

SHAKESPEARE- ÉS CSEHOV-MINTÁK

K O L T A I T A M Á S

Napjaink színházának fele — kis túlzással — Shakespeare, fele Csehov köpönyegéből bújt ki. Ez nemcsak drámáink jelenlétére értendő a repertoárban, hanem szellemiségük kisugárzására is. Színházi világszemléletünk alakulására leginkább ők ketten hatnak. Shakespeare szemével nézzük a történelmet, Csehovéval a hétköznapok létezőtechnikáját.

A Nemzeti Színház Shakespeare-ciklusra készül. Első darabját, a *II. Richárdot* már bemutatták. Következik a *IV. Henrik* és az *V. Henrik*, majd később a *VI. Henrik*, a *VIII. Henrik* és a *III. Richárd*. A *II. Richárd* előadásának egyik érdekessége, hogy ugyanezt a királydrámát hosszabb ideje játssza a Vígszínház is; Budapesten ritkán fordul elő, hogy egy darabot egy időben két helyen tartsanak műsoron. A másik, ami szokatlannak tetszhet, hogy az egész tervezett ciklust lényegében azonos díszletben adják elő, vagyis változatlan a színpad alapkonstrukciója, és csak néhány részlet módosul. Az ötletet a korábban bemutatott *János király* sikere adta. Igaz, ezt a Shakespeare-drámát annak idején Friedrich Dürrenmatt átíratában tűzték műsorra, amely a szerző XX. századi szemléletének megfelelően a politika komédiáját hangsúlyozza. Kerényi Imre rendező nemcsak a díszletet mentette át a *II. Richárd* előadásába, hanem a játék frivol hangvételét is — mintha ennek a királydrámának szintén Dürrenmatt volna a szerzője.

Íme néhány jellemző részlet. A száműzött Bolingbroke és Mowbray útlevelet kap kézhez. A haldokló John of Gaunt bohózati jelenetét mint ha a *Britannia gyógyintézet* című filmből vágták volna ki: maszkos orvosok és ápolónők gurítják ide-oda, kerekekre szerelt műtőasztalon a félmegtelen, őrjöngő öregembert, míg csak be nem adják neki a királyi parancsra rendelt halálos injekciót. Koporsóját négy gyászhuszár viszi, piros párnákra tűzött kitüntetéseit a lordok és a peerek. Az ír hadjáratból hazatérő Richárd koronaékszereit nejlonzacskóban hozzák utána. Lemondó nyilatkozatát két gépírókisasszony kopogja le régimódi Remingtonon. Exton, a királygyilkos kezében jutalom helyett a szolgálatáért kapott szolgálati útlevelet, föbe lövi magát.

Egy színházszempontú, bár sokak által vitatott fölfogás szerint a klasszikusokat nem lehet megsérteni, ők ott állnak „eredetiben” a könyvespolcokon, csorbítatlanul, bőrbbe kötötten, bármikor leemelhetően. Az előadásnak önmagáért kell jótállnia. Miért ne lenne szabad a Shakespeare-színpadon anakronizmusokat alkalmazni, amikor a Shakespeare-szöveg is tele van anakronizmussal? Miért ne lehetne csakugyan bohózat, amire Bolingbroke azt mondja, hogy bohózat? (Például az egymás sarkára taposó Yorkok felségárulási perpatvara a feljelentő apával, a bűnbánó fiúval és a férjet szapuló, fiáért esdeklő anyával.) Hasonló frivol lehetőségét számos jelenet kínál még a *II. Richárd*-ban: a játék elején kurtánfurcsán félbeszakított párban, a beteglátogatás John of Gauntnál, a lemondatás komédiája...

Mindez „benne van” Shakespeare-ben, pontosabban kihallható belőle, kiszűrhető a darab összhangzatába lírai, elégiai és tragédiai szólamokat is keverő hangmontázsból. Arról szó sincs, hogy Shakespeare „így írta meg” a *II. Richárd*-ot, inkább arról, hogy a rendező így olvassa, de mivel a shakespeare-i szándékot illetően nincs más támpontunk, mint maga a színjátékot koncipiáló szöveg, el kell ismernünk a jogát, hogy a szöveget sztereó helyett monóban hallgatva a groteszk, tragikomikus felhangokra fűljen. A Nemzeti Színház előadása, persze, továbbmegy ennél. Dürrenmattulálja a *II. Richárd*-ot. Elsősorban a történetfilozófiáját kéri kölcsön, aztán a hozzá tartozó játékképzést is. Így jön létre a pamfletírozott *II. Richárd*, amelyben egyszerre van jelen Dürrenmatt, Jan Kott, a Jérôme Savary-féle Nagy Mágikus Cirkusz, az angol burleszkek fekete humora, és még Shakespeare-nek is jut hely.

Meglepetés bőven akad az előadásban. Shakespeare például nem mondja, hogy a száműzött hercegeket motozásnak vetik alá; a színpadon megtörténik. Gauntnak Richárd csak kívánja a halált; itt hozzá is segíti. Az eredetiben nincs utalás arra, hogy a magára hagyott, bánatos királyné az udvaroncok ágyasa lesz; igaz, az ellenkezőjére se. A rendező használja a fantáziáját, és nem riad vissza a bizarr ötletektől. Gloster hullája a jelenet végén fölserken ravataláról, és szemfedőjével letakarva, diszkrét kísértetként távozik a színről. A darabból kihalt szereplők mint mementó kísértetnek, vörös és fehér rózsával a kezükben. Kerti bukszusokként is holtak lépnek föl. A magyaros siratóénekekre, a persziflált, angolos kiejtésre, az orosz vodkára, a keccsen járkaló, szárnyas, temetői angyalokra és a sok stilizáció közepette a gyilkosság vérfürdős grand guignoljára nemrég még illett volna felhőrdülni. Ami egykor stíluszavarnak számított, arra ma azt mondják, hogy posztmodern. Micsoda különbség!

Nézzük például a címszereplőt, Bubik Istvánt. Papíron mesterként is lehetne az a kifestett, lakkozott körmű, bubiparókás, feminin bohóc, aki mintha a régi, nagy színészek éneklő deklamálását utánozná, elnyújtott hangon artikulálva, olykor bakugrásosan, olykor ráolvasó sámánként, olykor a királyságot kiárúsító handlé modorában, olykor a

hieratikus uralkodó szertartásos pózát felöltve — ez Ariane Mnouchkine japán kabuki színházként előadott *II. Richárdjának* visszfénye — állítja elének a cseresznyemagot pöckölő, szeszélyes és hiú királyt; a kész alakítás azonban nemcsak formátumos hanem ritualizáltságában is átélte, eleven. A figura mindvégig egységes marad: a testileg és lelkileg lemeztelenedő, trónfosztott Richárd, akinek továbbra is nehezen pattan föl az ajka Bolingbroke nevének kimondására, férfiasodó fájdalomában és haláltusájában ugyanaz a nyers, vad, betörhetetlen egyéniség marad, mint amilyen királyként volt.

A „modernizálás”, ha lehet, még kényesebb *A velencei kalmár* esetében, amelyet ugyancsak a Nemzeti Színház mutatott be. Bárhol játsszák, elkerülhetetlen a kérdés: antiszemita dráma-e? Vagy lehet-e annak értelmezni? Vagy lehet-e *nem* annak értelmezni? Laurence Olivier és John Gielgud egykori Shylock-alakításával kapcsolatban ez éppúgy szóba került, mint a legutóbbi évek előadásain például az Egyesült Államokban, ahol David Suchet, vagy Angliában, ahol Patrick Stewart játszotta a szerepet.

A kérdés egyfelől abszurd, másfelől természetes. Abszurd, mert a darabnak éppúgy nem a „zsidókérdés” a témája, ahogy az *Othellónak* sem a „mór kérdés”. Shakespeare sohasem társadalmi jelenségeket dramatiszálta, azok legfőljebb tükröződnek színműveiben. *A velencei kalmár* címszereplője ráadásul nem is Shylock, a velencei zsidó uzsorás, hanem Antonio, a velencei keresztény kereskedő, a darab róla szól, vagy legalább róla kellene szólnon.

Csakhogy a színpadon ritkán történik így. Antonio hagyományosan hálátlan szerep, a színház történet csak Shylock alakítóira emlékszik. Antonio, a fizetésképtelen adós lényegében passzívan, beletörődve fogadja, hogy Shylock, a hitelező ki akar vágni egyezségük értelmében egy font húst a testéből, méghozzá a szíve tájékáról, s a több mint életveszélyes művelet be is következne, ha az álhűs Portia a törvényszéki tárgyaláson meg nem akadályozná. A pénzzűkében levő barátjáért halált is vállaló sztoikus Antonio és a gyűlölködő, bosszúszomjas Shylock ellentétében rokonszenvünk könnyen dönt az előbbi mellett, kivált mivel Shylockról a darabban mindenki más is csak rosszat mond — beleértve saját leányát, Jessicát is —, s mint zsidóról mondanak róla rosszat. Ebben az értelemben a korábban fölített kérdés mégsem abszurd, hanem természetes, akár úgy kerül szóba, hogy miatta nem játsszák a darabot negyvenhárom éve (mint Magyarországon), akár úgy, hogy miképpen birkóznak meg vele a színpadon (mint a világ többi országában).

A dilemma régi eredetű, és a faji-vallási vonatkozásokon kívül történelmi, gazdasági és jogi momentumokra is kiterjed. Elmondtak már mindent és mindennek az ellenkezőjét ezzel kapcsolatban, születtek antiszemita és filozemita előadások. Heine úgy tartotta, hogy Shylock a darab legtiszteletreméltóbb figurája, ellenségei silányak, és nem vallási

konfliktusról, hanem az elnyomottak és elnyomók összeütközéséről van szó. Kiváló rendezőnk, a két háború közötti színház reprezentáns egyénisége, Hevesi Sándor szerint Antonio irgalmas lény, Shakespeare érzéseinek legbensőbb tolmácsa, Shylock pedig szörnyeteg, de nem zsidó szörnyeteg, mert alakja arra vall, hogy Shakespeare aligha ismerte a zsidókat, csak a róluk szóló keresztény hagyományt. Egzaktabb elemzők gazdaságtörténeti motívumokkal próbálják magyarázni az emberi minőséget. Különbséget tesznek Shylock uzsoratókéje és Antonio kereskedelmi tőkéje között, de nem tudják eldönteni, hogy Shylock képviseli-e a tőkeszegény hűbéri világban törvényekkel támogatott, elavult változójot és Antonio az új típusú polgári gazdálkodás felé mutató kereskedelmi jogot, vagy éppen fordítva, Antonio középkori, kamatellenes álláspontja minősül konzervatívnak, szemben a korai kapitalizmus tőkés bankárjaként viselkedő Shylockkal. Jogászok firtatják komoly képpel, hogy a törvényszéki jelenetben jogerős-e a bírói talárt bitorló, civil Portia döntése, s egyáltalán, nem túl primitív-e a cseles kibúvó Shylock törvényesnek látszó követelése alól... és így tovább.

Mindebben nincs semmi meglepő, ugyanezt az elemzést általában elvégezzük a Shakespeare-darabokkal kapcsolatban, amikor szembesítjük a történeti és a mai szemléletet, s a kettőből elkészítjük a számunkra érvényes, szuverén „olvasatot”. A *velencei kalmár* éppen ebből adódóan lett kényes darab. Mert hiába tudjuk *történetileg*, hogy Shakespeare korában a kamatra hitelezők főleg zsidók voltak, továbbá hogy a zsidó nem volt faji fogalom, meg hogy a „kezesség” egészen természetesen a kéz levágását jelentette nem fizetés esetén, s hiába tudjuk *aktuálisan*, hogy mindez mára érvényét veszítette. Egyvalami, sajnos, nem veszítette érvényét: a „zsidókérdés”. A puritánok is szedtek uzsorakamatot az Erzsébet-korban, de kinek az érzékenységét sérthetik ma a puritánok? A *Vízkereszt* Malvoliójából aligha lesz „puritán-kérdés”.

Nyilvánvaló, hogy *A velencei kalmárt* még annyira sem értelmezhetjük csak a maga korában, mint Shakespeare többi színművét. Történelmi tapasztalataink, a genocídiumok, az emberiség kollektív tudatában főlhalmozódott feszültségek nem engedik meg, hogy Shylockban ugyanazt a komikus, vígjátéki figurát lássuk, mint az Erzsébet-kor. Más kérdés, hogy Shakespeare maga sem ilyen laposan ábrázolta, aminek nem mond ellent, hogy annak idején minden bizonytalansággal alaknak *játszották*. Nem Shylock az egyetlen Shakespeare-figura, akinek jellemgazdagságát későbbi korok fedezték föl. Másrészt a színjáték csakugyan nem Shylockról szól, kívülre van még egy tucat fontos szereplő, és ahhoz, hogy eldöntsük, tragikus vagy komikus hős-e, s a darab tragédia-e vagy komédia, mese vagy valóság, előbb ki kell bontanunk a mű emberi gazdagságát. Föltéve, ha nem egy tézis (vagy antitézis) szolgálatába akarjuk állítani a teljes világképet nyújtó shakespeare-i színházat.

Kell lennie, persze, mint minden előadásban, egy szellemi nézőpont-

nak, amely érdeklődésünk fókuszába tereli a számunkra lényeges gondolatokat, összeköti a dráma világát a miénkkel. „Azt a kort, amelybe Shakespeare beleszületett — írja Robert Weimann —, bizonyos mértékig csak a XX. század múlhatja felül: mindkettő az átmenet kora... A társadalmi kompromisszum és a gazdasági zűrzavar kora volt ez... a hagyományos kereskedelmi és mezőgazdasági formák mellett ott álltak a tőkés vállalkozás újonnan felbukkant válfajai. Ez pedig addig soha nem látott és gyakran ellentétes irányú heterogén fejlődést és aktivitást eredményezett. A hagyományos gazdasági rendet erőteljesen bomlasztotta a piac növekedése... és az árak föltűnő emelkedése.” A pénz fétise, az „új anyagiasság” olyan közvetlenül tükröződik *A velencei kalmárban*, hogy a rendező, Sík Ferencnek nem eshetett nehezére „áthallania.”

Az előadás Velencéjében az érdekek megelőzik a szerelmet — a komédia átítatódik üzlettel. Bassanio a pénzért áll be Portia kérőinek sorába, Lorenzo a pénzért szökteti meg Jessicát. Elsősorban a pénzért; melleleg szeretik is választottjukat. Felszínesen, világfiasan, ahogy aranyifjakhoz illik. A díszlet, a ruhák arisztokrata gyerekek karneváli Velencéjét ábrázolják. A finomkodás és a homoerotika az egész társaságot körülengi, Antoniót is beleértve. Csakhogy az utóbbinál ez inkább affektált, nyegle gőg, semmi köze ahhoz a titkolt, mély vonzalomhoz — Bassanio iránt —, amelyet Antonio előkelő spleenjében a darabot gyönyörűen fordító Vas István fölfedezni vél, sőt érvényre is juttat, hitelesítve ezzel a címszereplő királyi kalmár önfeláldozó barátságát és darabhossziglan tartó, nevezetes búbánatát. A zsidót megvető Antonio itt egyszerűen unott pozór. Az előadás csupa leértékelt, súlytalan személyiséget mutat be Shylock keresztény kiközösítői között — mintha csak jelentéktelen emberek lehetnének antiszemiták. Ezzel fölborul a drámai egyensúly; a rendező a *másik* oldalon elveszi a shakespeare-i jellemzés gazdagságából, amit az *egyik* oldalon nagyvonalúan kibontakoztat.

Mert Shylock — ez bizonyára a szerepet játszó Gábor Miklós színészi súlycsoportjából is következik — az előadásban kivételes formátum. A jeles színész a rá jellemző eltökélt figuraépítő módszerességgel ábrázolja a vallási kirekesztettségét úri és bankári méltósággal ellensúlyozó üzleti potentátot, akinek (pénz)emberi viszonyában Antoniéhoz nem a megaláztatás, ellenkezőleg, a gúny, sőt a fölény dominál. Ez a Shylock semmiképpen sem a gettó levegőjét hozza magával, de pontos társadalmi státusára nézve az előadás mesei keretei elmulasztják a feleletet. A hitelügyletnek az egy font hús kivágására vonatkozó záradékát mindenesetre az összes jelenlevő tréfára fogja, elsősorban maga Shylock. Ebben az esetben a lemondás a kölcsönért járó kamatról — hiszen nem számíthat Antonio tönkremenésére — aligha tőkéjének kockáztatása egy előre megfontolt emberölés reményében, ellenkezőleg: barátságos közeledési kísérlet. Csak Jessica megszőktetésekor és pénzének elrablásakor, a teljes

anyagi-érzelmi kifosztottság állapotában kapaszkodik kétségbeesett ötlettel az egyezés betű szerinti értelmezésébe: törvényes elégtételt követel. Shylockot ezután már csak az igazság kikényszerítésének rideg, személytelen rögeszméje élteti. Egyetlen percre esik ki szerepéből, amikor a jelképes elégtételi gesztus lehetősége realitássá válik: egy élő ember testébe kellene döfnie a kést. Ebben a megingásban kulminál Shylock életének egész tragédiája. Összeomlása nem akkor következik be, amikor vagyonától, hanem amikor hitétől fosztják meg.

A törvényszéki jelenet: a komédiába ágyazott dráma. Az előadásnak ez a legjobb része, de valójában csak Shylock s — mint a végére kiderül — Antonio számára megrázkódtatás. Vagyis nem lépünk ki a meséből. Portiának a tárgyalás alkalom a „nagy szerepre”, a játékra. Ám ennek a hagyományos nemes jellemnek a barátságosságában, fölényében is van valami lelketlenül hideg, Jessicának például a nevét sem tudja megjegyezni. A Belmontban játszódó jelenetek azonban így sem sikerültek. Ez már nem mese, ez operett. A két hercegi kérő, a marokkói és az aragoni szárnalmas karikatúrák, holott épp ebben a darabban, ahol oly fontos a származás, lehetnének tán emberi jogaik.

Az nem sikerült tehát, ami *A velencei kalmár* lényege: a különféle cselekményszálakból, stílusmotívumokból, gondolati elemekből csodálatosan homogén drámai szerkezetben összeszövődő darabot szellemi egységbe foglalni. Az érzéki élmény, a világkép átlekésített sugárzása hiányzik az előadásból, ami azután az utolsó shakespeare-i felvonás fájdalmakat és örömöket egybeoldó lírájában ölt formát. Pedig itt már-már megcsillan valami, főleg a legvégén, a mélabússá lett Jessica apját sirató énekében és a halál érintése óta szemlátomást magábaszálló Antonio néma megtorpanásában. Talán ezt a fölöldés nélküli, mégis kataritikus zárópillanatot kellett volna előbből indítani, hogy megérezzük mindannyiunk közös idegenségét a magunk alakította világban.

A mese máshol is fölbukkan. Két vidéki előadás leplezetlenül mesejátékként kezeli Shakespeare-t. Kaposváron *A vihar*, Miskolcon az *Ahogy tetszik*. Hagományos gyermekszínházi kellékek ékeskednek mindkettőben: stilizált elemekre egyszerűsített kulisszadíszlet, szép színes jelmezek, jókra és gonoszokra osztható szereplők. Nem vitás, maguk a darabok kínálkoznak föl az ilyen értelmezésre, még ha ez csupán egyetlen lehetőség is a Shakespeare-drámák gondolati szétszálazásának változatai közül. Tagadhatatlan, hogy a mesebelinek látszó csodák, a természet és az emberi nem misztériumai nyugözik le az olvasót vagy a nézőt. *A viharban* kétség sem férhet a lakatlan szigetén varázshatalmával kormányzó Prospero, a „légi tündér” Ariel és az emberszabású szörny Caliban mesei eredetéhez. Az *Ahogy tetszik* ardennes-i erdejében tanyázó oroszlán, az újhítú remetévé változó gonosz herceg vagy a rossz testvér szelíd szerelmessé alakulása sem más, mint költői varázslat.

De csakugyan az-e? Érdekes, hogy a leghatásosabb és legmélyebb

Shakespeare-elemzők egyike, Jan Kott is együtt említi a két darabot, de egészen más nézőpontból. Szerinte mindkettő rögeszmésen ismétli a drámaköltő egyik alaptémáját, „a jó és a rossz uralkodó, a törvényes fejedelem és a bitorló történetét, a törvényes uralkodó trónfosztását”. Ebben az értelmezésben a történetfilozófiai elemek válnak hangsúlyossá, s a két darab egyre kevésbé hasonlít a Lamb-testvérek mesei földolgozására — sokkal kegyetlenebb annál. Prospero szigete és az ardennes-i erdő már nem az idilli boldogság menedéke, ahová el lehet futni a gonosz világ elől, inkább, „keserű Árkádia”, a száműzetés töprengésre alkalmas, ideiglenes színhelye, amelyet előbb-utóbb el kell hagyni és visszatérni a társadalomba. A társadalom pedig aligha javult meg időközben. A világ folyásán nem segít a varázshatalom. Prospero meglehetősen rezignáltsággal törheti el pálcáját.

A két előadás közös hibája, hogy a mesei felszín alatt csak bizonytalanul kutatják a történetfilozófiai mélységet. *A vihar* rendezője, Gazdag Gyula papírmáséból építetti föl Prospero szigetét, és bábfigurákként mozgatja a szereplőket, az *Abogy tetsziket* színpadra állító Szőke István pedig a kifestőkönyvek képi világát igyekszik megteremteni. Egyik díszlet sem alkalmas akár szellemi, akár valóságos játéktérnek. A képzőművészeti stílusok nem válnak játékstílussá, az előadások gondolatilag és színházilag egyaránt statikusak maradnak. A gyermekmeséből nem bontakozik ki felnőtt világkép.

Lényegében ugyanez (vagy a fordítottja?) megy végbe egy Shakespeare-típusú új magyar drámában, Szabó Magda *Szent Bertalan nappala* című színművében: a történelemből csinál gyermekmesét. Magát az írói szándékot nem túlzás shakespeare-inek nevezni: a történelmi erők sodráról van szó, jóllehet Szabó Magda most nem királydrámában fogalmaz, mint korábbi, a magyar történelemből vett színpadi ciklusában. Új darabját akár schilleri fogantatású polgári szomorújátéknak is nevezhetnénk. Szenvedő hősei közül az egyik Csokonai Vitéz Mihály, a polgári felvilágosodás nagy költője, a másik Domokos Lajos, Debrecen város főbírája, a református egyház főkurátora és ebben a minőségében a református Kollégium legfőbb felügyelője és védnöke. A darab cselekményének idején, 1795-ben Csokonai huszonkét éves, és a Kollégium hallgatója. Pontosabban éppen ekkor távolítják el, meglehetősen tisztázatlan körülmények között. Ez az úgynevezett Csokonai-pör, ennek jár utána a darab írója.

Föltevése szerint a renitens diákként ismert költő-zsenit nem fegyelmezetlenségei, hanem politikai nézetei miatt csapták ki, de ezzel voltaképpen megmentették, s nemcsak őt, hanem a Kollégiumot is. A magyarázat pedig a következő. A bécsi rendőrminisztérium, amely a jakobinus eszmék melegágyának, „potenciális tűzfészeknek” tartja Debrecent, ürügyet keres arra, hogy lecsaphasson a város szellemét megtestesítő Domokosra. Jó alkalomnak kínálkozik Csokonai új verse, amelyet a francia forradalom követésében fogant Martinovics-összeesküvés vezetőinek kivég-

zésére írt. A rendőrminisztérium kémje fondorlatosan megszerzi a verset, és tárgyi bizonyítékként akarja fölhasználni. Ekkor rendeli el Domokos a hétköznapi fegyelemsértésre hivatkozó kicsapatási procedúrát, hogy mind a Kollégiumot, mind a költőt mentesítse a sokkal súlyosabb, politikai vádak alól. Az inkriminált verset el lehet fogadtatni egyszerű stílusgyakorlatnak — gyorsan hasonlót íratnak az egész poétai osztállyal —, s ami fontosabb, nincs ok eljárásra a Kollégium ellen, ha a bűnbak egy elcsapott diák. Így menekül meg egy zseni kiebrudalása árán „a képzésre váró magyar értelmiség” — ahogy a darabban mondják.

A színmű kritikai visszhangjában némi vitát váltott ki, hogy igazolható cselekedet-e egyetlen zsenit is fölládozni akár egy egész tanintézetért. A kérdés, persze, akadémikus — a „Csokonai-pör” darabbeli magyarázata némi levéltári kutatómunka után is csak írói fikció marad —, de éppen ebben a minőségében lehet drámai konfliktus tárgya. Szabó Magda ezt a lehetőséget kerüli el, amikor egyértelműen szükségszerűnek ítéli Domokos döntését, és még a belső, lelkiismereti konfliktustól is megfosztja hőst. Mindezt szülővárosának adózó, elfogult lokálpatriotizmusból. Kérdés, érdemes volt-e miatta elszalasztani egy valódi drámát — maga a földolgozott anyag meglehetősen drámaiatlan —, különös tekintettel arra, hogy az adott történelmi kor ismeretében Debrecon, illetve a debreceni Kollégium szellemi-politikai jelentőségének mértéktelen eltűzésével járt. A darab és a Madách Színház Lengyel György rendezte előadása ezáltal került a „mese az ifjúságnak” kategóriába.

*

Csehov titkát mindeddig nem fejtették meg. A gyakorlati észjárású amerikai kritikus, Walter Kerr profán hasonlattal adózik közös csodálatunknak a rejtett drámaiság mestere iránt. Szerinte az a fajta cselekmény, amely Csehov színműveiben előfordul, éppen a hiányáról nevezetes, „mint ahogyan egy bizonyos napra azért emlékszünk világosan, mert nem jött a posta”. Pontos megfigyelés az átcehovizált létszemléletről, amelyet most egyszerre nyílik módunk tanulmányozni a *Három nővér* két új előadásán.

A maliciózus Mary McCarthy így foglalja össze a *Három nővert*: „A darab tanulmány a romantikus jellemről, Moszkva városa pedig földi paradicsom, ahová semmilyen vasúti társaság nem ad ki jegyet, akár milyen gazdag legyen is az utas.” A galád kritikus szándékosan félreérti a szerzőt: a jelképet is a hétköznapiság szférájába utalja. Annyi bizonyos, hogy a Csehov-interpretációk legtöbbször e kettő keverési arányában különböznek egymástól.

A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban Csehov-jelképek szertartásából épül föl az előadás. A szereplők, gyertyával a kezükben, rekviemet mondanak önnön lelki üdvösségükért. A szürreális ízléssel berende-

zett szoba gyertyaerdős padlója olykor halottaknap-i temetőkeret idéz, amelyben a bútorok a fejfák. Ellenállhatatlan belső ikényszernek engedve időnként mindenki leül ugyanabba a gyóntatószékbe — látszólag egyszerű szalonbútor darab —, hogy kilépve a drámai realitás világából, leszűkített fényben, önvallomást tegyen. A háttérben meg-megpördül egy kicsinyke forgószínpad, a rá épített hófehér garnitúrával, hóésszel, távolról ideálmodott nevetések megfagyott igézetével.

Mintha képi Csehov-citátumokat gyűjtöttek volna artisztikus halmazba ebben a műgonddal kiállított előadásban. Képzőművészeti Csehov-tablók elevenednek meg a rendező intésére. A szőnyeg csücske, zsinórnál fölfüggesztve, úgy lóg ki a színpadnyíláson, ahogy barokk freskók festett angyalkáinak lába folytatódik gipszbe öntve a képkereten túl. Egy mutató nélküli óra a falon fokozatosan félrebillen, egészen a dráma csúcspontjáig, s a vihar elcsitultával visszatér kiinduló helyzetébe. A búcsúzás egyetlen szavát — „soha” —, mint valami hangzása miatt hiteles végzetmotívumot, oroszul ismételtetik a szereplők.

Csehov én vagyok, mondja a szertartásszínházáról ismert Ruszt József, az előadás rendezője — aki most találkozik először színpadon a szerzővel —, és személyesen ő maga beszél ki az összes szereplőből. Minden megszólalás vallomás, minden indulat, minden szenvedés vagy szenvedély világos, egyértelmű, egyenes lefutású. A szereplőknek a világgal van viszonyuk, nem egymással. Monológalkítások népesítik be a színpadot. Jellemek helyett Csehov-lelkek járkálnak rajta, élethelyzetek helyett csokorba kötött esztétikumot hoznak magukkal. Ez nem értékítélet, csupán a fölfogás láttamazása: egy szimbolista Csehov. A játék végén muzsikusként belép Gedali — egyenesen Babel *Húsvétj*ának korábbi előadásából, amelyet ugyanez a színház játszik —, tölcseres gramofonján sztereóban fölhangzik az Internacionálé, és megjelenik a Kreml vetített képe. Akár a londoni Nemzeti Színházban, két évtizeddel ezelőtt. „Jön majd idő, mikor mindnyájan megtudjuk, miért mindez” — sóhajtja Irina. A föltámadásba átfordított rekviem rendezői effektusa mint kívülről hozott, jelképes megoldás és utópista igazságszolgáltatás tökéletesen megfelel az előadás jelképségének.

A budapesti Katona József Színház *Három nővére* a realizmus diadala. Mámoros színházi ünnep, egyike azoknak a ritka pillanatoknak, amikor a kritikus reménytelenül szeretné legalább egyetlen alkalomra kölcsönkapni költői lelkű híres elődei stílusát és érzékenységét, hogy méltó módon közvetítse az élményt, melyben részesült. Az előadás összecsiszolt alkatrészekből álló óraműve bámulatos pontossággal működik, de nem mint holmi beállított mechanika, hanem mint az élő szervezetek: organikus természetességgel, az eleven izmok, idegek, véredények lüktető ritmusában. A csehovi rejtett dráma a valóság kegyetlen költészetén átszűrve mutatkozik meg Ascher Tamás rendezésében. Minden pillanat megállítható, önálló egész, és egy életfolyamat része. A játék szereplői

benne élnek a dráma mélyáramában, megszólalásuk csak a „jéghegy csúcса”, néma jelenlétük, gesztusaik, foglalatosságaik az előadáskompozíció egyenértékű tartozékai.

A díszlet nyers-fehér „deszkakoporsója” egyszerre képes fölidézni a tiszta idillt és a bezártság fojtogató levegőjét. A fényekkel, illetve az előtér és a háttér „plánváltásaival” a rendező minden jelenetet a saját törvényei szerint szituál. Az atmoszféra mintegy leképezi a helyzetek belső tartalmát. Az előadás filmje fölbontható számtalan „kockára”, amelyek mindegyike lélektani történések sorát sűriti.

A szakirodalom mindezt csehovi szövegalattinak hívja. A fölfejtendő dráma a dialógusok mögött zajlik; Tuzenbach és Versinyin filozófiai vitája például Versinyin és Mása néma tekintetváltásáról, kapcsolatuk édes cinkosságáról szól. Az érzelmi szövevények polifóniája építi föl az előadás hangulati ívét a kezdeti könnyed, impresszionista freskóstflustól a befejezés görcsös hisztériájáig. A hangulatnak gondolati fedezete van. A szereplők arcát érzelmi görcsök árnyékolják. Mindenki gyáva kiélni belső énjét, vagy beavatkozni a másik ember életébe. Kivéve a betolakodó Natasát; ő zavarba hozható lánykából a gátlástalanság negédes terroristája lesz, fokozatosan „visszafizet”, s ezzel kibontja valódi egyéniségét, szemben a nővérekkel, akik beszűkülnek, érzelmileg elsorvadnak, megrokkannak vagy kifosztottakká válnak. A darab utolsó monológiát elnyomja a harsogó katonazenekar: egy könyörtelenül vidám induló.

Különös véletlen, hogy egy olyan „Csehov-darab”, mondhatni *Három nővér*-parafrázis is szerepel most a repertoáron, amelyet nem Csehov írt, hanem — Bernard Shaw. Shaw „három nővére” közül kettő unatkozó lady és frivol polgári nő, a harmadik bájos kis számító akarnok, aki sok pénzhez akar jutni. A *Megtört szívek házá*t a szerző maga látta el a következő alcímmel: „Fantázia orosz modorban, angol témákra”. Előszavában Tolsztoj mellett több joggal hivatkozik Csehovra; a realitás és szimbolizmus között ingadozó darab fölépítése, technikája, jellemformálása és cselekménytelensége az utóbbi mestert idézi. Shaw, persze, még több ironikus távolságot tart szereplőitől, sőt szívből utálja az angol gazdaság és kultúra azon elitjét, amelynek képviselői vég nélkül fecsegnek és fölörtölnek Shotover kapitány hajónak berendezett szalonjában. A szalon természetesen „Anglia hajóját” jelképezi, a jelenlevők pedig a „kormánynál” állókat, akik felelőtlenül zátonyra futtatják. A végromlás jele a világháború. (A darab 1913 és 1916 között íródott.) Akár Csehov *Cseresznyés kertjében*, itt is „elpattan egy húr”, de Shaw-nál a furcsa zaj mind fölismerhetőbbé válik: ellenséges bombázók húznak át az égen, hogy ledobják terhüket a halálra ítélt történelmi osztályok jelenlevő képviselőire. (Shaw azért, egy híján, megmenti őket.)

A szocialista indulatú, ironikus szerző ebben a tőle különös színmű-

ben sem tagadja meg magát, csak egy kicsit dühösebb és Robert Brustein szerint lázadóbb a szokottnál. A *Megtört szívek háza* ennek ellenére inkább érdekes, mint jó. Horvai István határozottan kellemes rendezése mégis igazolja a választást, bár erősen kétséges, hogy a kellemesség ebben az esetben dicséret-e; Shaw alighanem kellemetlenebb darabot írt annál, mint ami a Pesti Színházban látható.

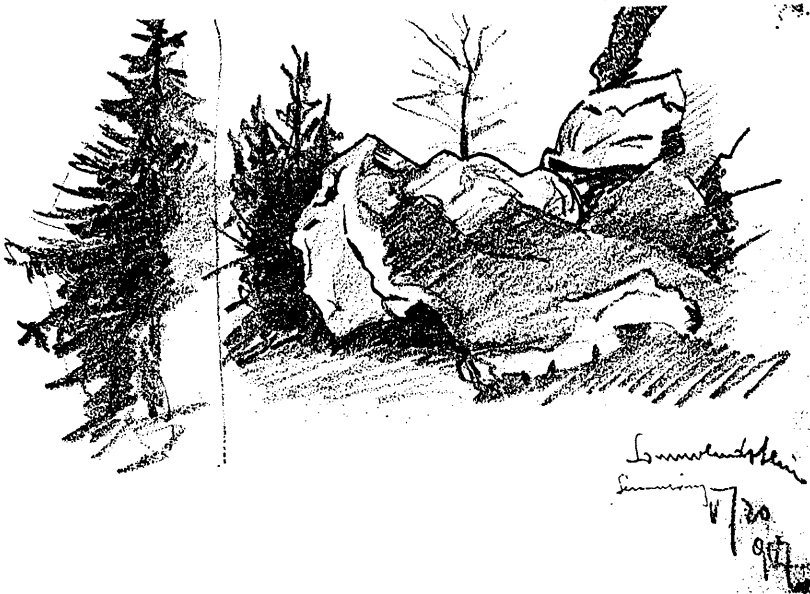
A Pesti Színház egy másik bemutatójának szerzője, az angol Simon Gray ugyancsak eszünkbe juttatja Csehovot, legalábbis annyiban, hogy *Kicsengetés* című darabjának szereplői gyakran emlegetik. Grayt inkább Harold Pinterrel szokták rokonítani, nem ok nélkül. Mindketten az elhallgatások szerzői. Gray kedvelt fogása, hogy szöveket metsz ki az életfolyamatból. A fordulatok a színpalak mögött játszódhatnak le, két jelenet között. Színpadi eseménynek csak a reflexió számít: a szereplők reagálása a mindennapokra. A szerzőt a belső történések érdekli, amit apró, árulkodó jelekből olvas ki és a színész finom gesztusaira bíz. Nem ítélkezik, nem moralizál, nem „üzen”. Csak megfigyel és bemutat. Hiányos képet ábrázol, a hátteret nekünk kell kitöltenünk. Mindebben Csehovra is hasonlít, nemcsak Pinterre.

Nagyon valószínű, hogy Pinter legalább úgy érti Grayt, mint Gray Pinter; mindenesetre Magyarországon is tudják, hogy a *Kicsengetés* londoni bemutatóját ő rendezte. A Pesti Színház produkciója nem színvonalatlan, de van benne félreértés. (*A dolgok menete* című Gray-darab előadása, amelyet a Színművészeti Főiskola hallgatói jegyeznek, alighanem közelebb áll a szerző szándékához.) A rendező, Verebes István helyenként vígjátéknak, máshol melodrájának értelmezi a cambridge-i magánnyelviskola tanári szobájában lejátszódó hétköznapi banalitásokat és mikrodramákat. Túlságosan sokat poentíroz; lehet, hogy ezzel akarja pótolni a *couleur local*-t. Talán úgy gondolkodik, hogy míg egy angol nézőnek elég a hiteles angol környezet, s a ráismerésből kibontakozik a sorok és a sorsok mögötti mélyebb igazság, addig magyar színpadon a helyi ismeretek hiánya inkább az általános emberi motívumok hangsúlyozására serkent. Pedig Vajda Miklós fordítása pontos szöveget kínál föl. A szerepértelmezések felszínessége miatt azonban az előadás túl általános és túl könnyed lett.

Végül egy új magyar „csehoviáda”: Szakonyi Károly *Ki van a képen?* című színműve. Cselekményét nehéz és voltaképp fölösleges elmondani: a valódi történések itt is belül, a szereplőkben zajlik. A darab központi hőse harminc évvel ezelőtt elhagyta az országot, Stockholmban él. Most hazalátogat, és találkozik fiatalkori barátaival, illetve családtagjaikkal és néhány ismerősükkel. A délutántól másnap reggelig tartó összejövétel afféle lelki élvezetközössé fajul, amelynek végén kiderül, hogy senki sem érzi jól magát a bőrében. Kit a múltja nyomaszt, kit a jövője. Ki a hivatásában sikertelen, ki a családi életében. Mindenki másképp magányos, éljen bár Pesten vagy Svédországban, szenvedjen

bár attól, hogy idegen nyelven vall szerelmet, vagy attól, hogy nő férfival folytat viszonyt. A főszereplő az önvallomások katalizátorává válik. A társaság néhány tagja úgy véli, hogy most talán meg tudja változtatni a sorsát, de aztán minden marad a régiben: hősünk visszaützik Svédországba, a többiek pedig úgy folytatják az életüket, ahogy tudják.

Szakonyi dramaturgiai mintája, a csehovi eseménytelenség mindaddig működni látszik, amíg észre nem vesszük, hogy az alakoknak nincs önálló életük, saját sorsuk, s ezáltal tényleges lelki mozgásterepük. Csak „figurák”, akiknek az írói elhatározás kölcsönöz gesztusokat. Dráma ezáltal csupán „elvontan” jön létre, nem a valóságos életszférában. Mint ha a szerző a gombhoz varrta volna a kabátot: a mondanivalóhoz az alaphelyzetet, a sablonfigurákhoz a személyiséget. A Madách Kamaraszínház kasszínpada így üres marad, jóllehet elég sok szereplő népesíti be.



Semmering-hágó, 1917. V. 13.