

VÉGEL LÁSZLÓ

A cseresznyéskert áldozatai

Csehov drámája
a dubrovniki Marin Držić Színházban

A színpad közepén egy diagonális szerkezetű emelvény, felső íve öreg szekrényt érint, a nosztalgia tárgyát, amely később egy tükörbe nyit, majd háttér-játékba, később vak sorstükrőre válik, amely nem jelez vissza semmit; az elő-adás végén a mediterráneumi zsalugáter által átszűrűt sugarak fényében a lejtő a felfelé kapaszkodó összeroppanás útja lesz - lassított mozgással, némán ájulnak a megsemmisülésbe a színészek: a sötétségben a gyertyafénynél csak Firsz marad, gügyög valamit az elmúlt idők tanúja, de ő is kiejti kezéből a gyertyát, és ezzel végérvényesen eltűnik az idő, amelyben a Csehov-dráma szereplői éltek.

A nosztalgia, a lírai tónus csak éppen megjelenik ebben az előadásban, amelynek igazi hőse nem az ember volt, nem az egyéni életet élő hős, hanem a révetegen távozó idő. Az az idő, amellyel ártatlanul és naivan néznek szembe az emberek, és amely nem vesz tudomást többet róluk. Éppen ezért a rendező, Ivica Kunčević racionális és rideg kontextusba helyezte az egész elő-adást, még a halál sejtetésszerű, metaforikus megjelenését is ebben a hang-nemben fogalmazta meg: ebben is csak az idő egyik szimptomáját látta, és nem az egyén traumatikus félelmének tárgyát. A hősök nem is tiltakoznak ellene, úgy mennek elébe, mintha csak távoznának a cseresznyéskert helyszínéről, a tönkre-ment világ színpadáról. Kialszik a szín-padot koszorúzó zsalugáter napfény, a mediterráneumi természet közömbösen elfojtja a gyertyafényt is, hisz Firsz éle-te eddig is csupán a véletlennel magyarázható. Kunčević dubrovniki Csehovja ezek után jajszó nélkül simul bele egy metafizikus jelentésbe. Ezt a rendezői álláspontot sugallja a színpadtér kimunkálása is (Dinka Jeričević scenográfus munkája). A diagonális szerkezet uralkodik a színpadon és lehatárol minden mozgáslehetőséget, minden emberi kapcsolat fölött van, mint valami fenyegető emelvény, és Ivica Kunčević, a mives rendezés művelője ezzel a térbeosztással saját rendezői-kifejezésbeli lehetőségeit

korlátozza, a korlátokból azonban formai erényt kovácsol, úgy játszik ezzel a fel-darabolt és lehatárolt színpadtérrel az emelvény tövében, mint a tudatos költő a szonettformával. A tér peremén változtatja a hangsúlyokat, hol az egyik, hol a másik ponton tárul fel a konfliktus lehetősége - de csak a lehetősége. Az emelvény az a jel, amely megosztja az embereket, a teret, elválasztja a színészeket; ez az a mozdulatlan színpadi jel, amely nagyobb minden konfliktusnál. Ez lenne az a mérték, amely Camus szerint a mediterráneumi világban „halálba kerget, hogy alibit teremtsen magának”. S tulajdonképpen, ami az emelvény körül játszódik le, az „csak” az emberi viszonyok feltárása, itt emlékeznek és felejtnek a hősök, itt fogalmazódik meg a mindennapiság keserű poézise. Mindez azonban csak kérge a megszűnő időnek, a lényeg, az előadás „filozófiája”, majd a lejtőn bontakozik ki. A színészek időnként fellépnek rá, kísérleteznek ezzel az „úttal”, amely az eltűnésbe vezet. Látszik a lejtőn való játék testi erőfeszítése és izgalma, ennél fogva megváltozik a mozgás jellege is, a test másképpen reagál, ez tehát nem csupán másik tér, hanem egy másik világ kezdete is.

Kunčević az egész játékszervezést ebben a szellemben alakítja ki. A szaggatott játéktípus az emlékek és a jelen közötti kapkodást jelképezi. Milka Podrug Kokotović, mint Ranyevszkaja ki-tűnően fogalmazza meg az emlékekért való mímelt harcot: a gyermekágyba süpped, önfeledten beszél a múlttól. De közben sejteti, hogy ez csak „játék”, az éden csak az lehet, ami elveszett, ezt nem lehet megérinteni. Jelenlétével kitölti a színpadteret, de a látszatokkal játszik. Számára a cseresznyéskert csak annyiban érdekes, amennyiben emlék, a jelen cseresznyéskertje, a valóság már nem fontos, mert ez már nem az ő idejének tanúja. Kunčević rendezői érdeklődése a cseresznyéskert eszménye, és amikor a szereplők a létező kertről szólnak, hangjuk bántóan közömbös, majdnemhogyan rideg. A valóság egészen más, mint az átélt idő, a természet kiesett az emberi időből. A színészi játékmód beállításából arra következtet-hetünk, hogy Kunčevićet elsősorban az időből és a történelemből kiesett emberek sorsa érdekli, az idő kötöttségeiből ki-szabadult hosszú agónia és nem a hősök nosztalgiaja, pszichológiája, a cseresznyéskert körül kialakult mentalitásbeli különbségek ütköztetése, a régi világ

összeroppanása, az új szellem képviselőinek megrajzolása. Ezt jelzi az elő-adás első részének kopár szépsége is, amelyből hiányoznak a fenti jelentések. Kunčevićet elsősorban a gondolati pontosság érdekli és nem más.

Az előadás második részében ez a tiszta vonalvezetés egyes helyeken el-mosódik, és felbukkannak pszichologizáló mozzanatok, patetikus tónusok. De a színészvezetés domináns jegyei ebben a részben is a puritán gondolatvilágra irányulnak. Lopahin például majdnem-hogy közömbösen fogadja, hogy ő lett a cseresznyéskert új tulajdonosa. Zdenko Jelčić hanghordozása *száraz*, hivatalos; egyszerű rutinfeladatokat old meg, amikor bejelenti a tennivalókat. Kár viszont, hogy ezekben a részekben a Trofimovot és Jepihodovot alakító színészek a kellenél nagyobb érzelmi angazsáltságot visznek be a játékba, Anya pedig többször túl indulatosra hangszereli gesztusait. Ezek a pszichologizáló gesztusok fékezik az utolsó előtti jelenet határozottabb kibontását, amelyben Kunčević hatásos színpadi formában meg-fogalmazza rendezői szemléletét: Lopahin együtt távozik a cseresznyéskert régi tulajdonosaival, ugyanazokkal a lassított mozdulatokkal kapaszkodik az emelvényen, és ugyanabba a sötétségbe tekint, mint a többiek. Ezzel szinte előrevetítődik az ő sorsa is: az új tulajdonos osztozik a régi sorsában, a különbség át-menetli és formális. Ez a jelenet mintha csak jelezne: valami sokkal fontosabb dolognak kell történnie, hogy az ember megváltozzék, az „új osztály” már túl-ságosan alkalmazkodott, legalábbis lelkiileg, a régihez.

Mindezek után, a dubrovniki bemutató alapján, felvetődik a kérdés, beszélhetünk-e a cseresznyéskert áldozatairól, a semleges természet bosszújáról, amely nem avatkozik be többé aktívan az ember sorsába, hanem csak közömbösen szemléli az emberi sorsot. A természet, a cseresznyéskert, csak azért fontos, mert ez az egyetlen tanú, nincs más. A cseresznyéskert metaforája ebben az előadásban csak kegyetlen és rideg szépséggé vált, amely lehetővé teszi az emberi bűnhődését. Kunčević rendezése e lényeg felé tör: őt nem a mentalitás-beli különbségek, a pszichológiai szem-besülések, a szociális kontextus érdekelték, hanem az isten nélkül maradt közömbös természet ereje, amelynek ege alatt a vacogó egyedüllétre ítéltetik mindenki.