

NAGY ANDRÁS

Öt pud szerelem

■ CSEHOV: SIRÁJ ■

Csehov maga méri ki a szükséges szenvedélyek mennyiségét „öt pudban”, amikor sorozatos színházi kudarcai után öntudatosan kezd színpadellenes művének írásába: „sokat vétek a színpad törvényei ellen – szögezi le azonnal –, komédia, három női, hat férfi szereplő, négy felvonás, tájkép (kilátás a tóra), sok beszélgetés az irodalomról, kevés cselekmény, öt pud szerelem.”¹

Sok vagy kevés? Visszaadható magyarul, vagy legalább kilóban és dekában mennyi is volna ez, hogy elosztható legyen egyenletesen (vagy egyenlőtlenül) a szereplők között – hiszen bizony van olyan, aki számára testsúlya többszörösére volna szükség a szenvedély hatásához, másoknak néhány gramm is túladagolást jelenthet? Egyáltalán kell-e szerelem a darabba vagy sem, ha egyszer feltűnően hiányzik a szerelmes főhős Trepljov színházából, melyre szerelmének tárgya, Nyina kérdez azonnal – mert csak a lényegét nem érti, hogy maga a mű a neki szóló vallomás? „Mennyi szerelem!” – jegyzi meg Dorn rezignáltan és ismét a mennyiségre utalva, mely – mint tudjuk – szerelemben nem számszerűsíthető. Ahogy semmiben, ami lényeges. Művészetben, szellemben, színházban.

Pedig mi másról volna szó a darabban és az előadásban, mint összemérhetetlen képzetek, érzetek, szenvedélyek egymáshoz méréséről: tehetségben, művészetben, lélekben, szerelemben vagy szenvedésben – hiszen ezek mégiscsak valósággá válnak, realitásukban esendővé és kiszolgáltatottá, mint minden, ami testet ölt. És Trepljov számításai szerint – ahogy darabja tanúsítja – kétszáz-ezer évig nincs is innen menekvés, mert csak akkor lesz képes a „világlelék” közvetlenül is megnyilatkozni, szólni hozzánk, és ezzel nyilvánvalóvá tenni, hogy ami számunkra „valóság”: anyag, állapot, lény, az bizony a Sátán műve, a szellem e világi rabsága, melyből szabadulás nincs. Izzó szemek és mesterséges kénköbűz segít a színpadi megértésben – egyébként pedig népszerű bevezetés a *gnoszticizmusba*, a késői ókortól az orosz vallásbólselet ezüstkoráig az egyik legfontosabb és legihletőbb szellemi irányzatba, mellyel itt Csehov néz szembe a maga módján, ahogy korábban Dosztojevszkij, kicsivel később Rilke – és most, itt, előttünk a Krétakör.

Talán nem tudatosan. Esetleg nem is jószántukból. Volna csak egy valóságos játszóhelyük, „öt pud színpad” no meg a hozzávalók – legalábbis *anyagi* értelemben –, akkor talán nem kellene munkafényben, próbaruhában, a Fészek kupolájának allegorikus reliefjei alatt „szárnyalni”, mint a sirálynak, mint a léleknek vagy az éppen ekként mozgósított nézői képzeletnek. De így – és éppen így – nem marad más választásuk, mint a kényeszerű szárnyalás, amelynek más formája nem lehet, mint a Csehov vallomásai szerint is legfontosabb: színészi jelenlét és a „lélek” közvetlen megmutatkozása, szemben, szándékosan – és nagyszerűen – szemben mindennel, ami *anyagi*.

És ez már nemcsak a „szükségből erény”, nem is a hajléktalanság poézisa a beszédesen otthontalan Fészekben, ahol a bemutató estéjén egyébként három zenés rendezvény is zajlott, techno-tam-tamjaival és izzadt bakfisaival. Hanem inkább „ars poetica” és kü-

lönös megemlékezés. Aminek a bemutató október 23-i időpontja fanyar jelentést adott – ha este nyolckor éppen az utcán érezhető feszültséggel még nehéz volt is versenyezni: az ünnepből hátralevő négy óra tartogat-e rettenetes meglepetéseket arról, hogy a történelem megidézt szelleme ebben az évben miféle kínos epizódokban képes materializálódni?

Egy éve a *Hazámházám* fűtött politikai revüje reflektált erre a „történelmi materializmusra”, amihez képest az ez évi *Siráj* rezignáltabbnak és reflexívebbnek tetszett. De éppen rezignációja és reflexiói utaltak arra, hogy van bizony mélység a sors mögött, hogy van lényegesebb, mint a felszín, s nemcsak a történelem mutatkozhat meg látszatként, hanem akár maga a teremtés. És a felmutatás és megmutatkozás eszköze ugyanaz volt, mint Trepljov terében és kudarcában: a színház. A legfontosabb illúzió.

De az egyszerűségében formabontó előadás nagyon jelentős hagyományokat követ, nemcsak megformálásában, de eredendő szándékában, hogy a darab által szóljon a színházról. Megidézve – a műsorfüzetben „filológiaiilag” is dokumentáltan –, hogy ez a darab egy generációval korábban ars poetica és fontos rezignáció alkalmá volt ugyancsak, az akkori formateremtők és formabontók – Székely Gábor és Zsámbéki Gábor – számára, ahogy egy fél generációval utánuk – tehetjük hozzá: hasonló radikalizmussal – kérdezett színházi konvenciókra és az azok között mindinkább szertefoszló valóságra Alföldi Róbert. Hogy szembeszállhassanak azzal, ami hazug, üres, rutinszerű, összességében tehát esztétikai kénköbűzöt áraszt, és felmutatva azt, ami – mit is?

Mintha következetesen tűnne reménytelen feladatnak, hogy az előadás Trepljov művével mindjárt az események elején megformálja, értelmezze, tehát jogosnak mutassa fel a fiatal színházcsináló szenvedélyét és radikalizmusát, hogy undorának és tagadásának alanyi jogán túl alkotásának tárgyával is legitimálhassa művészi hitvallását. Vagy az eredendő csehovi fintor nem engedte, hogy a szavakon és szándékokon túl a látvány vagy szituáció evidenciájaként jelenhessen meg ez a rutintól, sikertől, konvencióktól szabad színházi vízió, amiben nemcsak a fiatalok hihetnek, de az élet és szellem dolgaiban jártas Dorn is? Nincs ilyen – a darabban tó van, színpad, továbbá tükröződő hold, lidércfények, a Sátán vörösén izzó szeme: nem sok, de mégiscsak néhány fontos támpont a szabadban és sötétben. Az előadás itt mindebből csak némi füstöt és világitási „effektet” őrzött meg, és persze – legfőképpen – Nyina monológiáját, ha nem is fehérben a kövön, hanem farmerban és közöttünk. Nyina azonban még mondja, sem hisz Trepljov darabjában, ekként a saját szövegében és szerepében sem, és nemcsak azért, mert a – számára nélkülözhetetlen – szerelmet nem látja benne, de mert neki itt igazából nincs is miben hinnie. A szerzőtől kölcsönzött hitét pedig szertefoszlatja, ahogy foteljeikkel fordulnak felé és utána a joviálisan fanyalgó arcok, s rajtuk az érdeklődésbe és várakozásba oltott fanyar székszepek. Lássuk, mire mennek ezek az önhittek és forrófejűek a maguk színházával.

Így persze semmire. És nem azért, mert ne lenne igazuk vagy tehetségük az érvénytelennek gondolt és a konvenciók rutinjába züllött „művészettel” szemben, amit Arkagyina és környezete

¹ Az idézetek és utalások az előadás műsorfüzetéből valók, szerkesztette: Veress Anna.

képvisel, és amelyhez hozzáívárult a színház fogalma is – hanem mert maga az előadás ezt nem mutatja meg. És nem a Sátán szemében mutatkozhatna meg, lidércfényben vagy tóban, hanem abban a hitben és erőben, aminek minden külsőségét látjuk Trepljov működésében, csak éppen eredményét és tartalmát, vagyis a lényegét nem. És ez mindjárt az előadás kezdetén rendkívüli jelentőségű. A produkció ugyanis mintha éppen azt a merészséget, formabontást, eredetiséget adta volna fel, erre az estére legalábbis, ami a Krétakört elsősorban meghatározta. Itt nemcsak Trepljov ügyetlenkedik a füstgéppel, de az egész vízió helyén valóság van, bár éppenséggel merészen stilizálatlannak tetsző realizmus, benne pedig „lelkek” közlekednek – de nem a fiatalember drámájában invokált „közös világlélek”, hanem mindenkinek a sajátja: lélektan és realizmus tehát. Mindez erőteljes, jelentős és valamiként otthonos is, mint a próbaruha, mint a hitványságában is meghitt tér és mint mindazok a színházi konvenciók, amelyek érvényessége már Csehov – és Trepljov – számára drámaian kérdéses volt. Hiszen maga a szerző is „a színházi művészet minden szabályával szemben” akarta, hogy visszaadjon valamit ennek a jobb sorsra érdemes művészetnek. És a társulat korábbi előadásai megmutatták – a *Munkáscirkusz*, a *Hideg gyermek*, még a *Hazámházam* is –, hogy van színház ezeken a konvenciókon túl is.

Most mintha másfelé indulnának – nem az érvénytelen rutinnal szemben, hanem azon túl keresik a pontos fogalmazás esélyét,

mert mindez talán csak felszín, külsőség, végső soron tehát lényegtelen. Nem a füstgép, a jelmez vagy a színpad – hanem „csak a színész fontos a *Sirályban*”, ahogy ezt maga Olga Knyipper, vagyis Csehovné fogalmazta meg egykor. Így pedig nem létezhet más instancia, mint ezek – és csakis ezek – a lelkek és a hozzájuk tartozó „Emberek, oroszlanok, sasok” vagy akár „libák, pókok és vizek lakói”. A lélek, még egyénekre bomolva, sorsokon és szerepeken keresztül. Ezen az estén jelmez nélkül.

A közönséggel elvegyülve, már a legkezdetektől. Közénk ülve, majd mintha csak „szotyizás” és „duma” vezetne át minden színházi ceremónia nélkül a darab világába, amelyet határozottan nem különítenek el a nézőkétől: „Miért jársz mindig feketében?” – kérdezi Katona Sárosdit, és a napraforgóhéj mentén sem hallatszik furcsának az, hogy „Az életemet gyászolom” – ám a zsongás és csend határán már Mása felel Medvegyenkónak. És itt és ezzel kezd valami szörnyen fontos történni az előadásban, ahogy könnyed evidenciával léptünk túl azokon a falakon (három? négy?), amelyek a színházat jelentik és izolálják egyszerre. Nem robbantották szét vagy döntötték le ezeket a határokat – bár ki tudja, mit tartogatott volna még Trepljov előadása –, hanem egyszerűen és határozottan elmulasztották megteremteni – így minket, nézőket is ebbe a közös térbe vontak, ahol a színház konvencióinak elutasítása nem a játékmód konvencióit tagadja, hanem a „nézősmódét” elsősorban. „Mit kezdjek egy olyan jelenettel, ahol lebontották azt a falat (az orosz templom ikonfalát) – írja erről a folyamatról

Gyabronka József (Szorin), Láng Annamária (Nyina) és Nagy Zsolt (Trepljov)





Péterfy Borbála (Polina), Tilo Werner (Trigorin) és Csákányi Eszter (Arkagyina)

Rilke –, mert már nincs annyi erejük, hogy e falak keménységén keresztülsajtolják a jövény cselekményt, mely sűrű és nehéz olajcseppeként szivárog elő. A színdarabok most morzsákként potyognak át a színpadok rostáján, felhalmozódnak, és ha már elég van belőlük, eltakarítják az egészet.”² Itt, ezen az estén mintha az „ikonosztázon” belülről kerültünk volna: távolság sincs, és menekvés sincs – profán emelkedettségében legalább ennyi maradjon a színház eredendő szakralitásából.

Az előadás következtetéséhez egyébként a kezdés radikális gesztusán kívül a befejezése is hozzátartozik: így egy ironikus és játékos „tapsrend” tréfáján túl, az utolsó szavakat követően csak az – akkor már elbarikádozott – kijárat másik oldaláról hallatszik fel a taps: a színészeké, mert idebent erre már nem lehet alkalom, határozottan és drámaian nem: ne legyen számunkra könnyű ez az este. Ne teremthessenek tetszésükkel és zajos elismerésükkel távolságot a nézők, ne „ússzák meg” ilyen könnyen. Rilke pontosan fogalmaz, hogy a „legvégsőtől való szorongásukban”³ tör ki belőlük a taps, hogy az utolsó pillanatban elhárítható legyen az élet megváltoztatásának esztétikai parancsa.

Az efféle hagyományos „katarziselhárításra” a Krétakör nem ad alkalmat, ahogy művészeik is lemondanak arról, hogy a siker pihegésével és felemás mosolyával visszanezzenek azokra, akiket ebbe a közös térbe engedtek. Ennek merészsége jelentős, dacos és kissé aszketikus – összességében tehát trepljovi. Ha nem is előzmény-

telen: talán másfél évtizeddel ezelőtt kezdtek el New York egyik lepusztult, bezárásra ítélt színházában játszani a világhírű André Gregory jelentős színész barátai, hogy éveken át, ha alkalmuk volt, elmondják egymásnak Ványa történetét. Estéről estére barátok jöhettek, közönség nem, s az ambíciók között nem szerepelt a bemutatódé vagy a zajos sikeré. Arra ott volt Hollywood és a Broadway – itt azonban Csehovról és színházról volt szó. Amikor meghalt egyikük, talán legfontosabbikuk: a dada, valamikori Brecht-színész, akkor döntöttek ennek a szelíd és éppen póztalanságában, radikális köznapiságában meghatározó előadásnak a rögzítése mellett: *A Negyvenkettedik utca Ványája* így a játékot filmre vevő Louis Malle utolsó alkotása lett.

A Krétakörnek persze nem lehetett ennyi ideje, és mégis megrendítő otthonossággal és káprázatos találékonysággal töltötték be a közössé vált teret: műét, előadását, még a késő Kádár-kor világát megidéző kupolatermet is. Minden, ami lényeges, a színészekre volt tehát bízva, díszletek, jelmezek, kellékek megszokott arzenálja nélkül, a stilizálatlanság stilizációjával – mert ebben az értelmezésben az orosz vidék megidézése is hamis lett volna. És ez a megmunkált bizalom talán a rendezés legfontosabb vonása volt, és pontosan jelezte, hogy hosszú és termékeny folyamat vezetett ide. Az előadás hónapokig tartó közös összpontosításnak, elvonulásnak, improvizációknak, elemzéseknek, fájdaloknak és örömeiknek lett a végeredménye, amely megmutatta a konklúzióban a folyamatot magát, amelynek minden mozzanata éppen a rutinnak és készen kapott megoldásoknak mondott ellent, s a káprázatos eredményben tartalmazta és tárta fel a hozzá vezető utat – az előadás „drámája” a színműével együtt, annak alkalma-

² R. M. Rilke: Malte Laurids Brigge feljegyzései. (Fordította: Görgey Gábor.) Európa, Budapest, 1990. 174. old.

³ Rilke: i. m. 176. old.

ként bontakozott ki. Az azonosulásnak tehát nem voltak fokozatai vagy módozatai: sálban, farmerban, pulóverben jelent itt meg Csehov, hogyan másként.

És ha voltak is ennek a közvetlenségnek s a hozzá vezető utat jelentő, nagyon is tág értelmű „adaptációnak” szellemesebb vagy éppen kérdésesebb megoldásai – átszámított pénzek, ismerős tisztségek, importált író stb. –, mindez mit sem számított annak fényében, hogy maga a történet egyértelműen szólt rólunk, közülünk, mellőlünk, belőlünk. Ha Trepljov darabjában nem láthattuk is a formabontás radikalizmusát, de drámájában – ahogy az előadásban kibontakozott – ez már nagyon is kitapintható volt, összeszövődve a többiek drámájával, sorsával, megalkuvásaival és vágyakozásával. Végül pedig abban is merész volt – józanságában éppen – ez az értelmezés, hogy le tudott mondani a tragédiáról: ebben a térben egy sikeres főbelövés éppoly idegen volna, mint az illúziókeltés bármiféle egyéb formája.

Amelyeknek egyébként Arkagyina a legfőbb virtuóza – és Csákányi Eszter súlyos könnyedséggel és kiapadhatatlan erővel szabta alkatára ezt a tőle talán eredendően idegen szerepet. Az ünnepezt színésznőt, az élethazugságának narkózisát az öregedés józanodásával ellenpontoszó asszonyi sorsot, aki szánalmas zsenialitással játssza el a bakfist és a primadonnát az egymástól elkülöníthetetlen szín- és valóságos terekben. A rendezés hét évvel megöregíti az asszonyt – Csehovnál „csak” negyvenhárom éves –, ám ő kora ellenére sem érett anyává, ahogy vélt és valóságos vonzásáról sem kíván lemondani, s e két vonása között persze súlyos összefüggés sejthető. Közönye és idegenkedése a vonzótól és fiattól – aki a fia – kiegészül fanatikus vágyódásával a kevésbé vonzóhoz és idegenhez: Trigorinhoz. A két férfi közötti vergődés azonban mind végletesebbé válik, s az előadás csúcspontján döbbenetes erejű jelenetben jut el a megalázotttól és megverttől a csábítóig és hódí-

tóig: Trepljov kétségbeesett pofonjától Trigorin visszaszerzésének drámai gyöngédségéig, abban a nyolc percben, amellyel a Krétakör – talán nem túlzás itt a szó – színháztörténetet írt.

A pofon ugyanis súlyos és tabutörő: a rajongó, szerelmes fiú itt anyjára emel kezét, miután előbb lekurvázta – s a levert fülbevalós, szétsírt sminkű és ereje fogytán fájdalmának csaknem engedő Arkagyina a maga megrendülésével és érlelődő kétségbeesésével könnyű prédája lenne Trigorin hormonjainak, amelyek most éppen a szebbért és fiatalabbért – Nyináért – buzognak, tehát ott-hagyná az asszonyt, ahova való: kiürült színésznői szerepében és a soha betölteni nem tudott anyaiában. Ám a szerepeken túl és a kétségbeesés közelében ismét működni kezd az ösztön, mellyel Arkagyina kiismeri magát ezek között a hormonok között is, jól érzi, hogy Trigorin erogén zónája mégiscsak szépen fejlett írói hiúsága volna, s alázatos gyöngédségével éppen ezt veszi célba, becézgeti, babusgatja, majd erejét érezvén megragadja, s ha egyszer szerelmese legérzékenyebb és egyben legsérülékenyebb része a markában van, hát rajongásával és szavaival képes lesz arra, amire feszülő farmerével esetleg már nem volna képes.

Mert Trigorin írói munkásságának vágyott fordulópontja az előadásban éppen innen datálódik: hogy szemébe ötlött Nyina farmere. Ahogy feszesen kéklik a teraszajtó előtt, forró, fiatal lánnyal „töltve”, sejtelmesen körülhatárolva hordozóját. És az egyébként férfiatlannak és befelé fordulónak mutakozó szerző – Tilo Werner nagyszerű rebbenéseiben, hadarásában és zavarában – előbb bizonytalankodó érzéseinek, majd a lány vonzásának enged, utóbb pedig zabolátlan érzéki vágyának, s a bárpultnak döntött, megkívánt Nyina itt nem lelkének vagy vágyainak társára lel, hanem legfeljebb hormonjainak. És ebben is pontosan fogalmaz az előadás: Csehov ugyanis tiltakozott egykor az elegáns és vonzó Trigorin ellen, jelentéktelent és lukas cipőset javasolt, kockás nad-

Nagy Zsolt Trepljov szerepében





Arkagyina: Csákányi Eszter

Koncz Zsuzsa felvételei

rágban ráadásul, hogy ne a férfiúi csáberő vonzása, hanem a rajongó libaság döntsön mellette – a fiattal és széppel, Trepljovval szemben. Amihez itt az író németsege is hozzátartozott: a provincia számára ő mégiscsak Európa volna, vagy mi. És Trigorin nem a lélek vagy a szellem atlétája ekkor – ha már nem a teste –, a piroosan izzó szemek Trepljov darabjából akár az övéi is lehetnének. Számára ugyanis a tó nem a metafizikai tájkép része, hanem a pecázás helye, a világ jelenségei vagy emberi viszonyai pedig jegyzetfüzetében novellanyersanyagként gyűlnek és halmozódnak – *materializálódnak* –, hiszen neki még egy zongora alakú felhő is arra kell, hogy valamikor majd esztétikai csereértékként felhasználhassa. Számára tehát az egész világnak, Nyina farmerjét is beleértve, csakis anyagi – testi – értéke és érvényessége van, a diadalmas gnoszticizmus maga alá gyűrte a magasabb rendűt és a többre érdemest – Trigorin éppen a szellem bitorlójaként lesz a vidék bálványja. Csábításával ezért a morálisnál súlyosabb kárhozatba juttatja a megkívánt lányt – és éppen ennyi lesz majd Nyina végzete.

Akiért pedig Trepljov rajong – hogy vonzását éppen éretlen odaadása csökkentse jelentősen, amely egyébként sem mérhető az anyja iránt érzett szenvedélyhez. És ennek merész, pontos, veszedelmes íve ismét csak az előadás egyik jelentős újítása, szinte „archeológiai” szenvedéllyel rekonstruálva Csehov eredendő intencióit, mégpedig az elkészült és publikált darabnál mélyebbről: megtalálva és felhasználva a cenzúra által egykor kihúzatott ré-

szeket. Az anyja iránt érzett szerelem – ne feledjük: a cári Oroszországban vagyunk, bár valahol Dosztojevszkij és Freud között – mégsem válhatott kínosan nyilvánvalóvá, s talán ezért, hogy a cenzúrának engedelmessé Csehov ironikus utalásaival fejezte ki azt, amit cselekményszövevével nem tehetett. Hamlet megidézett féltékenysége, Oidipusz találós kérdése éppúgy benne van a szövegben, mint az anyjához intézett, brutálisan nyílt számonkérés: „Miért állt közénk ez az ember?” És benne van a – Nagy Zsolt által megformált, végletes érzelmek között egyensúlyozó – fiatalember felnövekedésre való képtelensége is, s az ebből eredő düh, ami esztétikai ihletőerővé válik, éppen Arkagyina világával és az életét betöltő vonzalommal szemben: „nem tiszteltem a színházat”, vágja oda anyjának. Míg éppenséggel a tiszteletnél erőteljesebb és fontosabb vonzást enged érvényesülni azzal, hogy – és ahogy – darabot ír és rendez. De hát felsült szerelmesként elfogadja ismételt vereségeit, s talán a legszomorúbb és a legváratlanabb éppen az lesz, hogy ennek végső konklúzióját – az előadásban – csak a durcás és infantilis fiú vonja le, aki hegedűjét rombolja össze, nem pedig – mint a színműben áll – műveit és életét. Ami – tegyük hozzá – hegedűjátéka ismeretében semmiképpen sem érezhető tragikusnak, hacsak nem egy másik tragédia: Schiller *Ármány és szerelemje* villan fel ekként az előadás zárásában, ám az ott összetört hegedű a szenvedélyeket elszabadította, az itteni inkább csak összegzi, s megmutatja könnyű törmelékét.

Ha Trepljovban ekként „elkönnyült” is a tragédia, Nyinában azonban legalább ennyivel súlyosodott: rebbenő, törékeny, pulóveres „síráltsága” nem tud mit kezdeni Trepljov elvont és éretlen szenvedélyével, s ha a tavi színpadon annak megjelenítésére vállalkozik is, valójában Trigorin és Arkagyina világában otthonos. Az idősebb férfi műveit ismeri, idéz belőlük, majd része kíván lenni a laposan sikeres „oeuvre-nek” – az asszony pedig számára mintává válik, öntudatlanul persze, ám kisiklásokkal teli pályáján mindvégig sóvárog szerelmi riválisa – ugyancsak kérdéses – sikerei után. Láng Annamária alkata révén persze nem „töltheti be” az úgynevezett deszkákat az ezeken vulgárisan otthonos Arkagyina módjára, s ekként személyisége, légköre, karaktere finoman és pontosan hangsúlyozza a dráma eredendő intencióit: ő csak ugyan az a lény lehetne, akinek érzékenysége, finomsága, ereje és szenvedélye hordozni tudná a színház megújításának rá jutó terhét. Tévelygése és kudarcai nyomán azonban az lesz ebből a finomságból és szenzibilitásból, ami félelmetesen és pontosan igen hamar megmutatkozik: téboly. A bomló elmében felcsérelődő illúzió- és látványvilág, a kétségbeesés formáját öltö, majd abból menedéket kínál elborulás, melynek nagyszerű pillanatai Trepljov reményvesztettségét is indokolhatják, bonthatatlan erővel zárja le a drámát – itt nemcsak a férfi számára veszett el valaki, akit szeretett és szeret, de a világ – a színház – számára is, visszavonhatatlanul.

A darab többi főszereplője – ezen az estén ugyanis tíz van belőlük – pontosan és szuverén öntudattal követi az elkárhozásnak ezt az ívét, s hozzáteszi a maga kárhozatát a közöshöz. A kissé megfiatalított Dorn – Terhes Sándor alakjában inkább ötven lehet, mint ötvenöt – szájából kegyetlenebbül hangzik a hatvanéves Szorinnak szánt valeriana, ha már mindenképpen gyógyítatni akarja magát ebben a korban. Jóképű magabiztossága, elvont csábereje és brutális testisége arra a rezignált jóllakottságra utal, melyben egyedül a művészetre maradt benne némi éhség és érzékenység, őszintén és önelégültséget ellenpontozva. Trepljov darabja tetszik neki, sőt, annak főszereplőjéről, a világszemlelről is van fogalma – ha azt éppenséggel Genovában határozná is meg, a kétségkívül eleven, bár meglehetősen csúf olasz kikötővárosban, ahogy lakói által esténként életre kel. Pontosán tudja, hogy Trepljovot saját tehetsége teheti tönkre, és hagyja is, hogy tönkremenjen, ahogy beszédes közönye a betegeskedő Szorin iránt pontosan utal az érzéken túl – Polina reménytelen rajongásában – morális és professzionális csömörére. Amit készségesen fogad el a nagybeteg is, aki azt sem érzi megrendítőnek, hogy várható agóniájára gyűlik össze a társaság: mindent ért és elvisel Gyabronka József szépen és pontosan megformált alakjában – így lesz egyszerre kisstilű és melegszívű, szétaposott cipőjében lomposan szeretetre méltó és következetes, zsörtölődő értetlenkedésében mégiscsak irritáló.

És éppen ennek az „irritációnak” fontos és virtuózan megmutatott alternatívái lesznek az előadás horizontján felbukkanó további férfiak. A szolgálalkú, törleszkedő despotizmusában mégiscsak egy gazdaságot működtető Samrajev Scherer Péter groteszken fenyegető és alamuszian zsarnoki improvizációiban – ellentétként pedig Medvegyenko a maga megtipott önértetével, újra és újra talpra állva: a fontoskodva jelentéktelen, a remek Katona László alakjában, aki – ha nem lenne elegendő a darab szellemi kontextusának elvont ereje – minduntalan és mindent az általános csereérték eszközére fordít le, pénzre, s ezzel a magafajta tanító egységnyi lehetőségeire.

Mása „titkos főszerepe” – mint a darab értelmezéseiben újra és újra előkerül – a számára elviselhetetlen mennyiségű szerelemből az eksztázis szinonimájaként mégiscsak működő alkohol vonzását és varázsát sejteti. Ha már sem Kosztya iránti szerelmét, sem Medvegyenko órá irányuló vágyát nem jól osztotta el a

sors, úgy az „öt pudból” neki jutó rész vodkamámorban talán újraporciónozhatónak tűnik, s a nagyszerű Sárosdi Lilla finom kétségbeeséssel, olykor rajongó, máskor durva szenvedéllyel próbálja visszazökkenteni a benne és körülötte nagyon is kiköcskent szenvedélyeket. Hiába természetesen – éppoly hiába, ahogy anyja, Polina sem képes erre a maga korában, sejtethetően évtizedekkel később –, ha éppen Péterfy Borbála révén ez nem mutat is közöttük generációs különbséget, inkább csak a boldogtalansághoz vezető sokféle út másik – fontos – lehetőségét formálja meg. Visszafogottan persze, Dorn iránti szerelmében vigasztalódva és megalázva egyszerre, egyébként pedig férje „birtokaként”, s ebben a minőségében legfeljebb az intező szépen fejlett szarvaival tudja viszonzni mindazt a boldogtalanságot, amiben része van.

A radikális értelmezés mentén ezek az alakok, hangulatok, színek és árnyalatok teszik feszültté és érvényessé az előadást – s akkor már leperreg minden „külsőség”: a tegeződés, az átszámított mértékegységek, az ártit utalások – és a műsorfüzetben „apróbb hibának” nevezett grammatikai konvenciótörés: a *Sírúj*. Az előadás mindezek nélkül is pontos, mint a j.

És bizonytalán éppen azért is pontos, mert sűrily viszont nem jelenik meg egyáltalán: fanyar invencióval pusztán egy nejlonszatyorbba gyömöszölt madárdög lesz a – Nyina által egyébként „nem értett” – szimbólum, mely ekként kitömve sem térhet vissza az előadásvégén: a stilizáció elutasítása mellett a szimbolizációé is következetes. Míg maga a darab gazdagon szövevényes a szereplők és az alkotó önreflexióiban és azok ironizálásában – filológus legyen a talpán, aki Csehov és a körülötte keringő asszonyok – Lika Mizinova és Ligyija Avilova – alakját pontosan és egyértelműen villantja fel a szövegen és szereplőkön. A játék és ironia mindezzel együtt fennkölt és vulgáris – hófehér lélekszimbólum tűnik fel egyfelől, akit azért mégiscsak „meglöttek” előbb, majd visszatértenek feltétele is a „tömés” volna –; az anyagi világ ezek szerint a szerelemnek sem kegyelmez, lezüllesztí az is a saját nőjára. Öt pud.

Miként a színházat is. Ami pedig az anyagelvűség eredendő elenpólusa: itt minden, ami matéria, csak alkalom. Ezért lehetett „anyagtalánítani” ezt az előadást, hogy semmi, de semmi ne legyen benne, csak ami megragadhatatlan és ezért maradandó. Schilling ebben nagyon pontosan fogalmaz, és ereje, tehetsége, merészsége és hite csakugyan csodát tesz: úgynevezett „eszköztelességben” mutatja meg, hogy szotyizásból, csevegésből és köznapis gesztusok tagolatlan nyelvből maradandó, klasszikusan erőteljes *Sírúj*-előadás születhet. De az érénye mintha a teherétele is volna – hogy akkor itt végül ki fog hinni Trepljovban? Ami Trigorinnak „ködös” és „lázalom”-szerű, merthogy „nincs egy élő figurája” – az nem éppen a lázadók és újitók sajátossága volna, az érvénytelen múlt szemszögéből? Vajon itt nem azt a nyelvet beszéli az előadás virtuóz könnyedséggel, merészen és folyékonyan, melyet korábban nemcsak érvénytelennak érzett, de meg is mutatott akként? Vagy a színház tóparton, álmainkban, a kétszázézer éves horizont előtt többé már nem egzisztenciális kérdés – a szónak nem anyagi, hanem bölcséleti értelmében? Amibe Trepljov ezért sem halhat bele műveivel együtt, és akkor az sem zárható ki, hogy holnap új hegedűt vesz?

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: SIRÁJ (KrétaKör Színház)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. DRAMATURG: Veress Anna. SZCENIKA: Ágh Márton, Bányai Tamás. RENDEZTE: Schilling Árpád.

SZEREPLŐK: Csákányi Eszter, Gyabronka József, Nagy Zsolt, Láng Annamária, Tilo Werner, Terhes Sándor, Scherer Péter, Péterfy Borbála, Sárosdi Lilla, Katona László.