

A HÁROM NÖVÉR ÚJ ELŐADÁSÁRÓL

„A Szegedi Nemzeti Színház bemutatta Csehov *Három nővér* c. színművét. Bozóky István, az előadás rendezője, egy korszerű Csehov-stílus megteremtésére tett kísérletet...” — írja a Film Színház Muzsika 1966. febr. 4-i száma. A színházi közvéleményt megkavarta ez az előadás, a helyi sajtó inkább bíralt: „A csehovi égtáj nyomasztó szürkesége idegen (a rendező) számára.” „A Csehov lírai drámát írt, s ha vannak is benne komikus részletek, kétségtelenül az alaphang végső fokon tragikus. Az előadás több lényeges mozzanatában, részletében viszont sokszor a komikum motívációjára kerül előtérbe.” — A kritikusok felfogása, mióta Csehovot ismerik Magyarországon, a köztudat szerint evidensnek vehető. „A Három nővér színpadán is a rezignáció, a boldogságról való lemondás fátyolán át látjuk egy kis orosz város emberkeit... Ilyen az élet, mondja Csehov. Remények tetetője, vágyak cinterme” — írja Szini Gyula 1904-ben. „Csehov a szív, a sóhajtság. Csehov vértelen szájjal azt mondja: minden mindegy... A saját haldoklásán, a saját életének reménytelenségén keresztül minden alakjában meglátta a vigasztalan emberi sorsot.” — lelkesedik Zilahy Lajos. (Pesti Napló 1922. okt. 15.) Ugyanakkor Relle Pál ezt írja: „Az orosz ősz vigasztalan melankóliája, az élet avar illata sóhajt le a Csehov színpadáról.” (Világ 1922. okt. 15.) „Mindenki boldogtalan, az élet nem adhat mást... Egy misét látunk, s templomi áhítattal távozunk a színházból.” — írta Kosztolányi Dezső (Nyugat 1922. nov.)

Csakugyan jogosult ez a „templomi áhítat”? Prozorov tábornok három lányával és fiával együtt Moszkvából egy vidéki kisvárosba költözött, ahol tíz év múlva meghalt. A lányok így bátyjuktól, Andrejtől várják a szabadulást, aki majd természetesen professzor lesz a moszkvai egyetemen. Megtudjuk róla, hogy lombfűréssel, hegedül és szerelmes, a törvényhatóságnál (ahol műveletlen feleségének szeretője az elnök) az ülnökségig viszi, belenyugszik sorsába. Hűgai kártyaadósságait nehezen, be nem teljesült moszkvai karrierjét pedig egyáltalán nem bocsátják meg neki. Olga a darab indulásakor már négy éve fájlalja fejét a tanítástól. Élet-illúziói minimálisak. „Hozzámennék akárkihez...” — A középső nővér a legkevésbé racionális, de érzelmileg igen gazdag. Valamikor művészien zongorázott, és szerette a verseket. Sorsát teljesen női mivolta határozza meg. Diáklányként lett szerelmes férjébe, a klasszikusok összeidezett frázisaitól bölcsnek hitt Kuliginbe. Amikor rájön férje igazi értékére, akkor az órá jellemző módon lázad: megcsalja. — Új szerelme, az öregező és kibírhatalan feleségéről sopánkodó Versinyin azezredes szintén frázisokkal traktálja. Az első bemutatkozáskor még érdekesen beszél a kétszáz év múlva bekövetkező szebb világról, de mikor negyedszer halljuk tőle, már maga is unja. — Irina teljes emberi lényét szeretné elhelyezni a világban. A nagy szerelemre vár, és lelkesülten mondja el a munkáról mindazt, amit reggel az ágyban lustálkodás közben kigondolt. Persze, amikor megismerkedik a munkával, rögtön lejjebb száll a lelkesedése. Végül hajlandó leszállítani életigényét, és feleségül menni szerelem nélkül, de a sors egy kegyetlen fintora ebben is megakadályozza.

Világosan látszik tehát, hogy az összes szereplő céltalan és akcióképtelen. Ha egy így van, akkor hagyományos drámai konfliktus teremtésére is alkalmatlanok. Sokan nem is tartották drámai műnek Csehov színműveit. A Három nővér ősbemutatójáról írta Lengyel Laura: „Csehov egyik legszebb, legfinomabb, legnemesebb regényét láttuk... párbeszéd formájában előadva.” „A darab hibája, hogy *nincs drámája*” — írja ugyanakkor Keszler József. Ezek a „nem drámai művek” bejárják a világ színpadait, sőt iskolát teremtenek. Ennek oka az, hogy nem szüntette meg a drámai konfliktust, csak megreformálta.

Mása női lázadása eredménytelen. Most már ezzel a tapasztalattal kell vállalnia a holtomiglan-holtodiglan szomorút. Irina a darab elején boldog fiatal lány, a darab végén már rezignáltan szomorú. Ha mindez három nap alatt történik, akkor csak különös történetet és múló rossz kedvet sejtünk. De több, mint három év telik el, amíg nem változik semmi. A konfliktus erejét nem a drámában *végbemenő szelekciók intenzitása*, hanem az *elmaradt tettek felett elmúló idő* jelenti, mely

állandóan tovább növeli a megvalósulás és a lehetőségek közti szakadékot. Olga alakja azért kevésbé tragikus számunkra, mert ez a szakadék még a darab cselekményének indulása előtt keletkezett. A konfliktus tehát áthelyeződik az akcióból a lűrésre, és a hősök között levő ellentét a hősök és az általuk Életnek nevezett adott társadalom közé kerül. Ezt a tehetetlen elvetélődést mondták egyes kritikuskok a többre hivatott ember elsüllyedésének, figyelmen kívül hagyva, hogy a testvérek műveltségüket egy rajtuk kívül álló apai akaratnak köszönhetik, amelynek nyomása alól szabadulva Andrej pl. hízni kezd. Sőt, Salgó Ernő (Magyarország 1923. szept. 30.) a nietschei Übermensch típusát látja megjelenni, amely az alacsonyabb rendű környezetet áldozata lesz. Még ma is akadnak, akik félreértik Csehovot (a hétköznapi valóság naturális színpadának egyik megteremtőjét), ahol, mint az életben — bölcs szavak, öngyilkosság, szerelem, vallás helyett többet foglalkoznak evés-sel-ivással és ostoba fecsegéssel, amit filozofálásnak neveznek. Ez látszólag tiszteltetreméltó. A kispolgár beszél életeszményeiről. A nagybetűvel írt Munkáról, Csáládról, s az úkunokák Jövőjéről. De a munkáért lelkesedő Tuzenbach sohasem dolgozott, a jövőről álmodozott Versinyin semmit sem tesz a megvalósulásáért, különben is mindez kétszáz év múlva lesz, csak azért került szóba, mert késik a tea, és valamivel agyon kell ütni az időt. A klasszikus drámában a szavak tettekét jelentenek, itt egyáltalán nem fedik egymást, sőt, ellentétbe kerülnek egymással. Az emelkedett szöveg s a kisserű tartalom ellentéte a forrása a híres csehovi komikumnak. Erre már Jermilov, Paparnij, Gyerman is rámutatott. A probléma az, hogy miért nem vette eddig tudomásul a színház. Rejtő István Csehov drámái Magyarországon c. tanulmányából megtudjuk, hogy 1954-ben Horvai István, a Madách Színház igazgatója a darab bemutatójára készülve hosszas beszélgetést folytatott Jób Dániellel, a dráma első, 1922-es előadásának rendezőjével. Ő elmondotta, hogy a moszkvai Művész Színház Sztanyiszlavszkij rendezte előadásának színpadképeit másolták le, s ő a próbák közben egy-két napra még elutazott Berlinbe, ahol „... óriási sikere volt Sztanyiszlavszkijnek. Sztanyiszlavszkij színpadán — mondotta Jób Dániel — külön költészete van a monotóniának. ... Nincs egy hangos szó... Valami olyan édes, áhítatos, melankolikus hangulatot teremtenek, ami templomi tisztelget parancsol.” „E rövid kitérő talán megnyugtat — írja Rejtő —, hogy a Csehov-darabok rendezésében nemigen találhatunk olyan elveket, amelyek eltértek volna a szerző intencióitól. Sőt, mint láttuk, Jób Dániel mindent elkövetett annak érdekében, hogy az író szellemében szövegezte meg a műveket.” Ebből az idézetből leszűrhetjük a következőket: Az egyik legjelentősebb magyar Csehov-rendező, Jób Dániel koncepciója is rokon a cikk elején tárgyalt koncepciókkal. Horvai István is őt tartja követendő példának. (1954!) S Rejtő István (1961-ben!) megállapítja, hogy Jób Dániel teljes hűséggel ragaszkodik az egész világon elterjedt Sztanyiszlavszkij-féle Csehov felfogáshoz, amiből leszűri, hogy Jób Csehov szelleméhez volt hű. Pedig Csehov nem csupán perszónálisan nem azonos Sztanyiszlavszkijjal. Papernij 1960-ban megjelent A. P. Csehov Ocserk tvorcsesztva című könyvében, A. Szerebrov visszaemlékezésében idézi Csehov szavait: „Őn azt mondja, mikor drámáimat látta, sírt... De sírtak mások is... , pedig nem azért írtam őket. Alekszejev (Sztanyiszlavszkij) tette ilyen érzélgőssé valamennyit... Én mást akartam... Őszintén meg akartam mondani az embereknek: tekintsetek önmagatokra, nézzétek meg, milyen rosszul, milyen unalmasan éltek... Mit kell itt siratni?”...

Csehov nem fogadja el Sztanyiszlavszkij felfogását. Részben, mert darabjait azzal a céllal írta, hogy az emberek „önmagukra tekintsenek” és így „teremtessenek maguknak egy másik, jobb életet”, részben, mert figuráit sem tarthatta méltónak a megsíratásra. De fölmerül a kérdés: hogyan monopolizálhatta Sztanyiszlavszkij koncepciója fél évszázadon keresztül a világot színpadait?

Kierkegaard azt mondta: „Korunk tragikomikus: tragikus, mert pusztulás felé megy, komikus, mert még mindig megvan”. Nagyon igaz ez a forradalom előtti Oroszországra. Jermilov és Gyerman szerint Csehovnál a tragikust a komikustól nem fal választja el, hanem mind a kettő ugyanannak a jelenségnek két oldala. Az ember, ill. néző ezért sajnálkozva nevet, a komikus inkább a konkrét szituációkban, a tragikus inkább ezek mögött rejlik. Csehov teljességében ábrázolta a világot. Nem volt hajlandó véghez vinni azt az absztrakciót, amely egyértelműen eldöntené a komédia—tragédia vitát. Így adott lehetőséget a polgárnak, hogy sirassa saját tehetetlenségét. A személyi kultusz Sztanyiszlavszkij tekintélyéhez ragaszkodott, azért is, mert felfogása jól kihozta a kapitalizmus sivárságát, s elég volt valamelyik álmodozó kispolgárnak (Tuzenbach Versinyin vagy Trofimov) elfelejteni kilétét, máris készen volt az új világ profeciája. Ebbe a csapdába még Jermilov és — Csehov műveinek legújabb kiadásának utószavában — Kardos László is beleesik amikor az általunk jól ismert Tuzenbach szavait: „Huszonöt-harminc év múlva már mindenki

dolgozni fog”, s a többi emelkedett lelkű mondatát „ragyogó látomásnak” vélik. (Különben ezt a bűnt a dekadensek kezdték, akik a „minden mindegy” elvét fogták rá Csehovra, vagyis összetévesztették figuráival. (A cikk elején említett Film Színház Muzsikában egy másik Csehov-bemutatóról is olvashatunk: Rómában a Cseresznyés kert Visconti rendezéséről: „Visconti... híven Csehov eredeti elképzeléséhez a vígjáték felé hangolta a művet...” A kapitalista világ egy kommunista művésze, s a személyi kultusztól szabaduló szocialista világ művészenek koncepciója nem véletlenül találkozott. Valószínű, hogy elsősorban nem Csehov szándékát akarták rehabilitálni. A színház szerintünk az adott kor aktuális problémáit hivatott művészen megjeleníteni. A tehetetlen kispolgárt (aki nálunk is létezik), merjük végre kinevetni legalább olyan mértékben, mint 66 évvel ezelőtt Csehov. Mi ugyan cseppet sem sajnáljuk az életképtelen kispolgári magatartást, ez az őt megtestesítő emberekkel pusztul el; s így nem hagyhat közömbösen. Ez okozza a Csehov-daraboknak különösen végkicsengésükben érződő sajátos líráját, mely összefonódik az egyes szituációk komikumával. A darab hőseinek végső megítéléséhez azonban megadja a kulcsot Csehov etikája, akinek Thomas Mann szerint legfőbb erkölcsi normája a társadalmi hasznosság. Csehov egész életében ezt követte, gyökörül orvosként, iskolagondnokként és maradék idejében íróként is. A Három nővérben majdnem mindenki szerette volna és senki sem tette magát a társadalom számára hasznossá.

Ezt értette meg Bozóky és ennek szempontjából helyezte el a színpadon a darab hőseit. A darab lényegi konfliktusát, a megvalósulás és az elmúlt lehetőség közti szakadékot legteljesebben a testvérek élik át. Ezt valószínűleg meg a színpadon Demjén Gyöngyvér, Falvay Klára, Jászai László és Miklós Klára. A darab értelmezésétől függően legegységesebb állásfoglalást a három problematikus figura Versinyin (Kormos Lajos), Tuzenbach (Szabó Kálmán), Csebutikin (Pagonyi Nándor) ábrázolása követelt. A korábban kifejtettek alapján könnyen lehetett volna az életképtelen bárócskából a munka apostola, Versinyin közhelyeiből a szocialista jövőző profeciája, s a részeseg cinikus orvos szavaiból egy bűnös emberi lélek megrendő katarzisa. (Az utóbbiból kaptunk is egy kis izelítőt.) Vannak egyéértelműen komikus szerepek, melyeket eddig a hangulat kedvéért háttérbe szorítottak. Ilyen elsősorban Kuligin (Katona András), azonkívül Natalja (Bóky Mária), Szoljonij (Kátay Endre), Ferapont (Gémesi Imre). Ez a szerepfelfogás megváltoztatja a szituációk hangulatát is. Versinyin és Mása búcsúján nevetünk, és nem hisszük el, hogy itt egy „nagy, be nem teljesült szenvedély” tört ketté. A befejezés „csak tudnám, iniert” felkiáltásának sem szomorúan andalító, hanem elgondolkodtató értelme van.

Ezzel is beigazolódott, hogy egy előadás nem azonos a premierrel. Az estéről estére történő újra alkotás folyamata, amelyet a föllángoló viták is befolyásoltak, elmélyítette a színesekben Bozóky újszerű, eleinte talán ellenállást is kiváltó rendezői felfogását. Így lassan eltűnnek a szemükre vetett egyenletlenségek, és mi is reméljük, hogy a színpad, azaz a gyakorlat igazolja az előbb elméletben kifejtett gondolatok helyességét.

HORVÁTH GYÖRGY—RIGÓ BELA

O'NEILL: BOLDOGTALAN HOLD SOROK EGY SZÍNHÁZI ESTERŐL

A magyar színházi élet O'Neill-lel szembeni tartozásából törlesztett a Szolnoki Szigligeti Színház, amikor magyarországi első bemutatóként műsorára tűzte a *Boldogtalan holdat*. Vas István fordításában, Lovas Edit rendezésében. Ezzel nem csak szakmai, hanem társadalmi eseményszámba menő tettet hajtott végre. Legalábbis így érezte ezt a darab tizenvalahányadik előadására Szolnokra érkező látogató. S ennek csak örülni lehetett, hiszen nagybetűvel írt Színházról — az igaziról — csak így beszélhetünk. Ha egy-egy előadás ünnepi hangulatban zajlik, ha az azon való részvételt a rivaldán innen és túl megtiszteltetésnek érzi mindenki.

O'Neill-t az amerikai drámaírás megteremtőjének tartják. Részből azért, mert e művek az amerikai drámában addig meg nem valósult színvonalú, sajátos és modern formában íródtak, részből azért, mert kitűnő képet adnak a korabeli életéről. Tehetségén kívül mindezt az író életsora — saját élményeként ismerte hazája valamennyi társadalmi rétegének embereit, szokásait — és az apja szintársulatánál meg a Baker professzor drámaíró-iskolájában töltött esztendő motíválják. S mert élete tipikus a század első évtizedeinek Amerikájában, azok a darabjai is általános társadalmi érvényűek, amelyek cselekményükben, külsőségeikben sok ön-életrajzi elemet tartalmaznak.

Ilyen dráma a *Boldogtalan hold* is. Jim Tyrone sorsa tulajdonképpen O'Neill-