

rának kialakítását. Név szerint ismerték bérlőiket, s pontosan tudták, kinek hol van a hagyományos helye. Béretrendszerük annyira bevált, hogy a kölcsönös bizalomra épített kapcsolat alapján a bérlő akkor is elküldte csekkjét, ha valamilyen közbejött ok miatt nem nézhette meg az előadást. s a bérlők nemcsak Torontóból jöttek, hanem a környékről is, sokszor száz-százhusz kilométeres távolságból, ami persze további kötelezettségeket rótt a társulatra. Ragaszkodtak a kitűzött előadások pontos megtartásához. Harminc év alatt mindössze két ízben maradt el kitűzött premier.

Igaz, a közönség előregedése Torontóban is reális veszély, egyre kevesebben vannak már azok, akikből az első években a közönség kikerült, mint ahogy a színészek is változtak az évek folyamán, részben elköltözés vagy visszavonulás következtében. De mindig akadt utánpótlás is, néha feltűnt egy-egy szép hang (mint tíz évvel ezelőtt a Győry Klotildé) vagy egy-egy kiemelkedő tehetség (mint Szécsi Kátó), aki bármelyik hazai színpadon is megállná a helyét. A diaszpóra sokféle emberből tevődik össze. Sokféle érzékenységre kell tekintettel lenni. A harmincéves fennállás magyarázata lehet az is, hogy ebben a sérülékeny, törékeny világban Kertész apolitikus színházat művelt, s főleg olyan darabokat vitt színpadra, amelyek a nézőket az óhazára emlékeztették, s ilyenformán az összetartást szolgálták, nem a széthúzást. E törekvésben Kertész támaszkodhatott a különböző felekezetek megértő támogatására is.

A kanadai állam részéről is megértő támogatásban részesültek. Az évente sorra kerülő nemzetiségi színházi fesztiválokon Kertész Sándor és társulata a díjak, kitüntetések sokaságát vitte el, s amikor elérkezett a harminc esztendő záróakkordja, a társulatot és vezetőjét maga Ontario állam miniszterelnöke köszöntötte, elismerve és méltányolva, hogy a társulat egyaránt sikerrel szolgált a magyar és a kanadai kultúrát.

Ritkán akad olyan sokoldalú művész, mint Kertész Sándor. De ha akadna, úgy a Kertész-féle színházi modell járható útnak bizonyulhat a jövőben is.

Kertész visszavonult ugyan, de már akadnak követői Torontóban. Új magyar színház alakult, amely mögött ott van már *A néma levente és a Bubus* bemutatója - előtte pedig a *Csárdáskirálynő*.

És persze mögötte is, előtte is a Kertész-jelenség gazdag tanulsága.

JURIJ LJUBIMOV

A szent tűz

Jurij Ljubimov élete mélypontján, szemmel látható rosszkedvében írta le vagy (ami valószínűbb) mondta magnóra a párizsi Fayard kiadónál megjelent visszaemlékezéseit, abban az 1984-es esztendőben, mikor napokkal a hazatérését sürgető és zavartalan működését garantáló félhivatalos üzenet után Jurij Andropov váratlanul meghalt, s a csernyenkói restauráció néhány hónapon belül az épp külföldön dolgozó művészt megfosztotta először igazgatói posztjától, majd párttagságától, végül pedig szovjet állam-polgárságától. Ebben a helyzetben könnyven érthető, hogy Ljubimov elsősorban sérelmeit, csalódásait, húszéves színigazgatói működése valamennyi hányattatását akarta kiadni magából; a régi sláger analógiájára szinte csak a rosszra emlékezett.

Ez a körülmény magyarázza a műnek mind erényeit, mind gyengeségeit. Az erény természetesen a nyíltság, a szókimondás, a sztálini hagyományokat továbbápoló szovjet kulturális bürokrácia szenvedélyes leleplezése, méghozzá igazán autentikus forrásból. Nem mintha Ljubimov amúgy általánosságban fal rengetően új dolgokat mondana ahhoz képest, amit a könyv megjelenése óta eltelt három évben számos más szovjet polgár, művész, politikus vagy átlagember tollából olvashattunk; a jelenségek azonosak, az újszerűség a részletekben van, de még inkább abban, hogy mindezt Ljubimov mondja el, akinek indulatát egy kiemelkedő alkotó élményei és kínlódásai hitelesítik. A Taganka Színház 1964 áprilisában, még a hrucsovi korszakban, de már annak végső hónapjaiban született; húsz évéből tizennyolc Brezsnyev országlásával esett egybe, hogy aztán Andropov rövid és a Taganka szempontjából is ígéretes korszaka után Csernyenko megválasztásával egyidejűleg Ljubimov és a Taganka életközössége brutálisan megszakadjon. Sajátos történelmi háttér, különös színházi és alkotói sors; így hát feltétlen érdeklődéssel olvashatjuk mind-azt, amit Ljubimov a színházalapításról, minden egyes produkció soklépcsős és hónapokon át tartó engedélyezési folyamatáról, a kiszámíthatatlanul lesújtó betiltásokról, az állandó gyanakvás és obstrukció s egyszersmind a Taganka művészi rangjával való hivatalos kérdéses bizarr kettősségről elmond.

A hátrány viszont kettős. Egyfelől 1984-ben Ljubimov szenvedélyes, impulzív természete okán sokszorosan is sötét szemüveggel nézte múltját, s így a könyv lapjai nem rögzítik azokat a boldogító művészi pillanatokat, melyeket a Taganka vezetői és művészei a számtalan akadály közepette és ellenére is megélték (s melyekről végeredményben maguk az előadások is ékesszólóan tanúskodtak). S ami ebből is következik, de úgy lehet, abból is, hogy Ljubimov inkább gyakorlati alkotó, semmint teoretikus: meglehetősen szűkszavúan tárja fel ars poeticáját, munkamódszerét, egész rendezői művészetét. Ott és akkor nagyobb szenvedélyt gerjesztett benne az, amit elutasít - elsősorban az úgynevezett szocialista realista kortársi drámairodalmat és a Sztanyiszlavszkij kicsavart abszolutizálásán nyugvó naturalista játékmódot -, mint az, ami fontos számára. Hadd említsek itt egy apró, de bennünket érzékenyen érintő méltánytalanságot: lengyelországi, bulgáriai és magyarországi vendéggjátékai kapcsán azt írja, hogy a helyi kritikák manipuláltak, távirányítottak voltak, s láthatóan otthoni „fekete dossziéjának” hízalását szolgálták. Ez, amennyire a honi sajtóviszhangra emlékszem, meglehetősen pontatlan általánosítás, de persze bizvást túltehetjük rajta magunkat: Ljubimovot sokkal több és nagyobb horderejű igazságtalanság sújtotta, mint amelyet ő - nyilván ezek következtében - amúgy melleleg a magyar színikritikusokra mér. (Az olyasmit pedig, hogy az amúgy precízen dokumentált kötet Vigsinkhazat és Solneket [Solnok] ír, az előbbit pedig a *Koldusopera*-rendezés helyszínének teszi meg, sajnos már megszokhattuk.)

Ljubimov egy helyütt azt írja: csak akkor hajlandó majd visszamenni a Szovjetunióba, ha a Dzszerzsinszkij tér Szaharov nevét viseli, könyve végén pedig arról álmodozik, hogy külföldön egy második Tagankát alapít. Mint tudjuk, azóta mindkét kijelentést megcáfolta az idő; Jurij Petrovics nem alapított második Tagankát, ezzel szemben hazalátogatott, hol-ott ugye a Dzszerzsinszkij tér még mindig... Csak hát azóta történt egy s más a Szovjetunióban, amit az emberiség s benne Ljubimov 1984-ben még nem látott előre; és ezért reméljük, hogy Ljubimov és a szovjet színház viszonyában lesznek még pozitív fejlemények. Addig is ízelítőnek közzéteszünk a könyvből néhány olyan részletet, amelynek eleven-sége, szenvedélye, iróniája vagy gyengédsége felidézheti az olvasóban a Ljubimovval és művészetével való hazai találkozás nagy pillanatait.

Brecht, a fa és a hangya

Negyvenéves elmúltam, s már húsz éve ágáltam délceg bohócként a színpadon. Ekkor Ruben Szimonov felajánlotta, hogy a Vahtangov Színházhoz csatolt Scsukin Intézetben indítsak el egy színészosztályt. Örömmel mondtam igent; végre lehetőségem nyílt rá, hogy a gyakorlatban is kipróbáljam néhány elképzelésemet erről a furcsa mesterségről.

(...)

„Botrány nélkül nem színház a színház” - mondogatta Nyikolaj Erdman. Igaza volt, nem is tudtam, mennyire.

Rendezői pályám botrányval kezdődött. A színhely a Scsukin Intézet volt, ahol színészi mesterséget oktattam. Viharos bemutató, betiltás, fenyegetések, moralizáló szemrehányások: ímé, megcsendült az alaphang. Húsz éven át más sem jutott osztályrészemül, mint variációk e csikorgóan disszonáns témára. Rossz partitúra, melyet akaratom ellenére oly hosszú időn át kellett értelmezni.

Az Intézetben a képzési idő négy év volt. Én 1958-ban kerültem oda, s igen egyszerű vágy fűtött: meg akartam kímélni ifjú növendékeimet azoktól a kellemetlenségektől, melyekből nekem is kijutott. Legtöbbjüknek, tanulmányaik végeztével nagy sebtében egy állandó társulathoz kell szerződnie, Moszkvába vagy egy távoli vidékre, felkészülési idő vagy akklimatizálódási lehetőség nélkül, s én szerettem volna megkönnyíteni számukra e nehéz átmenetet.

Legjobb megoldásnak az tűnt, ha diploma-előadásukat már egy évvel korábban kidolgozzák, s így a képzés negyedik évében már rendszeresen játszhatnának közönség előtt, normális színházi körülmények között.

Választásom Brecht *A szecsuanai jó ember* című művére esett. A mesteri dialógusépítés, a fizikai kifejezés és az ének fölényes birtoklása és a közönséggel való közvetlen kapcsolat révén Brecht eszményi anyag volt egy ilyen első előadáshoz. Moszkvában egyébként Brechtet ritkán játszották, és gyakorlatilag ismeretlen volt. Ahhoz, hogy az előadást a harmadik év végén bemutassuk, igazgatósági engedélyre volt szükség. Kezdetben csak azt engedték meg, hogy egy negyvenperces részletet dolgozzunk ki; ezt fél éven át próbáltuk, és sikerrel adtuk elő. Ljabb fél év múlva kész volt az egész előadás. A dízlet a lehető legsomósabb: két tantermi asztal, jobboldalt Bertolt Brecht óriási portréja, melyet Borisz Blank festőtől rendeltem, továbbá néhány általam és növendékeim által fabrikált kellék.

Az előadás estéjén több mint négyszázan tülekedtek a terem bejárata előtt. Vegyes összetételű közönség volt; főleg

színházi habituékból állt, de besurrant több külföldi diplomata is, akik autóikkal elállták a szomszédos utcákat. Mi persze nem csináltunk reklámot, de a hír elterjedt: a Scsukin Intézetben valami szokatlan dolog készül, ezt nem szabad elszalasztani.

A hírek körforgása tipikusan moszkvai jelenség; senki nem tudja megmagyarázni, de az információk hihetetlen gyorsasággal terjednek. Legyen szó költői estről vagy színlelőadásról: ha a közönség megérzi, hogy igazán színvonalas eseményen vehet részt, özönlni kezd. Az egyik magyarázat minden bizonnyal a betiltás örökös fenyegetése. A másik ok prózaibb: ebben a fővárosban, ahol semmi nem történik, minden lakos szenved az unalomtól, akár diplomata, akár nem.

Az előadás természetesen késve kezdődött; a nézőtér hangulatát már felfűtötte a várakozás és az Intézet kis színházterme előtti tolongás. A nézők fele állt, a diplomaták párnákon ültek, és az Intézet igazgatója kétségbeesve kiabált: „Ez képtelenség! Az előadást nem lehet megtartani, áthágták a biztonsági rendszabályokat!”

Kezdetben nagyjából jól ment minden, csakhogy a nézők igen hamar reagálni kezdtek a színészek közvetlen megszólításaira. Mihelyt elhangzottak az első, igen alaposan kigyakorolt songok, a nézőtér ellenőrizhetlenné vált; a nézők félbeszakították az előadást, és követelték egyes részek megismétlését. Én magam a világitással küszködtem, és majd kiadtam a tudómet: „Könyörgök, engedjék, hogy folytassuk...! Be fogják tiltani az előadást... Elvesztették a józan eszüket? Hát nem tudják, hol élnek?”

Másnap levél tudatta, hogy további előadásokra nem kerülhet sor. Tudományosan kioktattak, miszerint Bertolt Brecht racionalizmusa nem illik az orosz színház mélységesen érzelmi karakteréhez. Azt is szememre hányták - és ezt a rögeszmésen hajtogatott szempontot nem akkor hallottam utoljára -, hogy szándékosan befeketitem a figurákat, és a dolgozó emberek világát züllött és kétségbeesett lumpenproletárokká alacsonyítottam. Ami a reményt illeti, Brecht sokkal jobban megvédi magát, mint én a nevében tehetném. A szereplőkről szólva pedig ne feledjük, hogy hőseiül, Sen Te és Jang Szun személyében, egy prostituáltat és egy munkanélküli repülőlt választott.

Ezen az estén ott ült a nézőtérén Konsztantyin Szimonov, költő, regény- és drámaíró, széles látókörű kritikus, „a szovjet irodalom egyik tábornoka”. Adott esetben ez javamra vált.

Röviddel *A szecsuanai jó ember* előadása után az Intézet felelős vezetői maguk elé idéztek, és a városi pártbizottság képviselőinek jelenlétében vállatóra fogtak. Ez is „premier” volt számomra: a továbbiakban egész sereg hasonló, véget nem érő gyűlést kellett kiállnom, melyekről mindig szörnyű levertséggel távoztam.

A szemrehányások már egy ideje zúdultak rám, amikor telefonhoz kért egy barátom, és közölte, hogy Konsztantyin Szimonov most adott le egy rendkívül dicsérő hangú kritikát a Pravda szerkesztőségének; már forognak is a rotációs gépek, a cikk nemsokára megjelenik. „Húzd el a gyűlést, ameddig csak lehet!” - ajánlotta.

Később megtudtam, hogy az Intézet igazgatója viszont a szerkesztőséget hívta fel, kérve, hogy álljanak el a cikk közlésétől.

No de pillanatnyilag az időhúzás volt a feladat. Válaszoltam minden kérdésre, a legfurcsább eszme-futtatásokba bocsátkoztam, melyeknek semmi közük nem volt témához. Az ülés az abszurditás csúcspontjára hágott, mikor végre meghozták a nevezetes cikket. „Tessék, ez a vélemény némiképp eltér az önökétől - mondtam beszélgetőtársaimnak, akik rávetették magukat az újságra, kitépték egymás kezéből, majd végül fennhangon olvasták. „... betört a friss levegő... kiemelkedő színű növendékek... kész, érett társulat, mely máris képes önállóan színházat teremni...”

A konfliktus aztán úgy oldódott meg, hogy engem kineveztek a Taganka Színház élére. De azért a kellemetlenségek nem értek véget: mindenáron azt akarták, hogy változtassak az előadáson, mivelhogy az sérti az intézet presztízsét. Az igazgató' közvetlenül növendékeimhez fordult, akik nem hederítettek rá, majd végül irodájába citált, hogy felhívja figyelmem néhány, a rendezést és a díszletet érintő nélkülözhetetlen korrekcióra..

Díszletelemeink között volt egy kartonpapírból kivágott és nyers fekete ceruzavonásokkal felvázolt fa. Messze elkanyarodtunk a realizmustól, mely kollegáimnak és igazgatóknak oly kedves volt. „Figyelmeztetem - szólt -, hogy ha ez a fa nem hasonlít jobban egy fához, az előadás elmarad.” „helyes - feleltem --, de hogyan oldható ez meg egy kartonpapírhól készült fával?” „Fessék ki!” „Akkor néhány hangya is mászkálhat rajta?” -- kérdeztem. Beszélgetőtársam nyersen közölte, hogy hagyjam békén, s így e jelentékeny művészeti vita máig sem oldódott meg.

(...)

Végül *A szecsuanai jó ember* keltette hullámverés elült. Behívtak, hogy a jövőről beszéljünk.

1964-ben két moszkvai színház működött tényleges művészeti vezetés nélkül:

a Lenini Komszomol Színház és a Taganka téren álló Dráma és Komédia Színház. Nekem a második igazgatói székét ajánlották fel, míg az elsőt Anatolij Efroszra bízták, akinek útja ekkor keresztezte első ízben az enyémet.

Hangsúlyozták, milyen „végtelen megiszteltetést” jelent számomra ez a kinevezés. Ami engem illet, az új megbízatást egyáltalán nem éreztem érdemeimet meghaladónak s főként korántsem oly dicsőségesnek és kivételesnek, mint feltűntették. Volt bizonyos elképzelésem a szakmámról - legalábbis én így gondoltam. Negyvenöt éves koromra - az általánosan elfogadott kritériumok szerint - pályám nagyobb része már mögöttem állt. Mégis a legkomolyabb képpel tették fel a kérdést: „Elég érettnek érzi magát a színgazgatáshoz? Valóban rászolgál a dolgozók bizalmára?”

Bevesszük a Tagankát

A Dráma és Komédia Színháznak Moszkva-szerte iszonyatos híre volt: rossz színészek, üres házak, tehetségtelen vezetés, szervilis műsorpolitika - s mindez egy hatalmas deficitben csapódott le, melyet az épülettel és siralmas imageával együtt megörököltünk. Így aztán a kulturális minisztérium képviselői, akik ez egyszer elszánták magukat valamiféle reformra, mindent elkövettek, hogy rá-beszéljenek az igazgatásra.

Mielőtt a posztot elfogadtam volna, bizonyos feltételeket szabtam. Egy tizenhárom pontos levélben, amely valóságos forradalmat jelentett a Dráma és Komédia Színház történetében, követeltem a régi műsor teljes elhagyását, azt, hogy Scsukin intézetbeli növendékeim bekerüljenek az új társulatba, a régi társulat tagjait pedig más színházakhoz helyezték, s végül ragaszkodtam hozzá, hogy első évadunkat *A szecsuaní jó emberrel* nyissuk meg.

Ez a levél felháborodásra készítette tárgyalópartnereimet: kineveznek igazgatóvá, s én még finnyáskodom, megvetem az osztályrészemül jutó dicsőséget, és semmibe veszem az új pozíciómmal járó előnyöket, melyek, mint kifejtették, majdnem oly jelentősek, mint egy központi bizottsági tagéi. Tálcán kínálják a lehetőséget, hogy belépjek a nomenklatúra védett világába, és én ezt elszalasztanám?

Mint színész, nagyon rendesen megélttem - sokkal jobban, mint az elkövetkező húsz évben a Taganka élén. Volt jó néhány elég érdekes színházi és filmes szerepajánlatom. Semmi okom nem volt rá, hogy behunyt szemmel vállaljam az új feladatot.

Hosszan tárgyaltunk. Végül legtöbb feltételemet elfogadták, bár tanítványaim közül csak tizet vihettem magammal. De ez is elég volt hozzá, hogy próbálni kezdjünk, és nemsokára, 1964. április 23-án megnyithassuk színházunkat.

A Dráma és Komédia Színház a főváros keleti részén, a Taganka téren áll, egy peremkerületben, Moszkva egyik legrégebb munkakörnyékén, melyet jól ismerem, mert itt végeztem villamosmérnöki tanulmányaimat. A nagy, ovális tér ma is az egyik legszebb Moszkvában, s a színházzal szemben egy elragadó kis templom áll.

Maga a színház egy hajdani börtön helyén épült. Óreg, régóta összeomlással fenyegető épület volt, amely több ízben is épp hogy elkerülte a lebontást. Am attól a naptól kezdve, hogy falán emléktáblát helyeztek el annak tiszteletére, hogy a forradalom idején egy ízben Lenin itt mondott beszédet, nem esett többé szó a roskatag, de történelmünk nagy napjairól tanúskodó épület lebontásáról.

A Taganka szó oroszul egyszerű szabotári tüzrakást jelent; úgy képzelem, hajdan ilyen tüzrakások körül melegedtek a téren árusító kereskedők. Én erre a névre akartam átkeresztelni a siváran hangzó Dráma és Komédia Színházat. „Taganka Színház”: micsoda gyönyörű színházi szimbólum ez a fényt és meleget árasztó láng! A közönség egyébként magától is rájött erre, és a megszokás már rég szentesítette az elnevezést.

Sajnos a hivatal hallani sem akart erről. Ők csak az ünnepélyes Dráma és Komédia Színházak voltak hajlandók elismerni. Újabb kísérletképpen a Mejerhold Színház nevet javasoltam. Ezt is elutasították. Szaltikov-Scsedrin és Szuhovó-Kobilin neve sem aratott több sikert. Ez a vita esztendőkön át folyt. Gyakran, mikor kioktatásra rendelték, ilyesmiket mondogattak: „A Dráma és Komédia Színház igazgatója nem csinálja ezt, elhanyagolja amazt; mit tud erre válaszolni?” Ilyenkor mindig azt feleltem: „Sajnálom, ilyen színházat nem ismerek, így igazgatója nevében sem nyilatkozhatom. Ami engem illet, én a Taganka Színházat vezetem.” A siker szárnyán végül a Taganka név is kivívta a hatóság elismerését, legalábbis szóban; a hivatalos dokumentumok mindvégig a régi fejléccet viselték.

A szecsuaní jó ember 1964 tavaszán estéről estére telt házakat vonzott. Mivel semmiféle állami támogatást nem élveztünk, költségeink fedezését kizárólag a bevételtől remélhettük. A jóleső siker

tehát mindenekelőtt gazdasági parancs volt. De ha a plakátokon csak egy előadás szerepel, ezzel nem számíhattunk nagy jövőre. Nagyon gyorsan kellett találnunk valami mást is.

A szerzői színházért

(...)

Az első Taganka-produkciók megválasztása egyenesen következett egy megállapításból és egy elutasításból. Modern drámairodalmunk, nézetem szerint, távolról sem állja a versenyt költészetünkkel vagy prózáunkkal; s nem óhajtottam olyan mai darabokat előadni, melyek szerzői csak középszerűségükkel és a színpadismeret teljes hiányával tűntek ki.

(...)

Igy hát ha modern műsort akartunk összeállítani, máshová kellett fordulnunk ihletésért. Ha ma áttekintem a fennállásunk két évtizede alatt színre került műveket, úgy érzem, ezek lényegében három kategóriába sorolhatók.

Az elsőbe tartoznak a klasszikus vagy kortársi krónikák, illetve regények adaptációi, a *Tíz nap, amely megrengette a világot* a nagy Dosztojevszkij-regényekig, melyeken az utóbbi években dolgoztam. Így mutattuk be Gorkij: *Az anya*, Csernyisevszkij: *Mi a teendő?*, Vasziljev: *Csendesek a hajnalok*, Abramov: *Falovak*, Bulgakov: *A Mester és Margarita* című műveit. Halva született Mozsajev-adaptációnk (*Fjodor Kuzkin élete*) és Trifonov regényeinek színpadi változatai az irodalmi alapanyag hasonló kezelését tükrözik.

Második orientációs pontunk a költészet birodalmának feltárása volt; így jutottunk el először Voznyeszenszkij, majd Majakovszkij, Jeszenyin, Jevtusenko, Puskin világához.

Végül bemutattuk Moliére, Shakespeare, Puskin, Csehov és Brecht egyes műveit, hogy megpróbáljunk megmérkőzni a drámairodalom remekeivel.

Ami a modern külföldi drámairodalom jelentékeny alkotásait illeti, akárcsak a többiek, mi sem vihettük színre őket. A cenzúra sorompóin nem jutott át se Ionesco, se Beckett; felső utasításra kellett abbahagynunk *A rinocéerosz* és a *Godot-ra várva* próbáit. Úgyancsak le kellett mondanom Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című művéről, valamint Camus Caligulájáról, melynek címszerepét Viszockijnak szántam.

Gyakran kérdezték, milyen mércék alapján választok darabot. Nos, mindig olyan szövegeket kerestem, melyek stimulálják a nézőket, kulcsot kínálnak nekik koruk és saját életük jobb megértéséhez. A színház nem várhatja egy fiók mélyén a posztumusz siker dicsőséges

pecsétjét; a jelenben kell élnie, együtt közönségével. Való igaz: mindig csak azt rendeztem meg, ami érdekelt - kaptam is miatta elég szemrehányást. Azt nem tudhattam előre, sikert arat-e majd, amit csinállok, de mindenekelőtt intuíciónkat követtem, anélkül hogy közönségem ízlésének próbálnék hízelegni. Ha aztán kiderült, hogy engem is ugyanaz foglalkoztat, mint a nézőket, akkor így, *a posteriori* tudtam meg, hogy helyesen választottam.

A műsortervezés és a munkamódszer illetően egyszemélyi felelőssége, jól tudom, kiterjeszti a rendező hagyományos szerepét. Ezt a folyamatot részben szándékom ellenére segítettem elő. Shakespeare, Brecht vagy Molière olyan stílust, olyan esztétikát kínál, amely mai drámáinkból teljességgel hiányzik. Szerző híján pedig a rendezőnek kettő helyett kell dolgoznia, magára vállalva a színjáték megkomponálását és tagolását is.

De van egy elvi ok is, amely nemcsak feljogosítja a rendezőt a drámai szövegbe való aktív beavatkozásra, de meg is követeli ezt tőle. Minden színpadi mű anyagában ott hordozza a megírás és az előadás között eltelt évek nyomait. Egy olyan klasszikust, mint Shakespeare *Hamletjét* már csak a legkülönfélébb elemzések és értelmezések közetébe ágyazva kaphatunk kézbe - a maga autentikus mivoltában, eredeti tisztaságában soha már meg nem ragadhatjuk. A rendező nem hagyhatja figyelmen kívül az időnek ezt a korrodáló hatását, s a fordítóhoz hasonlóan neki is az a kötelessége, hogy húzzon, hangsúlyokat módosítson, korrigáljon, ott hagyja keze nyomát a mű szövetén. A rendezés mindig értelmezés.

Életritmusunkkal együtt megváltozott az a mód is, ahogyan a színházat befogadjuk. Az információáramlás szaggatottsága és felgyorsult menete élesítette fogékonyságunkat, és érzéketlenné tett bizonyos hagyományos formák: az expozíciós jelenetek, hősi monológok, véget nem érő pár-beszédek teatralitásával szemben. Meg kell változnia a színpadi időnek is. Új formákat kell találni, még akkor is, ha a régiéktől nem oly könnyű megválni.

Megpróbáltam a színház fejlődését egy igen markáns irányba terelni. Chaplin, Bergman, Kurosava, Fellini, Truffaut vagy Bunuel a maguk kivételes géniuszával mind külön világot teremtettek a filmszalagon. Hasonlóképpen törekedtem én is minden munkámban egy autentikus szerzői színház megteremtésére. Az ő filmjeik megmaradnak; az én rendezéseim tiszavirág-életűek. Mégis remélem, hogy valami nyomot ők is hagyni fognak.

Jevgenij Svarc, Mihail Bulgakov, Nyikolaj Erdman mind távol tartották magukat a Sztálin és Brezsnyev előtt hódoló írótól. Nyikolaj Robertovics Erdman, akinek alakját most fel szeretném idézni, egyik legközelebbi barátom és a szovjet színház tragikus alakja volt. Ő volt az a drámaíró, akit annyira vártunk. Ám igen hamar megértette, hogy darabjai nem fognak színrre kerülni, és senkinek sincs szüksége rájuk. Akár Bulgakov, Erdman se volt hajlandó megtagadni önmagát és bekapcsolódni a vezetőink dicsimuszát zengő kórusba. Inkább lóversenyzésre adta a fejét, sőt, azt hiszem, annak ellenére, hogy mindig vesztett, ez volt egyetlen öröme.

Emlékszem egy beszélgetésünkre röviddel halála előtt. Több ízben is megkíséreltem visszatéríteni a színházhoz; ő maga mondogatta, hogy próbáinkon valósággal második életre kel. De betiltás betiltást követett, folyton át kellett dolgozni a szövegeket, húzásokat, átírásokat követeltek, és Erdman végül úgy döntött, hogy ez az egész nem érdekli többé. „Tudom, hogy igazad van, amikor folytatásra biztatsz. Csakhogy, tudod - mondta nekem azon a napon -, én kiszálltam a játszmából. Ha mindenki játszik is tovább, nekem elegendő volt.”

Néhány évvel korábban ugyanilyen keserűséget, ugyanilyen rezignált szomorúságot tapasztaltam Ilja Ehrenburgnál is. Olvastam a verseit meg az *Emberk, évek, életem* című emlékiratait, és arra kértem, engedje meg, hogy egyes szövegeit felhasználjam *Élők és holtak* című költői összeállításomban. „Azt hiszed, hagyják, hogy megcsinálod ezt az előadást? - kérdezte. - Meglátod, a végén téged is megtörnek majd. . . De hát tessék, itt vannak a verseim, vidd csak őket.” A produkciót az első néhány előadás után betiltották. Ehrenburg sejtése lényegében beigazolódt.

De térjünk vissza Erdmanra! Á háború előtt ismertem meg, és egykettőre elbűvölt ez a csupa szellem és finomság ember, sziporkázó versek és forgatókönyvek szerzője. Színművei valósággal szik, ráztak a humortól; mindent észrevett. Ő maga keveset beszélt, csak akkor szólalt meg, ha valami pontos aforizmával vagy bon mot-val léphetett fel - szakasztott úgy, mint a darabjaiban.

A háború alatt mindketten az NKVD művészeti együttesének tagjai voltunk. Egyszer valaki felajánlott neki egy jókora borkabátot, amelyet a politikai rendőrség tagjai viseltek. Erdman belebújt, majd fagyosan kijelentette: „Úgy látom, valaki értem jött. . .” Maga se tudta, milyen igazat mond, mert nemsokára letartóztatták, és börtönbe vetették.

Egy napon Sztálin megkérdezte Kacsalovtól, a nagy színésztől, kik szerinte Moszkvában a legérdekesebb színházi emberek. Kacsalov azt hitte, jót tesz vele, ha Erdman nevét is megemlíti, és elhatározta, hogy előadja Erdman egyik kis állatmeséjét (köztudott volt, hogy Sztálin kedveli az ilyen történeteket). „Holló koma a faágon csórében egy sajtot tart. . . - Sajtot? De hát kitől kapta? - Istentől. - Hiszen Isten nem létezik! - Na látja: sajt sem.”

A mese nem aratott sikert. Sztálin elrendelte Erdman letartóztatását. Kacsalov térden állva könyörgött érte, de hiába.

Nyikolaj Erdman sorsa telete volt különös fordulatokkal. Még nem volt huszonöt éves, mikor maga Mejerhold vitte színre első darabját, óriási sikerrel. E korai dicsőség hozta meg számára Majakovszkij és Sosztakovics barátságát is. Néhány évvel később *Az öngyilkost* Moszkva két legjelentősebb színháza is próbálta, Mejerhold, illetve Sztanyiszlavszkij rendezésében. A bemutatóra soha nem került sor. A Művész Színházba a teljes cenzúrabilizottság kivonult; fogadásukra nagy büfét állítottak. Kaganovics megvádolta Erdmant, hogy szovjetellenes darabot írt. Erdman nem vesztette el lélekjelenlétét. Egyre-másra hajtogatta mindenki-nek: „Ez életem legnagyobb estélye... Micsoda fogadás! Ennyi enni- és innivaló együtt...”

Képtelen volt meghunyászkodni a hatalmasok előtt. Egy napon Sztálin Gorkij dácsájába készült. Kijelölt kísérői között volt Valentyin Katajev is, Erdman jó barátja, aki előzőleg megpróbálta Erdmant is odacsalni: Gorkij boldog lenne, ha látná, biztatta, és különben is, a dolog hasznára válhatnék. Erdman kimentette magát: már régóta tervezi, hogy aznap lóversenyre megy. Azt hitték, viccel. Am a látogatás napján Erdman valóban eltűnt; inkább elveszített még egy kalap pénzt.

Sztálin halála után a dolgok mintha némileg jobbra fordultak volna; Garin néhány estére felújította *A megbízólevelet*. Aztán minden visszazökkent a régi kerékvágásba. Jeszenyin Pugacsovjához Erdman írta a közjátékokat, remekül parodizálva bennük II. Katalin cárnő rossz színdarabjait; írását azonnali betiltás sújtotta. Erdman végképp elcsüggedt és visszavonult, előadásom pedig befejezetlen maradt, egészen más, mint amit elképzeltem.

Még kevesebb szerencsém volt *Az öngyilkossal*. 1964-ben és 1981-ben is elkezdtem próbálni; a próbákat mindkét szerző leállították. Úgy látszott, Erdman mellől nem tágít a balsors. Ebben az erősen gogoli ihletésű tragikomédiában Szemjon Podszekalnyikovtól, a főszereplőtől mindenki azt követeli, löje föbe magát,,

hogy ki-ki hasznot húzzon e gesztusból. Szemjon nemet mond. Igazán boldogan tenne szívességet környezetének, de hát hiába, ő nem akar mást, mint élni és dolgozni. Nyikolaj Erdman se kívánt sokkal többet: emberhez méltó életet és azt, hogy békén hagyják.

A Tűzrakás körül

(...)

Színházunk minőségét közönségünk minősége határozta meg. Hányszor fordult elő, hogy mikor előadásainkat az utolsó percben betiltották, nézőink megtartották a jegyet, és nem kérték vissza a pénzt. Vlagyimir Viszockij halála napján minden egyes néző megőrizte az aznap esti Hamlet-előadásra szóló jegyét. Sokkal több volt ez pusztán nagylelkű gesztusnál: így fejezték ki támogatásukat és bátorításukat azok, akik a siker napjaiban osztoztak lelkesedésünkben és válságos helyzetekben is kitartottak mellettünk. Nevettek Filatov szatirikus tréfáin, meghallgatták Szmehov verseit, és egyik előadásról a másikra örömmel látták viszont Alla Gyemidova, Zinajda Szlavina, Zolotuhin, Medvegyev vagy Gubenko arcát - hogy csak néhányat említsek a Taganka színészei közül.

Húsz év alatt egyetlen estén sem okozott gondot a jegyek eladása. Ha a plakátokon meghirdettük a következő bemutatót, egy nap sem telt bele, és a jegyek az egész szériára elkelték. A színház előtt minden este hosszú sor állt abban a reményben, hogy az utolsó pillanatban még elcsípjék egy jegyet. Számptalan anekdota ecseteli a Taganka jegyeinek kelen-dőségét. Jegyeink fokozatosan fizetési eszközé váltak, amely erősebb és biztosabb volt a rubelnél. Mindent lehetett kapni értük: ennilót, könyveket, bundát vagy külföldi devizát. Megtörtént, hogy a jegyek a feketepiacon a rendes ár húsz- vagy harmincszorosaért keltek el; *A Mester és Margarita* esetében egyes helyekért negyvenötven rubelt is megadtak. Havi negyven előadással (megtörtént, hogy a *Tíz napot* ötször is előadtuk ugyanazon a napon) sem tudtuk kielégíteni a keresletet.

Az első években a hatszázhusz személyes kis nézőtér bevételeiből finanszíroztuk az előadási költségeket és tartottunk el százötven személyt, köztük ötven színészt; a fizetések ebből következően el-kepesztően alacsonyok voltak.

Az állam természetesen teljes mértékben ellenőrizte nemcsak a művészeti orientációt, hanem a költségvetést is; hatóságilag rögzítették a helyáratokat és az egyes költségvetési évek pénzügyi terveit. Az emberben talán felülrik: ugyan miért szólt bele az állam a színház ügymenetébe, ha

szubvenciót nem adott? A magyarázat egyszerű: ez így volt s nem másként.

Éveken át verekedtem, hogy a gázsikat és a jegyáratokat kiigazítsák, hiszen nevetségesen alacsonyok voltak például a Nagy Színházhoz vagy a Művész Színházhoz viszonyítva. Végre aztán, tizenhárom év elmúltával a kormány, amely épp akkor emelte e két glóriás színház javadalma-zását, beleegyezett, hogy mi is együtt úszhassunk az áramlattal. Így jutottunk első ízben mi is szubvencióhoz.

A helyáratok is változtak: a kategóriától függően másfélről két, illetve két rubelről kettő-húszra emelkedtek.

Amilyen fizetéseket kaptunk - én mint színiigazgató havi háromszáz rubelt -, senkit sem a pénz indított arra, hogy a Tagankában dolgozzék. Ez jó érvet szolgáltatott a rágalmazóim elleni védekezéshez; ettől legalább rögvést megszelídültek.

A színészek gyakran a színházon kívüli költői estekkel egészítették ki jövedelmüket. Néha soron kívüli előadásokat rendeztünk, s így év végén mindenki-nek oszthatunk némi prémiumot; az ilyen, terven felüli előadások esetében a bevétel felét egy állami számlára kellett átutalni, de a másik felét szét lehetett osztani a színház tagjai között. Kétszer-háromszor megesett, hogy karácsony előtt váratlan ajándék szakadt a nyakunkba: a terv rosszul volt megállapítva, és a lehető leggyorsabban el kellett költeni a maradékot, nehogy a jövő évi költségvetést elrohanjunk, s összevásároljunk egy sereg teljesen fölösleges dolgot.

Az állam tehát pénzügyi és adminisztratív téren bilincsbe vert, művészi munkákra pedig szüntelenül nyomást gyakorolt, s mindezzel bizonyosságát adta, hogy a Tagankával szemben módszeres diszkriminációval él - miközben ugyanakkor úgy bánt velünk, mint a moszkvai kulturális élet egyik díszével. Így például es-ténként hozzám küldték a Moszkvában tartózkodó nevezetes hazai és külföldi személyiségeket; amikor pedig pártkongresszus zajlott avagy ülésezett a Legfelső Szovjet, ugyanannyi helyet kellett fenntartanom, mint a Nagy Színháznak, amelynek négyszer akkora a befogadóképessége. De ami a fő, s ez valóban borzalmas kényszert jelentett: minden estére száz-kétszáz helyet fenn kellett tartanom a hivatalos személyiségek részére, a hierarchia tetejétől az aljáig. Szerencsére nem minden helyre tartottak igényt, s így az előadás napján egy részüket még forgalomba hozhattuk.

Egyszer megvizsgáltuk közönségünk összetételét. Sok volt a diák, s határozott többségben voltak a férfiak, köztük, furcsa módon, igen sok a tudományos pályán

dolgozó. Nagyszámú vidéki nézőnk is volt; szívesebben jöttek el a Tagankába, sem-hogy ikszedszer menjenek a cirkuszba vagy a Nagy Színházba a *Hattyúk tavához*.

Amikor amúgy istenigazából belelendültek, egyes hivatalos személyek még a közönségünket is kritizálták: „A maguk színházába csak a diákkonspirátorok, a nihilisták meg a zsidók a bejáratosak.” Mire én így feleltem: „Ha ennyi év alatt csak ők jöttek el hozzánk, akkor ez annyit jelent, hogy ebben az országban túl sok a konspirátor, a nihilista meg a zsidó. Igazán ideje, hogy foglalkozzanak ezzel a problémával. Egyébként maguk minden este elveszik tőlem a jegyek felét: vajon a három kategória közül melyikbe sorolják magukat?”

Az újságírókhoz sem fűzött jó kapcsolatot. Szimonov rövid bírálata *A szecsuáni jó emberről* nagyon pozitív szerepet játszott. Arryalt kritikák jelentek meg a *Tíz napról* is; tekintettel a témára és az előadás óriási sikerére, nemigen tehettek mást. A legrosszabb kritika kétségtelenül *A Mester és Margarita* körül íródott. „Fekete mágia-szeánsz a Tagankában” címen a szerző méltatlankodó lírai kitérősek közepette tette fel a kérdést, hogy is zuhanhattam ilyen mélyre a John Reed-krónika adaptációja óta. De egyetlen újságíró sem volt oly módszeresen agresszív, mint Csakovszkij, a *Lityerturnaja Gazeta* főszerkesztője, aki valósággal perverz élvezettel köszörülte tollát rendezéseimen.

Mégis, engem nem annyira e cikkek hangneme háborít fel, mint az, hogy a színház húszéves munkásságához képest milyen gyengék mind a mennyiség, mind a minőség szempontjából. A Tagankáról nem jelent meg sem egy komoly riport, sem egy alapos tanulmány, vagy épp dokumentum- vagy fényképgyűjtemény.

Van ebben valami, amibe nem lehet belenyugodni. Túl azon a segítségén, amit a színháznak a jelenben nyújthatnak, csak is a kritikus, az újságíró és a színháztörténész hosszabbíthatják meg a színház életét; csak ők gátolhatják meg, hogy örökre feledésbe ne merüljön. Mindig tudtam, hogy a javarészt karrierista és talpnyaló moszkvai kritikusoktól ilyesmit nem várhatok el.

Kevés sikerrel jártak a televízióval folytatott tárgyalásaim is; a megbeszélések addig húzódtak, míg végül megelégteltem és abbahagytam. Soha nem tudtam elérni, hogy valamelyik produkcióm közvetít-sék. Több szerencsém volt a német és francia televízióval; mindkettő többször is járt a Tagankában.

(...)

Külföldi látogatók

A színház magányos mesterség. Hosszú éveken át nap mint nap reggel tisztól éjféljig

bezárkóztam a színházamba, s csak ritkán hagytam el irodámat vagy a próbatermet.

Ezt az elszigeteltséget oldották fel néha a vendégek: hivatalos személyiségek vagy színházi emberek. Irodámban egy teljes falat borítanak el a legkülönfélébb nyelvű feliratok, padlótól a mennyezetig: ide írták nevüket, látogatásukat megörökítendő, a Taganka vendégei.

A külföldi elismerés különösen buzdító volt számunkra. Nem is tagadom, ugyancsak büszke voltam, ha Japánból vagy az Egyesült Államokból, Franciaországból vagy Olaszországból utaztak ideig, hogy felkeressék ezt a kis színházat Moszkva egy eldugott külvárosában. Nehéz felsorolni valamennyi látogatónk; mindenesetre olyan különböző személyiségek voltak köztük, mint Pablo Neruda, Nazim Hikmet, Alberto Moravia, Akira Kurosava, Heinrich Böll vagy Claudio Abbado. Németországból eljött Helene Weigel, Amerikából Arthur Miller, Angliából Laurence Olivier. Az évek során az angol és amerikai színház számos nagyságával találkozhattam.

John Gielguddal jó néhány évvel ezelőtt ismerkedtem meg, mikor felkereste az Orosz Színházi Társaságot; nagy örömmel láttam viszont 1983 őszén, mikor Londonban a *Bűn és bűnhődést* rendeztem. 1976-ban a *Hamlettel* első díjat nyertem a belgrádi nemzetközi fesztiválon, megszövegezte Bob Wilsonnal és Peter Brookkal, aki csodálatos *Szentivánéji álom-előadását* hozta el oda.

De a legemlékezetesebb kétségkívül Jean Vilar tagankai látogatása volt. Vilar, aki kulturális miniszterünk, Jekatyerina Furceva hivatalos vendége volt, megkérdezte tőlem, eljöhete-e valamelyik próbánkra; épp a *Fjodor Kuzkin életét* próbáltuk, s kérése rendkívül jólesett nekem. Elméletileg nem volt jogom beengedni, de hát őt mégsem utasíthattam vissza.

A dolog rettentő botrányt kavart: hogy engedhettem be színházamba egy külföldit hivatalos hozzájárulás nélkül? Azt feleltem, hogy Vilar a francia Sztanyiszlavszkij, és egy ilyen jelentőségű művész orra előtt az ember nem csukhatja be a kaput. Ez nem csitította le tárgyalópartnereimet, akik minden bizonnyal még a nevét se hallották se Vilarnak, se Sztanyiszlavszkijnak. Vilar, hazatérve Franciaországba, igen meleg hangú levelet írt velünk kapcsolatban Furcevának, elmondta, milyen nagyra tartja színházunkat, és meghívott párizsi vendégszerreplésre. Ez 1968-ban történt.

Valamivel korábban André Malraux járt Moszkvában hivatalos látogatáson. Jó néhány héttel előbb értesítettek, hogy meg fogja tekinteni a *Tíz nap* egyik előadását. Így is történt, és Malraux azonnal meg-

hívta a Tagankát Párizsba. Sosem fogom elfelejteni látogatását, nemcsak lelkesedése és irántunk tanúsított barátsága miatt; van rá egy triviálisabb ok is. Azon az estén néhány perccel a francia miniszter megérkezése előtt kisurrantam az előcsarnokba, ahol ott tolongott a főváros egész krémje, és elkaptam kulturális miniszterhelyettesünk néhány, kissé túl hangosra sikeredett szavát: „Lefogadom, hogy Malraux meg fogja hívni Párizsba ezt a disznó Ljubimovot.” Vendégünk távozása után nem mulasztottam el, hogy ne gratuláljak a miniszterhelyettesnek jóstehetségéért.

Mikor aztán 1977-ben a Taganka vég-re elutazhatott Párizsba, André Malraux már nem volt miniszter, Jean Vilar pedig már hat éve halott volt. Párizsban, Lyonban, Marseille-ben nagy örömmel ismertem meg vagy láttam viszont olyan francia színházi embereket, mint Jean-Louis Barrault, Antoine Vitez, Marcel Maréchal és Marcel Marceau.

A politikusok közül Walter JIbricht és Fidel Castro is megtette a Tagankához vezető kerülő utat. Jól ismertem Enrico Berlinguert, akivel számos alkalommal találkoztam mind a Szovjetunióban, mind Olaszországban.

Es emlékszem a híres festő, David Siqueiros látogatására. Két freskó között segített Sztálinnak a Mexikóba száműzött Trockij elleni hajtóvadászatban; még meg is örökítette emlékirataiban ezt a korszakot. Azóta harminc év telt el. Arcán nem látszott sem keserűség, sem megbánás; velem szemben egy lehiggadt, fesztelen és derűs öregember szívta szivarját.

1972 tavaszán az Egyesült Államok elnöke jött el Moszkvába, tárgyalni a nukleáris fegyverek ellenőrzéséről. Úgy volt, hogy tárgyalásaik végeztével Leonyid Brezsnyev és Richard Nixon együtt megnézik a Tagankában a *Hamletet*.

Egy teljes hétre minden egyebet le kellett állítanunk. Rendkívüli hiteleket kaptunk, hogy e történelmi jelentőségű estre felújítsuk a színházat. A kitűzött napra el is készült minden. Mosolyogva fedeztem fel, hogy új közönséggel is megajándékoztak: nem láttam egyetlen ismerős arcot sem. Aztán hosszú várakozás kezdődött; a tárgyalás a tervezettnél hosszabbra nyúlt. Már jó órát késtünk, mi-kor végre megszólalt a telefon: „Kezdjék el az előadást. Csak a második felvonásra érnek oda.” Furcsa közönség volt, soha nem éltem meg hasonlót; sehol egy taps, sehol egy nevetés, meg se mukkant senki. Csak egy replika gerjesztette vihogásra és morajra a nézőteret, amikor a király így szól Poloniuszhoz: „Órízve járja-nak örült nagyok.”

E búbanatos nézők hitveseikkel együtt ajándékba kapták a színházi estét. Mérgezett ajándék volt, hiszen végignézni a *Hamletet* már eleve megpróbáltatás, és ráadásul a hosszú munkanap után még az estét is a kollégák társaságában kellett tölteni.

Nixon azonban nem ért oda. A történelmi találkozó mégis hagyott számunkra néhány emléket: a falakon új festés tündökölt, pompás felszerelést kaptak a mellékhelyiségek, vadonatúj bútor került az irodámba.

Emlékszem, hogy aznap estére a földszint utolsó sorát üresen hagyták, közepén pedig az üres ülések nagy négyszöget alkottak; itt kellett volna elhelyezkednie, a többi nézőtől gondosan izolálva, Nixonnak és Brezsnyevnek.

Három üres sor előtte, kettő mögötte: ugyanilyen biztonsági intézkedéseket hoztak 1982-ben Milánóban is, mikor Pertini köztársasági elnök jött el, hogy megnézze *Borisz Godunov*-rendezésemet.

Az elnök azonnal és kategorikusan reagált: „Ilyen körülmények között nem tudok előadást nézni. Hozzanak le nézőket az erkélyről, ha lehet, csinos nőket.”

Volgyimir Viszockij ajándéka

Viszockij akkor énekelte először a Tagankában a *Farkasvadászatot*, mikor az Andrej Voznyeszenszkij verseiből készült montázst adtuk elő. A dalnak rendkívüli sikere lett, s már az első estén viharos lelkesedést váltott ki a közönségből.

Ebben az előadásban kísérleteztem először a „nyitott” rendezéssel. Mint ahogy a festő hív meg műtermébe néhány barátot, hogy bemutassa nekik majdani képei vázlatát, úgy tártam én is a közönség elé egy még születőtélben lévő produkciót, melyben a rögtönzésnek fontos szerep jutott. Magam is a nézők között ültem, s időnként közbeszóltam, módosítottam egy-egy részletet.

Mikor a *Farkasvadászat* után V iszockij letette gitárját, azonnal kirobbant a kiáltozás és a taps. Az előadást félbe kellett szakítani. Diadalmaskodott a rögtönzés, csak háta rendezés kisiklott a kezemből. Tapasztalatból tudtam, hová sodorhat minket a közönség illetően „ellenőrizetlen reakciója” - ez volt az efféle spontán lelkesedés hivatalos minősítése. Viszockij újra előadta a dalt, de az ováció nem csitult, ellenkezőleg. Néhány nappal később az előadást betiltották.

Akár néhány barátunk énekelt, akár hat-száz embernek, akár a dalait magnóra rögzítő rajongók millióinak, Viszockij mindenkit egyenesen a szívén talált, erősen és kivédhetetlenül. Nem mondható, hogy szép hangja lett volna, de mint az ekevas,

úgy forgatta meg a látszatokat, hogy a szív legmélyéről fakadó örömmek, fájdalomnak, haragnak adjon hangot. Dalaiban meg tudta ragadni egy kép tömörségét, egy életszerűen spontán kifejezés erejét. Viszockijt, akár Chaplint, a legkülönbözőbb emberek szerették: értelmiségiek, parasztok, katonák, kolimai rabok, mert költői géniuszt átthatta az a kegyelmi állapot, melyet csak az emberrel való igazi együttérzés teremthet meg.

Viszockij színésznek legalább olyan jó volt, mint énekesnek. A *szecsuaní jó ember* óta a társulathoz tartozott. Ebben az előadásban, mielőtt Szun szerepét átvette, először egy kis epizódszerepet játszott. Mikor, még ezt megelőzően, meghallgatásra jelentkezett, színészi játékát bizonyos fenntartásokkal figyeltem, de mihelyt gitárt ragadott, tökéletesen elbűvölt. A későbbiekben igen nagy formátumú színész vált belőle, akár Kerenszkijt játszotta a *Tíz* napban, akár Pugacsovot vagy Hamletet, akár Dosztojevszkij világába hatolt, mint utolsó szerepében, a *Bűn és bűnhődés* Szvidrigajlovjában.

Viszockij néhány év alatt igazi bálvány, valósággal legendás személyiség lett. Csodálói rendre ott várták a művészbejárónál, abban a reményben, hogy néhány percre megpillanthatják. De mint minden, túlnőtt népszerű művész, a kormány őt sem szerette; minden eszköz jó volt, hogy megakadályozzák lemezfelvételeit vagy versei kiadását. Előadóestjeit az utolsó pillanatban tiltották be, a szervezőkre mindenféle nyomást gyakoroltak. A hatóságok nem bocsátották meg, hogy engedélyük nélkül híres költő lett. Jobban szerették volna, ha Viszockij nem létezik. De Viszockij létezett, és szerepelt énekelni; csak kérni kellett, máris fogta a gitárját. Kazettái, melyekre újra meg újra átmásolták rekedtes hangját, kézzel kézre jártak. Hiába próbálták elnémítani.

Kiszámíthatatlan egyéniség volt. Néha, csupa szeszélyből, eltűnt. Mikor visszatért, kiderült, hogy egy hajóskapitány hívta meg fellépésre a tengeralattjárójára, vagy repülősök szerveztek számára előadóestet Szibériában. Máskor a hegyekbe ment, hogy néhány napra teljesen magában lehessen, távol mindentől.

Elete során Viszockij több mint kilencszáz dalt és verset írt: két évtized hétköznapi szovjet életének pótolhatatlan krónikáját. De akár a farkasvadászatról énekel, akár lovas hajszárol egy esős éjszakán, minden strófáját áthatja az a lírai lendület, a fantasztikumnak az a vonzása, amely Puskinnal, Dosztojevszkij-jel, Gogollal rokonítja. Akárcsak ők, Viszockij is Oroszország életét énekelte meg.

A tudatot ébresztgetve Viszockij hozzájárult a természetes megnyilvánulási lehetőségektől megfosztott közvélemény életben tartásához. Hangja volt a visszhang, dalai a fórum. Es sikere, hatalmas népszerűsége ellenére a Szovjetunióban mindmáig nem mérték fel igazi jelentőségét. De hogy utat tör majd magának, abban biztos vagyok.

„Ha van beszélni hangod, vagy szavad: Felelj... ne távozz! szólj!” - mondja Horatio a Szellemnek, miközben Helzingör sáncai fölött pirkad a hajnal. Hamlet volt Viszockij nagy szerepe a Tagankában; s Hamlet állt a középpontjában annak az emlékestnek, melyet 1981-ben rendeztünk halála első évfordulójára. Egy színházi előadás tartamára Viszockij visszajött közénk, hogy elbeszélgesse eltréfálkozzék velünk, nézőivel, Shakespeare alakjaival. Ismét köztünk volt, a maga teljes valójában. Zolotuhin énekelte, és Vlagyimir hangja, mint mindig, belevegyült az övébe. A színpadon nagy vászonlepel borított néhány, a zsinórpadláshoz rögzített üres széksort. A reflektorok fényében ez a fehér vászon azt a hőmezőt idézte fel, ahol a halál úzta farkasok végül felbuknak. A vászon időnként megduzzadt és a magasba emelkedett, mintha a költő lelke mozgatná-feszítené. „A többi néma csend...”: a színjáték utolsó szava Hamlet-Viszockijé volt.

*

Viszockij spontaneitása - más szóval totális fegyelmezetlensége - a munkát nem mindig könnyítette meg, mindennapi életében pedig bámulatosan nagylelkű gesztusokba sodorta. Egy napon, mikor heves láz szögezett az ágyhoz, Viszockij beült az autójába, és elrobogott az amerikai követségre, ahol isten tudja, mi módon, valamiféle antibiotikumokat szerzett, amiket azon nyomban elhozott nekem. Egyedül ő engedhetett meg magának ilyen örültségeket; abszolút önzetlensége mintha minden ajtót megnyitott volna előtte, s egyszersmind büntetlenséget is biztosított számára. De ez a nagylelkűség nem mindig ismert mértéket; amikor túl sokat ivott, ami pedig nem ment ritkaság-számba, szétosztogatta mindenét.

Amikor 1977-ben a Taganka társulátával ő is elutazott a párizsi vendéjáték-ára, valójában már rég ismerte Marina Vladyt: látta, teljes pompájában, több filmen, és azt hiszem, azonnal beleszeretett. Még soha nem látta „élőben”, de már több verset írt róla, és eldöntötte: ez a nő lesz a felesége.

Viszockij boldogtalan volt Nyugaton, hiszen tudta, hogy a Szovjetunióban van a helye. De mikor hazatért, annyira meglehetősen számára az életet, hogy

máris csak az újabb utazás járt a fejében. Csupa érdektelen apró feladatot kapott, epizódszerepeket rossz filmekben. Dalait soha nem sugározta a rádió. Marina és ő arról álmodoztak, hogy saját filmet forgatnak. Amíg csak élt, a kulturális minisztérium illúziókba ringatta őket, nem fukarkodva a biztatással, hogy csak folytassák az előkészületeket meg a kérvényezést. Elmúlt egy év, majd kettő, és semmi nem történt: se film, se lemez.

Ennyi hazugság és képmutatás láttán Viszockij szinte összeomlott. „Vesd meg őket - mondogattam neki -, ne vegyél tudomást a sértéseikről! Nyugaton egy csomó jó lemezed, millió felvételed van. Miért aláznád meg magad előttük?”

Utolsó két-három évét átítatta a szomorúság és a csüggedés. Úgy élt meg minden napot, mintha az utolsó volna, rengeteget ivott, s próbálta meggyőzni magát, hogy az alkohol segíti az írásban. Megkísérelt kitörni ebből az alagútból, naiv, szinte együgyű szavakkal biztatva magát. De amikor nem ivott, fantasztikus verseket írt.

Egy este eljött hozzám, és hosszú, szomorú beszélgetést folytattunk a Tagankáról. Továbbra is játszott minden műsordarabban, új szerepeken dolgozott, felolvasta a verseit. „A színház megváltozott - mondta nekem. - Valahogy kevésbé szerettek dolgozni benne.” „Azt hiszed, Vologya, én nem látom ezt? A mélyben történt valami... Megöregedtünk, túl sokat verekedtünk.” „Csináljunk együtt valamit.” „De hát mihez volna kedved?” „A Boriszhoz... Boriszt szeretném eljátszani, az jót tenne nekem. Odalett az egészségem, kifogyott belőlem az erő.”

Egy reggel, fél hatkor csöngették. Kátya, a feleségem ajtót nyit: David Borovszkij áll a küszöbön, könnyáztatta szemmel. Zokogásba fúló hangon dadogja: „Vologya meghalt.”

Vlagyimir jól tudta, hogy azok, akik egész életében üldözték, halála után kisajátítják majd maguknak, és nemzeti dicsőséggé gyűrik. Még egy dalt is írt a témáról, a *Mémléket*. A jóslat pontról pontra beigazolódt. Már halála napján a bürokraták megpróbálták rám erőszakolni egy listát azokról a személyiségekről, akik majd a sírja mellett beszédet mondanak. Energiám végső maradványával kellett harcolnom azért, hogy csak barátai kapjanak szót.

A színpadon ravataloztuk fel. A szer-tartás napján ezek jöttek el, hogy búcsút vegyenek tőle. A több kilométeres gyalogmenet néma áhítattal jött át a Taganka téren, és csodálói ma is nap mint nap friss virágot helyeznek sírjára.

(Összeállította és fordította:
Szántó Judit)