

TITOKFEJTŐ DRAMATURGIA

Almási Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1985

Könyve bevezetőjében Almási Miklós utal arra a sajátos paradoxonra, hogy a Csehov-drámák szereplőit korhű századfordulós ruháik ellenére kortársainknak érezzük. Miért? Ezt igyekeznek megfejtetni négy Csehov-művet (*Sirály, Ványa bácsi, Három nővér, Cseresznyés kert*) elemző könyvnyi esszéjében a szerző, aki régebben — *A modern dráma útjain*, 1961; *A drámafejlődés útjai*, 1969 — már foglalkozott Csehovval, de csak most, hogy lerázta bizonyos teóriák dogmáit, talált rá az igazi Csehovra, arra, aki kortársunkká válik anélkül, hogy ezt erőltetnénk. Új könyvében Almási nem az érlelődő orosz forradalom, s nem is a kor társadalomrajza felől, hanem műveit boncolva értelmezi Csehovot, ami olvasmányok élvezetes, elemzésként példamutatóan pontos, egészében végtelenül hiteles Csehov-képet eredményez. Hogy elemzései mégis többet nyújtanak a drámák lehető olvasatainál, arra Almási módszer a garancia: nem tesz egyebet, csak engedi magán átáramlani Csehovot. S ettől olyan részletek és összefüggések titkait fejt meg, amelyek a csehovi világon és dramaturgián kívül maradt szemléltők számára sohasem mutatkozhatnak meg.

Néhány apróbb részletet leszámítva talán Almási nem fedez fel semmi újat, amit az eddigi, főleg pedig napjainkban felvirágzó Csehov-irodalom, de mindenekelőtt a Csehov-művek előadásai nem tartalmaznának, ne ismernének, de — úgy tűnik — talán mindenkinél pontosabban elemzi a drámákat, s ennek eredményeként sikerül megmutatnia, hogyan működik Csehov dramaturgiai mechanizmusa, felfedi azokat az összefüggéseket, amelyek a szerkezet pontos ismerete nélkül láthatatlanok maradnának.

Két darabelemzésben (*Sirály, Ványa bácsi*) is feltűnik a Matroszka baba hasonlat, de gyakran előfordul a csapda, a rejtvény szó is, amikor Almási érzékelteni kívánja a művek sajátos, az olvasót, a nézőt „rejtvényfejtő” feladatok elé állító jellegét. Azt a talányosságot, amely állandóan kecséget a megfejtéssel, de tulajdonképpen csak újabb titkok, megoldásra váró talányok elé állít bennünket. Csehov drámái valóban olyanok, mint az egymásba helyezett különböző nagyságú babák, amelyek szétszerelésével semmit sem oldunk meg, csak újabb és újabb babák kerülnek elő, amelyeket most már a kíváncsisággal csavarunk szét, hogy vajon bennük ismét kicsinyített hasonmásukra bukkanunk-e. Így működik a csehovi csapdarendszer, amely miközben többszörösen kifordítja az ibseni analitikus dráma technikáját egyfelől, felfedezi a szereplők kétarcúságát, hogy maszkot viselnek, póz mögé rejtőznek s hogy van egy igazi arcuk is (ez a kettősség kényszeríti őket állandó

„önprezentációra”), vagyis az író egyszerre látja és láttatja őket „kívülről és belülről”, amit úgy kell érteni, hogy „a figurák rejtett indítékait, szándékait is látjuk, és azt a hatást is, amit szavaikkal el akarnak érni”, másfelől viszont az olvasót/nézőt is manipulálja, természetesen anélkül, hogy ennek ott és akkor tudatában lennénk. Beemel bennünket a szereplők „életperspektívájába”, de mivel minden Matrjoska baba egy újabb babát rejt magában, sohasem lehetünk biztosak abban, hogy megismerjük a csehovi figurák titkait. Csehov úgy tesz, mintha mindent elárulna, azután kiderül, egyik megfejtés sem végleges, s ez éppen úgy tanácstalanná teszi a nézőt, mint amikor szereplői bejelentik, hogy mit fognak tenni, de erre abban a pillanatban nem figyelünk fel, mígnem jelenetekkel, felvonásokkal később be nem váltják szavukat. Csehov tehát — fedezi fel Almási Miklós — játszik szereplőivel és közönségével is, és ez a szemlélet/magatartás ad alapot ahhoz a finom iróniához, amely műveit át- meg átszövi, de amit az előadások nem tudnak mindig továbbítani.

Dramaturgi sasszemre vall, hogy Almási egy szinte észrevétlen mondatból („Ebben a tóban sok hal van.”) levezeti a *Sirály* Trigorin-Nyina kapcsolatát, kimutatva, hogyan lehet egy banális, jobb híján kiszűrt mondat a darabbeli író számára banánhéj, amelyen óhatatlanul becsúszik a rá feltekintő a belé szerelmes fiatal lány csapdájába. Ugyancsak a *Sirály* kapcsán hívja fel figyelmünket a néma tanúkra, hogy a jelenetek peremén levő szereplők csak látszólag másodrangú epizodisták, mint Mása, emberi súlyuk szerint ők is éppen olyan főszereplők, mint azok, akik az események középpontjában állnak. Azzal, hogy mindenki egyformán fontos, mert mindenkinek megvan a maga története — múltja, kívánsága, magántragédiája —, Almási Csehovnak azt a törekvését látja bizonyítottnak, hogy a dráma ne szerkesztettségével, hanem mindenkit egyformán befoglaló parttalanságával adja az élet képét, hiteles lenyomatát.

Aki Almási újszerű szerepértelmezéseire kíváncsi, annak a könyv talán két legszebb esszéjét, *A reménytelenség hullámvasútaját* és a *Búcsú egy láthatatlan vasútállomáson* ajánlhatom. Az elsőben mindenekelőtt a *Három nővér* talán legtalányosabb kapcsolatára, a Mása—Versenyin viszonyra — háttérben Kuliginnel, a férjfel — találunk a hagyományos értelmezést cáfoló, elemző magyarázatot. Két jelenet aprólékos analízisével von párhuzamot Almási Versinyin és Kuligin között, s kimutatja, hogy a látszat csal, mert az ezredes sem különb, ő is üres, kedvelt filozofálgatása agyonkoptatott lemezre emlékeztet, sőt a búcsúzási jelenetben sokkal kisszerűbb, mint általában a baleknak, pojácának ábrázolt nyárspolgár Kuligin. Ebből viszont az következik, hogy Versinyint sem kivételes értékeiért szereti meg Mása, hanem annak a lehetőségét látja benne, hogy a soha nem volt szerelmet, a mindig kívánt, de elmaradt boldogságot hazudja rá. Az ezredes nem álomlovag, hanem a véletle-

nül feltűnő, még inkább a kitalált utolsó lehetőség egy nő életében, ő is csak olyan álomkép, mint Moszkva, a jövő vagy a megváltó munka. Izgalmas az a lehetőségre elemzés, amellyel Almási az Irina—Tuzenbach kapcsolat rugóit tárja fel olyan meggyőzően, hogy szinte látjuk, a házasság előtt álló báró hogyan megy életkedvét vesztetten meghalni, ahelyett, hogy élni akarna. Elemzése során jelentéktelennek látszó helyekre, lényegtelennek tartott mondatokra felfigyelve mutat rá Almási egy-egy szereplő arcának eddig homályban maradt vonására. Például arra, hogy a hagyományosan jovialisnak, dörmögő házi mackónak ábrázolt katonaoorvos valóban a ház rossz szelleme, hogy Csebutikinnek része lehet Andrej elzűllésében, abban, hogy az egykor szépreményű férfi elkártyázza a családi vagyont, s hogy Tuzenbach bárót Szoljonij párbajban lelövi. A *Cseresznyés kert* szereplőiről Almási úgy próbál teljesebb képet adni, hogy egymást kiegészítő figurákként állítja őket elének. Sajátos magyarázatát adja annak is, miért nem veheti el az újjgazdag Lopahin a szolgálóvá tett nevelt lányt, Varját. A főszereplő, Ljubov Andrejevna részletes bemutatása az egymásra csukódó szereparcok mögötti, önmagát régen elvesztett nő igazi arcát leplezi le.

A Csehov-irodalom régóta ismert, fontos témája az időkezelés kérdése. Elemzése során Almási főleg a *Három nővér* és a *Cseresznyés kert* kapcsán foglalkozik a kétféle időszámítás, a konkrét és a drámai idő egybekapcsolódásának szerkezetével a *Cseresznyés kert*tről írva, miközben azt tárja fel, hogyan funkcionálnak a drámában az idők, mert minden szereplő más-más időszámítás szerint él, épül be a történetbe, a közös időbe, Almási dramaturgiai műszere svájci órára jellemző pontossággal működik.

A szerző nem azoknak szánta könyvét, akik eddig nem találkoztak Csehov drámáival, ő elsősorban a bennfentesekhez, a Csehov-kedvelők-höz fordul, ami semmivel sem kisebbíti eredményeit. Könyve, ahogy írja, „olvasópróba”, vagyis dramaturgiai esszé, de a fogalomnak abban a teljesebb értelmében, amely szükségszerűen a szorosan vett drámai mechanizmus működésének felfedése mellett drámatörténeti, szociológiai, esztétikai vagy nyelvfilozófiai dimenziókat is magába szervesít. Annak ellenére, hogy a bevezetőben és később is rendezőket meg díszlettervezőket említ, Almási esszéi nem előadás-elemzések. Kétségtelen viszont, hogy színházi emlékei belejátszanak egy-egy részletbe, de — úgy tűnik — Almási Miklós inkább előjátszik majdani Csehov-előadások színre állítói számára, minthogy előadásélményeit összegezné. Ettől függetlenül nemegyszer az az érzésünk, hogy esszéinek részletei az általunk is látott megjelenítésekre utalnak, épülnek. Ilyesmire főleg az Almási nem említette Harag-rendezések közül a *Ványa bácsiról* készült esszé olvasása közben kell gondolni. Mintha Várady Hajnalka Jelenája elevenedne meg a könyv lapjain, az az alakítás, amelyről annak idején csak éreztük, hogy szerepértelmezési telitalálat, de most már, Almási Jelena-

elemzését ismerve, tudjuk is, miért. A színészről azt a „vízitündér”-t játssza el — „A maga ereiben egy vízitündér vére folyik...” —, aki- nek „lényege a megfoghatatlanság, az a mindenkit behálózó erotikus atmoszféra, amit öntudatlanul áraszt maga körül”.

Nem lehet nem felfigyelni arra, hogy Almási milyen gyakran említi nemcsak az abszurdumot mint a csehovi szemlélet, világkép sajátosságát, hanem hogy többször leírja Beckett és Ionesco nevét is, utalva ezáltal a csehovi drámák szálait műveikbe szövő utódokra. Tévedés lenne azt gondolni, hogy Almási egyenlőségelet tesz Csehov és Beckett közé — a *Ványa bácsi* kapcsán írja: „Csehov alakjainak még van személységük, nem kiürült Beckett-figurák...” —, de ahogy felismeri, hogy Ványa céljatévesztett golyója „abszurdítás”, iróniával kisiklatott tett, azzal már Beckett felé mutat előre, akárcsak az a megjegyzése, hogy a drámabeli dada és a „minden út végére jutott” Tyelegin „mint két Beckett-figura statisztálják végig ezt a játékot”. Még gyakrabban a kötet *Csersznyészkert*-esszéjében találkozunk a *Godot-ra várva* és *A kopasz énekesnő* szerzőjének nevével. Azzal, hogy Csehov „radikalizálja ironikus látásmódját: nem mulatságos darabot ír, hanem az abszurd felé tolja el a komédia műfaji határait”, következkészképpen „az egész darabon keresztül érvényesül a figurák és a helyzetek »feletti« abszurdítás mint az újfajta komikum mozgatója”, Almási a beckettionescói dráma felől olvassa Csehovot. Nem moderneskedő drámatörténeti retrospektíva ez, hanem olyan dramaturgiai folyamatosság, amelynek lépten-nyomon bizonyítékát leljük Csehovnál is, Beckettéknél is. Elegendő, ha utalok a „figurák sajátos modern redukciójá”-ra, amely Firsz és Vladimir meg Estragon „alakrajz”-ában nemcsak látszatra közös, hanem abban a „kettős kontúrral” történő ábrázolásban is, amely a redukció mellett „többletvonásokkal egészíti ki őket”. A csehovi alakok polifóniája egyértelműen mai, korszerű mozzanat, akárcsak a „szétesett idő”, vagy az a csehovi újítás, amely „a modern személyiség egyik meglepő létformáját fedezi fel, azt, hogy a centrum nélküli ember is lehet súlyos és elementáris egyéniség.”

Almási Miklós tehát nem azért hivatkozik Beckettre és Ionescóra, hogy hozzánk közelítse Csehovot, hanem azért említheti az „utódokat”, mert Csehov is éppen úgy kortársunk, mint ők. Így lesz igaz a kötet bevezetőjében játékosan felvetett dilemma, hogy vajon utolértük-e Csehovot, „vagy ő ért utol bennünket?”. Amire a válasz, hogy „inkább mi — őt”, ahogy Almási remek könyve mellett a legjobb rendezők Csehov-előadásai bizonyítják.

GEROLD László