

Hermann Zoltán

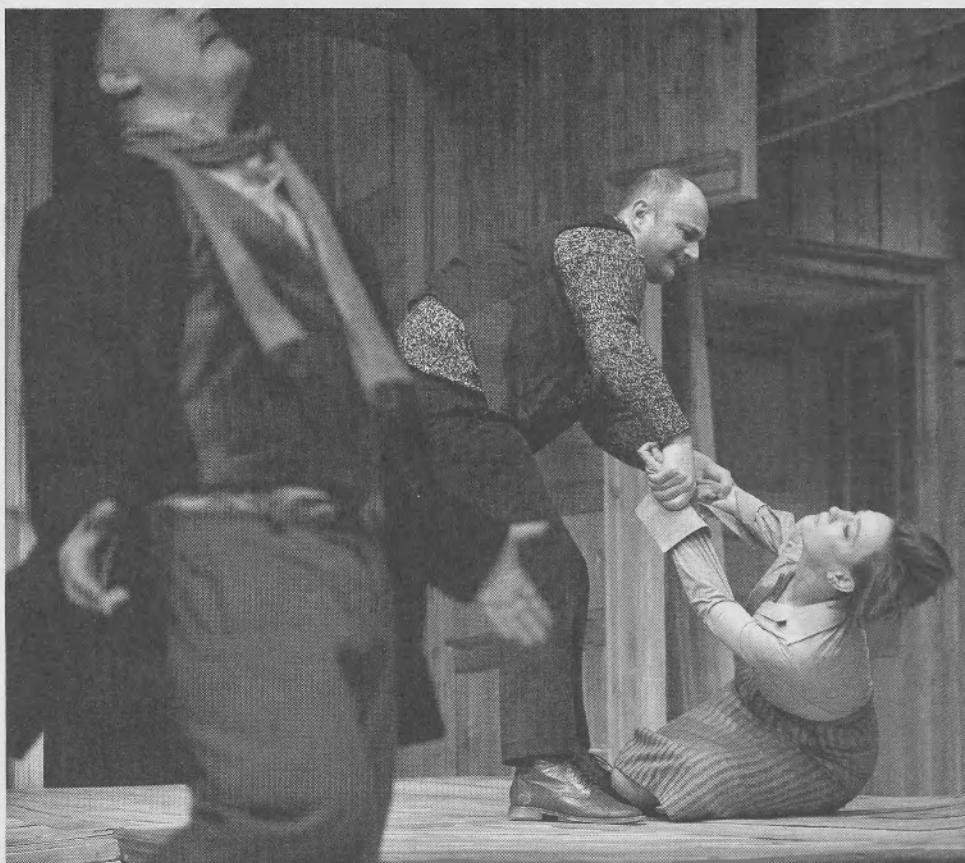
Apák és fiúk

GORKIJ KISPOLGÁROKJA
A KATONÁBAN

1901. december 28-án tartották a Művész Színházban a *Kispolgárok* olvasópróbáját. Maga Gorkij nem volt jelen, de tudta, hogy a darab legalább annyira Sztanyiszlavszkij, Nyemirovics-Dancsenko és a szekundánsként melléjük csatlakozott Csehov műve, mint az övé. Ne szépítsük, a színház rendezői-dramaturgiai stábjában lényegében az irodalmi anyagot, az orosz vidék, a kereskedőcsaládok életét, embertípusait „vette meg” Gorkijtől, de a szereplők közötti konfliktusok felrajzolását sem bízta pusztán a színrevitelre: a rendőrségi felügyelet alatt álló Gorkijtől érkező kéziratokat – ma már kibogozhatatlan módon – többször is átírták. Nem egyszerűen rövidítésekről-húzásokról van szó; Gorkij és a Művész Színház felhőtlennek induló kapcsolata, talán nem véletlenül, már az első közös munkánál megromlott, később, 1905 után pedig egyre nyíltabb ellenségeskedésbe csapott át. Gorkij harcias „verizmusa” – vagy ahogy a XX. század nagyobbik felének irodalomtörténet-írása nevezte: a *kritikai realizmus* – a színpadra állítók szempontjából nem volt elég színházias, a stáb ugyanis tudhatta azt, amit a darabírásban akkor még gyakorlatlan Gorkij nem: hogy nem elég megírni az *igazat* az orosz vidék lelki nyomorúságáról, valahogyan ennek a világnak a színpadi illúzióját is meg kell teremteni.

Gorkij első, az átigazítások által kétségkívül még jobbra, összetettebbé lett darabján azonban nem pusztán ez a naturalista-szociografikus szándék látszik meg. (Az ősbemutató 1902 márciusában a fővárosban, Szentpétervárott volt, Moszkvában csak októbertől játszották.) A *Kispolgárok* alapszituációját tekintve szimbolikus darab is. Az apa, Besszem-

jonov alakja – „család nélkülinek”, „családját veszítettnek” is fordítható a neve – és családtagjaival való kapcsolata a mindenkori, misztikus, lélektani és politikai alrendszerében mélyen patriarchális orosz társadalom metaforája. Mégse gondoljuk azonban, hogy a harcias gorkiji megoldás ennek a patriarchális világnak a megváltoztatását, Sztanyiszlavszkijék finomítgatása pedig csak a helyzet árnyalt leírását célozta volna. A realiztikus és szimbolista tendenciák együttléte ugyanis egyáltalán nem véletlen a *Kispolgárokban*. Erre akkor voltam kénytelen rájönni, amikor a Katona József Színház előadását megnézvén, újra a kezembe akadt a posztmodern orosz irodalomtörténet-írás egyik „apostolának”, a konstanzi egyetemen tanító Igor Szmirnovnak a XIX–XX. századi orosz irodalomtörténetéről írott „pszi-



Máté Gábor (Tyetyerev), Kocsis Gergely (Pjotr), Fullajtár Andrea (Tatyjana) és Rezes Judit (Jelena)

chohistóriája”. (Pár éve az orosz romantika kasztrációs komplexusaival kapcsolatban már foglalkoztam a könyvvel.) Szmirnov az egyes irodalomtörténeti korszakok kulturális konfliktusait nagyon szellemesen a freudiposztfreudi komplexustípusokkal hozza összefüggésbe, így lesz nála az avantgárd szado-avantgárd, a szocreál mazochista, a posztmodern pedig skizoid-narcisztikus kultúra. Ami azonban a „nagy orosz realizmussal” kapcsolatban megragadja – hiszen az alapképletet Turgenyev *Apák és fiúk*ében, Dosztojevskij *A Karamazov testvérek*ének apagyilkosságában, illetve Freud *Karamazov*-interpretációjában látja –, az a korszak *ödipális* jellege, az ezzel kronologikusan átfedésben levő orosz szimbolizmusban pedig a kultúra *hisztérikus* cselekvéseinek lenyomatait látja.

A Zsámbéki Gábor rendezte darab műsorfüzete hivatkozik ugyan Jungra (és Bibóra), de mi forduljunk inkább Freudhoz és iskolájához. Freud követői – Otto Rank, Melanie Klein, George Devereux, majd Jacques Lacan –

észrevételei alapján ugyanis az Ödipusz-komplexust bizonyos esetekben helyesebb volna Laiosz-komplexusnak nevezni, az apa beteges hatalomféltéseként értelmezni. Szmirnov arról a szophoklészi bölcsességről beszél, amit Freud figyelmen kívül hagyott, hogy tudniillik Oidipusz úgy sérti meg az incestus tabuít, hogy csak utólag szerez tudomást tragikus vétségéről: ez esetben ugyanis az apai szerep kisajátításának vágya nem szándékolt vétség. A bűnös Laiosz, az apa, akinek olyan kapcsolata van az általa uralt családközösség egyes tagjaival, ami kívánt, elirigyelt mintát jelent a gyermekei számára. Még pontosabban, az ödipális tudatnak nem az anya elbirtoklása a lényege, hanem az, hogy a gyermekek számára az apa-anya, anya-gyermek, apa-gyermek viszony között nincs különbség. A felnőtt megtanulta, a gyermek pedig próbálgatja azokat a lehetőségeket, amelyekkel a látott szerepmintát létrehozhatja. Ez okozza az apa és a családtagok közötti konfliktust, illetve az apaszerep erősen elfojtó, represszív mechanizmusait.

A *Kispolgárok* lényegében ezeknek a szereplők közti kusza Ödipusz/Laiosz-komplexusoknak, elfojtási mechanizmusoknak a szövődékéből épül föl, szimbolikus jellege is ebből fakad; még a szimbólum szmirnovi *hisztérikus* értelmezésében is, hiszen a színpadon ennek a lelki torzulásnak a pszichoszomatikus tüneteit kell látnunk a színészek gesztusaiban. Idetartozna, hogy a *Kispolgárok* színpadi történetében sokáig szokás volt Besszemjonovot egy robusztus, a testi erőszak fenyegetését a pusztá jelenlétével is felidézni képes színésszel játszani.

Zsámbéki választása a nem ősapai fizikumú, de végig démonikusan, ravasz kis ördöggént játszó Bezerédi Zoltánra esett. Ez nem példa nélküli megoldás. Az 1920-as években – a sztálini apa-mítosz létrejötte előtti évtizedben – több olyan színrevitele is volt a darabnak, amely a szereplőket egy letűnt osztály panoptikumfiguráiként ábrázolta: vézna Besszemjonovokat, idegbeteg Tatyjanákat és hol cirkuszi eróművészszerű, hol propagandaplakátokról szalajtott Nyileket mutatott. A *Kispolgárok*nak ez a *tragifarce*-hagyománya Zsámbékinál egyértelműen kimutatható, és hatásos is. A színházjáró közönség régi beidegződései vagy legújabb keletű Laiosz- és Ödipusz-komplexusai legalábbis pontosan, poentírozottan működésbe hozhatók az előadásban.

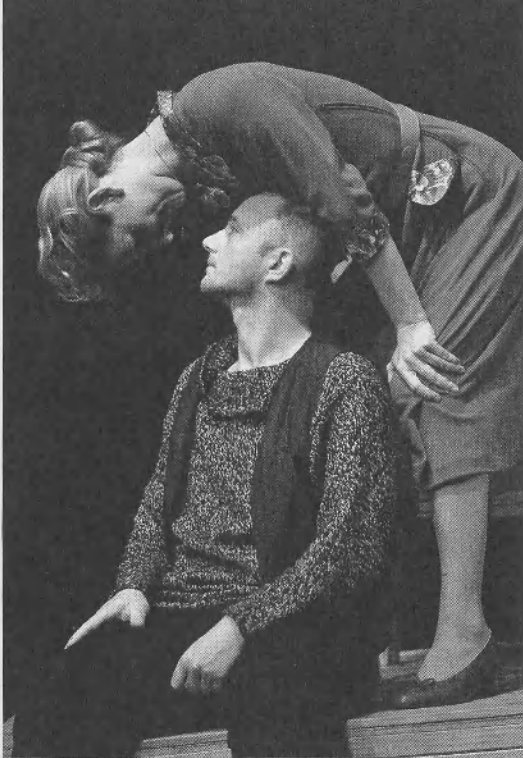
Zsámbéki nem tragédiát akart rendezni – pedig a hatvanas évektől sok ilyen tragizáló, *kispolgári Lear-allúziókkal* teli változat született Oroszországban és Kelet-Európában, köztük filmek is –, hanem a húszas évek tragikomédiai megoldásaihoz nyúlt vissza. Mégpedig tudatosan, s a színészei nem is mozognak idegenül ebben a helyzetben. Besszemjonov középfajú ördög-

ként itt világosan a mai magyar politikai és gazdasági elit arroganciájának paródiáját adja elő, őt ellenpontozza a kegyelemkenyéren élő, a hatalomból kiszorult humán értelmiségi Tyetyerev (a figurát az órásmester precizitásával játssza Máté Gábor) és a vagyontalanságában gondtalan, mindig anakronisztikus Papageno-Percsihin (az általam látott este legtökéletesebb alakítását nyújtó Bán János). Amennyire azonban a rendezői koncepció a részletekig menően kidolgozta az *öreg*ek egymással való konfliktusait, annyi megoldatlanságot tapasztaltam a fiatalabb generációt megjelenítő színészek instrukcióiban. Meglehet, azért, mert ezeket a konfliktusokat a legnehezebb az előadás-pamfletbe beépíteni. Kulcsfigura lehetne ebben a tekintetben például az anya alakja. Szirtes Ági bravúrosan mozog öregasszonyként a színpadon, de a textus, különösen a gyermekeit az apa agresszivitásától védő, de az apának ellentmondani nem merő anya szövegei több lehetőséget nyújtanának számára. (Amennyire követni tudtam a különbségeket, Radnai Annamária új fordítása talán még alkalmasabb lenne erre, mint Makai Imre régebbi változata.) A tragikus bohózat kínálta színpadi jelenlét ugyanis harsány megoldásokat hív elő, miközben a Gorkij–Sztanyiszlavszkij-féle konfliktushálózat igazából az indulatok elfoj-

tottságában nyilvánul meg, azokban a ki nem mondott mondatokban – ezeket gyomlálgatják Sztanyiszlavszkijék Csehovval a darabból –, amelyek azért nem hangzanak el, mert a családból valaki mindig működésbe hozza az elfojtómechanizmust, és egy kézszorítással, egy különös hangsúllyal, egy elharapott szóval mindig jelzi a másiknak, hogy itt a határ. Az apafigurának alárendelt összes szereplő elfogadja az apa agresszivitását, sőt a befejezésig ők maguk táplálják az erőszakot. A Gorkij-verzióban Nyil mindent kimondana, Sztanyiszlavszkijék pedig éppen azzal vonták be a közönséget a színpadi történésbe, hogy nem vele, hanem a nézővel mondatják ki, némán, magában, az elharapott mondatokat. Zsámbéki rendezésében azonban helyenként az az érzésünk – eltekintve például attól a jelenettől, amikor Tatyjana (Fullajtár Andrea) tanúja lesz Nyil (Ötvös András) és Polja (Pálmai Anna) türelmetlen ölekezésének –, mintha a színpadon jelen levő, de éppen nem beszélő szereplők nem tudnának mit kezdeni magukkal. Gyakran hiányzik egyfajta értelmező, metakommunikatív háttérdialogus, ami többrétűvé tehetné az éppen hallott szöveget is.

Az elfojtások, illetve a kimondható és ki nem mondható mondatok konfliktushelyzetei annyira a Gorkij–Sztanyiszlavszkij-szöveg lényegét alkotják, hogy nélkülük alig tűnhet föl, hogy a *Kispolgárok*nak van még egy meg nem jelenített „szereplője”, Besszemjonov „alteregója”, az apai hatalmát megtestesítő vagy a *pénz*. Szintén Szmirnov utal az előző századforduló orosz polgári kultúrájának lelki torzulásai kapcsán Gilles Deleuze és Felix Guattari híres kapitalizmus-könyvére (*Kapitalizmus és skizofrénia*), és A *Karamazov* testvéreket elemezve ő veti fel azt is, hogy az apa vagyona ugyanúgy a családon belüli ödipális konfliktusrendszer egyik „élő” mozgótagja, mint a család bármely más tagja. Besszemjonov majdnem minden mondata is arról szól, hogy az „élete munkájához”, vagyonához való viszonya nem különbözik a többi emberhez való viszonyától – őket is a vagyona részének tekinti. Az ellen nyíltan fellépő Nyil azonban – Ötvös András jelmeze, sminkje mintha a Puskinok, Dosztojevszkiék

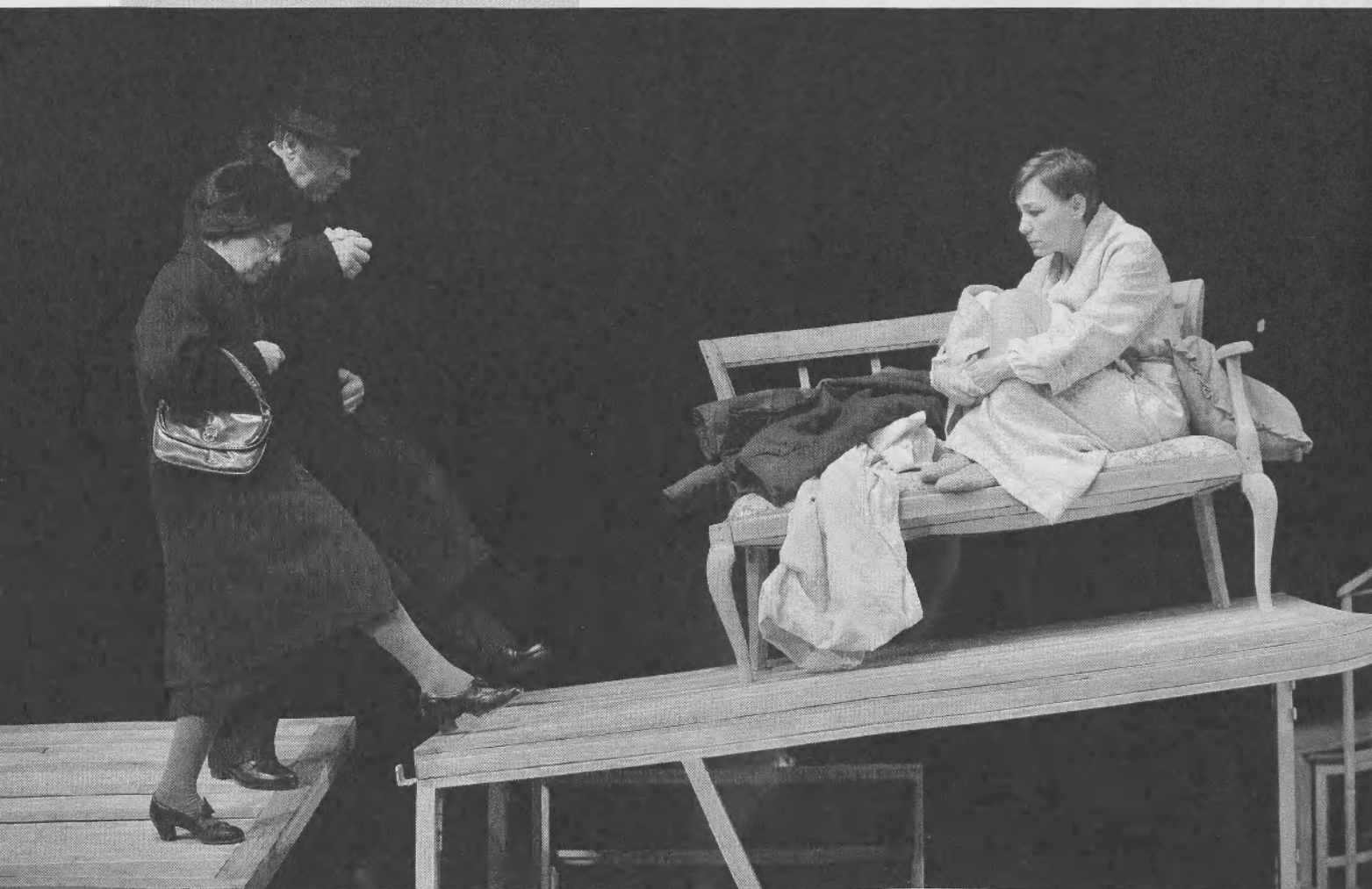




Kocsis Gergely és Rezes Judit

ellen lázadó avantgárd Majakovszkij fényképeit idézné – ebben a szerepértelmezésben maga a gorkiji harcias üzenet akar lenni. Előrevetíti, amit a mai közönség tud a szovjet korszakról: hogy a Nyilek miként vették át a Besszemjonovok szimbolikus szerepét. Nem Gorkijon múlt, hogy Nyil nem lett „szócső”, hanem csak az egyik lehetséges „trónkövetelő” a többi közül. Nem véletlen, hogy az 1902-es ősbemutató „kiváráásra játszó” Oidipusz-figurájának, Pjotrnek a szerepét a korabeli kritikák szerint zseniális Mejerholdra osztották. A Katonában Pjotr (Kocsis Gergely) és Tatyjana (Fullajtár Andrea) az anyához hasonló, bizonytalankodó, cselekvésképtelen figurák, és bár megrendítően jól ütemezett pillanataik vannak ugyan (az öngyilkosság után lábadozó Fullajtár Andrea lenyűgöző), de különösen Tatyjana esetében Zsámbékinál nincs látható íve a szerepnek. Már az előadás ötödik percében ordítania kell, tehát az első jelenetektől ki van oltva a konfliktusok fojtott feszültsége, ami így nem is robban a dramaturgiailag indokolt helyeken, a második részben.

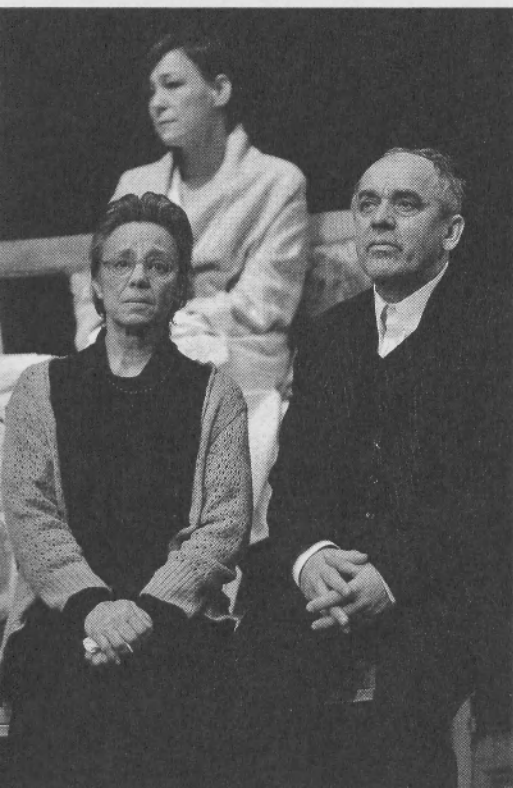
Ezt a feszültséget a színpadi térben sokféleképpen lehet érzékelteni; például az 1971-ben a Lenfilm által forgatott moziban (ez lényegében egy Tovsztonogov-előadás filmre vitele) a családi asztal körül szorongó szülők, gyermekek és a kosztosok testi közelsége a mozgások, rejtett érintések dramaturgiájával „alájátszik” a beszél-



getéseknek. A Zsámbéki-rendezés gyönyörű díszlete (Bagossy Levente munkája) szimbolikus értelemben képesíti a családi asztal szakrális és pszichoanalitikus funkcióit: itt is a tér kulturális elrendezettségének egyik archaikus változatát mutatja; a Besszemjonov-ház hol házként, hol asztalként funkcionál, ugyanakkor azonban indokolatlanul ki is tágítja a színpadi teret.

Az asztal lapjára helyezett, tányérokban tállalt étel a test gyakorlatias táplálásának tere – az egyik legszebb, legpoétikusabb jelenete a Katona előadásának, amikor Máté Gábor az asztaltól távolra tolt széken, félig fektében, a mellkasára tett lábosból kanalazgat. Az asztal fölötti tér – a talpas poharakban felszolgált ital vagy a lábakon álló szamovár – a lélek magasabb régióinak, a spi-

rituális létezésnek szolgál – bizony, gőzölöghetne is az a szamovár, nemcsak a hitelesség, de a jelképek kedvéért is! Az asztal alatti világ, a kutyák és a titkolt altesti érintkezések-jelzések, a pokol és tudattalan ösztönök tere. Máté Gábor másik koncepciózus jelenete, amikor a ház-asztal lábazata alatt, elkergetett kutyaként kúszik el az apával folytatott



Schiller Kata felvételei

FENT: Szirtes Ági (Akulina Ivanovna), Fullajtár Andrea és Bezerédi Zoltán (Besszemjonov)

BALRA: Szirtes Ági, Bezerédi Zoltán és Fullajtár Andrea

megsemmisítő vitája után, de erre az egyszerre tornác- és asztalszerű felületre ül le Percsihin is, jelezve, hogy ő maga nem része ennek a három szintre tagolt világnak. A díszletben felépített ház tere függőlegesen három részre oszlik: a padlószinten ténfergő szereplők a tudatos, a kényszereknek engedő én-világot jelentik meg, de nem látunk lényegében sem az asztal alá, sem azt nem látjuk, mi történik az emeleten. A díszletnek sok olyan zuga van, ahova nem látunk be, ahol a darab végéig fel nem táruló titkokat, elfojtott, elfelejtetni vágyott vagy szégyellni való történeteket sejthetünk:

ilyen a karosszék Tyetyerev által lábtámasznak használt fiókja, de ilyen az emeleti szoba is, amely az elérhetetlen vágyak világát rejti el a néző szeme elől.

Az apa egyszer sem nem megy fel az emeletre, a kacér özvegyasszony, a lakóknak mindenféle testi és lelki örömeiket kínáló Jelena Nyikolajevna albérletébe. Rezes Judit játssza az egykori „dramaturgiai stáb” által Csehov feleségére, Olga Knyiperre igazított szerepet. Jelena fontos szereplő, mert ő az, aki előtt az apa nyomására a család „viselkedni” kénytelen, főleg az ő jelenléte hívja elő a feszélyezett, befejezetlen, ki nem mondott mondatokat. Az ő fellépésének eredménye a darab egyáltalán nem megnyugtató végki-fejlete: sejtethjük ugyanis, hogy az általa elcsábított Pjotr aligha fog különbözni az apjától. Rezes Judit Jelenájának a Szirtes Ági alakította anya korábbi énjét, sőt, szexuális kisugárzásával Polja (Pálmai Anna) vetélytársának szerepét is magába kellene sűrítetnie; ha az előadásban Polja figurája erotikusabb lenne, ha Jelena lénye neki szóló üzenetet is jelentene, a Rezes Judit által alakított karakter sem lenne olyan riasztóan közönséges, sőt, alighanem többet látnánk a Jelena és Akulina Ivanovna közötti rejtett rokonszenvből és Tatyjana tragikomikus menekülési kísérletének motívumaiból is.

A díszlet háznak – vagyis a Deleuze–Guattari–Szmirnov-képlet szerinti vagyonnak – a második részben való szétesése, megroggyanása ikonikusan is megismétli a családon belüli viszonyok szézilálódását, a család szétesését, az apa többiek feletti hatalmának elvesztését. Csakhogy éppen ez a színpadnyi méretűvé, házzá nagyított családi asztal tartja térben egymástól távol a szereplőket, és lényegében csak a befejezésnél van funkciója, amikor a színészek színpadra való „felhelyezésének” is a szétszórtság érzetét kell keltenie.

Gorkijt még egy különös támadás is érte a *Kispolgárok* kapcsán. Nyikolaj Fjodorov, a korszak misztikus filozófusa *Szupramoralizmus* című 1906-os könyvében több helyen is destruktív, romboló hajlammal vádolja, amit – kimondatlanul – a darab hőseinek az apákkal és szülőikkel szembeni tiszteletlenségében lát megnyilvánulni. Szmirnov „pozitív Ödipusz-komplexusnak” nevezi Fjodorov misztikus téziseit, melyek szerint az emberiség szakrális célja, hogy a tudomány segítségével megvalósíthassa a keresztény vallás eszméjét, hogy fiziológiai értelemben is lehetővé tegye az ember halhatatlanságát, s hogy fel tudja támasztani a halottakat, minden elhalt generációt, az apákat és az apák apáit. Az emberiség boldogulása – írja Fjodorov – az apák feltétlen tiszteletén múlik.

Gondolatai csak egy általa létezni vélt Oroszországban, egy mélyen vallásos, szakrális emberi közösségben lettek volna helytállóak. Gorkij ismerte Oroszországot. Tudta, hogy az orosz kispolgár a társadalom zárványaként él, az állam nem gondoskodik róla, mert nem része az államnak, ezért a klasszikus polgári erények helyett csak a küszködések, lemondások árán megszerzett vagyonban bíz. Tudta, hogy a városi kispolgári létben az apák elleni ciklikus lázadások az apák Laiosz- és a gyermekek Ödipusz-komplexusai, „mindenki mindenki ellen”-játékai miatt előre kódolva vannak. Egy évszázad elteltével, ha nem feltétlenül tudatosan is, előre látónak kell tartanunk Gorkijt és a Művész Színház dramaturgiai munkaközösségét: annyiban mindenképpen, amennyiben a darab pontosan megjósolja, hogy az orosz forradalmak – és más rendszerváltások – destrukciója is ezeknek az egzisztenciális fenyegetettségeknek és komplexusoknak a következménye.

Gorkij írt jobb darabot a *Kispolgárok*nál, bizonyos, hogy Zsámbéki Gábor is rendez még felkavaróbbat. Minden tiszteletre méltó igyekezet ellenére félkésznek tűnik a Katona József Színház előadása, túl sok dolog marad nyitva. A próbafolyamat rövidségére vagy a még be nem gyakorolt színpadi jelenlétre utalhatott az este feltűnően sok szövegtévesztése is.

A darabválasztás azonban telitalálat, a pamfletjelleg tökéletesen átjön, és ne vessük is csak ki a saját komplexusainkat! De az sem volna baj, ha a *Kispolgárok* után leizzadva jönnének ki színházból. Az járt a fejemben a szünetben, hogy vajon az *Éjjeli menedékhely* mennyire sokkolná a mai magyar közönséget. Egy nagyon kedves, színházcsináló barátommal futottam össze az üvegajtó előtt, két slukk között, dideregve, kicsit zavarodottan azt mondja nekem Bezerédi Zoltánról: „nemrég halt meg az apám, pontosan ilyen volt!”

Akkor mintha mégis volna itt valami, csak hagyni kellene működni...