

## **„Realizmusról, naturalizmusról és más badarságokról”. Gellért Endre 1952-es „Ványa bácsi” rendezése**

**JÁKFALVI Magdolna PhD**

Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest

jakfalvi.magdolna@szfe.hu

**Abstract: “On Realism, Naturalism and Similar Nonsense”. Endre Gellert’s 1952 interpretation of "Uncle Vanya"**

*The 1952 performance of Uncle Vanya, directed by Endre Gellert, is the crowning achievement of Hungarian Realist theatre, and it lives on in the collective memory of generations as a flawless masterpiece. It is remembered not solely as an aesthetic experience, but as a socio-political statement. In the Rákosi era, the repertoire of the Budapest national theatre was noticeably less constrained by ideology than that of other theatres in the capital city. The theatre’s intendant Tamás Major has completed his compulsory studies at Communist party school by 1949, and his fervent and committed declarations draw attention away from the new performances, as Major has an active role in Party politics, and asserts the interests of the theatre in daily Communist debates. The remembrance of the performance transforms the play speaking of the unbearable burden of existence in the difficult years of the Rákosi era into something akin to the language of political theatre. In my paper, I analyze the acting traditions of a theatre under dictatorship, an artistic practice tied to the acting methods and the ideals of realism.*

**Key words:** *theatre history; state socialism; realism; Chekov; scenic tradition.*

Huszonöt esztendeje kérődzik  
kölcsonként gondolatokon realizmusról,  
naturalizmusról és más badarságokról.

(*Ványa bácsi* 1952, 7)

### **Színháztörténeti kontextus**

A *Ványa bácsi* kiemelkedését több mozzanat segítette elő, közülük is a legfontosabbnak tekinthető a rendező, Gellért Endre *Nyugatos* szocializációja, a Néphadsereg Színházaként vegetáló Vígszínház ingatag intézményi státusza, a korábbi



csehovi szövegváltozatok népszínműves zavarossága, s végül a Nemzetiben anyanyelvként beszélt, Hevesi Sándorhoz köthető játékmód realizmusa. 1952-ben Gellért Endre a Nemzeti Színház főrendezőjeként dolgozott, pozíciójából adódó feladata volt a repertoár összeállítása, eleget kellett tennie annak az elvárásnak, mely a magyar klasszikusok és kortársak mellett a szovjet drámairodalom kiegyensúlyozott jelenlétét is igényelte. Csehov az ideológiai elvárásrendben szovjet drámaírónak számított, a játéknyelvet meghatározó Sztanyiszlavszkij-féle iskola alapszerzője, tehát 1952-ben a Csehov-játszás politikai lehetőségként kínálkozott a szovjet drámai korpusz jelenlétének érzékeltetésére, miként egy programszinopszis összegezte:

Csehov, a nagy orosz író (1860–1904) egyike az orosz realista drámaírás megeremítőinek. »Ványa bácsi« című darabja a kapitalizmus kialakulásának viharában szédülten kapkodó orosz földbirtokos úriosztály erkölcsi züllését, bomlását vetíti elének. Az élősdí, önző áldudós Szerebjakov professzor és családja elfulladt, gyilkos dühvel marják egymást, amikor úgy érzik, talpuk alatt meginog a birtok, a föld. Mindannyian veszítiket érzik a feltörő kapitalizmus bűzös mocsarában, amely már szelével is rothasztja őket. Csehov páratlanul éles emberábrázoló készsége, művészetének teljessége nyilvánul meg a Szerebjakov-kúria pusztuló világának kíméletlenül leleplező reális rajzában.

N.N. 1952, 7

A szinopszist olvasva Csehov új szerzőnek látszott, pedig 1920-tól folyamatosnak volt mondható a játssása, bár a szövegkiadásokat tekintve Csehov drámái egészen 1950-ig nem könnyen hozzáférhetőek (Spiró 2012, 7), miként Sztanyiszlavszkij írásai sem voltak azok. A háború után a Vígben Marton Endre 1947-ben *A három nővérhez* rendesen átalakította a Kosztolányi-változatot, Gellért pedig a Nemzetiben 1948-ban Tóth Árpád 1924-es, kiadatlan *Cseresznyéskertjét*. A szabad forrásfelhasználás, a németből fordított orosz két nyelvi kultúrán közvetítve (orosz és német), két domináns színházi gyakorlaton át dramatiszálva (Hevesi és Jób) a realizmus szabadon konstruált és értett közegét hozta a Nemzetibe. Csehov szövege az államosítás éveinek ideológiai bizonytalanságában a szocialista realista művészi gyakorlat kötelező elemévé vált, miközben húsz-huszonöt éves nyelvi-gondolati kliséket és színpadi fordulatokat őrző szerkezetet hordozott. Ennek vetett véget a *Drámák* gyűjteményes kiadása 1950-ben (Csehov 1950).

### **Dramatikus szöveg, dramaturgia**

A Rákosi korszakban a Nemzeti repertoárja ideológiailag látványosan szabadabbnak tűnt, mint a többi színházé. Az igazgató, Major Tamás tisztséget vitt a pártvezetésben, a színház érdekeit kommunista napi harcokban érvényesítette. A repertoár-szerkesztés legfőképp nyelvi óvatosságot igényelt a főrendezőtől, így Gellért Endre a Nemzeti sikeres házi drámaíróját, az oroszul remekül tudó, Moszkvából 1945-ben, tíz év száműzetés után hazaért Háy Gyulát kérte fel az új Csehov-változat elkészítésére. Így



lett az új kurzusnak friss fordításban új *Ványa bácsi* szövege. Háy 1952-es politikai súlyára erősen szükség volt. Az 1920-as bemutató utáni Kosztolányi-kritika három évtized múlva is értelmezői felszínt kínált a nemzeti gyász, a feldolgozhatatlan Trianon-letargia felidézésére. Kosztolányi egy uszító kurzuslapban „nagy erővel beszéli ki még friss fájdalját” (Zágonyi 1984, 310), s mind Asztrov, de legfőképp Ványa alakja ennek a modern nemzeti fájdalomnak és tehetetlenségnek vált halvány, de észlelt allegóriájává. Jób Dániel fordítása (Vanja 1920) mindegyre igen finoman ráerősített, amikor a dráma lezárásakor Szonja így nyugtatja Ványa bácsit: „Én hiszek, bácsi, forrón, szenvedélyesen hiszek az egy, élő igaz Istenben...” (Gyergyai 1968, 175). A Vígszínház Csehov-sikereit túlzás lenne az irredenta magyar hiszekegyhez kapcsolni, bár a színpadi játék megidézi az 1920. június 4-i Trianoni békeszerződést. Miként lehet ebből a Trianon-allegóriából kilépni? A Rákosi korszak Nemzetijében az újrarendelt Csehov-szöveg a munka-metaforára koncentrált, s így hangzik:

„Mit csináljunk? Élni kell! (*Szünet*) És élni fogunk, Ványa bácsi. Végigéljük a napok, az esték hosszú-hosszú sorát; türelmesen elviseljük a megpróbáltatásokat, amelyekkel sújt a sors; nyugalmat nem ismerve dolgozni fogunk másokért most is, öregkorunkban is, ha meg üt az óránk, békésen meghalunk, és ott, a síron túl, majd azt mondjuk, hogy szenvedtünk, sírtunk, sok volt a bánatunk, és az isten megsajnál bennünket, és mi ketten – te meg én, drága bácsikám – megérvük ott a gyönyörű szép, fényes életet, örülni fogunk, meghatott mosollyal tekintünk vissza majd mostani boldogtalanságunkra - és megpihenünk. Én hiszek ebben bácsikám, forrón, szenvedélyesen hiszek... (*Letérdel előtte, karjára hajtja fejét; kimerült hangon*) Megpihenünk.”<sup>1</sup>

Gellért sikerének is köszönhető, hogy a munka lett a Csehov-drámák előremutató és túlélő mozzanata, az a munka, mely a drámák jelenidejében sosem került a nézők elé. 1952-ben a háborús újjáépítések és a rendszer felépítése még elviselhetetlen munkával járt, s láthatóvá kellett tenni ennek a munkának a művészi oldalát is. Az ország építésének heroizmusa a munkát a termelésben látatta, s a színház a termelési viszonyok dramatizálásán és a termelési drámák bemutatóján túl a mennyiség fogalmával tudott lépést tartani az építő retorikával. Ennek egyik része a számos bemutató, másik része pedig a munka fogalmának átértelmezése volt.

A színház igazgatója, Major Tamás egy konferencia-felkészülésében fontosnak tartotta előrebocsátani az előadáshoz az alábbi munka-narratívát:

Bessenyei elvtárs azt mondta, hogy abban a megtiszteltetésben részesült, hogy Leningrádban bent jártak Cserkaszov öltözőjében. Kérdezték tőle, hogy mivel

<sup>1</sup> HAY Gyula *Ványa*-fordítása, miként életművének egésze, hirtelen törlődik a közösség gyakorlatából, amikor 1957-ben letartóztatják. Fordításait átfordítják, bár jelentős megoldásait azért meghagyva emlékeznek rá. A *Ványák* történetében majd csak 1970-ben, Horvai István veszi elő újra szövegét.



foglalkozik, és az előtte álló megoldandó feladatoknak olyan tömegét sorolta fel, hogy összecsapták a kezüket és megkérdézték tőle, mikor pihen. Cserkaszov azt felelte: „Az ember életének egyetlen értelme van, a munkája és annak eredményei, mellyel népét szolgálni tudja.” Hogy a mi művészeink is ebben az irányban fejlődjenek, azért is nagyon nagy hálát érzünk a szovjet művészet iránt.

Major 1947, 6

A munkanarratíva értelmezői felhőt duzzasztott a *Ványa* fölé, s valamelyest takarta azt a gellérti tudást, hogy a teljes csehovi dramaturgiában a munka vagy vágyott cél vagy elviselhetetlen teher. Az 1952-es *Ványa bácsiban* a munkához, mint életformához való összetett viszony a karakterterkép egészét beszínezte, itt a munka különös dramaturgiai pozíciót kapott: nem egyszerűen a henyélés és robotolás egymással szembe, mely a régi és az új rend változásának szükségességét hozza magával (ez a Marton Endre rendezte *Cseresznyés kert* 1947-ben).

Ebben a drámában mindenki dolgozik, de senki nem látja, így nem érti a másik munkáját, a néző pedig nem látja senkiét sem. Gellért elővette a *Ványát*, s négy órán keresztül lassan, aprólékosan, szinte csoportterápiában végigmondatta a szereplőkkel, mit jelent nekik a munka. Asztrov egyetlen körvosként alkohollal doppingolt, hogy elviselje a tífuszjárványt, a sikertelen műtéteket, a halált. *Ványa* és *Szófja* a gazdaság ügyintézői, könyveltek, adminisztráltak, vitték a birtok ügyeit. Vojnyickaja a nagy háztartást felügyelte több cseléddel. Szerebjakov művészeti író, professor. Ez a művészeti írás azonban megfoghatatlan, mert egyszerűen nem kapott hangot, nem vokalizálódott a dráma jelenében,<sup>2</sup> ráadásul Csehov az írás terét is vagy távoli messzeségbe (Szerebjakov városába) vagy távoli szobák éjszakai sötétségébe száműzte, harmadrészt pedig a szerzőséget is bizonytalanná tette (*Ványa* és *Szófja* fordítanak és másolnak Szerebjakovnak). A munka nem látható, mégis oly mértékben megnyomorította a szereplőket, hogy a Csehov felett álló Sztanyiszlavszkij autoritása és a szocialista realista színházesztétika védőernyője takarta csak el Gellért állításait: Asztrov alkoholistá, *Ványa* neuraszténiás, Szerebjakov autista, Jelena goldminer, *Szófja* és Vojnyickaja pedig súlyos affektív zavarokkal küzd.

Gellért a négy órás előadásban időt adott a mondatoknak, s meglehetősen, az előadás vizuális kerete a századelő tipizált *oroszágát* festette a néző elé, a magyarul a magyar sztárszínészekről Budapesten elhangzó mondatok az 1952-es közélet *magyarságát* mutatták abban a formában, ahogy a realista színházi hagyomány ezt hordozhatta. Gellért dramaturgiai döntései a rendezőpéldányon és a fennmaradt ügyelőnaplón követhetők, így látjuk, hogy az új Háy-fordítás nyelvi közvetlenséget és mondattani egyszerűséget hozott a szövegbe, a fordítás csak annyira oroszoskodott, amennyire feltétlen jelezni kellett, tehát megtartja a bátyuska formulát, vodkát isznak, s szeretteiket többnyire franciául szólítják: Vojnyickaja a lány Maman, *Szófja* a becéző Sophie-t kapja. Ebben a nyelvi közegben azonban Asztrov Jelenát magyarosan tetszikeli, ettől

<sup>2</sup> Ellenben Trigorin és Trepljov mondataival a *Sirályban*.



falusibb az orvos, és közvetlenebb a leroohanása: „Én, persze, a férjéhez jöttem. Azt tetszett írni, hogy nagyon beteg.” (Ványa 1952, 9).

## Rendezés

Nézzük meg Gellért naptárbejegyzését (Gellért, naptár, 1952), hogy felidézzük a munka napi gyakorlatát a Rákosi korszak Nemzetijében.

Gellért a *Ványa* olvasópróbáját először február 27-én jegyezte, ekkor még káderjelentést is írt, másnap reggel 8-kor állítópróba, 11-től asztalnál. A rákövetkező napokban a főiskolai tanítás mellett szovjet tudósok (Liencourt 1961) előadásait követte a főiskolán, a szövetségben, a minisztériumban. Sztanyiszlavszkij Körbe ment, Gogoly (sic!) emlékünnepen vett részt, jött a Nemzetközi Nőnap is. S kezdte az *Ozorai példát*,<sup>3</sup> Illyéssel egyezkedések stb. 1952. április 9-én *Ványa*-bemutató, 1952. augusztus 21. *Ványa* részjavító próba, hogy el tudják kezdeni gördülékenyen az évadot. Lényeges, hogy Gellért 1952-ben három dráma, a *Revizor*, a *Ványa bácsi* és az *Ozorai példa* szövegén dolgozott gyakorlatilag egyszerre.

Kezdetben, a háború utáni Nemzetiben úgy vélte, hogy a néző a színházban „a való életet, benne saját magát, önmaga problémáit, harcait, eredményeit akarja látni”, vagyis „nem az illúzióért jár színházba”. A színház az életet kell bemutassa (Gellért 1981, 37), ennek a technikája pedig az atmoszféra-teremtés. Adolphe Appia atmoszféra-fogalma a század elejétől ismert, Sztanyiszlavszkij atmoszféra-fogalma kevésbé, hiszen nem teljesen kidolgozott, mert a viszonyelemzések tárgyszerűsége vonzotta figyelmét pályája jobban ismert, első szakaszában, de a naturalizmus stílusában rögzült hangulati elemek használatától nem zárkózott el. Ezek legismertebb, a Művész Színház turnéjából Budapesten is megmaradt emlékkerete a hangok atmoszféra-teremtő erejét rögzíti. Gellért is így rendelkezett:

Lovak csengője hallatszik. A világításban csak árnyalatnyi különbség. Szónya gyertyával a kezében, JH (jobbra hátul) Tyelegin gitárt hangol.

Ványa 1952, 64

Gellért erről a módszerről először 1947-ben, a Kassák-szerkesztette *Alkotásban* írt azt állítva, hogy nem a valóság észlelhető elemeit rendezi képbe, hanem atmoszférát rendez. „Az első, a legfontosabb, megteremteni a megírt társadalmi valóságot, minden feszítő erejével, sőt, a színpadnak az író által esetleg nem is ismert összes lehetőségeivel.” (Gellért 1981, 23–29. 26–27.) Gellért rendezése a nyárvég, az elmúlás, a sötétedés, a bezárkózás nyelvi, képi hatásaival a halál és az elmúlás atmoszféráját építette a *Ványa bácsi* köré. Lényeges rendezői döntés, hogy míg az 1920-as egyetlen bemutató a túlélés feletti nosztalgikus fájdalom emlékezetével kísérte az életet, addig

<sup>3</sup> 1952. május 22-én mutatják be a Nemzetiben.



Gellért rendezése, miként a kritikák kiemelik, a nem mindenáron való túlélés gondolatát teatralizálták.

Gellért rendezésének a szövegből kibomló látomása a tér enyészetére fókuszált. A világos, bemozgott, népes, hangos extériőr fokozatosan alakult sötét, csendes, halk intériórré, s a téralakítás impresszionizmusa a nyelv realizmusával és a játék naturalizmusával alkotott olyan egészt, melyet a sajtó szocialista realista remekműként ismert el.

Gellértet foglalkoztatja, hogy ha a „*díszlet* a darab atmoszférájának megteremtésében nagy szerepet játszik”, s a „*bútor* nemcsak töltelék a díszletben, de az atmoszféra megteremtéséhez és a drámaiság sűrítéséhez is hozzájárul” (Gellért 1981, 28.), akkor miként lesz szocialista realista az előadás. Gellértnél a játéktér megtöltése és kiüresítése annak fizikai és metonimikus értelmében egyaránt atmoszferikus volt. Szinte látható, hogy „Gellért Endre beállításai, csehovi hangulatképei egyszerre tolmácsolják a valóságot s a Csehovnál még valóságosabb – a lelki – cselekményt.” (Demeter 1960, 11). Gellért valósága az atmoszférateremtésben, melyek hangulatban ismertek, ez a színházi konvenció, melyet lélekelemzéssel erősített. És különösen erős csapatjátékkal. Mivel a szocialista realizmus is egy konstrukció, s bár Major bevallotta, hogy még nem tudják, mit jelent, a Nemzeti játéktechnikája lett azzá.

A szövegből olvasható rendezői munka disszonanciát hordozott: egyrészt a szöveg szerkezete pontosan őrizte azt a munkát, amit Gellért elvárt: a rendező legyen birtokában egy korszak eseménytörténetének, ismerje társadalomtörténetét, irodalmát és művészetét. Az összegzés nyelve azonban didaktikusan, idegenül osztályharcosnak hangzott. A legelső jelenet instrukciója a következő volt:

I/1. Szerebjákovnak és második feleségének, Jelenának megjelenése a vidéki kúrián kifejezése a 19. századvégi orosz kapitalista rendszer bomlasztó hatásának, mely az eredetileg érdekes embereket is lesüllyesztette, „csodabogárrá” formálta. Képtelenné váltak az akkor vezető társadalom és a vele függésben lévő elemek is fejlesztő tevékenységre. Nagy nyomás alatt vergődő, ellenállásra képtelen, szájukat járatókká formálódtak. Szenvedtek, vergődtek a semmittevő tehetségtelenek súlyos nyomása alatt „ez az élet lehúzza az embereket.” Ilyen nyomott hangulatban indul el a darab első jelenete. Lassú és vonatott ütemben, a „csehovi” hangulatok sorozatának kezdőrészeképpen. Marina ül és horgol, Asztrov bizonytalanul és habozva ácsorog.

Ványa 1952, 2<sup>4</sup>

Az elemzés, bár a XIX. század és a kapitalizmus következményének nevezte az induló állapotot, időtlenül rátelepedett a szovjetizált magyar kultúrára. Az „eredetileg értékes emberek lesüllyesztése”, akik „nagy nyomás alatt vergődő, ellenállásra

---

<sup>4</sup> Kézírással leírás. Vélhetően Bodnár Sándor kézírása, aki a felújítás rendezőpéldányát készítette.



képtelen, szájukat jártatókká formálódtak” ismerős karaktereket és élethelyzeteket állítottak színpadra.

Gellért rendezéseinek ez a *kettős beszéde* a párhuzamos idősíkok kínálta rendben nagy felismerésekhez vezetett. A színpadon magyar nyelven, a felújítás alatt már börtönbüntetését töltő Háy Gyula új fordításában, ikonikus formátumú magyar színészek beszéltek a reménytelenségről, az alkoholizmusról, az elfecsérelt életről. Az, hogy ezeket a karaktereket Ványának és nem Jánosnak, Jelenának és nem Ilonának hívják, csak a fedőnév kínálta cinkosságot erősítette.

Egyértelmű és határozott volt Gellért szereposztásbeli döntése, amikor Maklárty Zoltánnal játszatta Ványát, Bessenyei Ferencsel Asztrovot és Lukács Margittal Jelenát. Így már a szereposztás eldöntötte előre, hogy a tesztoszteron-mecset majd a doktor/Bessenyei nyeri,<sup>5</sup> s a chaplini kisembert az operettes Latabárhoz mérhető színpadi erővel játszó Ványát/Maklártyt nemcsak Jelena/Lukács nem veszi észre, de a kritika sem. Maklárty azonban több okból is Gellért rendezésének telitalálata volt. Eddig Hegedüs Gyula Vígszínház Ványájához köthető a szerepértelmezés, Kosztolányi szerint: „mintegy gránitból kivésett tragikus szikla” (Kosztolányi 1920) állt Hegedüs a színpadon. Két évtizeddel az eső bemutató után azonban Gellért döntése szabadnak volt tekinthető, sem a kánon rutinja, sem egy vélt ellenszereposztásból adódó váratlanság nem terhelte a döntést.<sup>6</sup>

Maklárty markáns vonásokkal szabdalta arca, halk és erős kifejező figyelme, kicsi és uralt teste, mely a mindenben nagy és harsány Bessenyei mellett törekeny és finom, gondolkodó és elemző, csak az elviselhetetlen fájdalomra ébreszthetett rá. Gellért megtartotta a „csupa jelkép” Sztanyiszlavszkij-tézist, amikor aláhúzta: „Csehov szándéka szerint Ványa bácsit fehér nyakkendőben (...) kell játszani ennek «gyengéd tisztaságát» (...) jelképezendő.” (Zágonyi 1984, 319). Gellért rendezésében Ványa alakja figyelmesen összetett, ilyen a „...a csehovi ábrázolás kettőssége. A lemondó

---

<sup>5</sup> Csehov koncepciója erről a jelenetről teljesen más, igaz, Gellért ezt nem ismerhette. „Őn azt írja, hogy ebben a jelenetben Asztrov úgy fordul Jelenához, mint a legszenvedélyesebb szerelmes, »kapaszkodik saját érzelmeibe, mint fuldokló a szalmaszálba«. De hát ez nem igaz, egyáltalán nem igaz. Asztrovnak tetszik Jelena, szépsége megragadta, de az utolsó felvonásban már tudja, hogy ebből nem lesz semmi, hogy Jelena örökre elvész a számára – eben a jelenetben ugyanolyan hangnemben beszél vele, mint a forróságról Afrikában, és csak úgy, jobb híján csókolja meg. Ha ezt a Jelenetet Asztrov hevesen csinálja, akkor az egész 4. felvonás csendes és bágyadt hangulata elvész.” Csehov levele Olga Knyippernek Jaltából, 1899. szeptember 30-án. Csehov szerelmei: Lika Mizinova, Olga Knyipper és Anton Pavlovics Csehov levelei. (RADNAI 2002, 130).

<sup>6</sup> „A nagy találmánya az volt, hogy az addig csak epizodistának tartott Maklárty Zoltánra osztotta a címszerepet, ami az addigi szerephagyományokkal szöges ellentétben állt. (Valaha a Vígben Hegedüs Gyula játszotta.)” (LENGYEL 2017. 143.)



szomorúság és a finom irónia” (Demeter 1960, 11). keveréke. Maklárny csehovos kis körszakáll is szerénykedett, s az utolsó jelenetben, amikor az öngyilkosság motívumát szavak nélkül kellett felerősíteni a játékban, akkor Gellért szavak nélkül, gesztikus jelenetsorral terelte a méregre a nézői figyelmet: „A(sztrov) átveszi a fiolát és megrázza, majd elteszi a táskájába.” (Ványa 1952, 58.)

Sztanyiszlavszkij 1899-es rendezéséről fennmaradt képek alapján vélelmezhető, hogy a Gellért-rendezés a négy felvonás időbeliségét is a tudott történelmi idő és az érzékelt jelen idő párhuzamaira ritmizálta. Az első felvonás nyári, hintás, világos képe Sztanyiszlavszkij kert-jelenetét idézte fel 1952-ben, s ahogy sötétül a tér, úgy közeledik a scenikai világ az ötvenes évek meghatározó téremlékeihez, míg végül a pesti nagypolgári lakások emlékképe záródott a megkopott öltözetű, megfáradt lelkű Ványa reménytelenségére. Nem különösebben erőszakos, inkább finoman illusztratív, ahogy Gellért az orosz irodalom szép fikciós közegét a szocialista realista színházi kánon kitalált hagyományává emelte, s mindezt az ötvenes évek magyarországi nagyvárosainak intellektuel öltözetével és mozgásával kapcsolta össze.

A repertoárjátszás elterjedése a színházi működés szovjetizálásának egyik hozadéka, bár Gellért megértette: a repertoárjátszásból adódó kevert egyéniség a (szocialista) realista metodika ellenében hatott. A helyzetből adódó kettőséget Gellért a színészek életkori sajátosságával is hangsúlyozta. Ez csapat már 1952-ben is idősebb a csehovi átlagnál. Maklárny Zoltán Ványája 56 éves. Szerebjakov-Balázs Samu 46. Lukács Margit és Mészáros Ági egyaránt 38 évesen kezdik a szerepet, s 44 évesen újítják majd fel. Bessenyei Asztrovja az egyedüli fiatal, ő 33 éves 1952-ben. Ezek a gellérti testek már fáradtak voltak, erősen érettek, tapasztaltak, s ez az időészlelés reménytelenséget és tehetetlenséget közvetített. Nem fiatal, nem az első esélyt megélt fiatalok küzdőterepe az élet, hanem mindenkié. Az elszállt élet tapasztalatát helyezte elének. Gellért idős szereposztása csendesen telepedett Csehovra, a fiatalság helyett az érettség, de a reménytelenség helyett a kiábrándultság árnyalatait húzta az előadásra. Az 1960-as felújítás, bár a kritikák ezt tapintatosan elhallgatták, láthatóvá tette az idő-panopikumot, s Gellért döntését hangosította fel: elmúlt az idő.

Az előadás sikerének is köszönhető, hogy a játék- és értelmezéskánonban a Csehov-drámák előremutató és a túlélést lehetővé tevő üzenete a munka lett. Ez köszönhető annak, hogy Szónya/Mészáros Ági a Nemzeti tapasztalt finálás színésze a munkát nem egyszerűen a kommunista pártideológia felől, s nem is a termelési drámák diadalmas moráljaként ábrázolta, hanem egyéni terápiaként. A munka terapikus jellege, a túlélésnek e szinte kizárólagos formája uralta és értelmezte a realista színházi hagyományt. Az államszocializmus ikonikus realista előadása tehát a munka éthoszát hangsúlyozva látszott szocialista realistának. S a munka kizárólagos és terápiás jellege Gellért saját legendájához kapcsolódott, hiszen ennek a munka-terápiának a gondolata vezette Majort, amikor Gellért 1958-as öngyilkossági kísérlete után újra műsorra tűzte a *Ványát*, s remélte, mint mindenki, hogy ez segíteni fog Gellértnek visszatárlnia a közösséghez. Gellért *Ványa*-felújítása tematizálta az öngyilkosságot magát, az





elemzőkben összekapcsolódott a látott és a tudott helyzet. Gellért öngyilkosságai Ványa sikertelen, tragikomikus és burleszk lövöldözése felől értelmezik a(z 1956-os forradalom utáni) túlélés lehetetlenségét. Gellért összegzése a rendezőpéldányban ezt ekként formálta mondatokká:

[...] a kibontás, a megoldás mi lehet erős akarat nélküli, önző emberek részére? Reménytelen elindulás egy újabb erőlködésbe, melynek eredménye ugyanaz lehet, ha nem rosszabb. Tragikusnak nem tragikus, mert ahhoz nem elég kemények. Eredménye sem lehet, mert ahhoz nem elég szívósak és célszerűek. Változatos és új út kellene, de akkor már nincs erejük. A nyomás, ha meg is szűnik, visszaesnek a régi kerékvágásba. Hiába ülnek újra vissza az íróasztal mellé. Reménytelen. A túlvilági élet hiú ábrándja marad számukra csak.

Ványa 1952, 53

Gellért Ványája 1952 és 1960 között a kommunista Magyarország kemény rákosista éveitől a forradalomig és az utána következő, sokaknak vállalhatatlan konszolidációig követte történeteinket. S ha Csehov fiatalemberei kilátástalan élethelyzetben egy szomorújáték kereteit vázolták fel, akkor középkorú, sőt idős emberek kilátástalan helyzetben tragédiát építettek körénk.

## BIBLIOGRAPHIE

- (Anon), Ványa bácsi, 1952. *Színház és mozi*, 1952. máj. 2., 7.
- CSEHOV, Anton, 1920, *Vanja bácsi: Jelenetek a falusi életből négy felvonásban*. Fordította Jób Dániel. Budapest: Athenaeum.
- CSEHOV, Anton, 1950, *Drámai művei*. Fordította KOSZTOLÁNYI Dezső et alii, Budapest: Franklin.
- DEMETER Imre, 1960, *Ványa bácsi: Csehov színműve a Katona József Színházban, Film Színház Muzsika*, 1960. márc. 4., 10–12.
- GELLÉRT Endre, 1952–1960, *Ványa bácsi*. Fordította HÁY Gyula. Rendezőpéldány. PIM–OSZMI, kéziratár, Molnár Gál Péter-hagyaték, GY/1863. 7. (Felújítás 1960. február 24-én történt, a borítón egyértelmű jelek arra, hogy az 1952-es példányt használják. A felújítás rendezőpéldányát készítette Bodnár Sándor.
- GELLÉRT Endre, 1952, *Előjegyző zsebnaptár az 1952. évre, február 14-től bejegyzés*. OSZMI kéziratár, Molnár Gál Péter hagyaték. Gy/1863.
- GELLÉRT Endre, 1981, *Helyünk a deszkákon*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- GYERGYAI Albert, 1968, *A Nyugat árnyékában: Tanulmányok – Arcképek és emlékezések – Kritikák*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó,



- KOSZTOLÁNYI Dezső, 1978 (1920), Ványa bácsi (1920). In: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték I.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 325–327.
- LENGYEL György, 2017, *Kortársuk voltam.* Budapest: Corvina Kiadó–OSzMI.
- LIENCOURT, François de, 1961. „Le théâtre, le pouvoir et le spectateur soviétiques”. *Cahiers du monde russe et soviétique* 2, 3. sz. (1961): 277–298.
- MAJOR Tamás, 1947, Előadása a Szovjetunióban szerzett tapasztalatairól. 1947. nov. 4. (PIM–OSzMI, kéziratár, 2017.39.1.), 1947. nov. 11. (PIM – OSzMI, kéziratár, 2017.39.2.), 1948. nov. 18. (PIM–OSzMI, kéziratár, 2017.42.2.), 1948. dec. 11. (PIM–OSzMI, kéziratár, 2017.42.3.)
- RADNAI Annamária (ford. és vál.), 2002. *Csehov szerelmei: Lika Mizinova, Olga Knyipper és Anton Pavlovics Csehov levelei.* Budapest: Magvető Kiadó.
- SPIRÓ György, 2012. „Csehovot fordítva”. In: SPIRÓ György, *Magtár.* Budapest: Magvető Kiadó.
- ZÁGONYI Ervin, 1984. Kosztolányi Csehov-élménye nyomában. *Irodalomtörténet* 66 (új folyam 16), 2. sz. (1984): 304–334.