

FODOR GÉZA

Puskin a Madách Kamarában

■ EGY IRIGYKEDŐ DRAMATURG BENYOMÁSAI ■

Önvalomással kezdem: Shakespeare és Csehov darabjai mellett nemigen van dráma, amely személyesen olyan fontos volna számomra, mint a Borisz Godunov. Dramaturgi működésem egyik legnagyobb kudarca, hogy azok közül a rendezők közül, akikkel munkatársi viszonyba kerültem, senkit sem tudtam meggyőzni fontosságáról, előadásának szükségességéről. Egyikük, akit igazán nagyra becsülök, azzal háritotta el, hogy krónika, nem dráma. Az egyetlen rendező, akivel szellemi kapcsolatunk hajdani kialakulásában az egyik kapocs éppen a Borisz értékelése volt – Barczny László –, utóbb, 1990-ben, igazgatóként másorra is tüzte Kaposváron Lukáts Andor rendezésében. Maradt tehát a magam virtuális „magán-színháza”: tanárként időnként féléves drámaelemző szemináriumot tartottam belőle, hol a Zeneakadémián, hol az egyetemen.



Horváth Virgil (Grigorij), Járó Zsuzsa (Marina) és az Accord Quartet

A *Borisz Godunov* csakugyan nehéz mű, nem adja magát könnyen. A legtömörebb dráma, amelyet ismerek. Olykor nagy ívű retorikája ellenére is tömörebb, mint megannyi szűkszavú darab. Mert a szűkszavúság nem okvetlenül tömörség is egyben. A szűkszavú *Woyzeck* tömény, de nem tömör: minden szavának radioaktív sugárzása van, mely auraként veszi körül. Beckett szűkszavú kései szövegei nem tömörek, hanem redukáltak. Puskin viszont

olyan lapidáris nyelvi egységekből építkezik, melyeknek inkább a súlyát érezzük, mint a drámai dinamikáját. A jelenetek erősen zártak. Hogyan tud behatolni ezekbe a zárt egységekbe az autonóm színjáték, s hogyan tud kibontakozni bennük? Milyen lehetőségei vannak a kompakt szöveg tolmácsolásán túl? Ez a puskin klasszika olyan színházi interpretációjának a nagy kérdése, amely nem akar visszacsülyedni a „Literaturtheaterba”, hanem a dráma rejtett

és aktuális komplexitásának s a színházé érzékletes komplexitásának egymást inspiráló egységére tör. Hogy a magyar színházkultúrában nincsen jelen a mű, nem meglepő – nem a mi nemzeti hagyományunk része, csak egyike a számtalan nálunk nem játszott klasszikus remekműnek. Az 1990-es kaposvári előadás előtt egyetlen produkciója volt: Horvai István rendezte Veszprémben, 1967-ben.

Annál többet mond, hogy az orosz színházkultúrában sem repertoárdarab. A *Borisz Godunov* 1831-ben jelent meg nyomtatásban, de cenzurális okokból csak 1870-ben került először színre. Ám míg egyfelől része lett az orosz irodalmi kánonnak, addig másfelől nincsen jelentős színházi interpretációtörténete. A dráma belefutott a historizmusba, csupán egyetlen kísérlet volt ígéretes: többszöri nekifutás után Mejerhold 1936-ban meg akarta rendezni a maga színházában, de már a próbafolyamatot letiltották. A próbákról fennmaradt jegyzőkönyvek és feljegyzések s a későbbi visszaemlékezések máig a legrelevánsabb olvasmányok a darabban kapcsolatban. Mejerhold szétrobantotta a puszkini klasszikát, hihetetlenül dús, gazdag, mozgalmas és erős életvilágot teremtett a színpadon, s ennek elementáris érzékiségén belül kapott szerepet és értelmet a szöveg. Annak a készülő, de megfajított előadásnak a komplexitása és formátuma utol nem ért példaként lebeg a színház-történetben. Azóta a legfontosabb vállalkozás valószínűleg Ljubimov 1982-es tagankabeli rendezése volt, amit persze megint csak betiltottak, s csupán 1989-ben kerülhetett a közönség elé. A darab a nyugati világ színházkultúrájában végképp nincs jelen, annál figyelemreméltóbb, hogy Dogyin inspirációjára 2000-ben Declan Donnellan vendégként megrendezte Moszkvában, s a produkciót Nyugat-Európában több helyen is bemutatták. Hogy a történelmi dráma iránt, melyben oly nagy szerepet játszanak a hatalmi aspirációk, úgynevezett „történelmi időkben” élénkül meg a színházi érdeklődés, magától értetődik, s nem csoda, de elismerést érdemlő és örvendetes tény, hogy váratlanul a magyar színházi életben is eszébe jutott valaki(k)nek.

A Mácsai Pál vezetésével önállóul és jó szellemű Madách Kamarának, valamint Kovalik Balázs radikális színházi gondolkodásának társulása garantálta, ha még nem is okvetlenül a megoldást és a művészi sikert – a megoldást és a művészi sikert soha semmi nem garantálja –, de legalább a lényegi gondolati és teatrális kérdésfeltevést. Kovalik a műsorfüzetben világosan megfogalmazta a maga kérdéseit és szándékait: „A darab a hatalomról, a hatalomért folyó harcról szól. Ezt a harcot általában az agresszió különböző formáival szokták ábrázolni. Az érdekel, létezik-e verbális színház, amelyben a küzdelemnek egy másik síkját lehet megragadni. Nem a kifelé irányuló részét, amikor ütünk, hanem a belső folyamatot. Amikor bizsergés indul el az emberben, és összeszorul a torka, mert megérzi a hatalom ízét... Amikor megneszeljük a döntés lehetőségét, amitől más irányba futhat tovább az életünk.” „Azért is jó, hogy kamaraszínpadon játsszuk a darabot, mert így lehetőség nyílik arra, hogy azokkal az értelmekkel és érzelmekkel foglalkozzunk, amelyekre kíváncsiak vagyunk. Nagy-színpadon biztosan akciókkal kellene feldúsítani az előadást, de itt, ahol közel van a partner és a néző, a »biológiára« lehet koncentrálni.” „Félelmetes és szomorú egyszerre, ahogy az emberek küzdenek, tépik egymást a hatalomért – igazgatói posztokért, díjakért, kitüntetésekért. A kisémberek szintjén autóért, lakásért. Vérré menő viták folynak, hogy ki öntözte meg gépolajjal a másik virágait, vagy ki halkítsa le a rádióját stb... Minden ember rangot akar magának, hírnevet, dicsőséget, öröklétet, hatalmat – és közben elfelejtjük, hogy mindannyian egy fémdobozban végezzük, lefagyasztva. Ebben a darabban is mindenki harcol, itt aztán még szerelem se nagyon van, csak önös érdek és karrierizmus. Talán ha hűtőkamrára emlékeztető boncterembe kerül ez a szöveg, állandóan érzékelhetővé válik e »két és fél órán át tartó« teperésnek az értelmetlensége. Ebből a perspektívából nézve persze minden értelmetlen. Az is, amit itt most elmondtam. Végző soron színház-

zat csinálni is értelmetlen. Hiszen a végén mindannyian ott fekszünk majd.”

Íme, a radikális végiggondolás szép példája, mely végiggondolás azonban, ha mégiscsak értelmes tevékenységet hivatott szolgálni, csupán a közegellenállás nélküli gondolkodás szférájában teljeshet be, a komolyan veendő és vehető „színházcsinálás” gyakorlatában csak addig mehet el, amíg segít könyörtelenül éles fénnel átvilágítani egy konkrét életterület „biológiáját”, de meg kell torpannia az általa vezérelt művészi tevékenység értelmességének tagadása előtt, hacsak nem vállalja a végigvitt székszis tartásnélküliségét és frivolitását. Kovalik Balázs, a rendező imponáló következetességgel ment el addig a pontig, s legalább annyira imponáló biztonsággal állt meg azon a ponton, ameddig radikális gondolkodása művésziileg termékenynek bizonyult, s nem tette meg az önel-súlytalanításnak azt az utolsó lépését, amelyet nyilatkozóként megtett.

Amit Kovalik a *Borisz Godunov* tárgyának mond, valóban központi problematikája a drámának, s kell-e bizonygatni, hogy itt és most abszolút aktuális? Nem mint aktuálpolitikai allegória, hanem éppen az ember hatalomhoz való viszonyának a „biológiája”. A rendezés jól látható célja ezt a „biológiát” mintegy laboratóriumi körülmények között vizsgálni, alapképleteiben, modellekben megragadni, tiszta formára hozni. Ezt átütőerővel színházi élménnyé tenni – becsülendő és fontos vállalása egy rendezőnek, egy színháznak. Innen nézve azonban Puskin drámája, amellyel, hogy nagy lehetőség, sok terhet is hordoz. Voltaképpen az egész klasszikus dramaturgia teher. A klasszikus dramaturgia lényege éppen a „biológia” elrejtése, a teljes élet illúziójának felkeltése, melynek gazdagsága mögül, közvetlenül és dúsán életszerű közegén keresztül, éppen csak átsejlenie szabad a „biológiának”. Az a dráma, amelynek lényege a cselekmény, s azt a figurának egyrészt folyamatos pszichológiai logikájából, másrészt makro- és/vagy mikrokonfliktusaiból fejleszt ki, sokszor kétszintű szituációkkal dolgozik: a drámaíró által megadott dialógusok és akciók nem közvetlenül hordozzák a figurák motivációit és intencióit, a lényeges szituáció a közvetlen szituáció mögött, mélyen rejtőzik, s nagymértékben a rendezői és színészi interpretáció kérdése. A színház egyik legfontosabb feladata éppen az, hogy a közvetlen szituációt transzparenssé tegye a lényeges szituáció számára. Ennek a kettősségnek egyik formai következménye, hogy a közvetlen szituációnak többnyire megvan a maga rituáléja. A klasszikus dráma jelenetei önmagukban is kis drámák, saját felvezetéssel, kibontakozással és levezetéssel. A nagy forma szintjén a cselekmény eseményeszerű lebonyolítása gyakran redundáns a lényeges emberi tartalmakhoz képest. Brecht – legyen bármilyen szokatlan vele kapcsolatban ez a kifejezés – egy új érzékenység jegyében arra a belátásra jutott, hogy a színháznak, ha nem akarja elfogadni a világ, az emberi viszonyok szörnyűségeit, élesebb fénnel és gyökeresebben kell átvilágítania e szörnyűségeket, s ezért fel kell hagynia a klasszikus színház illuzionista körülményeskedésével. Egy új színházat képviselt, mely már elvesztette hitét a cselekmény és a rituális jelenetépítkezés felrázóerejében, s olyan egyszerű szituációk kiválasztására-megkonstruálására, körülhatárolására és egymás mellé helyezésére törekedett, amelyekben koncentrált gesztikus képletekbe sűrűsödnek a világ, az emberi kapcsolatok szörnyű mechanizmusa.

Bárhogyan viszonyuljunk is egyénenként Brecht-hez, az általa megélt ellentmondás még kiélezettebb állapotában létezzük: a mind bonyolultabbá váló viszonyok egyre durvulnak, s a művészet erre mind érzékenyebben reagál. Csakhogy ez a reakció paradox: az érzékenység nem a bonyolódás szubtilis nyomon követésére és leképezésére ösztönöz, hanem az eldurvulás formáinak felnagyító modellálására. A színház, ha meg akarta őrizni itélőképességét a világ, az élet dolgaiban, nem térhetett vissza a pszichológiai árnyaláshoz és részletezéshez, hanem az emberi viselkedés alapformáinak-alapmechanizmusainak betegségeit kellett és kell demonst-



Béres Ilona (Sujszkij) és Gálffi László (Borisz)

rálnia. A színházban ma fontosabbak a kipreparált viselkedésmo-
dellek s ezek titkai-tör-
vényyszerűségei, mint a cselekmény- és jelenetbonyolítás. Aki ma a *Hamlet*tal foglalkozik,
aligha fogja ugyanolyan inspirálónak találni az utolsó két felvonást, mint az első hármát;
a cselekmény itt már nem a hamleti viselkedés megfejtését, hanem az eseményszerű lebo-
nyolítást igényli, s ennek fordulatai (a végén a vívásjelenettel és a halálsorozattal), melyek
talán érdekesekek lehettek a korabeli közönségnek és az illúziószínházban, ma inkább kí-
nos feladatok. És nem temet-e mindent maga alá az „izgalmas” cselekmény a *Don Carlos*-
ban, nem fojtogat-e mindent, ami emberileg mély a darabban? Legutóbb Weöres Sándor
zseniális *Octopus*ának előadásszövegén dolgozva szembesültem azzal, hogy a nagyigé-
nyűen megkomponált és a költő által mindvégig töretlenül kontrollált cselekmény és szit-
uációépítkezés mennyire ellene dolgozik a viselkedésmo-
dellek plasztikájának. A *Borisz
Godunov* ugyanezzel a nehézséggel szembesít. Míg a klasszikus dramaturgián belül a
dráma nagyon tömör, addig a belőle ma legizgalmasabb probléma, az emberek hatalom-
hoz való viszonyának „biológiája” felől nézve színházilag nagyon is redundáns.

Kovalik Balázs a maga kérdésfeltevésének jegyében szuverénül bánt Puskin szövegével.
Mindenekelőtt újrarendezte a darabot. Gáspár Endre vagy Németh László fordítása al-
kalmatlan egy nem stílusú előadás számára; az új szöveget Radnai Annamária nyersfor-
dítása alapján Térey János készítette. Ez a magyar változat nemcsak hogy – a mai közbe-
szédhez közelítve – alacsonyabb regiszterbe helyezi a darab nyelvét, de drámailag direk-
tebb, aktívabb is a korábbi fordításoknál – alkalmas előadásszöveg. Második lépésként
Kovalik következetesen lebontotta a klasszikus dramaturgiát. A színjátékot nem az ere-

deti szövegfolyamat mentén vezeti, hanem
kiemeli a szöveg legjellemzőbb részeit, s a
többit elejti, áthelyez szövegeket, szövegtö-
redékeket olykor új egységekké montíroz;
kiiktatja a klasszikus jelenetépítés rituálé-
ját, megszünteti a szituációk kétsíkúságát,
amennyiben nem bajlódik a közvetlen szit-
uációkkal, helyettük az emberi motivációk
és intenciók mögöttes, lényeges szituáció-
ját emeli felszínre, s teszi így explicitté, és
mindezzel felszámolja a cselekményt – he-
lyette a gesztikussá sűrített viselkedés-
modellek polifonikus rendszerét komponálja
meg. Megjegyzendő: míg egyfelől sok min-
dent kihagy a daraból, másfelől felvesz
olyan jeleneteket, melyek az autorizált és
kanonizált drámaszövegben nem szerepel-
nek, de minden valamirevaló orosz Pus-
kin-összkiadás közli őket függelékben.
Feltevésem szerint ezek a részek nem a
cselekmény folytonossága végett kerültek
be az előadásba, hanem a viselkedés-
modellek plaszticitása érdekében.

A viselkedésmo-
dellek működésének éles
átvilágítását a rendező egy további radiká-
lis lépéssel éri el, mely már a figurákat érin-
ti. A tiszta képletekhez képest mindig re-
dundáns realizmust következetesen szám-
űzi az alakításokból, elválasztja egymástól
a színészt, a figurát és a szöveget, s gyakran
mindegyiket elrajzolja. Az előadás elején
Vorotinszkij és Sujszkij Borisz viselkedését
értelmező szövegét maga Borisz mondja el,
mintegy kívülről láttatva önmagát. Sujsz-
kijt színésznő játssza, de nem effeminálva
a szerepet, hanem önmagát arcától a moz-
gásformáján keresztül a beszédintonáció-
jáig áthatolhatatlan és erőt sugárzó maszk-
ká változtatva. Pimen nem idős krónikáiró,
hanem fiatal, a szöveget magától eltartó,
annak hitelét tartalmától függetlenedett,
éneklő hanghordozással leromboló, tevé-
keny manipulátor. A kocsmajelenetben
nyoma sincs *couleur locale*-nak, előadása
egy primitív népi színjáték paródiája. Egy
apró, de jellemző fogás: Varlam a darab
szerint ötvenéves, ám nem elég, hogy fiatal
színész játssza, életkorát a szövegben
nyolcvanra növelték. A színész és a figura
eltávolításának, széthúzásának eklatáns
példája ez, tetézve a játék és a szövegmon-
dás parodisztikus jellegével. A Pátriárkát és
az egyik határórt is nő játssza, Kszenyiját,
Borisz fiatal leányát ugyanaz az idős szí-
nész, ezzel szemben Ruzját, Marina kom-
ornáját férfi színész. Mindehhez hozzá-
jön, hogy Borisz, Grigorij és Sujszkij alakí-
tóján kívül minden színész több szerepet
játsszik, s a meggyilkolt Dimitrijt és Borisz
Fjodor fiát megszemélyesítő, de inkább a
gyermeki ártatlanság és tisztaság általános
és vádló mércéjét képviselő kisfiú kivétel-
vel valamennyien elrajzolják a figuráikat.
A színész, a figura és a szöveg különartása

hozza létre azt a feszültségteret, amely katasztrofálja magából a redundáns realizmust, de amelyben mintegy megképződik a tiszta viselkedésmódel.

Az a döntés, hogy a produkció az ember hatalomhoz való viszonyának „biológiájára” koncentrál, s azt elementáris természeti erőként ismerteti fel – a bonctani demonstrációként funkcionáló játékmód mellett ezt a boncterem-díszlet emeleti falára vetített anatómiai ábrák és laboratóriumi folyamatok is nyomatékositják –, átrendezi a Puskin-dráma figurahierarchiáját. Kovalik a műsorfüzetben közölt nyilatkozatában egyszer „a hatalom ízét” említi. Nem tudom, tudja-e: puskin kifejezést használ. Puskin a *Borisz Godunov*ról szóló 1829-es cikkében, mely egy N. N. Rajevszkijnek 1825 nyarán írt, el nem küldött levelén alapul, a „goûté de la royauté” kifejezést használja Marina figurájával kapcsolatban. A drámában ő képviseli a hatalom általi megszállottság szélső értékét. A másik póluson ott van azonban Pimen, a lemondás, a világból való kivonulás magas erkölcsiségű alakja – nem véletlen, hogy oly kedves és fontos volt Dosztojevszkijnek. A drámában a Pátriárka sem vesz részt

a hatalmi harcban, ő merő naivitásból lép kétszer is szerencsétlenül, s járul ezzel hozzá Borisz bukásához. Mint Puskin említett írásából tudjuk, Gribojedov kritizálta is, hogy a bölcs Jov pátriárkából hülyét („sot”) csinált. Az előadásban alapvetően más a helyzet. Pimen nem magas erkölcsiségű alak, mást sem tesz, mint hogy önjelöltté mlti Grigorijt. Jelenetükben van egy erős pillanat. Grigorij megkérdezi: „Milyen idős volt a meggyilkolt herceg?” Pimen nem válaszol azonnal. Hosszan Grigorij szemébe néz, majd nagyon jelentősen, szinte szuggerrálva mondja: „Úgy hétéves; igen, pont most lehetne – / – pont, mint te, annyi éppen, / S cár lenne már”. S ezután be van iktatva az a Puskin által kihagyott jelenet, melyben egy szerzetes végképp rávezeti Grigorijt lehetőségére és feladatára. A következő jelenetben pedig a Pátriárka, ez a riasztó múmiává aszott, álságos-gonosz figura nem naiv tapintatból nem értesíti a cárt a kalandor szökéséről, hanem szándékosan szabad utat enged neki. A Puskin-dráma véletlenek összjátékából elinduló tragédiájával szemben itt hatalmi játszmák fogaskerekeinek tökéletes illeszkedését látjuk. Az előadásban – Borisz gyermekeit kivéve – mindenki „a hatalom ízének” a rabja, hatalmának maximalizálása motíválja, s ennek érdekében nem válogat az eszközökben. A „biológia” öntörvényű működésének művészi izolálása és felmutatása nem enged láttatni egyéb emberi vonásokat s főleg gátlásokat – így lesz az előadás a totális és rezzenetlen arcú cinizmus, a politikai s általában a hatalmi pofátlanság ironikus, mégis rémületes körképévé.

Ellene lehet vetni ennek az ábrázolásnak, hogy didaktikus. Igen, az. De a didaxis csak a történetileg korlátozott klasszikus művészetfogalom, klasszikus esztétika abszolút normává emelése felől nézve alacsonyrendű. Az egész középkori vallásos művészet – de maradjunk a színjátéknál: az egész középkori vallásos színjáték didaktikus volt, s ezáltal nyúlt bele a néző lelkébe, saját bűnösségének és üdvösségének kérdésével, legszemélyesebb sorsproblémájával szembesítve őt. A polgári illúziószínház megértő attitűdjét elutasító, a világ szörnyűségeit leleplező, azokon felháborodó, ellenük lázadó és lázító modern színház új meg új hullámai gyakran és esztétikailag legitim módon folyamodtak és folyamodnak a didaktikus ábrázoláshoz – a színházban időnként nagy szükség van alapdolgok művészi jelekkel való, de művészi körülményeskedéstől mentes, éles megvilágítására,

Borisz és Grigorij találkozás a lépcsőn





Koncz Zsuzsa felvételei

Békés Itala (Kszenyija) és Lénárt Áron (Fjodor)

tiszta felmutatására és a velük kapcsolatos egyértelmű állásfoglalásokra, ábrázolói gesztusokra. A Madách Kamara *Borisz Godunov*-produkciója didaktikus, de didaxisa nem intellektuális, hanem érzéki-metaforikus, s a „biológia” demonstrálása ellenére sem természettudományos érdeklődésből, hanem élményből, talán nem járok messze az igazságtól, ha azt mondom: kétségbeesésből fakad. A szenvedélyesen leleplező éleslátás és teatrális nyelv jóvoltából a didaktikusság nem gyengéje a produkciónak, hanem éppen abban van az ereje.

Ennek az írásnak azt a címet adtam: *Puskin a Madách Kamarában*. De nyersanyagként felhasznált elemein túl hol van itt a puskinai tragédia? – vethető fel a kérdés. Nos, a rendezés eddig méltatott értékein kívül a produkció azáltal teljessé válik, hogy a rendező által inspirált színészek jóvoltából az emberi képletek olykor elidegenített, különböző típusú, de egyként taszító nyers érdekmechanizmusokként jelennek meg, olykor azonban a személyiség és a sors együttérzést kiváltó költészetével telítődnek. Az első típus fő képviselője Béres Ilona bravúros, formátumos, kemény, nagy erejű Sujszkija, s mögötte sorakozik Mácsai Pál éles, pontos, ironikusan leleplezett Pimenje, Végvári Tamás korlátolt-anakronisztikus Vorotinszkija és korszerű-alkalmazkodó Gavrila Puskinja, valamint Járó Zsuzsa mai hideg – ha lehet így mondani – érdeksajjá transzponált Marinája. A másik esetben nem csak olyan szuggesztív mozzanatokra gondolok, mint a Kszenyiját fehér kislányruhában és fehér bubifrizurával játszó hetvenöt éves Békés Itala szívszorító látványa

és alakítása, az Eszelős habogását átszellemitő Dömötör András poétikus pillanata, Debreczeny Csaba eredetileg feltörekvő plebejus erőt és tehetséget képviselni hivatott Baszmanovjának zilált megjelenése, ideges viselkedése, máris kikezdett személyisége, a jellem szétesését előrevetítő labilitása vagy az egymásra kopírozódó cäreviceket megjelenítő kisfiú, Lénárt Áron sugárzó tisztasága és értelmessége. A lényegre töreően egyszerűsítő produkció nagy érdeme, hogy a két legfontosabb szereplő, Borisz és Grigorij alakjában és viszonyában újratekinti a puskinai dimenziót. Borisz Godunov enigmatikus figura. Múltjában sötét bűn, tehetséges és jó szándékú, elhivatott uralkodó, akit azonban csak a siker legitimálhatja, de sikertelen – ugyan hogy’ is lehetné boldoggá az egész orosz népet? –, minden jó szándéka ellene fordul, szenved a méltánytalan vádaktól, viszont régi bűne miatt eluralkodik rajta a lelkipurdalás. Egy hosszú monológban fel tárulkozik, s elpanaszolja ugyan sérelmeit és szenvedését, mégsem látunk bele a lelkébe, nem tudjuk, milyen a belső élete, hogyan dolgozza fel élete tapasztalatait. Az uralkodói szerep mögött lassan, de láthatatlanul elfogy az élet, s ő kiesik a világból. Gálffi László Boriszában világos az egykori hentes, a hatalom hideg technikusa, a vesztes, kétségbeesetten nyüzszítő ember. De mégsem ezek teszik emlékeztetéssé a figurát. Hanem valami büntudatot, fájdalmat, rezignációt is magában foglaló, bölcs, megbékélt, lírai sugárzás, mely nagyon mélyről jön, és melengető aurával veszi körül az alakot. Reinhardt egy írásában arról beszél, hogy számára az egyik legfontosabb színészi tulajdonság az átláthatatlanság. Gálffi Borisza ilyen átláthatatlan ember, de érezzük, hogy az élettapasztalatait nagyon mélyen dolgozta fel, s gazdag belső életet él. Nem kevésbé enigmatikus figura, mint Puskiné, de ami a drámában hiány, az itt számunkra megfeythetetlen, ám érzékelhető fénye a léleknek, a személyiségnek. Amit Puskin Borisza magába zár, arról nem tudunk, amit Gálffié, az néma, de nemes emberi minőségként megjelenik a színen.

Amíg Borisz figuráját ez a sugárzás egyességessé teszi, addig Grigorijnak éppen az alakulása fontos. Horváth Virgil nagy ívű szerepépítésében szuggesztívek a fordulópontok és a lelki váltások. A forrongás jeleit után szimbolikus, ahogy meztelenül elindul a kolostorból a világra – lehetőségek megtestesülése, nyitott emberi lény. Aztán az elhatározó pillanat, amikor a kocsmajelenetben elrúgja maga alól a talajt, és beleveti magát a szerepbe: „Ki tud itt olvasni? – Én tudok.” A kiállítás a sorszerűség súlyával hat. Az első lengyel színen tehetséges és könnyed a szerepjátszás,

mintha tényleg csak játék volna, s nem is érezné a súlyát. De a Marinával való jelenetben Grigorij kísérletet tesz rá, hogy lépjen a szerepből, és önmaga legyen: őszinte ember. Marinának azonban csak a státus kell. Horváth Virgil szépen viszi végig, hogy az önmagává válás utolsó kísérletének kudarcából, az ember megalázásából és összeroppanásából hogyan vezet vissza a cinizmus az életmentő szerepbe. S a végpont: a kiégett ember és a ráfagyott embertelen szerep – a patetikus, álszent szöveg az orosz vér feltéséről és a lelkes Kurbszkij hátrá szúrása. Horváth Virgil alakításában pontosan, tisztán rajzolódik ki a felívelő pálya és az emberi hanyatlástörténet egymásra vetülő ellenmozgása.

A *Borisz Godunov*nak mint történelmi drámának egyébként mély értelmű dramaturgiai sajátossága, hogy a két „Gegenspieler”, a két egymásra vonatkoztatott sors embere, a cár és az Önjelölt nem találkoznak. A produkció nem kevésbé mély értelmű két pillanata, amikor a sorsa felé meztelenül elinduló, a háttérben lévő lépcsőn felhágó Grigorij és a lépcsőn leereszkedő Borisz, majd pedig az immár beöltözött szökevény a lépcsőn visszatérőben s a felé lépkedő cár kétszer is elmegy egymás mellett, mit sem tudva egymásról. A Bohóc mondja Shakespeare *Vízkeresztjében*: „Lám, így örli ki a bosszút az idő malmocskája.” A puskinsi dramaturgia lebontása ellenére a Puskin-tragédia felépül.

Ennek az írásnak azt az alcímet adtam: *Egy irigykedő dramaturg benyomásai*. Nem azt irigylem, hogy ez a számomra oly fontos dráma, mely az én színházi életemből kimaradt, másnak megadatott. Nem azért irigykedem, mert ennek a produkciónak a munkájában nem vettem részt. Ellenkezőleg: azért irigykedem, mert egy ilyen produkcióban nem is tudnék részt venni. Engem túlságosan lenyűgöz és fogva tart Puskin zsenije, inkább szeretném a drámát minél teljesebben felfogni úgy, ahogy van, semhogy hozzányúljak a szövegéhez, kimeríthetetlen összefüggésrendjéhez, semhogy beindulna a fantáziám, miként lehet maibbá szabni. Másfelől belátom, hogy a színházban itt és most eredeti formájában a darab nem eléggé izgalmas és hatékony. Az anyaghoz való viszonyunk, az anyaggal való bánásnak azt a lényeglátó szuverenitását irigylem, amely képes volt a klasszikusokkal öntudatosan és felületesen játszadozó trend közepette radikálisan is úgy aktuálisabbá formálni a *Borisz Godunov*ot, hogy a lényege támadt új életre, amely képes volt megszüntetve is megőrizni „Puskin”-t. Ezt a termékeny szabadságot irigylem, melyet nézőként örömmel követek, de dramaturgként, tevőlegesen, már nem tudok követni.

V. E. MEJERHOLD

Részletek a Borisz próba- jegyzőkönyvéből

Fodor Géza a *Madách Kamara Puskin-előadásáról* írt elemzésében többször utal *Vszevolod Emiljevics Mejerhold* 1936-os, be nem mutatott *Borisz Godunovjára*. Mejerhold pályáját végigkísérte a dráma, a belőle készített *Muszorgszkij-operát* meg is rendezte, míg Puskin művét többször elkezdte próbálni, de premierre soha nem került sor. A moszkvai Mejerhold Színházban 1936 áprilisa és decembere között folyó próbákról napló készült, s e bejegyzésekből ismerjük a rendező elképzeléseit a szerzőről, a darabról, a dráma helyzeteiről és alakjairól.

A következőkben e próbajegyzőkönyvnek azokat a részleteit közöljük, amelyek szemléletesen szoros rokonságot mutat Kovalik Balázs rendezői látásmódjával, illetve Fodor Géza gondolataival. A szöveg nagy része Peterdi Nagy László fordításában a Mejerhold műhelye című kötetben (*Gondolat*, 1981) jelent meg; a dőlt betűvel szedett részletek Kovács Léna fordításában a jegyzőkönyv kéziratos formájából valók.

1936. AUGUSZTUS 3. OLVASÓPRÓBA

IX. „Moszkva, Sujszkij háza”

[...] Ez a jelenet – borszagú. „Bort még!” – ez nem csak költői felkiáltás, nem csak a hely kitöltésére való. Puskin látta is a jelenetet: Sujszkijt, a rengeteg vendéget, a vacsorát. Ezért indítja ezekkel a szavakkal a jelenetet: „Bort még!” Ivászáttal kezdjük mi is. Amikor a lámpák kigyulladnak, a bojárakat látjuk, a „nagy vendégséget”; arcukról, szakállukról csorog a méz és a „bársonyos sör”. Hogy úgy mondjam, rubensi kép ez, rubensi habzó bőség; falánkság, flamand ízek; itt flamand atmoszférára van szükség. Énekelnek, de nem egyszerre. Ki erre húzza, ki meg arra. Szóval teljes a hangzavar. Vannak, akik énekelnek, de vannak, akik már énekelni sem tudnak. Olyanok, mint egy ökörcsorda: jól táplált, tagbaszakadt barmok. Ezért hangzik olyan elhalóan Sujszkij szájából a „Bort még!”. Nincsen már benne erő.

Aztán – „Na egy utolsó poharat, / Drága vendégek”. Az „utolsó poharat” már nem a szájukhoz emelik, hanem a fejük kókad bele, egyenesen bele a „bársonyos sörbe” és a mézbe. A fejük már a sörbe és a mézbe lóg. A vendégek már nem tudnak megállni a lábukon, négykézláb másznak az ajtó felé, amikor Sujszkij azt mondja: „De most / Bocsásatok meg, jó vendégeim. / Köszönöm, hogy nem volt utálatos / Sóm-kenyerem. Jó éjt, nyugodjatok!” Meg kell mutatni, hogyan tülekszik egymás hegyén-hátán ez a részeg csorda, majd le kell venni a fényt, hogy a közönség ne lássa már, hogyan tűnnek el a színpalak mögött.

Ennek a borgözös csordának a háttére előtt hangzik fel a Fiú monológja. Ő az egyetlen, aki nem részeg ebben a képben, és a hangja meglepően tisztán, élesen cseng...

[...]

[Afanaszij] Puskin nagy monológját elő kell készíteni. Ki kell emelnünk, hogy hatásos legyen. Puskinnak és Sujszkijnek is részegnek kell lennie ennek a jelenetnek az eltalálásához. Azt javaslom, amit én egyszer már kipróbáltam. A hatást nem mesterséges módszerekkel értem el, hanem egyszerűen azzal, hogy tökrészegnek képzeltem magam.