



Hermann Zoltán

Csehov nélkül

A MEGGYESKERT AZ ÖRKÉNY SZÍNHÁZBAN

Csehov, ha egy-egy színrevitel csak a csehovi dramaturgia vagy a Sztanyiszlavszkij-féle színpadi világépítés *tankönyvi* külsőségeit akarja megjeleníteni, tud rossz vagy unalmas is lenni. Ami 1900 körül a Moszkvai Művész Színházban még *farce* volt, vígjáték, travesztia, azt a nyugati és a Csehov utáni orosz színházi tradíció az 1920-as évektől egyfajta teatralizált elégiává hangolta át. A darabok lassú tempója, a szerzői utasításokban is megjelölt szünetek-hallgatások, a látszólag összefüggéstelen, a reflexiók hiányából épülő dialógusok vagy a hipernaturális díszletek kétségkívül hozzátartoznak ehhez a tévképzethez: a megbocsátólag-fájdalmasan „unalmas, mégis szép” Csehov-brandhez.

De létezett-e egyáltalán, és létezik-e még ez a Csehov-*knowhow*? Nem lehet egyértelműen sem nemmel, sem

igennel válaszolni erre a kérdésre. A kortárs orosz Csehov-adaptációkban, a nemzetközi fesztiválok Csehov-(át)értelmezéseiben, a magyar színházkultúra utóbbi két-három évtizedében – ha csak a Katona József Színház kánonalakító *Három nővérére* (1985), *Platonovjára* (1990) és *Cseresznyés kertjére* (1995) gondolunk – már aligha; jóllehet szinte minden rendezés használ valamit azokból a sztereotipikus, színházi Csehov-effektekből, amelyek maradéktalanul, együtt talán soha nem jelentek meg az „egyetemes” színháztörténet egyetlen Csehov-színrevitelében sem. A „hogyan szokás Csehovot játszani?” brandje tehát fikció. Annál nagyobb baj, hogy Zsótér Sándor rendezése mintha abból a meggondolatlan előfeltételezésből indulna ki, hogy az Örkényben színre vitt előadásnak „kötelessége” egy ilyen szte-

Takács Nóra Diána (Ánya)
és Nagy Zsolt (Lopahin)

reotip – és még egyszer:
elképzelt – *Cseresznyéskert/*
Meggyeskert-imázs minden
elemével szemben alterna-

tívát kínálnia. De egy (már?) nem létező hagyomány-
nak ellentartani: értelmetlen dolog.

Talán – gondolhatja ezt a rendező – a nézők fejében
van ez a közhelyhalmaz a „Csehov-kompatibilis” szín-
revitelekről. A hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján
divat volt – az akkori magyar közmédiában – Csehovot
parodizálni: a paródia pedig éppen akkor hatásos, ha a
színházi modorosságokon ironizál, s akkor filozofikus,
ha társadalom-lélektani elfojtásokat hoz felszínre egy-
egy gegben. Ezek a néhai Csehov-paródiák, Alfonzóék
Ványadt bácsija vagy a nőnek öltöző Márkus László,
Körmenyi János és Haumann Péter szilveszteri bo-
londozásai a Madách Színházban döbbenetesek és fre-
netikusak voltak. Temettek egy már akkor is hamis
Csehov-stílust, és kinevették a tétlenségbe merülő het-
venes éveket. És tragikus következményük is lett: úgy
jártunk, hogy a „hogyan szokás Csehovot játszani?”
közhelyei nem a magyar színházak utolsó három-négy
évtizedének Csehov-előadásai, hanem a Csehov-paró-
diák burleszkjeiben rögzültek. (Hogy lényegében a pa-
ródia erősíti a sztereotípiát, arra éppen a Madách esete
a legjobb példa: az 1979-es szilveszteri tévékabaré
után a színház már januárban levette a műsoráról
a *Három nővért*, mert amint behozták a szamovárt – ez
volt a kabaréjelenet visszatérő poénja –, szétesett, per-
cekig állt az előadás a közönség és a színészek elfojt-
hatatlan, vinnyogó nevetése miatt.)

Csehov színművei persze eleve paródiák, de nem úgy,
ahogyan ezt gondolnánk, és főleg nem úgy, ahogyan
egy mai magyar néző érthetné. A Csehov-dramák tele
vannak a klasszikus orosz irodalomból vett idézetek-
kel, csupa Puskin-, Turgenyev-, Dosztojevszkij-hős áll
előttünk a színpadon, néhányuk alig elváltoztatott ere-
deti nevéen. A régi századforduló orosz közönsége,
amely otthon volt ebben az irodalmi közegben, amely-
nek a műveltsége ezekre a szövegekre épült, érzekelte
a színpadon elhangzó idézetek kontextuson kívülségét,
a regényhősök színpadi esetlenségét, komikumát. Érzek-
kelte, hogy Csehov hogyan játszik a tragikus regény-
hősökkel, hogyan parodizálja el velük saját sorsukat,
hogyan forgatja ki a szituációkat. Mi ezt nem értjük.

A Csehov-daraboknak vannak nagyon sűrűre szőtt
szimbolikus rétegei is, köztük talán a legkibogozhatat-
lanabbak Csehov utolsó színművének, a *Meggyeskert*nek
a szimbólumai. Az elmúlt száz év Csehov-életrajzai,
dramaturgiai szakirodalma sok mindent belelátott a
darabba: életrajzi utalásokat, lélektani tragédiát, filozo-
fikus nemzetkarakterológiát és pravoszláv tanítást a
bűnös ember megtéréséről. 2004-ben, Csehov halálá-
nak és a *Meggyeskert* bemutatójának századik évfordu-
lójára jelent meg Moszkvában Emma Polockaja monog-
ráfiája a darabról (*Земля Полоцкая: Вишневи сад. Жизнь*
во времени, 2004 / Meggyeskert. Élet az időben), amely
nemcsak a mű értelmezésének és színreviteleinek tör-
ténétét ismerteti, de Csehov írói és színházi elképzelé-
seinek a darab szövegében való jelenlétét is elemzi.

Gyakran eszembe jut, hogy érdemes volna egyszer
elemzést írni arról, hogy egy-egy előadás műsorfüzete
milyen segédletet képes adni az előadás értelmezésé-

hez, hogyan vezetik a rendező értelmezése felé, vagy
vezetik félre a nézőt a bennük közölt alkotói nyilatko-
zatok, dokumentumok. Polockaja lényegében ugyan-
azokból a dokumentumokból dolgozik, mint a fordító-
dramaturg és az Örkény-előadás műsorfüzetét szerkesz-
tő Ungár Júlia, az eredmény mégis nyugtalanítóan más.
A műsorfüzetben idézett Csehov-levelek csak rávillan-
tanak az alkotói folyamat egyes pillanataira, de nem
mutatnak rá az összefüggésekre. Csehov itt nem alkotó
elme, hanem sajnos ugyanaz a Csehov, akinek álro-
mantikus regénnyé szerkesztett magánleveleit – Magyar-
országon is bestseller volt a *Csehov szerelmei* (Magvető,
2002) – talán a színháznéző is olvasta. Az összefüg-
géseket persze az előadásnak kellene megmutatnia.
Én azonban nem látom az összefüggéseket, mert Zsótér
rendezésében az előadás éppen hogy kiemelni akarja
a darabot a kontextusokból – még a műsorfüzet által
teremtett kontextusból is.

Polockaja felhívja a figyelmet arra, hogy maga a szö-
veg hány helyen ad definíciót a *cím* értelmezésére, s
hogy itt nem is az ibseni vagy a korábbi művek cseho-
vi szimbolizmusára, hanem valami többre, másra, egy
szándékosan sokféleképpen értelmezhető metaforahá-
lózatra kell gondolnunk. Ranyevszkaja *kertje* az első
felvonás látomásszerű jelenetében például a „főhősnő
édesanyja”, de a kert „Ljubov Andrejevna és Leonyid
Andrejevics gyermekkorra, egy elégikusan megidézett,
de már nem létező világ” is, „egész Oroszország”, „a
csodálatosan virágzó, de gyümölcsöt soha nem termő
élet” és még sok minden más. Ez a metaforahálózat
azonban egy ponton mindig keresztülfut – írja Poloc-
kaja –, mert minden, a szövegben felbukkanó utalás
Ranyevszkajával van összefüggésben, minden utalás
úgy említi a kertet, mintha Ranyevszkaja – erotikus –
teste lenne. Szigorúan véve pedig – ha beszélő nevet
látunk a Ranyevszkaja névben – nem is a test, hanem
a test *sebei* (*partu*) ennek a metaforarendszernek az
identikus pontjai. A csehovi lélektan már ismeri azt a
fogalmat, hogy a lelki sérülések, traumák, neurózisok,
sebek hozzák létre, teszik önazonossá és egyedivé az
emberi személyiséget. Ahogy Csehov leveleit, terveit,
kérdéseit, utasításait olvassuk a műsorfüzetben, vilá-
gossá válik, hogy miért alakul úgy a darab koncepció-
ja, ahogyan alakul. Először Varja, a nevelt lány, a házi-
asszony lenne a központi figura, ő azonban egyszer csak
háttérbe szorul Ranyevszkaja alakja mögött. Egyszerűen
egy összetettebb, poétikusabb, már nem fiatal, sok
megrázkódtatáson átesett nőnek kell a főszerepet ját-
szania, mert *minden* metafora az ő kimondott vagy ki-
mondatlan személyiségjegyeihez kapcsolódik. Voltaké-
ppen a filozófus Dosztojevszkij híres mondatát –
„a szépség váltja meg a világot” – parodizálja Csehov.
Ranyevszkaja kertje ez az abszolút és kanti értelemben
is céltalan, világot megváltó *szép* – csak ezt az abszolút
szépséget mentené meg előbb valaki!

Zsótér Sándor rendező és Ungár Júlia fordító-dra-
maturg munkájában azonban éppen ennek a filozófiai
paródiának, a *Meggyeskert* metaforahálózataiból épülő
dramaturgiai szerkezetnek a lerombolását látjuk.
Zsótérék nemcsak a színházi – fentebb szó esett róla:
fiktív – tradíciókból igyekeznek kiléptetni a Csehov-da-
rabot, de belső utalásrendszerét is igyekeznek felszá-
molni, hogy egy másik konstrukciót építsenek föl a szét-

szerelt elemekből. A koncepció csaknem minden elemében transzfigurálni igyekszik, elidegeníteni akarja a színrevitelt a szövegtől. Nem az elégikus Tóth Árpád-vagy a racionális Elbert János-féle (még *Cseresznyés kert* címen megjelent) és nem Spiró György (már *Meggyes kert* című) fordítását használja, hanem egy olyan, szándékosan költőtietlen, nyersfordításnak ható szöveget, amely nem engedi meg a színészeknek a szereppel való azonosulást. Szinte minden színész kívül is marad a szerepén. Ambrus Mária díszlete láthatólag nem a nézőnek adott értelmezői kulcs, hanem a színészeknek szóló enigma; olyan elemekkel van tele a tér (pálmafa, hatalmas macskafej, ágynyi mobiltelefon), amelyhez nem lehet a darab szövege alapján viszonyulni – „környezet helyett lelkiállapotot próbálnak megjeleníteni”,

Bátor igazán az a Tóth Árpád volt, aki nem tájékozatlanságból írt *cseresznyét* a *meggy* helyett. Ha tényleg Siegfried Aschkinazy és Lion Feuchtwanger 1913-as *Der Kirschgarten*-jéből fordított – a németben ugyanis a cseresznye és meggy is csak *Kirsche* –, akkor is megbocsátjuk neki a poétikusra sikeredett magyar címet. A cseresznyének vannak a magyar nyelvben olyan ironikus konnotációi, amelyek Tóth Árpád fordítói képzeletét elragadták: nála a békeidők familiáris biztonságának elvesztése, az egykor összetartozó – egy asztalnál ülő, „egy tálból cseresznyézó” – közösségnek a szétesése jelenik meg. A *Cseresznyés kert* címváltozat a sok lehetséges közül ezt a motívumot emeli ki: Firs még emlékszik rá, hogy régen aszalták, lekvárnak főzték a gyümölcsöt, de mióta nem törődik a természellel senki, a fák sem teremnek, virágjukban fagynak el.

A *meggy* címváltozat sokkal összetettebb. A meggynek inkább szexuális jelentéskapcsolatai vannak a magyarban – ha akarom, ez benne van az előadásban, ha akarom, nem, Zsótér metafizikus színpadán legalábbis többnyire nem jelenik meg. A *meggyes* azonban Csehovnál nem is a gyümölcs, hanem a *nem termő faültetvény* neve, úgy, ahogy magyarul is azt mondjuk: „akácós”. A cím egyfajta csehovi nyelvújítás is. A *Вишневый сад* kifejezés szabályos kiejtése az orosz beszélt nyelvben 1900 körül még a „visnyevij” volt, de maga Csehov kéri Sztanyiszlavszkijt egy levelében, hogy a színpadon a színészek „visnyóvíj”-t mondjanak. A „visnyevij” a konkrét ’fás terület’ jelentést hordozza – írja Po-

lockaja –, a „visnyóvíj” pedig ennél sokkal absztraktabb, a virágzó ültetvényt és a meg nem termő gyümölcsöt is jelöli, és a normától eltérő, hibás, nyelvjárási hangsúlyával az elvont egyediség, a megismételhetetlenség képzetét kelti. (Különös, de Csehov hatására az elmúlt száz évben az orosz nyelv áttért a „visnyóvíj” kiejtésre.)

A címen túl is a szöveggel van a legtöbb gond. Még akkor is, ha értem, hogy koncepciózusan akar ügyetlennek látszani, hogy russzicizmusok maradnak benne, és hogy költőtietlenül nyers. Mintha nagyon közel akarna maradni az eredetihez, de ez Ungár Júliának mégsem sikerül. A Spiró-féle fordításban volna meg leginkább az eredetihez való nyelvi közelség. Zavar, hogy kihallani az előadás távolságtartó szövegéből Tóth Árpádot, Elbertet és Spirót. Egy szemtanútól tudom, hogy a bemutatón Spiró mindig odasúgott valamit a szomszédjának, ha a saját mondatfoszlányait hallotta vissza a színészeketől. Ilyen szövegre pedig nem lehet rendezői koncepciót építeni. Mert ha a színész hibázik – a bemutató után egy hónappal is hibázik –, ha rá van utalva a sűgóra, mert a szövegnek nincs lendülete, ha értelemzavaró hangsúlyhibákat követ el, az kiköckenti, ritmustalanná teszi az előadást. Hacsak nem része



Schiller Káta felvételei

Rada Bálint (Jasa), Kerekes Éva (Ranyevszkaja) és Szandtner Anna (Varja)

írja önkritikusan a díszlettervező a műsorfüzetben. (Annál kiábrándítóbb, amikor funkciót nyernek ezek a tárgyak: a levelek a mobilképernyőn érkeznek, Varja a Gellért-hegyi Szabadság-szobor pózába áll be a darab végén, két magasba emelt kezében a pálmalevéllel.) Benedek Mari jelmezei, a ruhák növényi ornamentikája nyomaiban felidézi ugyan a szöveg által sugallt metaforahálózatot, de a karikatúrisztikus túlzások – Sarlotta, Varja és a férfiak jelmezei – mintha hitelteleníteni akarnák a kert és a drámai hősök szimbolikus azonoságát. Szimbolikus ugyan Sarlotta (Trokán Nóra) és Varja (Szandtner Anna) jelenléte, de valami olyasminek a szimbólumai, ami nem része a szövegnek, ők inkább – mondjuk így – a rendező víziójának szimbólumai. Tallér Zsófia zenéje egyszerűen fantáziátlan és esetleges, igaz, jól szolgálja a dekontextualizálás rendezői elvét.

Mi nyugtalanít mégis? Sok minden. A *Meggyes kert* cím is Zsótér provokatív szakítási kísérletének jelképe akar lenni, pedig csak egyszerű fordítói precizitás.

a koncepciónak, hogy a hibákra kényszerített színész kívül marad a csehovi szerepen. (De ezt magam sem gondolom komolyan.)

Az előadás legerősebbnek szánt dekontextualizáló effektusa – a díszletek, a jelmez, a zene és a szöveg mellett – a fabábuszerűen mozgó, férfi-női testiségétől is megfosztott öreg inas, Firsz színpadi jelenléte: Békés Itala megrázó alakítása. Ő Csehovnál is egy magányos, végül nem tölggyé, hanem meggyfává változó Philemón-alteregő. Békés Italanak itt egy személyben kell a mitológiai házaspárt, a nőt, a férfit és az öregséget eljátszania: eljátszsa, hibátlanul. Mégis ez az erős Zsótér-effekt világít rá arra, hogy a Csehov-mű szimbolikus-metaforikus szálainak (a tematikus párhuzamok, irodalmi intertextusok, a felszínen nonszensz, de lélektanilag analizisszerűen pontos és értelmes dialógusok) szisztematikus elmetszegetése miatt önveszélyes próbálkozás. Zsótér *Meggyeskertje* azért igyekszik csehovtalanítani Csehovot, hogy fölvezesse a magára maradt Firsz monológját, ezt a valóban megejtő szépségű színházi pillanatot. Csak a darab egésze esik áldozatul ennek a zavarba ejtő halál-esztétikumnak, az egész játék egy indokolatlanul elnyújtott, pusztá prológusa így a zárójelenetnek.

Zsótér ugyanis egy dologgal nem számol. Lecsupaszított, de következetesen az eredetit követő szöveget játszat, mégsem – vagy éppen ezért nem – tudja elkerülni, hogy minden elidegenítő, dekonstruáló szándéka ellenére az előadás ne működjön a csehovi dramaturgia szerint.

Egészen konkrétan a Ranyevszkáját játszó Kerekes Éva rontja el a rendezői koncepciót – egyszerűen a jelenlétevel –, azzal, hogy neki Ranyevszkáját kell játszania. Ahogyan Emma Polockaja nagyon szépen elemzi, Csehovnál tényleg ez a szerep a középpontja a *Meggyeskertnek*. Csehov *Meggyeskertje* igazából monodráma,

sok-sok mellékszereplővel. A szereplők nem is igazi karakterek. Nem olyanok, mint például a *Ványa bácsi* figurái. Testetlenek. Ők, az élő és halott szereplők csak a lelki tulajdonságai, ikonográfiai attribútumai, *sebei* Ranyevszkájának – mint egy középkori mártír szentnek –, csak a Ranyevszkájához való viszonyukban van értelme a jelenlétüknek, csak akkor élnek, ha Ranyevszkaja beszél hozzájuk, ha megérinti őket. Nem hiszem, hogy van színésznő – akármikor, akármire instruálja egy akármikori rendező –, aki ha alkalmas Ranyevszkaja szerepére, ne ezt a csehovi Ranyevszkáját akarná játszani. Kerekes Éva pedig ilyen Ranyevszkaja, talán önkéntelenül, talán a rendező akaratának megfelelően vágyó igyekezete ellenére is ilyen. Zsótér metafizikus színpadi tere szinte felrobban, amikor Ranyevszkaja bent van a színpadon. Hiába kellene a többieknek és neki is szekundálnia Firszhez. Nem megy. (Nagyon jól van, hogy nem megy.)

Már a nézőtéren ülve elhatároztam, hogy ebben a kritikában nem lesz tiszteletkőr, nem fogok megemlékezni külön-külön az alakításokról. Nincs miért. Fegyelmezett, hideg és pokolian nehéz színészi munka így felvezetni a Firsz-monológot. Miért? Mert nem lehet a *Meggyeskertet* úgy játszani, hogy ne Ranyevszkaja legyen a középpont, és úgy sem, hogy két főhőse legyen a darabnak. Ezért írja – idézi a műsorfüzet is – Csehov Olga Knyippernek 1903. október 14-én: „Ljubov Andrejevna te játszod, mert senki más nem tudja eljátszani.” Az a kérdés ebben a darabban, hogy a színészek neki játszanak-e, vagy sem. Csak ez a fontos. A többi merő kitaláció.

A szépség váltja meg a világot, de őt ki váltja meg? Csehov nem árulja el. Örüljünk neki, hogy még van, ebben a felkavaró, megváltatlan állapotában. Egyszerűen csak létezik.

Most éppen Ranyevszkáját játssza az Örkényben.

Koltai Tamás

A kritika kritikájáról

EGY BESZÉLGETÉSSOROZAT MARGÓJÁRA

Egy éven át, 2013 januárjától decemberéig tartott lapunkban a színházi kritikáról folyó beszélgetéssorozat. Nem nevezem vitának, mert nem nézetek ütköztetése volt a cél, a későbbi interjúalanyok nem a korábban megjelent álláspontokhoz kapcsolódtak, a szerkesztőség és a beszélgetéseket készítő Proics Lilla szándéka az volt, hogy felmérje a színiírálat jelen állapotáról vallott véleményeket. Mivel a *sakmában* elterjedt leggyakoribb, általánosítható nézőpontokat akartuk összegezni, a megkérdezettek között volt drámaíró, rendező, színész, koreográfus, dra-

maturg (tervező, sajnos, nem), színházi menedzser, színháztörténész-kritikus és a sorozat legvégén mint egyetlen „külső szemlélő”: pszichoterapeuta. Összesen huszonegy interjú jelent meg.

Az életkorokat tekintve a fiatal színésztől a rendező-doyenig terjedt a skála. A felmérés nem tekinthető reprezentatívnak, azokat kérdeztük, akik szívesen válaszoltak (kevesen utasították vissza, és a készséges partnerekkel még sokáig folytathattuk volna). Azokat viszont *nem* kérdeztük, akik kijelentik, hogy nem olvasnak kritikát, ennek ellenére sűrűn nyilatkoznak