

ról: a történet régi, a téma örök, az esztétikus-hideg szinterek, a szélsőségesen felfokozott akciók itt csak külsődlegesek lehetnek.

Levin bibliai példabeszédként meséli el a halálról szóló történetét: a figurák a régi Oroszország ruháit viselik, de ami körülveszi őket, az poétikusan lecsupaszított (redukált), a mozgások karakterisztikusan koncentráltak. A commedia dell'arte és a szegény színház szerencsés kapcsolatba kerül itt egymással.

Lábait két székhez szíjazva, a tetőt kalapként a fején hordva jön be a színpadra egy stazista: az idős házaspár házát alakítja. Amikor az Öregasszony leül ide, és egy piros takarót hengerít le az állától lefelé, a megtévesztésig valószínűleg idezi fel a betegség képzetét. A kocsi egy drótváz, amelyet az utasok tartanak maguk fölé, miközben a kocsi fedetlen térdrel és patkóval előttük szaladva a lovat utánozza.

Ahogy Peter Brook *Az öltönyében* is, az elbeszélő mód, a mesélés és a játék folyamatosan átmegy egymásba. A főszereplők egy vén-szeres vén pár. Az Öregember (Joseph Cannon) már némiképp rogyant térdrel, hajlott háttal áll előttünk. Koporsókészítő, és megszokta, hogy számára a halál üzlet. Anyókája (Rivka Gur) sietősen futja köreit a ház körül. Egyszer csak megáll; „beteg lett nekem” - meséli a férfi. Ilyen egyetlen képbe egyszerűsíteni egy egész életet. Az asszony kicsit húzza az egyik lábát, és állandóan vakargatja a kezét, ilyen egyszerűen mutatkozik meg egy egyéniség. Kocsival mennek a szanitéchez; csak kiadás az egész, nyögi az öreg. Aztán meghal az asszony, és három, elrongyolódott szárnyaival csavargónak látszó, szomorú angyal vigasztaló történeteket mesélve magával viszi. Ilyen egyszerű lehet a mennyország víziója.

Az öreg nem tudja, hogy felesége koporsóját most a kiadásokhoz vagy a bevételekhez könyvelje-e. De közben azt is érzi, hogy az asszony minden gondoskodása mögött szeretet volt, amit ő soha semmiféle gyöngédséggel nem viszonzott. Keresi az őszi fát, amelyről az asszony álmodott. Egy fiatal nőt talál (Sandra

Schonwald) csecsemővel. A gyerek meghal. Az öreg a saját kezébe akarja temetni a nő arcát, hogy az kisírhasa magát. Az együttérzés végtelen párbeszédei rejlenek e mögött az egyszerű gesztus mögött. Es a második történet észrevétlenül szövődik bele az elsőbe.

A harmadikat a kocsi meséli el, a fia haláláról szóló történetet a lovának kénytelen mesélni, mert az utasai túlságosan el vannak foglalva a saját boldogságuk utáni hajszával: odafelé kurvák, visszafelé parasztok, mindegyiknek ugyanaz az élvezet lebeg a szeme előtt. „Van azért valami más is, kultúrácská, színházacská, színészecskék” - véli az egyik; „a színészecskék is csak azt az egyet akarják” - kontáz a másik. Es megy tovább az élet kocsija.

Az ilyen számítások azonban soha nem válnak be. Amikor az öreg meghal, rájön, hogy elpocsékolta az életét, és a feleségével töltött szeretetteljes órákról álmodik. A végén élők és holtak örök körtánca jön létre. Egy hattyú húz el fölöttük, a függöny szemfedőként borul rájuk.

Levin a három elbeszélésből miniatűr világszínházat teremtett, amely rabul ejti a nézőt poétikus elgondolásával, képi egyszerűségével, a hangulatos élőzenével, a főszerepeket játszó csodálatos színészekkel és természetesen a mesés anyaggal is. A közönséget láthatóan magával ragadta az időközben elhunyt színházi ember *Rekviemje*, és állva tapsolt, úgy köszönte meg.

ANDREAS BERGER

Braunschweiger Zeitung, 2000. július 10.

R É G I J Á T É K

É L E T É R T É S H A L Á L É R T

A Theaterformen rendezvénsorozatának egyik záró produkciója kétszeresen is szokatlan volt: a tel-avivi Cameri Színház *Rekviemje*, amelyet a nemrégiben elhunyt Hanoch Levin írt. és rendezett, kicsit kilógott a fesztivál programjából, amely sok avantgárd és kevés hagyományos produkciót kínált. Ez a darab azonban konvencionális, majd hová nem

régimódi. A színészek kommentálják szerepüket, és kilépnek belőle. Beckett és Brecht szelleme szólal meg a Schauspielhaus színpadán, a rendezésben pedig a Theater am Schiffbauerdamm régi stílusa. Új formákat nem próbál ki.

A *Rekviem* nagyon személyes hangvételű darabja Levinnek, aki korábban politikai közlendőivel botránkozta meg az izraeli nézőket. A múlt év augusztusában meghalt színházi ember ebben a darabban betegségének, a ráknak árnyékában önmagával száll vitába. Ez megindító szituáció, amelyet a főszereplő, Joseph Cannon játéka az Öregember szerepében még jobban kiemel. Különösen a lenyűgöző zárójelenet hatása alól nehéz szabadulni, amikor a három kerub a halálba vezet.

A *Rekviem* játék életről és halálról tetszőleges színhelyen. A földi élet és a túlvilág el-lentétéről szól, és arról, hogy ez a kettő mégis újra egységet alkot. Emberekről, akik a halállal perelnek, végül mégis elfogadják, és így megtalálják a beteljesülést. Vagy azokról, akik boldogtalanok maradnak, mert a végsőig ragaszkodnak önmaguk vagy egy szeretett lény földi létezéséhez.

Nézőponttól függően a *Rekviem* tragikus és vidám darab egyszerre. Tragikus, ahogy az Öregember felismeri, hogy az emberrel együtt meghalnak mindazok a lehetőségek is, amelyeket kihagyott. Es vidám, amikor a három kerub sejtetni enged, hogy a mennyország sem feltétlenül csupa átszellemültség.

A kontemplatív témához képest a színpadon meglepő turbulencia uralkodik. Egy kocsi-ként funkcionáló drótváz szerkezetben emberek ügtenek céltalanul ide-oda, nyers szavak hangzanak el, komikumot ígérők. A kocsi közben lassan kiürül: az Öregasszonyt a fiatal nő kisbabája követi a halálba, végül az Öregember zárja a halál körtancát.

EKKEHARD BÖHM

Hannoversche Allgemeine Zeitung,
2000. július 10.

Fordította: SZÁNTÓ JUDIT



Малый Драматический Театр
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

CSEHOV: CÍM NÉLKÜLI DARAB (PLATONOV)

SZENTPÉTERVÁRI KIS SZÍNHÁZ

PUSZTA ÉLETÖSZTÖN

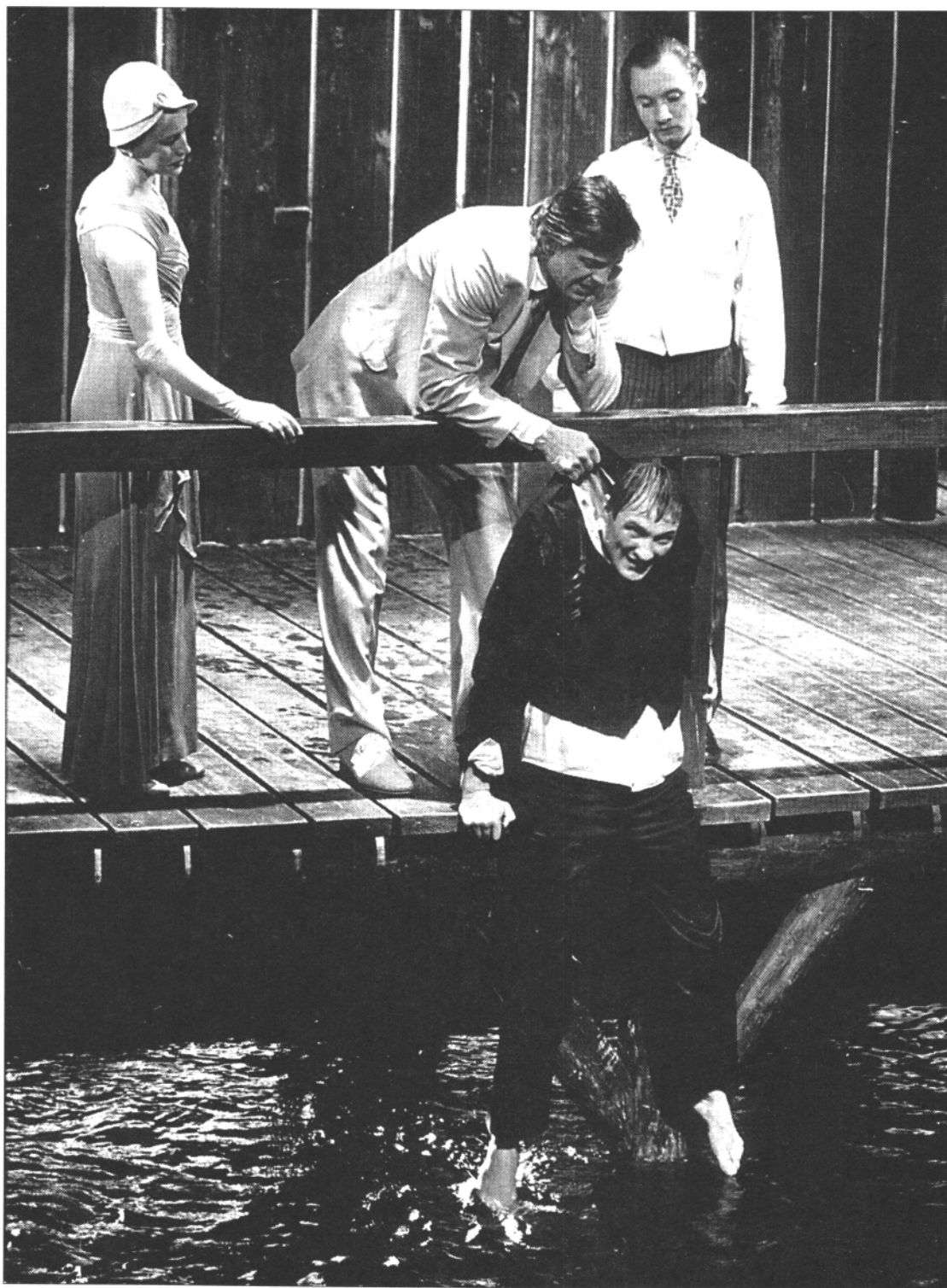
Mit írjak? Ismertetőt? Kritikát? Méltatást? Memoárt? Esszét? Dokumentumot? Mit?

Ha visszagondolok - Magyarország egyetlen „hitelesített szakértőjeként” - a szentpétervári Kis Színház Lev Dogyin rendezte *Cím nélküli színdarab*, közismert nevén Platonov-előadására, lelki szemem előtt lenyűgöző színházi komplexum jelenik meg. Víz, homok, fa; szerelmes meztelenség; trombita, tuba, dob; füledt, párás elegancia, csillaglámpások, hét suba, égi lakájok (gyertyakoppantó-

val). Mindez akkor ott, Szentpéterváron elsöre nagyon hatott rám.

Az azóta eltelt fél év és a darabbal kialakult szerelmi viszonyom (minden valószínűség szerint tavasszal nekifogok a megrendezésének) kifakította bennem a szentpétervári élményt. Akkor, ott azt a nagyszerű előadást nézve valahogy nem vettem észre a darabot.

Pedig a *Platonov* él. Most is a talpamtól a dobtárcáig hasít az a kétségbeesés, amely arra kényszerítette a tizenkilenc éves Anton Pavlovics Csehovot, hogy kétszáz oldalt írjon - a fióknak - egy özvegy földbirtokosnő baráti köréről; átérzem, és félek, nem tudom majd megfogalmazni (persze attól is félek, hogy kifecsegem, ha



Marija Lobecsova (Grekova), Szergej Kurisev (Platonov), Oleg Dmitrijev (Vojnyicev) és Arkagyij Koval (Oszip)

megfogalmazom). A távolságtartás és az esendő azonosulás küzdelme igazságokat szakít. Csehov első drámai műve pont így: a feloldódás és a szemlélődés határán született. Tudom, a szerző nem szorul az én vállvergetésekre - inkább a szünni nem akaró gyomortáji szorítást (pánikot?) oldanám azzal, hogy leírom: nagy műalkotás a *Platonov*.

A Kis Színház előadása nemcsak mint színházi műalkotás volt lenyűgöző, hanem (inkább) mint egy nagy formátumú színházi alkotó, Lev Abramovics Dogyin emelkedő életművének fontos eleme. Az előadás „akadémiai” szempontból legfontosabb vívmánya, hogy fényes győzelmet arat a történetmesélés naturalizmusa felett. Először szépen elhitetik velünk, hogy egy enyhén stilizált térben rendszeren eljátszott, valóságos esemény tanúi vagyunk, majd apránként ki-világlik, hogy az eredeti naturalista(szerű) konvenció helyére alattomban egy vállaltan áttételes, etüdökből álló színházi szerkezetet csempésztek. Ez a jeleneteket, lényegi tulajdonságokat, jelentéseket látványos jelképekbe sűrítő fogalmazásmód főként az előadás második felében hat elemi erővel, és nyújt igazi segítséget a színészek

számára: a szöveges jelenetek nem maradnak alul a nagy hatásokat (zenés terítés, zenés és vízi-zenés szerelmeskedés, asztali sztepp-tánc, háló, subák) felvonultató, különlegesen erős, érzéki jelenetekkel szemben. A forma szervül, a játékszabályokkal nem hivalkodik; a színészek cinkos szövetségben nagyjából megtartják maguknak titkaikat.

Az első részben, ahol sokkal több a „próza”, a jelenetek nehezebben érnek célra. A kiegyenlítetlenségért - a néhány kérdéses szerepmegoldás (Anna Petrovna, Szergej Vojnyicev) és a nem túl szerencsés beosztású tér mellett - minden látszat ellenére nem a prózai színház sajnálatosan túlérzékeny természete felel. A második rész szélsőséges formáinak hozadéka az egész előadás hangvételére átsugárzó színészi (túl)fokozottság.

Bármilyen meglepő, a darab első fele nem szereti és nem is nagyon érti azt a játékstílust, amellyel a második fele - többnyire - harmonizál. A *Platonov* első két felvonása (főképpen az első) mintha különös elbánást igényelne: nem kér a színpadi sűrítésből, sem a nézőtér felé kerekített gesztusokból, sem a kigyakorlottságból. Ha van a világon szerencsés színház, amelynek nem jelentene gondot a teljes darab színrevitele, akkor az a Kis Színház. Náluk nem ritka a nyolc-kilenc órás előadás, a közönség kímélete nem szempont. Ugyan sok túlzó mítosz övezi a munkamódszereiket (végső soron ők is csak próbálnak), de tény, hogy be-mutatót - már presztízsből is - csak akkor tartanak, ha úgy érzik, valamit igazán

megtaláltak. Csodálatos színészek sorakoznak; ember és türelem végtelenül rendelkezésükre áll.

A darabot mégis jelentősen megkurtították. Öt szerep (Petrin, Iszak Vengerovics, Scserebuk, Ivan Trileckij, Nyikolaj Trileckij) és a jeleneteknek mintegy harmada lapátra került. Miért egyszerűsítettek ilyen drasztikusan? A könnyebb nyugati eladhatóság - rövidebb előadás, nagyobb siker - volna a vad húzások oka? (A Kis Színház a földkerekség legtöbbszöröse turnézó társulata, egy évadból négy-öt hónapig biztos úton vannak, ebből tartják el családjukat, nem a nyomorúságos fizetésükből.) Ha Kis Színház, akkor fűvősenekar? Hollywoodi verzió? Nem!? Nem elsősorban.

Az előadást hét évig próbálták (ami azért náluk is a normális, átlagos próbaidő többszöröse), nyilvánvaló hát, hogy nagyon sokféle megoldást kipróbáltak és elvetettek. Valamit kereshettek, és ez a valami nehezen adta magát. Vagy ami adta magát, az nem tetszett neki(k). Nem az érdekelte? Az már nem érdekelte (öket)? De vajon mi ez az az? Mit ad ez a darab? Miért vetették el azt, amit adott?

(Szerintem) a választható életút-lehetőségek, túlélési technikák

arzenálja nyomasztja a felnőttélet küszöbére érkezett fiatal Csehovot. A *Platonovot* ugyanakkor keservebb tanácstalanság járja át, mint a „kezdő szerző” saját legszemélyesebb sorsa fölött érzett pusztaság aggodalma ő (ott a feloldódás és szemlélődés határán) az emberi természetet helyezi nagyigényű, borúlátó munkájának fókuszába.

A darab így tagolható: az első felvonás és a második nagyobb része (két kép) benyomást nyújt az Anna Petrovna körüli társaságról, a második felvonás második fele a szigorúan vett történet kezdete, a harmadik zárt jelenetekben Platonov vergődésére koncentrál, a negyedik túlmozgásos, sokszereplős állókép, és az is nagyjából Platonov körül zajlik.

Dogyinék az első két felvonást összevonták, ami azt jelenti, hogy a Platonov-Szofja-viszony föllángolását hosszú hetek helyett egyetlen este alatt képzelik el, ez a vulkanikus szerelem így az előadás fő történetévé, a részeg éjszaka pedig minden tekintetben látványos fordulóponttá vált, és végérvényesen átértelmezte mindent: teret, időérzetet, kort, színházi stílust, mindent. Innen az előadás egyetlen eseményként, fegyelemmel, céltudatossággal száguld végkifejlete felé. Igazából egy történetet bontanak ki, Platonovét; nem hagyunk időt semmi, senki másra.

Engem most kiváltképp a darab trambulinként bedöglött első harmada érdekel.

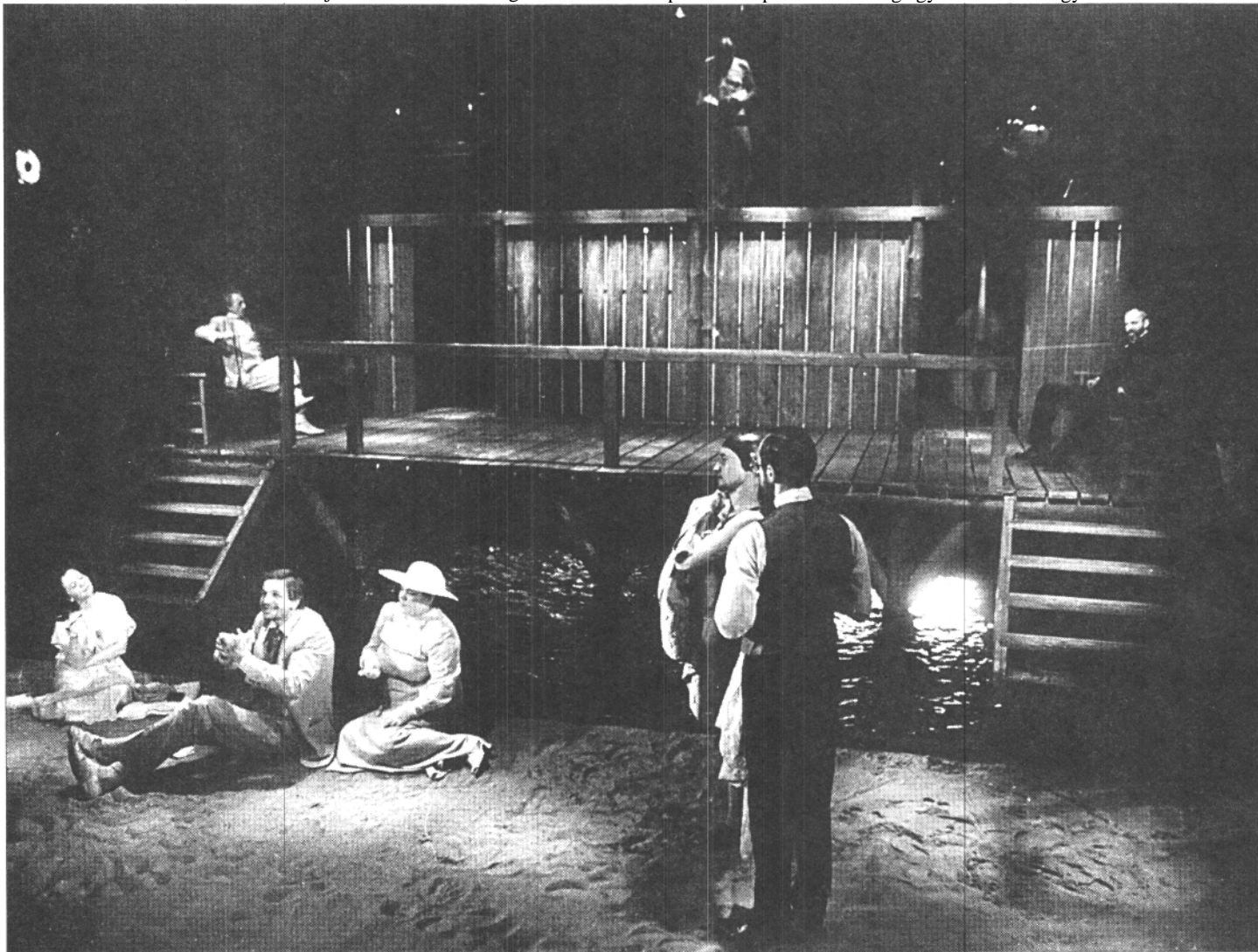
Csehov nagy felfedezése az lehetett (én legalábbis így képelem), hogy az élet legtöbb helyzetében a legtöbb ember legtöbbször nem tudatosan létezik: szándékait, vonzódásait (amelyeket nem mer, nem tud - sokszor nem is akar - kifejezni) önkéntelenül árulja el. Ugyanígy nem ura mondatainak sem, és ha véletlenül mégis pontosan azt mondaná, amit akar, akkor viselkedése kuszálja össze szavainak jelentését. Nagyon ritka az olyan, szándékaiban tiszta közlés, amelyet tudattalan vágyak, be nem vallott frusztrációk, dominancia-törekvések össze ne koszolnának. Motorikus cselekvéseink, üresedő pillanataink, szemvillanások alatt ránk törő gyűlöleteink és indokolatlan rosszkedveink, izmainkban bujkáló titkos feszültségeink nem

állnak hatalmunkban: teljes létünkkel árulkodunk magunkról.

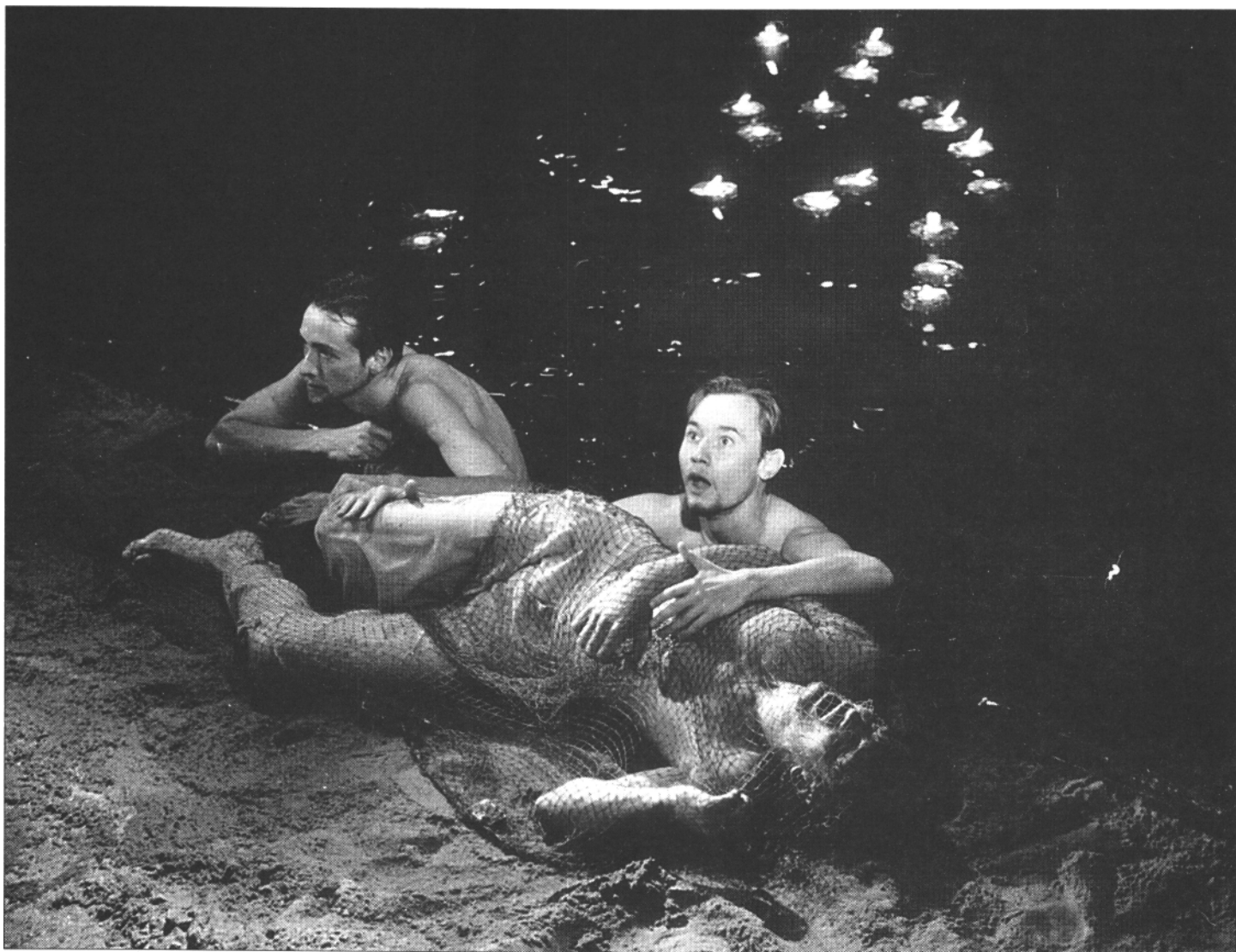
Hogyan írhatna naturalista drámát tudatosan cselekvő, beszélő hősről az, aki látja az ember többnyire zűrzavaros természetét? Bár gyakran alkalmazza elődei, kortársai eszközeit - mondjuk, szemrebbenés nélkül leír egy dühítően triviális „félret”, vagy mint egy vad farce-ban, a belépő szereplő magát mutatja be („én, a zsidó”), és ha valaki egyedül marad a színpadon, felzárkóztatás végett elmesélteti vele szép, egyszerű mondatokban az aktuális állapotokat (bár ez utóbbi mintha inkább a bonyolult viselkedések mögött munkálkodó primitív mozgatókat érzékeltetné) -, a *Platonov* mégis a legteljesebb, forradalmi értelemben vett naturalista dráma; figurái, e fölfoghatatlan pontossággal árnyalt banális emberi lények, a maguk teljességében, egyszerű kölcsön színházi kulisszák közepette „csak” vannak. Csehov nem gondolhatta komolyan, hogy érzettörténeteit korának színházi alkotói megértik, és kikísérletezve a megfelelő játékmódot, magukat az exhibicionista múlt rabságából megváltják. Nem is remélte. Nem gondolt ő arra, hogy darabját eljátsszák-e valaha vagy sem - egyszerűen csak akkora „sűrűséget” érzett magában, amekkorát semmilyen irodalmi forma nem lehetett képes megtartani, csak a dráma. Látomásait jelenetformába préselte: ez volt az egyetlen lehetséges módja, hogy megszabadulhasson tőlük. Nem színházat, hanem életet írt. Mondjuk Ibsen azt írja, amit a színpadon lát: dekadens nőt, pipogya férjet, számító házibarátot. Csehov hol szembevakított, hol kulcslyukon keresztül lelesgett embereket: életet lát - négydimenziós rezdüléseket -, és valahol messze valami színházféltét; idegen és hazug világot.

Nero is naturalizmus ez, illetve az, csak nem színházi. Színházon nagyjából valami széles, tiszta és szuggesztív dolgot értünk (én is). Ami itt történik, koszos, érthetetlen és úgy szuggesztív. Csupa töredék, sajátos költői észjárás szerint elrendezve. Ezt nem lehet színházi logikával fölépíteni, itt Platonov története is csak egy történet.

Csehov olyan helyzeteket dolgoz ki, amelyek révén az emberi faj napi rítusai aprólékosan megfigyelhetőek: ha egyazon térben ketten



Jelenet Lev Dogyin Platonov-rendezéséből



Jurij Korodonszkij (Glagoljev), Oleg Dmitrijev és Szergej Kurisev

vannak jelen, már minden megmozdulásuk nyilvános. Ebben a felvonásban azért is idegen, ami színház, mert maga a színház, ami itt történik: pontosan úgy működött a nagyszoba közepét, mint egy színpadot. A közszemlére kitett ember fogódzkodók nélkül marad, gesztusai fölött elveszti uralmát, és önkéntelenül elárul magáról mindent. Gyakori instrukció a „nevetés”: a szalon közönsége remekül szórakozik, örül, hogy nem ő van középen - Csehov a színházat mint az élveboncolás eredményes eszközét használja.

Az első felvonás az így készült pillanat- és röntgenfelvételek sorozata. Az elrendezés szempontjait nem lehet formális logika (történet vagy téma) alapján tetten érni. Rendszert nem a kötés alkot, hanem az okos és érzéki illesztés (persze egyetlen momentumot sem okossággal kell felfogni). Az egymás után rendezett jelenetek ugyan ki-rajzolnak témákat, csoportosulnak erővonalak, kialakulnak kisebb-nagyobb események, de ezek ugyanolyan puhán enyésznek el, amint keletkeztek.

Generációk feszülnek egymásnak; élő és halott apafigurák példával vagy ellenpéldával szorítják szabott pályákra viaskodó fiaikat. Trileckij (és később Glagoljev) megragad minden alkalmat arra, hogy apját véres-kegyetlenül megalázza. Mintaként sorakoznak a nagy halott apák: a korrump, bőkeblű, ételszerető, öreg Platonov és ősellensége, a szálfatisztességű, kíméletlen Vojnyicev. Az öreg Glagoljev anekdotájára - amelyben e két kolosszus részegen együtt handabandázik - válaszként Platonov nyilvánosan megtagadja apját. Iszak Vengerovics szintén társaság előtt tesz hűségesküt jelen lévő apjának; ismeretlenül legazemberezi Platonovot, hogy ezután titokban kétszer is beszélgetni próbáljon vele. Nem csak családi fronton zajlik generációs háború. Vojnyicev és Porfirij Glagoljev, Petrin, Scserebuk, Trileckij és Vengerovics, Anna Petrovna, Bugrov és persze Platonov - mindenki mindenki ellen. Az öregek felnőtt életük kezdetén választott útjukat védik, akár valami bíróságon. Az ifjak pedig tiptóznak, harapnak és végül földadják.

Eletet lát Csehov, épp ezért nem érdekli más, mint a dolgok egye-

temes teljessége. Lát egy halálfélelemben vergődő, rozzant alkoholistát apát, amint azt mondja: „...tanítlak benneteket, gyermekeim. Okítalak... Mert felelős vagyok érettetek az én mennyei atyám előtt...” (II. felvonás, 3. jelenet. Elbert János fordítása). Látja a részeg Trileckij befelé málladozó pókerarcát, Szása aggódó moszatfejét, és ahogy ezt a képet nézi, tökéletesen átérzi ennek az anya nélkül maradt három embernek a rövidesen lezáruló közös sorsát. Nézi, de egy csöppet sem érzékenyedik el, csak látja.

Mint ahogy később sem enged a romantikának. Szofja nem forradalmár, hanem melodramatikusan gondolkodó, pánikba esett szépasszony. Csehov nem szerelmes hősébe, vagy ha igen, tudja, hogy kibe szeretett bele. A parvenü gazdagok témája sem erkölcsi leszámolás végett kerül terítékre. Trileckij gyűlölségesen felsőbbrendű Bugrovval, Scserebukkal, Vengerovicsal. Bántják az újjazdagok lelkét! Most mi legyen? Hunyjunk szemet a jó svádájú fiú vélt vagy valós alapokon álló erkölcsi önkényuralma felett? Milyen alapon moralizálunk!?

Csehov a cinizmust képes düh nélkül szemlélni, mint ahogy az emberi életet összefűző, képtelen kötelmeket meg szájalom nélkül. Számára nem ezek az érzelmi ügyek. Nézőpontja szerint az ugyanolyan tragédia, ha, teszem azt, Petrin belebetegszik abba, hogy nem kapja vissza a pénzét, mint ha Szása betegszik bele abba, hogy Platonov nem az özvegy tábornoknéval, hanem egy férjes aszszonnyal, Szofja Jegorovnával csalja meg. Csehov nem minősíti egyiket sem, hiszen más ember tetteit nincs joga osztályozni. Ki meri Grekova szerelmét alsóbbrendűnek, Szofját szépnek, Szásáét egyszerűnek beállítani? Nem foglal állást ide-oda helyezett szimpátiájával, hanem kegyetlenül közönyös és hűvösen aprólékos szemléletével érzelmes. A természet közönye nem hideg - a természet szeret, csak tárgyilagos. Az étellel írat, hogy saját életkarátát erősítse:

„Az irodalmár kötelezi a teljes tudatával vállalt hivatása és a lelkiismeretesség; ha már magára vette az igát, akkor nem mondhatja, hogy ehhez semmi köze, és akármilyen szörnyű számára, köteles

leküzdeni finnyáságát, és köteles bemocskolni a képzeletét is az élet szennyével... Az író nem más, mint egyszerű tudósító. Mit szólna ahhoz, ha egy újságtudósító a finnyáság érzésétől vezettetve, vagy pedig attól, hogy olvasóinak örömet szerezzen, csupán talpig becsületes városatyákról, fennkölt uraságokról és erényes vasutasokról írna?

A vegyész számára a földön nem létezik semmiféle szenny. Az író is köteles éppen olyan tárgyilagos lenni, mint a vegyész; meg kell tagadnia a kispolgári szubjektivitást, és tudnia kell, hogy egy rakás trágya igen hasznos szerepet tölt be a tájban, és a gonosz szennyvédők éppúgy hozzátartoznak az élethez, akárcsak a jók." (Csehov levele Kiszjeljovához. Moszkva, 1887.)

Valóban nagy kérdése egy leendő előadásnak, hogy nem fordul-e majd érdektelen dokumentarizmusba a darab kínálta hiteles létezés színháza. A péterváriak feltehetően ettől való félelmükben (vagy ezt kipróbálva) nem teljesítették ki a darabot eredeti formájában (bár az is lehet, hogy nem szerettek volna két ennyire távoli stílust összeházasítani). Meddig érdekes az a szemlélődő realista valami? Mit tudom én? Ahhoz meg kellene nézni, mi ez. Talán nem is annyira realizmus? (Nem is nagyon tudom így hirtelen, mit jelent ez a szó, csak használom: talán a díszletekre értem? vagy a színészi játék komolyságára?, hiszen a színészek így is, úgy is valóban vannak.)

Csehov Platonovot és Trileckijt helyezi az első két felvonás eseményeinek középpontjába. Egyidősek, szellemi lehetőségeiket tekintve vitathatatlanul környezetük fölött állnak, s világosan látják és átérzik egymás válságos állapotát. Vajon Csehov a szemlélődés és a feloldódás határán melyikükben látja önmagát?

A végállapotokban tengődő, a nők által mellőzött, végtelenül intelligens, érzelmeit reflektáltan magába záró, mimózaérzékeny, a külvilággal flegmán ironizáló, huszonhét éves korára plottyadt, lusta, alkoholista, olykor cinikus Trileckijben vagy az érzékeny intelligens, karizmatikus, ős-teátrális pozór, kóros önimádó, magát - magában - felsőbbrendűnek érző, de másoknak „fekvő kőként” jellemző (önbecsúrással hitelesíti a lustaságából és gyengeségéből fakadó impotenciáját), huszonhat éves korára masszív alkoholista, mániás-depressziós Platonovban? Miért vannak ketten? Csehov a deka-dens Don Juannal, Platonovval való teljes öntetszelgő azonosulástól akarja magát távol tartani? Vagy Trileckij ő, és csak szeretne Platonov lenni? Vagy ez a két választási lehetőség kínálkozik, de ő egyiket sem vállalja? Meghasonlik, mert mégis mindkettő benne él?

Dogyin kihúzta Trileckij szerepét. Szövegeit Vojnyicev és Platonov között osztotta fel; talán minden döntése közül ez a legvilágosabb, egyben legfájóbb, legérthetetlenebb. Vojnyicev mást képvisel,

nem lehet szellemi ellensúlya, partnere Platonovnak. Dogyint kizárólag a nagy orosz öslény érdekelte: az, akire minden nő vágyik, de megszerezni semelyik sem tudja, akihez minden halandó férfit speciális, irigységtől ambivalens viszony fűz, ő a pusztá életöslén, az orosz lét szimbóluma. „Hogy élhet egy testben egy Don Juan és egy ilyen pipogya fráter?” A zsenialitásba hajló érzékenység és intelligencia meg a bárdolatlan, élehetetlen és buta férfierő?

A szentpétervári Kis Színház *Platonov-előadása* szerint Platonov fölött áll az embereknek. Platonov is úgy érzi néha, hogy környezetéhez képest felsőbbrendű. Csehov egy perc se képzelte azt, hogy bárki másvalaki fölött vagy alatt állhat.

Kedvencem a meglepő fordulattal „vaudeville”-mintára hiszterizált negyedik felvonás (mint Szép Ernőnél). Dogyin ugyan nem mindig engedett a jelenetek áradó humorának, amit személy szerint egy kicsit sajnálok, de az ő (a vége felé komoruló) előadásukból ez következett. Az utolsó húsz perc szinte hidegleglősen teátrális képek sorozata, melyben a Szofját és Platonovot játszó két álomszínész (Irina Tyisinyina és Szergej Kurisev) tébolyodott hitelesen játszik.

Akkor ott, Szentpéterváron *Platonov*, végállapotában, hirtelen az egész orosz népet, sőt, az orosz nép és kultúra Európában betöltött helyét jelentette. Kiszáradt szájjal, fennakadt szemmel számtalanszor elszuttogja: „Ja hocsu zsity.” Ez ő. Az orosz lét, a pusztá életöslén szimbóluma. A subába és cilinderbe öltözött öslény, aki mindenek túl van már, és mindenek ellenére élni akar. Es megfűjják a harsonákat, a trombitákat és a tubákat. Igazán és valószínűleg megrázó (volt).

Dogyinnak életbevágóan fontos a hitelesen szentimentális színház (nekem is, csak én végül is szégyellem). Ha erre adódik lehetősége, otthon érzi magát, tobzódik. Olyan kihívásokat keres, amelyben ezek az utak kínálkoznak. Neki ez az anyanyelve (nekünk nem), védtelennek érzi magát ezek nélkül. Talán már nincs kedve kutatni a színészet kifejezőeszközeit, a színészi jelenléti ha-tárait. Lehet, hogy kutatni kell. Lemondani az eljátszásról a létezés javára.

Ez már vallomás kérdése: vajon egész pontosan mit jelenthet az ötvenöt éves Dogyinnak ez a darab, miért, mit és mennyit engedett megszólalni belőle; de Ascher Tamásra is gondolok, arra, hogy mit jelentett neki ez a darab; és persze tizenkilenc éves magamra, és arra, hogy én akkor mit és mennyit értem, és ahhoz képest mit értek ma abból: mit jelent *a Cím nélküli darab*, közismerten *Platonov* önmagában. S jelenthet-e bármit egy darab önmagában?

SIMON BALÁZS

Az ismeretlen Csehov: a színház, a víz és a dzsessz mágiája

Akinek alkalma nyílt e dráma közelébe kerülni, ritka lehetőséget kapott: saját akaratára szerint átszabhatta és kedvére alakíthatta a felkínált világmodellt. Így született Nyikita Mihalkov *Etűdök gépzongorára* című filmje; ezt az eseményt a kritika „Csehov '77”-nek nevezte. Húsz év múlva Lev Dogyin *Cím nélküli darabja* lehetne a „Csehov '97”.

... Az ezredesné birtokán a folyó fényben csillog, áttetszően zöldes színű... ki látott már ilyet színházban! ...egy igazi medence. Bárki bárhol irt az előadásról eddig, nem mulasztotta el megemlíteni ezt a szín-padi medencét - ki csodálattal, ki ironikusan (mondván, hogy lám! a rendező megint kitalált valamit). Es tényleg: a színen most nem csak igazi kecskék legelésznek, és nem csak dinnyéket csapnak szét ököllel a színészek (az év bármely szakában...), a színészek most be a vízbe! és úsznak. Egész jele

netek zajlanak a vízben; úgy tűnik, ez a medence most már bevonul a Csehov-előadások történetébe. Es joggal vonul be, hiszen Dogyin igazi színházat csinál. Dogyinnak sikerült megcáfolnia a szomorú mondást, hogy senki sem lehet próféta a saját hazájában. Az előadás első visszhangja Péterváron ironikus lekezelő volt; az egyik kritikust semmi más nem érdekelte, mint a kellemsen fürdőző színészek látványa, miközben ő irigykedett a túlfutott, füledt nézőtérén. Számos negatív kritika ellenére el kell ismerni, hogy hazája végül megicscsak elfogadta prófétáját: az 1997-es Aranyaszék Fesztiválon a két legnagyobb orosz színházi díjat kapta a *Cím nélküli darab*: a legjobb előadás és a legjobb rendezés díját. A legjobb férfi színész is kapott jelölést: Szergej Kurisev Platonov szerepében; de hát nem kaphat meg minden díjat egyetlen előadás.

A főszereplő a rendező: ennek a töredé-

kes színdarabnak ő hozta létre a színpadi kompozícióját, amelynek során sok mindent kihagyott az eredeti szövegből. Dogyin megírta a saját változatát. Nem akar ámulatba ejteni, hanem bonyolult képekben fogalmaz, amelyekben a víz a fő öselem. A víz, a fény és a zene képezi - paradox módon - az előadás irreális anyagát; a csupasz emberi test oly provokatívan naturális, hogy emellett a rendezői nyelv csupa jelből és szimbólumból áll. Mindez arról győz meg, hogy lehetséges egyszerre gazdag, ünnepi látványt létrehozni és filozófiai mélységű dolgokon elmélkedni. (...)

Úsznak a folyón a gyertyák, csöndben táncolnak a sötét vízben. Mi ez? Úri passzió, amelyben gyönyörködünk, vagy az utolsó remények kialvó fénye? A part homokja, amelyben oly jó mezítláb járni, puha; a víztükör ragyog; az emberek jóformán semmi-vel sem foglalkoznak, sütkéreznek a nyári



Vojnyiceva: Tatyjana Sesztakova (Viktor Vasziljev felvételei)

napsütésben - és mindez robbanásra készen. A túlfeszített idegek és ez a nyugalmas úszkálás mintha összeegyeztethetetlen volna. Leginkább a hangulatok szokatlan társítása határozza meg az előadást, melyet a rendezővel és a színészekkel együtt a díszlettervező, A. Poraj-Kosics és a fények tervezője, O. Kozlov hozott létre. Egyikük kidolgozott egy elmés, technikailag bonyolult, kegyetlen konstrukciót, másikuk a festői fényhatások segítségével rávetítette a hőbortos élet (fény)játékát.

Az előadás másik öseleme-főszereplője a zene. Itt a rendező mintha karmesterré válna, a színészek hegedülnek, csellóznak vagy ütős hangszereken játszanak, szólóban vagy együttesként. Annyira könnyedén játszanak a hangszereken, mint ahogy beszélnek vagy levegőt vesznek. A zene hol az utolsó félélet hangjához hasonlít, hol ünnepi magaslatokban szárnyal, olykor egy trombita folytatja ott, ahol a mondat félbeszakadt. Mindez dzsesszimprovizációkra emlékeztet, amikor a „közbekiabáló” hangszer hol ismétli a színeszt, hol ironikusan kommentálja. A dzsessz „elvé” a töredezett csehovi szöveghez illeszkedik, ennek alapján szerveződik a színpadi cselekmény. Zenei frázisok kommentálják a szerelmi jeleneteket: Szofja megcsókolja Platonovot - a férj pergeti a dobót; a sokszálú emberi kapcsolatoknak bonyolult kompozíciójű, improvizációnak ható zene felel meg. (...)

Az ezredesné, Vojnyiceva (Tatyjana Sesztakova) minden sietség nélkül úszik ki a partra, amikor megjelenik a hófehérbe öltözött Platonov, akinek még a cipője is fehér, és kettejük jelenlététől hirtelen minden megfeszül, a levegő szinte szikrázik az elektromosságtól. Platonov legfőképp abban különbözik a többiektől, hogy ő mindenben természetes: egyszerű a beszéde, fiatal, rugalmas teste szabadon mozog, tekintete, sűrű szeme, ahogy valakivel beszél, pillanatonként megfoghatatlanul változtatja kifejezését, mintha valahol a mélyben folydogálna az élet folyója. Kurisev Platonovja szavak nélkül válaszol arra a titokzatos kérdésre, hogy miért is szeretik őt oly reménytelenül a nők. Férfiasan szép, gyenge ember, „nyugvó kő”, ahogy józanul megítéli önmagát; értelmes, célokat tartalmazó élet után vágyakozik, anélkül, hogy ezért bármit is tenne. Kurisev szavak nélkül vagy inkább a szavak felületén játsza el a figurát. Emiatt hasonlította a Kurisev játszotta Platonovot egy kritikus ahhoz a Miskin herceghez, akít Szmoktunovszkij alakított. Amikor valaki megkérdezi Platonovtól, hogy mi fáj neki, ő azt válaszolja, hogy „Platonov fáj”. Ezt a fiatal testet a fájdalom uralja, pedig ez a test élni akar, csak a szellem nem tudja, hogy miért akar élni. Platonov semmiben sem hisz, sem istenben, sem ördögben, sem emberben - hát akkor hogyan is élhetne így, akarat nélkül? A béna

akarat lehúzza a mélybe, ennek a dogyini folyónak a fenekére. Ez a hitetlenség és cselekvésképtelenség tragédiája, a századforduló betegsége. A fegyver eldördül, s az előző pillanatban még életteli, fiatal test a vízbe zuhan, miközben a többiek a terasz homályában állnak némán. A hallgatást a zokogó asszonyok kiáltása töri meg, aztán megszólal a zene, és lassan az eső is elered. (...)

Ez a tragikomikus, teátrális elemekben bővelkedő előadás a legharmonikusabb a Kis Színház utóbbi években létrehozott produkciói közül. Igazi orosz előadás, bár bemutatója nem Oroszországban, hanem a weimari fesztiválon volt. A pétervári bemutató után máris vitték Olaszországba, ahol jobban értették - legalábbis ez derül ki az első reakciókból -, mint itthon. Egy kritikus Mejerholdot emlegette, mondván, Mejerhold nem akkor tekintett egy előadást sikeresnek, amikor a nézőtérén mindenki állva tapsolt, hanem amikor megosztotta a közönséget - lelkes rajongókra és kategorikus elutasítókra. Bár Dogyin nem Mejerhold, tette hozzá. Hanem Dogyin.

TATYJANA MARCSENKO
Petverburszkij tyeatralnij zszurnal 1998/15.

Fordította: TOMPA ANDREA