov-előadások jellegzetes módon nem politizálnak (viszonylag) direktben, mint a hetvenes évek nagy produkciói. A XX. századi *mal du siècle* néhány évtizedenként változtatja tüneteit. A hetvenes években bajaink voltak (főként persze bajunk), ma utolértük a fejlett világot: inkább közérzetünk van, semmint megfogható betegségünk. Sajnos *mixed blessing* ez is: a betegség olykor gyógyítható, közérzet ellen nincs orvosság. Kítűnt ez már a nyugati világ (ott már évtizedes) rossz közérzetét oly mintaszerűen diagnosztizáló abszurd drámából is, amelynek visszatérő alapképei viszont színháztörténetileg percek alatt kimerítették lehetőségeiket. (Az iskola termékeinek java olvasmányának halhatatlan, színpadon mindinkább truízusgyűjteménynek hat. Nem is igen találkozni velük. Nálunk sem; ebben is utolértük Európát.) Szerencsére megmaradt e célra Csehov, bár az ő kimeríthetetlenül komplex műveinek mához értelmezése a színháziak számára már keményebb dió, mint volt a mégiscsak kortárs abszurdoké. A jó munka húsba vágó és szívbe markoló aktualitása ezzel szemben garantált.

Bagossy László bárkabeli rendezésében az APO és a rá hajazó mai szorgoskodók sem találnának betiltásra, fejszóválásra vagy támogatás-kurtításra alkalmas ürügyet, mint ahogy az



üzenetek egyetértő beavatottjainak sem volna, illetve nincs is összevetni-, vastapsoznivalójuk. (A bemutatón egyetlen, mondjuk, antikapitalista utalást honorált erőteljes cinkos derű.) Nem üzenethordozó olvasat ez, hanem közérzet-értelmezés. Szomorú, tán reménytelen is, de támadhatatlan. Értéktelen múltból jövőnk, rideg, kiszámíthatatlan és nem utolsósorban feldolgozatlan (feldolgozhatatlan?) jelenben tapicskolunk, s haladunk egy bizonytalan, de sok jóval nem kecsegtető jövő felé. És sugallja mindezt egy színes, élvezetes, rengeteg termékeny ötlettel megtűzdelt és néhány sztárformátumú alakítást felvonultató előadás, amely voltaképpen az egyetlen, optimizmust sugalló mozzanat: ez a kiút még nem tömődött el. Művészetet még lehet csinálni.

A múlt. Sok más *Cseresznyés kert*-előadással szemben (és sok máshoz hasonlóan, ez azonban számomra soha nem mércéje az értéknek) itt nincs cseresznyés kert. Se reális, se stilizált. Valahol a nézőtérben vagy azon túl lehet: a szereplők a rivaldánál állva révednek felé. Látható-e, láthatatlan, inkább scenikai kérdés, a fák igazi helye így is, úgy is a lelkekben van: ott nőnek vagy sorvadnak, virágoznak és pusztulnak. Találkozunk velük most is, elsősorban abban a két szereplőben, akiket mesteri alakításokból ismerhetünk meg: a Gajev testvérpárban (egyikük a férjezett Ranyevszkaja). Nem emlékszem előadásra, amelyben ily egypetéjűen meghitt lett volna a viszonyuk: bohócdüettjeik, a szembekötődsi, a bútorimádódsi, meg amikor egy ütemre bókolnak és fogadják a tapsot, vagy amikor felváltva rohannak vissza egy utolsó meg még egy legutolsó szentimentális-látványos búcsúra, emblematikusak. Ők, amíg élnek, már foglyai maradnak a kertnek: infantilisán, a nő táncikálva, a férfi dákóval hadonászva, hajlanak majd át a szenilitásba, és csatlakoznak Firszhez a lomtárban. Ettől még persze játszhatna Udvaros Dorottya és Gázsó György elragadóan, sőt, megsiratnivalóan kedves, szívbe lopódzó embereket, akiket az elmúlás és a nosztalgia bája leng körül. (Láttunk már nem egy ilyen Gajev-testvérpárt is.) A nagyszerű Gázsó György Gajevjére mint emberre rosszat nem is igen mondhatunk: ártalmatlan nagy gyerek ő a csillogó szemével, sugárzó mosolyával, kilencvenéves dada ötvenéves nagy kislány, és mit csináljon, tényleg imád biliárdozni (felejtethetetlen, ahogy golyó helyett a színes cukorkákat bökdösi a pokrócon). De ennyi szellemi tartalommal legfőljebb személyre szóló együttérzést lehet kivívni, az, amit képvisel, nem gyászolható meg. Ám itt van Udvaros Ljubov Andrejevna, és ez már nemcsak a múlt, hanem a jelen is, az a jelen, amelyhez a múlt, az a cseresznyés nevelte fel az embereit. Gyönyörű ez a Ljubov Andrejevna, játékos, mint a cica, és igéző, mint a macska, van benne sok kedvesség, sok jóság, sok szenvedély, amit ő is, környezete is őszintének hisz, és mégis: legintimebb rezdülései is hamisak, megbízhatatlanok, tiszavirágéletűek. Nem hiszem, hogy homogeneitásában ennél villódzóbb, megtévesztő és leleplező mozzanatokban gazdagabb Ljubov Andrejevna-alakítást valaha láttam volna. Fókuszba gyűjtve szikráztatja három órán át mindazt, amit a rendező a jelenről közölni akar velünk.

Az előadás középpontjában ugyanis a jelen áll, mint amelynek fő jellemzője az emberi kapcsolatok talajtalanúsága. Stabil értékrendszer, hiteles vonatkoztatási pontok híján alkalmi minden kötődés, megbízhatatlan minden családi, baráti, rokoni szál; a zsúfolt színpadon a konvencionális társadalmi kapcsolatok széles skáláját megjelenítő szereplők (anya-gyermek, testvér, barát, kliens, szerelmes, szerető, patriarchális munkaadó, hűséges cseléd, majdnem teljes a paletta) éppoly reménytelenül magányosak, magukra utaltak, mint amennyire a másikkal, a többiekkel szemben közönyösek, felelőtlenek vagy épp kíméletlenek. Ljubov Andrejevna nemcsak teátrálisan megsiratott kisfiáról feledkezik meg egyik pillanatról a másikra: imádott lányát, hön szeretett bátyját, szeretett fogadott lányát is könnyedén hagyja itt a teljes bizonytalanságban. És bízhat-e szentimentális barátságában Petya, akit kíméletlenül aláz meg és tesz nevetségessé, hogy aztán a bizonytalan egzisztenciájú örök diáknak mégis játszín odadobja a saját lányát? Hihet-e izzó haragjának Lopahin, akihez búcsúzóul már egy rossz szava sincs, sőt, újra megkínálja a fogadott lányával? De ez, mondjuk, benne van a szövegben is, akár Jasa stupid, karikatúra-macsó kíméletlensége; Bagossy a kibontás és a

világképpé tágítás érdeme. De kreál számos más, önálló, jelentőségteli képet is: például Jasa, Dunyasa, Jepihodov groteszk Laokoón csoportját, jobb szélén a szándékosan szemet hunyó s csak látszólagos önfeledtséggel mandolinozó Jepihodovval (a most is nagyon jó Magyar Attilával, aki talán elsőnek mutatja fel a szokásos rakás szerencsétlenségben a birtokon belül majd zsarnokká növvő, utálatos akarnokot - nem véletlen, hogy egy gegközeli rendezői ötlettel talán még le is lö egy pszeudosirályt), középen a hátát meghittén jegyese hátának támasztó liba-Dunyasával (Pokorny Lia) és vele szemben Jasával (Tóth József), akik kettecskén kártyázás címén valami egészen mást játszanak, és alakítóik még azt is eljátsszák, hogy a lány hosszú távra, a fiú egy éjszakára játszik. Itt van minden általam látott *Cseresznyés kert*-előadás legapácásabbban halk szavú és legnyersebben kápós Varjája (Vasvári Emese érdekes, bár kissé talán túlságosan megcsinált munkája), a robbanékonyan fojtott boldogtalan, aki Lopahin iránti emésztő szerelmében éjszakánként bizonyára fuldokló dühvel nyomorgatja a párnáját vagy a testét; Varja, a talpig megbízható, amint az egyik pillanatban imádatlaltal becézi húgocskáját, akihez képest halmozottan hátrányos helyzetű - Anya édes lánya, ő csak mostohalánya a kertnek, és ráadásul a szerelemben is peche van -, és így a másik pillanatban vak dühvel kémkedik rá, s úgy kiáltozza a felvonás végén a nevét, hogy hihető: ha előkeríthetné, fojtogatni kezdené.

És mind a többiek, múlt, jelen, jövő e súlyos és sokértelmű metszéspontján. Itt vannak a rabok, a determináltak: Firsz (akit Kőműves Sándor a szokásosnál reakcióképesebbre, reflektálóbbra formál), Szimeonov-Piscsik (Kovács Lajos a maga szintjéhez képest ötletlenebb, elmosódottabb alakítása), akinek egyetlen gesztusa az őszinte talpnyalás, amely őszintén sodorja mindig ahhoz a pólushoz, ahonnan baksist remél, vagy Csákányi Eszter színpompás Sarlotta Ivanovnája, Firsz mellett a másik úgyszólván biológiai áldozat: az aggastyán mellett a marginális, a csodabogár. Bár szándékosan kerülöm az összehasonlítást a másik, Budapesten jelenleg látható *Cseresznyés kert*tel, itt mégis megjegyzem: mennyivel érdekesebb és megindítóbb Egri Márta végig fád, kedvetlen Sarlottájánál a Csákányié, aki szegényke tényleg élvezi, mert képtelen nem élvezni, amit csinál, holott tudja, hogy trükkjei megtapsolótól nem várhat könyörületet. Dermesztő pillanat, amikor Lopahintól megélhetést koldul, az pedig egy foghegyről odavetett, semmire nem kötelező ígéret után a kályhába löki a rongycsomót, amely az imént még a szegény mű- vagy bűvésznő pólyását formázta.

Lopahin. A jövő, akit a múlt is formált, de most felülkerekedett rajta. Kedélyessége, készségessége, ellágyulásai (a drámatörténet talán egyetlen gyilkosa ő, aki szívből szánja leendő áldozatait, és őszintén segítene rajtuk), majd sírva vigadó bűnbánata belé rögzült reflexek, mimikri, amelyen pöre érdekeitől hajtva gátlástalanul lép túl. Abban a pillanatban, amikor - újabb nagy hatású színpadi kép - Varja Jepihodovnak szánt támadása nyomán Lopahin magával rántja a színpadot addig ketteosztó vörös színpadi bársonyfüggönyt, s abba bonyolódva zuhan az előszínpadra, vége a komédiának; egyértelművé tisztulnak, és Lopahinban, az új gazdában végképp elnémulnak az addigi érzelmes felhangok. Széles László, akiről eddig sokszor éreztem úgy, hogy megjelenése, aurája szuggesztívebb a játékanál, most ha kissé darabosan is, de pregnánsan érzékelteti ezt a váltást, ahogy a derék fiúból, „a mi (bárha korcs) kutyánk kölykéből” elszabadul a szörnyeteg. És vajon a jövő másik, rokonszenvesebb arcát, ütőképes alternatívát jelenít-e meg vele szemben az Anya-Trofimov páros? Semmiképpen, bár megvallom, nem tudom eldönteni, hogy Parti Nóra és Kaszás Gergő játékanak viszonylagos halványsága színészi probléma-e, avagy tudatos rendezői szándék eredménye. Kaszás Gergő pontosan eljátssza a Trofimov-közhelyeket (doktrinenség, lehangoló prudéria, üres frázisközpülés, Varjával szembeni durva kíméletlenség), Parti Nóra pedig naiva-sablonoktól megtisztított, szinte szüfrazettes Anyát állít elénk, de már kettejük legkevésbé sem meggyőző szerelméről Bagossynak mintha nem lett volna mondanivalója (én legalább is nem fedeztem fel). Mint ahogy Mucsi Zoltán is sokkal izgalmasabb Vándort tudott volna játszani, ha a halálharangszerű pendülés után feltűnő

jelenésről Bagossynak több és eredetibb mondanivalója van. Ez a pillanat némi csalódást okozott: ezt a Vándort bárki eljátszhatta volna, kár volt egy Mucsit fecsérelni rá.

Vannak tehát fakóbb alakítások is ebben az előadásban (de minden udvariaskodás nélkül - mi okom is lenne rá? - állítom, hogy még ezek is beérhetnek, kiszínesedhetnek), szerencsére azonban a *Cseresznyés kert* ensemble-darab, és ha a koncepció a helyén van, és senki sem lóg ki belőle, akkor a helyenkénti halványság inkább csak utólag, az egyes alakítások külön-külön végiggondolása közben ötlük fel a nézőben.

És még akkor is az összbenyomás dominál; az összbenyomás, aminek kapcsán elgondolkodtam Sándor L. Istvánnak a Katona József Színház és a Győri Nemzeti Színház *Cseresznyés kertjéről* megjelent kettős kritikáján (SZÍNHÁZ, 1996. február). A kritikus, hasonló társadalmi kontextust feltételezve, mint amilyent magam is pedzettem, megállapítja, hogy éppen mert a fejlődés túllépett Csehovon, „tapasztaltabbak vagyunk nála”, „az, ami marad, egyértelműbb és banálisabb (lesz). A mai közérzettel konfrontálva végtelenül leegyszerűsödnek a Csehov-darabok. (...) Olyasmiről szólnak a mostani bemutatók, ami a színházban aligha ábrázolható izgalmasan.” Ezt követően Sándor L. felveti, hogy a mai hazai *Cseresznyés kert*-bemutatók igazi témája „nem a végeredmény, a kapcsolatok hiánya, hanem a változásnak, a viszonyoknak az elmulasztása lehetne”, mert ez alighanem izgalmasabbnak és megrázóbbnak bizonyulna, „mint a statikus végállapot fölvezetése”. Nos, úgy érzem, Bagossy és a Bárka találtak egy harmadik megoldást, feltalálták a működőképes fából vaskarikát: a dinamikus statikusságot, a külsőséges bensőséget. Az emberek most sem rosszabbak, mint bármely más történelmi korszakban: konvencióból, reflexből, szerepkényszerből, de őszinte hiányérzetek és ösztönök sugallatára is meg-megindulnak egymás felé, de mert nincs talaj, amelyre viszonyokat építhetnének, s mert bennük magukban is sorvadtak már a késztetések, rögtön záró- (vagy idéző-)jelbe is teszik szándékaikat, azokat visszamenőleg is hiteltelenítve. Ez sokadik felöntésben bizonyára hidegen hagyhat és untathat, egyelőre azonban frissnek és főleg igaznak, egyszóval eléggé drámainak tűnik.

Gondoljunk csak bele. Elképzelhető-e, hogy a darab befejezése után Ljubov Andrejevna és Gajev, Ljubov Andrejevna és a két lánya, Lopahin és Varja, Lopahin és az egész Gajev-Ranyevszkij család, a kisebb szereplőkről nem is szólva, az érzelmes búcsú ellenére soha többé nem találkozik, és még csak különösebb hiányérzetük sem lesz? Nagyon is elképzelhető. (Legjobb esetben két szerencsétlen házasság és Lopahin meg Szimeonov-Piscsik patrónus-kliensi viszonya éli túl a cseresznyés kertet.)

Így írta-e meg Csehov, a világ drámairodalmának legnagyobb búcsú-specialistája? Így. Így érezzük-e az előadásból? Így.

Rezonálunk erre a látásmódra? Sajnos, nagyon is.

Ez történt a képtelenül lerobbant Józsefvárosi Színházban, ahonnan már nagyon rég kivágták a cseresznyefákat.

Csehov: *Cseresznyés kert* (a Bárka társulata a Józsefvárosi Színházban) Fordította: Elbert János; Jelmez: Földi Andrea m. v.; Díszlet: Bagossy Levente; Zenei vezető: Faragó Béla; Munkatársak: Tasnádi István, Török Tamara, Tölly Judit, Németh Anette, Kovács Andrea; Közreműködik a Dávid Klezmer Kvintett; Rendező: Bagossy László; Szereplők: Udvaros Dorottya, Parti Nóra m. v., Vasvári Emese, Gázsó György m. v., Széles László, Kaszás Gergő, Kovács Lajos, Csákányi Eszter m. v., Magyar Attila, Pokorny Lia, Kőmíves Sándor m. v., Tóth József, Mucsi Zoltán, Kerekes Miklós, Dömötör Tamás, Kovács Krisztián.

Színház, 1999. május

Lajos Sándor: Örökzöld cseresznyefák  
Csehov: Cseresznyés kert az Új Színházban (r.: Ács János)

*A Cseresznyés kert* olyan, mint egy sokáig érlelt, nemes bor. Ünnepezt a darabot játszani. Vagy rutin, mivel annyira univerzális, hogy gyakorlatilag bármikor elő lehet venni: működni fog, be fog válni. Többnyire akkor veszik elő, ha a főszerepre adódik színésznő, pontosabban egy színésznőnek adódik a főszerep. Modern színházban nem beszélünk szerepkörökről, de a színésznőknél mégis van egy olyan kor (nem a naptár számít, hanem hogy ki hogyan gyűrődik meg), amikor egyszer csak nehéz rájuk szerepet találni, mert vagy már túl öregek, vagy még túl fiatalok a női szerepek többségéhez. Ilyenkor szokták eljátszani Ranyevszkáját, a drámairodalom kisszámú érett nőalakjainak egyik legbonyolultabbját.

Menczel Róbert díszlettervező utóbbi munkái alapján a kipakolás specialistájának tűnik. Ezúttal is a végsőkéig lecsupaszította a színpadteret, az előadás alatt tanulmányozhatjuk az Új Színház technikai felszerelését, ebben nem akadályoz sem kulissza, sem függöny. A teret perspektivikusan fogja össze egy hátrafelé keskenyedő fémszerkezet „álmennyezete”. A hangsúlyozottan üres térben magányos díszletelemek utalnak a helyszínekre. Hiába barátságos önmagában egy régi kályha, egy gramofon, egy mélypiros kanapé, ha csak lebeg a fekete űrben. Sőt láss csodát, a forgószínpad segítségével némelykor keringenek is ezek a bútorbolygók, viszonylagossá téve a színpad bármiféle térbeli vonatkozásait. Ami elől volt, az lehet hátul is és viszont. A további „lebegtetést” szolgálják a hangsúlyozottan mesterséges fények erős színei vagy a hanghatások kiemelten nem valóságos volta, mint például a második felvonás igen hangos mű-madárdala. Az absztrakció mindig csak egy lépésnyi, úgy van „hangszerelve”, hogy ne éljen önálló életet a színpadi térelem, de ugyanakkor ne is illusztráljon. Csak úgy „legyen”, dolgozzon a színész keze alá, halványuljon el mellette, hogy a szereplők legyenek a figyelem középpontjában: az arcok töltsék be a látómezőt, és a kapcsolatokra koncentráljunk, hiszen duettek szabálytalan füzérét teszi elénk Csehov, többnyire ellentétpárookra alapozva: gazdag-szegény, erotikus-aszexuális, öreg-fiatal, sőt, koravén-örök gyerek és így tovább. A röpke duettek úgy jöhetnek létre az organizáció szempontjából, hogy Csehov mind a négy felvonásban olyan helyszínt használ, ahol nagy az átmenő forgalom, bármelyik szereplő bármikor útba ejtheti, ahogy a dolgai után jár. A semlegesre komponált térben viszont gyakran esetlegesnek hat, ahogy felbukkan és eltűnik valaki. Mit mászkálnak ezek ennyit, merül fel a kérdés, mert kiküszöböltük az előadásban, hogy honnan hová, a csehovi geometriából szelíd kavargás lett. Meg aztán mivel az egész színházat bejártsszuk, vagyis az egész létező világ a szemünk előtt van, ugyan hová lehetne innen kiszaladni, pláne ilyen sokszor. Persze ettől még meggyőző lehet a térszervezés, ahogy többé-kevésbé az is, néhol van csak félrehangolva az absztrakció. Kis példák az elhajlásokra. Sarlotta Ivanovna természetesen a kanapé mögül varázsolja elő a lányokat, és kilátszana alul, hogy ott lapulnak, ezért egy összetekert szőnyeget tettek a kanapé alá. Nem azt kérdezem, hogy minek van az ott, hiszen bál van, „csavard fel a szőnyeget”, vagy található ezer magyarázat, csak ez a jelentéktelen szőnyeg elkezd szobabelsőt festeni, megszünteti az egyik legfontosabb díszitelem sehová sem tartozását. Ranyevszkaja fűszálat rágcsál a második felvonásban. Nem lehet valami jó íze, mint a friss fűnek szokott, ezt ugyanis a táskájában hozhatta magával valahonnan messziről, hiszen ebben az előadásban, ebben a színházi térben nem nő fű, nem is nőhet. Máskor meg az absztrakt kezd el szólózni: a második felvonásban egy rafinált gerenda egyik vége a forgószínpadon van alátámasztva, a másik végét meg nem látni, ezért a furcsa narancssárga szerkezet mindenféle koreográfiákra képes, csak hogy éppen a játék rovására.

Az esetek (elemek?) többségében azért betartatik a színészi játéknak a dominanciája és az „úgy vagyok jelen, hogy nem vagyok jelen” díszletezési elv. Az előadás mindkét részét előjáték vezeti be a függöny előtt, és mintegy az előadáson belül megy fel a függöny, ez már

nem (csak) az Új Színház függőnye. Ahogy nem csupán a színpadtér hátsó ajtaja a második részben játszó ajtó sem, bár az épület tartozéka marad, „kölesönveszi” az előadás. A hátsó ajtó olyan hátul van a színházban, amilyen hátul csak lehet. A nézőtérre kinyúló előszínpadnál előbbre pedig nem lehet semmi. Alfa és ómega. Méterben nem sok, de amúgy az egész világ. Ács János rendező ezt a világmindenségnyi távolságot használja ki arra, hogy gondos operatóri munkát végezzen. Igen precízen van plánozva az előadás, átgondoltan vágja egymás után a különféle plánokat, közeliket és távolikat. Zoomolunk is, amikor egyik-másik szereplő hátrajátssza magát, vagy éppen jön-jön-jön előre. Sőt svenkelés is van, de nem a kamera mozog (még szerencse, hiszen az a néző maga), hanem a diszkrétan és váratlanul működni kezdő forgószínpad. Arcokról szól ez a film. Mesterfokon komponálja az arcokat Ács János, jól megmozgatja a nézőt, miközben az végig a székében marad. És ha már ezt is unnánk, akkor meg azt találja ki, hogy a dialóg egyik szereplőjének olykor elrejtje az arcát, így még jobban koncentrálnánk a másikra, ugyanakkor a színésznek összetett feladatot kell megoldania, hiszen közvetve azt is el kell játszania, ami a hanyatt fekvő vagy a kanapé mögé került kolléga arcán menne végbe.

Nem csak apró arcedzülések adják az előadást, legalább annyira fontosak az emberi kapcsolatok heves fizikai megnyilvánulásai is. Simogatások, csókok, ölelések, ölbe kapások. Munkába veszik egymás testét a szereplők, de ez nem valami oroszos szentimentáلكodás, hármaspuszi meg miegymás, hanem az érzelmek mintegy kicsapnak a szereplőkből, a cselekvés és a lelki élet egygyé válik. Sokszor gondoljuk, hogy most úgy megsimogatnánk, megcsókolnánk, szoknyaalányúlnánk valakit, de hát ezer oka van, hogy miért nem tesszük. Teszik bezzeg a *Cseresznyés kert* szereplői, ők azonnal és könyörtelenül megteszik, amit a legszívesebben mi is csinálnánk.

A *Cseresznyés kert*et könnyű rendezni. A *Cseresznyés kert*et nehéz rendezni. Könnyű, mert aktuális, hogy ne mondjam, örök. Nehéz, mert nem lehet aktualizálni, nincs rajta mit. Ács János az érzelmi íveket munkálja makacsul, ezt a hallatlan katalógust, hogy mi minden is hasogatja a földi halandók szívét. Átgondolt munka, sok helyütt a levegőből érezni, hogy megfogja a közönséget, de bizony nem ritkák az üresjáratok. Nem valami frappáns megállapítás, de hát tényleg erőssége és gyengéje is egyszerre az előadásnak a színpadiassága.

Csehov megengedte magának azt a luxust, hogy tizenkét összetett szerepet írjon, itt senki sincs egyféle anyagból gyúrva, mindenkiben ott tombol a maga háztáji vihara. Ács Jánosban nincs szufla tucatnyi tragédiát színre vinni. Megnyilvánul szaktudás és ízlés. Van rutin is bőven, ez sem feltétlenül negatívum. És van hiányérzet is. Szívesen írnám azt, hogy vadabb *Cseresznyés kert*et is rendezhetett volna Ács János, de nem írhatom. Hivatalból kénytelen vagyok feltételezni, hogy ilyennek látta a *Cseresznyés kert*et, hát ilyennek rendezte meg. Pedig a nézőtérén ülve világosan érzem azt az illetéktelen hiányérzetet, hogy egy-egy jelenetben több lenne, de nem jön ki belőle. Nem rossz, csak kevés. Nem kevés, csak több lehetne. Nem más, hanem több.

Egy kvalitatásos színházi elme sejlik föl, akinek mintha nem lenne ereje megvalósítani, amit elképzelt. Hiába a meglátásai, ha elkőrícálnak a színészek, akarattal vagy önkéntelenül behímeznek a jelenetekbe. Nem a társulat és a rendező között feszülő ellentétre gondolok, éppenséggel egy húron pendül, szakmából dolgozik mindenki. Megoldja. Kétségkívül jobban járunk, mint ha dilettánsok produkcióját látnánk. Csak nem értem, minek a műbalhé, hogy a nézőket nézik szeretettel, mikor a cseresznyefákat említik a darabban. Ha mélyebbre mennének, akkor lenne csak joguk így nézni engem.

Ranyevszkaja körül kering mindenki, ő a középpont, de közben erőtlen figura, nem ő mozgatja a dolgokat, éppen a passzivitásával váltja ki őket. Kinn is vagyok, benn is vagyok. Magatehetetlenségével képes manipulálni ez a nő mindenkit. Gyerek, akit pedofil módon megkíván a férfiak túlnyomó része (látjuk is ennek bőven gesztusait az előadásban). Gyerek, aki megöregszik, és így duplán babusgatásra indít mindenkit. Erotikus, gyermeki és öregedő.

Takács Katalinnak alkalmas alkat áll rendelkezésére Ranyevszkájához: van benne valami gyermeki és valami nagyon sajátosan, nőiesen bohócos, eredendően esendő és védtelen. Rém előnytelenül van ugyan öltöztetve, de még így is meg tud nyilvánulni mindez. Takács Katalin sokat „áriázik”: néha elbűvölően, néha hanyagul. Kijön előre, lenéz a közönségre, és valahogy mindenki azt érzi, hogy őt nézi (teszteltem előadás után). Azon a bizonyos narancsszín gerendán férfiak okoskodnak (nagyon kidolgozatlanok a társadalomkritikai eszmefuttatások, pedig csak kicsit kéne polírozni rajtuk, hogy a mostani ökodumák és csatlakozási maszlagok álljanak elő belőlük), belegabalyodnak a nagy kérdésekbe, míg Takács Kati az előszínpadon hasal, premier plánban az arca, nézi az ő cseresznyefáit (minket néz), és magatehetetlenül boldog. Ilyenkor érteni, hogy miért ajnározza-szolgálja mindenki. Takács Katalinnak van egy jellegzetes bűgő hangja, kicsit fátyolos is - ezt szereti elővenni, és lehetne is rajta mit szeretni, ha nem játék helyett venné elő. Ezek a hanyag áriák, amikor bűg. Érdekes, hogy amikor sikeresen küzd meg egy jelenettel, amikor a partnerekre koncentráló játék van, akkor ezt a bűgást mintha elvágta volna, nem olyan „dögös” a hangja.

Teljes univerzumnak tűnik a tizenkét szereplő együttese, egy skála hangjainak. Ezért könnyű és ezért nehéz kiosztani a *Cseresznyéskertet*. Könnyű, mert az adott társulat mindenféle alkatú és korú tagjainak lehet benne feladatot találni. Nehéz, mert pontosan kéne kiosztani mind a tizenkét szerepet, amire viszont kevés az esély. Pedig így együtt tizenketten, ahogy vannak, az a hús költészete, és rímelniük kell egymásra kilóknak, ráncoknak, ha valamin kis változtatás esik, az az egész rácsszerkezetre kihatással van.

Persze még a kiosztásnál is fontosabb a rendező figyelme. Az Új Színházban Jepihodov mellé van osztva, Trofimov meg telibe, de mivel a rendező kibontásukkal nem sokat bíbelődött, Helyey László és Schneider Zoltán egyaránt bocsánatkérően tapodják a deszkákat, nem szeretnék tanácsalanságukkal megzavarni az előadást, próbálnak elvegyülni inkább, nem szem előtt lenni. Nagy Zoltán megbízhatóan drabális: trappol és zihál. Egri Márta utánozza Ungár Anikó jellegzetes műmosolyát, ami kizárólag Ungár Anikónak áll jól. Ők a rendező mostohagyerekei, pedig mind a négyükben lenne az előadás egészének szempontjából fontos megjeleníteni való mélytartalom.

László Zsolt Lopahinja enyhe melléosztás. Jól játszik, keményen dolgozik, a haját félcentisre vágatta, hogy „oroszosabb” legyen, csizmát húzott (ez nyikorog, nem a Jepihodové), arrogáns is, ha kell. De a szeméből értelem sugárzik, ezért nem elég veszélyes Lopahinnak. Hamletet látom, ahogy megpróbálja álcázni magát. Van gyönyörködőnivaló ezekben az erőfeszítésekben is. László Zsolt Lopahinja nem ormótlan, inkább suta. Ahogy a kezeit nézi, már előbb is, mint figyelmeztették volna rá, hogy milyenek. Ahogy nem tudja hova tenni őket. Ahogy lassan számolja le a kölcsönadott pénzt, kényelmetlen helyzetbe hozva ezzel Ranyevszkáját, amit Takács Katalin szépen meg is játszik. László Zsolté az előadás nagyjelenete is. Mondja, hogy forog vele a világ, hanyatt fekszik (gyakoriak a „földelemek” az előadásban), nem látjuk az arcát, mikor kimondja a lényegét, csak a fölébe hajló szörnyülködőkét. Megnézi a kezeit, mielőtt megérinti velük a birtokul szerzett földet, összegörnyed a helyzet felfoghatatlanságának a súlyától. Aztán táncolni kezd, csizmásan, nekivetközösen. A keringőt-polkát felváltja a duhaj klezmer, László Zsolt kitarja hátul a díszletszállításhoz használt nagyajtókat, féhéren derengő fényben táncol démoni sziluettje, miközben Ranyevszkaja hisztérikusan zokog. Lopahin előrejön, ölbe veszi, de nem tudja, mit kezdjen vele, és hirtelen mozdulattal Szimeonov-Piscsik kezébe nyomja a magatehetetlen asszonyt.

Ahogy Takács Katalinban, úgy a Gajevet játszó Szilágyi Tiborban is van valami clown-szerű, valami örök gyerek. Ketten nagyon gyámoltalanok tudnak lenni együtt: Ljuba és Ljonya, a két tesze-tosza, ahogy ülnek a gyerekszobában porosodó kisbiciklin meg hintalovon. Jaj, miért is kellett felnőni? Szilágyi amikor ősz hajú gyereknek tud látszani, akkor szinte nincsenek is eszközei, akkor veszi elő a (még egyszer hangsúlyoznám, hogy nem

rossz, csak) nem ide való gesztusokat, amikor elbizonytalanodik a szerepben. Ami komoly melléfogás (a rendező is), hogy Gajev beszédeit paródiának játssza Szilágyi Tibor, aminek semmi, de semmi értelme. Hogy Gajev érdekes figura legyen, ahhoz egyértelműen az kell, hogy ő kiváló szónok. A beszédei így is vannak megírva, nem rosszak az ő szónoklatai, csak nem a kellő helyen és időben tartja meg őket.

A *Cseresznyés kert* lehetőséget ad a színház fiatal színészeinek is a megnyilvánulásra, sőt, az idősebb kollégákkal előadott duettek a „társulatépítésre”, úgymond: a közös nyelv, miegymás. Anyát Szimeonov-Piscsik táncolni tanítja még a függöny előtt a második rész elején. A hústorony rosszul ejtett francia vezényszavakkal és az ügyetlenül tipegő gimnazista: ennyi az egész bál. Szívszorító. Aztán Ács János nem tudja megállni, hogy a látvány kedvéért a színház stúdiósai nagyon szép ruhákban időnként át ne táncoljanak a színpadon, pedig ez csak dekoráció, a dráma abban lenne, hogy még csak postamester sem, csak egy szerény házibuli. Cifra nyomor helyett nyomorúságos cifraság. De nem, inkább üde fiatalok lejtenek, nekik is kell valamit csinálni a színházban. A *Cseresznyés kert*ben Anyát az Új Színház stúdiójának neveltje, Topor Rita játssza, és nem is csak azért, mert kellett egy vékony lány, egyrészt nem is vékony, másrészt más előadás szereposztásában is találkozhatni a nevével. Valami üdítő nyíltság sugárzik Topor Rita arcából, összes színpadi sutaságait fölszívja a szerep: Anya sutaságaivá lényegülnek. A szégyenlős védtelenséget fűkevesztett viháncolások ellenpontozzák. Ebben társa Anyának Varja, és ha két bakfist látunk tombolni, akkor pillanatokra el is feledkezhetünk róla, hogy Botos Éva is melléosztás. Más szerepekben bizonyította már képességeit, most azonban csak küszködik, alkata és habitusa túlságosan messze van ettől a szereptől. Kulcscsörgetés, csípőre tett kéz - ennyi jelenik csak meg Varja szintén bonyolultan megírt alakjából. Kecskés Karina Dunyasaként tipikus áldozat, szinte felkínálja magát Jasa sokszor fizikai agressziójának. A bensőséges első jelenetben pedig kismacska módjára gömbölyödik Lopahin ölébe, kár, hogy Jephiodovval nem alakul ki semmilyen viszonya a színpadon.

Mindhárom fiatal színésznő nagyon igyekszik, és ebből adódóan jelenik meg náluk a más kortársaiknál is tapasztalható jelenség: „tolják az arcukat.” Ez talán centiben is mérhető lenne, vagy a nyak elmozdulásából, de inkább színészi magatartást akar jelölni. A színész mint vizsgán megfelelni akaró diák, már előre kiteszi arcára a küszöbönálló megszólalása teljes műsorát, már idejében mutatni akarja, hogy készült, hogy megvan a gesztus, és fél, hogy esetleg nem veszik észre. Ezzel az arcozással azt éri azonban el, hogy maga a mondat fölöslegessé válik, mert már megtörtént előtte (ráadásul görcsösen eltűzve) a színész arcán. Gyakran nagy igyekezetükben lépnek is egyet előre (vagy toppantanak, jaj) a megszólalások előtt.

Almási Sándor Jasájában van valami igazán veszélyes, nem is nagyon leplezi a hatalomvágyát. Az állógallér és a macskabajusz sokat segít a fiatal színésznek, és a maszk-jelmez hatását tovább fokozzák a hirtelen váltások, a szögletesség a mozgásában. Valahogy az az érzése az embernek, hogy nagyobb léptékű gazemberségek is kitelnek majd ettől az alaktól, nem csak apró lopások meg a Dunyasával elkövetett válogatott undokságok, vagy hogy erotikusan közeledik úrnőjéhez, meg is simogatja a nyakát. Mindenkihez fenyegetően közel megy, kifejezetten kekeckedik, uralkodni akar.

A másik inas, az öreg Firsz szerepében pedig Holl István minden kín és fájdalom színpadi esszenciája. Kicsit tipeg ugyan, de nem ebből a közhelyből építi a figurát. Csak van és szenved. Az arca egy orosz falusi próféta arca, de mégsem orosz ruhát, hanem nyűtt frakkot kapott. Pontos mozdulatok, pontos mondatok. És hogy ne csak egyféle legyen a cseresznyés kert kísértete, egy kis színt visznek bele. Jasa gonoszkodva táncoltatja Firszet a báli zenére, aztán Dunyasával táncol az öreg, és egy pillanatra belefeledkezik az örömbé, és végül inkább magáról, mint Dunyasáról jegyzi meg nagy szeretettel: „meg vagy te kergülve!” A negyedik felvonást Holl István az előszínpadon alussza át, a távozók után becsapódó ajtó

zajára riad fel. Emelkedett zárást ad az előadásnak az a koncentrált mód, ahogy az ajtó bedeszálásával járó kopácsolás közepette Holl István megteszi ezt az életútnyi távolságot az előszínpadtól a hátsó ajtóig, hogy végül mintegy menedéket találjon azon a kisszéken, amellyel az előadás kezdődött Lopahin és Dunyasa jelenetében.

Anton Pavlovics Csehov: *Cseresznyéskert* (Új Színház) Fordította: Elbert János; Dísztlet: Menczel Róbert; Jelmez: Gyarmathy Ágnes; Zene: Márta István; Rendező: Ács János; Szereplők: Takács Katalin, Topor Rita, Botos Éva, Szilágyi Tibor, László Zsolt, Schneider Zoltán, Nagy Zoltán, Egri Márta, Helyey László, Kecskés Karina, Holl István, Almási Sándor, Sallai Ferenc.

Színház, 1999. május



Bodó A. Ottó: Penészeskert

Csehov: Cseresznyéskert Kolozsvárott (r.: Vlad Mugur m. v.)

A belépő nézőt egy fel-alá sétáló, gondolkodó figura fogadja: Lopahin, könyvvél a kezében várja a hazatérő Ljubov Andrejevnaékat. Mintha az előadás megkezdése előtt birtokba vette volna a teret - talán már készül a birtok megvételére. A hatalmas szoba (kétszer nagyobb a stúdió-előadás nézőterénél) ajtaja-ablakai bedeszkázva, mintha a házban semmilyen élet nem folya. A teret közepén, kétharmados mélységben faldarab töri meg, benne ablakkeret - a kint és bent fogalma már első pillanatban viszonylagossá válik, a megjelenített világ elveszti egyértelműségét. A reális és stilizált elemek vegyülnek, s a rendező az előadás folyamán mindvégig megtartja ezt a kettősséget (is).

A falak penészesek, rajtuk szakadozott tapéta, időről időre pereg a mész. A Gajev szekrénymonológjához betolt szekrény is száználmasan rozzant bútordarab, oldaláról foltokban pattogzik a piszkos-fehér festék (akárcsak a másik bútordarabról, a kiságyról). A lepusztultság, a tönkremetség nemcsak a ház belsejére, hanem a falain túra is jellemző: amikor Varja kinyitja az ablakot, a szél kavargó fehér port fúj be rajta - erre mondja Ljubov Andrejevna, hogy „Akkor (tudniillik a gyerekkorában) is ilyen fehér volt minden...”. A cseresznyefa virágainak helyét átveszi a málladozó fehér tapéta és a minduntalan hulló por. Azonban a rafinált (és mindvégig szép) világításnak hála, a hulló por árnyékaként a falakon megjelennek a hulló cseresznyevirágok is. A ház úrnőjére való várakozás közben a kétbalkezes Jepihodov néhány kétméteres faággal érkezik, mondván: „Ezt a csokrétát a kertész küldi.” Ez a világ akkor fordul teljesen a visszájára, amikor Firsz átsétál a színen, kezében a farkánál fogva döglött patkányt lógat, miközben azt mormogja: „Ha én nem lennék, ki tartana itt rendet?”

Vlad Mugur komikus elemekben sem szűkölködő előadásának világa kiürült, elértéktelenedett. A megjelenített idő itt nem az a pillanat, amikor a régi, lejáróban levő értékrend helyét átveszi egy új: itt már egyértelműen az új világrend dominanciájával van dolgunk. Mindaz, amit a cseresznyéskert jelent, már csak néhány tévelygő alaknak lehet fontos; a gyerekkor, a meghalt kisfiú, az egykori zamatos aszalt cseresznye, az Akadémiai Lexikon szócikke már a múlté, a jelent egyértelműen a pénz határozza meg. Ennek az új világnak az embere Lopahin, aki a végén sem nevezhető igazán győztesnek, hisz a színen egyetlen pillanatig sincs ellenfele. Parcellázási ajánlata is csupán a Ljuba iránt érzett (az előadásban mindvégig nyilvánvaló) szerelméből fakad. Még az is kétséges, hogy a birtok megvételével nyert valamit: amit vett, csupán romhalmaz. Számára a kertnek az ad értéket, hogy általa megerősítheti a státusát. „Ha most az apám meg a nagyapám felkelhetnének a sírjukból, és láthatnák, mi lett az ő Jermolajukból. (...) Jermolaj megvette a legszebb birtokot, amelyiknél nincsen szebb a földkerekségen” - mondja az árverés után arról, amiről eladdig így nyilatkozott: „A nagyszerű ebben a kertben csak az, hogy olyan nagy.”

Ebbe a leromlott világba érkezik haza Párizsból Ljuba (Stief Magda). Azonnal középpontba kerül, körülrajongják, óvják, mint valami kisdedet. Nem említik neki, hogy a kert az adósságok miatt elveszőfélben van (nem mintha nem tudná), sőt, Petyát is távol akarják tartani tőle (nem mintha az egykori tragédia ezáltal meg nem történte válna). Ljuba pedig, akárcsak a kert: már túl van a fénykorán. Erőtlen, fáradt, megtört bohóc, akinek a világból épp elege lett (na meg a pénzhányból, amiről tud ugyan, de képtelen megbirkózni vele, így hát menekül előle), akit már csak a pátosz hajt. Túlfűtöten szenvedélyes, ugyanakkor magába zárkózott figura: soha nem lehetünk benne biztosak, mi az, amit érez, mi az, ami igaz, s mi az, ami csak a nagy játék része. (Elég arra a pillanatra gondolnunk, amikor „felismeri” Donyasát - miután Anya óvatosan a fülébe súgja a nevét -, vagy amint keblébe rejtí annak a levélnek a felét, amit Gajevvel látványosan széttéptek.) Az előadás során mindvégig magányos, hiába rajongják körül családtagjai és a férfiak.

Más bohócszerű alakok is vannak a színen: a mindig reszkető, ideggörcs Dunyasa (Kántor Melinda), a macsósága mögé bújó Jasa (Hatházi András) vagy Sarlotta Ivanovna (Borbáth Júlia), aki állandó bűvésztükkjeivel mintegy a világ hamisságát leplezi le. Ezek a figurák annyiban különböznek a ház úrnőjétől, hogy egyikük sem annyira talajvesztett, mint ő.

Talán ez is oka annak, hogy a figura az alakításban is eléggé elkülönül a többiek (amúgy eléggé széles skálát felvonultató) játéktól. Csíky András lélektani realizmussal felépített Gajevje élményszámba menő színészi munka, akárcsak Senkálzky Endre hasonló stílusban megalkotott öreg inasa, a hagyományos értékrendet leginkább képviselő Firsz. A másik végletet (már ami a stílust, nem a minőséget illeti) Hatházi András egoista, státusát féltő, nagyképű Jasája képviseli. Bíró József rendkívüli intenzitással prezentálja Szimeonov-Piscsiket, ezt a csak a pénz kategóriájában gondolkodó, műveletlen, földhözragadt alakot. Bogdán Zsolt Lopahin összetettségét mutatja meg kiemelkedő alakításában. Sorolhatnám a többi színészt is, ám az előadás egyik erénye az, ahogy a sokféle alakítás egységes egészzé áll össze.

A hazatérés jelenete pergő ritmusban zajlik. Erre azért is szükség van, hogy ily módon előkészíttessék a következő, statikus jelenet. Ez a ritmusbeli pulzálás pontosan vonul végig az előadáson, amelynek a precizitás egyébként is sajátja.

Az első felvonásra a hazatérés öröme mellett a pénz hiánya nyomja rá bélyegét. Az adósságok felemlegetése, az árverés közeledtére tett megjegyzések, Lopahin parcellázási terve, a Ljuba nagyvonalú pénzszorásaira tett megjegyzések, a kidobhatatlan Szimeonov-Piscsik az állandó kölcsönkérésével - mind-mind a pénz dominanciáját hangsúlyozzák.

A második felvonásban behoznak a színre egy hosszú padot; a Csehov által mezőnek leírt helyszín ebben az előadásban nyugodtan belefér a „szobába”, itt ugyanis nem egy helyiségről, hanem egy elmosódott határu világról van szó. Amint Lopahin kiejti száján az „óriások” szót, mindenki megmerevedik. Hosszú, kínos másodpercek telnek el, a szereplőkkel látszólag semmi nem történik, s miután a feszültség pattanásig fokozódott, a jelenet ott folytatódik, ahol abbamaradt: csakhogyan tudjuk, valami közben megváltozott.

Fentről lefelé csüngő, leháncsolt fákat engednek alá, a szereplők ezeket fogják, ölelik. A vándor - girhes, meztelen felsőtestű, hosszú hajú, penészes Krisztusféleség - hangtalanul vonszolja magát át a színen, rezzenéstelen arccal nyújtja a markát maga elé. Valahonnan fülsiketítő hang hallatszik, mint valami azonosíthatatlan, torz, gépi halálsikoly. Firsz mondatából - „A szerencsétlenség előtt is éppen így volt” - katasztrófa közeledtére következtethetünk.

Az első rész zárójelenete Trofimov (Dimény Áron) és Anya kettőse: a lány kézen fogva vezeti a szerelemföldről szónokló fiút, aki szemmel láthatólag inkább a lányért, mintsem fennen hangoztatott eszméiért rajong.

A harmadik felvonásban a színt egy bársonyfüggöny osztja ketté, emögül hallatszik a bálozók hangja. Hosszú ideig azt hisszük, hogy míg a szereplők függöny előtti jelenetei statikusak, a függöny mögött történik valami. A függöny leszakításakor ébredünk rá, hogy azon túl is ugyanaz zajlik: valami kínos, kényszeredett pótcselekvés, menekülési kísérlet. Ez a bál nem ünnepi. A rizsporos parókában felszolgáló Firsz az egyetlen, aki megpróbál stílusosan viselkedni. A szereplők egymáson vezetik le feszültségüket, egymást bántják. Még a maszkjuk sem véletlenszerű. A ház úrnője piros bohócorrot visel, a lányok pedig egymás ellentétéként jelennek meg; a szelíd, félénk, a világgal jórészt még csak most ismerkedő Anya kiségerként, a határozott, irányító hajlamú Varja pedig macskaálarcban.

Ljuba és Jasa kettőséről kiderül: itt bizony minden alantassága ellenére a fiatal inas a legtisztábban látó figura. Ő az, aki tudja, hogy innen el kell menni, ettől a világtól (a régítől csakúgy, mint az abnormálisan újtól) el kell szakadni: irány a Nyugat, vissza Párizsba. E cél érdekében mindent megtesz, képes akár megalázkodni is. Ezért végül ő lesz az igazi nyertes.

Lopahin megérkezésekor elhangzik a bejelentés: a birtok immár az övé. Ljuba magába roskad, bohócorrát az egyik szemére teszi, mintha még inkább elzárkózna a világ elől, s nyekergő-vinnyogó, furcsa hangot hallat. Az új tulajdonosból pedig elementáris erővel tör ki az ünneplés, vállára veszi a bőgőt, úgy húzatja, míg a megtört régi tulajdonost a becsípett Ánya vigasztalja.

Az utolsó felvonásban a bőröndök - akárcsak az első részben a fatörzsek - szintén fentről ereszkednek le. Vlad Mugur ezzel egyrészt ismét az előadás színházi jellegét hangsúlyozza, finoman idézőjelbe téve azt, másrészt pedig a sorsszerűséget, a fentről való irányítottságot.

Mugur szigorúan betartja Csehovnak az időre vonatkozó, Lopahin szájába adott megjegyzését: „Húsz percen belül indulni kell az állomásra.” Ez is oka lehet annak, hogy az előadásban a negyedik felvonás van a legjobban meghúzva. A szereplők sietnek, kapkodnak, idegesen rohagnak, s mindezt még hatványozza a kívülről hallatszó rohanó léptek zaja; ebben a kapkodásban már-már törvényszerű, hogy Firszt egyszerűen otffelejtik. Ez már az új világ ritmusa.

Lopahin immár a ház uraként van jelen, gazdaként pásztázza szemével a teret, szervezi az elutazást. Kimenetele előtt nyersen, hidegen mondja: „Kérem, hagyják el a házat!” Jepihodov (Orbán Attila) Lopahin alkalmazottjaként, kezében aktatáskával jelenik meg. Ez ismét arra enged következtetni, hogy az előadás az értékek univerzális válságának nagyon is mai problematikáját boncolgatja.

A szereplők már túl vannak a birtok elvesztése utáni sokkon - ha volt ilyen egyáltalán. Különösebb fájdalom nélkül hagyják itt a házat, mindannyian valamiféle (reális) jövőt terveznek - úgy tűnik, egyenesen nyertek a birtok elvesztésével. Ez alól csak Ljuba Andrejevna a kivétel, akiből ismét előtör a pátosz: úgy kell kivinni a szobából, miközben a falakról tépi és ruhájába gyűri a tapétát. Az üresen maradt színpadon a gyerekágy nagyon lassan elkezd befelé mozogni, megáll, majd kikecmereg belőle az öreg Firsz. Mindvégig ott volt az elutazók szeme előtt, de táskahalom tornyosult felette. Firsz körülnez, majd visszamászik a kiságyba, közben mondja a zárómonológót. Számára már nincs kijárat. Amikor befejezi mondókáját, csönd lesz, majd csomókban kezd hullani a falakról és a mennyezetről a mész és vakolat.

Csehov: Cseresznyés kert (Állami Magyar Színház, Kolozsvár) Zene: Iosif Hertea m. v.;  
Díszlet: Helmuth Stürmer m. v.; Jelmez: Lia Mantoc m. v.; Rendező: Vlad Mugur m. v.;  
Szereplők: Stief Magda m. v., Kali Andrea, Lázár Gabriella, Csíky András, Bogdán Zsolt,  
Dimény Áron, Bíró József, Borbáth Júlia, Orbán Attila, Kántor Melinda, Senkálzky Endre,  
Hatházi András, Salat Lehel.

Színház, 1999. május

Nánay István: Harmincasok fesztiválja  
Divadelná Nitra  
(Részlet)

[...]

A lengyel *Cseresznyés kert*ben viszont igencsak akadt meglepő fordulat. Ez a fesztivál egyetlen olyan Csehov-előadása, amelynek látszólag miliődíszlete volt: mívesen megepített kúriabelső, hátul terasz és kert. A második felvonás szabadtéri helyszínének díszletezésével nem bíbelődtek; míg a többi felvonás nagyobb része a falakon belül játszódtott, ez inkább a teraszon és a kertben bonyolódott; a kint és bent közötti határon tehát könnyedén át lehetett járni. A cselekményt három kimerevített pillanat fogta keretbe. A félhomályos színpadra csupán néhány fénynyaláb süt be az ablakokon és ajtókon át, amikor a sűgőlyokból előlép Ranyevszkaja, Gajev és Firs, s elmondják a negyedik felvonásból a cseresznyéstől búcsúzó mondataikat, majd újból eltűnnek a sötétségben. Ezután kezdődik csak a darab, amelynek első jeleneteit elhagyják, s azt a pillanatot exponálják, amikor Ranyevszkaják belépnek a házba. A harmadik felvonásban, mielőtt Lopahin és Gajev visszaérkeznek az árverésről, szintén abbamarad a falusi kocsmába illő mulatozásnak ható bál, és ugyanez a három szereplő - a szituációtól függetlenül - elismétli az említett mondatokat. Végül a negyedik felvonásban, eredeti szövegkörnyezetében hangzik fel harmadszor a búcsú.

Pawel Miskiewicz rendezésében a megállított idő megjelenítése ellenpontozza a felpörgetett tempójú, sodró lendületű, egyértelműen komédiának játszott előadást, amelyben nem találni egyetlen rokonszenves szereplőt sem. A színészek típusokat ábrázolnak, a rendező nem bíbelődik a lélektani realista alakábrázolás aprómunkájával. Nem enged a darab kínálta szentimentalizmus csábításának, éppen ezért alkalmazza a leginkább elzékenyülésre, együttérzésre, sajnálatra lehetőséget adó búcsúzásoknál is az elidegenítést. A hideg, kiszámított előadást az intenzív színészi alakítások tették emlékezetessé.

[...]

Színház, 2002. március

Tompa Adrea: Halálugrás az öröklétbe  
Vlad Mugur – retrospektív Kolozváron  
(Részlet)

*A kolozsvári magyar színház 2002 májusában Vlad Mugur-émlékhetet rendezett, ahol a rendező még játszott előadásait láthattam: a kolozsvári román nyelvű Hamletet, a magyar színház Cseresznyeskertjét és az Így van (ha így tetszik) című Pirandello-darabot, valamint a craiovai Két úr szolgáját. A klasszikussá vált rendező négy klasszikusát.*

[...]

A *Cseresznyeskert* egy omladozó épület egyszerre külső és belső terében játszódik, amelynek egyik emlékezetes visszatérő motívuma az, amikor Ranyevszkaja lassan tépkedi a kopott tapétacsíkot, és mögüle hull a vakolat. A kényszerű távozás pillanatában arcára keni a fehér vakolatot - újabb maszk ez, a halál maszkja -, a férfiak pedig vállukra veszik, és lábbal előre kiviszik a házból. Firsz zárszava után pedig a végső összeomlásra váró, elnéptelenedett házban, nagy port kavarva, magától hullani kezd a vakolat.

[...]

A *Cseresznyeskert* záróképében az üres színpadon csak egy régi kis gyerekágy látható, amely picit odébb gurul, majd kitápaszkodik belőle az otffelejtt, eddig láthatatlan Firsz; kicsit tétovázik, majd jobb dolga nem lévén, visszafekszik bele. A darab körkörös gyermekkor-metaforája bezárul.

[...]

Színház, 2002. december

Deme László: A formában rejlő kockázat  
Csehov: Cseresznyés kert a Radnóti Színházban (r.: Valló Péter)

Egydimenziójú emberek ülnek sík székeken. Gajev szekrényhez intézett ódája egy fakertes üveglapnak szól. Valló Péter rendezése a csehovi lényeket a radikális redukáltság uralmában foglalja össze. Érdekes kísérlet, de több szempontból is kockázatos. Ha a mostani *Cseresznyés kert*et összevetjük a néhány évvel ezelőtti, szintén Valló Péter rendezte *Ványa bácsi* tragikomikumba hajló groteszk-realista színeivel, érezhető a rendező törekvése formanyelvének megújítására. Míg azonban a *Ványa bácsi*ban harmonikus egységet alkotott díszlet, színészi játék és a csehovi „komikum”, addig ez a *Cseresznyés kert*ben hiányokkal, maradéktalanul talán csak az előadás harmadik felvonásában valósul meg. Mindezek ellenére mégis ki lehet mondani, hogy új színfolt ez az előadás Valló Péter rendezéseinek sorában, amennyiben figyelembe vesszük, hogy a rendező eddigi színházi tudását és tapasztalatait részben figyelmen kívül hagyva és kockára téve, új eszközökkel fogott kísérletezésbe.

El Kazovszkij formalista díszlete hűvös, kijózanító keretet biztosít a darabnak, ráadásul önálló műalkotásaként is vizuális élményt nyújt. Az eredeti műnek megfelelően négy felvonásra tagolt előadás mindegyik egységének megvan a maga színvilága. A „gyerekszobában” játszódó első felvonás alaptónusa a fehér. Vakítóan világos az enyhén lejtő padló, amelyből kiállnak a már említett sík bútorok, asztal és székek, de nyoma sincs a „gyerekszoba”-jellegét hangsúlyozó relikviáknak, pontosabban egyetlen gyermeki jellegre utaló díszletem van, de az is többfunkciós. A plafont ugyanis egymás mellé szorított fehér lufik alkotják. Egyszerre kölcsönöz ez infantilis bájt a rideg szobának, és utal a kertben virágzó cseresznyefákra, melyeknek virágai közismerten fehér színűek. A színpad hátsó traktusában szintén fehér, összefogott függöny lóg, akár évszázados cseresznyefa törzse is lehet. A második, mezőn játszódó felvonás zöldben pompázik. A függöny és a talaj egyaránt zöld. A díszlet annyiban változik, hogy a körsugaras elemekből álló padló egyes részei hiányoznak, sajátos karaktert adva ezzel a díszletnek, amely egyre jobban hasonlít valamiféle kubista kompozícióra. Minden felvonás újabb és újabb szilánkokat hasít ki a padlóból, mintha egy láthatatlan fejsze aprítaná. A harmadik felvonás vörösét a mulatozás borgőzös mámore és a birtok eladása körüli érzelmi kitörések indokolják. A lufik itt érett cseresznyeként lebegnek a birtok felett, míg Lopahin állati és részeg dühvel neki nem áll, hogy Firsz botjával megsemmisítse a birtok megvételével végérvényesen letűnt kor eme ereklyéit. Az utolsó felvonásban ismét visszatér a fehér szín, a kör bezárul, a szereplők felkerekednek, hogy máshol újra lefussák már lefutott köreiket. A színeknek ez a sajátos hármaskompozíciója, a piros-fehér-zöld - bár nem ebben a sorrendben, de mégis egymás mellett való - felhasználása azt a benyomást keltheti, hogy a darab műsrolapon is feltüntetett aktualitásai itt igazak, a magyar viszonyok között. Annál a jelenetnél, amikor Jása rimánkodik Ranyevszkájának, hogy vigye magával vissza Párizsba, merthogy nem bírja ki az itt uralkodó provinciális és „kulturálatlan” emberek közt, a Jását játszó Csányi Sándor hangsúlyosan kinéz a nézőterre, és döbbszent tekintete félreérthetetlenül tudomásunkra hozza, hogy bizony, ránk gondolt, s így megerősítést nyer a színhasználat keltette asszociáció.

A díszlet ereje abban rejlik, hogy tudatosan tiszta és világos vonalaival steril játékteret biztosít a színészek számára. Nincsenek „zavaró” körülmények, apró játéklehetőségekre ösztönző külső, fizikai eszközök, pontosabban ezek minimálisra vannak redukálva. Hasonló segítséget nyújt Morcsányi Géza új fordítása, amely megtisztítja a szöveget az archaikus beidegződésektől, és világos tartalmával pontos viszonyok ábrázolására ad lehetőséget.

Mind a tér, mind a szöveg neutralitása a Radnóti stílusánál stilizáltabb játékokra hív fel, ezt követelné a rendezés logikája is, de mert itt a legnagyobb a kockázat, ez az igény mégsem valósul meg maradéktalanul. Valamiféle hajszolt birkózás folyik színész és játéka között: többet próbálnak kibányászni a szerepből, mint amennyire szükség lenne, s emiatt a redukált

lényegből mindig elvész valami. A tér panoptikumjellege annyit követelne, hogy az alakok csehovi „viaszfigurákként” a sajátosságukat mutassák fel, de ez érezhetően akadályokba ütközik. Kováts Adél légies Ranyevszkájája akkor a legjobb, amikor nem töpreng, hanem könnyed nőiségét hangsúlyozva, de mégis felszínesen csacsogva ismeri be, hogy például mennyire nincs tisztában a pénz értékével. Bálint András Gajev szerepében átsiklik a biliárdkifejezések fölött. A személyiségében eleve meglévő elegáns kedvesség és nyájas bohémság, ami Gajev megformálásának alapja lehet, a nagyszerű üres szónoklatokba való belelendülésekben és az azonnali remek visszakoვásokban talál utat magának A Lopahint játszó Schneider Zoltán mozdulatainak darabosságával támogatott, végig egységes, faragatlan figurája az előadás egyik erőssége. Weber Kata Varja-alakításában a kiborulások sikerültek igazán. Egyszerre elcsukló és felcsattanó hangja, ahogy „anyuka” pazarlását szégyenkezve számon kéri, az egzaltált gesztusok, az ideges rohangálások megmutatják Varja kiszolgáltatottságát. A panoptikumba jobban bele tudnak illeszkedni a mellékalakok. Szimeonov-Piscsik (Szombathy Gyula), Sarlotta Ivanovna (Martin Márta) és Jepihodov (Lengyel Tamás) a vidékiesség szimbólumai. Mészáros Tamás Trofimovként a lenézett és soha komolyan nem vett idealista emblémája. Csányi Sándor Jásája maga a nyegle fiatalság, vele szemben a Miklósy György formálta Firsz a tehetetlen, duzzogó öregség.

Tagadhatatlan, hogy az előadásnak vannak még be nem érett, elnagyolt pillanatai. De az is nyilvánvaló, hogy kockázat nélkül nincs kísérlet. A Radnóti Színház Csehov-ciklusának negyedik darabja nemcsak Valló Péter rendező szempontjából nyújt újat, de a színház és a társulat részéről egyaránt áldozatokat kívánó megújulás újabb lépése, amely, be kell vallani, soha nem könnyű.

Csehov: *Csersznyéskert* (Radnóti Színház) Fordító-dramaturg: Morcsányi Géza; Dísplet: El Kazovszkij; Jelmez: Bánki Róza; Szenikus: Kövesi Károly; Zene: Vodku v glotku; Rendező: Valló Péter; Szereplők: Kováts Adél, Kovalik Ágnes, Weber Kata, Bálint András, Schneider Zoltán, Mészáros Tamás, Szombathy Gyula, Martin Márta, Lengyel Tamás, Marjai Virág e. h., Miklósy György, Csányi Sándor, Kátai István.

Színház, 2005. március

## Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyéskert Urbán Balázs kritikája a marosvásárhelyi előadásról (r.: Andreea Vulpe m. v.)

A rövid és szokatlan „előjáték” után egy gyerekszoba képe tárul elénk. Színes falak, melyeken mintha gyermekrajzok mintáznák a cseresznyefákat. Elszórt játékszerek, furcsa tárgyak. A szobába különös ajtók vezetnek - az egyik például sakktáblát formáz. A szereplők édesdeden alszanak, vagy vásottan hancúroznak. A tér később hátul megnyílik, a szobából azonban nem vezet kiút; a függönyszerűen felnyíló „falak” a szobához hasonló zárt tereket rejtnek.

A *Cseresznyéskert* Csehov utolsó darabja, poétikailag legradikálisabb alkotása. A korábbi drámákban kidolgozott dialógusszerkezet, kihagyásos szituációteremtés és cselekményredukció csaknem eléri a fokozhatatlant. Alighanem a legnehezebben játszható Csehov-mű; a magyar színház tradícióitól mindenesetre ez áll a legtávolabb. Jelentős hazai előadásainak többsége gyakran azzal vált izgalmassá, hogy magát a cseresznyéskert-szimbólumot érzékítette meg erőteljesen, akár azon az áron is, hogy allegóriává redukálta. A rendszerváltás után a „Mit jelent a cseresznyéskert?” kérdése egyre kevésbé érződött fontosnak. Ettől talán nem függetlenül az utóbbi években nem születtek a darabból jelentős előadások - magam legalábbis egy ilyenre sem emlékszem. Egy részük a tradicionális pszichologizáló játékmód felől közelítette meg - inkább kevesebb, mint több sikerrel. Ritkábban próbálták a drámát a forma felől megragadni, s még ritkábban kísérelték meg a cseresznyéskert szimbólumot valami új, érvényes tartalommal megtölteni. A marosvásárhelyi előadás jelentőségét az adhatná, hogy a román vendégrendező, Andreea Vulpe most ezzel próbálkozik.

A gyerekszoba többféleképpen is értelmezhető szimbólum: lehet egy örökre infantilis világ jelképe, de a szereplők vágyainak, álmainak, nosztalgikus életérzésének érzéki kivételése is. Az előadás megőrzi ambivalenciáját: eljátszik és nyitva hagyja mindkét értelmezési lehetőséget. Iuliana Vilsan díszletei és jelmezei színes fantáziavilágot teremtenek. Tarkabarka festmények, gyerekrajzok váltakoznak szürreális tárgyakkal. E váltakozás természetesen befolyásolja a játék atmoszféráját is; az álomszerű nosztalgiavilágból pillanatok alatt furcsa, bizarr közegbe kerülünk (ami befogadói szempontból jót tesz az előadásnak, hiszen oldja a játéknak az alapötletből szükségszerűen fakadó monotonitását). A ruhák többsége színeket, mintákat váltakoztat, pontosabban komplementer színeket és mintákat ütköztet. A kontrasztos szabásminták változatosan, de következetesen tarkítják a ruhákat - néhány jelmez kivételével (Sarlotta Ivanovna például olykor a díszletfallal megegyező mintájú és színű ruhát hord).

És ezzel el is érkeztünk Vulpe koncepciójának fő problémájához: ha van szereplő, aki nem része, hanem álmodója, teremtője, varázslója e világnak, s így valamelyest kívülről nézi, akkor csak ő lehet kívül, más nem. Ha Sarlotta kívül van, nem lehet Lopahin is kívül - nem is beszélve Firszról. Mintha keverednének itt a vulpei és a tradicionális értelmezési szempontok, mintha a csehovi világ valamelyest ellenállna a koncepciónak, s a rendező kevésbé törekedne a kettő összehangolására. Talán ezért érezzük egyre inkább elmosódott álomvilágnak a színpadi gyermekvilágot, s ezért veszít el fokozatosan jelentőségüket maguk a történések. Egyre hangsúlyosabb az atmoszféra, ennek következtében az alakítások egységibbá válnak a kelletténél, a játék tempója túlon túl lelassul, s inkább csak a váratlan (többnyire mutató, ám nem mindig konzisztens) rendezői ötletek és a gondosan megkonstruált képek oldják e monotonitást.

A hatásához Vulpének erősebb készsége van, mint az árnyalt és következetes elemzéshez, de az előadás - érdekes alapötlete, erős atmoszférája, szép képei okán - koncepcionális problémái ellenére is jelentékeny lehetne, ha a színészi alakítások át tudnák törni a játékmód kényszerű egyszínűségét, igazi súlyt, jelentőséget adnának a figuráknak, s az



egyes jeleneteket valóban élményszerűvé tudnák formálni. Ám a rendezői elképzelés nem könnyíti meg a színészek dolgát, ráadásul a közelmúltban több változást elszenvedő, ezúttal néhány egyetemistával is kiegészült marosvásárhelyi társulat igen vegyes képet mutat - így az alakítások inkább fokozzák a produkció egyenetlenségeit.

Az, hogy Sarlotta Ivanovná B. Fülöp Erzsébet személyében komoly színpadi jelenléttel rendelkező, némán is erőt sugárzó színésznő játssza, természetesen következik a rendezői koncepcióból. Ám hogy a másik kiemelkedően erőteljes epizodista Szimeonov-Piscsik legyen, azt koncepcionálisan semmi nem indokolja, ez egyértelműen Szélyes Ferenc játékának következménye, aki tökéletesen vegyíti az infantilizmust az ingyenélő földbirtokos életképtelenségével, s még valami sajátos báj is kölcsönöz a figurának. Ezzel szemben Veress Albert távolról sem rendelkezik azzal az erővel, szuggesztivitással, mellyel el tudná helyezni ebben az előadásban, ebben a konstrukcióban ezt az igencsak megfiatalított Firszt. (A kornak persze itt nincs jelentősége, hiszen a szereplők, még a halál felé haladó Firsz is, kortalan gyermekek, ám utóbbinak mindenképpen rendelkeznie kellene valamilyen „földöntúli” kisugárzással, erővel.) Ruszuly Éva és László Csaba figurája eltér a karaktersablonoktól. Ruszuly karcosabb, érdekesebb, mint amilyenek Anyát megszoktuk, László pedig piknikus alkatú Trofimov, akinek ambíciói egy pillanatra sem vehetőek komolyan. Sajátos „papás-mamást” játszanak, ahol a nadrágot Anya viseli. Trofimovot egyedül a Ranyevszkájával való kettősében lehet igazán komolyan venni - aligha véletlen, hogy ez az előadás legsikerültebb jelenetei közé tartozik. A többi mellékszereplő jóval tradicionálisabb: Fülöp Beáta igen halovány Varjája, Henn János az alapszíneket precízen kikeverő Jepihodovja, Bodolai Balázs színes, árnyalt Jásája és Porzsolt Erzsébet egyszerű sablonokból építkező Dunyasája a leghagyományosabb *Cseresznyés kert*ben is elmenne - rájuk érezhetően kevesebb rendezői figyelem jutott.

A három főszereplő közül a Lopahint szinte beugróként játszó Korpos András érzékelhető színpadi jelenléttel rendelkezik ugyan, de azzal, hogy alakját a rendező a játék fősodrán kívülre helyezte, megoldhatatlan probléma elé állította a színészt. Ördög Miklós Levente sajátos alkata viszont kitűnően illeszkedik az elképzeléshez: Gajev tekintete szüntelen önfeledt bárgyúságot sugároz, ő boldogan él a mindent elfedő infantilis játékvilágban. Tompa Klára alakítása sűrítetten mutatja a rendezői koncepció erényeit és problémáit. Ez a Ranyevszkaja örökre elkényeztetett csitri maradt, aki korlátlan ura a maga babaházának; az élő emberekkel is úgy bánik, akár a babákkal. Szeretetre méltónak és kedvesnek látszik ugyan, de mind gyakrabban kiütöközik belőle a korlátlan gyermeki önzés, kegyetlenség. Ez utóbbiak erős jelenetek, de a játék jelentős hányadában egy sík, a gyermeki báj dominál.

Hullámzó így az előadás, a rendező az ígéretes kezdetek után nem tudja igazán elmélyíteni, jelentéssé tenni a szimbólumot. Egy lehetséges, érdekes, de nem következetesen végigvitt koncepció körvonalai sejlenek fel, de csak az atmoszférát őrizzük meg: az álmok, a naiv vágyak, a hiány képeit, melyeket játékos derűvel, mégis szomorkásan idéznek meg a kizárólag a szoba falaira festett ákombákomként létező cseresznyefák levelei.

Csehov: *Cseresznyés kert* (Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata)  
 Díszlet-jelmez: Iuliana Vilsan m. v.; Dramaturg-rendezőasszisztens: Patkó Éva e. h.;  
 Rendező: Andreea Vulpe m. v.; Szereplők: Tompa Klára, Ruszuly Éva e. h., Fülöp Beáta, Ördög Miklós Levente, Zayzon Zsolt/Korpos András e. h., László Csaba, Szélyes Ferenc, B. Fülöp Erzsébet, Henn János, Porzsolt Erzsébet e. h., Veress Albert m. v., Bodolai Balázs.

## Kutszegi Csaba: A férfi tánca; Mana; Meggyeskert (Részlet)

[...]

A vasfüggöny lerombolása után Magyarországon (is) számos alternatív csoport alakult, melyeknek tehetséges tagjai külföldi kurzusokat látogattak. A Nyugaton szerzett és szabadon saját testre alakítható tapasztalatok lökést adtak a kortárs tánc fejlődésének, de az ezredforduló felé közeledve egyre inkább szembetűnővé vált a jelenség: legdinamikusabban a néptáncosból lett alternatívok fejlődnek, illetve sokasodni kezdtek az olyan koreográfiák, amelyekben néptáncalapokból kifejlesztett kortárs táncnyelven fogalmazznak az alkotók. Lehet, hogy csak a történelem ismétli önmagát: Seregi is néptáncosból lett balettkoreográfus. A Nemzeti Táncszínház Refektóriumában rendszeresen lehetőséget kapnak néptáncal kísérletező alkotók.

[...]

Juhász Zsolt a *Meggyeskert*tel nem markol kevesebbet, de többet fog. A koreográfus az ironikus címadással - a premier szórólapjának tanúsága szerint is - „megengedi” a nézőnek, hogy Csehov *Cseresznyés kertjére* asszociáljon. A színpad horizontján vetített tájképek láthatók, olykor-olykor ködbe vesző hegyek, erdők. Néha kidől egy-egy fa, később motoros fűrész zaja is felhangzik röviden. A tájkép előtt négy férfi vegzál folyamatosan egy emberpárt. A pár életutat jár végig, a férfiak a végzet kommandósai: a lét elviselhető nehézségeit jelképezik, és gondoskodnak arról, hogy az elmúlás elviselhetetlen könnyűsége elkerülhetetlen osztályrésze legyen a halandóknak. A csehovi kert az emberi élet színterévé szélesül, mindannyiunk Édenkertje és pusztuló földgolyó egyben. A férfiak rövid becserkésző hadművelet után elkapják az emberpárt, befogják szemüket, és földre fektetik őket. Az élő ember nélküli természet - háttérben a kidőlő fákkal - olyan, mint Csehov gyom felverte hajdani cseresznyés kertje. A négy férfi néhány percig zavartan uralja a kietlenné vált terepet. Az emberpár új ruhát öltve - talán a létezés egy másik dimenziójába érkezve - visszatér. De az is lehet, hogy nem haltak meg, csak ifjúságuk „kertjének” kellett végérvényesen búcsút mondaniuk. Emellett szól, hogy a pár élete a múlt idő megjelenített szimbólumainak (szerelem, felnőtté válás, házasodás, öregedés, halál) kíséretében folytatódik tovább. A négy férfi a táncoló pár köré négy földkupacot lapátol, mozgásterüket ezzel - az ember tér- és időkorlátaira utalva - négyszög alakú territóriumba szűkíti. A négy kupac a végén sírhantrá egyesül, amely magához vonzza a párt. A férfi mikrofonba hallatott, hívogató füttyszóval leheli ki a lelkét.

A *Meggyeskert* szimbólumait nem kell konkrétumokra fordítani. A látottaknak többféle olvasatuk lehet, a fenti összefoglaló is egyéni meglátásokon alapul. De mindemellett az előadás gondolatisága, szimbolikája koherens egységet alkot, a látvány, a hangzás és a koreográfia motívumhasználata következetes, átgondolt. Izgalmas a mozgásnyelvstílusok kezelése is. A négy férfi dinamikus mozdulatai kötődnek leginkább a néptáncoshoz, a szólópár - főleg az előadás első harmadában - többször kortárs táncnyelven mozdul meg. Juhász Zsolt a két különböző stílust koreográfusi módszerrel, mesterien elegyíti. Például amikor a férfiak becserkészik a párt - a tartalom mellett érzékletes formai megoldásként -, üldözők és üldözöttek mozgásnyelve fokozatosan hasonlóvá válik. Az egységesülő mozdulatnyelv azt jelképezi, hogy a szólópár a férfiak hatalmába került. A *Meggyeskert*ben felszínre bukik a táncstílusok közeledésének legnagyobb problémája is: az, hogy igen kevés táncos rendelkezik többféle, hiteles tánctechnikával. A mindenoldalúan képzett táncosok létezése ugyanolyan fikció, mint az elképzelt kommunizmusban tevékenykedő, mindenoldalúan művelt embertípus létének egykori rémlátomása. Az előadás elején rusztikus fehérneműben kortárs mozdulatokat

abszolváló szólópár sajnos (még) nem üti meg az elvárható szintet. Később, amikor többször néptáncosra váltanak, bizonyítják: rátermett táncosok, jó előadók. Több nyelven megmozdulni képes előadóművészek nemzedéke csak idővel alakulhat ki. Addig a koreográfusok - mivel lehetetlent nem kívánhatnak - kénytelenek lesznek szárnyaló fantáziájukat az adott testekre szabni. Vagy köztes megoldásként legalább az adott testeket jobban megoldozni.

[...]

Meggyeskert (Duna Táncműhely a Nemzeti Táncszínházban) Zene: Kiss Ferenc; Jelmez: Túri Erzsébet; Videó: Kiss Sándor; Rendező-koreográfus: Juhász Zsolt; Szereplők: Pozsár Éva Kitty, Végh Tamás, Balogh Csaba, Ignéczi Gergő, Vadász Dániel, Soós András.

Színház, 2006. július

Koltai Tamás: Kortársunk, Csehov  
 Georges Banu: Színházunk, a Cseresznyés kert (könyvismertető)

Georges Banu, a Párizsban élő román kritikus és egyetemi tanár gyönyörű könyvecskét írt Csehov utolsó színművéről, az értékek hanyatlásáról és a kultúra pusztulásáról. A *Színházunk, a Cseresznyés kert* című esszé azonkívül, hogy tizenkilenc - 1968 és 1999 között látott - előadás alapján megkapó elemzést kínál a darabról, metaforaként kezeli a Csehovnál is szimbolikus címbeli „birtokot”, és egyértelműen azonosítja a megítélése szerint mára halálra ítélt művészszínházzal. Abból az észrevételből kiindulva, hogy a *Cseresznyés kert*et gyakran tűzik műsorra akkor, amikor „egy ciklus véget ért”, természetes késztetéssel fordítja a darab problematikáját napjainkra. „A csehovi gyümölcsösre gondolni azt jelenti, hogy nézői mivoltomban rákérdezek arra, ami foglalkoztat: a színházra és a könyvre”, írja gondolatmenete legelején, s már itt arra a következtetésre jut, hogy ma, „amikor az elveszett illúziók átvedlett vigécei gazdagodnak” (itt rögtön Lopahinra, a cseresznyés kert megvásárlójára utal), tehetetlenül állunk a „gazdasági hasznossággal” nem rendelkező minőségek pusztulása előtt. „Brechtí” módon föltett kérdésével, azzal, hogy „...ma mit jelent a színház vagy a könyv egy televíziós adással vagy az internettel szemben?”, az esszé - Csehov színművén átszűr - segélyhívássá válik.

A lírai szubjektivitással és egyszersmind tühegyponossággal író szerző személyes sorsába is belejátszott a cseresznyés kert-komplexus. Családjának a romániai Mereiben épült kúriáját (ennek fotója látható a borítón) a kommunista diktatúra ugyanúgy „kisajátította”, mint annak darabbeli előhírnöke, Lopahin Ljubov Andrejevna történelmi értéket képviselő, a Nagy Orosz Enciklopédiában is szereplő híres gyümölcsösét. Az édesanya a kisfiú szeme láttára ugyanúgy kénytelen volt átadni a kulcsokat az új gazdának, az „átvedlett vigécnek”, ahogy Varja a színműben. S felnőttként ő is Párizsból tér „haza” látogatóba, akárcsak Ljubov. Az alanyi érintettség mégsem a magánfájdalmat, ellenkezőleg, a világfájdalmat hívja elő Banu *Cseresznyés kert*-értelmezésében. Csehov utolsó darabjával *A vihart*, a shakespeare-i búcsúdrámát képzettársítja. És Goethe *Faust*ját, amely szintén „a bukás felismerésének pillanatában kezdődik”. A fákban rejtőző kísértetek, amelyekről Petya Trofimov beszél, az ő értelmezése szerint bosszúért kiáltó szellemek. A folyó, amely elnyelte Grisát, talán a Sztüx. A búzatáblában elmerülő Ljubov (Lucian Pintilie rendezésében) a félig eltemetett Winnie az *Ó, azok a szép napok!* című Beckett-darabból.

Mindez kevésbé meglepő, ha tudjuk, hogy a harmadik felvonás estélyéről, amelyet az árverés napján tartanak, már Vahtangov azt mondta, hogy „lakoma a pestis idején”. Banu gazdag motívumháló, asszociációs rendszert sző a mű köré, de nem pusztán a saját értelmezése alapján, inkább a látott előadásokból kiindulva. A Ljubov és Jása inas közti feltételezett viszony például Strindberg *Júlia kisasszonyát* juttatja eszébe. Egy Karge és Langhoff rendezte előadásban hangsúlyos bábu Tadeusz Kantort. Ha az olvasónak módjában van következtetéseit ellenőrizni - magam ötöt láttam a szerző katalogizálta produkciók közül - , meggyőzőnek találja őket. Még a triviálisabbakat is. Például hogy a Romániába visszatérő „karizmatikus” királyt az értelmiség egy része ugyanúgy a megmentőnek kijáró illúzióval övezte, mint az övéi Ljubov Andrejevna. Vagy hogy amikor Steinnél Lopahin a cipőjével veri az asztalt, mint annak idején Hruscsov a szónoki emelvényt az ENSZ-ben, ezáltal „bizonyos értelemben szerves összefüggést teremt a cseresznyés kert leendő gazdája és a kor szovjet vezetői között”.

A mi finnyás színházi embereink alighanem fintorognának az efféle direkt gondolattól. Banu, aki pedig éppen a jelképes és materiális értékeket állítja egymással szembe, „a haszontalanra való hajlandóságot, aminek elpusztításáért a XX. század minden tőle telhetőt elkövetett”, és a gazdasági hasznosság vezérelvét, véletlenül sem esik bele az elvont szépségeszmény és a színház mint önreprezentáció csapdájába, ellenkezőleg, az egyedül

lehetséges módon társadalmi jelenségként kezeli a teátrumot. A szeretet prostituálódott fogalma, amely pedig itt „adná magát”, vagy nem bukkan föl elemzésében, vagy épp a fonákjáról, amikor Ljubov pazarló életformáját Shakespeare Timonjáéhoz hasonlítja, rámutatva a Ljubov javára szóló lényeges különbségre: „Költekezni, költekezni... de sosem kérni szeretetet cserébe.”

A legnagyobb élvezetet az egyes Csehov-motívumok jelentésének értelmezése és a különböző előadásokban megjelenő jelentésváltozása szerzi az esszé olvasójának. Érdekes például, hogy magát a cseresznyészkertet egyedül Peter Stein jelenítette meg; sajnálom, hogy a szerző nem látta David Borovszkij tömzsi fatörzseken álló díszletét Horvai István hetvenes évekbeli vígszínházi rendezésében. (Két magyar nyelvű bemutató szerepel a felsorolt tizenkilenc között, mindkettő érintőlegesen: Harag György 1985-ös marosvásárhelyi és Vlad Mugur 1998-as kolozsvári előadása.) Hasonlóan izgalmas végigkísérni a százéves szekrény rendezői beállítását és Gajev hozzá kapcsolódó díszbeszédét Strehlernél, Brooknál, Zadeknál és Roberto Ciullinál. Vagy a Lopahin-fölfogásokat. Csehov annak idején mindent megtett - hiába -, hogy Sztanyiszlavszkij játssza el a szerepet; ellenpontoszó szándékkal, hogy „tekintettel a neves színész közismert színpadi eleganciájára”, ne külsőségek hangsúlyozzák „a belső, traumatikus, áthidalhatatlan távolságot”, azaz a cseresznyészkert-problematika iránti lelki érzéketlenséget. Van, aki Banu szerint éppen az utóbbit nem vette észre, például Strehler. Ez is, mint minden kritikai mozzanat, empátiásként, nem elutasítóan jelenik meg az írásban.

A Koros Fekete Sándor fordításában, Anca Maniutiu előszavával megjelent könyv az „Egy néző feljegyzései” alcímet viseli. Georges Banu csak annyiban néző, amennyiben megőrizte természetes nyitottságát és közvetlenségét, egyébként egyike a mai színház vitathatatlan hozzáértőinek. Nem röstellem bevallani, hogy esszéjét az alanyiség és a szakmaiság ritka példájának tekintem, s mint a kettő harmonikus ötvözetéért rajongok érte. Summájával maradéktalanul egyetértek: „A színházat természetesen nem fogják elárverezni, ennek ellenére szembeűnő, ahogy menthetetlenül távolodik a szabadidő-civilizáció középpontjától - és az, ahogy a kisebbségi szokások margójára sodródik, a cseresznyészkert sorsával rokonítja.” Ha ez konzervatív gondolat, szívesen vállalom, hogy konzervatív vagyok.

Eredeti cím: Notre théâtre, la Cerisaie. Cahier de spectateur, Actes Sud, 1999.

Magyar fordítás: Koinónia, Kolozsvár, 2006.

Színház, 2006. december

Tompa Andrea: Nyílt színi sebek  
Mess - Szarajevó  
(Részlet)

[...]

A másik nagyágyú, az errefelé kevésbé ismert litván Rimas Tuminas *Cseresznyés kertje* viszont nagy csalódás. Öreg, fáradt előadás. [...] Ez az előadás tiszta szépelgés, színháziaskodás, úgy-teszünk-mintha, csupa apróság, kellék, szimbolika, mert az emberi tartalmak valahol menet közben kiürültek, a fájdalmak elfelejtődtek. Az egykori nagy rendező nyomaiban még látszik ugyan - egyetlen *Cseresznyés kert*-közhelyet sem mutat be, minden a sajátja -, mégis, majd egy évtizedes előadásokat nem érdemes fesztiválra hívni, vonom le a tanulságot.

[...]

Színház, 2007. február

Stuber Andrea: Fanyűvők kora

Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert Miskolcon (r.: Radoslav Milenković)

Ha *Cseresznyés kert*-előadással van dolgunk, elvárjuk, hogy legyen benne cseresznyés kert. Nem kell, hogy ott virágozzanak a szemünk előtt a fák, vagy hogy kosárszám szedjék a játszó a gyümölcsöt (pedig szép lenne!), de azért derüljön ki, milyen az a híres, hatalmas, gyönyörű birtok. Tudjuk meg, mit jelent a színrevivők számára, akik a „címszereplőt” nyilván tágabban értelmezik, mint maguk a hősök. A cseresznyés kert több mint cseresznyés kert. Letűnő éra, elvesző múlt, értékváltás tárgya/áldozata. Csehov darabja mint korszakhatár, határeset, esettanulmány - és ezen kifejezések hosszú szóösszetétele - mindkét irányból megközelíthető. Oda lehet állni vele az új mellé vagy igazságot szolgáltatni általa a réginek. (És a kettő kombinációja is ezernyi árnyalatot mutathat.) Mindenesetre igényli a mű az alkotói elgondolást. Mind a konkrét és szimbolikus elemeiről - a kerttől a gyerek szobán át az estélyig -, mind az ambivalens érzéseket keltő szereplőiről, Ljubov Andrejevna-tól Lopahinon át Petya Trofimovig.

A Miskolci Nemzeti Színház *Cseresznyés kert*-je az a fajta előadás - sok ilyen van egyébként -, amikor a néző tájékozatlan marad a tekintetben, hogy mit akartak közölni vele. Nem semmitmondással vádolom a produkciót jegyző Radoslav Milenkovićot - annál is kevésbé, mert engem egyszer már meghódított Csehovval, amikor Egerben színre vitte a *Három nővért* -, hanem avval, hogy rendezői eszközeivel, színészvezetésével, szereplőivel nem tudta célba juttatni a feldolgozandó információt. A legjobb akarattal is csak találgathatunk Milenković szándékait és interpretációját illetően.

Fabry Juraj jelzésértékű szobadíszletet tervezett a kezdéshez. (Az első jelenet a kutyáké. Szétagatják, felvételről.) A pályaudvarról érkező háziakat várók átláthatatlan ablakon nézegetnek ki az utcára. Nincs semmi kilátás. Az egykori gyerek szoba áll előttünk, erre a virágmintás mosdóállvány utal. Mindvégig kevés tárgy van a színen, így minden szereplő ahhoz a kevés tárgyhöz húz. Fandl Ferenc (Lopahin) precíz alapossággal bemosakszik a mosdónál, Baj László jepihodovi bénázásként kis híján felborítja, Halmágyi Sándor folyton részeg Szimeonov-Piscsikje egyensúlyproblémái megoldásához veszi igénybe. Kerekes Valéria jelentéktelen Sarlottája később belefojt a vízbe egy játék babát. Vége legyen a kiskorúságnak!

A gyerek szoba másik, elmaradhatatlan bútordarabja a százéves szekrény. (Száz éve volt százéves. Mára voltaképp kétszáz.) Esetünkben bizonyos értelemben eljártssa magát a cseresznyés kert, amely semmilyen vonatkozásban nem képződik meg az előadásban. Ebbe a szekrénybe Lopahin zavarában hirtelen belebújik, amikor Ljubov Andrejevna megérkezik. Elfoglalja. (Megelőlegezve azt, hogy övé lesz a birtok, s ő fogja kivágnatni a cseresznyefákat.) Ugyanide ül be andalogni a két testvér, Ranyevszkaja és Gajev. Majd az első felvonás díszletével együtt - amely műfűszőnyegek révén mintegy átvezet a szabadban játszó másodikba - elfelejtünk szekrényt, mosdót, múltat és jövőt. A szépreményű nyaralóhely bukkan fel, hátul nádas, mögötte csónak sikolhat keresztül a színpadmélyen. (A nádas, meglehet, vándormotívum, amely Milenković tavalyi, újvidéki *Sirály*-rendezéséből települt ide.) A harmadik felvonásban a bálhoz elegáns, bordó tapétás falak adnak keretet. Ezek elszállnak, eltűnnek a magasban az árverés eredményének hírére. Csak a csupaszság marad az új tulajdonosra, Lopahinra és a valódi birtokosra, Firsze, aki legvégül betotyog biztonsági papucsban a színek közepére. Felköti az állát, és lefekszik meghalni, miközben hull rá a hó. (Ez az előadás legszebb jelenete.) Firsz szerepében Csapó Jánost láthatjuk. Már a huszonegy évvel ezelőtti, Csizsár Imre rendezte miskolci *Cseresznyés kert*-ben is ő játszotta a vén lakájt. Ha lenne alkalmas műszer, bizonyára kimutatná, mennyivel többet tud ma Csapó János Firsze a szabadság felvirradását követő világnézeti elbizonytalanodásról, mint két évtizeddel ezelőtt. Ha akad a miskolci produkcióban igazán markáns színészi megnyilvánulás - amelyen kapva

kapunk abban a reményben, hogy megvilágítja az előadás lényegét - akkor ez az: Csapó János Firszének tétova, baljós megemlékezése a nagy szerencsétlenségről, a jobbágyfelszabadításról. Most minden össze van zavarva, nem érteni semmit - panaszolja. Olyannyira kavarnak fejében korok és korszakok, hogy egy gyerekadrággal topog Gajev után, amikor átöltözésre akarja bírni. A produkció másik, jelentősnek tűnő színészi mozzanata Lukács Gábor (Trofimov) életünket vehemensen ostorozó szónoklata. Lukács Gábor Petya Trofimovja néhány éles vonással karakteresen jellemzett alak. Szemüveges, magasán hordja az orrát, olykor nyitva felejt a száját. Kicsit idétlenek, szélesek és szelesek a mozdulatai. Csöppet hasonlít a fiatal Szörényi Leventére, ami nem jön rosszul, mert könnyedén felkeltheti fiatal lányok (Ánya: Barta Mária Viola) lelkesültségét.

Milenković jó ritmusú rendezésében sok határozott, elszánt cselekvés lezajlik. Például Molnár Erik figyelemre méltó, lakli Jásája a vízparton céltudatosan magáévá teszi Varga Andrea lelkes Dunyását, miközben kimondva-kimondottan rosszallja, ha egy lány csak úgy odadobja magát. Ugyanő, ez a kicsit sem selyemfiús küllemű inas úgy szereli le a kiboruló Ranyevszkáját, mint akinek gyakorlata van asszonya fizikai érintésében. Fandl Ferenc Lopahinja nyíltan pénzt ad Sarlottának. Dunyasa, miután Jása ejtette, szívesen visszakuncsorogná magát Jepihodovhoz, s az intéző - akiben Baj László talán egy leendő Lopahint is megsejtet - hajlamos magához venni az alázatosabbá és hálásabbá váló cselédlányt. Sok minden kijelöltetik tehát a szereplők számára, és mégsem igen látszik megtörténni köztük szinte semmi. Áron László Gajevje például egy pillanatig sem hat másnak, mint üres fecsegőnek. Müller Júlia Ranyevszkajaként megvillantja azokat a csodálatos szemeket, amelyeket Lopahin emleget, és szépen éli meg aggodalmát a harmadik felvonásban, de alakítása minden más vonatkozásban felszínes marad. Méltányolható a Lopahint játész Fandl Ferenc. (Még annak a csehovi követelménynek is megfélel, hogy „ne legyen rövid a haja, mert a fejét gyakran hátraveti”.) Fandl Lopahinja jószándékú, képességes ember. Ha igazságosak vagyunk, nincs is sok okunk idegenkedni tőle. Alkalmas az életre, szemben az alkalmatlanokkal. Van az a gyöngyszem jelenete a negyedik felvonásban, amikor megkérni készül Varja kezét. Varját az érdesen mély hangú és mély érzésű Bodor Németi Gyöngyi formálja meg, az előadás legkompaktabb teljesítményét nyújtva. Állnak a színpad két oldalán, s Fandl Lopahinja nem is igen igyekszik megszólalni. Voltaképp meg sem próbálja feleségül kérni a lányt. Annyira reménytelen, hogy emberek egymásra találjanak.

Ebbe az ígéretes jelenetbe belecsörgött hihetetlenül hosszan egy zenélő mobil a zsöllyéből. Ami arra utal, hogy talán nemcsak a miskolci társulat nem igazán felkészült és érett a *Cseresznyéskert* előadására, de a nézők közül sem mindenki.

Csehov: *Cseresznyéskert* (Miskolci Nemzeti Színház) Fordította: Spiró György; Dísztet: Fabry Juraj; Jelmez: Laczó Henriette; Irodalmi munkatárs: Horváth Barbara; Rendező: Radoslav Milenković; Szereplők: Müller Júlia, Barta Mária Viola, Bodor Németi Gyöngyi, Áron László, Fandl Ferenc, Lukács Gábor, Halmágyi Sándor, Kerekes Valéria, Baj László, Varga Andrea, Molnár Erik, Csapó János.

Színház, 2007. március



Tompa Andrea: Tehetetlenségi erő  
Csehov: Cseresznyés kert a Vígszínházban (r.: Alföldi Róbert)

Amikor Firsz bizonytalan mondataival befejeződik az előadás, a felsötétben a színészárnnyak meghajlásra készülődnek, és a tanácstalan nézők erre elkezdnek tapsolni, azon tűnődöm, hogy a Vígszínháznak morálisan most jobbat tett volna egy jelentő bukás, mint ez a *Cseresznyés kert*-előadás. Egy formátumos, nagy akarás, lázas gondolkodás, merész és nagy igyekezet porbahullása, egy igazi nagy tévedés, amely felrázza a színházat és előbb-utóbb a tisztelettudó, a színházról mint (együtt)gondolkodási formáról már lemondott nézőt is. A színházi bukás fontosságát (és felhajtóerejét) ugyanúgy elfelejtettük, mint a darabbéliek azt, hogy mi mindenre volt jó valaha a cseresznye. Mert hogy az a szép nagy cseresznyés kert a természet tehetetlenségi erejénél fogva virágzik ugyan, de nem tudni, mi végre. Mint a Helmer és Fellner építette, szintén szép nagy, ezer férőhelyes kert, amelyben ülünk. (Nem én fantáziálok: kétszer is fölkapcsolják előadás közben a nézőéri fényt, a színház és a cseresznyés kert párhuzama tehát az alkotók fejében is megfordult.)

Ezen az estén azonban nincs hova hullani. Pusztán a zenekari árokba ugranak be a színészek az előadás végén - „Süllyesztöbe velük, mindenkivel!”, blöffölte tán a rendező, még Lopahint is lesöpörve a színpadról, és aztán így lett vége az előadásnak. Meg nem gondolt gondolatok sora ez az est, amivel nem lehet bukni. Minden olyan a színpadon, mint ha a múltból maradt volna itt, a jelenben értelmez(het)etlenül: ipari környezet, valami század eleji gyár mára már mozdulatlan gépcsarnoka, amiről nem tudni, mit gyártott, de tehetetlenségi erejénél fogva ott ragadt (díszlet: Menczel Róbert). „A gyerekzsoba!” - mondja rá a főhősnő. A hatás majdnem komikus. Miféle cseresznyés kertről papolnak annyit? Ha valami idegen ettől a saját végső pillanatait szemlélő és pusztulásában tetszelgő világtól, az éppen ez a leállt gyárvilág, amely azt sugallja, hogy itt valaha termelés folyt. Nem, ezek nem dolgoztak. Ha így lett volna, nem idegenkednének annyira a munkától, amely megmenthetné őket. A díszletnek nemcsak titka vagy dinamikája nincs (olykor legfeljebb fel lehet rá mászni vagy zongorát eresztetni rá), de nem is értelmezi önmagát. És ugyanez a szereplők sorára is igaz. Itt van az öreg szolgál, Firsz. Ráadja urára a köntösét. Legalább fél évszázada adja rá, legalább is a darab szerint, még sem húzza össze rajta a két szárnyát, az övét meg egyszerűen bogra köti. Milyen hanyag szolgál ez? Miért nem rúgták ki eddig?! Vagy nem figyel oda? Ilyennek látja a rendező? Vagy ilyen figyelmetlen színész Kern András? Mire gondoljon a néző? Vagy itt van Sarlotta Ivanovna, aki mint afféle Houdini, egyszer csak leláncolva jelenik meg a színpadon. A szabadulóművész kezére lazán csavarják a láncokat, háta mögé nézve fityegni látom a mutatvány kellékeit. Most le van láncolva vagy sem? Az est ilyen és hasonló eldöntetlen momentumok hosszú sorozata.

A harmadik felvonás nagyjelenetében a bálba érkező kissé részeg Lopahin, aki az „urak” társaságában korábban már lebunkóparasztotta önmagát, most, amikor bejelenti, hogy megvette a kert, felmászik a zongora tetejére, és ugrálni kezd rajta. A rendezői igazságosztásban Lopahin, a gazdag paraszt, az új földesúr egy mozdulattal söpri le az asztalról (zongoráról) a finom, tehetetlen és szegény urakat. Fehér-fekete látásmód ez. Nosztalgia a múlt iránt, leegyszerűsítő és lapos antimarxista lecke az új rendről. Ranyevszkaja, mint afféle dekadens dzsenti, lecsatolja díszes uszályát, és aláfeküdne a jelennek: felmászik a zongorára, és felkínálja magát a ház új urának. De Lopahinnak nincs szüksége rá, az asszony fejével lefelé csúszik le, a többiek óvó karjai közé.

Egy kortárs kritikus, Georges Banu megírta az elmúlt évtizedek korszakalkotó *Cseresznyés kert*-előadásainak - Strehler, Brook, Serban, Harag, Mugar és mások rendezéseinek - krónikáját. Talán meg kellene írni e könyv ellenpontját is: mindazt, amitől ez a darab kiürül, jelentéktelen és érdektelen lesz. Például azt, hogy efféle fejsze(kalapács)csapásokkal, fehér-fekete értelmezésekkel, kényelmes, leegyszerűsítő

igazságokkal, képletekké szegényített emberi vázlatokkal nem érdemes Csehovot színre vinni. Ez a szimplifikálás, a szereplők összetett figuráinak és igazságainak kicsontozása Alföldi rendezéseinek legnagyobb veszélye. Ha a múlt (Ranyevszkaja képviselőjében) feltétel nélkül szép és értékes, ha a jelen (Lopahin személyében) nem tartalmaz semmilyen értéket, akkor mi értelme ennek a darabnak? Csehov nem ideológia, hanem gazdag, bonyolult emberek televényszerű együttélése, egymást kizáró vagy egymás mellett érvényes igazságok párbeszéde. Nem a részletező, realista vagy naturalista színjátszást, értelmezést kérem számon. És nem is a színházról való gondolkodást. Hanem az emberről való gondolkodást. Hogy mit jelent elveszíteni valamit. Mit jelent egy gyerekkori sérelem. Mi a pénz. A munka. A remény. A szerelem. Egyébként egyedül ez utóbbi szólal meg hihetően ezen a színpadon, az is csak Ranyevszkaja (Eszenyi Enikő) szájából. Aki, mint állítja, alatta áll a szerelemnek, akit úgy lök ide-oda, Párizsból Oroszországba és vissza ez a szerelem, mint valami tehetetlenségi erő. Eszenyinek ez az egyetlen veszteség adatik, amit megélhet, eljátszhat ma este.

Ebben az előadásban nem sokféle igazság ütközik, sőt, senkinek sincs igaza, itt mindenki nyers, emberileg taszító, üres, felesleges és egyszerű, mint egy báb. Ezek az emberek szeretettelenül és kínlódva élnek egymás mellett. Nem hisznek és nem is bíznak semmiben, ám létezésük sivársága nem válik megélhető drámává a néző számára. Még soha nem láttam ilyen kiábrándult és cinikus rendezését Alföldi Róbertnek. Lopahinnak egyetlen pillanata sincs, amikor, úgymond, a néző igazat adhatna neki: nincs emberi arca, nem rokonszenves az állandó munkálkodása; sérelmei, gyengeségei sem teszik szánhatóvá. Lehet ez persze színészi kérdés is, Pindroch Csaba alakításában szűk látókörű, üresfejű, csak pénzével törődő, egysíkú figurát kapunk, sekélyes lelkivilággal. Ánya (Danis Lília) és Varja (Tornyai Ildikó) folyton üvöltönek, mintha a kétségbeesés szélén állnának, de csak feszültek és idegesek, nincs drámájuk, amit megélhetnének. Dunyasa (Cseh Judit) harsány és üres (a színésznőnek csupa felszíni eszköze van), a szolgálk, Jephodov (Gyuriska János) és Jása (Csöre Gábor) még csak nem is humorosak. Szimeonov-Piscsikről (Rajhona Ádám) nem tudni, mit keres ebben a közegben. Sőt még Sarlotta Ivanovna (Börcsök Enikő) lénye és trükkjei is felejthetőek, de ez biztosan nem színészi kérdés. Hogyan léteznek ezek az emberek együtt, mi közik egymáshoz, mi tartja őket össze, nem tudni. Gajev (Hegedűs D. Géza) jobban és jobb híján kötődik biliárdgolyóihoz, mint rokonaihoz. Szinte egyetlen emberi viszonyt sem látni. Hogy Ánya szeretné ezt a groteszk Petyát (Kamarás Iván nevetséges figurát hoz ugyan, de mi köze az előadás egészéhez?). Hogy Varja és Lopahin közt bármilyen múlt-jelen-jövő idejű kötődés lehetséges lenne. Hogy ez a Lopahin valóban kötődne Ranyevszkájához. Talán csak a két testvér, Gajev és Ranyevszkaja közt van az együttlétnék valami finom természetessége. Ez is a múlt tehetetlenségi ereje okán: Hegedűs D. és Eszenyi sokat megéltek együtt ezen a színpadon.

Csehov: *Cseresznyéskert* (Vígyszínház) Fordította: Spiró György; Dísztlet: Menczel Róbert; Jelmez: Bartha Andrea; Mozgás: Király Attila; Dramaturg: Vörös Róbert; Bűvészműtávkányok: Holcz Gábor; Világítás: Komoróczky Gábor; Szcenika: Krisztiáni István; A rendező munkatársai: Várnai Il dikó; Rendező: Alföldi Róbert. Szereplők: Eszenyi Enikő, Danis Lília, Tornyai Ildikó, Hegedűs D. Géza, Pindroch Csaba, Kamarás Iván, Rajhona Ádám, Börcsök Enikő, Gyuriska János, Cseh Judit, Csöre Gábor, Kern András.

Színház, 2007. május

Markó Róbert: Rendezzük kertjeinket  
Csehov: Cseresznyés kert Szombathelyen (r.: Jordán Tamás)

Az élet adott kulcsot Csehov utolsó darabjának mai értelmezéséhez: jól megszokott, kényelmes mindennapjaink csinos, de retrográd világának jelképe a cseresznyés kert, melyet a túlélés érdekében fel kell parcelláznunk, vagy legalábbis túl kell adnunk rajta, hiszen nyakunkon a gazdasági recesszió. A Weöres Sándor Színház bemutatója ekképpen értelmezi a *Cseresznyés kert* üzenetét-mondanivalóját - ezt tanúsítja legalábbis a szemre tetszetős, filológiai igényes, információgazdag műsorfüzet. A Duró Győző szerkesztette brosúra idézi Brustein és Fergusson Csehov-passzusait, részletet közöl Georges Banu kiváló *Cseresznyés kert*-könyvéből, s az olvasó megtudja, mit gondoltak az 1903-ban keletkezett darabról olyan rendezőzsenik, mint Sztanyiszlavszkij, Strehler és Brook. Röviden nyilatkozik Jordán Tamás, a szombathelyi produkció rendezője is: a remekmű örökérvényűségéről; a darab döbbenetesen aktuális mondanivalójáról; a gazdasági világválságról, mely mindannyiunkat „valamilyen féltve őrzött értékünk lerombolásával fenyeget”. Nagy szerencse, hogy legalább a műsorfüzet feltárja a rendező elképzelését, mert az előadásból kevéssé hallhatni ki bármiféle szándékot.

A Jordán-féle *Cseresznyés kert* ugyanis színtiszta megmerítkezés és illusztráció. Takács Lilla tágas, Ranyevszkaja szalonját cseresznyeszín faburkolattal borító díszletterve nosztalgikusan szép, szinte valóban élhető közeg. Máris markáns alkotói állásfoglalás az itt élők mellett, Lopahinnal szemben: aki ezt a gyönyörűséget le akarja romboltatni, vagy örült, vagy szívtelen. Pedig a helyzet - különösen, ha a vázolt aktuális vonatkozásokat is számításba kívánja venni a rendező - ennél jóval összetettebb. Csehov darabja ugyanis éppen az érzelmek befolyásolta és a ráción alapuló világlátás ütköztetésére kínál lehetőséget, ráadásul úgy, hogy Ranyevszkaja és Lopahin érvelése is helytálló a maga módján. A nézői szimpátia azonban legkésőbb Ranyevszkaja királynői antréjánál a család oldalára áll, megbomlik a Csehovnál olyan kényesen felépített egyensúly, és sérül a szerzői szándék, melyet papíron Jordán is akceptál, miszerint a *Cseresznyés kert* komédia volna. A gogoli „Mit röhögtek? Magatokon röhögtek!” csehovi lecsapódásának („Nézzétek meg magatokat!”) önironikus légköre ilyen körülmények között nem tud megteremtődni. Sóvár fájdalom, könnyfakasztó nosztalgia lép a helyébe.

A fentiek nemcsak az előadás egészét határozzák meg, de a színészi alakításokon is nyomot hagynak. Jordán Ranyevszkaja családja és udvartartása kapcsolatrendszerének elemzésében nem látszik hibázni, pontos kisrealizmussal bomlanak ki szerelmek és egyéb vonzalmak, hallatlanul nehéz helyzetbe kerül ugyanakkor a Lopahint játszó színész. A figura gyakorlatilag teljesen elszigeteltté válik ebben a milióban, s mivel az előadásban nem jelenik meg kellő eréllyel a kert eladásának szükségessége és elkerülhetlensége, Lopahin mintha csak saját kedvére és szeszélyéből vásárolná meg a birtokot. Czapkó Antal energikusan, eszközugazdagon teszi emberközelivé a kereskedő alakját. Már első színrelépésekor teljes figurát rajzol: rátartin, ám mégis kissé idegenül viseli a Döry Virág tervezte hibátlanul elegáns jelmezt. Benne van ebben minden, amit a figuráról a cselekmény elején tudni érdemes: a felkapaszkodottság, a belőle fakadó idegenségérzet, s az ebből következő folytonos megfelelési kényszer. A színész alkatából, színpadi habitusából eredő gögös elegancia, melyet Czapkó ezúttal elegáns göggé vastagít, nagyszerűen kamatozik ebben a karakterben, s érzékletesen (bár helyenként tán túlzott hirtelenséggel) fordul kisfiús félénkségbe Ranyevszkaja környezetében. Apró remeklések színezik az alakítást: egy-egy kényszeredett mosoly, zsebbe dugott kéz, s hogy ez a Lopahin Sarlotta Ivanovnákat éppenséggel Sarlotte Ivanovnáknak hívja. Hogy Czapkó Lopahinja a minőségi alakítás ellenére sem elég erős ellenpontja a többi figurának, a fent említett értelmezés következménye. E problémát pedig akkor fájlalja igazán az ember, amikor Czapkó és a Ranyevszkaját játszó Tóth Ildikó elemi

erejű kettőseit látja. Tóth, aki evvel az alakítással csatlakozott a szombathelyi társulathoz, érzelmvezérelt, kissé felületes, de mindenestül elbűvölő asszonyt játszik magától értetődő, könnyed természetességgel. Párjelenetei Czapkóval azért rendkívül hatásosak, mert figuráikat azonos játéknyelvből építik fel, melyben a legkisebb rebbenésnek, a minimális helyváltoztatásnak is jelentősége van.

Lényegesen vaskosabb eszközökkel, de élettelen komédiázik a Dunyasát adó Bálint Éva. A kikupálódó szobalány ellenállhatatlanul humorossá válik, amikor a mű-széplélek a színésznő Erdélyből magával hozott tájszólásával nyilvánul meg. Ugyancsak sallangmentesen nevettet Orosz Róbert Jepihodovja, aki együgyű filozofálgatásaival olykor drámai mélységeket is megkarcol. Németh Judit a maga nemében kiváló, sorsát finoman érzékeltető Sarlotta Ivanovnája; Czukor Balázs Trofimovja, akit a színész a tőle megszokottnál jóval harsányabb (olykor túlzottan is harsány) eszközökkel fest meg; vagy Szabó Tibor tragikomikusra színezett Firsze: csaknem valamennyi alakítás értékes munka - és mintha jószerivel mind különböző előadásból érkezett volna. Ez is arra figyelmeztet: rengeteg múlik azon, mennyire erőskezü, eredeti rendezőket hív Jordán Tamás a szombathelyi társulathoz a következő évadokban.

Csehov: *Cseresznyéskert* (Weöres Sándor Színház, Szombathely) Díszlet: Takács Lilla e. h.; Jelmez: Dőry Virág; Zene: Benkő László; Koreográfus: Bodor Johanna; Tanácsadó: Fekete Péter; A rendező munkatársa: Kapornaki Rita; Rendező: Jordán Tamás; Szereplők: Tóth Ildikó, Csonka Szilvia, Péter Kata, Szerémi Zoltán, Czapkó Antal, Czukor Balázs, Endrődy Krisztián, Németh Judit, Orosz Róbert, Bálint Éva, Szabó Tibor, Vass Szilárd, Horváth Ákos.

Színház, 2009. június

Rádai Andrea: Egy öreg bútordarab  
Csehov: Cseresznyéskert Zalaegerszezen (r.: Sztarenki Pál)

Hosszan tudnék írni Wellmann György öreg Firszeről: minden mozdulatáról, totyogásáról, jelentőségteljes dűnnyögéséről, háttérből ható, mégis mindig érzékelhető jelenlétéről. Az akár oldalakon át tartó lelkesedésből azonban nem futná magára az előadásra. Márpedig az előadás - a Firszhez kötődő kezdet és vég között - ott van.

Csehov *Cseresznyéskert* című drámájának mellékszereplője, Firsz, az öreg szolga jobbjára néma tanúja egy nagy múltú család hanyatlásának és széthullásának. A szolga szerepe a darab végén válik igazán fontossá és szimbolikussá: amikor a birtok és a cseresznyéskert elárverezését követően a család elhagyja ősei házát, Firszet otffelejtik. Az öreg szolga pedig sorsába beletörődve fekszik le, és azt motyogja: „Az életem úgy elmúlt valahogy... mintha nem is éltem volna...”

Firsz végig a színpadon van a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház tisztességesen középszerű *Cseresznyéskertjében*, az új vezetés első bemutatóján. A színházban bemutatkozó főrendező, Sztarenki Pál korábban a József Attila Színházban már megrendezte a Csehov-drámát, s az öreg szolga abban az előadásban is az előtérbe került - ami Firsz alakjának kétségkívül érvényes és izgalmas olvasata, azonban nem az egész drámáé. A szolga nem kaphat akkora hangsúlyt, hogy hozzá képest a többi szereplő mellékesebbé váljon; ez ugyanis még feltűnőbbé teszi, hogy néhány apró, kiegészítő mozzanat és gesztus kivételével a dráma egészének nincsen jól látható, markáns és egységes rendezői olvasata. A zalaegerszegi Firsz az a fajta biztos pont a család zaklatott életű, érzelmi hullámzásokat megélt tagjaiban, melyet mindenki természetesen vesz: annyira megszokottá vált (bár elavult) érték és szeretetforrás, hogy senki sem törődik már vele, s Gajev is inkább az élettelen szekrényről zeng dicshimnuszt. Az előadás talán jobban kidomboríthatta volna - bármilyen ellentmondásos is ez - ezt a fajta nem-viszonyulást Firszhez vagy ahhoz, amit képvisel.

Wellmann György Firsz szerepében például nagyszerűen megoldja azt a két paradoxont, hogy egyszerre rejtőzködjön (hiszen a többi szereplő levegőnek nézi) és legyen előtérben (hiszen - és különösen a nézők számára - mégiscsak jelen van), és hogy egyszerre legyen demens, és sugározzon bölcsességet. Olyan, mint egy jóakaró, öreg házi szellem, s hatalma is nagyobb, mint hajlott korából gondolnánk. Igazi ereje akkor mutatkozik meg, amikor egyedül van a színpadon: az előadás kezdő jelenetében, miután komótosan elhelyezkedett karosszékeben, virágzó cseresznyeággal a kezében, egyetlen intéssel a helyére parancsolja a volt gyerekszobába berakoncátlankodó távirányítós játék mozdonyt. Lemezt tesz fel a gramofonra, s így várja úrnőjét, Ranyevszkáját és az „úrfit”, Gajevet. Mindez azonban nem éri el a családtagok ingerküszöbét, s Firsz további kommentárjai is észrevétlenek maradnak. Nagyokat gondol magában, vagy hangosan dűnnyög, de a néző ezt is úgy érzékeli, mintha szavai egy teljesen más, a színpadtól független csatornán érkeznének. Trofimovot például arra biztatja, hogy csókolja meg végre Ányát. Mintha még arra is kísérletet tenne, hogy beleavatkozzon a háziak dolgába: átrendezi az építőkockákat, melyekkel Lopahin demonstrálta a cseresznyéskert kivágott fái helyén létesítendő nyaralótelepet. Máskor, nosztalgikus hangulatban, reszketeg tánc lépéseket lejt, de legalábbis karba teszi a kezét, mint egy kozák táncos. A legutolsó dinamikus mozzanat is hozzá kötődik. A család elbúcsúzik a kiürült háztól, de ahelyett, hogy kimennének, statikus képbe meredve leülnek bőröndjeikre, és a semmibe merednek. Firsz viszont előretotyog, s leül a málhájára a kopár cseresznyefához: ő valószínűleg hosszabb útra indul.

Firsz alakját leszámítva hagyományos és könyvízü előadást látunk, néhány kiszámítható, hangulatfokozó, de ízléses gesztussal. A díszlet jobb napokat látott szobabelsőt ábrázol: a tapéta kopottas, a bútor kevés, minden dísztelen és sivár. Az előadásban pedig - nem meglepő módon - a cseresznye-motívum uralkodik. A színpadon két csenevész, kiszáradt

fa utal a kert eljövendő halálára. Szomorú, lírai pillanatokban sűrű faágak árnyai vetülnek a falakra. A második felvonásban a szereplők fülén lógó cseresznyék emlékeztetnek újra az előadás címére. A motívum csak Trofimov esetében válik enyhén groteszkké: neki a szemüvegszárára is jutott a gyümölcsből, hogy végig himbálózhasson tétova szerelmi vallomása alatt. Anya bohón és mohón fiatal: annyit vesz szájába a cseresznyéből, hogy majd kipukkad, Varja higgadt és koravén: a hasára mutatva inti rendre a lányt - gondoljon a következményekre.

A színészek többé-kevésbé kézenfekvő sémákból építkeznek a karakterek megformálásakor. Egymás közti viszonyaik sokkal kevésbé világosak, mint egy-egy tulajdonságuk; mintha csak darabkái és nem részei lennének annak az egésznek, melynek súlypontja Firsz alakja. Tánczos Adrienn Ranyevszkájája hamar kiismerhető asszony: nemcsak könnyelmű, de hervadtan romlott is. Primadonnáskodik - táncra perdül - a figyelemért. Diszkrét adag szeszt kap Jasától, az inastól (Spisák István) a kávéjába. Anya (Kálóczi Orsolya) az élet csodáira váró, izgatott kislány, akit azonban olykor már most józanságra intenek tapasztalatai és a szigorú Várja (Sztankay Orsolya), akit annyira megkeményített az élet, hogy örülni is csak félve tud. Gajev (Nádházy Péter) nagyra nőtt óvodásként dugja fejét a homokba a problémák elől. Lopahin (Urházy Gábor László) félénken és udvariasan él hatalmával, s a gátlástalan lelkesedés csak akkor ragadja el, amikor újító terveiről beszél. Mint férfi azt sem tudja, mit akar. Trofimov (Mihály Péter) sem, hiszen Gajevhez hasonlóan ő is megrekedt a számára legkényelmesebb korban, csak éppen örök diáksága révén intellektuálisabb álca mögé bújhat. Sarlotta Ivanovna (Kovács Olga) és parókái tolakodóan furcsák. Szimeonov-Piscsik (György János) alig feltűnően kuncsorog. Jepihodov (Szakály Aurél) a megtestesült szerencsétlenség. Dunyasa (Misurák Tünde) feltűnő sminkkel elébe megy a gonosz csábítónak, s gyanúsan domborodik a hasa az utolsó felvonásban. Jasa, az inas cinikusan gátlástalan. A vándorlegény (Bellus Attila) némán félelmetes. Mindannyian elbújhatnának az öreg Firsz köpönyegében.

Csehov: *Cseresznyéskert* (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg) Díszlet-jelmez: Pilinyi Márta; Dramaturg: Madák Zsuzsanna; Rendezőasszisztens: Kőműves Zsófia; Zenei szerkesztő-rendező: Sztarenki Pál; Szereplők: Tánczos Adrienn, Kálóczi Orsolya, Sztankay Orsolya, Nádházy Péter, Urházy Gábor László, Mihály Péter, György János, Kovács Olga, Szakály Aurél, Misurák Tünde, Wellmann György, Spisák István, Bellus Attila.

Színház, 2011. február

Gerold László: Nem minden arany, ami fénylik  
 Cseresznyés kert-színház  
 (A Cseresznyés kert Szabadkán, r.: Bérczes László m.v.)

Nagy kelete van mostanság Csehovnak, művei közül is talán elsősorban a *Cseresznyés kertnek*, amely a hagyományt jelképező híres-neves (még a lexikonban is benne van!) kert elvesztése okán az egykori tárgyi és szellemi értékek devalválódásának elszomorító, de a változások folytán elkerülhetetlen példája volt és maradt. Ezen értékek közé tartozik a színház is, melynek kétséges fennmaradása sokakat aggaszt - mint most Szabadkán, ahol a Népszínház társulata emberfeletti erőfeszítésekkel próbálja megőrizni egykori, nem is oly régi dicsőségét, miközben a város központjában immár több éve igencsak lassan - ha egyáltalán - épül, teljes bizonytalanságtól övezve, a régi helyett egy új színház.

Nem véletlen tehát, hogy a szabadkai vendégrendező, Bérczes László - ki a mostani bemutató előtt így nyilatkozott: „Igazából nem is tudom eldönteni, hogy ez az épület pusztuló- vagy épülőfélben van” - előadásának főszereplője a kivágásra ítélt cseresznyés kerttel rokon sorsú színház. A Csehov-komédia (most látszik, milyen pontos a szerző műfaj-meghatározása!) Szabadkán e pillanatban egyértelműen a színház komédiájaként nyer szomorú aktualitást, olyannyira, hogy a legújabb sajtóhírek szerint - mint ahogy az újjgazdag Lopahin a kert felparcellázását és kiárusítását tervezi - a város azon spekulál, hogy már most eladja a még befejezetlen épület földszinti helyiségeit. Hogy Csehov *Cseresznyés kertje* a színházról is szólhat, arról a szakirodalomban bőven esik szó. Georges Banu *Színházunk, a Cseresznyés kert* című könyvében olyképpen, hogy szerinte a mű színrevitelének alapkérdése: „Kell-e ábrázolni a cseresznyés kertet?” Bérczes cseresznyése egy pillanatra a valóság illúzióját kelti. Akár a színház. Azzal, hogy a színpadon játszó színészek és az ugyanott ülő nézők az üres nézőtér felett lebegő, ködként felsejlő és ködként eltűnő fákat látják, a rendezés egyszerre utal a színjátszás illanó jellegére és arra a bordó széksorok jelképezte valóságra, amely - a régi/új színházépület hiányában - inkább nincs, mint egy moziból adaptált színházterem kínálta illúzió alapján lenni látszik. A színház azonban él, benne nézők és színészek kis közössége előadást hoz létre. A nézőteret előlünk paravánnal takaró folyosón, akárha az utcáról jönnénk, jutunk el a színpadig, ahol - miközben háromtagú zenekar játszik - utcai ruhás nők és férfiak fogadnak bennünket. Mi és ők egyek vagyunk - a civil viseletet színházi jelmezekre cserélő szereplők nem előttünk, hanem körülünk keltik életre Csehov alakjait. Firsz, az idős szolga az első sorban ül, több jelenet játszódik egy jobb közepén levő emelvényen (sajnos az alsó sorokban ülők nem látják, mi történik mögöttük!); a cseresznyés kert elárverezése után, amikor a volt tulajdonosoknak el kell hagyniuk a házat, a színészek visszaöltöznek civilbe, közben kihúzzák alólunk, és kupacba kötve a magasba emelik a székeket. Majd amikor határozott mozdulattal lerántják a színpadot és a nézőteret elválasztó függönyt, egyértelművé válik: nincs színház, ahogy a város főterén sincs színházépület, akiknek arra visz az útjuk, csak műanyagba csomagolt korinthuszi oszlopokat és égbe meredő szürke betonfelületeket látnak.

Kétségtelenül végiggondolt, remekül kitalált részletekben bővelkedő koncepció, amely azonban sem a rendezés, sem a színészi játék tekintetében nem működik mindig az elképzelésnek megfelelően. A rendezés legproblematisabb pontja a színpadi függöny használata. Jól „szerepel”, amikor leeresztve jelzi, hogy a nézőtér felett lebegő illúzió és a színpadon megképződő valóság két külön világ, majd amikor felhúzza egységesíti a két világot. Viszont a báli jelenetben azzal, hogy a párok a függöny mögött táncolnak, s csak olykor tűnik fel egyik-másik, az előadás ellen dolgozik: nem tud létrejönni a várakozás hangulatának drámai ereje. Talán ezért is tűnik elszietettnek az árverés elbeszélése, ami váratlanul féktelen duhajkodássá fajul.

Abban viszont, hogy nem érezzük a birtok elvesztése miatti feszültséget, színészi enerváltság is közrejátszhat. Vicei Natália játékából hiányzik a Ranyevszkaja lényét meghatározó színésznői manír. Bár a színre lépésekor viselt, sem korához, sem a helyzethez nem illő jelmeze szinte predestinálná a színészkedésre, nem él ezzel a lehetőséggel. Amikor Lopahint (Csernik Árpád), akit nem kedvel, azzal marasztalja, hogy ha ő köztük van, jobb a hangulat, éreznünk kellene a merő színlelést. Ahogyan akkor is, amikor a nála sokkal fiatalabb utópista diákot, Trofimovot (Pálfi Ervin) próbálja a bizonytalanság okozta pillanatokban melleit felkínáló nőként meghódítani. Így a színésznő játéka nélkülözi az alakítás teljességéhez szükséges árnyalatokat. Ugyanez mondható el Csernik Lopahinjáról, aki megfosztja a figurát a benne munkáló dilemma drámaiságától azzal, hogy miközben kizárólag a kert gazdasági értékét látja, nem kellően rámenős, nyers és erőszakos, inkább megértő, és részvétet érez egykori gazdáira. Ellenben kiváló a Varjával (Kalmár Zsuzsa) való darabvégi párjelenetében, amikor feleségül kellene kérnie, de csak sután esetenkedik, míg végül csődöt mond.

Kalmár Zsuzsa az előadás legkövetkezetesebb alakítását nyújtja az egyre fenyegető szegénységet fékezni kívánó, őrmester szigorú házvezetőnő szerepében. Ha van tragikus alakja Csehov művének, akkor Varja az, s ezt a színésznő pontosan mutatja meg. Jó teljesítmény Pálfi Ervin álmokat szövő, de ugyanakkor ironikusan ábrázolt Trofimovja, Nemes Kovács Andor szüntelen pénzkunyerálását nagy vehemenciával leplező földbirtokosa, Szőke Attila alázatos és mindenki iránt szolgálatkész könyvelője és Pesitz Mónikának a magány elől szemfényvesztő mutatványokba menekülő nevelőnője. Firszet, mint egykor Harag György újvidéki előadásában, most is idős szerb színész, a nyolevanon felüli Mihajlo Janjikin kapta (aki vagy fél évszázada Hamlet volt Szabadkán!), s bár a rendezés nem szentelt a figurának akkora figyelmet, amekkorát megérdemelte, vallomás-monológja megindítóan emberi. Minden szereplőnek van egy-egy őszinte felvillanása, köztük Körmöci Petronella affektáló, magakellettő szobalányának és Ralbovszki Csaba úrhatnám Jasa inasának, jóllehet mindketten külsődleges megoldásokkal, teátrális túlzásokkal dolgoznak. Számomra az est két legproblematikusabb alakítása Szilágyi Nándor Gajevje és Pámer Csilla Anyája. Előbbi a figura infantilizmusát szüntelen hadonászó gesztikulálással, utóbbi, nem érezve a szerep kínálta lehetőségeket, üresen visszhangzó szavalással véli megoldani feladatát. Arra a kérdésre, hogy a Bérczes László rendezte *Cseresznyéskert* szabadkai előadása párbeszédet kezdeményez-e közönségével, azt mondhatom, a koncepciót tekintve igen, a színészi alakítások tekintetében viszont csak részben. Remek és kidolgozatlan részletek felemás egyvelege.

Színház, 2012. január