

IVANOV — VAGY A TRAGIKUM VISSZAVONÁSA

Minden kor újra felfedezi a maga klasszikusait, a világirodalomnak azokat az örök érvényűnek ítélt alkotásait, amelyek a múlt példáit idézve, modellszerű tökéletességgel jelenítik meg számára a jelen alapvető élethelyzeteit, konfliktusait, sorskérdéseit. Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy Csehov *Ivanovja* a mai színház egyik legtöbbször felújított klasszikusa lett. A vidéki porfészekben vergődő, illúzióit vesztett, öngyilkosságba menekülő értelmiségi drámája — úgy tűnik — napjainkra is olyan jellemző, fenyegető élethelyzetet ábrázol, amelyet korunk embere azért kíván minduntalan felidézni, hogy a negatív példa ördögűző színpadi szereptartásának bemutatásával megszabadulhasson az Ivanov-sorstól.

Valószínűleg a cseh Ottomár Krejča érzett rá először ennek az addig alulértékelt Csehov-tragédiának a mai aktualitására. 1970-ben a prágai „Za branou” színház előadása szenzációt keltett a párizsi Nemzetek Színházában, az év őszén pedig elnyerte a BITEF, a kísérleti színházak belgrádi nemzetközi fesztiváljának nagydíját. Ezt követően világszerte újra játszani kezdték az *Ivanovot*, amely azóta sem került le a világszínházak repertoárjáról.

Nálunk az *Ivanovot* 1971-ben mutatta be a Nemzeti Színház Marton Endre rendezésében, olyan színpadi megfogalmazásban, amely önálló, eredeti értelmezése mellett sem kerülhette el Krejča találatait.

Minderre azért is érdemes emlékezni, mert a múlt ősszel — részben véletlen tényezők összejátszása folytán, amelyek, mint említettük, mégsem tekinthetők olyanira véletlennek — színházainkban három különböző *Ivanov*-előadást is láthatott az a rajongó néző, vagy Csehov-kutató, aki nem sajnálta a fáradságot, hogy megtekintse a kaposvári és miskolci társulatok produkcióit, és volt olyan szerencsés, hogy bejuthatott a Budapesten vendégszereplő moszkvai Művész Színház *Ivanov*-előadására is. E sorok írója ezen kívül még a moszkvai Komszomol Színház tolmácsolásában is megtekinthette az *Ivanovot*.

A színikritikák többnyire minden előadást önmagában értékelnek, s csak ritkán van mód arra, hogy ugyanannak a műnek többféle színpadi megjelenítését, különféle rendezői és színészi értelmezését egybevevessék. Holott ezek az előadások, különösen korunkban, a telekommunikáció forradalmának időszakában, már nem pusztán önmagukban léteznek. A köztük található párhuzamok, egyberímélések és különbségek egyrészt tudatos rendezői szándék eredményei, másrészt az eltérő, illetve hasonló élethelyzetek következményei. A művek, rendezések egymásrahatásában nincs semmi meglepő, így van ez minden művészeti ágban. Legfeljebb a színházban, ahol a múlt előadások emléke hamarosan feledésbe vész, ahol a kora-

beli külföldi előadásokat csak keveseknek van módjuk megismerni — az ilyesfajta elemzésre ritkán nyílik lehetőség.

Hat *Ivanov*-előadás rímelését, eltéréseit kívánjuk egymással szembesíteni. Úgy hisszük, s azt szeretnénk bizonyítani, hogy e hat kiválasztása nem pusztán esetleges, személyes lehetőségeink következménye — hogy ezeket láttuk, ismerjük —, hanem valóban olyan hat *Ivanov*-előadásról szólunk, amelyek közt valóságos, többnyire tudatos kapcsolatok mutathatók ki. Igaz, hogy az összkép teljességébe beletartozna Sztanyiszlavszkij első *Ivanov*-interpretációja, majd a Művész Színház későbbi *Ivanov*-felújításainak az elemzése, a nagy nyugati előadások ismertetése is — amelyek az idő sorrendjében bizonyára mind hatottak egymásra —, de mindezek figyelembevételére már egy könyv terjedelmét igényelné.

Krejča rendszerének első szembetűnő újdonsága a dráma mind a négy felvonását átfogó egységes, „beszédés” díszlet volt, Josef Svoboda munkája. A rendezői színház Mejerhold, majd Brecht nyomán újra divatba hozta az úgynevezett „beszédés” díszleteket, amelyek nem pusztán az előadás színterét, játékterét, helyét határozzák meg, hanem a maguk képi nyelvén szembetűnően meg is fogalmazzák, kimondják a rendezés alapvető koncepcióját is.

Svoboda játékterét két méter magas, sötétre festett, szálkás deszkakerítés zárta le oldalt és hátul, csak középen hagyva egy, a háttér sötétségébe vesző, ki-, illetve bejáratot. A színpadkép a bezártságot sugallta, annál is inkább, mert az előadás minden szereplője állandóan a színpadon volt. Ha közvetlenül nem vettek részt a cselekményben, akkor a figyelők, a nézők szerepét töltötték be, nagyszerűen érzékeltetve a kisvárosi élethelyzetet, ahol minden történés az egymást ismerő lakók figyelő szeme előtt játszódik le. A kerítésen belül bútorok, rendezetlen összeviszárságban, ezek nem egy szobát, hanem egy általános enteriőrt jeleztek. A felvonások színváltozásának megfelelően a színészek maguk rendezték át ezeket a bútorokat.

Az egységes díszlet a további öt előadásban megismétlődött. A díszlettervezők sorra elkerülték, hogy a csehovi előírásoknak megfelelően valóságos szobát, kertet varázsoljanak a színpadra. Csányi Árpád a Nemzeti Színházban magasból aláhulló sűrű drapériákkal zárta körül a játékteret, s ezekre a függönyökre olyan színes diákat vetített, amelyeknek impresszionisztikusan elmosódott képei szobabelsőt vagy kertet sejtettek. Emlékezetünk szerint a függönyök előkelő pompája, a magasból leeresztett üvegcsillárok, a nagy üres tér, amelyet a színpadra állított kevés bútor és a színészek sem tudtak kitölteni, Alain Resnais *Tavaly Marienbadban* című filmjének hidegségét, ürességét, elidegenedést árasztó képeit idézte. Az előadás maga azonban nem követte az Alain Resnais-film szinte halott embereket mozgó, rideg játékstílusát. Csányi díszleteinek az atmoszféra-teremtésen, a színhely és a játékter meghatározásán túl, nemigen volt egyéb funkciója Marton Endre rendezésében. Hét évvel ezelőtt az impresszionista hatású díszletek még újításnak számítottak. A beszélő díszletek csak néhány évvel később törtek be a magyar színpadra, Major Tamás és Horvai István rendezéseiben. Emlékszünk, hogy a Nemzeti Színházban Keserü Ilona, illetve a vendégként meghívott David Borovszkij vígszínházi díszletei a hetvenes évek derekán még mekkora meglepetést keltettek.

A Művész Színház előadásának díszleteit is Borovszkij készítette. Egy klaszszikus stílusú, timpanonos, oszlopos, falusi udvarház elülső frontja és két szárnya keretezi a színpadi játékteret. A homlokzat ablakai mögött belső szobákat kell elképzelnünk. A dráma cselekménye a három fallal körülhatárolt térben játszódik,

ez alakul át a bútorok: egy íróasztal és kopár, ócska tonettszékek átrendezésével Lebegyevék szalonjává, Ivanov irodájává, azután kertté. A falakat, amelyek egy pillanatra sem óhajtják leplezni kulissza jellegüket, valamilyen kiszáradt, levéltelen futónövény indái futják be, az ágak még az ablaküvegekre is rátapadnak. Jelképiségük félreérthetetlen: egy terméketlen, életképtelen, halott világ metaforái. A halott világ atmoszféráját Krejča és Marton rendezésében a halvány zöldes, illetve a halvány szürke tónusú megvilágítás sugallta. Oleg Jefremov rendezői értelmezését magyarázza az udvarház hangsúlyozott — a moszkvai középületek stílusát idéző — klasszicizmusa is, amely, többek között, a címszerepet alakító Szmoktunovszkij játékmódjához, gesztusrendszeréhez is kulcsot ad.

A Komszomol Színház díszlete — O. A. Tvardovszkaja és V. A. Makusenko munkája — tudatosan csúnya. Szinte teljesen üres szobabelső, jobb és baloldalt szimmetrikusan szembeállított ajtókkal. Az abszurd komédiák szobája! A lakás ablakait kétoldalt falnak támasztott, üvegtelen, boltíves, fehér verandaablak-keretek jelzik. A berendezés: egy ócska, fekete kis asztalka, hozzávaló székekkel, és egy sárga plüssel bevont kerevet. Ez a három bútor darab játssza végig a négy felvonás valamennyi színhelyét.

A kaposvári színpadkép — Pauer Gyula remeklése — bizonyos mértékig hasonlít Borovszkij díszletére. A háttér itt is egy ház homlokzati fala zárja le, de ez az épület egy jobbmódú magyar falusi házra emlékeztet. A kiszáradt folyondárok a játéktér két oldalán elhelyezett, hatalmas rőzsenyalábok helyettesítik. A rőzsenyalábokhoz hasonlóan a játéktér padlózatára szórt fakéreg is az elmúlás, a pusztulás hangulatát kelti. A fakéreg szükségszerűen nehezíti, gátolja a színész mozgását, úgy járnak rajta, mintha süppedékes, ingoványos talajon kellene haladniok. Ez a színpadi metafora is önmagáért beszél. A fabáncsokat a második felvonásban, a Lebegyevék otthonát ábrázoló színpadképben a bútorok alá seprik a szünetben a díszletező munkások, a negyedik felvonásban viszont négy sírhalom- vagy szemétdombszerű kupacot formálnak belőlük.

Miskolcon Vayer Tamás díszlete ugyanilyen szókimondó — de teljesen más jellegű. A színpadi teret sátorszerűen hatalmas fehér ponyva borítja, amely az előadás végén halotti lepelként borul a dráma szereplőire. Addig is, szinte bútorhuzatként telepszik rá a világra. Lehet, hogy ezzel Csehov tokba bújít emberét idézik? A bútorhuzatok egyaránt szerepet kapnak Krejča, Marton Endre és Zsámbéki Gábor rendezésében is, Lebegyevné fukarságának jelzésére.

Az *Ivanov*-előadások alapkérdései: ki a dráma címszereplője, milyen ember, miért bukik el, miért kényszerül öngyilkosságba? Mennyi felelősség terheli Ivanovot magát elbukásáért, és mennyi a környezetét, azt a világot, amelyet ifjúkorában, még erőinek, reményeinek teljében reformer eszméivel meg akart váltani.

Krejča rendezése a környezet, a világ felelősségét emeli ki. A kisszerű, középszerű emberek bűnét, akik nem bírják elviselni, ha valaki több, különb náluk. Gyűlöletük, rágalmaik behajszolják a prágai Ivanovot (Milan Riehl) az öngyilkosságba. Amikor a revolvergolyótól találva földre rogy, a kivonuló vendégsereg érzéketlenül átlép a holttestén.

Marton Endre színpadán Bessenyei Ferenc egy valaha életerőtől, energiától duzzadó óriást alakított, aki beleroppant világmegváltó erőfeszítéseibe. Játékával azt érzékeltette, mintha megroppanó csontjai már alig lennének képesek megtartani, mozgatni hatalmas testét.

Babarczy László, a kaposvári színház főrendezője hívta fel a figyelmet arra, hogy Borovszkij díszlete a francia forradalom korának klasszikus stílusú képeire rímél, és Szmoktunovszkij is az ilyen képeken látható történelmi hősök tartását,

mozgását, gesztusait utánozza, azzal a különbséggel, hogy mindig észreveszi a hatalmas gesztusok értelmetlenségét, időszerűtlenségét is, és a lendületes mozdulatok állandóan félbemaradnak. Ő is a csüggedtség, elernyedség alaphelyzetében tartja hősét, s a valaha volt Ivanov szenvedélyes mozdulatai, gesztusai szinte reflexszerűen robbannak ki ebből az állapotból, hogy aztán magára eszmélve lefékezze, leállítsa őket. A hirtelen fellendülő kar a mozdulatok közepén megáll, s aztán erőtellenül hull vissza.

Szmoktunovszkij Bessenyeihez hasonlóan egy nagy formátumú ember összeomlását jeleníti meg. Az orosz színész játékában Ivanov önzése, és önsajnálkozása is erőteljes hangsúlyt kap. A kizárólag önmaga drámájával elfoglalt ember szinte teljesen érzéketlen marad a hozzá közelálló tragédiájával szemben. Úgy véli, hogy ha ő elpusztul, jogában áll mindenki mást magával rántania. Rideg önzésével, kegyetlenségével végül is félig-meddig még feleségének halálát is okozza, vagy legalábbis sietteti az asszony halálát.

Kaposvárott Rajhona Ádám pontosan követi a színház műsorfüzetében idézett, A. Sz. Szuvorinhoz írt Csehov-levél szerepértelmezését. Az itt olvasottak szerint Ivanov korábban sem lehetett nagy formátumú egyéniség; olyan volt, mint a többi, egyetemet végzett, művelt nemesember, becsületes és egyenes férfi, akit egy ideig fűtöttek a világmegváltó ambíciók, de aztán, társaihoz hasonlóan, belerokkant a küzdelembe. (Az Ivanov név ugyanolyan gyakori, mint nálunk a Kovács vagy a Szabó, és ugyanúgy az átlagember nevének jelképe.) Csehov nemcsak a környező világot, de Ivanovot is elmarasztalja, amiért elvesztette hitét, és nincs már ereje, kitartása a megkezdett harcot folytatni. Rajhona egy a többieknél fiatalabb, harminc körüli, alapjában kisszerű, gyenge embert állít elénk, aki, úgy tűnik, túlbecsülte a maga erejét, ellenállóképességét. Bessenyei hősének mintha csontozata roppanna össze, Rajhona Ivanovjának idegei mondják fel a szolgálatot. Az ő alapgesztusa a szinte fizikai undor a körülötte levő világ mocskától, kisszerű aljasságától, gonoszságától. S undor önmagától is, önmaga gyengeségétől, tehetetlenségétől. Önmaga felett is ítéletet mond.

A dráma hősének emberi leértékelésével, elidegenítő effektusok következetes alkalmazásával éri el a rendezés, hogy a néző nem azonosulhat Ivanovval, kénytelen kívülről szemlélni vergődését. Nem adhatja fel kritikus távolságtartását, nem mentheti fel őt, bukásában, vereségében sem bocsáthat meg neki.

Milan Riehs, Bessenyei és Szmoktunovszkij Ivanovjai viszont annyira vonzó egyéniségek, hogy a néző óhatatlanul teljes beleéléssel átérzi drámájukat, tragédiájukat. Ha látja is emberi gyengeségüket, jellembeli fogyatékoságaikat (Szmoktunovszkij szerepfelfogásában), mégis megbocsát nekik, tragikus hősöknek tekinti őket. Csehov hajlott is arra, hogy Ivanov összeroppanásában orosz sorstragédiát lásson, és Jefremov is klasszikus sorstragédiaként értelmezi Ivanov bukását. (A klasszikus háttér többek között erre is utalni kíván.) Jefremov színpadán két párkaszerű, néma öreg hölgygel is találkozunk, akik először Lebegyevék szalonjában tűnnek fel, a színpad jobb elülső sarkában ülnek két széken a felvonás végéig, és szótlanul, mereven néznek maguk elé. Szerepüket az előadás záróképe világítja meg. Szmoktunovszkij kifelé indul, mögötte a nézők, amikor a kijárat ajtóban egyszer csak szembe találja magát a két párkával: érte jöttek. Szmoktunovszkij elő is rántja revolverét, és megöli magát.

Miskolcon Illés István rendezésében Bács Ferenc majdhogynem hamleti hős-ként kelti életre Ivanovot. A fiatal erdélyi színész minden kritikai elemet kiiktat alakításából. Pedig Csehov magyarázata szerint Lebegyevék lánya, Szása nem Ivanovba szeret bele, hanem a feladatba, hogy megmentse, felemelje az elbukott férfit.

A miskolci Ivanov elbukásában is makulátlan hős marad, nemcsak az egyetlen valamire való férfi a fiatal lány környezetében, hanem az igazi férfi, akiért érthető, hogy Szása minden áldozatra kapható.

A Komszomol Színházban Ivanovot egy ismert komikus színész, E. P. Leonov alakítja. Elhízott, megkopaszodott, krumpliorrú, szerencsétlen embert látunk a színpadon, aki már semmi egyebet nem akar, csakhogy hagyják békében; legszívesebben otthon ül a könyvei közt, vagy elmegy a szomszédba, Lebegyevékhez, ahol szótlanul meghallgatja a társaság ostoba fecsegését. De Leonov Ivanovja nem szabadulhat romantikus ifjúkorának világmegváltó múltjától. Ebbe az emlékebe szerelmes felesége, Anna Petrovna, s ez a kihunyt dicsfény kelti fel Szása rajongását. Zaharov szinte szóról szóra követi Csehovot, aki szerint „ha nincs ló, a szamár is jó alapon esik (Szása) választása a harmincöt éves Ivanovra, aki jobb a többieknél.” Leonov néha valóban egy bánatos számárra emlékeztet, ahogy magába roskadtan, behúzott nyakkal, lekonyuló fejjel, magatehetetlenül áll a színpad közepén, vagy az egyik sarkába húzódva, mint egy megbüntetett, sarokba állított kisfiú. Nehéz elképzelni, hogy egy fiatal lány beleszerethet ebbe a romantikátlanul öregedő könyvelőre emlékeztető Ivanovba. Míg a többi szereplő a korhúség illúzióját keltő könnyű, fehér öltönyt, ruhát visel, Leonov napjaink divatját követő, fekete és rosszul szabott, csíkos konfekció öltönyben, mellényben járkal közöttük.

A Csehov-dráma elemzésének másik lényeges kérdése Lvov doktor alakjának értelmezése. Nem kis részben kettőjük szembeállításából világlik ki ugyanis, hogy az előadás mennyiben hajlandó elítélni vagy megérteni, illetve megbocsátani Ivanov kapitulációját. Ismerjük Csehov felfogását. Mint már idézett levelében írja, Lvov „a korlátolt becsületesség személyesítője, akitől idegen minden, ami széles látókörre vagy közvetlen észlelésre hasonlít. Az orvos maga a megtestesült sablonosság, az élő irányzatosság.”

Lényegében Csehov szerepmagyarázatát követte Szersén Gyula a Nemzeti Színházban, és Helyey László a kaposvári előadásban. Emlékezetem szerint Szersén Lvov doktorának Ivanov elleni gyűlöletét mindenekelőtt az motiválta, hogy nem pusztán sajnálatot érez paciense, Anna Petrovna iránt, hanem bele is szeret. Ez a félszegen, rosszul titkolt érzelem azonban óhatatlanul bizonyos rokonszenvet ébreszt a nézőben, megbocsátásra készíti az orvos elfogultsága iránt. Helyey viszont az igazság dogmatikus bajnokát viszi színpadra – egy cvikkeres, félszegen mozgó, orvos-bürokratát mutat be, akit rövidlátása és gátlásossága akadályoz meg abban, hogy látni és érzékelni tudja a körülötte élő emberek valódi arcát, lelki vívódásait, drámáit. A Művész Színház orvosa ennél jóval rokonszenvesebb figura. E. A. Kingyinov bizonyos mértékig a hajdani Ivanovot játssza el. Alakításában a fiatalság csak fekete-fehéret ismerő türelmetlensége és értetlensége nyilvánul meg az eszméit feladó, megtört, elfáradt Ivanovval szemben.

Vlagyimir Laksin, neves kritikus, az Inosztannaja Lityeratura munkatársa így magyarázza nekem Ivanov és Lvov Jefremovnál érzékeltetett szembeállítását. „Manapság túlságosan sok, a cselekvésről, küzdelemről lemondó, önmaga vívódásaival elfoglalt, önmagát feladó Ivanovval találkozhatunk. Jefremov szerint ez a magatartás ma erőteljesebb kritikát érdemel, mint Csehov korában s több rokonszenvet és megértést kell tanúsítani az olyan fiatal emberek iránt, mint Lvov, akik, ha nem is tudják az igazságot jól megfogalmazni, talán nem is értik pontosan, de ragaszkodnak ahhoz, hogy ezt a maguk igazságát minden akadály ellenére, személyekre való tekintet nélkül kimondják.”

Miskolcon Blaskó Balázs, kissé korlátolt, szürke, vidéki körorvosnak fogja fel Lvov alakját, ezzel azonban érdektelenné törpíti szerepét. A Komszomol Színház-

ban viszont V. F. Recsman, egy hatalmas termetű színész alakítja Lvov szerepét. Elegáns fehér öltönyében, rövid, fekete csizmájában a kívülálló magasságából tekint le, erőteljesen hangsúlyozott idegenkedéssel, sőt undorral, a szemében vég-lényeknek tűnő groteszk alakok siralmas komédiájára. Szinte az előadás végéig megőrzi orvosi tekintélyét, komolyságát. Csak akkor válik ő is komikussá, amikor a negyedik felvonás végén, az igazságtéves szándékával, maga is alászáll az alant nyüzsgő törpe világba. A színpalack mögött véget érő, harsány kakofóniába fulladó, groteszk kergetődő jelenet közepette mondja el a maga vádjait, amelyekből a színpadon a nagy zsvivaj közepette magára maradt Ivanov már csak szófoszlányokat érthet meg.

Csehov drámáiban a szereplők folyton arról panaszkodnak, hogy unatkoznak, az *Ivanov* második felvonása szinte kizárólag arról szól, hogy unatkoznak az emberek Lebegyevéknél. Művészileg viszont nagyon nehéz feladat az unalmat úgy megjeleníteni, hogy az ne váljon unalmassá. A hagyományos realista stílust követő előadások, a budapesti és miskolci Nemzeti Színház és a Művész Színház *Ivanov*-jai nem is tudnak teljes mértékben úrrá lenni ezen a nehézségen, a többnyire kitűnő kabinet alakítások sem tudják megakadályozni, hogy a színpadi unalom légköre legalább részben át ne szivároгjon a nézőterre.

Krejča expresszív, szürrealista játékmódja olyan kavargást teremt a színpadon, hogy ez eleve kizár minden unalmasságot.

A cseh rendező nagy újdonsága színpadi látásmódjának, kifejező eszközeinek sajátosan szürrealista és expresszív stílusában rejlett. Ennek a játékmódnak az a célja, hogy cselekvések, gesztusok, beállítások segítségével láthatóvá tegye a belső lelki folyamatokat, a ki nem mondott gondolatokat, az eltitkolt érzéseket, hallhatóvá tegye a csendet, megszólaltassa a dráma szöveglattei vonulatait, elmagyarázza, megjelenítse a rendező véleményét az adott darabról, a darab egyes szereplőiről. A Nagyvilágban (1972. 2. sz.) részletes elemzést közöltünk Krejča *Ivanov*-járól. Itt írja Koltai Tamás: „A rendező hű Csehov alapeszméjéhez, de ez nem akadályozza meg abban, hogy felbontsa az időt és teret. A jelenetek áttűnnek egymásba, a mondatok asszociációs tartalma megjelenítődik, »jeleneten kívül« egy lélektani életrajz epizódjait szöve az alakok köré. Babakina enyeleg a muzsikokkal, Lebegyevné szeretkezik Gavrila szolgálával, Lvov doktor és Anna Petrovna között szavak nélkül is pontosan megfogalmazható lelki kapcsolat teremődik.”

Ezt a harsány, mozgalmal stílust követi Zaharov és Zsámbéki Gábor rendezése is. Csak náluk a szürrealizmust az abszurd színház játékmódja váltja fel. A Komszomol Színházban *A kopasz énekesnő* világa idéződik fel, Kaposvárot Ionescón túl Beckett *Végijátéka* is eszünkbe jut. Mint Eörsi István írja a kaposvári előadásról: „Csehovnál a köznapi lét tengődése a fantasztikus szatíra túlzásai nélkül lépi át az abszurditás határait. Az embernek az a benyomása, hogy maga a valóság abszurd. Zsámbéki rendezése (és tegyük hozzá Zaharové is – M. G.) nyomatékositja ezt az alapkérdést, ... nála nem a valóság torkollik az abszurdításba, hanem az abszurdum lesz valóságos.” A két rendező már nem éri be a gogoli fantasztikus szatíra túlzásainak alkalmazásával, mint ahogy azt a hagyományosabb előadásmódot követő rendezések teszik, hanem az abszurd komédiák ábrázolásmódját, megjelenítő eszközeit használja fel merészen a beszűkült, korlátolt vidéki élet panoptikumának a bemutatásához. Meglepetve tapasztaljuk, hogy Lebegyevék vendégseregletének ostoba kijelentései milyen hitelesen hangzanak az abszurd komédia játékmódjában, szinte már el sem tudjuk képzelni, hogy ezek a dialógusok realista módon is eljátszhatók volnának.

Mindkét rendezés ügyel arra, hogy nevetség és tragikum egyensúlyban marad-

jon. A Komszomol Színházban a tragikus és a komikus jelenetek pontos elhatárolással váltják egymást, illetve a hősválasztás folytán, a tragikus jeleneteknek is van némi komikus felhangjuk. Kaposvárott viszont a komikus jelenetek töltődnek fel tragikus felhangokkal. Óhatatlanul meg kell éreznünk a nevetséges szituációkban az emberi drámákat, a tragikus életkudarokat.

Zsámbéki, de még inkább Zaharov, teljes tudatossággal törekszik a tragikum visszavonására, arra, hogy a Csehov-drámát, Ivanov bukását megfossa tragikumától, tragikus méltóságától, pátosától. Rajhona kisszerű, Leonov kopaszodó, köpcös Ivanovjából már eleve hiányzik a tragikus hőshöz illő nagyság, formátum. Igaz, mind a ketten halálos komolysággal játsszák szerepüket, s a tragikus vonások teljességgel nem is hiányoznak alakításaikból. Rajhona majdhogynem mindvégig a tragikum közelébe emeli hőst, Ivanovjának éppen az a drámája, hogy még a tragikus hős szerepét sem játszhatja el. Nemcsak belőle hiányzik ehhez a nagyság, de nem engedi meg annak a világnak a kisszerűsége sem, amely ellen folytatott küzdelme felőrölte maradék erejét.

Zsámbéki rendezésének egyik csúcspontja az a néhány jelenet, amely a harmadik felvonás elején, Ivanov dolgozósobájában játszódik le. Sabelszkij, Lebegyev és Borkin iszogatnak és beszélgetnek Ivanovra várakozva. Miközben a maguk mucsai módján vitatkoznak a világpolitika dolgairól, nyakalják a vodkát és egy uborkásüvegbe nyúlva — amelyből hiányzik az uborka — savanyú káposztával tömik magukat. A nagy uborkásüveg felborul, Ivanov asztalán minden úszik a savanyú káposztás lében. Borkin a lecsurgó levet egy tányérrákkal felfogja, és nagy élvezettel szürcsölve megissza. Közben kezük ügyébe kerül Ivanov asztalon heverő revolvère. Részezségükben bedobják az üvegbe. Innen emeli ki előbb Sabelszkij, majd Ivanov a savanyú káposztában megmártott, meghentergetett revolvért. Az Ivanovot megölő fegyvernek ez a komikus megszenteltségtelenítése is egyike azoknak a színpadi fogásoknak, amelyek teljes következetességgel készítik elő a tragikum végső visszavonását a dráma utolsó jelenetében. Az öngyilkos Ivanov a földre rogyva féregszerűen belefúrja magát az egyik sírhalmot, szemétkupacot jelképező fakéreghalomba, és néhány vonaglás után ott múlik ki, mint egy agyonlőtt kutya. Az értelmetlen halálba menekülő Ivanovnak nem jár ki a tragédia felmagasztosító kegyelme.

A Komszomol Színházban Zaharov a tragikum visszavonásában számottevően meszebbre megy mint Zsámbéki. Ivanovja nemcsak kisszerű, de minden vonzó, romantikus vonásától megfosztott figura. Ahogy nem akar és nem is tud megbirkózni a rákényszerített szerepekkel, sem a romantikus hős, sem a mindenre elszánt kalandor szerepével, ahogy minduntalan zsebkendővel törölgeti izzadt homlokát és szája szélét, esettségében, erőlködésében némileg még komikus hatást is kelt. Csak az utolsó jelenetekben, amikor levonja nem a testére szabott szerepeinek végső konzekvenciáit, és öngyilkos lesz, csak ekkor nyer alakja némi tragikus méltóságot.

Lebegyevék és a vendégek megrohanják Ivanovot, hogy az esküvőre vonszolják. Ő azonban kitépi magát az emberek keze közül, az ajtóhoz lép, és meghúzza az ott lógó csengőt. Belép Gavrilá, az inas, tálcsával a kezében, amelyen addig minden csengetésre egy kupica vodkát és a kísérő italt hozta be Lebegyevnek. A tálcsán most revolvért nyújt át Ivanovnak, aki kezébe veszi a fegyvert. A többiek rémülten kirohannak, ő pedig a színpad közepére megy, és magára süti a pisztolyt. De nem esik holtan össze, hanem felénk fordulva térdre rogy. A dörrenésre jobb és baloldalt, az ajtóknál feltűnnek Lebegyevék és vendégeik. Pantomimfigurák módjára, groteszk méltósággal, kétszer mereven meghajtják magukat, így adóznak tiszt-

telettel az öngyilkos Ivanovnak. Ő maga szomorú, értetlen arccal széttárja a karjait. Még most sem érti, mi történt vele, miért kellett öngyilkosnak lennie.

Tanulmányunkban arra kerestünk választ, hogy egy adott klasszikus mű, jelen esetben Csehov *Ivanov*jának értelmezése, színpadi megjelenítése, hogyan módosul a tér és idő koordinátaiban a rendezők és a közreműködő együttesek világlátásának, mondanivalójának, művészi elképzeléseinek, nyelvének megfelelően. A Zsambéki Marton Endre rendezésében is lecsapódtak. A két moszkvai előadás a hazai színházi tradíciókkal küzdve korunk alapvető etikai kérdéseit feszegeti. A kaposvári és miskolci együttesek előadásai a mai harmincas nemzedék szemszögéből, a magyar provincializmus felől közelítik meg a drámát. Zsambéki a provincializmus keserű, szokimondó kritikájával szolgál, Illés István a romantikus tagadás álláspontjára helyezkedik.

Mind a hat rendezés a korszerű *Ivanov*-interpretáció lehetőségeit, módjait keresi. Három előadás kitart a hagyományos realista játékmód mellett, három az avantgarde eszközeit hasznosítja. Láttuk, éppen a kaposvári *Ivanov* esetében az avantgarde eszközök használata nem jelent szükségképp eltávolodást az eredeti csehovi mondanivalótól, Zsambéki rendezése bizonyos értelemben hűségesebb Csehovhoz, mint a hagyományhű Művész Színház, amely a dráma értelmezésében teljes tudatossággal törekszik az eredeti hangsúlyok megváltoztatására.

Még oldalakon át folytathatnánk az *Ivanov*-előadások összevetését. De nincs értelme olyan részletekbe bocsátkoznunk, ahol a hasonlóságok vagy különbségek már nem a dráma értelmezéséből adódnak, hanem ugyanazt a gondolatot, mondanivalót, szerepértelmezést jelenítik meg különféle formai megoldásokban, a művészek egyéni fantáziájának, leleményének, tehetségének megfelelően.

MIHÁLYI GÁBOR



Ikebana-kompozíció