



Mozi-Csehov

ETÜDOK GÉPZONGORÁRA

Váratlanul: rendező

Kamaszcsillogását éppen levedlő siheder száguldott lobogó sörénynyel Danyelija: *Moszkvai séta* című filmjében. Csodálkozással pillantott a sokat látott utcákra, emberekre. Ez volt Nyikita Szergejevics Mihalkov, aki akkoriban a Vahtangov mellett működő szímiiskola növendéke volt, vagy tán éppenséggel befejezte színészi tanulmányait, amikor Danyelija munkáját kísérendő Magyarországra utazott. Ifj. Latabár Kálmán szinkronizálta Mihalkovot. Így esett, hogy összeittuk magunkat a Filmklub fogadásán. Nyikita Szergejevicsről tudni lehetett, hogy Szergej Mihalkov író gyermeke, öccse Mihalkov-Koncsalovszkijnak, a filmrendezőnek. Beszélt gyermekkoráról: azt állítván, előbb tanult meg spanyolul, mint oroszul, lévén spanyol dajkaja.

Rettenetesen színész volt. Szilaj és világéhes ifjú színész.

Valamelyik fesztiválon a Roszija Szálló bárjában születésnapom locsoltuk Kardos G. Györggyel és diplomata barátommal, amikor bebuj-

kott asztal melletti képünkbe Nyikita és Daniel Olbrichsky. Nyikita valami filmrendezésről papolt. Ezt a szöveget ismertem a mieinktől: ki-elégítetlen színészek ábrándoznak róla, hogy kezükbe veszik a rendezést és majd ők megmutatják, miként kell. Szavát sem hittem. Vodka gyanakodtam, mint fölbujtóra.

Nyikita azután eltűnt szemem elől és csak filmjeivel találkoztam.

Tényleg rendező lett. Mégpedig nem is akármilyen. Annak a mozis nemzedéknek képviselője, akik nem az irodalom vagy a színházi rendezés, valamelyik bölcsészeti fakultás vagy éppen a jogi kar fölül érkeznek eszméikkel a kamera mellé, hanem kiskoruktól a mozin móttek föl, mindennapi szellemi táplálékuk a film, szenvedélyes rajongásuk és gyűlölködő vitáik szerelmes tárgy, képen és mozgásban látnak, és egészen másként érzékelik és érzékeltetik a világot, mint az előttük műterembe belépett rendező-generációk.

Polgárháborús westernjében, a csak sután lefordítható című *Idegen a mieink között, a miénk idegenek közöttben* (1974) — amit a televíziónk-

ban észrevétlenül vetítettek le — a formaérzékenységnek, az auditív és a vizuális rafináltságnak mozihedonista módon élvezkedő fölényes tudása jelent meg. Egyszersmind olyan rendező tűnt föl személyében, akinek nemcsak a századfordulós viseletekhez és viselkedésekhez van erős vonzódása, és aki jóllehet magasrendű játéknak tartja a filmkészítést, mint a *Szerelem rabja* (1976), van elegendő intelligenciája és kíméletlen elemzőkészsége; nem reked meg esztétikai élvezetek halmozásánál, de képes a múltidőt sérülés nélkül jelenné alakítani, mégpedig valamilyen malíciózusan érzelmes elbeszélő modorban.

Váratlanul: Csehov

1977-ben azután elkészíti Csehov fél évszázadig mellőzött drámatörzójának, a roppant terjedelmes Cím nélküli darabnak frivol moziváltozatát. Központi szereplőjéről szokás *Platonov*nak is címezni ezt az életmű-nyitányt, amelyben megszólal minden későbbi nagy Csehov-dráma motívuma.

Daumier egyik egykorú litográfiáján vonatfülkében ülnek egyfelé utazók. Miközben egy irányba viszi őket a vonat, semmi összetartozás nincsen közöttük. Nem néznek egymásra. Még csak egy irányba sem. Egyfelé viszik őket. Mégsem tartoznak össze.

Számomra ez a kép a Csehov-dramaturgia jelképe.

Nyikita Mihalkov is ezt az összetartott össze-nem-tartozást emelte filmje középpontjába. Ez a képi szervezőelem. A gyűjtötárvolság fortélyával a képek mélysége egyenértékűvé lesz az előtérrel. Egyenrangú cselekvések folynak elől, közepén és hátul. A lepusztult pompájú birtok kertjében itt is, ott is unatkozó emberek ücsörögnek. Az üvegezett falú szalon elnyújtott terében csoportok vagy magukba zárt emberek ácsorognak. Egyszerre látjuk őket, amint csak látszatközük van egymáshoz. Időlegesen kapcsolatot teremtenek egymással, örvendezve borulnak viszontlátáskor egymás karjaiba, majd hosszú, kínos elhallgatások következnek: nincs mondanivalójuk egymás számára.

Mihalkov egész rendszert dolgoz ki a szereplők bezártságának érzékeltetésére. Emlékezhetünk bátyja, Mihalkov-Koncsalovszkij *Ványa* bácsijára, ahol a szűkre szabott udvarház, az alacsony mennyezetek, az emberekre rámeheződő gerendák vagy sutba szorult elhelyezkedések emelték ki a szereplők bezártságát. Nyikita Mihalkov inkább tágasra méretez mindent színészei körül. Kiviszi őket a szabadba, hogy megmutassa, mennyire nem szabadok. A térben elhelyezett emberek csoportjai ironikusan megrendítővé teszik magukba szigeteltségüket. Tág térben élesebben ugrik elének bezártságuk.

S amikor az udvarház teraszán megjelenik Trileckij doktor szerepében maga a rendező, hogy egy elhangolt hegedűfutam után távcsövébe pillantson, a diafragmás kép pásztáz a kertben nyaralók között; megpihen rajtuk, elidőz alakjukon, majd továbbssiklik, és mi érzékeljük a közöttük levő áthatolhatatlan távolságot.

Melodráma — melómánia?

Taganrogi gyerekkorában Csehov zenével kísért melodramákat látott.

Drámái megközelítendőek volnának egyszer zenei oldalról. Dramaturgiájában rondószervezetek bújnak meg. A szereplők párhuzamosait zenei szerkezetek kapcsolják össze. Egymás szólamaiba nem logikailag lépnek be, hanem zeneileg.

Csehov szövegeiben mindig ott egy bújtatott dallam. Föl kellene ezt erősíteni muzsikával, zenekísérettel? De hiszen minden drámájában ott találjuk az instrumentális zenét, egy fontos, félbeszakadt dallamot.

A Ványa bácsiban Jelena megakasztott zongorajátéka a II. felvonás végén.

A Három nővérben Andrej hegedűje, és a IV. felvonásban a házból kihallatszó zongorajáték, vagy a távozó ezred bandazenéje.

A Cseresznyés kertben az elpattanó húr morbid zeneisége.

A Sirályban a szomszéd szobában Trepljov zongorázik.

És itt, a *Platonov*ban ez a keserű, csuklotthangú hegedűfutam.

Mihalkov nem éri be ezzel. Kiege-



Alekszandr Kaljagin (Platonov) és Jevgenyija Glusenko

szíti a Platonovot — miközben erőteljesen meghúzza a kétszáznál több gépelt oldalnyi szöveget, elhagy motívumokat, redukál és sűrít —, és megjelenik a film címét adó gépzongora (*Etűdők gépzongorára*), hogy mehökkentse a birtokon vendégcskedőket önműködő billentyűivel, szellemjátékával. Ha metaforát kajtatunk: fölfoghatjuk úgy is, mintha ezeken a csehovi embereken is egy láthatatlan gépezet játszaná a dallamokat. Gépezetek ők csupán. S a kor működteti belső zenegépüket.

Ahogy korábban a térszervezés, úgy a film akusztikai megszervezése is szövevényes rendszert alkot. Mihalkov nem fogadja el kanonizáltnak a hangosfilm lehetőségét. Olyan frissen alkalmazza a zenét, mintha éppen most nyílt volna meg a hangrögzítési lehetőség a film számára.

Megszólal egy tölcseres fonográf, vagy nem engedik a cselekmény peremén tébláboló, unatkozva figyelő kislejtőt, hogy megszólaltassa a szerkezetre helyezett lemezt. Fölharsan egy olasz tenorária: mindenki összezszen, mintha agyú dörrént volna. S amikor Platonov felöltőjének szárnyaival hosszan vitorlázik lefelé bohócos kétségbeesésében a dombolda-

lon, ezt a dallamot kornyikálja. Öngyilkossági kísérletekor, amikor egy meredély széléről a folyóba veti magát, a bokáig érő vízbe, ismét megszólal az ária, himnikusan-gúnyosan, megengesztelően-megoldatlanul.

Hiába értesítik a cigányzenészeket — csak nem jönnek. Nem érzékel meg a zene. De a zenére szükségük van a szereplőknek, hogy elnyomják vele belső hangzataikat.

Hamletiana

Nyilvánvaló: a Sirály Csehov Hamletje. Trepljov: a királyfi. Arkagyina: Gertrúd. Trigorin: Claudius. A Sirály: Ophélia. Még a Gonzago-játék, az egérfogó is benne van a drámában, ez az első felvonás tóparti színjátéka.

Minden kor megírja a maga Hamlet-parafrázisát. Külföldről jött fiatalember szembehelyezkedik a fennállóval. Apja meghalt. Új apjával él anyja.

Melyik dráma ez?

Az Oreszteia? A Hamlet? Az ész bajjal jár? Vagy a passio? Ahol — az idegenből jött — Krisztus apja helyett — József — ott van Gertrúd (Mária) és még Ophélia is megtalál-

ható Veronika alakjában. Rosenkrantz és Guildenstern hatszoros létszámmal üli körül az utolsó vacsora asztalát.

Ez a korról korra újratermelődő passio egészen Osborne Hamlet-reinkarnációjáig vezet el (*Nézz vissza haraggal!*). Valamennyi kor kipróbálja a történetet. Mi maradt meg belőle? Mi változott? Mindvégig érvényes marad az alaprajz, a drámai alaphelyzet: az elégedetlen fiatalember, aki szembefordul kora intézményeivel, megfullad környezete hatására. Csehov annyira tudatosan írta újra az alaphelyzetet, hogy el is hangzik a Platonovban a Hamletre utalás és még a film párbeszédeiben is hallható Csackij neve.

Nyaralók

Csehov drámái nyáron játszódnak. Semmi orosz tél, behavazott táj, járhatatlan utak. Éppen a szabadság napjait mutatják a drámák. Azt az időszakot, amikor megközelíthetik egymást a szomszédok. Összejöhetnek egymással és kibeszélhetik végre több hónapi hallgatás után magukat. És éppen az a szívszorító ezekben a szűkre szabott alkalmakban, hogy nincs mit mondani, vagy ugyanazokat a beakadt retorikai gramofonlemezeket teszik föl újra és újra.

Tenni vágnak, de nem tesznek semmit. A sértett férj üvöltve hívja elő hajnalban szolgáit, fogjanak be, csomagoljanak össze, ő itthagyja ezt a bűnös házat. S az utolsó kockákon látjuk a tevékeny menekülőt, amit belefáradt változtatni akarásába, elszenderült a fogatban, pakkjai a földön szerte; a kocsifalának dülve alszik, és kezét simogatja egy női kéz: föltehetően a bűnbánó feleség.

Nem dolgoznak. Nincs céljuk. Nincs igazi elfoglaltságuk. Nem köti le őket semmi. Nem fejezik be tanulmányaikat. Nem élik végig szerelmi kapcsolataikat. Nem képességeiknek megfelelő irányt vesz életük. Nem fejezik be írásaikat. Nem fejeznek be semmit. Végül önmaguk ellen fordítják energiáikat.

Mihalkovnál erősebb hangsúlyt kap téllenségük.

A képek mélyén — mintha a színpad fenekén volna — valaki gereblyézik, teríti az ebédloasztalt. Má-

sok dolgoznak a háttérben, míg az előtér főszereplői szenvednek. Mintha a háttér munkásainak robotjára épülne az egész ingatag jólét.

Együttes

Mihalkov, a színész-rendező, Csehovjához olyan társulatot válogatott össze, amelyikkel akkora változást lehetne előidézni a Csehov-interpretációk történetében, mint volt Nyemirovics-Dancsenkóé, majd Sacha Pitoeffé. Az egykori tagánkás színész, a köpcös, külsőre jelentéktelen Alekszandr Kaljagin szemeiből minden töredékgondolat világosan és élesen olvasható le; féltónusokat, történetű érzelmeket szabatosan közve-ti; egészen különleges érzékenység jelenik meg játékában. Mellette Oleg Tabakov átváltozó-virtuozitása, párnával tömött hasával teátrálisnak hat, Jevgenyija Glusenko, Platonov feleségként az ellentmondásos érzések egymásbajátztatására is képes: abban a képsorban, amikor Platonov zálogosdi-kiváltásul összecsókolózik a tábornoknéval: riadalom és büszkeség, féltékenység és jóképet vágó önuralom között vibrál. Az idősebb Trileckij szerepében a negyvenes évek snájdjgi katonatiszt-bonvivánját, Pavel Kadocsnyikovot láthatjuk, molys hajjal, trottyos járással, lelőgő-fenekű vászonnadrágban. Jakov inas-ként Szergej Nyikonyenko duzzogó alázattal jár-kél, hisztériásan odavágja időről időre kifényesített tálcáját a földhöz; nem érti és nem akar beletörődni, hogy úrnője nem tart már igényt szeretői szolgálatára és korábbi teljesítménye semmi kiváltságot nem eredményezett számára.

Föltűnik egy kisfiú is. Petya (Szerjozsa Gurjev). Jólnevelten, családi dresszúra nyomása alatt illedelmeskedik, de amint magára marad, leveti diáksapkáját és lázadóan összeborzolja haját. Magányos megfigyelőként lézeng a felnőttek között. Értetlenül szemléli vodkafogyasztásukat. Az alvó Petya képével zárul a film, amint a nyári hajnalban kitarazott, törekény gerincére rásüt a kelő nap. A többiek — boldogtalanok. Ő még ártatlan. Mihalkov befejezede föltételezi: Petya másként fog élni. Vagy talán egy gyerekkori Csehov-képet csempészett a cselekménybe. MOLNÁR GÁL PÉTER