

## CSEHOV DRÁMÁI A MOSZKVAI ÉS LENINGRÁDI SZÍNPADOKON 1950—1970 KÖZÖTT

DR. HEKLI JÓZSEF

(Közlésre érkezett: 1973. január 10.)

A századvég orosz társadalmát kevesen tudták úgy megjeleníteni, mint Anton Pavlovics Csehov, akinek írásain szimbolikus többértelműség vonul át, s lágy líraisággal és romantikus elvágódással is realista tudott maradni. Az orosz élet jellegzetes figuráit — főképp az intellektueleket — különleges érzékkel, finom tapintattal formázta meg novelláiban és színműveiben egyaránt. Mint lírai alkat és homo aestheticus nem kemény osztorozó szavakkal jellemezte alakjait, hanem hangulatok és érzelmek bozolyult áttételén keresztül érzékeltette hősei sajátos belső világát.

Míg novellái, amelyek legtöbbször groteszkre hangolt vagy lírává finomult írások, szinte azonnal óriási hírnevet szereztek az írónak, addig drámái, amelyek lényegében elbeszéléseinek témáit dramatizálják, csak hosszabb idő elteltével vívták ki a világsíkert.

A kitűnő drámaíró újszerű művészi eszközökkel és mély lélekelemzéssel mutat rá a századvég orosz értelmiségének emberibb élet utáni vágya és a valóság közötti tragikus ellentmondásra. „Csehov pályáján 1896-ban kezdődött a beteljesedés. Ekkor fogott hozzá »antidramáihoz«, amelyek az Osztrovszkij-iskola hagyományaival szakítva, az orosz színházat a századvégi naturalista-szimbolista európai színház probléma- és légkörébe vonták, vagyis többé-kevésbé kapcsolódtak Ibsen és Hauptmann hétköznapiság és költészet ellentétét feloldani próbáló törekvésekhez. Voltaképpen novelláit vitte színpadra, a sűrű, aggasztó érthetetlen valóságot, a leheletfinom bánatot és elvágózkodást, de közben megteremtette a cselekménynélküli, a »dramaiatlan drámát«, a »semmi« drámái törvényeit, a lírával és iróniával kevert tragédiát. Darabjaival nem volt könnyű dolga Sztanyiszlavszkijnek és Nyemirovics-Dancsenkónak, a Moszkvai Művész Színház vezetőinek, akik elsőnek ismerték fel Csehov színpadi zsenijét. A hagyománnyal való szakítás színésztől, rendezőtől, közönségtől egyaránt erőfeszítéseket követelt, nemcsak ízlésváltoztatást, hanem szembenézést is az orosz ürességgel.”<sup>1</sup> Éppen ezért mind a mai napig találkozhatunk különféle Csehov-értelmezésekkel, s egy-egy rendező vagy színész egyéni hangvételű produkciója mindig élénk visszhangot vált ki.

Kétségkívül Csehov nagy reneszánszát éli most a világ színpadain. Nagynevű és kezdő rendezők egyaránt megkísérlik a sajátos csehovi miliő és gondolatvilág visszaadását. Néhány rendezés a romantikus-szентimentális elvágódást fogalmazta középponttá, és a nosztalgia, a cvikkeres századforduló hangulata, az epekedő-lebegő szerelem szötte át az egész előadást. Egyes rendezők szertartásos tisztelettel kezelik Csehov színműveinek szövegét, de meghamisítják lényegüket. „Nem a folyton változó, előrehaladó idővel, a kor lényegével szembesítik őket, hanem felszínes divatok, múló hangulatok illusztrációivá teszik.”<sup>2</sup>

Majd minden évtizedre esik egy olyan Csehov-bemutató, amely messze kiemelkedik a többi közül, s mintegy meghatározza a kor Csehov-játszását. Hiszen még a tradíciókhoz hű maradva is, mindig kell valami újszerűt, felfogásban modernebbet érezni a színpadon. Az elmúlt évek nagyobb vitái elsősorban a Sirály és a Három nővér színrevitele körül bontakoztak ki. Mivel a csehovi dramaturgia problematikája még ma sem egyértelműen lezárt tézis, hanem — mint minden korszakváltó újrarendezés-kor kiderül — további elmélkedést igénylő izgalmas téma, ezért az egyes rendezők színpadi alkotásai a csehovi dramaturgia értelmezésének mindig jelentős állomásai. Minden újabb bemutató — a legjobbak sok tekintetben a klasszikus hagyományokon alapulnak, abból táplálkoznak — hozzáad egy-egy új szempontot, momentumot a Csehov-játszáshoz. Az utóbbi két évtized egyik legsikeresebb Csehov-rendezése a leningrádi Tovsztonogov névéhez fűződik, aki igényesen hű maradt a szerző világához, gondolkodásmódjához, és mégis mindezt úgy tette, hogy a tradíció rangját nem sértve, a mai néző számára is tanulsággal szolgált.

## I.

Csehov drámái tartalmi és formai szempontból egyaránt újszerűek. Az előző korszakok klasszikus hagyományaival szakítva, sajátos és jellegzetes stílust teremtett. A Csehov előtti társadalmi drámák egyik alapvető vonása az volt, hogy a mindennapi élet ábrázolását elfedték és elnyomták az események. A hétköznapiok, a leginkább megszokott, általános életforma felmutatása szinte teljesen hiányzott ezekből a darabokból. Az élet folyásának egyenletes, semleges időszakát csupán a dráma kezdetén ábrázolták, mint expozíciót, a cselekmény bonyolításának kiindulópontját. A továbbiakban az egész dráma párbeszéd-szövevénye a cselekményt szolgálta, s az élet megszokott rendje teljesen háttérbe szorult, csak időnként emlékeztek rá, futólag szóltak róla.

Egészen másképpen van Csehovnál. Nem keresi az eseményeket, ellenkezőleg, arra koncentrál, ami az életben a legmegszokottabb. Csehov meglátta, hogy az élet drámája éppen a hétköznapiok halk fojyásában megy végbe, amikor semmi sem történik. A mindennapi élet békés menete az író számára nem egyszerű környezet, háttér és nem is a cselekmény kiindulópontja, hanem az élet drámájának a szférája, azaz alkotó tevékenységének közvetlen és alapvető objektuma. Ezért Csehovnál, minden hagyomány ellenére, a cselekmény a perifériákra szorul vissza, mint időben

is jelentéktelen részlet, ugyanakkor a gyakran, nap mint nap ismétlődő, mindenki számára megszokott képezi a darab tartalmának alapját, fő masziszívumát. A csehovi drámák cselekménye nem terjed túl az élet menetének megszokott keretein. „A külső eseménytelenség, a látványos mozdulatlanlanság mögött ugyanis a hősök félig tudatos lelki-szellemi izgalmi hullámzanak, reakcióként a világ egyhangúságára. A shakespeare-i drámával ellentétben, Csehovnál nincsenek nagy szenvedélyek és összeomlások, a világ tovatűnő hangulatok szövevénye, a drámai üktetés mégsem hiányzik, csak láthatatlan: az ember magával az étellel jut mély, megfoghatatlan ellentétbe, s ez a konfliktus felfokozza mind tehetetlensége tudatát, mind álmai poézisét. Ily módon a csehovi színmű a hétköznapiok drámája és költői tiltakozás a hétköznapiság ellen, szimbólumokkal átvilágított lírai naturalizmus.”<sup>3</sup>

A csehovi dramaturgia újdonságai — az intrikák mellőzése, a külsődleges eseményesség háttérbe szorítása, a mindennapi élet tényeinek színrevitele, a belső, lelki történésekre való összpontosítás, a jelegzetes „szövegalatti áramlás” mind szokatlanok voltak a drámairodalomban. Éppen ezért nyilvánvaló, hogy a drámák banális felszíne mögött lényeges mondanivaló lappang, s egy-egy jelentéktelennek tűnő gesztus vagy szürke, apró mozzanat mögött emberi, etikai tragédiákat kell látnunk.

Sajátos érteimezést nyer Csehovnál a konfliktus fogalma is. Drámáinak konfliktusai nem a különböző érdekszférák akarati erőinek szembeállításából, hanem az objektíven meglevő ellentmondásokból adódnak, melyekkel szemben hősei egyéni akarata tehetetlen. Az összeütközések legtöbbször alig fejezik ki a hősök jellemét. A drámák szereplőinek igazi arculata nem a hirtelen felforrósított konfliktus kirobbanásának pillanatában mutatkozik meg, hanem a hosszúra nyúló helyzetekben. Az összeütközés új, szokatlan funkciót tölt be, csupán a hősök lelki drámájának érzékletes felmutatására szolgál. A mély konfliktusok nemcsak a drámai hősök közötti dinamikus harcban realizálódhatnak, hanem akkor is, mikor azok kilátástalan helyzetüket felismerik, amelyet a drámai cselekmény változtathatatlanul rajzol. A csehovi intellektuelek bánata, keserősége nem a színpadon születik, hanem már a darab expozíciójában jelen van. Ugyanígy a hősök konfliktusait is már a dráma elején kialakultnak látjuk. Minden szereplőnek saját drámája van, külön-külön szenved, de részt vesz a hagyományos életben. Csehov finom tapintattal érzékelteti, hogy hősei — bár velük érez — a körülmények ártatlan áldozatai, de egyidejűleg vétkesek abban, hogy túl könnyen, harc nélkül hajoltak meg reménytelennek tűnő sorsuk előtt.

A kiváló drámaíró a belső, lelki konfliktusokat helyezte mindig előtérbe a külsődleges, látványos összecsapásokkal szemben, de ez semmivel sem kevesebb a másiknál. Drámai művei nem a konfliktusok lépésről lépésre való kibontását ábrázolják, hanem hangulatokkal csupán annak meglétét érzékeltetik, s a sűrűsödő összeütközések ismétlődése helyett egy pátosztól áthatott nagy életképet rajzolnak.

Csehov drámáiban mozgalmass mozdulatlanlanság van. Minden drámája lényegében úgy végződik, ahogy kezdődött. Bármilyen furcsán hangzik, ott lehetne folytatni azokat, ahol elkezdődtek. Mindezek ellenére az ab-

szurd-, dokumentum-, vagy „forradalmi-epikus” drámának nevezett di-  
vat idején is osztatlan sikert aratnak Csehov lírát, tragédiát és komédiát  
mesterien egybeolvasztó cselekvés nélküli színművei, ami arról tanúsko-  
dik, hogy a zseniális drámairó mindig aktuális marad, ha korszerűen ér-  
telmezik.

## II.

A moszkvai és leningrádi színházak alapelveiket és művészi hitvallá-  
sukat elsősorban előadásaiikkal formulázzák meg. Egyes színházak a ma  
még kevésbé ismert nevekre és művekre építenek, míg mások továbbra  
is a patinás és klasszikus darabokkal igyekeznek megfogalmazni vélemé-  
nyüket a máról. A klasszikusok között az első helyen Csehov áll, akinek  
jelentősebb drámáit több moszkvai és leningrádi színház a műsorára tűzte  
az elmúlt két évtized folyamán. Az újabb és újabb rendezői kísérletek  
főleg azt a célt tűzik maguk elé, hogy Csehovot, a drámairás egyik vere-  
tes fejedelmét és darabjainak sajátos világát közelebb hozzák a jelenkor  
emberéhez. A másik törekvésük az, hogy modern interpretálásban ábrázol-  
ják az orosz századfordulót, úgy, hogy a korszerű tanulsággal szolgáljon  
napjainkban is.

Az elmúlt két évtized legnevezetesebb Csehov-bemutatói vagy vala-  
melyik színház rangos évfordulójához, vagy egy-egy kiváló rendezői egyé-  
niség nevéhez fűződtek. A továbbiakban — a teljesség igénye nélkül —  
sorra vesszük az 1953 utáni esztendőök legjelentősebb színpadi rendezéseit.

Csehov drámáinak újszerű színrevitele a merev, dogmatikus korszak  
oldódásának vége felé kezdődött, amikor a művészi életben is jelentős vál-  
tozások mentek végbe. Az irodalmi és színházi világban egyaránt új törek-  
vések jelentkeztek és az útkeresés, a múlt és jelen szükségszerű kontaktu-  
sának kibontása vált az írók és rendezők alapvető feladatává.

Csehov reneszánszának első jelentős állomása az volt, mikor Marija  
Knebel — Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenkó egykori tanít-  
ványa — a moszkvai Puskin Színházban 1954-ben szokatlan rendezői fel-  
fogással állította színpadra az Ivanovot. Csehov merészen leleplező darabja  
új kicsengést kapott, s ez a kritikusok heves reagálását váltotta ki. Ugyan-  
ebben az évben a leningrádi Puskin Drámai Színház és a moszkvai Vah-  
tangov Színház műsorára tűzte a Sirályt. Mindkét bemutató a művészi  
útkeresést állította a középpontba.

A leningrádi előadás a főhangsúlyt Nyina figurájának a megformálá-  
sára helyezte, aki a négy művész közül, mint kezdő, fiatal színésznő, első-  
ként értette meg a művészet nagyszerű elhivatottságát. Nyinát finom ér-  
zéssel. N. Mamajeva alakította, aki igyekezett elkerülni az egyoldalú meg-  
oldásokat és sablonokat. A mindig reménnyel teli, küzdő „sirály” alakjá-  
nak újfajta megformálása a darab rendezésének legfőbb erénye. A moszk-  
vai Sirály kevésbé sikerült, s a kritikusok egyöntetűen azt vetik a ren-  
dező szemére, hogy a csehovi hangulat egyetemes megragadása helyett  
inkább epizódokat, részleteket ábrázolt. Legtöbb színész egysíkúan fogta  
fel szerepét, s a megjelenített figurának csak egy-egy legjellemzőbb ol-

dalát mutatta meg. A legjobb alakítást V. Kolcov nyújtotta, Szorin szerepében.

A Három nővért az 50-es években többször játszották a moszkvai színpadokon, de sokszor a régebbi rendezés felújításával, s csak elvétve próbálkoztak újrendezési kísérletekkel. A Művész Színház hosszú éven keresztül műsoron tartotta a drámát. 1959-ben a Színművészeti Főiskola végzős növendékei is a Három nővért választották vizsgadarabnak.

Viszonylag kevésszer játszották a Ványa bácsit az elmúlt két évtizedben. Az utóbbi éveket nem számítva, talán a leningrádi Dráma Színház 1954-es felújítása a legfigyelemreméltóbb.

A szovjet színjátszás két fellegvára 1954-ben — ismét egyidőben — mutatta be a Cseresznyészkertet is. A moszkvai Komszomol Színház két rendezője, Sz. Giacintova és A. Pelevin igyekeztek elkerülni a komikus és groteszk elemek túlzott hangsúlyozását, fő figyelmüket inkább Ranyevszkaja és Gajev belső, erkölcsi csődjének megfogalmazására fordították. Bár a darabban a csehovi atmoszféra lüktetett, mégis néhány figura megjelenítése stilizáltnak hatott.

A kritikusok többségének véleménye szerint a leningrádi Komédia Színház Cseresznyészkertje elősorban a külsődleges, komikus mozzanatokra épült. A túl sok felesleges színpadi mozgás és hanghatás, a túlzottan egyéni rendezői értelmezés helyenként elnyomta a csehovi hangot.

A moszkvai Művész Színház fennállásának hatvanadik évfordulóján, 1958-ban egyszerre három Csehov-színművet is játszott; a Három nővért, a Ványa bácsit és a Cseresznyészkertet. Ezekben a többször felújított és átrendezett darabokban már a harmadik szovjet színésznemzedék lépett a színpadra, sikeresen vegyülve az idősebb korosztály képviselőivel. Az ifjú színészek beépítése új szint, ízt és ritmust vitt a művekbe, felfrissültek a dialógusok, felforrósodott a hangulat. Irina, Natasa, Andrej, Tuzenbach a Három nővérben, Ranyevszkaja és Anya a Cseresznyészkertben, Asztrov a Ványa bácsiban modernebb értelmezést nyertek. Mindezek ellenére a hirtelen születő, ugyanolyan gyorsan tovatűnő csehovi hangulatok nem mindig kaptak kellő hangsúlyozást.

Bár az 50-es évek közepe táján a Művész Színház hegemoniája megszűnt, a hagyományokhoz való erőteljesebb ragaszkodása ellenére is a felfrissített színészi gárdája továbbra is vezető szerepet biztosított a színháznak. Jól példázza ezt az a tény is, hogy a sűrítve felújított és új, fiatal tehetségekkel megtűzdelt Csehov-bemutatók eszmeileg nagyjából egyformák tudtak maradni.

A 60-as évek elején nagyon mozgalmassá és eseménydússá válik Moszkva színházi élete. Több új színész és rendező egyéniség tűnik fel, s mindegyik a maga módján akarja kifejezésre juttatni sajátos, néha kihívó művészi hitvallását. Erre jó alkalmat kínálnak — a modern darabok mellett — Csehov többféleképpen értelmezett drámái is. A színházi élet fellendülését az említett tényezők mellett az is elősegítette, hogy új színtársulatok alakultak. A Vahtangov Színház egyik mellőzött tehetsége Ljubimov, egy végzős művészosztállyal színházat alapít a Taganka téren. Efrosz és Jefremov — Knebel két eredeti tehetségű felfedezettje — Szovremennyik néven hoz létre színházat, sok ígéretes műkedvelővel. A két

művész hamarosan összekülönbözik, s Efrosz odébbál, először a Komszomol Színházban, majd később a Malaja Bronnaja Színházban visz színre egy-egy, fergeteges vitákat kiváltó Csehov-drámát.

1965-ben viszont Marija Knebel, a moszkvai Szovjet Hadsereg Színházban a klasszikus rendezői hagyományokat néhány modern elemmel finoman vegyítve állította színpadra a Cseresznyészkertet. Az idős rendező egész életét főleg a patinás műveknek szentelte, s nem nagyon nyúlt a mai darabokhoz.

Knebel Cseresznyészkertje azt a Nyemirovics-Dnacsenkó-i elvet követi, hogy a hősök nem figyelnek egymásra, nem is értik egymást, mindegyikük a maga zárt gondolatvilágában él, ahová mást nem is engednek behatolni. A darab figurái nem mondják ki meggyőződésüket, nem hangsúlyozzák külön szenvedésüket, hanem mindezt éreztetik.

Különösen oldja meg a rendező a „cseresznyészkert” dízleteit. Fehér, légies függönyök lebegnek a színpad hátterében. A kritikusok ezt a megoldást többféleképpen értelmezték, sokan e fátyolos fehér háttérben magának az életnek a tágabb szimbólumát vélték felfedezni. A rendező szerint a szokatlan díszlet — a színpadon minden fehér huzatban van — az élettelenység jele.

Knebel Cseresznyészkertje osztatlan sikert aratott, mert érződött, hogy minden rendezői fogását művészetének érett bölcsessége diktálta.

A fiatal Efrosz — aki sajátos művészi koncepcióval és igénnyel indult új helyén a moszkvai Komszomol Színházban is — már első Csehov-bemutatójával hatalmas vihart kavart. 1965-ben Csehov legszemélyesebb drámáját vitte színre, a Sirályt. Ebben a műben Efrosz két általános érvényű témát talált a színháza számára, a mellőzött tehetség és a kárba vesztett ifjúság egyszerre lírai és tragikus témáját. „Ez a két szólam először külön-külön hangzott fel Efrosz művészetében. A rendező egyik este Rozov vagy Radzinszkij ifjú hőseivel tiltakozott az életet maguknak kiszajátító jóllakottak ellen, a másik este Bulgakov Molièrejével szólaltatta meg a hatalomnak kiszolgáltatót művész tragédiáját. A két szólam a Sirály előadásában olvadt egybe és nagy intenzitásra erősítette fel egymást. Az irodalomba be nem fogadott Trepljov öngyilkosságával az egész »huszonéves« nemzedék tiltakozott a befutott »negyvenévesek« ellen, és követelt helyet magának nemcsak a művészetben, hanem az életben is.”<sup>4</sup>

Az újrarendezett Sirályból — amellyel Efrosz elegáns szemtelenséggel kesztyűt dobott a tradíciók mögé húzódott színházaknak — feszült nyugtalanság árad. A dráma szereplői nem álmodozva járnak, nem tunyan elmélkednek, hanem dinamika van mozgásukban, erő és szín elmélkedéseikben. Az új felfogásban nem a szerelemben való összekülönbözés, vagy a viszonzatlanság képezi a fő konfliktust, hanem a tehetséges, jóra és szépre vágyó emberek összeütközése a keserű, visszahúzó valósággal.

Az újszerű rendezés egyfajta leszámolás az ifjúkori illúziókkal az egyén és a társadalom életében egyaránt. Efrosz számára Trepljov, az elbukó lázadó tragédiája a fontos. Ezért merészen szakítva a hagyományos Sirály-bemutatókkal, nem gördül le a függöny a fiatal író öngyilkossága után, hanem tovább „folyik” a darab. Arkagyina művésznő divatos dalt dúdolgat, miközben a szomszéd szobában fia holtan fekszik, folytatják a

kártyacsatát is. A mű e hangtalan „továbbélésével” a rendező mintegy színházi ítéletet mond.

Mivel Efrosz Trepljovot tette központi hőssé, ezért néhány más figura — mint Nyina és Trigorin — kibontására kevesebb gondot fordított. Maga is érezte ezt, s ezért egy cikkben<sup>5</sup> igyekezett magyarázatot adni, amelyben azt hangsúlyozza, hogy Csehov darabján keresztül a mához akart szólni. De sokkal könnyebb egy mai művet modernül játszani, mint Csehovot korszerűen.

Sok kritikus azt vetette a fiatal rendező szemére, hogy több helyen is elferdítette az író alapvető mondanivalóját. Az igazságos modus vivendit Poljakova találta meg, aki azt fejtegette cikkében, hogy többféleképpen is lehet jól játszani Csehovot. „Vagy elmarasztaljuk az előadást azért, mert hiányzik belőle a csehovi »homály« és a csehovi »szomorúság«, mert ebben a megfogalmazásban az előbbiek helyett csak az átható, állandó epekedő sóvárgás van jelen. Ha elfogadjuk, egyet kell értenünk Efrosz koncepciójával.”<sup>6</sup>

A moszkvai Művész Színház fennállásának 70. évfordulóját az egykori ősbemutatójának felújításával, Csehov Sirályával ünnepelte. Az 1968-as rendezés azonban nem sokkal volt jobb az átlagnál. A Csehov-drámák hagyományos rendezői felfogása azt igényli a színésztől, hogy merüljön el a lírai hangulatok finom szövedékében, a sejtelmes árnyalatokban, a ki nem mondott pszichológiai finomságokban, amelyek szavakban szinte megfogalmazhatatlanok. Livanov — a Művész Színház rendezője — ezzel szemben a sejtelmes hangulatokat szavakban is kifejezésre juttatta, ugyanakkor igyekezett megőrizni az emberi lélek bonyolultságát, és bátran megkísérelte a kimondhatatlan kimondását. A hamisítatlan csehovi milió és a modern rendezési fogások szerves összeillesztése azonban csak részben sikerült.

Efrosz a nagy vihart kavart, újszerű Sirály rendezése után hamarosan állást cserélt, s 1968-ban már a Malaja Bronnaja Színházban rendezte az ismét óriási közfigyelmet keltett Három nővért. A fiatal rendező nem egy hiteles múzeumi látvány visszaadására készült, hanem merész újrafogalmazással, sokszor meghökkentő szöveg hangsúlyozással az író akarta közelebb hozni a mai nézőhöz. Természetesen megőrizve a történelmi hátteret — ennek hiánya a mű meghamisítását eredményezné —, sok új és szokatlan tartalmi és technikai momentumot sorakoztatott fel. Mindjárt a dráma nyitóképe — Irina névnapját ünneplik — valami ideges hangulatot áraszt. A felfokozott nyugtalanság egyre jobban szétárad a darabban, s ez sokszor szándékosan elhadart mondatokban csapódik le. De jelképes értelmű a három nővér felvonásról felvonásra szürkülő ruházata, a nyugtalanító keringőből indulóba csapó dallam, a fura díszletek, sőt még az őszi andalító napsugár is.

„Efrosz a mai ember (fiatalember) szemével látja-láttatja, idegszálával érzi-éreztetni meg a csehovi világot. Az ő hősei nemcsak a szóban, az érzésekben is gyorsabbak, mint a Művész Színház előadásainak filozofikusán lírai alakjai. Dinamikusabban tétlenek és türelmetlenebbül boldogtalanok. Csebutikin ajándékát Irina születésnapjára — a sokat emlegetett szamovárt, mely a Művész Színházban olyan mélyértelmű tartalommal

telitődik meg — ezek a tiszteletlen fiatalok kézzől kézre dobálják, mintegy méregetve valóságos és jelképes súlyát. De az öreg doktornak a nővérekhez való ragaszkodása sem olyan meghatóan önzetlen, mint ahogy azt megszoktuk.<sup>77</sup>

A rendező átformálta hősök főleg a magánytól szenvednek. Az egyre lanyhuló társkeresésük folyamán nemcsak a hangzatosan hirdetett eszméiktől és életvagyuktól idegenednek el, hanem végeredményben egymástól is. Efrosz a darab igazi mondanivalóját nem a három nővér gyakran megszokott szenvedő elvágyódásával fejezi ki, hanem az örökösen félmámorban kedélyeskedő öreg orvos, Csebutikin nagyjelenetében foglalja össze. A sokmindent megélt katonaoorvos táncában, a tűzvész éjszakáján, a rendező jelképesen egy megfáradt, széthullott ember agóniáját is érzékelteti. Ez a groteszk haláltánc szimbolizálja talán leghívebben a csehovi hősök teljes lelki szétmcrzsolódását.

Bár a kritika pro és kontra megnyilatkozása rendkívül hevesnek mutatkozott a Malaja Bronnaja Színház Három nővére kapcsán — néhány cikkíró egyenesen Csehov meghamisításáról beszélt —, azt azonban el kell ismerni, hogy Efrosz rendezése egyik rendkívül érdekes és újszerű változata volt a sokszínű dráma megjelenítésének. Azt is hozzá kell tenni, hogy az eddigiéek közül kétségkívül az egyik legeredetibb.

Érdekes, hogy az elmúlt években a Ványa bácsit viszonylag kevés színház tűzte műsorára. Ezért érthető módon a moszkvai Szovjet Hadsereg Színház 1969-es bemutatóját nagy érdeklődés előzte meg. A Hejfec rendezte Ványa bácsi azonban csak részben elégítette ki a kényesebb igényeket. Bár sikerült a színpadon feszült atmoszférát teremteni, mégis helyenként hidegnek, kissé elnagyoltnak tűnt az előadás.

A neves filmrendező, Hejfec, a drámában két nemzedék, az örökös mellőzésbe befáradt, s már csak néha „tüzelő” öregek és a helyüket lázasan kereső fiatalok furcsa, pajkosan szomorú, hol komikus, hol fel-emelő találkozásait fogalmazta színpadra. A Ványa bácsiban Szónya kezét nyújt a minden reményében csalódott nagybátyjának. A sorsuk közös, egyaránt elvesztették hitüket és reményüket. A kor egyformán bánt el velük.

A darab legsikeresebb szerepformálása A. Popov nevéhez fűződik, aki a címadó hőst, Vojnyickijt ragyogó érzéssel jelenítette meg. A színész Ványa bácsi figuráját apró mozaikokból építette fel, minden hangulatváltását művészi sűrítéssel tálalta, s finom művészi eszközökkel mutatta be azt az utat, amelyet Vojnyickij alapvető tévedése felismerésétől a tragikus robbanásig átélt. A kitűnő színész tudott olyan pillanatokat teremteni, amikor a nézők nagyon közel érezték Csehov zseniális szellemét. A. Popov remek produkciója feledtetni tudta a kevésbé érett alakításokat.

A darab hangulatát nagyon jól elmélyítette a színpadkép világosszürke tónusa, amely összhangban állt a háttérben meghúzódott ezüstös nyírfák színével. A díszletek igazi századvégi oroszos miliőt árasztottak.

Mialatt Moszkvában a 60-as években izgalmas, szenvedélyes vitákat kiváltó Csehov-bemutatók zajlottak le, Leningrádban is új, korszaknyitő előadást tartottak. G. Tovsztonogov — a mai rendezők nesztora — 1965-ben a Gorkij Drámai Színházban a Három nővérral fogalmazta újra a klasz-



szikus drámaíró világát. Ez a rendezés a mai napig szóbeszéd tárgya maradt.

G. Tovsztogonov, a fáradhatatlan művészi ambícióval és kirobbanó tehetséggel megáldott rendező, mai tárgyú és klasszikus művet egyaránt újító ihlettel állít színpadra. Sokáig készült a Három nővér bemutatójára is.

Kitűnően ráérezett arra, hogy a nagy elődök felfogását kopírozni nem lehet — a művészetben a másoló ismétlés élettelennek hat —, de a mindenáron való eredeti, meghökkentő, újszerű értelmezések és színpadi fogások erőltetése is meghamisításhoz vezet. Ezért elkerülte az egyik és másik megoldást is, és egy új, igényes rendezői szintézist teremtett, amelyben a letisztult csehovi gondolatok úgy jutnak el a szimbolikus általánosításig, hogy megőrzik pontos tartalmukat, egykori klasszikus ízüket, de a rendező által felfrissített atmoszférában modernnek is hatnak anélkül, hogy moderneskedőnek éreznék azokat.

A Tovsztogonov rendezte Három nővér alapvető célkitűzése az volt, hogy a századforduló orosz értelmiségének átfogó ábrázolását adja. A kiváló rendező azt hangsúlyozta elsősorban, hogy hősei, bár finomak, okosak, szomorkásak, passzivitásukkal, akarattalanságukkal főleg egymást nyomoritják. A három nővér, de a többiek is, gondolkodó, szenvedő köznapis emberek, akik bánatukat méltósággal viselik, de nincs erejük ahhoz, hogy életüket megváltoztassák. Minden jelenetben azonban újra és újra aláhúzza a rendező, hogy hősei sokkal bonyolultabbak annál, hogy csupán egyfajta érzést váltsanak ki. Az egész rendezés a ráismerés, a rádöbbenés erejével hat a nézőre. Mindenki kontaktust talál a színpadi élet és a saját valósága között.

A Három nővérben a kitűnő rendező lényegében a forradalmak meg a háború próbáját meg nem állott európai intellektuelek lelkiismereti drámáját fogalmazta meg.

A négy felvonás művészi sűrítéssel inszcenálja Prozorovék elkerülhetetlen összeomlását. Az első felvonásban a három nővér házát a jövőbe vetett remény, a családi élet hangulatai töltik be. Ezt fejezik ki a ruhák élénk színei, a viruló virágok, a fehér abrosz. Minél jobban előrehalad a darab, annál inkább eltűnnek a világos színek, a köznapis békés családi életet jelképező tárgyak, s a sötétebb tónusok válnak uralkodóvá a színpadon, halványul a világítás, fakul a díszletek koloritja. Ily módon a külső jegyek is finoman érzékeltetik a hősök elszürkülését és elmagányosodását.

Remek a zárókép. A darab végén a nővérek — akik illúziójukat és reményüket teljesen elvesztették — mennek a színpad szélén, lassan, mintegy gyászmenetben, ruhájuk is szürkésfekete, majd egy padnál szoborrá merevednek, s ott hangzik el Olga kétségbeejtő kérdés-kiáltása: Jaj, csak tudnánk miért . . .

A rendező a darab folyamán meg tudta őrizni azt, ami Csehovnál a legfontosabb — a hősök iránti tárgyilagosságot —, de feltárta ennek a tárgyilagosságnak a másik oldalát is. Tovsztogonov mintegy lefordította a Csehov-dráma „elbeszélő” nyelvét színháza tendenciózus nyelvére.

### III.

Az elmúlt két évtizedben minden jelentősebb Csehov-dráma színpadra került Moszkvában és Leningrádban. Voltak hagyományos, megszokottabb és rendhagyó, sőt kihívó rendezések is. A legtöbb rendező megkísérelte, hogy úgy mutassa be Csehovot, hogy megtartva a századforduló hangulatát, az író sejtető, s hőseivel együttérző magatartását, mégis korszerűnek és modernnek hasson. Voltak olyan bemutatók is, amelyekben a színészi bravúr, a teatrális jegyek mögött elsikkadt a csehovi gondolat. A sok ígéretes kísérletből sem sikeredett mindig rangos művészi előadás, de ez a művészetben természetes is. Csehov különleges, talentumát és gondolatvilágát megérteni egyébként sem egyszerű feladat. „Csehov nem etikai, hanem esztétikai kritériumok alapján érzékelte az ember viszonyait, sorsában mindenekelőtt a szépség megsértését látta. A semmi dramatizálásában és a lírai groteszkben, amely megszabja drámai karakterét, tulajdonképpen már a hol erősödő, hol gyengülő modern szkepticizmus rejtőzik, az egyén kételkedése szabadságában, vagyis abban, hogy komolyan veheti magát, mint szuverén lényt. A nagy realisták felelősséget vállaltak hőseikért, beleavatkoztak sorsukba, bizonyos fokig kivívták szabadságukat. Csehov semmi ilyet nem tesz: alakjai mindig csak mutatnak valahová, részint az élet mozdíthatatlanságára, részint a szépségre, világuk lebegésszerű, hiányzik belőle a cselekvés, a tér szabadsága.”<sup>3</sup>

A művészi bonyolultság ilyen teljességében Csehovot megragadni csak kevés rendezőnek sikerült. A legkiválóbb bemutatók A. Efrog és G. Tovsztonogov nevéhez fűződnek, akik új korszakot teremtő művészi tevékenységükkel nagyban hozzájárultak Csehov korszerűbb színreviteléhez. A két kitűnő rendező — nagyon jó művészgárdával — sikeresen vegyítette a klasszikus tradíciót a korszerű értelmezéssel, a patinás szepet a modern ötletességgel.

S mindig jönnek a fiatal, tehetséges rendezők, születnek új előadások, amelyek mást-mást olvasnak ki a csehovi történetekből.

#### J E G Y Z E T E K

- <sup>1</sup> Török Endre: Orosz irodalom a XIX. században. Budapest, 1970. Gondolat. 246. oldal.
- <sup>2</sup> Peterdi Nagy László: Csehov színháza és a rendezők. Jelenkor, 1973/2.
- <sup>3</sup> Török Endre: Orosz irodalom a XIX. században. Budapest, 1970. Gondolat. 250. oldal.
- <sup>4</sup> Nagy L. Sándor: Rozovtól Shakespeare-ig. Nagyvilág 1970/11.
- <sup>5</sup> А. Эфрос: Как быстро идёт время. Театр 1967. № 2.
- <sup>6</sup> Е. Полякова: Еретически — гениальная пьеса. Театр 1966. № 8.
- <sup>7</sup> Nagy L. Sándor: Csehov szovjet színpadokon. Nagyvilág 1968/3.
- <sup>8</sup> Török Endre: Orosz irodalom a XIX. században. Budapest, 1970. Gondolat. 250. oldal.

## I R O D A L O M

1. С. Балухатый. Чехов-драматург. Л., 1936.
2. Г. Бялый. Драматургическое мастерство Чехова. „Театр”, 1954, № 7.
3. Н. Рабинянц. „Чайка”. „Смена”, 1954, 23 ноября.
4. М. Строева. Чехов и Художественный театр. 1955.
5. Л. Фрейдкина. Чеховское и нечеховское. „Театр”, 1955, № 3.
6. Т. Чеботаревская. Третье поколение. „Советская культура”, 1958, 28 октября.
7. А. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958.
8. А. Роскин. Статьи о литературе и театре. Москва, 1959.
9. А. Альтшуллер. Чехов на ленинградской сцене. „Театральный Ленинград”, 1960, № 5.
10. И. Беленкин. Их первые шаги. „Театральная жизнь”, 1960, № 2.
11. В. Хализев. О природе конфликта в пьесе „Дядя Ваня”. „Вестник Московского университета”, серия 7, 1961, № 1.
12. Е. Полякова. Изнанка традиции. „Театр”, 1961, № 3.
13. А. Якубовский. Взял с собой лучшее. „Театр”, 1963, № 12.
14. Л. Малюгин. Судьба „Чайки”. „Театр”, 1964, № 9.
15. К. Рудницкий. Возвращение Чехова. „Театр”, 1965, № 5.
16. Львов—Анохин. Прощание с иллюзиями. „Театр”, 1965, № 7.
17. Д. Золотницкий. Снова Чехов. „Смена”, 1965, 9 февраля.
18. М. Туровская. Два подхода к „Грем сестрам”. „Литературная газета”, 1965, 22 июня.
19. Н. Лордкипанидзе. Свет Чехова. „Неделя”, 1965, № 9.
20. Е. Колмановский. Сестры Прозоровы вчера, сегодня и завтра. „Звезда”, 1966, № 1.
21. Ю. Зубков. Разведка чеховской темы. „Театральная жизнь”, 1966, № 13.
22. Е. Полякова. Еретически-гениальная пьеса. „Театр”, 1966, № 8.
23. В. Лендова. Спокойная жизнь. „Театр”, 1967, № 4.
24. М. Строева. Если бы знать. „Советская культура”, 1968, 18 января.
25. Г. Холодова. Три чеховских спектакля. „Театр”, 1968, № 1.
26. Ю. Дмитриев. Пьеса Чехова А. П. Режиссура А. В. Эфроса. „Советская культура”, 1968, 18 января.
27. Г. Товстоногов. Классика и чувство времени. „Нева”, 1968, № 1.
28. Е. Сурков. Возвращение „Чайки”. „Известия”, 1969, 17 января.
29. М. Любомудров. Школа мастерства. „Театр”, 1969, № 9.
30. Ю. Зубков. Грани поиска. „Театральная жизнь”, 1969, № 5.
31. В. Фролов. Мечты и драма дяди Вани. „Московская правда”, 1969, 21 декабря.
32. С. Коркошко. В гостях у „Чайки”. „Огонек”, 1969, № 10.
33. В. Шкловский. Вера в новую реальность. „Театр”, 1969, № 5.
34. А. Якубовский. Точка пересечения. „Театральная жизнь”, 1970, № 7.
35. П. Громов. Станиславский, Чехов, Мейерхольд. „Театр”, 1970. № 1.

## ДРАМЫ А. П. ЧЕХОВА НА МОСКОВСКОЙ И ЛЕНИНГРАДСКОЙ СЦЕНАХ В 1950—1970 ГГ.

Д-р Йозеф Хекли

В настоящей статье рассматриваются новаторские приемы чеховской драматургии, вопросы понимания и истолкования пьес Чехова, традиционная и современная постановка их на сцене.

Драмы Чехова выросли из рассказов. В его драматических произведениях мало событий, он сосредоточивает внимание на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным и злободневным. В бытовом течении жизни, когда, казалось бы, ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни. Мирное течение быта для него является не экспозиционным переходом к событиям, а самой сферой жизненной драмы, то есть основным объектом его творческого воспроизведения. Поэтому у Чехова, вопреки всем традициям, события отводятся на периферию, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся, для всех привычное составляет главный массив содержания пьес.

У Чехова конфликт имеет своеобразно осмысленный характер. Драматически конфликтные положения у драматурга состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна. В связи с чеховскими пьесами можно говорить о бесконфликтных конфликтах.

Другая характерная особенность чеховский пьес — это так называемое „подводное течение“.

Основная часть статьи посвящена тем постановкам чеховских драм, которые порвали с традиционным изображением и поставили перед собой цель современными приемами истолковать Чехова и сблизить его с сегодняшним зрителем. В начале 50-ых годов М. Кнебель поставила на сцене „Иванов“ — это была одна из первых современных трактовок чеховских пьес. После нее было много попыток, удачных и менее удачных.

В середине 60-х годов А. Эфрос — талантливый молодой режиссер — поставил на сцене московских театров „Чайку“ и „Трех сестер“. Оба спектакля вызвали огромную бурю. Новые, смелые режиссерские приемы А. Эфроса были по-разному встречены критиками.

В Большом драматическом театре имени Горького в Ленинграде тоже была поставлена пьеса „Три сестры“. Г. Товстоногов — Нестор сегодняшних постановщиков — мастерски соединил в своей режиссерской работе важнейшие черты традиционного изображения с современными элементами. Так, чеховские мысли получили своевременное и современное звучание.

Каждая режиссерская попытка в 1950—1970 гг. так или иначе содействовала новому переосмысливанию пьес гениального драматурга А. П. Чехова.

A. P. CHEKHOV'S PLAYS AT THE THEATRES OF MOSCOW AND LENINGRAD  
BETWEEN 1950 AND 1970

by Dr. József Hekli

This article deals with the innovations of Chekhov's dramatic art, with the understanding and interpretation of Chekhov's plays, and with their traditional and modern presentation.

Chekhov's plays developed from short stories. In his dramatic works there are few events; he concentrates on things that seem to be the most customary and topical. In everyday life, when seemingly nothing happens, Chekhov reveals the real drama of life. For him the peaceful course of life does not seem to be a delayed transition to events, but the real drama of life, which is the main subject of his dramatic works. Contrary to all traditions, events play a minor part in Chekhov's plays and the greatest part of the plots of his plays is mainly concerned with the everyday, simple life.

Chekhov's conflicts have their own special feature. The conflicting situations of this dramatist are not the confrontations of different strong-willed personalities but the objective conflicts before which individual will is powerless. In Chekhov's plays we can speak about „conflicts without conflicts”.

Another characteristic feature of Chekhov's dramatic art is the so-called „sub-aquatic current”.

The main part of the article is devoted to the performances of Chekhov's dramatic works which have broken away from traditional staging and set themselves the task of interpreting Chekhov in a modern way bringing him nearer up to the audience of our day. At the beginning of the 1960s M. Knebel put „Ivanov” on the stage, which was one of the first modern interpretations of Chekhov's dramatic works. After this there have been many experiments, successful and less successful.

In the middle of the 1960s A. Efros — a talented young manager — staged „Mew” and „Three Sisters” at Moscow's theatres. Both productions called forth a violent tempest. A. Efros's new, modern devices have been received by critics in different ways.

The play „Three Sisters” has been put also on the stage of the Gorki Dramatic Theatre of Leningrad. G. Tovstozogov, one of the most outstanding stage-managers combined in his production the most important features of traditional presentation with modern devices, and so Chekhov's plays have been given a contemporary and modern tone.

Each experiment between 1950 and 1970 in some way or other contributed to the revaluation of the works of the great dramatic genius, A. P. Chekhov.