



REGÉCZI ILDIKÓ



Csehov drámái a magyar színpadon – különös tekintettel az *Ivanov* és a *Cseresznyés kert* előadásaira

„A birtok pusztul, az erdő recseg a fejsze alatt”¹



A. P. Csehov (1860–1904)

Csehov magyarországi recepciója voltaképpen már az orosz író életében kezdetét vette: a 19. század utolsó évtizedében egyes lapok, mint például a liberális értelmiség újságja, a *Budapesti Napló*, a *Fővárosi lapok* című szépirodalmi napilap vagy a magát szintén haladó szellemiségű folyóiratként definiáló *Hét* a világirodalom jelentős kortárs szerzői közvetítésének a szándékával már jelentettek meg Csehov-elbeszéléseket. Sőt, a század utolsó éveiben immár önálló kötetekben² is olvashatóak az orosz szerző válogatott kisepikai művei. A prózaíró Csehov megismerése fontos előkészítője a pár évvel később már a ma-

¹ Csehov, A. P.: *Ivanov*. Ford. Elbert János. In: Anton Csehov: *Drámák*. Bp., Európa, 1978. 242.

² Csehov, A. P.: *Falusi asszonyok és egyéb elbeszélések*. Vál. Szabó Endre. Bp., Lampel, 1891; Csehov, A. P.: *Csehov Antal beszélyei és rajzai*. Vál. Ambrozovics Dezső. Bp., 1899.

gyar színpadon is megjelenő csehovi dramaturgia iránti kitüntetett figyelemnek. Az epikai életmű a drámák szövegével való szerves egybetartozása, a dráma sűrítettségében a monumentális prózai szövegvilágot is visszatükröző építkezése jól ismert jelenség. (Nagyszerű művészi megfogalmazását adja az egységes szövegfolyam ideájának Nyikita Mihalkov *Etűdök gépzongorára* című filmje, amelynek alapkoncepciója szerint ugyan a *Platonov* című Csehov-dráma adaptációjáról beszélhetünk, de a rendezői szándék szerint mégis olyan tág asszociációs kör is létrejön, amelyben egyes motívumoknak az elbeszélésekben felismerhető ismétlődései, variációi is láthatókká válnak, beépülnek a film nyelvébe.) A Csehov-szövegek közvetítésében a korban igen fontos szerepet vállaló és a csehovi írásművészet iránt fokozott rokonszenvet érző Kosztolányi Dezső személyes életében is a novellista megismerését követi a – német fordításokban tanulmányozott – drámaíró Csehov felfedezése.³

Kosztolányit a csehovi prózában a közönyös, tespedt mindennapiság rajzolatai⁴ ragadják leginkább magával, valamint komolyan foglalkoztatja az egy magasabb szempont szerinti elutasítás és a részvét között egyensúlyozó csehovi hang technikája.⁵ Az életműben központinak nevezhető – többek között az *Ivanov*ban is visszaköszönő – tematikus elem és ennek a szüzsé létrehozásakor megvalósuló narrációja egyrészt Kosztolányi saját poétikai gyakorlatához közelálló jelenségekként is válnak a magyar író olvasatának domináns elemeivé,⁶ másrészt viszont a csehovi dramaturgia felé is kulcsot szolgáltatnak a számára. Hiszen a Csehov-drámák újdonsága a már említett tematikus ismétlődésen túl szintén éppen ebben a kettős, a klasszikus drámai tradíciótól eltérő hangütésben érhető tetten: az ironikus távolságtartást is érvényre jutató komikus és a részvét, az együttérzés helyzeteit is előhívó lírai-tragikus minőségek váltakozásában. E sajátos atmoszféra iránti fogékonyság is része lesz tehát a Csehov-drámák fordításában is szerepet vállaló (a *Három nővér* átültetésével német közvetítő szövegből), majd a Csehov-drámák korabeli színi előadásait is rendszerre recenzáló magyar író Csehov-élményének.

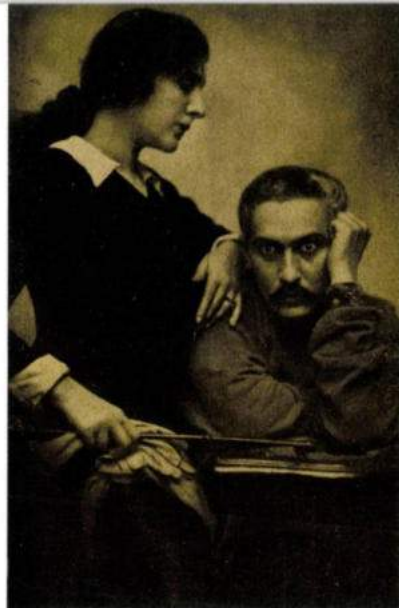


Kosztolányi Dezső
(1885–1936)

- ³ Zágonyi Ervin: *Kosztolányi és az orosz irodalom*. Bp., Akadémiai, 1990. 77. Vö. Kosztolányi személyes vallomásával: „Azt, amit [Csehov] írt, egynek érezzük, s nem jut eszünkbe osztályozni, hogy ez novella, ez regény, ez pedig színdarab.” Kosztolányi Dezső: *Ivanov*. (Pesti Hírlap, 1923. szept. 30.) In: K. D.: *Színházi esték, I. k.* Bp., Szépirodalmi, 1978. 331.
- ⁴ Kosztolányi Dezső: *Alföldi por*. In: Uő.: *Álom és ólom*. Bp., Szépirodalmi, 1969. 467.
- ⁵ Kosztolányi Dezső: *Thury Zoltán*. In: Uő.: *Írók, festők, tudósok. Tanulmányok magyar kortársakról, I. k.* Bp., Szépirodalmi, 1958. 121–122.
- ⁶ Lásd részletesen: Zágonyi Ervin: *Kosztolányi és az orosz irodalom*. Bp., Akadémiai, 1990. 76–84.

Kosztolányi Dezsőhöz hasonló úton jár, azaz szintén német fordításból dolgozik a kor másik neves, a Nyugat köréhez tartozó költője, Tóth Árpád is, aki 1923-ban lefordítja az *Ivanov* című drámát a Vígszínház számára (az átültetés azonban nyomtatásban nem jelenik meg). Egy évvel később pedig az eredeti „Meggyeskert” (*Вишнёвый сад*) elnevezést (August Scholz 1918-as német szövege alapján) *Cseresznyés kert*ként honosítja meg a magyar színpadon, és az egyéni stílusjegyeit is hordozó, az eredetitől poétikusabb szöveget készít Csehov utolsó drámája magyar verziójaként.

Ezen fordítások és az értő Csehov-olvasatok létrejötte természetesen elengedhetetlen a színpadra állítás folyamatában, amely mindkét dráma esetében viszonylag hamar kezdetét vette. A magyar közönség már az 1920-as években találkozhat az orosz klasszikus darabjaival: az *Ivanov* 1923-ban Jób Dániel rendezésben kerül színre a Vígszínházban, és ugyanitt egy év múlva a *Cseresznyés kert*et is bemutatják. Ismét részben Kosztolányi Dezsőhöz fordulhatunk, aki aktív újságírói minőségében mindkét előadást recenzálta. Kosztolányi az *Ivanov* interpretációjában egyrészt a dráma zeneiségére csodálkozik rá. Leginkább Csajkovszkij művészetével véli rokonnak azt a csehovi hangot, amely a lassúság, a ködös, ugyanakkor édes érzetek keverékének tónusában szólaltatja meg a szereplőket.⁷ Kosztolányi mégsem elsődlegesen a környezet fojtó, de egyben ringató légkörét emeli ki, hanem a Csehov-dráma hangsúlyainak megfelelően a figurák torz, félkész személyiségét. A „fél-emberek”, a csehovi alakok kicsisége és kompenzációra szoruló volta a magyar íróknak az orosz klasszikus szövegeiről szóló munkáiban gyakran szerepel úgy, mint a csehovi írónia és részvét kettőssége révén ábrázolt jelenség.



Gombaszögi Frida és Lukács Pál a Vígszínház *Ivanov* előadásában 1923 októberében (fotó: Angelo, forrás: oszk.hu)



Varsányi Irén címlapfotója Ranyevszkajaként a *Cseresznyés kert* 1924-es bemutatójakor (fotó: Angelo, forrás: oszk.hu)

⁷ Kosztolányi Dezső: *Ivanov*. (Pesti Hírlap 1923. szept. 30.) In: K. D.: *Színházi esték, I. k. Bp.*, Szépirodalmi, 1978. 331–332.

Poétikus Kosztolányi leírása, midőn az előadásban allegorikus figurákként véli életre kelni a „Csönd”, a „Kétségbeesés” és a „Hallgatás” állapotait.⁸ Az író kulcsfogalmai valóban lényegi mozzanatai a drámának. Részben elsődleges jelentésükben, hiszen a szerzői instrukciókban ismétlődően kiemelt konstruáló tényezők. Részben a kor Magyarországon is ható szellemi áramlata, az egzisztenciabölcselet kategóriáihoz kapcsolnak Kosztolányi fogalmai, amelyek által a csehovi dráma mélyrétegében lévő alapproblematika jelenik meg. Nevezetesen az a dilemma, amelyet a főszereplő, Ivanov él át, aki ugyan tudatában van annak, hogy immár képtelen az általános morállal azonosulni, nem tud hamis színjátékot játszva megfelelni környezete elvárásainak (a „bevált sablonok szerint”⁹ rendezni tovább az életét, vagyis beteg feleségét ápolva alakoskodni), de a jelen helyzetből való kiutat nem találja. Magasabb ideák tartanak fogva (Szásának, Lebegyevék lányának a szerelme mámorossá teszi és az új élet lehetőségét ígéri a számára), tágasabb térre vágyik, azonban nem érti, hogy az ugrás, a kilépés merre felé is kellene hogy vezessen, ezért az abszurditással szembenező ember tehetetlen reakcióját választva¹⁰ a mű végén öngyilkosságot követ el.

Nem véletlen, hogy az orosz századelő az egzisztencializmushoz kapcsolható filozófusa, Lev Sesztov éppen az *Ivanovot* nevezi meg olyan drámaként, amelyben Csehov az életműben először (a párhuzamosan fogalmazott *Unalmas történettel* együtt) olyan művészként áll előttünk, aki „leplezetlenül veti meg az elfogadott eszméket és világnézeteket”,¹¹ hőseit arra kényszerítve, hogy „a semmiből teremtsenek”¹², vagyis számot vessenek a metafizikai távlat valóságával. „Csehov a korábbiakkal ellentétben – állítja az orosz bölcselelő – az észet kiharancsolja az ajtón, és jogait átadja a »léleknek«, a sötét, ködös törekvéseknek: amikor azon a fatális határvonalon áll, amely elválasztja az embert a végső titoktól, ösztönösen jobban bízik a lélekben, mint a fényes és világos tudatban, amely előre megszabja még a síron túli távlatokat is.”¹³ Noha a címszereplő Ivanov nevezhető „a rombolás szellemének” vagy akár „gazembernek”¹⁴ is, mégis fölötte áll a kicsinyes mindennapiság szférájának, sőt magának a „becsületes ember” szerepében tetszelgő Lvov doktornak is, akinek látszólagos humánus magatartása, az Ivanov viselkedésével szembeni racionálisnak ható fenntartásai, kritikája mélyen az emberi érzések semmibevétele rejlik.

⁸ Kosztolányi Dezső: Gombaszögi Frida. *Színházi Élet* XIII. évf. 1923. okt. 7–13. 2, 4.

⁹ Csehov, A. P.: *Ivanov*. Ford. Elbert János. In: Anton Csehov: *Drámák*. Bp., Európa, 1978. 204.

¹⁰ Vö. Camus A.: Az abszurd és az öngyilkosság. Ford. Vargyas Zoltán. In: Uő.: *Sziszüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*. Bp., Magvető, 1990. 195–201.

¹¹ Sesztov, L.: Teremtés a semmiből. A. P. Csehov. Ford. Patkós Éva. *Medvetánc* 88/4–89/1. 283.

¹² Uo. 282.

¹³ Uo. 282.

¹⁴ Uo. 284. A jelzők ugyanakkor a drámából, Lvov szólamából vett kifejezések.

Sesztov korabeli olvasatának a magyar színrevitelt illető relevanciája felől mégis lehetnek kétségeink. Amit Csehov művészetének jó ismerőjeként Kosztolányi meglát a dráma lényegiségével kapcsolatosan, az az előadás további magyar kritikusi számára mégsem minden esetben egyértelmű. Sebestyén Károly például az Anna Petrovnát játszó Varsányi Irén játékát dicsérve egyben a darab központi alakjává is emeli a női figurát, amely alak költőiségének meglátása szerint pusztán a háttérét adja a „lelketlen” férfi és a „fiatal, egészséges vetélytárs” kibontakozó szerelme.¹⁵ Schöpflin Aladár az Ivanov-szerep felőli közelítésében azonban már észleli a férfialak megformáláshoz szükséges líraiságot is, „a darab sűrű levegőjét”.¹⁶ Figyelmet fordít összetettségére, az „erős vágy”, a „béna akarás”, a boldogtalanság, az életképesség elvesztésének tragikumára.¹⁷ Ennek a sajátos életállapotnak ugyanakkor oroszágát is hangsúlyozza,¹⁸ ahogyan a karakternek a szláv temperamentumhoz való társítása jelen van Kosztolányi kritikáiban is.¹⁹

Az *Ivanovot* rendező Jób Dániel egy évvel a darab bemutatója után egy másik Csehov-dráma felé fordul, és az igazgatása alatt álló Vígszínházban ezennel a *Cseresznyéskertet* viszi színre. Az 1924-es bemutatóról a *Színházi Élet* részletesen tudósít, Sipos Iván írásában az előadás tekintélyes nézőit szólaltatva meg.²⁰ A cikkben ismétlődően „a Vígszínház presztizs-darabjának” nevezett *Cseresznyéskert*-premiert Kosztolányi Dezső „az utóbbi évek legnagyobb színházi és színészi eseményének”²¹ tartja. Ezúttal azonban az értelmezők nem távolítják el a darab problematikáját és kísérletet sem tesznek arra, hogy orosz specifikumként láttassák a csehovi alakok vívódását, ellenkezőleg, az előadás „fájdalmasan természetes” voltát emelik ki, amely „mindnyájunk életébe visz”, amelynek „[a]lakjai közülünk és belőlünk valók”.²² A Csehov-dráma lehetséges elvont jelentésére ismételt Kosztolányi lesz fogékony. Véleménye szerint az íróként is ismert rendező *Ifjuság* című novellagyűjteménye címében rejlik a darabbeli cseresznyéskert szimbolikus értelmezhetősége: „A Cseresznyéskert, melynek fáit kidöntik, nem földrajzi fogalom, hanem korán muló idilljeivel, házibáljaival, bohókás figuráival: a lélek és az emlék. Dallamos címét minden nyelv így adhatja vissza: Ifjuság.”²³

A rendezés és egyben a dráma jelentősége kapcsán érdemes megidéznünk a nézőtéren helyet foglaló Móricz Zsigmond szavait is. Az író ugyan a két felvonás közötti szünetben elhagyja a színházat, de vallomása szerint a meghatottság, a felfokoz-

¹⁵ Sebestyén Károly: Varsányi Irén. *Színházi Élet* XIII. évf. 1923. okt. 7–13. 1.

¹⁶ Schöpflin Aladár: Lukács Pál. *Színházi Élet* XIII. évf. 1923. okt. 7–13. 5–8.

¹⁷ Uo. 6.

¹⁸ Uo. 5.

¹⁹ Kosztolányi Dezső: Ivanov. (Pesti Hírlap 1923. szept. 30.) In: K. D.: *Színházi esték, I. k.* Bp., Szépirodalmi, 1978. 331–332.; Kosztolányi Dezső: Gombaszögi Frida. *Színházi Élet* XIII. évf. 1923. okt. 7–13. 4.

²⁰ Sipos Iván: Cseresznyéskert. *Színházi Élet* XIV. évf. 1924. szept. 21–27. 3–9.

²¹ Uo. 3.

²² Uo. 3–4.

²³ Uo. 7.

zott érzelmek elrejtése miatt távozik.²⁴ Nyilatkozatában a miliő érzékeltetésének művészi eszközeit emeli ki: „Csucs a miliőfestészetnek az, amit a szerző, fordító, színészek és rendezés ebben a darabban produkál!”²⁵

Számításba véve a *Ványa bácsi* és a *Három nővér* 1920-as és 1922-es bemutatóiról és a különböző szerepkörökben visszatérő szereplőgárdáról szóló kritikákat, valóságnak tűnik az a megállapítás, miszerint a Vígszínháznak a húszas években már „kialakult külön Csehov-stilusa van”²⁶. Ebben az aspektusban különösen fontos színháztörténeti esemény az évtized közepén a moszkvai Művész Színház vendégjátéka Budapesten, amelynek keretében a társulat éppen a *Cseresznyés kert* adja elő a magyar közönségnek. Sztanyiszlavszkij színészei 1929-ben is színre lépnek Magyarországon, a Belvárosi Színházban. Többek között nyilvánvalóan ezen bemutatkozásoknak is köszönhető,²⁷ hogy a Nemzeti Kamaraszínházban a *Sirály* 1930-as előadásában (Horváth Árpád rendezésében) egyértelműen a sztanyiszlavszkiji elvek, az átélés, a pszichológiai realizmus dominál.

A színházértő és az irodalommal mélyebben foglalkozó közönségen kívül, a tágabb nézői körben azonban Csehov darabjai mégsem érnek el jelentős sikereket. A magyar befogadó számára egy új típusú játékmódra volt szükség ahhoz, hogy utat találjon a csehovi dramaturgiához. Ezen új felfogást képviselő színházi szakemberek sorából kiemelkedik Marton Endre, aki 1947-ben a *Három nővért* viszi színre a Vígszínházban, majd 1971-ben a Nemzeti Színházban megrendezi az *Ivanovot*. Az 1940-es években a klasszikus és az „aktuális”, azaz az átpolitizált szovjet művek egyaránt jelen vannak a magyar színpadon. Maga Marton is sokat tesz a kortárs orosz dráma megismertetéséért, Alekszej Arbuzov és Alekszandr Gelman műveinek közvetítése révén. De komoly érdeklődés fűzi a korban már egyre több oldalról megismert klasszikus orosz szerző darabjaihoz is. A negyvenes években Magyarországon Csehov több egyfelvonásosa is színpadra kerül (például *A medve* Csontos

²⁴ Hogy valóságosan is nagy érzelmi hatást tesz rá Csehov darabja, alátámasztani látszik az a feltevés is, miszerint az ez idő tájt fogalmazódó *Kivilágos kivirradtig* című regénye párbeszédre lép az orosz klasszikus színpadon látott művével. Vö. Szilágyi Zsófia: *Lopahin és Lichtenstein (Csehov Cseresznyés kertje és Móricz Zsigmond Kivilágos kivirradtig című regénye)*. In: *Közelítések – Közvetítések. A. P. Csehov*. Szerk. Regéczy Ildikó, Debrecen, Didakt, 2011. 123–131.

²⁵ Sipos Iván: *Cseresznyés kert*. *Színházi Élet* XIV. évf. 1924. szept. 21–27. 8.

²⁶ Uo. 8–9.

²⁷ Kosztolányi Dezső reflexiója a két vendégjátékról egyaránt kiemeli az orosz rendező művészi alapelveinek az európaítól elkülönülő specifikumát. Vö. „Mi különbözteti meg őket minden más színésztől? Az, hogy a valósághoz sokkal közelebb állnak, mint az »európaiak«. Nem is agyukkal, hanem testükkel, öt érzékükkel ragadják meg a darabot...” Kosztolányi Dezső: *Orosz vendégjáték. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert*. [Pesti Hírlap, 1925. május 23.] In: K.D.: *Színházi esték II.k.* Bp., Szépirodalmi, 1978. 545). Illetve: „Az ő realizmusa azonban más, mint a németeké. Brahm elejétől végig értelmi alapon állt. Sztanyiszlavszkij az érzelem ihlette meg...” (Kosztolányi Dezső: *Oroszok. Sztanyiszlavszkijék vendégjátéka*. [Új Idők, 1929. február 10.] In: K. D.: *Színházi esték, II. k.* Bp., Szépirodalmi, 1978. 564).

Gyula főszereplésével vagy *A dohányzás ártalmasságáról* című monológ Törzs Jenő előadásában), majd a hatvanas-hetvenes években a szerző darbjainak valóságos másodvirágzási hullámáról beszélhetünk. Ekkor Európa és az Egyesült Államok számos színházában is műsorra tűzik Csehov valamelyik darbját. Marton, aki a világhíró útja során maga is szembesül Csehov aktív világszínepi jelenlétével, a modern színház felé vezető út fontos mérföldkövének látja a csehovi dramaturgiát. Felfogásában ugyanakkor a csehovi színház kialakításába a Sztanyiszlavszkij-módszer újszerű megfogalmazása is beletartozik: „Csehovot a Sztanyiszlavszkij szisztéma

nélkül előadni annyi, mint Brecht drámáiból kiiktatni Brecht színházelméletét.”²⁸

Az 1971-es *Ivanov*-előadás kritikai visszhangja mindemellett Anatolij Efrog²⁹ orosz és Otomar Krejča³⁰ cseh Csehov-rendezéseihez is kapcsolódónak tarja a Marton-féle interpretációt. Koltai Tamás szerint: „A darab szálkássága ösztönzi azokat a rendezőket, akik álomlebegéses – nyírfás – melodramatikus Csehov helyett nyugtalanabb, harsabb, maibb idegritmusú Csehovot akartak mutatni.”³¹ Az „én” válságának megjelenítését középpontba helyező darab modernebb hangütését szolgálja Elbert János az előadáshoz készített új fordítása is. Elbert köznyelvi fordulatokat is felhasználó nyelve eltér a korábbi melankolikus, némiképp finomkodó stílusú magyar *Ivanov*-verzióktól (Elbert fordítását megelőzően 1950-ben Gábor Andor is újr fordítja a darabot), ami által lehetőség nyílik a tágabb érvényességű, általános emberi prob-



A. P. Csehov: *Ivanov*, Nemzeti Színház, 1971, r: Marton Endre, a főszerepben Bessenyei Ferenc (fotó: Keleti Éva, forrás: mandadb.hu)

²⁸ Barta András: A modern színházhoz sok út vezet. Beszélgetés Marton Endrével. *Film, színház, muzsika*. 1970. 12. 05. 9.

²⁹ Anatolij Efrog Sztanyiszlavszkij tanítványa és egyben új utakra is merészkedő szovjet-orosz rendező, akinek Csehov-színrevitelei aktualitásukkal tűntek ki a korabeli színházi gyakorlatban. *Három nővér*-rendezése már-már forradalminak is nevezhető, az abszurd elemeit sem nélkülöző komédiaként hatott a 60-as évek második felében (Moszkva, Malaja Bronnaja Színház, 1968).

³⁰ 1970-ben a prágai „Za Branou” színház *Ivanov*-előadása Ottomar Krejča rendezésében szenzációt keltett a párizsi Nemzetek Színházában, majd később elnyerte a BITEF, a kísérleti színházak belgrádi nemzetközi fesztiváljának nagydíját. A színrevitel újdonsága a „beszélő díszlet” (magyar kontextusban ld. a továbbiakban Horvai István rendezését) és az expresszív, szürrealista játékmód. Krejča felfogásában a legnagyobb bűn a környezetet terheli, amely szellemtelenül marja az átlagtól elütő egyént, majd érzéketlenül nézi végig annak tragédiáját (Mihályi Gábor: *Ivanov – avagy a tragikum visszavonása*. In: *Uő: A modernről a posztmodernig*. Bp., Új Világ, 197–209).

³¹ Koltai Tamás: *Ivanov*. Csehov drámája a Nemzeti Színházban. *Népszabadság*. 1971. 01. 26. 7.



A. P. Csehov: *Ivanov*, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1978, r: Zsámbéki Gábor, a főszerepben Rajkhona Ádám (fotó: Iklády László, forrás: színhaz.net)

léma megfestésére.³² A címszereplő, Bessenyei Ferenc pedig több kritikai vélemény szerint is tud élni ezzel a lehetőséggel,³³ és a „bekerítetttség”, a nagyra hivatott ember és a belső gyengeségét kihasználó környezet konfliktusát meggyőzően szemlélteti.³⁴ A környezet kisszerűségének, mindennapiságának érzékeltetéséhez hozzájárul a mind a díszletelemekben (díszlettervező: Csányi Árpád), mind a jelmezekben (jelmeztervező: Schäffer Judit) a sötét szín dominanciáját érvényre juttató gondos tervezés.

Pár évvel a Marton-féle interpretáció után, 1977-ben a kaposvári Csiky Gergely Színházban Zsámbéki Gábor is színre viszi a darabot, aktuális tartalommal ruházva fel Ivanov értelmiségi alakját. A játékban a szereplők vastag fakéreg-rétegen járnak (tervező: Pauer Gyula), ami eleve bizonytalanra teszi lépteiket.³⁵ A biztos talaj hiánya ismételten a „talajtalanság apoteózisát” hirdető Sesztov gondolatmenete felé vezethet,³⁶ aki a létezés konvencionális kapaszkodóitól (racionalizmus, humanista ideák) való eloldódás állapotát véli felfedezni Csehov darabjában. Ennek az állapotnak mégsem tragikus, in-

kább abszurd vetületét látatja az előadás. Mint Eörsi István jegyzi meg a darab kapcsán: „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.

³² Gábor Andor és az Elbert János fordításának részletes egybevetését ld. Cs. Jónás Erzsébet: *A magyar Csehov (Csehov-drámák műfordításelemzése)*. Nyíregyháza, Stúdió, 1995. 14–40.

³³ Kivételt jelent Rajk András kritikája, aki szerint Ivanov „nehéz szerepének” a megformálását nem sikerült kifogástalanul megoldania Bessenyeinek. A színész szerepformálásából leginkább a „nagy lehetőség”, az Ivanovban élt egykori adottságok sejtetését hiányolja. (Rajk András: *Ivanov. Csehov drámája a Nemzeti Színházban. Népszava*. 1971. 01. 31.)

³⁴ Barta András: *A modern színházhoz sok út vezet. Beszélgetés Marton Endrével. Film, színház, muzsika*. 1970. 12. 05. 9.

³⁵ Hasonló megoldással él a kolozsvári rendező, Harag György 1978-as *Három nővér*-szírevitelében (Újvidék) Kőllönte Zsolt is, aki a játékteret szivacs törmelékekkel teszi sűrűpedékessé, ami hasonlóan bizonytalan, természetellenes mozgást ír elő a szereplőknek. (Vö. Mihályi Gábor: *Csehov-előadások nyolc változatban*. In: *Uő: A modernitől a posztmodernig*. Bp., Új Világ, 184–185). De hasonló koncepció érhető tetten Horvai István 1982-es *Sirály*-rendezésében is, amikor Trepljov és Nyina negyedik felvonásbeli dialógusára a befagyott tó csúszós jegén kerül sor (díszlet: David Borovszkij munkája) (Vö. Mihályi Gábor uo. 191–192).

³⁶ Ld. a már említett Sesztov-esszét: Sesztov, L.: *Teremtés a semmiből. A. P. Csehov. Ford. Patkós Éva. Medvetánc* 88/4–89/1. 271–296.

Zsámbéki rendezése nyomatékosítja ezt az alapkérdést, nála nem a valóság torkollik az abszurditásba, hanem az abszurdum lesz valóságos.”³⁷

A 70-es évekbeli Csehov-kultusz körében természetesen a *Cseresznyés kert* felújítására is sor kerül. 1974-ben a Vígszínházban Horvai István rendezésében mutatják be újra a darabot, amelyben olyan kiváló színészek vesznek részt, mint a Ljubov Andrejevna alakító Ruttkai Éva (akit korábban már a *Sirály* Nyinája, a *Ványa bácsi* Jelenája és a *Három nővér* Másája megformálójaként is láthatott a közönség) vagy a Firszet játszó Darvas Iván. Horvainak – Marthonhoz hasonlóan – már jártassága van a Csehov-darabok színrevitelében: 1954-ben a Madách Színházban, majd 1973-ban a Vígszínházban állította színre a *Három nővert*; 1962-ben Miskolcon, 1970-ben pedig a Vígszínházban rendezte a *Ványa bácsit*. Csehov iránti személyes érdeklődését a következő kérdésre vezeti vissza: „Az idő múlik, ám ugyanaz a kérdés izgat újra és újra: a réginek, bizonyos rétegeknek a halódása, lassú eltűnésük az életből – s a helyükre lépő újak felbukkanása.”³⁸ A *Cseresznyés kert* adaptációjában is „elkészt emberek”, korukat túlélt szereplők „keserű, szomorú komédiáját”³⁹ láthatták a nézők a színen. „Csehovi trilógiájának” záró darabjában folyamatosan új formanyelvet kereső rendező a drámaszöveg színpadi hangzásáról is gondoskodott: az édesanyja révén orosz származású Darvas Ivánnal az eredetihez igazította, helyenként „költőietlenítette” Tóth Árpád fordítását. A színpadi megvalósulásról mégis visszafogottan nyilatkoznak a darab kritikusi. Mintha a rendező korábbi Csehov-interpretációihoz képest (az összehasonlítás pedig elkerülhetetlennek tetszik) a jelenlegi színrevitel az egykori produkciók színvonalára maradt volna. Feltételezhető, hogy részben a líra, az érzelmi azonosulás helyett az elidegenítés erőteljesebb gesztusai, a játék grotesksége, a kemény ítélkezés⁴⁰ tónusai eredményeznek a várakozással ellentétes hatást. De néhány kritikai észrevételben a fentieknél súlyosabb, az egységes rendezői koncepció hiányát számon kérő megjegyzés is szerepel.⁴¹



A. P. Csehov: *Cseresznyés kert*, Vígszínház, 1974, r: Horvai István, Ranyevszkaja szerepében Ruttkai Éva (fotó: Iklády László, forrás: színhaz.net)

³⁷ Idézi Mihályi Gábor: *Ivanov – avagy a tragikum visszavonása*. In: *Uő: A modernről a posztmodernig*. Bp., Új Világ, 206.

³⁸ G. Szabó László: *Csehovot rendezni... Néző*. 1973. 12.

³⁹ Fencsik Flóra: *Cseresznyés kert*. Csehov a Vígszínházban. *Esti Hírlap*. 1974. 01. 25.

⁴⁰ Vö. Lukácsy András: *Az újrafogalmazott Csehov*. *Cseresznyés kert*-bemutató a Vígszínházban. *Magyar Hírlap*. 1974. 01. 27.

⁴¹ Ld. pl. Koltai Tamás kritikáját, aki „kitalált, de nem megcsinált előadás”-ról beszél (Koltai Tamás: *Cseresznyés kert*. Csehov-bemutató a Vígszínházban. *Népszabadság*. 1974. 02. 02.).

Az ambivalens értékelések ellenére szinte minden az előadásról szóló reflexió kiemeli viszont a díszlet már-már az előadás egészét is felülmúló költőiségét, szimbolikus erejét. A scenikai elrendezés az orosz vendégtervező, David Borovszkij munkája: a színpadon egy kettéosztott tér látható, amelynek alsó síkját a derékba vágott cseresznyefák magassága határolja le, ezáltal a szereplőket görnyedt járásra is kényszerítve. A fatörzsek oszlopszerűen tartják meg a fenti szintet, amelyen az egykori gyermekszoba enteriőrjelzései láthatók – fehér (az elemzésekben következetesen „halottiként” aposztrofált) lepellel letakarva. Az inspiráló térbeli elrendezés a csehovi poétikával mélyen rokon. Az író próza- és drámaszövegeiben a ház alsó és felső szintjein folyó játék, az alakok térbeli elrendezése vagy éppen helycseréje minden esetben átvitt jelentés hordozója.⁴²

A Cseresznyéskertben megfogalmazódó – Horvai István által is emlegetett – „helycsere”, vagyis egy határozottabb normarenddel élő világ letűnése és a még körvonalazatlan új megjelenése a 20. századvég – 21. századelő világában olyannyira ismerős jelenség, hogy természetesnek is tetszik a 90-es évektől valóságos csehovi boomnak is nevezhető állapotról beszélni. Csupán néhány színrevitel kiemelésére van módunk, a kritikai irodalomban talán leginkább körüljárt előadásokról szóló reflexiókból idézünk. Az ivanovi témakörben az Új Színházban Székely Gábor 1996-os rendezése – Cserhalmi Györggyel a főszerepben (Szása: Marozsán Erika, Anna Petrovna: Tóth Ildikó) – aprólékosan kidolgozott realista technikával építkezik. Az előadás dramaturgiája a csehovi hangeffektek poétikáját is játékba hozza, amikor sejtelmes hanghatásokat alkalmaz jósló funkcióban, leggyakrabban Anna Petrovna és Ivanov figurájához kötődően, a közeli halál előrejelzőjeként.⁴³ Szláv mitológiai kontextusban ezeknek a Csehov által sűrűn alkalmazott figyelmeztető hangelemeknek különösen hangsúlyos szerepe van, de a magyar befogadó számára is érzékelhető egyes hangjelenségek önmagán túlmutató jelentősége.

2004-ben a 80-as évekbeli *Három nővér* kultikus előadásának rendezője, Ascher Tamás viszi színre az *Ivanovot* a Katona József Színházban. A korábbi

⁴² Az egykori urasági lak beosztása szerint ugyanis az alsóbb szintet a szolgák, a felsőt a földbirtokos és a családja használta. Csehov századvégi elbeszéléseiben és drámáiban azonban már igen gyakran problematikussá válik ez a tradicionálisnak számító elrendezés, és az uraság megrendült identitásának a kifejezőjeként igen gyakran a lenti, alacsony mennyezetű helyiséget foglalja el (ld. pl. A *pöszmétebokorban* Aljohin házának elrendezését) vagy a két szint közötti ingázásával, le-föl járkálásával az életforma eldöntetlenségét fejezi ki (mint pl. a *Nőuralom* című elbeszélés hősnője esetében). A háznak mint a mitopoétikai értelemben vett *saját világnak* az átértékelődéséről, az elidegenedés aktusáról és a ház alakzatának a halál motívumával való kapcsolatba lépéséről részletesen szól Csehov drámái kapcsán V. V. Kondratyeva és M. Cs. Larionova munkája: Кондратьева, В. В. – Ларионова, М. Ч.: *Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: Мифопоэтические модели*. Ростов-на-Дону, «Foundation», 2012. 54–85.

⁴³ Sándor L. Iván: A realizmus változatai. Csehov Ivanovja Zsámbéki Gábor, Székely Gábor és Ascher Tamás rendezésében. *Ellenfény*, 2004. 4. 33.

Csehov-interpretáció sikeréhez hasonlatos a későbbi előadás fogadtatása is: a világ számos országában vendégszerepelt a darab, 2008-ban Arany Maszk díjjal tüntették ki Moszkvában. Felfogásában, stílusában azonban jelentősen eltér az előadás a korábitól, a lélektani finomságokat, apró rezdüléseket színi történéseké formáló, és éppen e részletgazdag közelképeiben döbbenetes erejű *Három nővér* színrevitelétől. Itt már a darab helyszíne is átkerül egy napjaink nézője számára ismerősebb közegbe, a múlt század 60-as éveinek szocialista valóságába, a leginkább művelődési házra emlékeztető, sokféle találkozásra, emberi interakcióra lehetőséget teremtő, afféle modern szalonként funkcionáló térbe. Khell Zsolt díszletét Tarján Tamás „réműletes otthontalanságot mutató, esztétikai hideglegelést kiváltó”⁴⁴ helyszíneként írja le. Ez a hatás a farce-elemeket sem nélkülöző komikus jelenetsorok mögötti tragikus történést is nyomasztóan közel hozza a nézőhöz – térben és időben is.

Ivanov (Fekete Ernő) hétköznapi életében ugyanis a már érzékeltetett metafizikai otthontalanság kísértete is ott lebeg. A felesége halálos betegsége révén éppen szétfosló otthoni világ ugyanis immár nem helyettesíthető mással, mégpedig nem az erkölcsi dilemmák, hanem az Ivanov létezésére egészét érintő elbizonytalanodás okán. Az előadás fontos jelenete, Ivanov levetkőzése az önfeltárukozás és önvizsgálat metaforája az előadásban, a férfi válaszokat sóvárgó lényé megmutatkozásának szimbolikus aktusa. Ivanov otthontalansága, idegensége egy többféleképpen értelmezhető, küszöböt átlépő mozdulatban kulminálódik a záróképben. Nem öngyilkos lesz, inkább megbotlik (talajt vesz) Ivanov, az emberi létezés forrendjéből kizuhan valamiféle körvonalazatlan, más világba.

Ascher Tamás a *Három nővér* említett előadása előtti évben, 1984-ben a kaposvári Csiky Gergely Színházban a *Cseresznyés kert* keretében kezd el voltaképpen



A. P. Csehov: *Három nővér*, Katona József Színház, 1985, r: Ascher Tamás (forrás: katonajozsefszinhaz.hu)



A. P. Csehov: *Ivanov*, Katona József Színház, 2004, r: Ascher Tamás (fotó: Szilágyi Lenke, forrás: katonajozsefszinhaz.hu)

⁴⁴ Tarján Tamás: Járás; helybenjárás. *Népszava* 2004. 04. 21.

a csehovi szövegvilágról színi értelemben gondolkodni. Az előadás talán legfontosabb nívója Spiró György felkéréséhez kapcsolódik, hogy fordítsa újra, újítsa meg, tegye szöveghűbbé a dráma magyar verzióját.⁴⁵ Spiró egy olyan Csehov-olvasathoz járul hozzá markánsan nyers, az eredeti szöveg helyenként töredékes, egyes szereplők replikájában értelmetlen badarságként is hangzó szikár nyelvének visszaadásával, amely mintegy lehántja a melodramatikus, szentimentális tónust a cseresznyés kert eladásának történetéről, és felerősíti a kommunikációs nehézségekkel is küzdő, egymásnak sem verbális, sem aktív segítséget nem nyújtó szereplők passzivitását.

A Spiró-féle fordítás képezte az alapját a 2006-ban Miskolcon vendégrendező újvidéki születésű Radoslav Milenkovič *Cseresznyés kert*-színrevitelének is. Hadd emlékezzünk meg fragmentált színháztörténeti áttekintésünkben a darab záróképének poétikus erejéről. Az urasági házban magára maradó Firsz lefekszik, és vélhetőleg többé nem kel fel. Hull a hó, egy francia szonon zenéje szomorkás (de nem tragikus) ízt ad az elmúlás pillanatának, miközben a hideg, halotti fehérsé-

gű térben Firsz kezéből kigurul egy meggypiros biliárdgolyó. Valami szükségszerűen és véglegesen eltűnik az életünkben, de a szemünket még nem tudjuk levenni annak szép, illúzióink alapján teljesnek gondolt látomásáról.

Úgy tűnik, hogy a jelenbeli magyar *Cseresznyés kert*- és – újabban Spiró György, majd Ungár Júlia fordításverziói⁴⁶ nyomán már – *Meggyeskert*-előadások egyik döntő kérdése a színpadi nyelv körül is artikulálódik. Napjaink rendezéseiben

– Valló Péter 2005-ös Radnóti Színházbeli, Alföldi Róbert 2007-es Víg-színházbeli vagy Zsótér Sándor 2013-as Örkény István Színház-as produkciójában – a választott fordítás voltaképpen orientálja is a színészt és a nézőt egyaránt. Morcsányi Géza, Spiró György és Ungár Júlia szövegváltozataiban egy olyan beszélt nyelv elemei köszönnek vissza, amelyek a Csehov korától elválasztó viszonylag nagy időtáv okán már az új kulturális kontextusbeli aktualitásokat is törvényszerűen megjelenítik. Ez a nyelv formálójává lesz az előadásnak, annak elemi komponensévé válik, a hozzárendelt látvány, jelképrendszer,

⁴⁵ Spiró György fordításának közlése: *Közelítések – Közvetítések*. A. P. Csehov. Szerk. Regéczi Ildikó, Debrecen, Didakt, 2011. 169–215.

⁴⁶ Ungár Júlia verziójának közlése: *Csehov-újraírások*. Szerk. Regéczi Ildikó. Debrecen, Didakt Kiadó, 2016. 195–237.

játék pedig minden esetben utal a színháznak és a referenciális valóságnak a közelmúltbeli értékrend elmúlását konstatáló helyzeteire (lásd Alföldi rendezésének haláltánc-mozzanatait vagy Zsótér erős utalásait a 80-as évek letűnő valóságára), és vallomásos jelleggel szól a lehetséges jövőképről.



A. P. Csehov: *Meggyeskert*, Örkény István Színház, 2013, r: Zsótér Sándor (fotó: Szigetváry Zsolt, forrás: 7ora7.hu)

1999-ben Georges Banu, a kortárs színház kiemelkedő teoretikusa és egyben *animátora*,⁴⁷ lelkesítője a *Cseresznyés kert*-előadások századvégi aktualitását a napjainkban tapasztalható kulturális átalakulás erőszakosságával magyarázza. „... egy ciklus végéhez értünk. – állítja. – Aggodalmunk lényegi középpontja a gyümölcsöskert-komplexus.”⁴⁸ A komplexus a bukás, a veszteség felismerésének pillanatához kötődik. Egy olyan végállapot érzékeléséhez, amelyben lelkileg ugyanakkor lehetetlen azonosulni a megoldásként felkínált továbblétezési stratégiákkal. A „hogyan tovább?” kérdése elodázhatatlan, de komoly egzisztenciális élményt, az emberi lét (a szabad egzisztencia) felelősségének átélését követeli meg a helyzet. A lényegre törő *Cseresznyés kert*-előadások ennek a szembenézésnek a megrendítő voltát jelenítik meg. Akkor is, ha a szereplők nyílt színi gesztusai a háritásról szólnak, a szöveg mélyi jelentés minden esetben feltárja az otthontalanság, az idegenség árnyának fokozatosan mindenkire kiterjedő szorongatását. Az egykor volttal kapcsolatos illúzió nem ad menedéket (egyik Csehov-darabban sem), nem segít a választás megélésében, mégis – sugallja a múlt poézisét is érzékelhetővé tevő szöveg – az emléket szükséges ápolni, különben embertelen megoldást hoz a jövő. De milyennek látják a jövőt a 21. század második évtizedének előadásai? A válasz minden esetben ott van az aktuálisan színre vitt *Cseresznyés kert*-változatban.

Nem érezzük erőltetettnek az *Ivanovot* sem ebbe a gondolkörbe kapcsolni. A korábban már többször említett talajtalan, egyensúlyt veszített állapotában Ivanov a *Cseresznyés kert*-szereplők korai variánsát képviseli az életműben. Ugyan nem bizonygatja, mint Sarlotta, hogy fogalma sincs a gyökereiről (identitás-problémái látszólag sincsenek) és nem függeszti tekintetét kétségbeesett vágyódással

⁴⁷ A találó megnevezés Anca Măniuțiu-tól származik: Anca Măniuțiu. Georges Banu avagy a színház mint sorsesemény. In: Banu, Georges: *Színházunk, a Cseresznyés kert. Egy néző feljegyzései*. Kolozsvár, Koinónia, 2006. 6.

⁴⁸ Banu, Georges: *Színházunk, a Cseresznyés kert. Egy néző feljegyzései*. Kolozsvár, Koinónia, 2006. 23.

valamely földi relikviára,⁴⁹ de nagyon is bizonytalan saját lényege tekintetében, hirtelennek látszó „válaszlépése” pedig aláhúzza a belső harc komolyságát.

Visszatérve Banu esszéjéhez, amely „a cseresznyés kert, a mi színházunk” dimenzióját is megnyitja,⁵⁰ a kortárs színházi állapotról is szóló MITEM számára nem is lehetne aktuálisabb téma Csehov e két darabjának kérdésfeltevésénél.

⁴⁹ Miként a *Cseresznyés kert* szereplői. A darab egzisztencialista szempontú megközelítésére tett kísérletet ld.: Regéczi Ildikó: A kétségbeesés forrása (*Cseresznyés kert*). In: Uő.: *Csehov és a korai egzisztenciabölcsélet*. Debrecen, Kossuth Egyetemi, 2000. 128–144.

⁵⁰ Banu, Georges: *Színházunk, a Cseresznyés kert. Egy néző feljegyzései*. Kolozsvár, Koinónia, 2006. 128.

Ildikó Regéczi: Chekhov's Dramas on Hungarian Stage – with Special Regard to *Ivanov* and *The Cherry Orchard*

MITEM this year is to host two Chekhov productions. One of them will be the *The Cherry Orchard*, directed by the Ukrainian Yaroslav Fedoryshyn and presented by the Lviv Academic Voskresinnia Theatre. The other one is *Ivanov*, a guest performance by the National Theatre in Zagreb, directed by Eimuntas Nekrošius, one of the most prominent contemporary Lithuanian directors. On this occasion, Chekhov researcher Ildikó Regéczi from the University of Debrecen was asked to review the history of Chekhov's reception in Hungary, focusing especially on the above two dramas. It is revealed by the study that while Chekhov's prose fiction was available to the Hungarian public in individual volumes as early as the end of the 19th century, his dramas were not put on stage until the 1920s. *Ivanov* was staged by Dániel Jób at the Vígszínház (Comedy Theatre) in 1923 and *The Cherry Orchard* a year later. The guest performance of the Moscow Art Theatre in Budapest with *The Cherry Orchard* in the middle of the 1920s is highlighted as an important event in theatre history, and so is the 1929 visit of Stanislavski's actors with *The Three Sisters*, the psychological realism of which was to have a noticeable influence on director Sándor Hevesi's *Sirály* (*The Seagull*) in 1930. A real breakthrough as far as the reception of Chekhov's stage pieces is concerned, however, only took place in the 60s and 70s of the previous century, when a significant milestone in the renewal of the language of theatre was the (re)interpretation in Hungary – like around the world – of Chekhov's dramaturgy. *Ivanov*, directed by Endre Marton in 1971 and Gábor Zsámbéki in 1977, as well as *The Cherry Orchard*, staged by István Horvai in 1974, were the emblematic productions of the period. The end of the 20th and beginning of the 21st centuries also saw a revival in Chekhov presentations. *Ivanov* was put on stage by Gábor Székely in 1996, bringing “the poetry of sound effects” into play, too. The biggest success of this piece was made by Tamás Ascher in 2004, with the production, in which the “ghost of metaphysical homelessness” hovers, receiving the Golden Mask Award in Moscow in 2008. Finally, discussing the last phase in the reception of Chekhov, the author points out that the new translations by György Spiró (then Julia Ungár and Géza Morcsányi) have given an impetus, lasting to this day, to the interpretation of *The Cherry Orchard*. This was reflected by the directions of Péter Valló in 2005, Róbert Alföldi in 2007 and Sándor Zsótér in 2013.