

bor, az államalapítás megkezdése előtt a cipőket tisztító István, az endéká turmixot vásároló és temetési bonyodalmait végigcsináló Tábori kartárs stb. Tragikomikus alakokká, bábokká a történelmi-társadalmi erők láthatatlan zsinemmozgatásai által válnak. Kornis elbeszélő művészetének egyik legmesteribb sajátága, hogy lankadatlanul sziporkázó, élőbeszédszerű modorában a reflexió tökéletes kiiktatásával közli mondanivalóját, s fura szituációi és emberei csak egy elvontabb szférában tűnnek véresen komolyaknak, ott, ahol a komikum észrevétlenül tragikumba fordul át. Kornis Mihályt e vonások a fiatal magyar irodalom egyik leghatározottabb arculatú alkotójává teszik.

THOMKA Beáta

KORTÁRSUNK, CSEHOV

Jovan Hristić: *Čehov, dramski pisac*. Nolit kiadó, Belgrád, 1981

Azzal, hogy már könyve bevezetőjének legelején leszögezi, számára mind a letűnt társadalmi rendet melankolikus mosolyú, lírai drámákkal búcsúztató, mind pedig a tehetetlen hősök elhibázott életét kegyetlen humorral bemutató Csehov-kép hamis, Jovan Hristić félreérthetetlenül előlegezi, hogy másmilyen Csehov-portré megrajzolására tesz kísérletet. Csehov, akárcsak Shakespeare, „egy világot teremtett, s ez a világ nem szűkíthető le egyetlen érzésre”, érvel Hristić, jelezve így saját szándékát is, hogy a redukált Csehov-kép helyett ő a drámaíró teljesebb portréját kívánja nyújtani. S ahogy könyve bizonyítja, Hristić nem a drámaíró fejlődésrajzát adva — bár a drámához és a színházhoz vezető utat óhatatlanul is vázolni kell — próbálja bejárni a csehovi világot, hanem a csehovi dramaturgia jellegének és sajátságainak pontos, elemző bemutatásával kívánja az opus világot és dramaturgiát teremtő voltát igazolni.

Izgalmas olvasói és vonzó szakmai kaland, ahogy a Csehov-könyv szerzője eljut, elvezet központi tétele bizonyításáig. Először is áttekintést ad az orosz drámairodalom Csehov fellépése előtti szakaszáról, miközben arra a megállapításra jut, hogy a Gribojedovtól terjedő időszakban — Bulgakovig számítva, az orosz drámairodalom arany százada ez! — Csehov nemcsak jelentős alkotó, hanem központ is. És ez a hely sajátos drámai forma teremtése folytán illeti meg. De hogy nem előzmények nélküli csodatetttről van szó, azt Hristić egyfelől Gogol egyszerű és hatásos, a szereplőket végsőkig funkcionális drámai szituációba helyező leleményében, másfelől pedig Turgenyev realista drámát teremtő kísérletében látja, ugyanakkor viszont hangsúlyozza Csehov nem csupán szintetizáló, de a szintézisben egyéni módon újat is adó tehetségét.

Az Ivanov, a Három nővér, a Cseresznyéskert, a Ványa bácsi írója alkotói elvének megfelelően nem ítélőbíróként, a társadalom fellebbezhetetlen, lesújtó véleményével közelít hőseihez, nem társadalmi előítéletek lencséjén át láttat, hanem jellegzetesen köznapi helyzetben levő „hőseit” életük pörésében ábrázolja. Csehov a hogyan élünk — „hogyan látta Csehov az emberi életet és ezt hogyan mutatta be” — kérdését elsődlegesen egyedi problémaként prezentálja, s nem mint a tézisdramák írói, felerősített társadalmi összefüggések következményeként. Nem társadalmat, hanem egyedeket mutat be. (Nézzétek, milyen bután és unalmasan éltek!) Ennek viszont a csehovi dramaturgia szerinti prezentálására kizárólag az orosz irodalomban kerülhetett sor, mert — ezt bizonyítja a turgenyevi példa — az orosz dráma a regény tözsomszéd-ságában, árnyékában élt és alakult. S az élet köznapiságát ábrázoló regénytől a csehovi dramaturgia az eddig éppen nem drámainak, nem felfokozottnak tartott élethelyzeteket vette át, tanulta meg, ahogy ezt Hristić könyve egy külön fejezetében, talán éppen a legjobb fejezetében, módszeresen kifejti. A csehovi drámai forma szükségszerűségét bizonyítandó, hogy a regény hatására a dráma a mindennapi polgári élet ábrázolásának lehetőségét kívánta Csehov előtt is birtokba venni, de mert — mint Ibsen — a rendkívüli helyzetek drámai intenzitását vallva a magánélet nemegyszer konstruált csúcspillanatait szerkesztette dramaturgiai rendszerbe, vagy — mint Strindberg — elsődlegesen a konfliktusok kihegyezésére, felforrósítására ügyelt, szándéka eleve lehetetlenné vált. Csehov korszakalkotó dramaturgiai újdonsága épp abban ismerhető fel, hogy ő nemcsak az élet fontos, hanem kevésbé fontos, sőt, teljesen mellékesnek vélt epizódjait is beépítette laza szövéssű drámáiba, s ezzel a valóság sokkal teljesebb képét sikerült megmutatnia, mint Ibsennek vagy Strindbergnek. S ahogy Csehov színpadi műveiben nincs fő- és mellék-történet, epizód, ugyanúgy, vallja Hristić, nincs fő- és mellékszereplő sem, legalábbis nem a szokványos dramaturgiai recept szerint. Csehovnál minden szereplőnek története, önálló élete van, nem staffázsként kerültek a történetbe.

Ilyen előzmények után jut el a Csehovról szóló könyv írója a klaszszikus kérdésig, amelyet egyetlen tanulmányíró sem kerülhet meg, aki a jól ismert színpadi művekkel foglalkozik: drámában, a cselekvés műfajában, alkalmazható-e a jellegzetesen csehovi „nem történik semmi”-helyzet? Sarkítva: Lehet-e drámaalkotó elem a cselekménytelenység? A válasz — legtöbbször —: nem, de Csehovnál mégis beválik. (Az újabb drámai irodalomból tudjuk, nemcsak Csehovnál.) Hristić, könyve eddig ismertetett menetéből már kitűnhet, nem fogadja el a kizáró-megengedő felemás véleményt. Bebizonyítja, hogy Csehov színműveiből sem hiányzik a cselekmény. A Ványa bácsiban például az történik, hogy Szerebrjakov professzor és felesége, Jelena Andrejevna megbolygatja egy isten háta mögötti családi birtok nyugalmát és kialakult, megállapodott vi-

szonyait; emellett a tanár el is akarja adni a birtokot, amelyért Ványa nemcsak egész életét feláldozta, hanem amely megélhetésük egyetlen forrása is. A Cseresznyéskertben az történik, hogy árverésen eladják az eladósodott családi birtokot, amely minden egyes családtag számára egy darab életet jelent, szerelmek szövődnek és felbomlanak, váratlan vevőként jelentkezik az egykori jobbágy meggazdagodott kereskedő fia... Kell-e több cselekmény egy családdrámában? — kérdezi Hristić, a válasz: nem, csakhogy Csehovnál nem annyira kihegyezett és láthatóvá meztelenített, mint azokban a művekben, melyekben nincs semmivel sem több cselekmény, csak jobban szembetűnő. A valódi kérdés tehát nem az, miért nincs Csehov műveiben klasszikus drámai cselekmény, „hanem: miért nélkülözhetik a klasszikus drámai cselekményt?” Mert nem csupán lényeges, hanem lényegtelen epizódok sorozatából állnak ezek a drámák, nem mindenáron drámaiak az egyes epizódok. Tétele bizonyítását Hristić elsősorban a színművek negyedik felvonásában látja. Csehovnál ugyanis az utolsó felvonás nem klasszikus kifejelet, nem olyan befejezés, amelyben mindenre magyarázatot kapunk. Ellenkezőleg, a negyedik felvonásban a „dráma” elenyészik, eltűnik a mindennapiságban. Épp ezzel magyarázható Csehov műveinek valóságyszerűsége, amely azonban nem egyenlíthető ki a naturalisták valóságmásolásával, mert ő nem a teljes valóság, „csak” a viszonyok — ezek képezik az élet alapsztruktúráját — hű és pontos rekonstruálására törekszik.

Az általános mozzanatok jellemzését követően jut el Hristić olyan lényeges dramaturgiai összetevők vizsgálatához, mint az a drámai idő és tér, a jellemek, a párbeszéd, a jelképek. Az idő itt nem töményített, mint a hagyományos dramaturgia szerint készült művekben, hiányzik az a nagyfokú koncentrálttság, amelynek, drámaiság-fokozó szerepet tulajdonítanak. Ennek ellenére meghatározó szerepet kap Csehovnál az idő. Szereplői nem bódult legyekként kóvályognak a sűrű időben, hanem az időben élnek, nem az elmúlt percek, napok vagy évek száma a fontos, hanem az idő múlásának az átélése, maga a múlás folyamata. A Három nővérben, amely egyértelműen az idő múlásáról szól, így válik az idő mennyiség helyett minőségként fontossá. Két irányba tágtítja ki ily módon az időperspektívát Csehov: egyfelől aláhúzza a valóság látzatát, másfelől viszont lehetőséget ad az apró, mikroszkopikus lelki rezdülések megmutatására. Az időhöz hasonlóan szolgálja a színpadi realizmust a tér alkalmazása. A térnek atmoszférateremtő szerepe van, a helyszínváltozások viszont a drámaiság egyéni és közösségi megnyilatkozását segítik. A tér fontos kiegészítő elemei a hangok és a szünetek, a csend. Ezek beláthatatlanná tágtítják a szereplőket körülvevő teret. A csehovi csendben, fogalmazza meg nagyon szépen Hristić, „két világ találkozik: az ember lelkében levő csend és a bennünket körülvevő világ végtelen csendje”. Szereplői nem megemelten drámaiak, hanem egészen közönséges emberek, akiknek azonban kivétel nélkül történetük van, s

ez fontos a dráma egészét tekintve, még ha a főtörténettel nincsenek is szoros kapcsolatban. A csehovi párbeszéd a megválasztott epizódok lazaságának az elvét követi: a spontaneitást szolgálja.

Hristić, látszik könyve vázlatos ismertetéséből is, nem arra törekedett, hogy vitába szálljon az elterjedt Csehov-interpretációkkal és dramaturgiai, drámatörténeti besorolásokkal, bár ezt sem kerülhette meg, inkább a csehovi dramaturgiát vette vizsgálat alá, mégpedig elsődlegesen, ahogy az első fejezet végén megvallja, azzal a szándékkal, hogy megmutassa Csehov hozzájárulását a modern dráma kialakulásához, s hogy ezzel elősegítse meghatározni drámáinak helyét a modern dráma történetében.

Bölcs, higgadtan, világosan érvelő könyv Jovan Hristić munkája (a svájci L'Age d'Homme kiadóház Théâtre vivant sorozatában készült, felkérésre). Esszé, a műfaj legnemesebb hagyományai szerint. Nem erőltetetten szellemes vagy szellemeskedő, nem öncélúan csapongó, kizárólag a tárgyra koncentrálva vonultatja fel bizonyítóapparátusát, párhuzamait, fejt ki drámaelméleti tételeit. Nem látványos, de vonzó munka, melyet egyetlen cél irányít: a csehovi dramaturgia elemzésével bizonyítani Csehov modernségét. Közben sikerült Hristićnek megmutatnia Csehov drámapoétikát formáló nagyságát, jelentőségét. Ezt ugyan nem a monográfus teljességével, de módszeresen, kissé tanárosan pedáns alapossgal, teszi. A könyv erényei mondatják velem, sajnálhatjuk, a szerző is, olvasói is, hogy Hristić Csehov-portréjából teljesen hiányzik a megjelenítésekre való hivatkozás. Nyilván attól tartott, hogy ezáltal szétfolyóvá szélesedne munkája, ugyanakkor viszont arra is gondolnia kellett volna, hogy bizonyító eljárásához fontos adalékot nyújthatna néhány előadásrészlet felidézése. Vitatkozni is legkönnyebben úgy lehet Hristić egyes megállapításaival, ha előadásemlékeket idézünk fel. Megjelenítésekre gondolva kiderül, hogy a Platonov nem is olyan gyengécske mű, mint Hristić képzeli. (Sőt: ebből a korai műből az egész későbbi csehovi dramaturgia kiolvasható!) Továbbá, épp az előadások mutathatnák meg, hogy Osztrovskij sem csupán „ügyes melodrámaíró”. Másfelől viszont Hristić drámai időre, helyszínre, a lényeges és lényegtelen epizódok valóságkeltő illúziójára és komikumot mutató életszerűségére vonatkozó megállapításai kapnának meggyőzőbb érvelést a Csehov-művek előadásaira való hivatkozással. (Azok számára, akik ismerik Harag György újvidéki rendezéseit, ezt felesleges külön példákkal igazolni.)

GEROLD László