

KISS GABRIELLA

## Játszmák vége

Csehov Ványa bácsi című darabja recepciótörténetének  
egy színházi fejezete\*

„Miért – mondja –, miért lótt a földön fekvő testre?”  
(Camus)

„Mint holmi szürke foltok ödöngenek körös-körül, csupa  
bárgyúságot fecsegnek, egyebet sem tudnak, csak enni-inni, aludni.”  
(Csehov)

Csehov drámái kétségtelenül a magyar színházi hagyomány legerősebben kánonalkotó szövegei közé tartoznak – Alföldi, Ascher, Harag, Horvai, Paál, Telihay, Szász, Székely, Zsámbéki, Valló (és a névsor minden valószínűség szerint bővülni fog) rendezéseinek befogadástörténete, a legendás sikerek, a szakmai díjak és a hangos viták jelzik, hogy ezek az előadások akár egy, a magyar színháztörténet elmúlt évtizedeit feldolgozó munka fejezetcímeivé is válhatnak. Éppen ezért feltűnő az igen gazdag előadáspanyagra reflektáló hazai kritikának az a vonása, hogy a színházi jelentésképződés szemantikai, szintaktikai és pragmatikai dimenziójának elemzését egyértelműen az első túlsúlya és (változó mértékben) az utóbbi kettő háttérbe szorulása, illetve teljes hiánya jellemzi. Az elmúlt két színházi évad Csehov-bemutatóit nagyobb lélegzetű, az elemzés igényével megközelítő írások kérdéshorizontjába azonban a scenikai újra-olvasás és a kanonikus(nak vélt) értelmezés („az orosz élet tragédiája”) közti párbeszéd tematizálásán kívül meglepően szervesen épül be a színházi felhasználat vizsgálatának igénye. Ez a legtöbb eset-

ben a magyar színházi hagyományt alapvetően meghatározó lélektani realizmus kortárs formációinak reflexióját jelenti, amire éppen az előadások sokszínűsége ad lehetőséget.<sup>1</sup> A sztanyiszlavszkiji gyökerű játéktudációval szinte elválaszthatatlanul összefonódó dramaturgikus szövegek scenikai olvasataiban ugyanis mindig is tág tér nyílik arra, hogy a színház nyelvében tematizálják az idegenség megtapasztalása és az emlékezés, az azonosság és a *différence* mindenkorai játékán alapuló hagyomány „önellentmondásos”<sup>2</sup> jellegét. A kortárs Csehov-játszás vizsgálata így többszörösen is jó kiindulópontnak látszik egy, a színházi jelentésképződés posztmodern játékmódjait a folytonosság felől megközelítő tanulmány elkészítéséhez.

„A bemutató után különféle könyvekben magyar Csehov-előadások fotóit nézegettem. Meglepődve tapasztaltam, hogy csak a színészek szeméit nézem. A tekinteteket jegyeztem meg, ezekre emlékeztem. (...) Ezek a szemek bánatosak, révedzők, merengők, messzenézők, sehová nézők, szépek és fájdalmasak. Emberiek. De csak szemek...”<sup>3</sup>  
– Gerold László a Harag György rendezte *Ványa*

\* Ezúton szeretnék köszönetet mondani hallgatómnak, Huber Beátának, aki számos értékes anyaggal, meglátással segítette a dolgozat Szász János rendezéséről szóló részeinek megírását.

<sup>1</sup> Vö.: „Túl vagyunk a Csehov-játszás egy rendkívül érdekes, meghatározó korszakán, és kibontakozóban van egy másfajta közelítésmód. (...) A tíz éve érvényes, izgalmas színpadi módszerek másfajta tapasztalatokkal konfrontálódnak.” Sándor L. István: Bohócorr és ruhaszűz – Csehov: *Sirály. Színház. 1997/1. 5.*

„Végtelen bizalommal Csehov iránt, minden aktualizálást, vonatkoztatást és utalást mellőzve belemerül a „normális” realista-naturalista színjátszásba.” Csáki Judit: Élni kell? – Csehov: *Ványa bácsi. uo. 2.*

„A két *Manó* összevetése a történelmi korszakfordulóhoz kapcsolódó színházi korszakváltás sajátosságait is felismerhetővé teszi.” Sándor L. István: Korforduló – Csehov: *A manó. Ellenfény. 1997/1. 6.*

<sup>2</sup> Vö.: Szegedy Maszák Mihály: A művészetek egyetemessége és viszonylagossága. In: *Irodalmi kánonok. Debrecen, Csokonai, 1998. 5–12.*

<sup>3</sup> Gerold László: Szivacstalaj, homokfutó... *Híd. 1981/11–12. Különlenyomat 27–28.*

bácsi kapcsán írott szavai már-már festőien érzékeltetik a Csehov-drámáknak azt az olvasási (és játsszói) szokásrendjét, mely szerint a felszíni történések, a véletlenszerű dialógusok mögött (a „szöveg mélyén”) árnyalt jellemek lélekállapotainak vihára húzódik meg. Az ily módon felfogott (és Sztanyiszlavszkij, illetve Laksin dramaturgiai elemzései óta a csehovi dráma kulcsának tekintett) „podtyeksz”<sup>4</sup> szcenikai olvasatának kontúrjait egy, a jellemrajzokat, illetve a helyzetek hangulatát a színház nyelvére lefordító, tehát alapvetően alak- és hangulatközpontú konkretizáció rajzolja ki.

Az elmúlt száz év során kialakult értelmezési horizontok természetesen több szempontból is árnyalták azt a klasszikus(nak tartott) interpretációt, miszerint a csehovi alakok világában „a hétköznapiok drámája és költői tiltakozás a hétköznapiság ellen”<sup>5</sup> játszódik le. A jövőre vonatkozó, optimista passzusokra koncentráló, illetve a szituációk abszurd voltát metafizikai pathhelyzetekként, vagy a tragikus és komikus elemek egybejárására felől olvasó elemzések<sup>6</sup> fókuszában azonban mindig a „podtyeksz” *mibenléte* áll. A „szövegmele” szcenikai megkonstruálásának módozatai pedig – ahogy ezt a Gerold-idézet is jelzi – a sztanyiszlavszkiji lélektani realizmus változatos nyelvjátékaiban bontakozott ki, melynek eredményeként a befogadó és az alkotó találkozása magától értetődően (és receptív oldalról passzívan) e közös hangulatban, életminőségben ment végbe. Ezt a felfogást és különösen a rejtett történet *meg-létét* kérdőjelezi meg az olyan előadások, mint pl. az Antoine Vitez-féle legendás *Sirály*, ami „nem az alakok kezdettől fogva

rögzített jellemzéséből indul ki, és távol áll tőle, hogy a színészeket bármilyen pontos naturalisztikus és pszichikai vonásokkal ruházza fel.”<sup>7</sup> Ez a rendezés a dramaturgiai szöveg pragmatikai olvasatán alapul, és így „nem az a kérdés, hogy Csehovnál van-e cselekmény vagy nincs, hanem sokkal inkább e cselekmény fellelhetőségének módja, a beszédaktusokban történő felkutatása, metatextuális megragadása a lényeg. Tehát, még ha fel is fedezhető a dialógusok valamilyen irányú orientációja, akkor az semmiképpen sem a konfliktusoknak és a kimondott szavaknak, hanem az egész darab globális kifejezési formájának szintjén történik. Ez esetben tehát a „kimondottak-fölött” (és nem alatt -- KG) létrejövő orientációról lehetne beszélni, ami figyelmen kívül hagyatja az alakok egyéni történetét, a szöveget pedig csak a hosszútávú memória számára teszi felfoghatóvá.”<sup>8</sup> Ez az interpretáció alapvetően megakadályozza a dráma szemantikai olvasatának eredményeként létrejövő globális értelem korrekt színpadi konkretizációját, és e helyett a drámai beszéd destrukciójának, a dialógusoknak a szövegben is érezhető széttöredezettségének bemutatását helyezi a középpontba, ami fragmentalitásra, tökéletlen műviségre és hiperteatralizálásra épülő szcenikai megformálást von maga után.<sup>9</sup> Mindezek tükrében jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy (a színházi jelhasználatot vizsgálva) a Csehov-játszás ily módon körvonalazódó horizontjába helyezze el Szász János és Valló Péter rendezéseit.<sup>10</sup>

Csehov *Ványa* bácsiját a drámatörténet hagyományosan az identitás századvégi válságának körtanaként olvassa, mely értelmezés középpontjában

<sup>4</sup> A „podtyeksz” fogalmát itt a Lidija Ginzburg-i értelemben használom. Vö.: Karancsy László: *Csehov lélekábrázoló módszere*. Debrecen, KLTE, 1985. 61–68.

<sup>5</sup> Török Endre: *Orosz irodalom a XIX. században*. Bp., Magvető, 1970. 250.

<sup>6</sup> Ezek az interpretációk kísérhetők figyelemmel a Csehov-szakirodalom olyan ismert darabjaiban, mint Szondi Péter: *A modern dráma elmélete*. Bp., Gondolat, 1979. 29–37.; Peterdi Nagy László: *Csehov színháza*. Bp., Szépirodalmi, 1975. Almási Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Bp., Magvető, 1985.

<sup>7</sup> Patrice Pavis: *Zur Konkretisation aus der Sicht der Pragmatik: am Beispiel von Tschecchows Mōwe*. In: P. P. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen, Narr, 1988. 184.

<sup>8</sup> Uo. 180.

<sup>9</sup> Az előadás leírását és értelmezését ld. uo. 184–187.

Egy posztmodern Csehov-olvasat hasonló jegyeit fedezi fel az Alföldi Róbert-féle *Sirály*-rendezésen Kékesi Kun Árpád. Vö.: *Posztsovjet vizirevü – Csehov: Sirály (Madárkák)*. In: *Tükörképek lázadása*. Bp., JAK-Kijarat, 1998. 189–199.

<sup>10</sup> Csehov: *Ványa bácsi* (Radnóti Színház) Fordította: Morcsányi Géza. Jelmez: Szakács Györgyi. Díszlet: Szlávik István. Rendezte: Valló Péter. Szereplők: Bálint András / Szerebjakov; Kovács Adél / Jelena; Schell Judit / Szonya; Koós Olga / Vojnyickaja; Kulka János / Ványa; Szervét Tibor / Asztrov; Kocsó Gábor / Tyelegin; Martin Márta / Marina, öreg dajka. Csehov: *Ványa bácsi* (nyiregházi Móríz Zsigmond Színház) Fordította: Makai Imre. Jelmez: Jodál Ágnes. Díszlet: Antal Csaba. Dramaturg: Szász János és Venyige Sándor. Koreográfus: Nagy György. Rendezte: Szász János. Szereplők: Gazsó György / Szerebjakov; Varjú Olga / Jelena; Szabó Márta / Szonya, Kerekes László / Ványa; Horváth László Attila / Asztrov; Bajzáth Péter / Tyelegin; Szigeti András / Oszip; Róbert Gábor / Jefim; Harsányi Gábor.

a drámai alakok individuális cselekvéslehetőségeivel való számvetés, illetve annak újradefiniálása áll.<sup>11</sup> A mű Szász- és Valló-féle dramaturgiai olvasatának alapiránya egyaránt ebbe az interpretációs hagyományba illeszkedik, az előadásszövegek azonban különböző válaszokról és a figurális konkretizáció eltérő módjairól tanúskodnak.

A csehovi jellemzéstechnika legsajátabb vonása, hogy az egyes alakokat olyannyira a legapróbb részletekig menően ábrázolja, hogy azzal éppen az egyéni jegyek (kor, temperamentum, szokások stb.) feltűnően erőteljes hangsúlyozását<sup>12</sup> – egyes esetekben (pl. a dajka és Asztrov első beszélgetésében) annak neveltségességig fokozódó túldimenzionálását – éri el. Ez az eljárás pedig egyaránt lehetőséget kínál úgy a környezet, mint az alakok lélektanilag hiteles, naturalisztikus, illetve a tipizálás felé mutató, stilizált ábrázolására.

A Valló-rendezés szinte észrevehetetlenül finoman pontosan a két megoldás közötti határon egyensúlyoz: A „csehovi partitúra levezenylése”<sup>13</sup> ez esetben a mindennapi élet dramatikusszöveg aktivizálta akusztikai és vizuális kellékeinek alkalmazását jelenti, ám a híresen hírhedt szentimentális atmoszféra nélkül: A világos, libbenő szoknyájú ruha, a csipkés napernyő, a szamovár, az uborka meg a sajt a lélektani realizmus kodifikációja szerint a színészi beleélést segíti, s a valóságserűség (a mindenkori nézői elvárások függvényében alakuló) hite<sup>14</sup> mindig csak az előadásszöveg különböző jelrendszereinek összjátékából születhet meg. Jelen esetben a tér (a rendezői szavaival élve) „pepecselő” naturalista kialakítása egy rendkívül érdekes és a realista színház játékdramatizációjának mibenlétére is rávilágító játékmóddal párosul.

„Ilyenkor nagyívű terveket szövök a jövőről, nem látom magam mániákusnak...” – e szavakkal Asztrov jellemzi életének azon perceit, amikor az alkohol segítségével képes kifordulni önmagából. A Valló-féle előadás színpadi alakjai valóban öntudatlanul viselik, sőt (mono)mániákusan saját magu-

kénak hiszik azokat a pózzá, szereppé merevedett jellemvonásokat, amelyeket képtelenek levetni.<sup>15</sup> A másnak és a sajátjának az egybejátszását a színészi jelhasználat oly módon emeli ki, hogy a lélektani realizmus nyelvjátékában az adott jellemvonás kifejezésére megszokott jelet (egy gesztust, egy arc kifejezést, illetve a hanglejtést és hangsúlyt) érzékelhetően felerősíti, mintegy megmutatja. Ilyen Szerebjakov despotaságát és sértettségét kifejező patogó, hol meglendülő, hol ráfektező beszédtempója; Asztrov egyes mondatainak a snájdig falusi gazda prototípusát idéző kiejtése, illetve a férfias pózok, mozdulatok fokozatos és hosszabb ideig tartó kitartása; Jelena affektáló ajakbiggyesztése, kacarászása; Ványa hangsúlyosan esetlenné és izléstelené váló kézcsókjai vagy Szonya kidolgozott játéka hosszú hajfonatával. Az ilyen megoldások finoman gesztikus módusza (és annak mértéke) kiválóan lemérhető a nézői részről tapasztalható és az előadás előrehaladtával erősödő komikus hatáson.

A színházi jelhasználat „valóságú” és „stilizált”, „mimetikus” és „gesztikus”, „természetes” és „művi” jelzőinek jelentéstartalma (s mindeddig ezek a terminusok bizonyultak a leghasználhatóbbnak a teatrális jelentésképződés „hagyományos” és „nem-hagyományos” módjának leírására) egyrészt a mindenkori percepciók szint függvénye, másrészt pedig csak egymáshoz való viszonyukban, önmön relativitásukban ragadhatók meg. Jelzésértékű, hogy Brjusov<sup>16</sup> gondolataira építve éppen Sztanyiszlavszkij „hűségesen hűtlen” tanítványa, Mejerhold foglalkozott a stilizáció folyamat-jellegével. Ennek során az önmagában mindig reális emberi test a (színpadi) tér és idő viszonyrendszerébe kerülve önmön megmutatásának legkülönbözőbb fokozatain mehet végig, az észrevehetetlenségtől egészen a sematizmusig, amikor is a színész a fametszetek rajzainak vonalaiból összeálló figurákhoz válik hasonlatossá.<sup>17</sup> A gesztikusság lehetőleg fokozatos felerősítése jellemzi az előadás in flagranti-jelenetét, ami a Valló-féle Ványa bácsi olvasat kulcsá-

<sup>11</sup> Pl. Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas 1–2*. Tübingen, Finke, 1990.

<sup>12</sup> Vö.: uo. 113.

<sup>13</sup> Vö.: Bérczes László: Bó esztendők – Beszélgetés Valló Péterrel. *Színház*. 1997/4. 27–29.

<sup>14</sup> A „naturalizmus” illetén felfogásához Ld. Guido Hiss: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin, Reimer, 1993. 40–41.

<sup>15</sup> Vö.: Almási Miklós: *A drámafejlődés útjai*. Bp., Akadémiai, 1969. 381–382.

<sup>16</sup> Vö.: Valerij Brjusov: Realism and Convention on the Stage. In: L. Senelick (ed.): *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*. Austin, 1981. 171–182.

<sup>17</sup> Vö.: Herta Schmid: Zur Ästhetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre. Polen, Sowjetunion, Tschechoslovakei. In: Erika Fischer-Lichte (hrsg.): *Theater Avantgarde*. Tübingen, Finke, 1995. 416–435.

nak is tekinthető: Az őszirózsacsokorral érkező Ványa nemcsak meglátja az orvossal csokolózó Jelenát, hanem orrát a hátsó üvegajtóhoz lapítva mintegy el sem tud szakadni a látványtól, melynek következtében – megfelelően az egyik hagyományos csehovi képletnek – „az önmagában tragikus szituáció komikus modalitásba fordul”.<sup>18</sup> A dráma franciás bohózati ívének e pontján három, szerepüket már-már burleszk-szerűen felmutató alak mered egymásra, és a konvencionális szavak, mozdulatok egyaránt tragikumukra, a pózok kikerülhetetlenségére és álflexiójára mutat.

Az, hogy a Radnóti színpadi világában nyoma sincs a szentimentalizmusnak és a melodrámának, a színpadi idővel való játéknak is köszönhető. A híres csehovi csöndek ez esetben elsősorban a helyzetek komikumát emelik ki (pl. nagy társaság előtt történő szerelmi vallomás; Ványa kaján bejelentése, miszerint „vihar lesz”; vagy az alakok és a közönség informálságának különbségéből fakadó nevetéses hatás), amit külső elemekkel, mint pl. Ványa hintaszékének felborulása, a nyálás csökök hangsúlyozott letörlése stb., fokoznak. Ily módon a félresikerült gyilkossági jelenet akár a rendezés jelhasználatának emblematisz képvé is válhatna, hiszen komikuma pont a szituáció túldramatizálásának színészi megjelenítéséből fakad: Szerebjakov és Ványa csak a lövéseket követő csönd után, mintegy a játszott szerepekből kiesve kérdezik meg egymástól, hogy talált-e a golyó: a bosszúálló hős és az áldozat pózára való eltávolító rámutatás a közönség nevetésének záloga. A jelenetet (és az előadást) tehát nem annyira az a (szokványos) értelmezés teszi érdekessé, miszerint a csehovi „szereplők maguk érzik és jelzik a kialakult szituációk lehetetlenségét, a drámai tette való alkalmatlanságukat, a drámai konfliktus megoldásának szomorú-humoros lehetetlenségét”,<sup>19</sup> hanem a külső drámaiság iróniába, sőt szatírba fordulásának színészi megformálása.

A Valló-féle rendezés tehát a helyzet-, illetve jellemdramaturgiában megbúvó csehovi komikumot kereste, ám kibontását nem vitte el addig a pontig, amikor az alakok világa „groteszken ugráló bábok

mechanikus színpadává”<sup>20</sup> válik. Ez az oka annak, hogy a színészi megformálás mikéntje alapvetően a lélektani realizmus paradigmáján belül marad, melynek hagyományos és erőteljes iróniával kezelt, gesztikus figurációjának egybejatsztatása ad módot a felbomlás és az agónia tragikumának érzékeltetésére is. Ebben a *Ványa bácsiban* a „szövegmele” interpretációjától függően megjelenítendő „kripta”-metafora csak nagyon halványan, az első felvonás ősi gallyakkal befuttatott térelválasztói és Ványa őszirózsacsokra közötti párhuzamban értelmeződik, mintegy rámutatva arra, hogy ez a rendezés (pontosan a „kottakövetés” koncepciójából fakadóan) a dramatikus mű globális értelmezését csak és csakis a színészi játékban oldja fel. Ezzel szemben a nyíregyházi előadásban Szerebjakov szavai („most egyszerre itt találok magam ebben a kriptában”) egy, az előadás során változatlan kocsma antipoetikus látomásában objektívalódnak, melynek koszlott, nedvességet imitáló falai fogják körbe a hálószobát, padlást, lomtárat idéző, feketére mázolt térszerkezeteket. A csehovi „podtjekszt” olyan vezérmotívumai, mint a szerelem, a barátság, a munka, az orosz lét, itt szcenikai konkrétumként jelennek meg (világító, fehér dunnás matrac, hétköznapi asztal, papírkötegek és magtár, szamovár és a hátsó üvegfal mögött felsejlő, festett csenevész nyírfák), és a színpadot a mindenütt jelen lévő poharak, vodkás üvegek a sötét kontextusában mitikus térré változtatják. Köztudott, hogy a csehovi színtérelpitkezés fényképszerű realizmusa csak látványos, valójában a tér együtt változik a történetekkel és a szereplők hozzá való viszonyulásával.<sup>21</sup> A színpadi történések mintegy keretbe foglaló, vodkával öblögető másnapos fogmosás; a kezdettől fogva és megállás nélkül zuhogó, vigasztalan eső; az igénytelen, eklektikájában már-már a hajléktalanokra emlékeztető jelmezek és az egyívásúvá váló szereplők olyan színpadi világ részei, melyben a mítoszt teremtő, egyetemes létélmény már nem a poshadtság, nem az eszményekben való csalódás, hanem az alkoholizmus végtelensége, azaz a „szakadéklétezés üressége”.<sup>22</sup> A Csehov-drámák mé-

<sup>18</sup> Szondi Péter: i. m. 32.

<sup>19</sup> Peterdi Nagy László: i. m. 217.

<sup>20</sup> Balassa Péter: „Én mást akartam.” In: B. P. *A másik színház*. Bp., Szépirodalmi, 1989. 246.

<sup>21</sup> Vö.: F. Fergusson: *A Kísértetek és a Cseresznyéskert: A modern realizmus nyomában*. In: F. F.: *A színház nyomában*. Bp., Európa, 1986. 221.

<sup>22</sup> Balassa Péter: i. m. 248.

Ugyanerre hívja fel a figyelmet a Paál István-féle rendezés Asztrov alakjának értelmezése. Vö.: Kornis Mihály (szerk.): *Csehov: Ványa bácsi. Paál István rendezése*. Szolnok, 1982.

lyén kongó üresség-állapotnak ez a meg-mutatása a Ványa bácsi nyíregyházi olvasatának (logo)centrumává válik, s tematizálása új dimenzióba helyezi mind a figurális konkretizáció, mind pedig az atmoszférateremtés (e felfogásból szervesen következő) követelményét.

Míg a Valló-rendezés a jellemek közötti különbséget tette az alakbrázolás kiindulópontjává, addig a Szász színpadán megjelenő figurák esetében éppen fordítva, nem annyira az egyéni játékmód, vagy akár a szenvedők és a paraziták hagyományos csoportjaiba tartozás jelei, hanem az azonoság, az együvé tartozás válik dominánssá. Az életutak és beállítódások látszólagos különbsége mögött meghúzódó azonoság a nyíregyházi előadásszövegben vizuálisan és akusztikusan vetítődik ki, markánsan átrajzolva a csehovi atmosféra-színház hagyományos („rezgő melábut, habos fehér ruhákat, csipkés napernyőt, nagy orosz kék égboltot, a kertben vidáman kacarászó szépasszonnyal”<sup>23</sup> felidéző) fogalmát. A tompult, minden intimitást nélkülöző környezetből nemcsak a természetes emberi melegséget egyedül képviselő dajka, illetve (ha pszichésen mégoly terhelten is) az anya-gyermek kapcsolat bensőségét érzékeltető Vojnyickaja alakja hiányzik, hanem valamennyi szereplő játékmódja is azonos, a létezés állati minőségére utaló vonásokkal ruházódik fel. Mivel majd mindegyik cselekvés- és mozdulatsor kiinduló- és/vagy végpontja az ivás vagy az evés, a mű érzelmi világa magától értetődően fordítódik le a test nyelvére: A naturalisztikusan megjelenített köpések, öklendezések, kábult tántorgások mellett valamennyi alak gesztusszövegét befogja a testbe kapaszkodás kétségbeesetten görcsös és visszatérő elemeinek hálója: Szerebjakov mielőtt még (despotizmusának jellegét minősítve) erőszakkal magáévá tenné feleségét, szimulált fájdalomában ugyanolyan görcsösen kapaszkodik annak karjába, mellébe, mint ahogy Asztrov szorítja, tördeli Szonya térdét (mintegy öntudatlanul illusztrálva az eltompulásról mondott szavait), vagy a zárókép, amelyben a ház ismételten magukra maradt lakói egy fáradtan és szomorúan meg nem valósult csókban keresnek magányukban menedéket. Asztrov és Jelena szerelmes közeledései harapássá, öleléseik félbeszakadt erotikus előjátékká válnak, melyre ezzel egy szintű reakciók érkeznek: Ványa összeverekszik az

orvossal, a professzor pedig az arcába önti a bűcsű-poharat. A részeg férfiak minden élő és mozgó embert erőszakkal magukkal sodró, robotsztus tánca, Szonya – szépségére vonatkozó passzusait kegyetlenül szószerint értelmező – erőszakos kifestése, de mindenekelőtt a szenvedélyek természetes kifejezőeszközeinek (a főalakok színészi játékmódjára egyaránt jellemző) öngerjesztő és felfokozott variációi nemcsak a színpadi világ apró mozaikjaivá, hanem a jelzett érzések embertelenné válásának, ürességnek metaforáivá válnak.

A „felhangosított” játékmód ezúttal egy olyan térben artikulálódik, melynek hangulatát a díszlet komorságán kívül a szertartásos gyertyagyújtás és a hosszú percekig hallható zene határozzák meg. A többek közt Viszotszkij által előadott orosz dalok ezúttal nem (az előadók hovartartozása, életmódja szerint) pretextusként (Genette) emelődnek be az előadásszövegbe, hanem sokkal inkább az *mise en scène* ritmusának (Pavis), s ezzel összefüggésben a befogadás dramaturgiájának szempontjából válnak központi jelentőségűvé. A dalok mindig az előadás dramaturgiailag felfelé ívelő szakaszainak végpontjain hangzanak fel: pl. Asztrovnak a változás, a javítás perspektívájáról szóló erdő-monológjánál, a szituációkban rejlő drámaiság kibontakozásánál vagy a konfliktusban álló erők összecsapásánál. Ily módon a dramatikusság szemantikai és szintaktikai erővonalai kivétel nélkül mindig feloldódnak és „leemelődnek” a zenében, rámutatva a potenciálisan bennük lévő gondolatok, érzések ürességére, vagy ki- és megélésének lehetetlenségére. Ennek legfájdalmasabb változata, a második rész elején tapasztalható zenei ellendramaturgia: Jelena el nem hangzó zongorajátékát követő (és azt visszamenőleg is minősítő) színházi szünetet az a minden disszonancián túli hangeffektus emeli be a teatralitás világába, ahogy az artikulálatlan hangokat üvöltő Jefim veri a billentyűket.

Az előadás kezdő akkordjaként (majd később is többször) hosszú percekig szól a zene, ám ez nem mennyiségileg lassítja le az előadást. Hallgatása, illetve a gyertya vagy a színpadkép részleteinek szemlélése során olyan befogadói állapot jön létre, amelyben – ráhagyatkozva az előadás belső ritmusára – a soha nem változó teret mindig minőségileg, azaz az adott helyzetben jelenlévők horizontjából szemléljük. A „részvétel és a szemlélődés

<sup>23</sup> Margócsy Klára: Látlelet a reménytelenségről. Kelet-Magyarország, 1998. március 16.

dramaturgiájában<sup>24</sup> a csend nem „az orosz élet tragédiáját” burkolja be, hanem az emberi lét ürességét, állapotyszerűségét teszi az észlelés tárgyává. Az ily módon hermetikummá záródó kocsmá világában az egyéni tragikum semmilyen formájára nincs lehetőség: Ványa két, a tett lehetőségét hordozó cselekedetének hangsúlyos megjelenítésében éppen ez a potenciális értéktételezés denunciálódik: Első mondatainak egyikét („Ilyen időben kedve volna az embernek felakasztani magát”) akár a történetekből levont, végső és mély emberi konzekvenciaként is felfoghatnánk, ám a sötét színpadképből erőteljes fényeffekttussal kivágva éppen sikertelensége, felszíniessége merevedik önálló képpé. A gyilkossági kísérlet inszcenírozása ugyanezt az elvet követi: a fény funkcióját itt a társulat nevetése veszi át, amivel a (Jelena és/vagy Szerebjakov személyében) valamennyi színpadi alakban megtestesülő ürességen vett bosszú ereje és hitele minősítődik.

A játszma eleje mindkét előadásban már a játszma vége is. – A tanulmány első részében körvona-

lazott (posztavantgárd) horizontból nézve az elmúlt két évad díjnyertes<sup>25</sup> *Ványa bácsijai* egyaránt a késő modern, tehát a „podtyeksz” *meg-létét* feltételező és az (egyéni, illetve az emberiség globális sorsa fölött érzett) tragikum lehetőségének helyt adó olvasatának paradigmáján belül maradnak. Ennek következményeként mindkét előadás a lélektani realizmus színházi kódjának a magyar színháztörténetben a 80-as években kialakuló formáinak variációival (Jauss) dolgozik. Míg a Valló-féle előadás teljes mértékben illeszkedik az ily módon kialakult nézői elváráshorizonthoz,<sup>26</sup> addig a Szász János-féle rendezés jelhasználatára hihetetlen érzékenységgel pontosan azon a határon mozog, ahol az elő-

adásszöveg vizuális és akusztikai rétege már nem egyértelműen csak inszeminálja, de még nem is disszeminálja (Derrida) a nyelvi jeleket, hanem egy speciális, leginkább a filmszem tarkovszkiji abszolutizálására<sup>27</sup> emlékeztető befogadói állapotban játszatja őket egybe.

<sup>24</sup> Az előadással foglalkozó írások többsége érintette a *Sztalker* és az előadás képi világa közti intertextuális kapcsolódást, amelyben mi a tarkovszkiji filmes technika egyes vonásainak színpadi megvalósulását véljük felfedezni. Vö.: Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos: *Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere*. Bp., Helikon, 1997. 28–31.

<sup>25</sup> Csehov: *Ványa bácsi* (Radnóti Színház) - A XVI. Országos Színházi Találkozó legjobb rendezés, férfi epizódszereplő (Bálint András), fordító és dramaturg (Morcsányi Géza) díja; az 1996/97-es évad Színkritikusok díja: legjobb előadás, rendezés, női mellékszereplő (Schell Judit), férfi mellékszereplő (Szervét Tibor)

Csehov: *Ványa bácsi* (nyiregyházi Móríc Zsigmond Színház) - A XVII. Országos Színházi Találkozó legjobb előadás, rendezés, női mellékszereplő (Szabó Márta), díszlet (Antal Csaba) díja

<sup>26</sup> Vö.: „Minden nemzedéknek van egy *Ványa bácsija*, azt mondják. Anyám a Gellért Endre rendezte előadást tartotta a sajátjának, (...) Lehet, hogy most én is találtam magamnak egyet. Csáki Judit: i. m. 4.

<sup>27</sup> A lassítás, a kameramozgás jelentőségének nem mennyiségi és racionális, hanem minőségi, kontemplatív, „időszobrász” felfogása különösen azért érdekes, mert a (posztmodern) színház és a film kölcsönhatásának médiaelméleti vizsgálata szinte kizárólag az (ezzel ellentétes) eizensteini montázselvre koncentrál. Vö.: Bedia Ullstein: *Die versiegelte Zeit*. Frankfurt a. M., 1985., illetve Helga Finter: A posztmodern színház kamera-látása. *Ellenfény*. 1998/3. Szöveg melléklet