

A csehovi Sirály szemiotikája*

0.1. „A régi, örök szabály, miszerint minden műalkotásnak kell, hogy legyen kezdete és vége, nem nélkülözi a racionális megfontolásokat... [...] [M]inden ember életét lényegében önálló, többé-kevésbé zárt epizódok sora alkotja, s mindegyik epizódnak van kezdete, kibontakozása és vége; éppen emiatt szerepelhetnek önálló történetek és elbeszélések témájaként [...]. Ezek elemi, ámde tökéletesen racionális és alapvető szabályok, melyeket ezeréves tapasztalat munkált ki; senki sem szegheti meg büntetlenül ezeket a szabályokat, bármily tehetséges legyen is. Még Csehov úr sem tudta büntetlenül megszegni ezeket a szabályokat.”¹

0.2. „A dráma dialogikus szövetét a tematikus szálak szakadozottsága, következetlensége és töredezettsége jellemzi. Minek a következtében bukhatnak fel ezek a vonások? Mi szakítja szét a tematikus szálakat? Miért van, hogy a témák nincsenek megragadva, kibontakoztatva, hanem a levegőben lógnak? Mit fejez ki ez a kibontatlanság, meg nem ragadottság?”²

0.3. Az első idézetben a csehovi művek sajátos jegyeit a kritikus mintegy felrója a szerzőnek, s a csehovi építmények (szerkezetek) kardinális hiányosságaiért értékeli. A másodikban ugyanezeket a vonásokat objektív adottságoknak tekinti, s nem önmagukban vizsgálja, hanem egy másik, mélyebb intenciónak alárendelt jegyekként értékeli. A két megközelítésben – alapvető különbségük ellenére is – van valami közös, mégpedig a kiinduló posztulátumuk: eszerint „a műalkotásnak belülről összefüggő egészet kell alkotnia”, azzal a különbséggel, hogy az első esetben az összefüggés a kifejezés síkján értendő (cohesion), a második esetben valamely másik szinten („művészi”, másodlagos szemantika; coherence).

0.4. Jelen tanulmányban gyökeresen másképp tesszük fel az alapkérdést: a világnak milyen modellje bomlik le a csehovi drámákban, és milyen világmodell állítódik (posztulálódik) annak helyére? Másképpen szólva arról a művészi nyelvről lesz szó, amelyen a csehovi közlemények (szövegek) megfogalmazódnak.

0.5. Természetes, hogy az adott kérdésre nem a műalkotás szemantikai, hanem szemiotikai elemzése révén várhatunk választ. A két megközelítés különbségét legkönnyebben az alábbi módon magyarázhatjuk.

* Az orosz nyelvű tanulmány eredeti megjelenési helye: Русский текст, Российско-американский журнал по русской филологии, № 2, St-Petersburg (Russia), Lawrence (USA), Durham (USA), 1994, 95–114.

1 Летопись современной беллетристики = Русское обозрение, 1895. N 5. С 447–448. Idézi А.П. Чудаков, Поэтика Чехова, Москва, 1971. С 226.

2 А.П. Скафтымов, *Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках*, М., 1972. С. 359. (Статья *О единстве формы и содержания в Вишневом саде А.П. Чехова*).

0.5.1. Szemantikai megközelítés esetén a vizsgálandó szöveg kifejezés-síkjának sajátosságait értelmi leterheltségük (jelentéshordozó voltuk) magyarázza. Ezért egy bonyolultabb szerkezet komponenseinek tekintjük őket; céljuk, hogy „új”, a nyelvi és a köznapi szemantikától eltérő szemantikát hozzanak létre.

0.5.2. Szemiotikai megközelítés esetén a vizsgálandó szöveg kifejezéssíkjának valamennyi sajátosságát az a szükségszerűség magyarázza, hogy a konkrét közlemények csakis így épülhettek fel, s nem másképp. Ez a szükségszerűség abból fakad, hogy meghatározott módon értjük a világot (a világ koncepcióját), s nem másképp (akár tudatosítjuk, akár nem), továbbá meghatározott módon viszonyulunk a szóhoz (a verbális vagy nem verbális kommunikációhoz). A vizsgált szöveg emiatt nem az elemzés kiindulópontja lesz, hanem a végcélja.³ Nem úgy tesszük fel a kérdést: „Mit jelent a kifejezés síkjának ez vagy az a tulajdonsága?”, hanem így: „Hogyan kell értenünk a világot és a szót ahhoz, hogy ilyen (adott esetben »csehovi«) közlemények (szövegek) jöhesse-
senek létre?”

0.6. Az utóbbi kérdésre kézenfekvő olyan szövegek között keresnünk a választ, amelyekben nem csupán a világ, hanem egyúttal a kommunikatív rendszerek is (verbális, művészi stb. rendszerek) a modellálás tárgyává válnak. Ebből a szempontból Csehov szövegei közül kiemelkedik a *Sirály*, mivel éppen ez az a dráma, amely a legheterogénebb anyagból épül fel – egyszerre tartalmaz mind művészi (színházi, irodalmi), mind nem művészi világmodelleket.

1.0 A *Sirály*ban felépülő világnak nincsen szigorúan megjelölt kezdete és vége.

4

1.1 A szöveg kezdete nem esik egybe a „világ kezdetével”: amikor a darab elkezdődik, a benne ábrázolt világ már fennáll, létezik, s valami történik benne. Az első szerzői utasítás így hangzik:

*A dobogón a függöny mögött Jakov és más cselédek; köhögés és kopácsolás hallatszik. Mása és Medvegyenko balról – sétából visszatérve – jön.*⁴

Az először felhangzó mondatok pedig nem valaminek a „kezdetére” utalnak, hanem sokkal inkább a „végére”, „befejezettségére”:

MEDVEGYENKO Miért jár mindig feketében?

MÁSA Az életemet gyászolom. Boldogtalan vagyok.

1.2. A szöveg vége nem esik egybe a „világ végével” – a dráma befejeződik, ám a világ létezése tovább folytatódik; ebben a kontinuos világban – a drámakezdő dialógussal szemben – események vannak készülöben:

POLINA ANDREJEVNA (*Jakovnak*) Hozd mindjárt a teát is. (*Meggyűjtja a gyer-
tyákat, és leül a játékasztalhoz*)

[...]

ARKAGYINA (*az asztalhoz ülve*) Tyú, de megijedtem. Az jutott eszembe, amikor... (*Tenyérébe rejti arcát*) Elsötétült előttem a világ...

3 A kérdés tehát az, hogyan épül fel a szöveg, s miért éppen így épül fel? (*A ford.*)

4 Anton Pavlovics CSEHOV, *Sirály. Színháték négy felvonásban*, ford. MAKAI Imre = *Csehov művei (Színművek)*, Budapest: Magyar Helikon, 1973, 329–404. (*A ford.*)

DORN (a folyóiratot lapozgatva *Trigorinnak*) [...] Vigye el innen valahova Irina Nyikolajevnát. Arról van szó, hogy Konsztantyin Gavrilovics föbe lőtte magát...

Függöny

1.3. Ha közvetlenül egymás mellé állítjuk a dráma végét és kezdetét, látható, hogy az egész darab mintegy „gyászkeretbe” van foglalva: a vég nem különböztethető meg a kezdettől, a drámában semmi nem változott, semmi nem történt, a világ bezárult és elvesztette egyirányú, lineáris struktúráját. A nem lineáris struktúrában pedig szó sem lehet sem kezdetről, sem végről.⁵

1.4. A bonyodalom lehetőségét, s ezzel együtt a dráma „világának” kezdetét (mely ugyanakkor nem esik egybe a dráma kezdetével) Medvegyenko szerelmi vallomása hordozza. Ám ezt a lehetőséget Mása válasza és Medvegyenko rákövetkező replikája rögtön meg is szünteti:

MEDVEGYENKO [...] Én szeretem magát, nem tudok megülni otthon, hajt a vágy [...]

MÁSA Szamárság! (*Tubákot szippant*) Meghat a szerelme, de viszonzni nem tudom, ennyi az egész. (*Odanyújtja a szelencét*) Parancsoljon.

MEDVEGYENKO Nem kérek.

Szünet

A szigorúan vett kezdet hiányára utal a másik páros, Szorin és Trepljov beszélgetése is:

SZORIN (*botjára támaszkodva*) Nem nekem való a falu, öcsém; egy szó, mint száz, sose szokom meg. Tegnap tízkor feküdtem le, és amikor ma reggel kilenc-kor felébredtem, azt éreztem, mintha a hosszú alvástól a koponyámhoz ragadt volna az agyvelőm, meg miegymás [...]

1.5. A *Sirály* világának struktúrájára vonatkozó leírásunk azonban nem lenne teljes egy lényeges pontosítás nélkül. A szöveg kezdő részei a küszöbön álló eseményre való várakozást hangsúlyozzák; mindkét szereplőpár dialógusai a parkban felállított színpad és a készülő előadás problémája körül bontakoznak ki. Ezáltal olyan benyomás keletkezik (mind a nézőben, mind az olvasóban), hogy a készülő előadás az esemény jelentőségére tesz szert. A darab más történéseihez képest az előadás az esemény értelmet kapja, míg a többi történés a nem esemény szintjén helyezkedik el. Azonban ha logikusan végiggondoljuk, az „előadás” semmiképp nem válhat a dráma „eseményévé” és „szervező centrumává” a következő okok miatt. A világ kezdetének és végének hiánya kizárja bármiféle orientációs pont meglétét az adott világban: olyan ponttét, amely felé a világ törekszik, vagy amelytől eltávolodik. Mindez arra utal, hogy a várt előadásnak el kell veszítenie mind esemény-státuszát, mind „szervező centrum” jellegét. A dráma további kibontakozása alátámasztja ezt a feltételezésünket.

5 Az olyan eseteket kivéve, ahol több párhuzamos „kezdet” és „vég” is megtalálható egymás mellett, de az egyes cselekményszálak ott is lineárisan épülnek fel.

Mint ismeretes, az előadás félbeszakad, Trepljov és Arkagyina vitája pedig a korábbi utalások alapján előre megjósolható volt. De ennél is többről van szó: a meg nem valósult bemutatónak, valamint Trepljov és Arkagyina szóváltásának nem lesz semmilyen következménye. Ily módon mindkét potenciális „eseménytől” elvételük az a lehetőség, hogy jelentéssé ténnyé, valaminek az okozójává váljon.

A kerti színpadot többször megemlíti a következő felvonásban is. Ekkor azonban már olyan események gyújtópontjaként szerepel, amelyek valójában be sem következtek, emiatt a színpad csupán időbelisége tekintetében, mintegy temporális értelemben szerepelhet orientációs pontként.

Trepljov előadása tehát egyfelől szigorúan meghatározott funkciót kap – az esemény, a szervező mozzanat funkcióját; minden mozzanat az előadás felé törekszik, s minden rákövetkező mozzanat tőle függ. Másfelől azonban ez a funkció nem teljesül, s az előadás nem válik a világ rákövetkező időszakmenetumainak okává.

1.6. A dráma világának tehát nincs sem kezdete, sem vége, sem szervező középpontja; korábban elkezdődik, mint a szöveg, belső ok-okozati viszonyok nem működnek benne, a „vég” pedig nem következik be: a szöveg befejeződik, a világ létezése azonban tovább folytatódik. Azt is mondhatnánk, hogy a világ túlterjeszkedik a szöveg határain.

1.7. A szöveg határait a benne foglalt világ a dráma más szintjein is áthágja.

6 1.7.1. Sok lényeges esemény a színpad mögött játszódik. Ilyen Nyina sorsa, mely a hétköznapi elképzelések szerint összetett és elragadó szüzsévé bomolhatna ki; ilyen Trepljov öngyilkossági kísérlete, majd tényleges öngyilkossága; s ilyen Trepljov „íróvá válásának útja”.

1.7.2. Az időhatárok is feloldódnak: az idő jelenlétét és tartamát, nem diszkkrét voltát hangsúlyozzák a múltra vonatkozó visszaemlékezések és a távoli jövőre vonatkozó ábrándok.

1.7.3. Ennek eredményeképpen a drámában kiküszöbölődik az ábrázolt világ elhatároltságának, önmagába zártságának gondolata, s épp ellenkezőleg, a világ fragmentumszerűsége manifesztálódik, valamint egy tágabb időbeli és térbeli egészhez való odatartozása. Az adott világ csupán része egy jóval nagyobb egésznek.

1.7.4. Ezzel azonban nem merül ki a külső és a belső világ közti határok eltörlése. Mindez kiterjed a „színpad – nézőtér” közti határokra is.

Ezt a benyomást a dráma nemcsak oly módon éri el, hogy az első felvonásban a darab szereplői színházi nézőkké válnak (várják Trepljov előadását, majd megnézik és megvitatják az előadást), de ezt sugallja Trepljov darabjának koncepciója is:

TREPLJOV (*a dobogóra tekint*) Ez aztán a színház! Függyöny, első kulissza, második kulissza, aztán nagy, üres tér. Semmi díszlet! Egyenest a tóra meg a szemhatárra nyílik a kilátás. Pontosan fél kilenckor húzzuk fel a függönyt, amikor felkel a hold.

Mivel Trepljov „természetes díszleteket” használ, a csehovi drámának a trepljovi színpadon „kívül eső” része a valódi (nem színházi) világ értelmével ruházódik fel, és hozzájárul a „színház (= a *Sirály* világa) – nézőtér” közti határok eltörléséhez (vagy legalábbis elmosódásához).

A *Sirály* világát – Trepljov darabjával ellentétben – valóságos, nem szcenikus világnak kell befogadnunk: Nyina szavai szerint Trepljov darabjában „nincsenek élő emberek”; a cselekmény „kétszázézer év múlva” játszódik; főszereplője fiktív – az absztrakt „világlélek”; a cselekmény helyszíne – a Világmindenség.

„Trepljov színháza” ily módon csökkenti a *Sirály* világának fiktív voltát: a szereplők, az idő és a tér fikcionalitása csökken.

1.8. Vajon a drámában mindez a „színházi nyelv” elutasítását előfeltételezi, aminek helyébe a „valóság nyelve” állítódik? S ha igen, hogyan kell értenünk ezt a „valóságot”? E kérdésekre valószínűleg akkor tudunk többé-kevésbé kimerítő választ adni, ha megvizsgáljuk a drámában jelenlévő modelláló rendszereket: Trepljov rendszerét, Arkagyina rendszerét, Trigorin rendszerét, s részben – Nyina rendszerét. Bizonyos esetekben Dorn és Medvegyenko egyes replikái és reakciói is sajátos értelmet hordoznak. Csehov rendszerét pedig akként azonosíthatjuk, mint ami teljesíti vagy nem teljesíti az imént felsorolt szövegbelső rendszerek bármelyikére jellemző követelményeket.

2.1. Trepljov színháza oly módon juttatja érvényre a maga modelláló rendszerének sajátosságát, hogy a külső reális (valóságos) világot jelrendszerrel változtatja – a valóságos tavat, a valóságos horizontot és a valóságos holdat színházi dekorációvá alakítja: mindezek a komponensek már nem azonosak önmagukkal, vagyis hordozóikkal (saját realitásukkal). Egy másik holdat, egy másik tavat és egy másik (kétszázézer év múlva beköszöntő) világot ábrázolnak.

Trepljov valóságos viselkedésére is az a jellemző, hogy jelrendszerként fogja fel a világot:

TREPLJOV (*egy virág szirmait tépdesi*) Szeret – nem szeret, szeret – nem szeret, szeret – nem szeret. (*Nevet*) Látod: nem szeretet anyám.

Hasonló módon a második felvonásban:

TREPLJOV Voltam olyan aljas, hogy lelőjem ezt a sirályt. A lába elé teszem.
 NYINA Mi lelte magát? (*Felveszi a sirályt és nézegeti*)
 TREPLJOV (*szünet után*) Nemsokára ugyanígy megölöm magamat is.

A negyedik felvonásban ő maga is tudatosítja művészetének jelszerű voltát:

TREPLJOV (*írni készül; átfut azon, amit már leírt*) Olyan sokat beszéltem az új formákról, és most azt érzem, apránként a rutinba süllyedek. (*Olvassa*) „A kerítésen azt harsogta a plakát... Sötét haj koszorúzta sápadt arc...” Harsogta, koszorúzta... Közönséges fordulat. (*Kihúzza*)

Ám nem csupán azt figyelhetjük meg, hogy Trepljov észleli saját rendszerének fiktív (feltételes) voltát („rutinba süllyedek”) és a valóságnak való meg nem felelését, hanem azt is, hogy e rendszer pozitív antitézisét egy másik rendszer képezi – az, mely felé Trigorin is törekszik:

TREPLJOV [...] Trigorin kidolgozta, hogy kell, mint kell; neki könnyű... Nála megcsillan egy eltörött üveg nyaka a gáton, ott feketélik a malomkerék árnyéka – és máris kész a holdas éj. Nálam meg: repeső fény, halkan sziporkázó csillagok, távoli zongorahang, amely elhal a csendes, illatos levegőben... Ez kínos.

Szünet

Igen, mindinkább arra a meggyőződésre jutok: nem az új vagy a régi forma a fontos, hanem az, hogy írjon az ember, ne törődjön semmiféle formával, csak írjon, mert szabadon árad a lelkéből az írivaló.

Konkrétság és véletlenszerűség jellemzi a trigorini leírás Trepljov által kiemelt részleteit, ami megfosztja ezeket a részleteket a jelszerűségtől: sem az „eltörött üveg megcsillanó nyaka”, sem a „malomkerék árnyéka” nem válik jellé, azaz nem jelöl semmit önmagán kívül – csupán a „holdas éj” egyik összetevője, és csakis önmagát jelenti. Ezzel szemben Trepljov leírása „szelektált” részletekkel dolgozik, az ő leírásában nem esetleges, hanem speciális szituáció megalkotásáról van szó; a szituáció részletei egy-egy meghatározott jelentés megalkotására irányulnak, méghozzá olyan jelentésére, amely nem esik egybe ezen tárgyi részletek elsődleges jelentésével.

A „szünet” után megjelenő következtetés a „formák” jelentéktelenségéről valójában azt a felismerést rejti, hogy a szövegben egyetlen részlet sincs alárendelve semmilyen más, különleges jelentésnek. Továbbá egy olyan alkotás-mód elsőbbségét hangsúlyozza, amely nem a kódra (a „formára”) orientált.

Trepljov jelrendszerét a többi szereplő sem érti meg: a színház nem fejtette ki a remélt hatást sem a rosszindulatúan hangolt anyjára, sem a Trepljovba szerelmes Nyinára; a megölt sirály szimbólumát Nyina nem értette; Trepljov maga sem tekinti elfogadhatónak saját irodalmi műveit (az elbeszéléseket).

8 Ebben a kontextusban alapvető jelentőségre tesz szert, hogyan viszonyul Trepljov modelljéhez két másik szereplő: Medvegyenko és Dorn.

MEDVEGYENKO Senkinek sincs oka elválasztani a szellemet az anyagtól, hiszen maga a szellem is bizonyára anyagatomok összessége. (*Élénken Trigorinnak*) Hanem, tudja mit, azt kellene megírni darabban, azután eljátszani színpadon, hogyan él a magamfajta tanító. De nehéz az élete, de nehéz!

S íme Dorn néhány megnyilatkozása:

DORN (*egyedül*) Nem tudom, lehet, hogy nem értek hozzá, vagy megőrültem, de ez a darab tetszik nekem. Van benne valami.

[...]

DORN Igen... De csak azt ábrázolja, ami fontos és örök. [...] azt hiszem, megvettem volna anyagi burkomat és mindazt, ami a buroknak sajátja, és a földtől minél messzebb, a magasba szárnyaltam volna...

A negyedik felvonásban arra a kérdésre, melyik város tetszett nekik a legjobban külföldön, Dorn ezt feleli:

DORN Genova.

TREPLJOV Miért éppen Genova?

DORN Nagyszerű az az utcai tömeg. Ha este kimegy az ember a szállodából, az egész utcát elárasztják az emberek. Aztán minden cél nélkül járkálsz a tömegben ide-oda, cikkcakkban, az ő életét éled, egybeolvadsz vele lelkileg, és kezded hinni, hogy valóban lehetséges az a világlélek, amelyet valamikor Nyina Zarecsnaja játszott a maga darabjában. Igaz, hol van Zarecsnaja? Merre van és hogy van?

Medvegyenko replikáiban szembeütő az „ideális (szellem)” és a „materiális (anyag)” közti ellentét visszavonása, amit úgy is olvashatunk, mint a „tartalom” és a „kifejezés” síkja közti oppozíció felszámolását, következésképp a színház jelszerűségének tagadását. Ez utóbbi nyilvánvalóbbá válik Medvegyenko posztulátumának köszönhetően, mely a Trigorinhoz intézett szavaiban rejlik. A frázis, miszerint „azt kellene megírni darabban, azután eljátszani színpadon, hogyan él a magamfajta tanító”, nem jelen más, mint hogy meg kell szüntetni a színház (a színpadi világa) és a nem színház (a nem színpadi világ) közti határvonalat.

Dorn megnyilatkozásai esetében valami ellenkező előjelű folyamat posztulálódik: a kifejezés síkjához (az „anyagi burokhöz”) képest a szellem magasabb rendű érték. Az utolsó felvonásban azonban ez a posztulátum fejlődésen megy keresztül: a „(világ)lélek” megjelenik a „földön”, egy *nem* művészi, *nem* artisztikus, sőt művészettel *ellentétes* világban („utcai tömeg”). Méghozzá jellemző ennek a tömegnek az „iránytalansága”, „célталansága” („minden cél nélkül járkálsz a tömegben ide-oda, cikkcakkban”), minek következtében a „világ-lélek” átalakul valamiféle immanens, 'önmagára irányuló lété', ami felszámolja a Trepljov, Medvegyenko és Dorn végső posztulátumai közti elvi különbségeket. Mindhárom szereplő lényegében ugyanarra a következtetésre jut: a „jelszerűségtől” való elhatárolódásra.

2.2. Nyina megnyilatkozásai is összecsengenek a fenti gondolatokkal:

NYINA [...] A színházról beszéltem. Most már nem úgy vagyok vele... Most már igazi színész nő vagyok, élvezettel, elragadtatással játszom, megmámorosodom a színpadon, és csodaszépnek érzem magam. [...] És most már tudom, értem, Kosztja, hogy a mi pályánkon – mindegy: akár a színpadon játszunk, akár írunk – nem a hírnév, nem a ragyogás a fő, nem az, amiről én ábrándozom, hanem az, hogy tudjunk túrni. Tudd viselni a keresztet, és higgy! Én hiszek, és már nem fáj úgy, és ha hivatásomra gondolok, már nem félek az élettől.

Láthatóan Trepljov és Nyina is ugyanarra a következtetésre jut: a művészet önkifejezés, a „lélek” azonos a „szöveggel”. Továbbá Nyina monológjában nyilvánvalóan megszűnik a „művészet” és az „élet” oppozíciója. A művészet azt jelenti számára, hogy „tudjunk túrni”, „tudjuk viselni a keresztet és hinni”. Épp azáltal, hogy önmagát saját művészetével azonosítja, megszünteti az „élettől való félelmet”. A művészet nem úgy jelenik meg itt, mint valami életen kívül álló dolog. Ugyanígy tárul fel a művészet a „befogadó, a címzett” nézőpontjából is (Dornra gondolok, ld. 2.1.): nyilvánvalóan nem véletlen, hogy a világlélek immár nem „a földtől minél messzebb, a magasban” mutatkozik meg Dorn számára (eredetileg ezt gondolta), hanem épp ellenkezőleg, a leginkább 'földi és „alacsony” világban’: az amorf, céltalan „tömegben” (ld. Dorn utolsó megnyilatkozását).

2.3. Trepljovhoz hasonlóan Trigorin is maga fejt ki a rendszerét:

TRIGORIN Nagyon szép táj! (*Megpillantja a sirályt*) Hát ez mi?

NYINA Sirály. Konsztantyin Gavrilovics lötte.

TRIGORIN Szép madár. Igazán nincs kedvem elutazni. Beszélje rá Irina Nyikolajevná, hogy maradjon még. (*Beír valamit a könyvecskébe*)

NYINA Mit ír?

TRIGORIN Csak úgy jegyezgetek... Eszembe ötlött egy téma... (*Zsebre teszi a könyvecskét*) Egy kis elbeszélés témája: egy tó partján gyermekkora óta él egy

fiatal lány, olyan, mint maga; szereti a tavat, akár a sirály, és boldog és szabad, akár a sirály. De véletlenül jött egy ember, meglátta és unalmában elpusztította, mint ezt a sirályt.

A negyedik felvonásban pedig:

TRIGORIN [...] Nem valami kedvesen fogad az időjárás. Kegyetlen szél fúj. Holnap reggel, ha elcsitul, kimegyek a tóra horgászni. Egyúttal megnézem a kertet, és azt a helyet is, ahol – emlékszik? – a maga darabját játszották. Már megérett bennem egy elbeszélés ötlete, csak a cselekmény színhelyét kell feljitanom emlékezetemben.

Ez a rendszer láthatóan ugyancsak jelszerű; de ez a jelszerűség a külvilágnak tulajdonítódik: Trigorin „jegyzetfüzetébe” csak azok a kiválasztott elemek kerülnek bele, amelyek könnyen szöveggé formálhatók, s könnyen kaphatnak másodlagos művészi („metaforikus”) jelentést. A környező világot Trigorin tehát úgy fogja fel, mint „szöveget”; a „nem szövegszerű” valóság nem kerül be Trigorin látókörébe. A külvilág ennek következtében két félre esik szét: arra, amelyik „alkalmas a feljegyzésre” (vagyis cselekményszerű szervezettséggel rendelkezik), és arra, amelyik „nem alkalmas a feljegyzésre” (nem rendelkezik cselekményszerű szervezettséggel).

Ebből a szempontból különösen érdekes Trigorinnak az a monológja, amelyikben úgy vizsgálja saját művészetét, mint jelszerűsége orientált alkotásmódot, s ezzel állítja szembe a világ másik megközelítését:

10 TRIGORIN [...] Én sose tetszettem magamnak. Nem szeretem magam, mint író. És az a legnagyobb baj, hogy valami kábulatban vagyok, és gyakran magam sem értem, amit írok... Szeretem ezt a vizet, a fákat, az eget, érzem a természetet – szenvedélyt kelt bennem, ellenállhatatlan vágyat arra, hogy írjak. De hát én nemcsak tájképfestő vagyok, hanem állampolgár is, szeretem a hazámat, a népemet, érzem, hogy – ha író vagyok – kötelességem a népről, szenvedéseiről, jövőjéről, a tudományról, az emberi jogokról s a többiről beszélni; beszélek is mindenről, de sietve, mert mindenfelől dühösen ösztökélnek, én meg ugrálok ide-oda, mint a kutyák üldözze róka, látom, hogy az élet és a tudomány mind előbbre és előbbre halad, én meg egyre jobban és jobban elmaradok, akár az a paraszt, aki lekésett a vonatról, és végül is azt érzem, hogy jó tájképeket tudok festeni, de minden másban hamis vagyok, hamis a csontom veleméig.

A trigorini irodalom „elmaradása” annak következménye, hogy az író „kódja” nem tökéletes. Csupán a „tájkép” részesül pozitív értékelésben, vagyis az a világ, amelyik nem kerül feljegyzésre a „jegyzetfüzetben”, mivel nem rendelkezik önálló „cselekménnyel”. Érdekes, hogy Trigorin irodalmának éppen ez a sajátossága részesül pozitív elismerésben Trepljov részéről is, sőt ez az, amit Trepljov a legjobban irigyel:

TREPLJOV Trigorin kidolgozta, hogy kell, mint kell⁶; neki könnyű... Nála megcsillan egy eltörött üveg nyaka a gáton, ott feketélik a malomkerék árnyéka – és máris kész a holdas éj. Nálam meg: [...]

2.4. Arkagyina rendszerét Trepljov szemszögéből látjuk:

TREPLJOV Azt is tudja, hogy nem jó véleménnyel vagyok a színházról. Ő szereti a színházat, azt hiszi, az emberiséget, a szent művészetet szolgálja, szerintem pedig csak rutin és előítélet a mostani színház. Ha felgördül a függöny, és ezek a nagy tehetségek, a szent művészet papjai, egy háromfalú szobában, esti világitásban azt utánozzák, hogyan esznek, isznak, szeretnek, járnak az emberek, hogyan hordják a kabátjukat; ha e bárgyú jelenetekből és mondatokból morált iparkodnak kicsikarni – azt a házi használatra szánt, közérthető, sekélyes morált; ha ezer változatban mindig ugyanazt, ugyanazt és ugyanazt találják elém - akkor én menekülök és menekülök, ahogy Maupassant menekült az Eiffel-toronytól, mert giccsességével majd szétnyomta az agyát.

Bár Trepljov szubjektív nézőpontból fejti ki ezt a rendszert, mégis éppen az az érdekes, hogy a „teatralitást” és a „jelszerűséget” hangsúlyozza benne: a „rutint”, a „morálnak” való alárendelődést (az öncélúsággal szemben); az ismétlődést („mindig ugyanazt, ugyanazt és ugyanazt”), amit úgy lehet érteni, mint „rendszerűséget”; valami rajta kívül állónak a visszatükrözését („azt utánozzák, hogyan esznek, isznak, szeretnek, járnak az emberek...”).

Ennek következtében Arkagyina rendszere, amit Trepljov elvet, nem kevésbé fikatív és jelszerű, mint a Trepljov előadásában posztulált modell (ld. 2.1.). Erre utalnak még a következő körülmények is. Az előadás előtt Arkagyina színpadiasan, a *Hamlet*ből vett frázissal fordul a fiához. Trepljov ugyanazon a színpadias nyelven válaszol neki – ugyancsak a *Hamlet*et idézve. Az előadás után pedig (már a „színházi téren” kívül) Arkagyina áttér a „realitás nyelvére”:

DORN Jupiter, te haragszol...

ARKAGYINA Nem vagyok Jupiter, én nő vagyok. (*Rágyújt*) És nem haragszom, csak bosszant, hogy egy fiatalember ilyen unalmas dolgokkal tölti az idejét. Nem akarom megbántani.

Mind a válasz, mind Arkagyina viselkedésének egyéb faktumai arról tanúskodnak, hogy a szereplő tudatában a művészet és a valóság szférája nem érintkezik, hanem szembeállítódik egymással. Éppen azzal bántotta meg a fiatal művészt, hogy az előadást szándékosan nem a maga jelszerű voltában, hanem realitásként próbálta befogadni:

ARKAGYINA Kémbűzt érzek. Ez így kell?

TREPLJOV Igen.

ARKAGYINA (*nevet*) Á, a hatás kedvéért.

[...]

ARKAGYINA A doktor a sátán, az örök anyag apja előtt vette le a kalapját.

TREPLJOV (*felfortyanva, hangosan*) Vége a darabnak! Elég! Függöny!

Hasonló módon jár el Trepljov, amikor kifejti Arkagyina színházának értelmét: leleplezi jelszerű (bár első pillantásra szinte észrevehetetlenül jelszerű) voltát, és értelmi szempontból eljelentékteleníti, kiüresíti azt az anyagot, amelyből ez a színház építkezik.

2.5. A fentiekben elemzett művészetkoncepciók összevetéséből az alábbi következtetést vonhatjuk le: a művészetet mindegyik esetben úgy fogják fel, mint jelrendszert, mely szemben áll a nem művészi, nem jelszerű valósággal.

A művészet ezen felfogása kiábránduláshoz vezet: Trigorin, Trepljov, Nyina és Dorn művészetéről alkotott nézetei változáson mennek keresztül. Saját rendszerük ellentétét ezek a szereplők az „önkifejezésben”, a jelszerűség elutasításában találják meg: Trigorinnál ilyen lesz a tájkép, Trepljovnál a formák jelentéktelensége, Nyinánál a művészi és a művészetben kívüli szenvedés („tűrés”) azonosítása, Dornnál pedig a „világképekre” való ráatalálás a lehető legföldibb, leginkább cél nélküli létezésben (a „tömegben”). Ennek eredményeképp mindezek a személyek ugyanazon koncepció hordozóivá válnak (az egyedi variánsok különbségének figyelembe vételével), s mint ilyenek, valamiféle közös paradigmának tekinthetők.

Egyedül Arkagyina nem változtatja meg viszonyát a saját „színház-modelljéhez”, de Trepljov monológjában ennek a modellnek a jelszerűsége is feltárul és lelepleződik. Másfelől Arkagyina „modelljének” állandósága, valamint a többi szereplő modelljének változékonysága (fejlődése) arra utal, hogy ezen a ponton az egész dráma egyik alapvető oppozíciójával van dolgunk. Vagyis ezt az oppozíciót már más szinten lehet olvasni, nem csupán a dráma egyes komponenseinek szintjén, hanem az egész *Sirályt* szervező oppozícióként, vagyis annak a színházról alkotott koncepciónak a kontextusában, amelyet maga a dráma struktúrája állít fel (posztulál) vagy vet el.

3.0. A művészetre, s elsősorban a színházra vonatkozó nézőpontok bekapcsolása a drámába már önmagában is kielezi a néző (olvasó) figyelmét a dráma konstrukciójára, s legfőképpen arra, hogy a színházművészetnek vajon mely típusát realizálja a dráma? Ez a figyelem tovább fokozódik azáltal, hogy a dráma valóban önmagára irányul, egyfajta „dráma a drámáról”; Trepljov színháza nem csupán különféle viták tárgya, de magának a drámának is elidegeníthetetlen része; Nyina, Trepljov és a sirály nem csupán „egy kis elbeszélés témája” Trigorin számára, hanem magának a drámának is a cselekményét alkotja; Arkagyina színháza nemcsak Trepljov kritikájának a tárgya: sok mozzanatban magában a drámában is jelen van, hiszen itt is „azt utánozzák, hogyan esznek, isznak, szeretnek, járnak az emberek, hogyan hordják a kabátjukat”. Ezért a művészi konfliktus abból az oppozícióból származik, hogy egyfelől mi hangzik el a művészetéről a drámában, másfelől hogyan van megalkotva a dráma.

3.1. Trepljov színházának jelenléte a színpadon, mint említettem (ld. 1.7.4., 2.1.), bizonyos mértékig kiiktatja a „színpadot” és a „nézőteret” elválasztó szakadékot; mindaz, ami a színpadon történik a színpadon kívüli valósággal azonosul. A dráma szereplői nem fiktív karakterek többé, hanem reális emberek; a tájkép elveszíti dekoráció jellegét és valóságos térré válik. A dráma világát – a trepljovi színház háttéré előtt – úgy fogadjuk be, mint „nem művészi” világot; magát a drámát pedig úgy érzékeljük, mint „nem drámát”.

Ezt a hatást fölerősíti Trepljov színházának tartalma: ezzel az absztrakt, elvont, a végtelenbe eltávolított világgal állítódik szembe a maximálisan konkrét, közeli világ; a megkonstruált és „kigondolt” színpadi világgal a színpadon kívüli világ úgy áll szemben, mint ami spontán, valódi és létszerű; míg előbbi megszervezett világ, utóbbi megszervezetlen.

Ebben a vonatkozásban érdekes megfigyelni a trepljovi előadás „kezdetének” hangsúlyos voltát, majd a továbbiakban az előadás „mechanikus félbeszakítását”:

Mása és Medvegyenko meghagyják Trepljovnak, üzenjen értük, ha kezdődik az előadás:

TREPLJOV [...] Kérem, ha kezdődik, majd szólunk, de most nem maradhatnak itt. Tessék elmenni.
[...]
MEDVEGYENKO (*Trepljovnak*) Akkor majd üzenjen, ha kezdődik.

Az előadás kezdetét Trepljov pontosan a hold felkeltéhez igazítja; ekkorra kell megérkeznie Nyinának is Szorin birtokára – késése még erőteljesebben aláhúzza a „kezdet” jelentőségét. Az előadás szuperszervezettségével szemben áll a külvilág szervezetlensége: Nyina késik egy előre nem látható körülmény miatt, a közönség pedig türelmetlenkedni kezd:

ARKAGYINA (*fiának*) Mikor kezdődik már, édes fiam?
TREPLJOV Egy pillanat. Türelmet kérek

Ezt követi a publikum „nem színházhoz illő” viselkedése az előadás alatt. A külvilág végül „betör” Trepljov szigorúan megkomponált, „művi” világába, és félbeszakítja az előadást.

Az előadás „kezdetének” hangsúlyos volta, valamint a külső körülmények miatt előálló „befejezetlensége”, továbbá az „előadás világának szervezettsége, szemben a dráma világának szervezetlenségével” csak még inkább felhívja a figyelmet a Csehov-dráma kezdetének és végének hiányára, valamint a dráma „nem megalkotott”, „nem megkomponált” voltára.

3.2. A *Sirály* „nem megalkotott” volta a dráma más szintjeinek szerveződésében is megmutatkozik, egyebek közt a dialógusok szintjén. Például:

TREPLJOV Magunk vagyunk.
NYINA De ott, mintha...
TREPLJOV Nincs senki. (*Csók*)
NYINA Milyen fa ez?
TREPLJOV Szilfa.
NYINA Miért ilyen sötét?
TREPLJOV Este van, minden tárgy sötét. De könyörgök, ne menjen el olyan hamar.
NYINA Nem maradhatok.

A fenti beszélgetés magában foglal néhány, a szöveg koherenciájába nem illeszkedő kérdést és választ a szilfáról, vagyis egy olyan véletlenszerű elemet, aminek semmi köze a színpadi történésekhez. Sőt, az egész beszélgetés is véletlenszerűnek minősül, hiszen nem nyer semmiféle értelmezést (nem lesz semmilyen következménye) a dráma további részeiben.

3.3. Trepljov előadásának, valamint más szereplők viselkedésének hangsúlyozott szimbolikussága, jelszerűsége (pl. Mása gyászol; Nyina a sirállyal azonosítja önmagát⁷; Trepljov a kamillavirág szirmaiból jósol; Arkagyina a

7 Vö. a sirály első említésével: „NYINA Apám meg a felesége nem enged ide. Azt mondják, ez bohém társaság... attól félnek, hogy színésznőnek megyek... Engem pedig úgy vonz valami ehhez a tóhoz, akár a sirályt... Magával tele van a szívem. (*Szétréz*)” Nyina utoljára itt említi a sirályt: „NYINA Én sirály vagyok... De nem! Színésznő vagyok. [...] A színházról beszéltem. Most már nem úgy vagyok velem...” Láthatóan Nyina is bejárja a „jelszerű” viselkedéstől a „nem jelszerű” viselkedéig vezető utat.

Hamlet nyelvén szólal meg, s mindezt az első felvonásban) kontrasztot képez magával a drámával, s megvilágítja a dráma nem jelszerű karakterét – pontosabban szólva, a dráma világának nem jelszerű karakterét. De nem elég csupán rámutatni erre a nem jelszerű karakterisztikumra: további másodlagos (kiegészítő) mechanizmusokra van szükség, amelyek kizárják magát a jelszerűséget, mely gyakran ösztönösen, nem elvi megfontolások útján is létrejöhet. Ezt a szerepkört a drámában egyfelől a „véletlen” elemek töltik be, másfelől e véletlen elemeknek más, nem véletlenszerű, potenciálisan jelentést hordozó, vagyis jellé válni képes elemekkel való egyenértékűsítése. Például Mása viselkedésének metaforikus értelmezhetőségét („Az életemet gyászolom. Boldogtalan vagyok”) Trepljov és Szorin dialógusa akadályozza meg:

TREPLJOV [...] (*Megigazítja nagybátyja nyakkendőjét*) Kócos a hajad is, a szakállad is. Meg kellene nyíratnod.

SZORIN (*szakállát fésűli ujjaival*) Ez az én életem tragédiája. Már fiatal koromban is olyan volt a külsőm, mintha vedeltem volna az italt, meg miegymás. Engem sohase szerettek a nők. (*Leül*) Mért olyan rosszkedvű a húgom?

Mint a továbbiakban kiderül, Szorin „szakála” semmiféle hatást nem gyakorol a dráma menetére, azonban az a tény, hogy ez a beszélgetés viszonylag közel helyezkedik el Mása monológjához (hisz voltaképp ezzel a két beszélgetéssel kezdődik a szöveg), egymással egyenértékűvé teszi és kiegyenlíti Mása „gyászat” és Szorin „tragédiáját”: a rendszeralkotó elem véletlenszerűvé, a véletlenszerű pedig rendszeralkotóvá válik. Mása „gyásza” többé már nem jelöl semmit, csupáncsak viselkedésének mutatója (szimptómája) lesz.

3.4. Trigorin témakeresése (a sirály, Nyina sorsa, Trepljov színházának sorsa)⁸ a néző (olvasó) figyelmét a dráma egészének cselekményszövege felé fordítja. Márpedig ez a cselekmény nem felel meg a „drámáról” alkotott szokványos elképzeléseknek: a *Sirály* (cselekmény)világának nincs szervező középpontja. A lokális konfliktusok (Arkagyina és Trepljov viszonya, Trepljov és Nyina viszonya, Nyina és Trigorin viszonya stb.) fellobbannak és szinte azonnal kihúnyanak, azaz semmiféle következménnyel nem járnak, nem determinálják az események kibontakozását. Elvész a lehetőség, hogy bármi bárminek is az okozójává váljon, s ezt a dráma több szintjén is megfigyelhetjük.

Az első, leginkább szembeötlő szint a konfliktusok nagyságrendje. Az összes konfliktus voltaképp jelentéktelen, a konfliktusok csak keveseket érintenek, a konfliktusokba nem vonódik be sok szereplő. Továbbá az állandóság és az ismétlődés jellemzi a konfliktusokat, vagyis jó eséllyel előre megjósolhatók. Így például Trepljov előre megjósolja, hogy vita lesz az előadás alatt; ahogy előre megjósolja saját öngyilkosságát is; az, hogy Mása házassága szerencsétlen lesz, senki számára nem lehet váratlan (sem önmaga, sem a néző számára). Az egyetlen meg nem felelést a „sirályról szóló történet”, azaz Trigorin története és Nyina sorsa között találjuk. De épp ez mutatja meg, hogy

8 „TRIGORIN Csak úgy jegyezgetek... Eszembe ötlött egy téma... (*Zsebre teszi a könyvecskét*) Egy kis elbeszélés témája: egy tó partján gyermekkorra óta él egy fiatal lány, olyan, mint maga; szereti a tavat, akár a sirály, és boldog és szabad, akár a sirály. De véletlenül jött egy ember, meglátta és unalmában elpusztította, mint ezt a sirályt.”

a *Sirály* világát nem a cselekmény kibontakozásának törvényei határozzák meg; ez a világ nem a „jelrendszerek” törvényei szerint áll fenn.⁹

A második, nem kevésbé lényeges szint a szereplők „perspektivikus viselkedése”. A dráma valamennyi karaktere állandóan törekszik valami felé, és állandóan manifesztálja elégedetlenségét aktuális helyzetével: mind térbeli helyzetével (Szorin birtoka mindenki számára csupán ideiglenes tartózkodási hely, még Szorin számára is, vö. 1.4.), mind időbeli helyzetével (mindenki valamiféle „jövőre” készül, amely azonban egy másik időben és térben fog megvalósulni), mind „egzisztenciális” helyzetével (valami másféle, „értelmes” létezés után vágyakoznak). Ennek eredményeképp a dráma összes szereplője (Arkagyinát kivéve) egy „cselekményséma” alapján gondolja el az életét; valami „várt” és „vágott” létezést vetítenek előre, ami a „cél” funkcióját tölti be számukra, s ami személyiségük aktuális állapotában egyben a „szervező centrum” szerepét játssza. Ám ez a cél sehol sincs pontosan meghatározva, ezért a szereplők sorsának reális (a dráma szerinti értelemben reális) megoldása nem bontakozik ki a dráma cselekményében. Az, ahogyan a szereplők előre kiszámítják és cselekményszerűen elképzelik saját sorsukat (életüket), ugyanolyan oppozíciót alkot magának az életnek a kiszámíthatatlan és nem cselekményszerű menetével, mint amilyen oppozíció a Trigorin jegyzetfüzetébe feljegyzett sirály-történet és Nyina sorsa között fennáll. Ezt az oppozíciót a következőképpen érthetjük: 'a világnak (a valóságnak, az életnek) nincs textuális szervezethez; a textuális (cselekményszerű) szervezethez a világnak kívülről odatulajdonított, a világra kívülről ráhúzott jelenség'.

A harmadik szinten, a kommunikáció szintjén ugyancsak azt látjuk, hogy lehetetlenné válik a *Sirály* szigorú értelemben vett cselekményes szerveződése.

A szereplők közti kommunikáció főképpen a nyelv segítségével valósul meg a drámában (azaz verbális kommunikáció). A valóságban azonban ez a kommunikáció nem hatékony, mivel állandóan megszakad és felbomlik. A beszélők közt nincs kontaktus, pontosabban nincs törekvés arra, hogy fenntartásuk a kontaktust. Épp a „kontaktus hiányával” kezdődnek a *Sirály* első dialógusai, ami felettből jellemző:

MEDVEGYENKO Miért jár mindig feketében?

MÁSA Az életemet gyászolom. Boldogtalan vagyok.

MEDVEGYENKO Miért? (*Eltűnődik*) Nem értem... Egészséges; apja nem gazdag ugyan, de tehető.

[...]

MÁSA Nem a pénzzel van baj. A szegény is lehet boldog.

MEDVEGYENKO Elméletben igen, de a gyakorlatban így fest; én meg az anyám, meg a két húgom, meg az öcsém... [...]

MÁSA (*a dobogó felé pillant*) Mindjárt kezdődik az előadás.

MEDVEGYENKO Igen. Zarecsnaja játszik, a darabot meg Konsztantyin Gavrilovics írta. Szerelmesek egymásba és ma egybeolvad a lelkük abban a törekvésben, hogy egy és ugyanazt a művészi képet rajzolják meg. De az én lelkem meg a magáé közt nincsen közös érintkezési pont. [...]

9 Erre utal, hogy a sirály motívuma is elveszíti bármiféle szimbolikus értelmét. Nem véletlen, hogy a dráma végére a sirály csupán egy mindenki számára felesleges, kitömött bábuvá változik.

MÁSA Szamárság! (*Tubákot szippant*) Meghat a szerelme, de viszonzni nem tudom, ennyi az egész. (*Odanyújtja a szelencét*) Parancsoljon.
MEDVEGYENKO Nem kérek.

Szünet

MÁSA Fülledt a levegő, éjjel biztosan vihar lesz. Maga folyton filozofálgat vagy a pénzről beszél. Maga szerint nincs nagyobb csapás a szegénységénél, szerintem pedig ezerszerre könnyebb condrákban járni és koldulni, mint... Különben maga ezt úgysem érti...

Jobbról jön Szorin és Trepljov

A fenti jelenet több szempontból is érdekes. A verbális érintkezés csupán látzólagos, mivel kétoldalú „nem értés” kíséri; kategoriális kommunikáció egyáltalán nem valósul meg; a „szerelmi” kommunikációt pedig maga Mása kategorikusan kizárja. De, tovább megyek, az adott beszélgetés semmiben sem mozdítja elő a dráma cselekményét sem; a dráma mintegy „kívülről” hatol a beszélgetésbe azokban a pillanatokban, amikor a beszélők figyelmét felkelti a külvilág, s egyben elvonja őket a beszélgetéstől (a színpad, az időjárás, majd Szorin és Trepljov megjelenése). Mindez azt a benyomást kelti, hogy ennek a dialógusnak talán le sem kellett volna zajlania (a drámáról alkotott hagyományos elképzelések szemszögéből tekintve).

Másfelől figyelemre méltó az az elcsúszás, ami a Trepljov és Nyina közti valódi kontaktus feltételezése, valamint e feltételezés beteljesületlen volta közt keletkezik: a színpadi előadás szétválasztja őket, érintkezésük a művészet szintjén sem történik meg.

16

S még egy lényeges vonása van a fentiekben vizsgált beszélgetésnek: Mása és Medvegyenko nem válnak a dráma főszereplőivé, mégis éppen ők nyitják meg a drámát. A központi és a másodlagos közti különbség ily módon elmosódik. De másképpen is elmosódik ez a különbségtétel: minden további kollízió csupáncsak ennek, a drámaszöveg kezdetén manifesztálódó „kontaktushányagnak” a különböző variációja lesz.

3.5. A kontaktus hiánya a *Sirály*ban kiterjed a szereplők közti kommunikáció valamennyi formájára, de nemcsak arra. A „szereplők és a külvilág” közti kommunikáció formáit is magában foglalja, mind a tér, mind az idő síkján. A dráma kezdetén a szereplők közös vonása, hogy valahová, az adott lokális kontinuum határain túlra vágnak, „elvágyódnak a világból”. Méghozzá az elvágyódás egy előrevetített kiút alakját ölti – a kiutat a „szövegszerűen elrendezett, szervezett szférába” (Nyina számára ezt jelenti a színpad; Trepljov számára a drámairás; Trigorin számára az irodalom; Dorn számára az „emelkedettség, a földtől minél messzebb”; Arkagyina számára a világot jelentő színpad; Szorin számára a nem falusi élet stb.). A dráma végén azonban fordulat következik be, és valami ezzel ellentétes helyzet körvonalazódik: a szereplők elhatárolódnak a „szövegszerű” világtól, ami a „nem szövegszerű” lét értékéről vallott posztulátumok-következtetések alakját ölti (ld. 2.5.). Mellesleg érdemes megfigyelni a *Sirály* dialógusainak felépítését illetően, hogy a negyedik felvonásban érzékelhetően mérséklődik az a korábbi tendencia, miszerint a dialógusokat valamely véletlenszerű külső elem félbeszakítja (elvonja a szereplőket a beszélgetéstől), sőt voltaképp egyáltalán nem is érződik, jóllehet a nem verbális érintkezés ezzel együtt sem áll helyre, a

szereplők világa megőrzi a maga korábbi széttagoltságát. Mindezt azzal magyarázhatjuk, hogy az új, nem jelszerű viszony a világhoz csupán kialakulóban van, de még nem válik a „szereplők viselkedésének nyelvévé”.

3.6. A *Sirály* utolsó sajátossága – a dráma idősikja. A dráma idejére egyfelől a „hosszúság”, s ezzel együtt a „súlyosság” a jellemző. Ezek a vonások az események hiányából fakadnak (vagyis abból a sajátosságból, hogy a világ nem törekszik semmilyen szervező centrum felé), ám az idő hosszúsága mégsem csupán másodrendű jelenség a drámában: ezt bizonyítják a felettebb gyakori „szerzői” szünetek, a „hallgatások”.

Másfelől a darabban jelenlévő (a szereplők tudatában manifesztálódó) időnek két, egymással ellentétes iránya van. Az első felvonásban az idő előrevelődik, s a valamire (ábrándokra, reményekre) várakozás alakját ölti. Az utolsó felvonásban viszont az idő visszavetődik, és úgy jelenik meg, mint visszaemlékezés valami lényegesre, értékesre, mely immár elveszett. Mindkét esetben az orientációs pontot (ami felé halad az idő, s amitől a szereplők eltávolodnak az időben) Trepljov színháza képviseli. Ám míg a dráma kezdetén úgy várják a színházat, mint készülő előadást (azaz szöveget), a darab végén már fizikai tárgyként emlékeznek rá vissza:

MEDVEGYENKO Sötét a kert. Szólni kellett volna, hogy bontsák le a kertben azt a színpadot. Ott áll csupaszon, csúnyán, akár egy csontváz, és a szél csak úgy csapkodja a függönyét. [...]

[...]

TRIGORIN Egyúttal megnézem a kertet, és azt a helyet is, ahol – emlékszik? – a maga darabját játszották. Már megérett bennem egy elbeszélés ötlete, csak a cselekmény színhelyét kell felújítanom emlékezetemben.

[...]

NYINA [...] Tegnap késő este eljöttem megnézni, megvan-e még a színházunk a kertben. Hát még mindig ott áll.

Ily módon Trepljov színházából, mely annak idején nem vált eseménnyé, a valóságban mégiscsak esemény lett (az élet alkotóeleme). Ami megváltozott a dráma folyamán (a szereplők tudatában), az magának az eseménynek a kategóriája. A dráma szereplői mintegy elmentek az élet mellett, ahogy elmentek a tér és az idő mellett is, miközben tökéletesen másfajta – szövegszerű, cselekményszerű – elképzelések vezették őket az életről, a térről és az időről. Másképpen szólva, a szereplők azt az utat járják be, amely a világról alkotott elképzelésektől magához a világhoz vezet; a világhoz, mely immár meg van fosztva mindenféle kívülről ráakodó kategóriáktól. Hasonló utat jár be a *Sirály* nézője is: az ő esetében nem csupán a világról alkotott elképzelések, hanem a drámáról alkotott kész elképzelések is változáson mennek keresztül, vagyis megváltozik az az elvárása, „hogyan kell helyesen felépülnie a színházi darabnak”.

4.0. A tanulmány elején feltett kérdésre visszatérve (0.4.) a következőket válaszolhatjuk.

4.1. *Szemantikai* tekintetben a *Sirály* minden megnevezett sajátossága alárendelődik a Csehov által ismert, széttagolt, felbomló világ ábrázolásának (vö. 0.3. és 0.5.1.).

A néző (olvasó, kutató) következő lépése, hogy értelmezze ezt a világot. Erre már csak azért is szükség van, mivel a dráma szövegébe nem íródik bele közvetlenül szerzői értékelés a világról.

A művészi metódus teljesítményének megragadása ebben az esetben arra szorítkozna, hogy az interpretátor „szerencsésen” kiválasztja az ábrázolt világ egy meghatározott (legtípusosabbnak ítélt) részletét, és a legadekvátabb módon összegyűjti a csehovi modelláló eszközöket. Sajnos, a legtöbb esetben ilyen módon közelítik meg Csehov művészi metódusát.

4.2. Ha *szemiotikai* szempontból közelítünk a darabhoz, Csehov drámájában a világ egy sajátos koncepciója tárul fel, valamint egy sajátos viszonyulás a jelszerű kommunikációhoz.

4.2.1. A világnak önmagában nincs semmiféle szövegszerű (textuális) szervezethez. A világ nem „többé-kevésbé zárt epizódok sora” (ld. 0.1.) – épp ellenkezőleg, ez a fajta gondolkodás külsődleges a világhoz képest, és a hagyományos elképzelések, a modellálás hagyományos módjainak terméke. Csehov éppen hogy leleplezi ennek a – világról alkotott közkeletű – elképzelésnek a modelláló jellegét, mintegy „leveszi” a világról az összes modellt, pontosabban megszünteti az egyenlőségjelet a világ és a világ modelljei között (eltérően a „józan észről”, vagyis azokról a széles körben elterjedt hétköznapi „világkoncepcióktól”, amelyek a megörökölt sablonokat a dolgok reális helyzetével azonosítják).

A világnak nem feltétlenül kell szervezett objektum alakját öltenie; nem feltétlenül működnek benne ok-okozati viszonyok; a hierarchikusság sem feltétlenül sajátossága (a világ felosztása értékesre, figyelmet érdemlőre, és értéktelenre, mely nem érdemel figyelmet). A világ ebben a tekintetben nem diszkrét, hanem „áthatolhatatlanul sűrű, tagolatlan”. Az „esemény” és a „nem esemény” ugyanolyan szinten van jelen benne.

18 4.2.2. A létező jelrendszerek nem alkalmasak a világ leírására, mivel modelláló jellegük van. Ezért ezek a rendszerek itt hatástalanok (nem működnek a szereplők egymás közti kommunikációjában), a színházi dráma hagyományos típusának pedig fel kell bomlania.

Ebből a szempontból a szerzői pozíció láthatóan jelen van a drámában, és a világ posztulált modelljének alakját ölti, valamint a kommunikáció posztulált formáját. Nem véletlen, hogy valamennyi szereplő eljut a valóság nem jelszerű karakterének gondolatához, a valóság önértékűségéhez (valójában ez képezi a *Sirály* szüzességét). Sőt, a szerzői pozíció hagyományos hordozója hiányzik a drámából: a szerzői pozíciót a dráma szerkezete képviseli.

Ha erre az álláspontra helyezkedünk (ha így értjük a világot), nem lesz nehéz feltárni a szövegépítkezés mindama szabályait, amelyek a csehovihoz hasonló szerkezetek létrehozásához vezetnek (ld. 0.5.2.). Annál is inkább, mivel magának a világnak kell a „leírás nyelvéné válnia”. Érthető, hogy ilyen esetekben a világról szóló beszélgetés legmegfelelőbb formája a világ „idézése” (a fellelhető irodalmi eszközök között semmi sem felel meg jobban ennek a feladatnak, mint épp a színház, de a hagyományos sémáktól megfosztott színház). Az elbeszélő formákban nem lehetséges a világ „idézészerűsége”: ott másodlagos (kiegészítő) szervezőrendszerre van szükség (Csehov elbeszéléseiben ezt a másodlagos [kiegészítő] rendszert a „festészet nyelvénél” lehet párhuzamba állítani, de olyan festészettel, amely megszabadult minden másodlagos [kiegészítő] modellálástól; e követelménynek leginkább az impresszionista és a plein air festészet felel meg).

4.2.3. S végül az utolsó megjegyzés. A *Sirálynak* a fentiekben javasolt megközelítése lehetővé teszi, hogy pontosabban meghatározzuk a Csehov

által alkotott szöveg művészi típusát. Ez a szöveg már a 20. század nyelvén szólal meg, s ahhoz a típushoz tartozik, ahol a valóság megszabadul mindenfajta nyelvtől, és a „világ, a dolgok, a festészet” nyelve válik a valóság másodlagos (kiegészítő) komponensévé. Ezzel egyidejűleg elesik az a lehetőség, hogy Csehovot más művészi rendszerekkel kapcsoljuk össze: a naturalizmussal vagy a szimbolizmussal.

Fordította: S. Horváth Géza