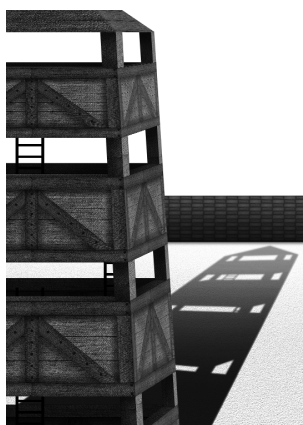


JÁKFALVI MAGDOLNA

ÉRTEKEZÉS A DRAMATURGIÁRÓL

A cselekvés

*A múlt az kész, az szétszóródott annyi semmi hülyeségbe,
a jelen az meg totálisan félre van menve.*
(CSEHOV: VÁNYA BÁ)



Ariane Mnouchkine az *Une chambre en Inde* 2016-os bemutatásakor tiltakozott, dehogyan akartak ők komédiát létrehozni, a komédia alakul, mindig a játékkal alakul.¹ Ez a gondolat indított el Csehov és a komédia-játékozás megértése felé. Drámaolvasási tudásunk segíti akár a komédia szövegértését és akár a színházi előadás követését is, jártasságot ígér egy felépített valóságban.² Ugyanakkor résen kell lennünk, hogy ez a jártasság ne írja felül az érzetet, hogy észlelni tudjuk a színházi műalkotást – még olvasva is.

Tanulmányomban folytatom a kutatást a dramaturgia alapjait jelentő technikák körül, s most a drámaolvasási szabályok közül a legerősebbre, a hármas egységre, pontosabban annak egyetlen elemére fókuszálok: mit jelent, mivé alakult a köröttünk lévő realista színházi kultúrában a cselekvés egysége. Elemzési példaként Csehovot, a *Ványi bácsi* című drámát választottam. A *Ványi bácsi* címet rendre *Ványának* írom, nem a rövidítés, hanem a magyar nyelvi pontosság okán. A gyagya Vanya, az Uncle / Oncle Vania, tehát a nagybácsi és az öregedő férfi, a bácsi összecsengengetése már a cím fordításával determinálja a karaktert, ezt kerülöm.

A *Ványa* eltartja magától az értelmezéseket, ezért is bemutatható rajta, miként telepszik rá a kánonolvasat, s miként szedhetjük le róla, hogy előttünk álljon csupasz Csehov-szöveggént, s lássuk: a dráma mennyiben, milyen mértékben az értelmezések, a kánonstruktúrák póré váza.

**...a Ványában a lövés
az egyetlen hangsúlyos
fizikai tett [...] S ez a
lövés, az egyetlen tett,
az is célt téveszt.**

A *Ványa* kapcsán „először is fel kell tennünk a kérdést: Csehov valóban mondaní próbál valamit? A darab végül is számtalan olvasatra nyitott.”³ A *Ványa* nem a legismertebb vagy legtöbbször játszott Csehov-mű, olvasatát megzavarja a másik négy highlight, rátelepszene a Csehov-alakok és elemzési formák az apátlanságról, az oblomovságról, a nem változó viszonyokról. A dramaturgiai kánon egészét a drámák kiadása, a drámák játékgyakorisága borzolja, azonban a társadalom kultúr- és hatalmpolitikai emlékezete formálja láthatóvá (a lírait is). Észleljük, hogy a kötelező olvasmányok ereje a nyelvi közösség több nemzedékét háromdrámas olvasóvá teszi, azt kevésbé, hogy a drámaolvasói kánon (a fentiekből adódóan) a magyar nyelvi kultúrában a nemzeti romantika stratégiáit ismeri.

Tanulmányom azt követi, hogy ez a működő romantikus drámaolvasói hagyomány a realista játéktechnika tapasztalatával megerősödve miként néz rá Csehov *Ványájára*, s miként lehet ebből az olvasói kánonból máshova (ki)tekinteni.

Premisszáim a következők:

A drámaolvasat a drámatörténettel együtt kanonizálódik, ezt a folyamatot a dráma írási és olvasási szabályai mentén tudjuk követni.

Dramaturgiai olvasat mögött olyan befogadói attitűd rejtőzik, mely a drámaszövegek és az előadások egymásra hatásának tudatában engedi működni a szöveget.

A dramaturgiai olvasat az aktor, a performer, a játszó, vagyis a szöveg színpadi működtetőjének fókuszát követi.

A dramaturgiai olvasat értelmezői keret.

Az irodalmi modernitás kezdetéig a cselekvés, a tér és az idő egysége határozza meg a dráma struktúráját. A kanonikus *Ványa*-olvasat a cselekvés hiányára koncentrálna, nézzük meg, mi a cselekvés.

Mi a cselekvés?

■ A kanonikus olvasatok szerint a *Ványában* nem történik semmi, bár történnie kellene. A magyar kánont meghatározó irodalomban Peter Szondi fókuszál először a drámaiatlan drámára, „a hagyományos cselekvés csökevényei”-re,⁴ ahol nem történik akció. Szondi épít Hegel, Schopenhauer és Brunetière akcióelméletére,⁵ mely (egyszerűsítve) úgy fogalmaz, hogy akció az, amit akarattal hajtanak végre, minden más csak vágy. Szondi a dialógusformához köti az akciók meglétét, Bécsy Tamás azonban *A cselekvés lehetősége* című 1987-es könyvében a szociokulturális dinamikákat követve tárja fel, mikor lehet a jellemből, mikor a társadalmi rendből elindítani egy akciót, s ez az a pillanat, ahol a cselekvés és az akció egymás szinonimájaként lép használatba. A *Ványában*, Bécsy szerint, sehogy nem lehet akciót indítani.⁶

Az a színháztörténeszi tapasztalatunk, hogy a cselekvés, az akció, a tett fogalmát fordítások és nyelverteremtések mentén lehetetlen követni. Amennyiben az arisztotelészi dráma (1450a) cselekvést jelent, az a befejezett cselekvések-akciók összessége, és látjuk, misége helyett milyensége fontos: egységes, egyirányú, egysodratú kell hogy legyen. Egységes a cselekvés, amikor Oidipusz keresi a járvány okát. Amikor Antigoné eltemeti testvérét.

Az is közös tapasztalatunk, hogy a magyar romantika küzd meg a cselekvés fogalmával, Victor Hugo nyomán Vörösmarty összegzi, hogy a romantikus drámák bővítő cselekménye az újítás, lett is rá új szavunk: a cselekvény, a megtörténés aktív változata. A modern magyar nyelvű dramaturgiai irodalom szinonimaként használja a tett, a cselekvés, az akció konkrét és metaforikus változata-

it, s fordítások mentén találhatjuk, melyik lehet helyes, miről is beszélünk. A következőkben, előlegezzük meg, dramaturgiai értelemben cselekvésnek (action franciául, action angolul, németül Handlung) olyan tettek sorát tekinthetjük, mely megváltoztatja a dráma dinamikáját, ritmusát, mely elindít egy következő jelenetet, megváltoztatja az időt, kiléptet a térből. Zsótér Sándor 2024-ben úgy fogalmazza meg mindezt, hogy „akció az, amire érkezik reakció”.⁷

Nézzünk pár példát: a *Ványa* II. felvonásában Ványa szerelmet vall Jelenának:

Vojnyickij

Mindjárt eláll az eső, felfrissül és megkönnyebbülten felsóhajt az egész természet. Csak engem nem frissít fel a vihar. Éjjel-nappal lidércként nyom az a gondolat, hogy elveszett az életem – visszavonhatatlanul! Múltam nincs, azt ostobán eltékoztam – semmiségre; a jelenem szörnyű, mert buta. Itt van például az életem és a szerelmem; hova legyek, mit tegyek velük? Elvész az érzelmem, akár a napsugár, amely gödörbe esik, és elveszek én magam is.

Jelena

Valahányszor a szerelméről beszél, valahogy eltompulok, és nem tudom, mit mondjak. Bocsásson meg, de semmit sem tudok mondani magának. *(El akar menni.)* Jó éjszakát!

[...]

Vojnyickij

(Meg akarja csókolni a kezét.) Édesem... Maga csodálatos!

Jelena

(Bosszúsan) Hagyjon. Ez végül is utálatos.

Ami itt lejátszódik, az nem cselekvés, nem is tett, ez megszólalás, ez beszéd. Roland Barthes a színházi gyakorlatra, ráadásul a klasszicista francia színházra érte fogalmazta meg az aktuselméletek megfogalmazásakor: „Beszélni annyi, mint cselekedni, a logosz átveszi a gyakorlat funkcióit, és helyettesíti azt.”⁸ Csehovnál, ha félre is tesszük, hogy mennyire vicces ebben a helyzetben a „napsugár, mely gödörbe esik” hasonlat, hiszen a vallomás pátoszáat törli szét, látjuk, hogy az aktust magát is széttöri. Jelena reakciója, „ez utálatos”, megmarad a beszéd keretében, s ugyan a színpadi beszéd és az akciók közötti viszony a színházi közegben egyenlő, az olvasáshoz felkészültség és rutin kell észlelésükhöz.

Ámde Asztrov is szerelmet vall Jelenának a II. felvonásban:

Asztrov

Minek esküdözni? Nem kell esküdözni! Nem kellene felesleges szavak... Ó, de gyönyörű! Micsoda kéz! *(Csókolgatja mind a kezét.)*

Jelena

De elég legyen már végtére is! ... Menjen innen. *(Elveszi a kezét.)* Megfeledezett magáról.

Asztrov

Mondja meg hát, mondja meg, hol találkozunk holnap. *(Átöleli a derekát.)* Értsd meg, ez elkerülhetetlen, nekünk találkozni kell. *(Megcsókolja; ekkor belép Vojnyickij a rózsacsokorral, és megáll az ajtóban.)*

Jelena

(Nem látja Vojnyickijt.) Ne bántson, hagyjon engem. *(Asztrov mellére hajtja a fejét.)* Nem! *(El akar menni.)*

Asztrov

(Derekát átölelve visszatartja.) Gyere el holnap az erdőszetbe... két órára... Igen? Igen? Eljössz?

Jelena

(Megpillantja Vojnyickijt) Eresszen el! *(Nagy zavarban az ablakhoz megy.)* Ez borzasztó.

Olvassuk, hogy Asztrov átöleli és megcsókolja a nőt (egyre több rendezésben tovább is mennek), s mivel meglátják őket, Jelena dönt: azonnal el akar utazni, ki akar lépni a térből. S hangsúlyos, hogy Jelena el akar menni, de orosz nőként 1896-ban csak ismételni tudja: vigyetek el innen azonnal. Ez a második szerelmi vallomás eseményt idéz elő: Jelena elutazik.

Nézzük a következő példát: Szerebjakov a III. felvonásban bejelenti, amit régóta fontolgat: eladja a birtokot.

Szerebjakov

A mi birtokunk átlagosan nem fizet többet két százaléknál. Azt javaslom, adjuk el. Ha az így nyert pénzt értékpapírokba fektetjük, akkor négy-öt százalék kamatot is kapunk, és én azt hiszem, hogy lesz még néhány ezer rubel fölöslegünk is, és ez módot ad arra, hogy vegyünk Finnországban egy kis villát.

Ez is megszólalás, beszéd, de nem beszédaktus, mert Szerebjakov nem tulajdonos, kijelentésének nincs jogi következménye, csak fecseg. De erre (és a korábban látott csókjelenetre) Ványa már akcióba lép: lelövi Szerebjakovot. Kétszer is rálő, egyszer a színen kívül, egyszer a színen.⁹ Vagyis ez a fajta megszólalás, Szerebjakov eladja a birtokot, tette inspirál-piszkál: Ványa elrohan a pisztolyáért.

Csehovnál, s térjünk vissza a kánonban elfoglalt drámaiatlan dráma pozíciójára, amennyiben a romantika erős szabályrendje felől keressük a cselekvést (drámát), kevésbé találjuk. Hegel dialektikus világszemlélete¹⁰ szembenállókra tagolja a dramatikus világot, és konfliktusnak modellezi a drámai akciókat. A hegeli rendben a cselekvés a világi hatalmi struktúra és a történelmi eszme működését egyszerre változtatja meg, ez a tett-cselekvés diszpozíció a későbbiekben domináns értelemzői lehetőséggé válik. Mindezeket, legalábbis a neolatin kultúrákban, megerősíti Brunetiére pre-egzisztencialista elképzelése, miszerint a drámai cselekvés akaratok vektorán halad, s a későbbi, az Austin-, a Searle-féle beszédaktuselméletek, Greimas aktánselmélete pedig kifejezetten leválasztja a szöveget a színpadtól. Csak egy példával illusztrálom, mennyire nehézkes a narratológia elméleteinek színházelméleti használata. Marina mondja Asztrovnak rögtön a dráma kezdésekor: „Akkor fiatal voltál, szép, most pedig megöregedtél. A szépséged sem a régi már.”

Olvassuk, hogy játékgyakorlat közben az austini konstatívum performatív gesztussá (s nem performatívummá) alakul. Csehovot a domináns értelmezők rendre a cselekvő dráma, a tragédia elvárásai szerint elemzik, vagyis összetettebb a csehovi kánon kialakulása annál, mint hogy csak Sztanyiszlavszkij rendezése lenne a hibás abban, hogy Csehovot tragédiának olvassuk. Tehát az elméleti kánon, a Csehov-értelmező sokaság nyelvi-gondolati felismerései (a hegeli eszmetörténeti dinamikából következően) a cselekvést a tragédia meghatározó karakterének látják, s ez a cselekvés hiányzik a csehovi tragédiákból. Sok minden következik ebből, most csak jelezzük: amennyiben a cselekvés tragikus tett

(Claudius leszúrása, Polüneikész eltemetése, Bérénice kivonulása stb.), akkor a komédia cselekvések nélküli dráma.

Csehovot kizárólag komédiának olvasni azonban hasonlóképpen a hiány felismeréséhez vezet. Bár a komédia szabályrendje eltérő, jellegzetesen a félreértés, a nem értés, a helyzetek komikuma viszi előre az eseményeket, és köti össze a jeleneteket. Jellegzetes, hogy az események nem állnak össze cselekvéssé, bár élénken ritmizálják és hangulatfestik a színt. A komédiában láthatatlan a cselekvés. Nézzünk egy ismert példát a *Ványából!*

Sztanyiszlavszkijról feljegyezték, hogy a komédiákra jellemző dinamikával tette cselekvésekben gazdagabbá a *Ványát*. Csehov szövegeit cédulákkal egészítette ki, ezek a rendezőpéldányok a dialógusok mellett jelezték a színésznek, hogy mit tegyen a mondat közben. 1899-ben a Szerebjakovot játszó színésznek Sztanyiszlavszkij azt az utasítást adta, hogy a IV. felvonásban, amikor mindenkítől elköszön, mindenkit csókoljon meg búcsúzóul, még saját feleségét is (aki vele megy). S erre a végsőkig szórakozott tette mint gegre bízta a közös kivonulás ritmusát és hangulatát.¹¹

Sok minden következik ebből: Szerebjakov szenilitásának, akár Jelena szolgálásának megmutatása, de ami játéktechnikailag erősebb: a kiprovokált nézői nevetés felmelegíti a teret, mely még üresebbnek és hidegebbnek mutatja Ványa és Szonya mindenre ráömlő magányát.

A műfajelméleti elvárások mentén körvonalazódik, hogy a *Ványa* a megnyilatkozások valós hangzása, színezete következtében realista játéktechnikát igényel, hiszen minden mondat csakis magára vonatkozik, nem a világra, nem az eszmére, nem az ideára. A *Ványa* dramaturgiai szerkezete azonban a vaudeville-é, s a vaudeville-komédia elemzését a praxis felől, a cselekvések mikrorendjének feltárásával végezhetjük el – két technikával. Az egyik a felvonások szerkezetét, a másik a szereplők számából következő megszólalások dinamikáját, ritmusát rajzolja elénk.

Mi a felvonás? Milyen a *Ványa* felvonáskiosztása?

■ Dramaturgiai alapszabály, hogy a cselekvések ívét a felvonásszerkezet tartja össze, vagyis a cselekvés dramaturgiája a dráma szerkezetén már átviláglik. A jelenetek, a felvonások, a képváltások struktúrája meghatározza a szöveg ritmusát s egyéb szabályok működését (valószínűség, idő- és téregység stb.). A *Ványát* jelenetről jelenetre szorosan olvasva feltűnő, hogy Csehovnál a jelenetdinamika nem kortársi mintákat követ, nem Ibsen, nem Strindberg, nem Hauptmann és nem is Osztrovszkij, hanem más, mégis ismerős dinamikákat rajzol elénk. Ez a más forma a felvonások számánál kezdődik: Csehov drámái mind négyfelvonásosak. Meglepő ez a következetesség, mert a századelőn a realista-naturalista szövegek gyakran egy felvonásra tagolódtak, a polgári dráma ötre, a jól megcsinált társalgási színmű háromra. Gogol *A revízor* ötfelvonásos, Osztrovszkij *Az erdő, Jövedelmező állás, Vihar, Farkasok és bárányok*, *A lónak négy lába van* ötfelvonásos (de a *Tehetségek és tisztelők* komédia négy felvonásban); Turgenyev *A kegyelemkenyér* kétfelvonásos; Gorkij *Éjjeli menedékhelye* ugyan négy felvonás, de a *Jegor Bulicsev* három.

A négy felvonás kánonon kívüli struktúra, ahol más ritmusban kell lépni, élni, beszélni, mint az addig ismert dramatikus formában. Nem véletlenül 1896-ban Nyemirovics-Dancsenkó *Az élet értéke* című drámája nyerte el Gribojedov-díjat

Csehov elől,¹² többen úgy vélik, azért, mert a csehovi négy felvonás nehezen találta meg a drámaolvasás mintázatát. Csehov egy sokkal általánosabb, a clown-monológon és a Petruska-show-n, harlekiádokon, café-chantantokon felnőtt népművelő dramatikus modellt használt:¹³ az orosz populáris vaudeville-t,¹⁴ mely (egyszerűsítve) a komédiamodelleket hívja elő, miként legendás Csehov-elemzők, Maria Shevtsova, Cynthia Marsh, Leach-Borovsky feltárták.

A cselekvésekre koncentrálnak nézzük a felvonások rendjét. Az első felvonásban mindenkiről mindenki mindent elmond, Ványa felől látjuk a világot, s Csehov azonnal behozza a klasszicista vígjátékok szélsőséges pontjait. Jelena életét élük most mind, léhán, lustán, az eddig tevékeny Ványa, Asztrov, Szonya elhanyagolja a dolgait. Léhák lesznek, s léhaságukban az érzelmeikkel foglalkoznak. A második felvonást a nyöszörgő Szerebjakovval ébren töltjük, közben kitör a vihar, s éjjeli túlfűtött vallomások hangoznak el. Ványa szerelmet vall Jelenának, az kínosan reagál, Szonya és Jelena egymásra találnak. A harmadikban Asztrov és Jelena csókja, majd Szerebjakov bejelenti a tervét, utána Ványa lövöldözése, s még van egy felvonás, a negyedik, pedig a drámának a lövöldözéssel véget kellett volna érnie. Csehov negyedik felvonása, mint dramaturgiai megoldás, visszazárja az akciót a kezdőpontig, vagyis visszatér a kezdéshez. Ez a négyfelvonásos szerkesztés az utolsó lenyugvást hordozza, az egyetlen és egyetlenként célját tévesztett akció neveltségességét.

Hány szereplő van?

■ A felvonások dinamikáját, tehát az akciókat a szereplők száma befolyásolja. Egyrészt írói kihívás két beszélgető helyett többet a színen tartani. A *Ványa* kilenc szereplője szinte folyamatosan színen van, a jelenetek többségében két-három párhuzamos beszélgetés fut, s a dráma és az előadás ritmusát és dinamikáját ez a párhuzamosság adja. Marina teát tölt, Szonya pálinkát, Marija olvas, Szerebjakov kimegy, bejön, Tyelegin zenél, Asztrov iszik, Jelena léhaskodik. Csehov kezdetben még jelölte a jeleneteket a felvonásokon belül, majd elhagyta őket, széttörték a gondolatot, fogyasztották a papírt.

A párhuzamos beszéd realista felismeréseket hordoz, s az is, hogy mindig majdnem mindenki a színen van, bármennyire is nagy a ház, egy labirintus, miként Szerebjakov látja, mégis egy térben sűrűsödik mindenki. Szerebjakov is az ebédlőben nyöszörög, nem a saját szobájában, mert ez a nyilvános tér.

Csehov párhuzamos beszélgetésekkel és karakterükben összetartozó alkatokkal dramatizál. A szereplők összerendezése és összekötése párokba beszédlehetőségeket ad, s az elhangzottak óhatatlanul is a közös térben maradnak köztük lebegve. Jelena–Szonya két fiatal lány, Asztrov–Ványa két tehetségesnek indult élet, mely a robotban elkopott, Marija–Marina két öregasszony, magukba temetkezve kötnek-olvasnak. És akkor marad Szerebjakov–Telegin párosa, a két öregember, s a beszédalakzatok így párba rendeződve is értelmezik a professzor karakterét.¹⁵ Teleginnek, a zenélésen kívül, egyetlen dramatikus funkciója van: elmondani a történetét a feleségéről, s ez a történet a kezdetektől bent reked a szobában.

Csehov *Ványája* kilencszereplős, s a drámaírás szabályai ellenében is, melyek feleslegesnek tartják a férj-feleség ábrázolását, mert általában ugyanazt a dinamikát hordozzák, bátran szerepeltet férjeket feleségekkel. Csehov a komédiák és legfőképp Molière mintájára patchwork-családokat állít fel. Nagybácsik, da-

dák, szolgák sokasodnak, s hierarchiájuk is elsődlegesen családi, mintsem társadalmi. A klasszikus komédiában észleljük ezeket az útvonalakat, s Csehov is ezeket használja. Nem kérdés, milyen a viszonya Szonyának a dadushoz, hiszen anyját elvesztette, csak a dada lesz a nyugodt bölcsesség bázisa.

De hangsúlyozzuk, hogy a dramaturgiai szerkesztés szempontjából ez a viszony távol áll a szociopszichológiai kapcsolatoktól. Csehovnál a szereplők (a klasszikus molière-i komédiáktól eltérően) ritkán vannak kettesben, s ha igen, összerezzennek, hogy meglátják őket.

A spekuláció tere

■ Csehov drámában Marija és Szerebjakov beszél a cselekvés fontosságáról, ők ketten azok, akik csak olvasnak és írnak. Általában a beszélgetéseknek a témája a tétlenség, a cselekvés hiánya, a lustaság, a dologtalanság, s míg a napi munka, a gyógyítás, a műtét, az erdősítés, a birtok ügyeinek intézése elbeszél, múltbeli (vagy jövőbeli) cselekvés, a jelen léhasága tematizálja a beszédet, és a jelen rohangálása ritmizálja a színt. Mindez a romantikus dramaturgiai kánon felől (után) olvasva, a romantika elemzői stratégiáit használva láthatatlan, hiszen a 19. századig a cselekvés felől nyílik meg az értelmezői kapu. A modernitás drámái tehát jórészt zártak, azonban a dramaturgiai praxis működését megmutatják (nézzük két rövid példával).

Látványos a négyfelvonásos rendben, a felvonások közötti szünetekben eltelt idő. Az első és a második között annyi történik, hogy Asztrovot elhívják a gyárba, majd a másodikban Szerebjakovhoz rendelik, s harminc versztát vágtat, de nincs rá szükség. E között az asztrovi távozás és érkezés között lehet egy nap és egy hónap. Az elsőben kaszálják a fűvet, meleg van, izzadnak, csak Szerebjakov hord felöltőt. A másodikban frissítő nyári vihar tör ki, a harmadikra eltelnék a nyári hónapok, szeptember van, sóhajtja Jelena, erre rácsúszik a negyedik pár órán belül, hogy Szerebjakov érzékeli: azonnal menni kell. Az időszelvény írói és olvasói közös felület, különleges játék elrejteni és megtalálni az időkoordinátákat.

Látványos még a korabeli kánonon kívüli térszerkezet. A Szerebjakov-kúria huszonhat szobás, Csehov labirintust ír, ahonnan sok ajtó nyílik mindenfelé, mindenki ki-be mászkál, s a mozgások teremtik meg a cselekvés hangulatát. A sok szereplő folyamatos jelenléte tevékenységeket mutat: olvasnak, kötnek, zenélnek, rajzolnak, hímeznek, s mindez a hétköznapi, a csehovi dokumentumdráma működését mutatja, vagyis a hétköznapi életet, melyből általában hiányzik az a fajta cselekvés, amit a dramaturgiai kánon cselekvésnek lát.

Ne felejtsük, hogy a *Ványa* bemutatója körüli dramaturgiai kánon a Művész Színházban a naturalista-realista sztárszerzőket vonultatja fel. Az 1899–1900-as évad szeptember 29-én Tolsztojjal nyitott, az *Iván Iljics halálával*, négy napra rá a *Vízkereszt*, rá két napra Hauptmann *Henschel fuvarosa*, s október 26-án a *Ványa*. (Hauptmann *Magányos emberek* december 16-án).¹⁶ Mindegyik bemutató jellemzően akciódús, míg a *Ványában* a lövés az egyetlen hangsúlyos fizikai tett, amit az első előadásokat feldolgozó fotósorozat is kiemelt.¹⁷ S ez a lövés, az egyetlen tett, az is célt téveszt.

Ebből a drámakánonból kiviláglik, hogy a realista játék és a vaudeville-dramaturgia kiveszi a cselekvést a tudat uralta mezőből, de beleérti a fizikai térbe, a színpadi mozgásokba és az idő megéllhető kereteibe. Így olvasható a dramaturgiai cselekvés, így olvasható alakuló komédiának.

■ JEGYZETEK

1. Ariane Mnouchkine-interjú. <https://www.youtube.com/watch?v=P8gWawBdySU>
2. A tanulmány az OTKA 142520-as számú, *A realista színház újjáépítése. Játéktörténet 1845–1989 között* című projektje keretében készült.
3. Geoffrey Borny: *Interpreting Chekhov*. Melbourne, Australian National University, 2006. 170. Borny idézi C. Boyd írását: *Melbourne Times*, 1991. 07. 10.
4. Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*. (Ford. Almási Miklós) Gondolat, Bp., 1979. 32.
5. Uo. 32.
6. Bécsy Tamás: *A cselekvés lehetősége*. Magvető, Bp., 1987. 316–336.
7. Beszélgetés Zsótér Sándorral, 2024. 09. 21.
8. Roland Barthes: *Sur Racine*. Seuil, Paris, 1963. 66.
9. William Labov – David Fanshel: *Beszélgétségi szabályok*. In: Pléh Csaba – Síklaki István – Terestyéni Tamás (szerk.): *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*. Osiris Kiadó, Bp., 1997. 395–435.
10. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. (Ford. Szemere Samu). Akadémiai, Bp., 1950. 214.
11. Maria Shevtsova: *Innovative Practices: Stanislavsky Directs Chekhov and Gorky*. In: Amy Skinner (ed.): *Russian theatre in practice*. Methuen, London, 2019. 13–26. 16.
12. Uo. 13. Páran azért megjegyzik, hogy *A manó* után beadott *Ványát* ugyanannak a drámának tekintették a bírálók.
13. A. D. P. Briggs: *Two months in the country: Chekhov's unacknowledged debt to Turgenev*. *New Zealand Slavonic Journal* (1994) 17–32.
14. Catriona Kelly: *Popular, provincial and amateur theatres, 1820–1900; Realism in the Russian theatre, 1850–1882*. In Cynthia Marsh – Robert Leach – Victor Borovsky (eds.): *The History of Russian Theatre*. CUP, Cambridge, 2006. 124–145; 146–165.
15. Laurence Senelink: *Anton Chekhov*. Palgrave, London, 1985. 91.
16. Spencer Golub: *The Silver Age. 1905–1917*. In: Cynthia Marsh (ed.): *The History of Russian Theatre*. 278–301. 281.
17. Vera Gottlieb (ed.): *Anton Chekhov at the Moscow Art Theatre: Archive Illustrations of the Original Productions*. From the original journal edited by Nikolai Efros, 1914. Routledge, London, 2005.

