

előre-hátra, s válik játékszeréül másoknak: itt a bútor szigorú architektónikája ad az emberi testnek új kontúrokat, amelyeket kitanulhat – ahogy végül Gregor Samsa is kiismeri új teste mechanikáját, és alkalmazkodik hozzá. (Eleven testek és asztalok hibrid alakzataira is találunk számos példát a darabban.) A test metamorfózisának pompás példája a „két úr” és „K.” idézett jelenetnek a vége is, amikor az általuk kétlábú gnómmá „összehajtogatott” „K.”-t úgy kezdik pöckölgetni az asztalon, mint valami fura, tipegő kis bogarat, amely váratlanul került a szemük elé. A bogárrá változott „K.” aztán mintha apró tetű volna, oldalával rátapad az egyik segédre, míg a másik – mintha tényleg mikroszkopikus méretű volna – emennek a kalapjában kezdi keresgélni: s végül úgy viszik ki „K.”-t a színről az egyik segéd hátán, mintha észrevétlen tetűként mászott volna rá, miközben a segédek már serényen az asztal elvitelével vannak elfoglalva. A jelenet egyszerre játszik el a test formájának és méretének relativitásaival.

Így nyerhet – Nagy József, illetve a karkai gesztika benjaminini tériájának szellemében – új, utópisztikus értelmet a novella ezen passzusa is: „különösen fenn a mennyezeten lógott szívesen: itt egészen másként érezte magát, mint lenni a földön: szabadabban lehetett lélegezni, testét könnyű remegés járta át: és már-már boldog önfeledtségében, amely odafönn elragadta, megtörtént, és ezen maga is meglepődött, hogy elengedte magát és lepottyant a földre. Most már azonban egészen másként volt ura a testének...”⁹ Gregor sorsában eszerint nem az az igazán érdekes, hogy vissza-

tasztító és gusztustalan féregként kívül kerül a normalitás világán, hanem hogy olyan szögből lát rá – hogy alul-, oldal- vagy fölülnézetből-e, azt nem áll módunkban eldönteni –, ahonnan a testek, a dolgok és a terek létszerű összeszövődöttsége, az emberi egzisztencia rejtőzködő világszerűsége gazdagabban tárul fel, mintha ismerősként, „belülről” venné szemügyre.

Ha igaza van Walter Benjaminsnak abban, hogy „úgy él a saját testében a mai ember, ahogyan K. a kastélyhegyi faluban: egy idegen, kitaszított, aki mit se tud azokról a törvényekről, melyek testét magasabb és távolabbi rendekkel kötik össze”,¹⁰ akkor bizony rászorulunk Gregor Samsa és *A virrasztók* e vizsgálatására.

⁹ Kafka: *Az átváltozás*. In Kafka: *Elbeszélések*. Id. kiad. 103. o.

¹⁰ W. Benjamin: Kafka: A kínai fal építése. In „*A szírenek hallgatása*”. Id. kiad. 144. o.

A VIRRASZTÓK (LES VEILLEURS)

(A Nagy József Társulat vendégjátéka a Madách Színházban)

Franz Kafka *A per* című regénye alapján. **KOREOGRÁFUS:** Nagy József. **ZENE:** Mauricio Kagel.

ELŐADÓK: Bicskei István, Debrei Dénes, Samuel Dutertre, Peter Gemza, Mathilde Lapostolle, Nasser Martin-Goussier, Ivan Mathis, Nagy József, Rókás László, Sárvári József, Cécile Thiéblemont, Varga Henriett.

T O M P A A N D R E A

Liliputik és óriások

■ A MOSZKVAI ARANY MASZK FESZTIVÁL ■

„Találj ki valamit, és ne törődj azzal, hogy hogyan lehet színpadon megcsinálni” – ezzel a mondattal fordult Ilja Epelbaum egy sereg jelentős orosz rendezőhöz, majd hozzátette: „Az, hogy mit kezdek majd veled a színpadon, legyen az én dolgom!” Liliputban ugyanis minden lehetséges. A színház, amelynek az előadást készítették, a Liliputi Királyi Nagyszínház (vagyis liliputi Bolsoj) nevet viseli. Az épület mérete körülbelül egyszer-egyszer-egy méter. A Bolsoj utazó, hagyományos felépítésű színházban kilencszáznyolcvan liliputi néző, elől a szép ruhájú gazdagok, a karzaton a szegények. A zenekar hangol, és mindjárt kezdődik az előadás.

Az előadásnak összesen öt „igazi” nézője van, akik a Liliputi Nagyszínház óriási üveglablakain néznek be, látcsövet is kapnak, hogy jobban láthassák a miniszínpadot. (A csoportos jegy egyébként úgy harmincezer forint körüli összegbe kerül; a fesztivál ötvenfős külföldi vendégserege a szomszéd szobából nézi végig a videóra is rögzített előadást; az öt szerencsés néző nevét kisorsolják. Én sajnos nem vagyok közöttük.)

SZÍNHÁZI GONDOLATOK MÚZEUMA

„Nem azt kérem a rendezőktől, hogy báb-*Hamletet* vagy *Mizantropot* rendezzenek a liliputi színházban, hanem hogy találjanak ki valami olyat, amit igazi színpadon nem tudnának megcsinálni. Hogy én mit kezdek majd a rendezői ötletekkel, az az én dolgom. Gordon Craig, amikor megmutatta Sztanyiszlavszkijnek *Hamlet*-terveit, melyet apró bábokkal készített el, azt mondta: »Ezt kell létrehozni, csak nem magadnak, hanem a nézőnek.« Én is igazi előadásokat készítek.”

Az Arny Színház (Tyeatr Tyeny) családi vállalkozás, atyja és alapítója Ilja Epelbaum és felesége, Maja Krasznopolszkaja. A nem átlagos pályájú direktor 1961-ben született, iparművészetet tanult „vidéken”, a gasztronómiai nevű Sztroganov városában, majd Moszkvába költözött, ahol előbb kertészként dolgozott, ezzel párhuzamosan pedig állami ünnepségek rendezésében vett részt. 1986–88 között munkanélküli. ’88-ban alapította meg az első orosz családi magán-színházat, az Arny Színházat, mely 1991-ben önkormányzati státust kapott. Megalapítása óta a színház harminc külföldi vendégszereplésen vett részt, Arany Maszk-díjat eddig négyszer kapott. Természetesen Epelbaum „szervezi” a Liliputi Nagyszínház vendégszerepléseit is; az intézménynek egyébként saját honlapja van a moszkvai színházak weboldalain.

Valójában Ilja Epelbaum liliputi színháza ennél is leleményesebb vállalkozás. A „projekt” igazi neve *Színházi gondolatok liliputi múzeuma*. A direktornak az az ötlete támadt, hogy a nagy orosz rendezők gondolatainak múzeumát szeretné színpadon létrehozni. Pjotr Fomenko, Vasziljev, Jevgenyij Griskovec neve áll a felkérték listáján. Az első, aki elfogadta a meghívást, Vasziljev volt, és *A mizantropot* rendezte meg.

Az igazgató képtárhoz vagy könyvtárhoz hasonlítja „múzeumát”, amelyben a guruk színpadon technikai vagy egyéb okoknál fogva kivitelezhetetlen gondolataikat fogalmazzák meg. „Abból indulok ki, hogy minden rendezőnek vannak megvalósítatlan és megvalósíthatatlan álmái” – mondja Epelbaum. Egy-egy rendező legbátrabb vagy inkább legörültebb ötletei is valósággá válhatnak az egy köbméteres színházban. A liliputi múzeum eszméjét továbbá az hívta életre, hogy ilyen speciális (báb)színházi körülmé-

nyek között a nagy alkotók forradalmi gondolatai sokkal közérthetőbb formában fogalmazódhatnak meg, hiszen valójában tárgyiasulnak. Epelbaum pedig mindehhez kitalált egy népet, a liliputiakat. A pontosság kedvéért megjegyzem, hogy nem ilyen egyszerű, Swifttől kölcsönzött nevet viselnek; ők a „lilikanok”, akik a liliput és a „velikan” (óriás) szavak összerántásából keletkezett „pici óriások”. Minket meg ennek megfelelően „veliputoknak”, azaz „óriás törpéknek” hívnak. Ebben a színházban liliputi nézőknek liliputi „színészek” játszanak: mindannyian öt-hét centiméteres bábok. Maga az előadás, a színpadi események felülről és hátulról, a „színfalak” mögül boton mozgatott bábokkal valósul meg (mindössze két fiatal, láthatatlan bábos játszik). A meghívott rendezőkkel szembeni egyetlen feltétel az, hogy az előadás hossza a liliputok idejéhez igazodjon, azaz legfeljebb tizenöt perces legyen.

A Vasziljev–Epelbaum-féle *A mizantróp* színházi helyzetképpel indul. A telt házas színház nézőterén zsonganak-bonganak a minilények, rosszkodnak a gyerekek, suszrogznak a párok, hangol a zenekar. (A „nézők” úgy öntöknént vagy soronként mozogathatóak, alulról, az ülések alól.) Az előadás bábjainak hangját Vasziljev-színészek adják, külön érdekesség az, hogy Alceste-et maga a maestro játssza.

A rendező két olyan gondolatát valósítja meg a liliputi színházban, amellyel igazi színházban nem tudna mit kezdeni. Az egyik a díszlettel, a színházi látvánnyal kapcsolatos. Alceste ugyanis elképesztő rombolást visz véghez a miniatűr színpadon: az ötcentis, energikus, erőszakos, agresszív lény nemcsak a díszletet teszi tönkre, és ablakokat tör be, de lerombolja egész Párizst. Majd végül amit nem sikerült lerombolnia, felégeti. A színpad valamilyen díszlete igazi lánggal leég.

A másik gondolat az előbbinél is kivitelezhetőbb: a nézők felszámolása. Ugyanis miközben a színpadon folyik Alceste örjöngése, az első sorban ülő nézők közt egy gyerek elkezd hangosan pofázni: „unom! nem értem! mi ez a marhaság!” – kiabálja, mire anyja csitítgatja. Ám ez még semmi: a második emeleti erkélyen veszekedés tör ki talán házastársak között, és egyikük le is esik az emeletről a földszintre. Ekkor azonban elhallgat a zenekar, és a színpadnyílásból két igazi emberi kéz nyúl ki (az egész nézőtér alig nagyobb e két kéznél), megfogja a lepottyant bábót, és feldobja – hopp! –, az meg felragad a plafonra. Aztán a másik szentségtörővel is ugyanígy bánik el.

A színházban síri csend támad. A demiurgoszi kéz ezután hófehér vászonnal takarja le a nézőteret, majd aprócska koszorú helyez el a „síron”. Feszült csend. A nézők megszűntek létezni. A *mizantróp* mehet tovább a színpadon. A kéz, mielőtt eltűnne, beint a zenészeknek, Alceste pedig soha nem látott pusztítást visz véghez a színpadon.

A bábjátékból óhatatlanul hiányzó közvetlenség, személyesség, színészi jelenlét egyrészt a látványvilággal helyettesítődött be, másrészt a nézőkkel való igencsak közvetlen kapcsolat által – velük nem nehéz azonosítanunk magunkat. Vasziljev megvalósította álmát: a színházi templomból kitiltotta a szentségtörőket, azaz a nézőket. Ennek köszönhetően az előadás feszült és drámai pillanatokkal terhes, ahelyett, hogy valami bájos kis bábötletbörze volna. A *mizantróp* liliputi változata egy fontos, színházesztétikai korszakot teremtő gondolat teatralizálását alkotta meg. Az apró bábok régi és mély színházi dilemmát-szándékot tárnak fel: megsemmisíteni a nézőt, leszámolni vele, és létrehozni a néző nélküli színházat. De ez a drámai gondolat önmaga fonákjaként, rengeteg humorral és játékosan fogalmazódik meg.

Az előadás előtt a kitüntetett külföldi óriásközönség megnézheti az előadás werkfilmjét is, amely a próbák alatt készült: Vasziljev a színház ablakain keresztül tekintget be és rendez (jókat határozva); a mester felolvassa Alceste szerepét, és vadul grimaszol hozzá, vagy utasítja a bábost, hogy bábja ugránozzon idegesebben, és szállodson a házak fölött.

A második itt látott minielőadás is a nézővel való rendhagyó kapcsolat gondolatán nyugszik. A rendező ezúttal nem színházi ember, hanem filmes: Tonino Guerra forgatókönyvíró, Fellini munkatársa, az *Amarcord* és más filmek társszerzője. Előadásának címe *Az özönvíz utáni eső*, témája bibliai. Az előadás egy magyar nyelvű (!) népdallal nyit, amelyet maga az idős szerző énekel, aki a werkfilmbe elmeséli, hogy a dalt a háborúban hallotta egy ma-



Liliputi színház

gyar asszonytól, Fellini gyakran énekeltette el vele. (A lassú, többé-kevésbé érthető szövegű dalban az anya háborúba induló fiától búcsúzik.) Az apró színpad függőnye egy tükör, amelyben Liliput népe jól láthatja magát. Amikor felmegy a függöny, a színpadon mintha eső esne (a hangkulisszák is ezt a benyomást erősítik), ám ha jobban megnézzük, az eső cérnából van. A színpadon a világ fővárosainak szimbólumai láthatók: a pisai ferde torony, az Eiffel-torony, a Big Ben és persze a Kreml mai napig vörös csillagos tornyai. Pavarotti áriái, Piaf sanzonjai és a *Hello, Dolly* részletei keverednek. Ám hirtelen dörrenés rázza meg ezt a világot, a füst pedig mindent, színpadot és nézőteret egyaránt elönt. Az apró nézők kimenekülnek a színházból, amely pillanatokon belül elnéptelenedik. Árvíz is sújtja a színpadot, amely – mint egy akvárium – teljesen megtelik vízzel. (Csak találgatni tudom, hogy technikailag hogyan is történik mindez: vélhetőleg valóban egy akvárium van ott.) A világ pusztulása azzal ér véget, hogy a színpad vízében apró igazi halak jelennek meg, és liliputi nézők hullanak alá. Mulatságos és egyben hideglelős jelenet, amikor egy „civilben” úszkáló piros hal mellett egy ugyanakkora liliputi néző is lassan alászáll a vízben. A füst, amely ellepte a nézőteret, kiszivárog a színházépületből, és az előtte guggoló öt „rendes” néző is köhögve-fuldokolva távozik. A nézőket végképp kifüstölték. És ezért nekik, az Árny Színháznak egy újabb Arany Maszk-díj jár.

NAGY TESTVÉREK

A liliputinál azért vannak nagyobb színházak is; bár az Arany Maszk Fesztivál programjának gazdag kínálatában a nagyszínpadi előadások színvonala közel sem éri utol kis társaikét. A nagyszínházak „rehabilitációjáról” beszél Roman Kozak is egy találkozón (ő a Puskin Színház óriási társulatának új vezetője). Ezeknek a hatalmas társulatoknak a reformja még el sem indult, és úgy tűnik, senki sem kívánja elindítani. Ehhez a szolid, tekintélyes építményhez, az orosz repertoárszínházhoz, senkinek sincs bátorsága hozzányúl. Ebben a klasszikus műfajban a legkülönösebb a Hadsereg Színháza (korábban Vörös, majd Szovjet), amely furcsa mód ugyanúgy tartja magát, mint megannyi furcsa szovjet marad-

vány. A hatalmas, ötágú csillag formájú építészeti csoda, amelyben működik, mára igen csak lelakott és néptelen; termei, csarnokai üresen konganak. Még előadás előtt tíz perccel is. A színház a mai napig a hadsereg fennhatósága alá tartozik; nem is igazgatója van, hanem parancsnoka – egy tábornok személyében. Színpada pedig a legteherbíróbb Oroszország-szerte, ugyanis valamikor tankok gurultak rajta. Most is állandó társulata van, amely nem kisebb a Művész Színházénál vagy a pétervári Malijénál. Pedig óriási amfiteátrumszerű, meredek nézőterén alig ötven ember ül. Nem csoda, hisz elképesztően rossz minőségű zenés darabot adnak jóformán playbackről. (A félreértések elkerülése végett e cikk szerzője önszántából vállalkozott erre a történelmi kirándulásra; ez a csemege nem szerepelt a fesztivál étlapján.) E monstrum pedig a liliputi színház szomszédságában áll.

A fesztivál két legjobb előadása, a Kama Ginkaszé és Pjotr Fomenkóé viszont két kis műhelyben jött létre. A két rendező (nagyjából ugyanahhoz a generációhoz tartoznak)



A Háború és béke Pjotr Fomenko rendezésében

meglehetősen különböző esztétikai elvet vall. Fomenkót mindenki elsősorban tanárnak tekinti; ő egy igen jelentős színészi műhely szellemi atyja. *Háború és béke*. A regény kezdete című előadása is főként színészvezetési bravúrával tűnik ki. Maga a szöveg nem más, mint a Tolsztoj-regény első könyve (a tizenötötől). Fomenko is, Ginkasz is, ez a két, ma talán legjelentősebb, az idősebb generációhoz tartozó orosz rendező szinte kivétel nélkül orosz szövegekkel dolgozik, klasszikusokkal vagy klasszikus ihletésű kortársakkal. Majdnem mind prózai és nem drámai szöveg, tehát saját adaptáció. Ebben a rendezői színházban nincs keresnivalója a kortárs drámának; panaszkodnak is a műfaj élharcosai. Ám éppen amiatt, hogy szinte kizárólag klasszikusokhoz nyúlnak, arra építenek, hogy ezeket a „nagy” irodalmi szövegeket mindenki ismeri, egyszersmind a narráció, az elbeszélési mód megújítói is.

Fomenko *Háború és béke*je nem a több ezer oldalas mű zanzája; *A regény kezdete* alcím is arra utal, hogy Fomenko kimetszett magának egy kis részt – a magyar kiadásban úgy az első százötven oldalt –, és abban mélyült el.

Fomenko műhelyének legnagyobb tőkéje az a gondosan összeválogatott fiatal színész-csapat, amely a színház tanodájában sajátos képzésben részesül (éneket, mozgást, beszédtechnikát tanul – és tud!). A négyórás, egy tucat jelenetből álló előadásban a színészek – az Andrejt Bolkonszkijt alakító Ilja Ljubimov és a Pierre Bezuhovot játszó Andrej Kazakov kivételével – mindannyian több szerepben lépnek föl. Fomenko – és társai, hiszen többedmagával írta az adaptációt – Andrej háborúba menetelég „csinálja meg” a regényt, tehát inkább csak a *Béke és béke*-fejezeteket dolgozza fel. A háború jelzésszerűen van jelen, főleg a minimális és remek díszletben. Az amúgy kicsi, hosszúkas színpadon (melyet három oldalról ülnek körül a nézők) jobbról és balról két nagy és éppen csak elkezdett egész alakos festmény látható. Mindketten a regény és a történelem hősei, ám a színpadon csak vázlatként láthatók; annak mintájára, ahogy Fomenkóék is csak elkezdtek felvázolni a regényt. Nem nehéz kitalálni: az egyik kép Napóleont, a korzikai szörnyet vagy a szalon lakói szerint az Antikrisztust ábrázolja, a másik Kutuzovot. Közöttük, a színpad egész hosszában egy csontszínű óriás vászontérkép – mintha a nagyhatalmak jobbról és balról osztozkodnának a világon. De Fomenkót nem a pusztá tör-

ténelem érdekli, hanem a megszemélyesített történelem. Az, hogy miért megy el Andrej a háborúba. Az, hogy miért nem megy el Pierre. Ezért aztán a térkép-függönnyet a lakajok széthúzzák, és történelem helyett a magánéletekben-lelkekben búvárkodhatunk.

A rendkívüli színészek, akik sok szerepben mutathatják meg különböző arcaikat, remekelnek ebben a személyességben. Itt elmosódnak a karakter- és drámai szerepek közötti határok, az emberi kapcsolatok és szituációk a dráma és a humor között egyensúlyoznak. Fomenko nagy erőssége a humor: nincs az a helyzet, amelyben ő ne látná meg a kicsi és kicsinyes emberi gyengeségeket, s ezért nála mindenki egyszerre van jelen komoly önmagként és saját groteszk visszfényeként. Bár e regényt általában fényűző kivitelben, súlyos kosztümökkel, nagy terekkel és csillogó csillárokkal képzelik el a rendezők (főleg a filmrendezők), Fomenko szűk stúdiójában a színészek mindössze jelmezjelzéseket kapnak amúgy egyszerű, színtelen ruhákra (az átöltözések, szerepekbe való bebújások azonban soha nem elidegenítő funkciójúak, hisz a Fomenko-rendezésekben egyáltalán nincs elidegenítés); ezek a jelzések pusztán funkcionálisak, a színészek a cseréjükkel lépnek át egyik szerepből a másikba. A „narrátor” Pierre bemutatja a szereplőket (ebben az előadásban nincs igazi narrátor, aki végigkísérné az előadást, mint a Piscator-féle adaptációban), és már a nyitányban módja van megmutatni félnék, mackószerű, mulatságos enmagát; a torzonborz, nehézkes figurát Andrej Kazakov játssza. A színészi játék, különösen a női szereplőké, igen élvezetes, hisz oly kiszámíthatatlanul hullámszerű, a drámai helyzeteket oly váratlan és finom iróniával képesek reflektálni. (Az összesen három nagy szerepet játszó Galina Tyunyina, ez az áttetsző bőrű, hosszú szalmaszőke hajú fiatal színésznő – akinek már voltak jelentős filmszerepei is – kapta a legjobb női alakítás díját a fesztiválon.) További izgalmas színészi játék az egyébként Natasát is alakító Polina Agurejeváé. Fomenko a híres névnapjelenetben remekel igazán. Az élet napos oldalát kedvelő rendező lubickol a gyermekjátékokban (persze hogy énekel, hangszeres kísérettel, táncsal köríti), a gyerekek első csókjának nevelés és bájos jeleneteiben, főként Pierre és Natasa táncában. Boldog béke van. Csak a szögletes Andrej készül háborúba – hiszen az ő lelke háború: „Soha ne nősülj meg!” – mondja szigorúan Pierre-nek. Hát igen, úgy tűnik, Fomenko szerint azért kell a háború, hogy a férfiak elmehessenek otthonról. Bár itt, a színpadon négy órán át béke honol.

Nem így Ginkasznál. *A kutyás hölgy* a fényből indul, és a sötétbe érkezik. Ginkasz ismét a moszkvai Ifjú Néző Színháza



Anna Szergejevna és Igor Gorgyin A kutyás hölgy Kama Ginkasz rendezte előadásában

(Tyeatr Junogo Zrityelja) balkonján dolgozik; egy évvel korábbi, szintén Csehov-novellából készült remek előadását, a *Fekete barátot* is ott láttam. A „találmány” itt az, hogy a hagyományos, olasz színpadú, balkonos nagyszínházban a rendező a balkontra építi föl a színpadot, és ott játszatja az előadást, a legfeljebb száz néző ugyanott, a balkon ülésein ül, a színészek pedig közöttünk járnak ki-be. Ginkasz egyfajta stúdiót alakított ki, amely mögött ott tátong a hatalmas, üres színház földszinti nézőtere és nagyszínpada.

Ginkasz erős rendezői színházában a színészi munkának, a látványnak, a dramaturgiának és a rendezői vízióknak egyaránt fontos szerepe van. Kezdjük a dramaturgiával. *A kutyás hölgy* dramaturgiai bravúrra épül: a rendező ugyanis nem dramaturgizálja a szöveget, azaz nem ír a történetből dialógusokat, hanem a prózai szöveget játszatja el. Egyetlen sort vagy mondatot sem ír bele, színpadi szöveg mégis az ő szabványosságának végeredménye. Az elbeszélésből meghagyja ugyan a kevés csehovi dialógust, de bőven kanyarít hozzá prózai részeket – nemcsak olyan leírásokat, amelyeket a szereplők dialógusszerűen mondanak el, hanem a dramaturgizálatlan prózai szöveg szükségszerű didaskáliáit is. A szereplők hol közvetlenül saját maguk beszélnek, hol önmagukról vagy egymásról nyilatkoznak. Az egyes szám első személy a harmadikkal váltakozik, hasonlóan más Ginkasz-előadások technikájához, ám ezúttal az eljárás új jelentést és funkciót kapott. Az ugyanis, hogy *A kutyás hölgy* két főhőse hol egyenes, hol függő beszédben nyilatkozik önmagáról, kezdetben azt a jelentést hordozza, hogy a beszélők nem azonosak ezekkel a

szereplőkkel, hanem némi (verbális) távolságból mesélik előtörténetüket, és csak bemutatják őket. Aztán a kezdeti harmadik személyt fokozatosan leváltja az első, és a színészek végképp saját szerepük bőrébe bújnak. És ez a nyelvi ki-be bújócska mindvégig megmarad. Mintha a „szerelmesek” lassan lépnének be szerepeikbe – és óhatatlanul is felvetnék színész és szerep viszonyának kérdését. Ám a harmadik személy, a „nem én vagyok, én csak róla mesélek” attitűd ebben a történetben a szereplők magyarázkodásaként, mentegőzésként is értelmezhető. Mintha a színházi helyzet nemcsak egy történet újramesélését jelentené, hanem lehetőséget adna a szereplőknek, hogy megindokolják: miért történt mindez. Ez egy retrospektív elbeszélési forma is egyben: a már megtörtént dolgok felidézése, újraélése, jelen idejűvé tétele.

A jelen idő pedig a fényből, az örömből, a derűből indul. Ginkasz látványvilága most is a térkezelés és a kromatika különösségével nyűgöz le. (A díszlettervező, a kiváló Szergej Barhin a rendező állandó munkatársa.) Olyan vizualitás ez, amely nem fotografálható vagy filmezhető, mert arra a szokatlan érzetre épít, hogy egy színpadot látunk, amely mögött sötétben tátong a nagyszínház és színpada. Ezért aztán minden látványelem ezzel a speciális térrel van kapcsolatban: a nagyszínház sötétjéből úsznak be a szereplők, mintha a tengeren, Jaltán volnának, és a színpad hátsó széle volna a part; lebuknak, majd felbuknának, legfeljebb derékig látszanak. Egy nő. Aztán egy férfi. Aztán még egy férfi. Le-föl buknak, játszadoznak, kalapot vesznek fel, észreveszik egymást. Ilyen boldog úszkálással udvaroltat magának az új fürdővendég, Anna Szergejevna. A hátsó nagyszínpad fölé a tervező frissen ácsolt csónakot függesztett, és kék hátteret adott neki. A homok sárgája, a csónak friss faszíne és a tenger kékje az előadás meghatározó színei. A csíkos fürdőruhájú szereplők a ragyogó napfényben találkoznak, és szerelmük melodramáját két bohóc ellenpontozza; a bohócok hol a férfi barátai, hol a nő udvarlói, hol groteszk színészek abban a színházban, ahol a szerelmesek viszontlátják egymást, később a férfi gyermekeit alakítják, vagy egyszerűen csak átdíszleteznek. És mindig elentétes hangulattal törnek meg, idegenítenek el egy-egy jelenetet, anélkül persze, hogy megsemmisítenék az előző igazát, drámáját. A rendező tudatosan hajszolja a szentimentális történetet és humoros-groteszk ellenpontját. Ehhez kiváló színészei vannak, különösen a Gurovot játszó Igor Gorgyin.

Ám a titkos szerelmesek a tengerparti verőfényből a sötét városba költöznek, fekete kabátot öltenek, és egy időre elválnak. Míg nem a szerelem egymásrautaltsággá, szinte újabb házastársi viszonyra nem válik. Mintha ebből a kósza, esetleges és mellékes kapcsolatból nem lenne visszaút; a szerelem idővel rosszul világított egyirányú utcává zsugorodik. Anna Szergejevna humoros, kislányos figura, aki, akárcsak kissé merev társa, felszabadultan játszik és gesztikulál. Ám ezt a játékmódot lassan rezignált, gazdaságos gesztusrendszerű „komoly” asszony- és férfi-magatartás váltja fel. Ginkasz az ellenpontok rendezője: mindennek megmutatja mindkét arcát. A fényt sötét, a drámát humor és megint dráma, az „őt” „én” követi. Mindez egy apró történetben, egy apró színpadon. Amely mögött persze ott van egy hatalmas irodalom és egy jó nagy színház.