

Két kritika Anton Pavlovics Csehov Meggyes kert című drámájáról

2014, February 3 - 6:03pm

 Tweet 0 Tetszik 21  0  Share

[Muntág Vince & Várkonyi Borbála \(/hu/content/munt%C3%A1g-vince-v%C3%A1rkonyi-borb%C3%A1la\)](#)
Muntág Vince

A jelentésvesztés dramaturgiája

A kritikától általában valamiféle értékítéletet várunk („érdemes-e megnézni?”, vagy: „most akkor mit is gondolhatunk?”). Én azonban úgy gondolom, hogy a kritika a nézői emlékezés egyik formája, s én nem emlékszem arra, hogy az előadás közben magamban értékeltem volna, ami történik. A minősítés helyett tehát a megnevezés és a besorolás kap majd elsődleges szerepet: az, hogy mire figyeltem voltaképpen.

Először is feltűnt a megváltozott címfordítás, ami az elhangzó (dramatikus) szöveg legfeltűnőbb különbsége volt az ismert, olvasható magyar változatokhoz képest. (Dramaturg és fordító: Ungár Júlia.) A meggyfa tudvalevőleg ott is nő, ahol a tulajdonos nem akarja. A magyar néző által ismert és várt cseresznyéhez képest a *meggyes kert* értéke tehát legalábbis kérdéses; generációkon átívelő családi vagy pláne nemzeti értéként beállítani pedig már kifejezetten ironikusnak vagy szánalmasnak hat. Jelen esetben éppenséggel mindkettő igaz. A díszlet (Ambrus Mária munkája) ezt a félrecsúszott értékelést vizualizálja. Nem a referenciális hitelesség, vagy valamiféle stilizáció igénye felől értelmezi a környezetet, hanem teljesen elrugaskodva bármiféle ábrázolási kísérlettől, a megjelenő világ műviségét húzza alá erőteljesen. A két pálmafa, amit az első és a harmadik részben látunk, hangsúlyozottan műanyagból van. Körülötte se fű, se bokor, se egyéb háttér. Emellett a fák helye nem jelöli a térben, hogy hol végződik az interiőr és hol kezdődik az exteriőr; s az elrendezés e sajátosságára a színészi mozgás és a szöveg sem reflektál.



A második részben hasonlóan művi és absztraháló hatást kelt, ahogy a színpad hátuljára felállított és kifeszített műanyag ezüst fóliából fa formájú darabok hiányoznak. Így a fák kivágása – a vizuális kimetszés értelmében – már azelőtt megkezdődik, mielőtt Lopahinnak akárcsak módja nyílna erről dönten. A két szélső részben feltűnik továbbá egy macskafej formájú műanyag fülke, amely egyszerűen a megjelenítetthez képest a mindenkor másik teret különíti el (a ház belseje, a kert bejárata, stb...). Macskaságát meglehetősen nehéz vonatkoztatni bármire, bár az igaz, hogy ötletesen mozgatják a térben. Igazi jelentőségre a zárlatban tesz szert majd. A posta irritáló időjelzés gyanánt egy bőrrönd méretű és alakú mobiltelefon-szimulációként van jelen a harmadik részben, mint a szereplők által észre nem vett változás tolatkodó metaforája.

Az előadás tehát egy olyan környezetben zajlik le, ahol a szereplők mozgása és a verbális megjelenítés sokkal erősebben kijelöli a tér koordinátáit, mint maga a tárgyi-anyagi közeg. Nemcsak a “kint” és a “bent”, hanem a lokalizálhatóság általában is bizonytalanává válik a rendezés képi világában. Erre ráébredve a néző másképp, élesebben érti az otthon kiüresedésének és jelentésvesztésének dramatikus folyamatát is. Ez a megoldás természetesen egy speciális dramaturgiai olvasási módhoz vezet el. Így ugyanis megnyílik a lehetőség arra, hogy a néző leépítse magában a cselekményszerűség elvárásrendjét, és helyette egymást értelmező, átíró-dekonstruáló gondolatszámok összehatásaként olvassa a dramatikus struktúrát. Ehhez szolgálhat keretként, ahogy a rendezés a vizuális környezet szétmállasztásával dekontextualizálja, üresbe futtatja a szereplőit. Így az alakok annak ellenére, hogy

tulajdonképp nincsenek kimerevítve az időben, mégis panoptikumba rendezhetők. Az előadás legnagyobb kérdése ebben a tekintetben, hogy mennyire volt érdemes megtartani a realista bázisú színészi játék és a zárt dramatikusan rend konvencióit; a radikálisabb, poentírozó hatású szövegredukció és az absztraktabb figuraépítés ellenében. (Az utóbbi példája lehet Hudi László 1999-es *Cserecsnyéskerkje*). A színészi teljesítmények így átmeneti státuszba kerülnek. Értelmezésük azon múlik, mögójük írja-e a nézés a veszteség és az önvesztés narratíváit (akár ironikusan is), vagy az elvonatkoztatás ajánlatait fogadja el.

Kerekes Éva Ljubov Andrejevna-jának lélektani értelemben nincs életkora, de nem tudunk irányában sem fölényt, se szájalmat, se megértést tartósan érezni, hiszen a család tagjai és a többiek is szinte pillanatról pillanatra átértelmezik a hozzá való viszonyukat. Amikor aranyat ad egy kéregetőnek, azt egy dáma eleganciájával teszi, előtte azonban egy vénasszony ügyetlenséggel ejti le a pénztárcáját. Ezt követően kislányos affektálással sajnálatja magát, saját ostobaságáért. (Ezt a döbbenetes testjátékbeli repertoárt Zsótér egyébként nem először használja ki – ehhez hasonló – dramaturgiai többirányúság céljából.)

Nagy Zsolt mint Lopahin nem tud sem kívülállói, sem bennfentes maradni. Amikor elmenne és lelép a színpadról, visszahívják, amikor meg kellene érkeznie, szinte törvényszerűen elkésik. Az alakítás egészének végkövetkeztetése, hogy a racionális igazság szólama, miután nem értették meg, saját jóslata beteljesülésének pillanatában egyszerűen létalapját veszti. Lopahin hanghordozása leginkább higgadtan és érzelemmentesen mondható az első két részben. Nincs egyetlen értelmezhetetlen, nem célszerű gesztusa sem. Amikor azonban bejelenti, hogy ő vette meg a birtokot, szövegmondása hirtelen földűsul indulattal. Nem tudni, sír-e vagy kárörvendően kacag, pótcselekvésszerűen emelgeti a karját fölfelé, simogatja az arcát, szorítja ökolbe a kezét, és néz hol a közönségre, hol lefelé. A meggyeskert birtoklójaként lényegében megsemmisíti azt, ami őt identifikálhatná. A meggyeskert megszűnésével felemelkedése, bosszúja (?), s ezzel ő maga is közegét veszti.

A példák kiválasztásának esetlegessége is mutatja az alakok értelmezésének már említett stabilizálhatatlanságát. Mert mindeközben a realiztikus alapú figuraformálás ellenére rengeteg a statikus testpozíció, az egy helyben állás, a gesztikuláció visszafogása. A szereplők helyzete ily módon tablószerű összképekbe sűrűsödik, és ez szinte észrevétlenül erősebbé válik vizuális jelként, mint a viszonyoknak a szövegben kifejtett lélektani rajza. Mindez úgy írja át a dialógusok értelmezését, hogy nem az egyes sorsok és szólamaik különálló jellege válik érdekessé, nem az úgynevezett párhuzamos monológok közhelyes és hagyományosan félreértett struktúrája működik; hanem a "meg nem értés" a konkrét párbeszédszerű helyzetekben, mely *de facto* valósul meg. Ehhez képest válik izgalmassá az, ahogy a külső idő elfelejtődik, így aztán a végkifejletben annál erőteljesebben tolakodik az értelmezés fókuszába.

A néző felé fordulásokkal a szereplők önreflexiója ironikus, már-már kettős kódolású félreszólások sorozatává válik. Se a teljes magány, se a teljes megértettség nem lehetséges ebben a környezetben, ezért az előadásnak nincs egy pillanata sem, amelyet stabilan az egyik szereplő nézőpontjából, az ő igazsága felől tudnánk olvasni. Ez sokszor komikus (vö. a *farce* megjelöléssel a színlapon), de még inkább zavarba ejtő, mert bizonytalanságban tartja a nézői értékítéletek kiinduló pozícióját. A színészi alakításokról mindebből fakadóan nehéz a többi szerepformálástól elkülönítve beszélni: inkább csak egyes jelenetek kimetszése válik lehetségessé.

Az összkép és az általános benyomás vonatkozásában végül mindenképpen szót kell ejteni az előadás legemlékezetesebb szekvenciájáról. Világosan mutatja ugyanis az értés már jelzett ambivalenciáit, és az előadás valódi nézői kihívását. A záratról van szó, amely Békés Itala Firszt-formálásához kötődik. A figurának a rendezésben nincs nemisége. A játzó test és a dramatikusan alak életkorának egybeesése a meghatározó (80 év fölött). A szereplő, miután mindenki elment, belép lassú, csoszogó, öreges, de méltóságteljes járással, bemegy középre, és pár szóval konstatálja a helyzetét, majd leül. Hosszú szünet következik. A tér és a test egymás metonímiájává válik azáltal, hogy mindkettő kontextusát veszti: egyiknek se tudjuk karakterizálni a jelentését az elhagyatottságon kívül. A figura az üresség rekvizitumává válik, környezete pedig benne személyesül meg. A jelenet emblémaként olvasható annak, ahogy Zsótér *Meggyeskerkje* a jelentésvesztés folyamatát rendezi meg első Csehov-előadásában. A szorongó, tehetetlen Firszt bezárja magát a macskafejbe. A tér elsötétül, csak egyetlen fénycsóva közelít rá a szemlyukból kifelé figyelő arcra. Halljuk a házat bontó kopácsolás zajait, majd lemegy a függöny. Az előadás lebontja azt, amiről eddig beszélt, és egy új szemszöveget emel a nézői horizontba: a tragédia nézésének metódusát. De mivel maga az előadás végig a művészet képzetét nyújtotta, a történeteket nehéz (tisztán) tragikusan érteni. A néző csupán figyel, mert nem tehet mást, és küzd azzal, hogy tartalommal telítődjék meg az, ami kiüresedett.

Várkonyi Borbála

Kiűzetés

*„A kert, a kert. Sokak számára tán: a béke.
Nap süt, fű sarjad, csíz dalol.
Körték sárgája, szilva kékje.
Macska leskel a bokor alól.*

*A délelőtti árnyék méri,
s az arany délutánokat.*

Minden kert egy kis Éden-másolat (?)

- ha ízlel is halált valaki, mért mi?!"

(Tatár

Sándor)

Csehov *Meggyeskert* című drámája a "kertbe" való visszatérés reménytelen próbálkozásaként is értelmezhető. A 2013 októberében az Örkény Színházban, új fordításban bemutatott dráma a vágyott világ, az illúziók és a tényleges valóság közötti feszültséget állítja középpontba. Zsótér Sándor rendező az Ambrus Mária által tervezett egyszerű, ám annál érdekesebb, és talán a csehovi világtól idegen díszlettel próbálta meg érzékelteni a dráma karaktereinek nem-jelenlétét ahhoz a világhoz képest, amelyben a cselekmény szerint mozognak. A színpadon az orosz vidéktől teljesen idegen pálmafa, mellette egy belül üres, a nézőtér felé halott tekintettel forduló macskafej, középen pedig egy óriási utazóbőrönd/kanapé/koporsó helyezkedik el, amely a cselekmény során, később kinyitható, óriás mobiltelefonná alakul. Így mintha ikonikus tárgyakként vennék körül a dráma karaktereit, megelevenítve belső idegenségüket, egymástól való különállásukat. A színpadon megjelenő díszletek nem kapcsolódnak szervesen a szereplőkhöz, az általuk meghatározott térben idegenül mozognak az egymás mellett is elbeszélő csehovi alakok. Bár testük érintkezik környezetükkel, mégis légüres térben mozognak, Pilinszky szavaival élve „*partra vont halakként vergődnek*”.

Az épített, megjelenő környezet idegensége – mind az eredeti orosz vidéktől, mind pedig a szereplőktől – egy belső törés tragédiájára mutathat rá. A Csehov-dráma szereplői nincsenek otthon a jelenben, párbeszédek mintha a létük alapjához való kapcsolódás lehetőségének elvesztését fejeznék ki, és így az egymáshoz való közelkerülés, a találkozás esélye is meghiúsul. Dunyasa és Jasa, valamint Várja és Jermolaj kapcsolata is kudarcba fullad. Dunyasa szerethetősége ellenére túlzó érzelmességével visszariasztja Jasát, aki szinte kegyetlen érzékeltenséggel utasítja vissza őt. Jermolaj pedig, aki mindenről beszél, akit csak egy dolog érdekel: a kert felparcellázása és a lehető legnagyobb haszon megszerzése, képtelen a lényeges dolgokra odafigyelni, amire csak sejtésünk lehet, hogy minden szereplő vágyakozik. Várja hiába epedezik Jermolaj szerelme után, a pénzvilággal foglalkozó újjazdag kereskedő képtelen megközelíteni őt, amelynek talán oka, hogy bár csupán a szavakban él, „az” egy lényeges mondatot, szót nem tudja kimondani. Ez akkor hág tetőpontjára Csehov drámájában és Zsótér Sándor rendezésében, amikor az utolsó színben Ljubov Andrejevna, a birtok úrnője „fellelkesülve”, egy adott pillanatban megteremti annak lehetőségét, hogy Jermolaj megkérhesse Várja kezét. Az érzelmek feltárása egymás számára azonban úgy érezzük, örökre elmarad. Várja keresgél valamit, Jermolaj pedig a körülmények iránti érdeklődésben elveszve, lezárja a valós dolgok megmutatkozásának lehetőségét.

Várja: De hova is lehetett? ... Talán betettem a nagy kofferba... Igen... ebben a házban számomra befejeződött az élet... a mi életünk itt megszűnt...

Iermolaj: Én meq Harkovba utazom. (...)

V.: Csakuqvan?

!.: Tavaly ilyenkor már esett a hó... emlékszik? Most meg olyan szép napos ősziünk van. Csak hűvös egy kicsit... ma reggel három fok hideg volt...

Szandtner Anna és Nagy Zolt kettőse ebben a jelenetben az egész előadás végső feszültségét sűrítette magába. Szandtner Anna Várjája mereven, lélegzet-visszafojtva várja Jermolaj közeledését: a kettejük közötti "feszültségből" láthatóan Jermolaj szabadulni szeretne. Nagy Zolt alakításában egy törekvő, a másik oldalon azonban menekülő férfit láthattunk, aki minden magabiztossága ellenére bizonytalannak tűnik önmagában.

A szavak általi elidegenedés problematikája már a dráma elején, a Párizsból hazatérő Ljubov Andrejevna szájából elhangzik, amikor kifakad a sok beszéd értelmetlensége ellen. „*Minek annyit összevissza fecsegni?*” – kérdezi bátyjától. És bár a kert, a régi családi birtok, a gyerekkor elvesztésének fájdalmát érzékeli, a szavakban megélt siránkozáson kívül mégsem képes tenni azért, hogy a kert megmaradjon. A Ljubov Andrejevna általakított Kerekes Éva egy látszólag derűs, ám ugyanakkor az életével szembenézni, illetve a fájdalommal mit kezdeni nem tudó nő alakját formálta meg, aki folyamatosan elveszti kapcsolatát a valósággal: mintha eltávolodna saját érzelmeitől is, és közönnnyel szemlélne mindazt, ami az életében történik. Éppen ezért az előadás utolsó felvonásában, amikor az eladott házból való elutazáskor sírva borul bátyja, Gajev nyakába (Debreczeny Csaba), az érzelmek ilyen heves megjelenítése a végkifejletre idegenné válik és hitelet nem veszt. Ugyanakkor pont ebben az idegenszerűségben érhető tetten a valódi tragédia: az addig fel nem ismert valósággal való szembesülés, a kert értékére való rádőbbenés, amelyet azonban éppen akkor kell elhagyni, amikor az újra megalált lehetne.

Ljubov Andrejevna ruhája az előadás folyamán nem változik: egy rövid, virágmintás nyári ruhát visel, amelyben a színpadi tér pálmafájára ismerhetünk. Így a térben különálló "tárgyak" és a Ljubov Andrejevna alakító színésznő ruhája együttesen felerősítik azt a létbe vetett állapotot, amely Csehov karaktereinek sajátja, és amely mint "ruha", önnön magányukba takarja a szereplőket. A pálmafa által megjelenített illúzióvilág mindeközben eltávolít a hétköznapi, konkrét fizikai tértől, és ezáltal tárja elénk a

Az egymástól, a szavaktól és végső soron az önmaguktól való elidegenedés gesztusát erősítik a rendezésben a kimerevített színpadi jelenetek is, amelyekben a szereplők csupán egymás mellett állnak, tehetetlenül várva arra, hogy a dráma eseményei valamiképpen megoldódjanak. Így jelennek meg a második felvonásban is a pálmafák sziluettjei által közrefogott szereplők, akik a fák körvonalai mögül tekintenek a nézőkre, mintha képerketben megelevenedő alakokat szemlélnének. A kert-jelenet ebben a mozdulatlanyságban tárja fel a szereplők belső mozgalmasságát, érzéseiket és gondolataikat. A meggyeskertben játszódó jelenetben a dráma karaktereinek beállítottága teszi az amúgy sematizált alakokat ikonikussá: a Trokán Nóra által alakított magányos, távolságtartó nőt, akinek nincsen kapcsolata senkivel, mivel nem érti meg őt senki; a Kádár Lilla által alakított, reménytelenül szerelmes szobalányt, Dunyását, aki a gögősnak és érzéketlennek megformált Jása (Rada Bálint), az inas után fut; és a „húsz lábón járó” szerencsétlenség Jepihodovot, az irodai alkalmazottat, aki Fehér László alakításában egy állandóan zavarban levő, ideges, tudálékos alakként jelenik meg. A szereplők „keretbe foglalása” erősíti a dráma szereplőinek bemutatkozását, amelyben elmondják saját helyzetüket, reflektálnak életükre, ám az egymástól való távolság megszüntetésére mégsem találják meg a lehetőséget és a megfelelő nyelvet.

A darab végén Firszt, az öreg inas (Békés Itala), akit a házból távozók otthafejtettek, csoszog be a színre. A színpad sötétsége és hirtelen csendje a lelkében gyökeret vert magány képeként jelenik meg. Lemondóan, magát megadva lép be a színen látható üres macskafej belsejébe, amelyet mint koporsót, zár magára. Az elmúlásra vonatkozó utolsó szavaiban érkezünk meg voltaképpen abba a jelenbe, amelyet a darab során a szereplők szüntelenül kerestek, de amelyet játékaikkal, emberi játszmáikkal folyamatosan elutasítottak. Ez a jelen, bár a konkrét történésekkel való szembesülés fájdalmát is magában rejt, mégis a virágzó meggyfák gyümölcserlelésének idejét is elhozná. A fecsegő szavak mögötti lényeg megtalálása azonban a kert fáinak kivágásával végleg ellehetetlenül; a kert, amelyre vágyódunk, idegen kézbe kerül. Kiűzetünk a Paradicsomból.

Jelmeztervező: Benedek Mari

Arra járó- Ficza István

Tweet

<0

Tetszik

<21

+1

<0

Share

Facebook-hozzászólások



Add a comment...

Comment using...

Facebook social plugin