

Csajkovszkij Anyeginje és Sztanyiszlavszkij

Csajkovszkij 1877 májusától 1878 februárjáig dolgozott az *Anyegin*-en. Nemcsak szellemi környezete volt szkeptikus, hogy Puskin verses regénye alkalmas-e opera alapjául, maga Csajkovszkij is kezdettől fogva tudatában volt, hogy műve nem fog megfelelni a nagyközönség operával kapcsolatos elvárásainak. 1877 augusztusában írta mecénásának: „[...] úgy tűnik, hogy sikertelenségre van ítélve, és nem fogja érdekelni a közönséget. A tartalma mesterkéletlen, színpadi effektusok nincsenek benne, a zene nem csillogó, teljesen nélkülözi a harsány hatásosságot. [...] Úgy írtam az *Anyegin*-t, hogy semmilyen mellékes cél nem foglalkoztatott. De úgy sikerült, hogy az *Anyegin* a színházban nem lesz *érdekes*; ezért azok, akiknek a legfontosabb igényük a *színpadi mozgalmasság*, nem lesznek elégedettek vele. Azok pedig, akik az operában képesek meghallani a mindennapi, egyszerű, tragikumtól és teatralitástól mentes általános emberi érzések zenei megfogalmazását, azok (*remélem*) elégedettek lehetnek az operával. Szóval, őszintén írtam, és erre az őszinteségre alapozom minden reményemet.” Ebben a tudatban szinte szükségszerű volt a következő felismerés: az operát nem szabad odadobni a kor reprezentatív operajátzásának. Decemberben Csajkovszkij már így ír egy barátjának és tanártársának a Moszkvai Konzervatóriumban: „Soha nem adom be ezt az operát a Színházak Igazgatóságának, mielőtt nem megy le a Konzervatóriumban. Azért írtam a Konzervatórium számára, mert itt nekem nem a nagy színpad kell a maga *rutinjával, tehetségtelen rendezőivel, értelmetlen, bár pompás díszleteivel, karmester helyett hadonászó gépeivel stb., stb.* Az *Anyegin*-hez nekem a következőkre van szükségem: 1. közepes, de jól betanított és biztos énekesek; 2. olyanokra, akik ezenkívül egyszerűen és jól játszanak; 3. nem pazar színpadkép kell, hanem a kornak szigorúan megfelelő; a jelmezeknek okvetlenül abból a korból valóknak kell lenniük, amelyben az opera cselekménye játszódik (a húszas évek); 4. a kórus ne birkanyáj legyen, mint a császári színpadokon, hanem emberekből álljon, akik részt vesznek az opera cselekményében; 5. a karmester ne gép legyen, de még csak ne is muzsikus *à la* Nápravnik [a szentpétervári Mariinszkij Színház vezető karmestere], aki csak azzal törődik, hogy ahol cisz van, ott ne játsszanak c-t, hanem igazi zenekarvezető...” Majd megint a mecénásának: „Hol találok olyan Tatjanát, amelyet Puskin ábrázolt, és amelyet megpróbáltam zeneileg megrajzolni? Hol lesz olyan művész, aki csak egy kicsit is megközelíti Anyegin ideálját, ezt a velejéig hűvös, kifogástalan társasági modorú dandyt? Honnan veszek egy

Lenszkijt, tizennyolc éves, szöghajú ifjút, lelkes és eredeti fiatal költőt *à la* Schiller? Milyen közönségesen fest majd Puskin elragadó világa a színpadon, a maga rutinos és értelmetlen tradícióival, férfi és női veteránjaival, akik, mint Alekszandrova, Komisszarzsevszkij és tutti quanti szégyenérzet nélkül tizenhat éves lányokat és sima arcú ifjakat alakítanak.” Az *Anyegin* ősbemutatóján a szerepeket valóban a Konzervatórium növendékei formálták meg, mindössze harminckét főből álló zenekar kíséretével, a moszkvai Kis Színházban, 1879. március 29-én. A „hivatalos” bemutatóra 1881-ben került sor a moszkvai Nagy Színházban, s a később világsikerű opera azóta szenved el azokat a csapásokat, amelyekről Csajkovszkij féltette.

A fiatal Konsztantyin Szergejevics Alekszejev, 1884. március 3-tól művésznévén Sztanyiszlavszkij, fiatalon sokféleképp került kapcsolatba a zenével, az operával: ifjú operalátogatóként, majd operaénekesi ambíciókat táplálva, sőt egy családi véletlen folytán huszonkét évesen, 1885 végétől az Orosz Zenei Társaság és a Konzervatórium társigazgatója lett, olyan személyiségek mellett, mint Csajkovszkij, Tanyeev és Tretyakov, a róla elnevezett képtár egyik megalapítója – 1888-ig töltötte be ezt a tisztséget. 1898-tól egygé válik a Moszkvai Művész Színházzal (egy Csehovval való beszélgetés után képzeletében Ványa bácsi alakja valamiért Csajkovszkijével társul), játszik és rendez, meg-megújulól kísérleteket tesz a stílrealizmus meghaladására, mindinkább a színészpedagógia foglalkoztatja. A 1917-es októberi forradalom idegen tőle, művészi aktivitása csökken – a színház és az operajátzás történetében először, *de nem utoljára*, egy túlhaladottnak tekintett színházi kultúra nagy rendezője az operajátzásba próbálja átmenteni értékeit, az operában vívja meg kultúrájának utóvédharcát. Az opera-előadások színházi minőségének javítása végett 1918-ban együttműködés jön létre a Nagy Színház és a Művész Színház között, s Sztanyiszlavszkij a Nagy Színház mellett Operastúdió létesítését javasolja. A stúdió 1919-től 1926-ig Sztanyiszlavszkij lakásán (előbb a Karetnyij rajdon, majd a Leontyevszkij utcában) működött. Az orosz operarepertoáron hamar elnyert jelentősége, a Csajkovszkij-opera és a Csehov-dráma Sztanyiszlavszkij által megérett affinitása és a komponista eredeti intencióinak fölismerése következtében az *Anyegin* fontos és tartós szerepet játszott a stúdió tevékenységében, aminek számos írásos dokumentuma maradt fenn, magától

Sztanyiszlavszkijtől is. A következő válogatás alapja: *Sztanyiszlavszkij – reformator opernogo iszkusstva*, Moszkva, 1988.

Sztanyiszlavszkij a húszas évek elején megírta az emlékiratait (magyarul: *Életem a művészetben*. Gondolat, 1967). Ebben egy fejezet foglalkozik a Nagy Színház Operastúdiójával. Fennmaradtak azonban további szövegek, amelyeket Sztanyiszlavszkij könyve összeállításakor, az 1922. június 15-én bemutatott produkció leírásának első változatában talán terjengősnek ítélt, és kihagyott. Hagyatékának gondozói ezekből műveinek 1954-es kiadásába visszaillesztettek részleteket, melyek a következő szövegben kisebb betűmérettel szerepelnek.

AZ ELŐADÁSRÓL

Nem mindennapi küzdelmek és erőfeszítések árán az 1918–1919-es évad végére, vagyis tavaszra elkészült néhány részlet. Ezeket bemutattuk a Nyemirovics-Dancsenko vezette Moszkvai Művész Színház énekeseinek és zenészeinek. A bemutató sikeres volt, sokat beszéltek róla. A legfontosabb azonban az volt, hogy meggyőződött róla: az opera ügyéért is tehetek valamit.

A következő szezonban az Operastúdióban* már más feltételek között folytattam a munkát: engedélyt kértem arra, hogy a stúdióba új tagokat vehessek fel, azzal a feltétellel, hogy az irányításom alatt egy sor kurzuson kell részt venniük, mielőtt színpadra lépnének. Miután megkaptam az engedélyt, munkához láttam. Mindekelőtt ki kellett dolgoznom a kurzusok tananyagát, a magam számára kitűzött feladatokhoz igazítva őket.

Financiális és egyéb okok miatt arra kényszerültem, hogy idő előtt belevágjak a rendezésbe ezekkel a fiatal énekeseikkel. Először Rimszkij-Korszakov operáinak részleteit választottam (*A pszkovi lány* és a *Mese Szaltán cárról* prologusát, a *Karácsonyjé* egy jelenetét és másokat). Később teljes operák megrendezésére is sor került (Massenet *Wertherje* és Csajkovszkij *Jevgenyij Anyeginje*).

A munkám során azzal kellett szembesülnöm, hogy a színház adottságai a színrevitel tekintetében új megoldásokat igényelnek.

A dolog úgy állt, hogy Csajkovszkij operájának mind a hét képét, a kórusokkal és a két báljelenettel az Operastúdió rendelkezésére álló régi villa szűkös fogadótermébe kellett beszorítani. A helyiséggel, mérete mellett, más gond is akadt: egy masszív, négy márványoszlop tartotta árkádsor szelte ketté – építészeti szempontból lenyűgöző alkotás, amely Puskin, illetve Anyegin korára oly jellemző volt. Lebontani barbárság lett volna, tehát be kellett illeszteni az előadásba, a rendezői koncepció és a *mise en scène* részévé kellett tenni.

Az opera első képében a boltív és az oszlopok a Larinház teraszának részét alkották, a másodikban pedig annak az – akkoriban közkedvelt – alkóvnak a kialakítását segítették, ahol Tatjana ágya állt. A harmadik képben az oszlopsorból díszrácsok segítségével kerti filagória lett, ahol Anyegin és Tatjana találkozik. A negyedik képben az oszlopok közé került a lépcső, amely a Lariné báltermébe vezetett. Az ötödik képben az oszlopok fakéregborítást kaptak, azt az erdei tisztást illusztrálándó, ahol a párbaj zajlott. A hatodik képben a díszpáholyt és

fogadótermet keretezték Greminék bálján, és így tovább. Ily módon az oszlopok központi szerepet kaptak: köréjük épültek a díszletek, és a színrevitel módját is meghatározták. Az oszlopok a stúdió előadásainak tipikus kellékévé, magának a stúdiónak pedig a „védjegyévé” váltak.

A környezethez alkalmazkodó előadás a színészekről őszintébb játékmódot követelt. A játéktér szűkösége korlátozta az énekesek mozgását, ezért a mimikának, a szem, a test kifejezőerejének és a szövegnek kellett fokozott hangsúlyt kapnia.

A szűkre szabott térben a szereplők mozgását a rendezésnek nagyon átgondoltan kellett kezelnie. Ez egyébként különösen azok számára okozhat nehézséget, akik tapasztalatlanok, és úgy vélik, állandóan „mozgatni” kell a szereplőket, különben a néző unatkozni kezd – s a mozgáson leginkább helyváltoztatást értenek. Én nemcsak a fölösleges helyváltoztatást, de minden fölösleges mozgást is megszüntettem, majd pedig a fölösleges gesztusok következtek – csak maga az aktus maradt. A mozgás gazdaságosságára való törekvést alapelvémmé tettem, s ez fontos segítséget jelentett abban, hogy megszabaduljak azon operai gesztusoktól, amelyeket a *Vampuka* oly jól ismert, és sikerrel figurázott ki. (Utalás Ehrenberg *Vampuka, az afrikai hercegnő* című operaparódiájára – *A ford.*)

A ritmikusság, amely szintén a rendezés és a színészi játék alapjául szolgált, a színpadi cselekvés és a zene összhangját követelte, azt, hogy a színpadi történések kiegészítsék a zenét, segítsenek értelmezni azt, feltárni belső lényegét.

A cselekvés, a zene, az ének, a szó és az átélés azonos ritmusának megteremtése az előadás legfőbb erőssége. Nem pusztán a mozgás külső ritmusáról van szó, jóval inkább az átélés belső ritmusáról; nem a felemelkedő kezek vagy a mozduló lábak ritmusáról, hanem annak a belső mozgatóközpontnak a ritmusáról, amely újra meg újra létrehozza ezt a mozgást. [...]

Művészeti és pedagógiai szempontból is hasznosnak bizonyult tehát, mivel az érzések kifejezésének kifinomultabb eszköztárát segített kidolgozni, ugyanakkor pedig a színészeket is (a pályán oly fontos) önfegyelmre szoktatta. Mindez együtt, vagyis a szűk tér intimitása és az énekeseknek a megszokott operai előadásoktól eltérő játékmódja, eredeti és attraktív stúdió-előadást eredményezett. Megpróbálom rekonstruálni egyes részeit, a hangulatát illusztrálándó.

Amikor a zongoramuzsika hangjaira felmegy a függöny, a néző az előtte mintegy kétlépcsnyire magasodó teraszt látja, amely a nézőtér padlójára épült. A falak és a boltív masszív tömege szinte valóságossá teszik a Larinházat. A valóság hű domborművekre és díszítményekre fények és árnyékok vetülnek, étellel töltve meg őket.

A lemenő nap, a munkából hazatérő parasztok kórusának távoli hangjai, a múltba tekintő két öreg: Larina és a dajka szomorú alakja – mindez segít megteremteni a színpadon annak a csendes falusi környezetnek a hangulatát, ahol az első találkozástól kezdve Tatjana Anyegin iránti szerelme kibontakozik.

De megérkeznek a vendégek – és minden megváltozik. A lányok felélénkülnek, az öregek háztartási teendőik után látnak, a lányokra bízva a vendégeket. Két leányfej kandikál ki az oszlop mögül, izgatottan és kíváncsian lesve az érkező Anyegint és Lenszkijt, akik a másik oldalon levő oszlop rejtékébe bújva puszognak, és méregetik a kedves falusi kisasszonykákat, akik megérzik: „itt van hát a szerelem”. Sötétedik, az ablakokban fények gyúlnak.

* A Nagy Színház Operastúdiója.

Odabenn az egyik asztalon szamovár áll csalogatón. A terasz lépcsőjén Lenszkij – a sötétség oltalmában, lopva – első ízben csókol kezét Olgának. A felindult Tatjana Anyeginnel bolyong a kertben. A két öregasszony, a várakozást elunva, a fiatalok keresésére indul, s a teraszon a szerelmi jelenetbe csöppen. Gyorsan mindenkit a házba terelnek teázni. Látni lehet, ahogy körülülük az asztalt az ebédlőben.

A második jelenetben sikerült elérnünk, hogy a Tatjanát alakító énekesnő a levéljelenet egész időtartama alatt ki sem mozdult az ágyából, ahelyett, hogy a színpad előterében járt volna fel és alá, szélesen gesztikulálva, ahogyan ezt az opera-előadásokban a nézők megszokhatták. Ez a helyhezkötöttség, amely sok munkát és nem kevés fegyelmet kívánt az énekesnőtől, a néző figyelmét a játék külsőségeiről a jelenet belső motívumai felé irányította, a kéz, a láb, a test darabosabb mozgásait a mimika és a finom mozdulatok ritmikus játékával váltva fel. Ez a zenével összhangban levő elegáns megkomponáltság biztosította a jelenet számára a Puskin és Csajkovszkij stílusára oly jellemző finom lezártaságot.

Larinék báljának színpompás zenei aláfestésű jelenetében sikerült a mozgás természetességének és ritmikuságának összhangját megteremtünk. A jelenet legfontosabb része Lenszkij és Anyegin konfliktusának kirobbanása és kifejelete, vagyis Lenszkij Olga iránti szerelme, a lány kacérkodása Anyeginnel és a férfi erre adott válasza: unalmában udvarolni kezd barátja menyasszonyának (az eseményt a következő jelenet végzetes párbaja zárja le).

A rendezők a cselekménynek ezt az alapvetően fontos szálát általában hagyták belemosódní a bál nagyjelenetének színes forgatagába. Ezért a főszereplők jeleneteit a színpad előterébe kellett helyezni; a tömegjelenetek pedig – a színpad hátsó részén – csak háttérül szolgálhattak. Így aztán a báltermet az árkádsor és az oszlopok mögött, egy emelvényen helyeztem el, a színpad előterébe pedig egy nagy, megterített asztalt tettem, szamovárral és Larinék gazdag földesúri lakomáinak ételeivel. Ehhez az asztalhoz telepednek le az unatkozó vidéki emberek, Larinék báljának vendégei: földbirtokosok, színes frakkban; vén pletykafészek, főkéntöben; leányaik, a fiatal vidéki kisasszonyok; hölgyek és ifiurak. Amikor a bevezetőben első ízben csendül fel Tatjana szerelmi bánatának zenei vezérmotívuma, kissé távolabb ő maga is látható, amint a sarokból Anyeginre figyel, ügyelve arra, hogy észrevétlen maradjon a férfi számára. A bevezetőt (akárcsak a többi felvonások elején) nem leeresztett, hanem felvont függőnyvel játszották, és a szereplők játéka illusztrálta őket. Ez kettős (művészeti és pedagógiai) célt szolgált: egyrészt előkészítette, „felvezette” a következő felvonást mind a nézők, mind pedig az énekesek számára, másrészt hasznos színpadi gyakorlatnak bizonyult tanoncaink számára.

A partitúra szerint az unatkozó vendégsereg, meghallva a Rotnijjal érkező zenekar hangját, hirtelen felélénkül. A kórus a háziasszonynak hálálkodik („Bravó, bravó, nem vártunk ennyit...”). A birtokosok csoportban járulnak elé kézcsofokra, lépteik olyan súlyosak, akárcsak a kórus basszus szólama. A vonások rebbenő futamaira a kisasszonyok a mamájukhoz és a nénikéjükhöz iramodnak, akikkel sugdolózni kezdenek. Aztán megjelenik Rotnij is, aki a zene ritmusára katonás tartással lépdel, forgolódik és hajlong a csivitelő leánysereg gyűrűjében. A lányok köszönetet mondanak neki a zenekarért. Megszólal a keringő, a zene ritmusára az asztal mellől a vendégek a terembe özönlenek, legelől a gavallérok, tánra kért hölgyeikkel. A mamák és a nagynénik, a keringőre szaporázva lépteiket, szintén besietnek, hogy



A negyedik jelenet („Teázás”) a Nagy Színház stúdiójában (1922)

a fiatalokban gyönyörködjenek. Egyiküket rábeszéli a tánra egy korának fittyet hányó öregúr, aki meg akarja mutatni a gyermekeinek, hogyan is járták ők hajdanában. Míg a többiek a bálteremben múlatják idejüket, a színpad előterében öregasszonyok teáznak és pletykálnak. A teremből kiszalad Olga, nyomában tőle lépésnyit sem tágitó vőlegénye, Lenszkij. Hogy feldühítse barátját, Anyegin innen ragadja el és viszi tánca Olga. A keringőnek vége, a vendégek Triquet-vel együtt visszatérnek, és letelepszene az asztal mellé. A francia beszéd helyett dallal köszönti az ünnepeltet, a többiek pedig a dal ritmusára tapsolnak, tenyerükkel ütve ki a különböző ritmikai egységeket – ki a negyedeket, ki a nyolcadokat, ki pedig a tizenhatodokat stb. érzékeltetve.

A szokványos operai rendezések során ezt az alapvető cselekményszálát elnyomja a bál tumultuózus tömegjelenete. Ezt megelőzendő, a főszereplőket a színpad előterében helyeztük el, a meghívottak tarka tömegét pedig, akik a kép elején és Triquet jelenetében a színpad előterében, az asztal körül foglaltak helyet, a terem mélyére, az oszlopok mögé számúztuk, így az ott folyó tánc csak háttérül szolgál, és nem zavarja a drámai cselekményszál kibontakozását a proscéniumon.

Az előadás a továbbiakban is, amikor már nagyszínpadon adtuk elő, megtartotta mindazon sajátosságait, amelyeket sajátos építészeti körülmények között történő fogantatása eredményezett. Későbbi produkcióink megtervezése során már nagyobb szabadságot élveztünk.

A forradalom után polgári színháznak minősülő és szellemi válságba kerülő Művész Színház 1922. szeptember 14-én európai és észak-amerikai vendégjátéokra indult, és 1924 nyarán tért vissza. Sztanyiszlavszkij egy amerikai kiadó felkérésére ekkor írta már említett emlékiratát *Életem a művészetben* címmel, amely 1924-ben jelent meg. A Stúdió épületéből az *Anyegin* 1922. november 24-től az Új Színház épületébe került át, ahol másfél évadon keresztül, 1923 decemberéig körülbelül harmincszor adták elő. Később, hosszú szünet után felújították, és 1926. december 26-án bemutatták az úgynevezett Dmitrovszkij Színházban. Sztanyiszlavszkij 1927. január 4-én megnézte az előadást, ekkor keletkeztek a következő jegyzetek.

MEGJEGYZÉSEK A SZÍNÉSZEKNEK

MÁSODIK KÉP. A LEVÉL

ELSŐ KÉP

1. Tatjana és Olga (Meltzer és Golgyina) az ablaknál állnak. Rendben. De miért állnak ott? Nem értem, mert indokolatlan.
2. Ugyanaz a jelenet. Az ablak felé fordulnak, ami hasznos abból a szempontból, hogy csökkenti a hangerőt. De nem értem, miért fordítanak hátat. A cselekmény nem indokolja.
3. Az első kvartett dikciója rossz. Tatjana és Olga kezdő duettjéből például („Jól hallok még...”) egyetlen szót sem értettem. A kvartett további részében és végig a jelenet során jól artikulálják a szavakat, de Larina és a dajka (Romanova és Vdovina) többször is elnyomják egymás hangját. Egész mondatok tűnnek el, mert rosszul tagolják őket, bár az egyes szavakat – olykor a kevésbé fontosakat – gondosan ejtik.
4. M. L. Meltzer túlzásba vitte a szemfesték használatát (az eredmény: pápaszemes kígyó). Különösen sok a fekete festék a szemsarkokban. A túlságosan kihúzott szem csúnya.
5. Az előénekes túlságosan közel áll. Bárhogyan is próbálja hangjával a távolság érzetét kelteni, azt érezzük, hogy ott van, az orrunk előtt. Amikor a kórus szólal meg, nekik sikerül a távolság illúzióját megteremtíteniük. Azt, ahogyan a kórus közeledik, ügyesebben és hatásosabban kell megoldani.
A túl nagy hangerővel belépő zenekar teljesen elnyomta a kórus utolsó részét.
6. A szövegmondás a kvartett során („De mondd hát, melyik Tatjana...”) nem mindenütt megfelelő. Értethető és a mondat értelmének megfelelő tagolást kérek. Szmirnov (Lenszkij) vigyázzon arra, hogy ne énekelje túl Bitelevet (Anyegin).
7. Bitelev tragikusan komor legyen, ne pedig tréfás-csúfondáros, és ne csak a kvartett, de az egész első felvonás folyamán.
8. M. Sz. Golgyina gyakran a közönséget figyeli. Veszélyes dolog. Először meg kell tanulni annak a titkát, hogyan lehet függetlenedni a publikumtól.
9. Olga és Lenszkij elszökése – nem az igazi. Kapják magukat és elszaladnak, nyíltan. Akkor miért beszélgettek egymással („Úgy imádom...”) szavukat lehalkítva, hogy Anyegin meg ne hallja? Először félre kellene vonulniuk pár lépésnyire, óvatosan körbenézni, majd látva, hogy Anyegin nem figyel – uszgyil!
10. A kép végén, amikor Anyegin és Tatjana visszatérnek a sétájukról teázni, Bitelev invitálja be Tatjanát annak saját házába. Szép dolog! Hiszen Anyegin a vendég! Őt invitálhatják, de ő a háziasszonyt semmiképp.
11. Vdovina, a dajka ne nyelje el a szavak és a mondatok végét.
12. Vdovina – nagyon jó figura, remekül megoldja az öregasszony szerepét (egy fiatal nő számára ez nem könnyű feladat). Meg kell találni a szerepben a humor lehetőségét (ha jólelkűt játszol, keresd benne a gonoszt, ha víg kedélyűt, keresd benne az unalmast, és fordítva).
13. Egyetérttek Jevgenyija Ivanovna Zbrujevával, hogy Vdovinának erőteljesebben meg kellene támasztania a hangját.

14. Az ágyban fekvő Tatjana nem használja ki az összes póz lehetőségét. Kicsit egyhangúvá válik.
15. Erőtlen az átfogó cselekmény/cselekvés. Ezért bármilyen jól játszik és énekel is Maja Leopoldovna (Meltzer), nem hat meg könnyekig. De közel jár hozzá, még sikerülhet.
16. Mindvégig és nagyon, nagyon, nagyon zavar a magas gyertyatartó. Kisebb kell, hogy ne takarja el Tatjana arcát. Ebben a jelenetben az arc a legfontosabb.

HARMADIK KÉP. A TALÁLKOZÁS

17. Honnan kerül elő Anyegin és Tatjana? A színpal vörös drapériája elől indulnak – ez rossz, mögüle kellene előjönniük.*
18. Ebben a jelenetben mind Bitelev, mind pedig Maja Leopoldovna lapos és fantáziátlan. Invenciótlanok, hiányoznak belőlük mindazok az indulatok, amelyek a körülmények indokoltá tennének.
19. Bitelev dikciója („Tanuljon győzni önmagán...”, a kórus kíséretével) nem elég pontos, sok az érthetetlen szó, pedig ezek fontosak lesznek majd az utolsó jelenetében, a darab végén.
20. Tatjana elmenetele nincs megoldva. Miért nem kérdezzek meg engem? Pszichológiai szempontból nem hiteles, amit tesz.

NEGYEDIK KÉP. LARINÉK BÁLJA

21. A terem (hátsul**) egész idő alatt üres. Ez nem bál! Mindvégig táncoljanak, és üldögéljen ott néhány öregasszony is. Azt mondják, kevés a hely. Na és? Ez az építész problémája. Ettől még a koncepció nem szenvedhet csorbát.
22. Nem értem, Szmirnov (Lenszkij) miért ül le, és miért marad ülve, amikor megjönnek a vendégek és Triquet. Vagy annyira nekibúsult, hogy se lát, se hall – akkor ezt elő is kell készíteni, és el is kell játszani. Különben egyszerűen csak modortalan.
23. Lariné bálja után csak abban a kivételes esetben engedhető meg a függöny széthúzása és a meghajlás, ha a siker olyan zajos, hogy ezt megköveteli. Egy átlagos előadás esetében nincs függöny, és a szórványos tapsra nem kell kimenni.

ÖTÖDIK KÉP. A PÁRBAJ

24. Szmirnov a ritmusból kiesve térdel le, majd dől el. Nem jó. Végig rossz az időzítése.
25. Különlegesen jól adták elő a duettet, piano-pianissimo, de jól megtámasztott hanggal („Hogyan? Mi elenségek lennénk...”). Bravó! Ilyennek kellene lennie az első kép kvartettjének is.

HATODIK KÉP. BÁL GREMINÉKNÉL

26. Majdnem minden színész és a kórus is elkezdett a közönségnek énekelni. A korábbi képek során erre

* Kulisszából több is volt, a színészek a nézők felől számított utolsó mentek be a filagóriába.
** Az oszlopok mögött.

helyenként már felfigyeltem, de Greminék báljának jelenetében végig ez történt.

Ugyan miért teszik ezt? Nagyon nyugtalanít. Tudják-e vajon a színészek, milyen veszéllyel jár az, ha a közönségre kacsingatnak? Pontosan tudniuk kell, hogy ki a megszólított, kinek énekelnek. Ha nem tudják, oda a játék, az egymás közötti kapcsolat, tehát fokozatosan egyre messzebb kerülnek a feladattól és az átfogó cselekménytől/cselekvéstől, vagyis attól, ami a művészet lényege. Emlékeznek arra, hogy a foglalkozásainkat mivel kezdtem? Azzal, hogy meg kell határozni, ki a megszólított, kihez beszélünk. Ha ez nem történik meg, nem áll össze a rendszer. Lehet, hogy valaki, a színészmesterséghez nem értő ember azt mondta maguknak, hogy énekeljenek a közönség felé fordulva, mert így jobban érvényesül a hangjuk. Ez tévedés, határozottan állíthatom. Meg kell tanulniuk annak a művészetét, hogy szándékuk ellenére, önkéntelenül énekeljenek a közönségnek, de az isten szerelmére, ne azért döntsenek e mellett az egyszerű megoldás mellett, mert így kívánja a hozzá nem értő publikum. Mert ebben az esetben tehetetlen vagyok, nem tudok magukkal mit kezdeni.

27. Gremin áriája harsog. Gondoljunk csak bele. Az öregúr fiatal nőt vett feleségül, és ahelyett hogy szégyenkezne vagy csöndesen mentegetőzne, a bálra összegyűlt előkelő népek előtt világgá ordítja, hogy „én, a vén kéjenc, fiatal nőt szeretek!”. Nem való.
28. Anyegin és Gremin párbeszéde. Ez is túl harsány, bizalmasabbnak kellene lennie, mint korábban volt.
29. A gyors tempó miatt Gremin alig érkezik kimondani a szavakat.
30. Gremin (Litvinov) azt énekl: „лучистОм”. Az o betűt csak hangsúlyos helyzetben ejtjük o-nak. Hangsúlytalan helyzetben majdnem á-nak.
31. Litvinov nem igazán felszabadult.* Feszült és görcsös, nem elég könnyed. Rendszeresen gyakorolnia kell (lazítsa el az izmait). Egy sor fizikai gyakorlatra van szüksége.
32. Meltzer rossz ütemben áll fel Gremin és Anyegin jelenetének végén.
33. Nincsenek legyezők, amelyekkel a hölgyek ritmusra legyeznék magukat Gremin áriája alatt. Legyezők kellene!
34. M. L. Meltzer is a közönséget lesi. „Te is, fiam, Brutus?”

UTOLSÓ KÉP

Minden rendben, de a fő cselekményszálát erősebben ki kell domborítani.

Miután Sztálin 1927 végén megtisztította a politikai vezetést ellenfeleitől és riválisaitól, a kultúrpolitikában is kurzusváltás történt, megindult az úgynevezett kultúrforradalom. A Művész Színházban Sztanyiszlavszkijt és Nyemirovics-Dancsenkót „vörös igazgató” ellenőrzi. Sztálin elve a veszélyesnek tartott művészekkel kapcsolatban: „Elszigetelni, de életben tartani.” Ez vár Sztanyiszlavszkijra is. 1928-ban a Művész Színház fennállása har-

mincadik évfordulójának megünneplésén szívinfarktust kap, másfél évig külföldön (Badenweilerben, Nizzában) keres gyógyulást. B. A. Matrunyin közben meg akarja változtatni az *Anyegin* díszleteit. Legalább bizonyos jelenségekben való megváltoztatásuk kérdése többször is fölmerült, de minden kísérlet rendre megbukott, mert nem sikerült összeegyeztetni őket Sztanyiszlavszkij elképzeléseivel. 1929 augusztusában Sztanyiszlavszkij egy feljegyzésben tiltakozik a változtatások ellen, és újra világossá teszi, hogy számára alapvető fontosságú az opera intimitása – miként Csajkovszkij számára is az volt. Később, Sztanyiszlavszkij távollétében, természetesen elfogadták Matrunyin díszletterveit.

UTASÍTÁSOK A RENDEZŐNEK

Azt, amit B. A. Matrunyin küldött, nem tartom megfelelőnek. Bármit játszik is az ember, ha ilyenek a díszletek – üres a proscénium és színpad középső része –, „vampuka” lesz belőle.

Nem szeretek ultimátumot adni, de ebben az esetben kijelentem: határozottan megtiltom, hogy a *Jevgenyij Anyegin* rendezői tervét megváltoztassák. Javítgatni, alakítgatni lehet rajta. És csináltassanak jelmezeket!

[...] Az a tény, hogy maximálisan kiaknáztuk a kötöttségekben rejlő lehetőségeket, olyan intimitást eredményezett, amely egy Puskin-mű esetében hasznos és kívánatos is. A véletlen műve volt, mert az ilyesfajta sikerek a véletlenül múlnak. Meg kell tehát becsülni, élni kell vele, és ragaszkodni kell a rendezés elveihez, most éppúgy, mint halálom után. Ezt hagyom örökül.

Ha lehetőség nyílik arra, hogy újra színpadra vigyük, az megint más dolog; akkor azon fáradozunk majd, hogy új rendezői szempontokat keressünk. Hogy mi a jó a régi, a feltételek szabta elyben, és mi az előadás bensőségeségének forrása? Az, hogy néhány jelenet (Larinék és Greminék bálja, az első kép bizonyos jelenetei) előrehoztunk az oszlopok mögül a proscéniumra. Erre már csak a szereplők nagy száma miatt is szükség volt. A többi, kétszereplős jelenet (Tatjana hálószobája, a találka vagy az utolsó kép) az oszlopok közötti térbe szorítottuk be. Maradt még a párbajjelenet, amely végeredményben megoldatlan maradt. A szereplők száma alapján az oszlopok közötti szűk térbe kívánczolna, és most is ezt a megoldást támogatnám. Így oldottuk meg otthoni előadásunkon is, nem volt rossz, legalábbis jobb, mint a mostani verzió. Borisz Alekszandrovics (Matrunyin) tervezte a „díszleteket”, nagyszínpadra méretezve – minek? Két emberért? S hogy mi sül ki ebből? Az, hogy a finoman megrajzolt kis jelenetek meghittsége, amely az előadás szépségét adta, elvész; cserébe a Bolsojba illő méretű és teljesen fölösleges dekorációt kapunk. A grandiózus díszlet az előadás stúdiójellegét, a játék intimitását szünteti meg. Arról már nem is szólva, hogy a beállítás – a díszletek – mennyi kényelmetlenséget okoznak a színészeknek. Így aztán, ha Borisz Alekszandrovics új vázlatokkal rukkol elő, ne térjen el az intimitás alapvető követelményétől. Az oszlopos változat alapján készítse az új terveket, de ne egy hatalmas vászonra álmódjon festői álmokat. [...]

A rendezői munkában nagyon fontos a ritmus és a kiszámítottság. És pont ezt akarják tönkretenni az *Anyegin*ben...

* Sztanyiszlavszkij a nagyvilági ember kötetlen viselkedésére gondol.

A harmincas években a Művész Színházat Sztanyiszlavszkij hírnevével reprezentálják, de ő maga mindinkább visszaszorul Leontyev utcai otthonába, és a színészpédagógiai munkának szenteli magát. 1935-ben alapítja meg utolsó stúdióját, a Sztanyiszlavszkij Opera- és Színésztúdiót. Ugyanebben az évben az *Anyegin*-ben a Dajka, Olga, Lenszkij és Gremin szerepét új művészek veszik át, s az április 6-i próbáról feljegyzések maradnak.

FELJEGYZÉSEK A PRÓBÁN

ELSŐ KÉP

Sztanyiszlavszkij

(*Poletikinának – Dajka*) Az az érzésem, hogy nincs nyaka, mintha az egész teste összezuhanna; a vállát pedig keskenyíteni kellene. Egész idő alatt félrefordítja tartja a fejét, mintha elfeküdte volna.

Ráadásul egyáltalán nem úgy jár, ahogyan az öregasszonyok szoktak; azt a hatást kelti, mintha lumbágója lenne. Csak egy kicsit játssza túl, s máris a betegség látszatát kelti. Én hetvenhárom éves vagyok, de nem így járok. Hogy mik az öregség jelei? Az öreg ember képtelen a gyors és hirtelen mozdulatokra, nem tud gyorsan megfordulni. Próbáljon meg egy bizonyos tempóban haladni, de ne játssza túl.

Miért ilyen levert? (*Mutatja*) Egyszerűen csak lassabb a járása, ennyi az egész. Csak óvatosabban kell megfordulnia, és nem szabad hirtelen mozdulatokat tennie. Egyszerű, nagyon egyszerű: ne túlozza el. Jóval egyszerűbb és könnyebb, mint gondolná.

Csüggedtnek tűnik, mert mindig lefelé néz. A közönségre most ne nézzen, úgy tizenöt év múlva már meglehet, most viszont csak a kapu keretét nézze.

Hogy mi az érdekes itt? A két öregasszony jelenetében izgalmas a napnyugta – a természet és az öregség –, maga pedig üldögél az úrnőjével, és a múltra emlékezik. Mindketten üldögélnek, és elnéznek valahova a távolba, saját messzeségeikbe. Nekem több nem is kell. Lefelé nézni fölösleges; ha az ember szomorú, így néz (*Mutatja*), de magának kellemes emlékei vannak. Ha az ember a távolba tekint, az pozitív benyomást kelt.

Kicsit mesterkéltén alszik. Épp csak el kell szendrednie, épp csak lecsukja a szemét egy kis időre... A második felvonásban már valóban elalszik. De ha mindkét felvonásban alszik, akkor álomkóros.

Aztán. Amikor a levéljelenetben betakarja Tatjanát, túlságosan gyorsan csinálja. Figyeljen a zenére, abban minden benne van.

A fogait sötétre kell festeni, hiszen maga öregasszony, a fogai pedig egy fiatal nő fogai.

(*Pucskovának – Larina*) Úgy üljön le, hogy kényelmesen tudjon üldögélni, kényelmesebben, mint otthon. Ha megtalálja ezt a testhelyzetet, és jól érzi magát, mindjárt nagy nyugalom önti el. Hiszen mi is lehet nagyobb élvezet a színész számára, mint a tudat, hogy mindjárt felmegy a függöny, ő pedig üldögélhet, és nem kell semmit sem tennie.

Összességében jó, de mivel nem nevelt még gyereket, nincs elég türelme.

(*Klescsévának – Olga*) Már sok részletet megbeszélünk, de még mindig nincs rendben a dolog. Elég automatikusan csinálja, amit csinál, és ennek az az oka, hogy nem figyel a zenére. Pedig a zenében minden benne van. Másképp miért írta volna a zeneszerző? Hiszen csupa játékoság, fiatalság, mindenféle ifjúkori bohóság. Próbáljon meg most egyszerűen végigfutni itt.

Nem, most kecskét kergetett. Úgy fusson, hogy csak arra gondoljon, nehogy beleütközzön egy székbe. Aztán csak fut, és még egy kis többlet... Fut, és azt mondja magában: „Én csak szaladok...” Ha nincs kedve szaladni, akkor csak menjen, de nagyon gyorsan. És miért jár lábujjhegyen? Nem érzi, hogy rugózik a lába?

Olga: De igen, érzem. Igyekszem figyelni rá, de ha énekelek, megfeledekzem róla, és megint nem sikerül...

Sztanyiszlavszkij: Most nemeskisasszonyt kell játszania. Milyen nevelést kapott? Hogyan kell tartania a karját? Hiszen ha a lányok lelógatták a karjukat, ezt illetlennek tartották. A nevelőnők fémvonalzóval vertek rá érte. Tartsa úgy a karját, ahogyan kell. Tegyen a hóna alá újságot. Mi történik a karjával? Kissé meghajlítja. Ha vagy két hónapig így jár, megszokja.

„Szállok a jó reménység szárnyán...” Itt tréfálkozhat, de ez belülről jöjjön. S hogy miért bolondozik? Hát mert fiatal, tele van örömmel, boldogsággal, és valahogyan elő kell törniük az energiáknak. Találja meg ezt a pillanatot, és tegye motiválttá... Maga most egyszerűen megrészegül a fiatalságától. Félbe is szakíthatja a mondatot valami okatlan cselekedettel, de legyen mulatságos. Játssza ezt: „Szállok a jó reménység szárnyán...” – pamm... (*Mutatja*). Megszakítja a mondatot, mert bolondos és fiatal.

De miért van az, hogy amikor bolondozik, akkor tizennyolc éves, amikor pedig Tatjanához kezd beszélni, mintha hatvan lenne? Egész idő alatt bohónak kell lennie. És ezt izgalmasnak kell éreznie, különben az történik, hogy úgy beszél, mint egy nevelőnő, de úgy ugrándozik, mint egy bakfis.

Kanászodjon el teljesen. Lopózzon ide. Hogy kell lopakodni? De ne ekkora elánnal – a végén még a kezét is felemeli, hogy „én most osonok, becsületszóra!”. Ügyeljen arra, hogy ha nem mozog észrevétlenül, akkor magára vonja mindenki figyelmét. Mi most beszélgetni fogunk, maga pedig úgy jöjjön ide, hogy ez mindenkit váratlanul érjen. Mondjuk, ott az ablaknál talál valami érdekeset, aztán... Egyszer csak itt van, és észrevétlenül leül közénk. De teljesen fölösleges lábujjhegyen járnia. Láthatatlanná úgyszem válhat, egyszerűen észrevétlenül kell idejönnie.

Ha az arca nyugodt, akkor sikerülni fog. A fiatalok számára az a legnehezebb, ha semmit nem kell játszaniuk. Az arcán ne legyen semmilyen kifejezés, különben az egész görcsös lesz.

Olga: Amikor azt énekelem: „A mélabúhoz semmi kedvem...”, valahogy nem az igazi.

Sztanyiszlavszkij: Tud egyszerre énekelni és valami mással foglalatzkodni? Mondjuk, formázzgasson valamit egy papírdarabból, miközben énekel. Ez persze nem jelenti azt, hogy közben a szavakat is gyúrogtatja, azokat tisztán kell ejteni. És ne úgy beszéljen, mint egy filozófus! Egyszerűbben, egyszerűbben...

Most próbáljon meg futni, azaz inkább gyorsan menni. Járja körül az oszlopot. Ez itt Olga, „bla-bla”. Hihető. Csak azért fecserészik, mert fiatal és vidám.

(*Orfenovnak – Lenszkij*) Megcsókolta a kezét, de valami oknál fogva nem hajolt meg. A maga hátába csavarokat kellene srófolni. Mondjuk, ide... (*A színész keresztcsontjára mutat*) Ha megnézi, hogyan jár egy igazi lovasgárdista (*Mutatja*), az lesz az érzése, hogy korcsolya van a lábán. A váll-lapjukra pezsgőspoharat tettek, és úgy kellett állniuk, hogy a pohár le ne essen. Ha a kellő helyre teszi a csavarokat, meglátja, még a levegőt is máshogyan fogja venni. Fogja ezt a botot (*Sztanyislavszkij a botot a férfi háta és karjai közé dugja*), tegye ide, és gyakoroljon két évig. Ezenkívül torna- és táncórára is szüksége van. Ez nagyon fontos.

Általában véve el kell mondanom, hogy nincs elégáns testtartásuk. Hogy tartják a karjukat? A testtel párhuzamosan tartani a kart nagyon nehéz. A nők számára szinte lehetetlen is. Csak a franciák tudták, hogyan kell, de már elfelejtették. A férfiak meg tudják csinálni, de csak ha jó a tartásuk.

(*Malkovának – Tatjana*) Maga megszökik a kvartett előtt. Nem jó! Honnan tud mindent előre? Képzeld el, hogy valaki idejön, és sértegetni kezdi. Vajon tudja ezt előre? Mindig van egy ilyen pillanat; mielőtt bármit mondanánk vagy tennénk, az embernek feltétlenül kialakul valamilyen elképzelése. Először mindig tudatosítja, mi is az, ami történt, és hogy mit kellene ebben a helyzetben tennie. Ha beszélni kezd, az már a második mozzanat, az értékelés eredménye. Ha úgy beszél, hogy mindez nem játszódik le, a szó halott marad, akkor nincs miről beszélnie, mert semmilyen elképzelése sincs.

Magának most éppen sem elképzelése, sem ítélete nem volt. Ezeknek minden cselekvésben benne kell rejleniük. Maga egyszerűen csak azt gondolta: „Most futnom kell!” Ez az eredménye, ha formálisan viszonyul a dolgokhoz.

(*Lenszkijnek. Lenszkij a kvartett alatt az oszlop mellett áll*) Az, aki énekel, mindig beljebb áll, mint akinek énekelnek. Menjen még beljebb. Most pedig próbáljon Anyeginre nézni, anélkül, hogy a helyéről elmozdulna. Még egy kicsit balra.

(*Junickijnek – Anyegin*) Ha nem magán a sor, segítsen neki, lépjen kissé hátrább. Ha maga kezd énekelni, akkor Orfenov lépjen odébb.

(*Lenszkijnek*) Ugyanez vonatkozik arra a jelenetre is, amikor Olgával ül a lépcsőn. Általában pedig mindig emlékezzenek a szabályra: az, aki énekel, kicsit beljebb van, mint akinek énekelnek.

(*Anyeginnek*) A kvartettben nem érthetőek a szavak. Mi a gondja a szövegmondással? Pontosan kell ejtenie a szavakat, minden betűnek át kell jönnie. „De mondjad hát, melyik Tatjana?” Hol van itt a szövegmondás? (*Junickij énekel*)

Nem, semmit sem értek. Ne nyesegetse a szavakat, hanem szeresse őket, vagyis ejtse ki nagyon pontosan a mássalhangzókat. „Ő az, aki oly búsan néz...” Ejtse az n-eket. Énekelje ki a mássalhangzókat.

Aztán, maga ingerli Lenszkijt. Miért nem érezhető ez eléggé? Hangsúlyozza jobban a replikákat, de ne harsogjon. Csak ejtse nagyon tisztán a szavakat. Bosszantsa, játssza el úgy, ahogyan kell. Játékra fel, komédiás.

Ne feledje, hogy a szavak önmagukban csak egy százalékot jelentenek, a többi kilencvenkilencet az intonáció adja hozzá, tehát a mondanivalóra figyeljen. Hiszen azért jött ide, hogy Lenszkijből csúfot űzzön. A falu halálosan untatja, unalmában azt sem tudja, hova legyen.

Hogy milyen a Tatjanához való viszonya? „Úgy gondolom, fársztja Önt az unalom...” – ezt fölényének teljes tudatában kell mondania. Tatjana itt úgy viselkedik, mintha vizsgáztatnák. Maga pedig elmereng azon... min is? Próbáljon korrekt lenni. Maga nagyvilági ember, jó nevelést kapott. Nos, sétáljunk egyet – így, egy kis mosollyal; ebben a pokoli unalomban akár sétálni is el lehet menni. Hiszen ez az, ami Anyeginre annyira jellemző. De figyeljen, csak finoman és könnyedén, különben közönséges lesz.

(*Olgának*) Tartsa egyenesen a vállát. Ugyanakkor járás közben ne feszítse meg magát; könnyedén, mintha csak a lábujjai érintenék a földet. Most állandóan arra kell figyelnie, hogyan tartja magát. Ez fokozatosan automatikussá válik, már nem jut eszébe, de tudat alatt ügyel rá. Végül pedig a helyes viselkedésmód második természetévé válik. Nem a maga bűne, hogy nem tanították meg rá gyermekkorában, de most pótolnia kell.

(*Lenszkijnek és Olgának*) Hogy állnak a duett alatt?! A hátul állóknak azt kell gondolniuk, hogy maguk csak állnak és bámészkodnak. Ha így állnak (*A színészek öszszebújnak*), mit mond a mama? (*A színészek testhelyeztet váltanak*) Még egyszerűbben. Teljesen szabadon. Itt állnak, és olyasmiről beszélnek, amiről a mama jelenlétében nem lehet szólni. Most énekeljenek.

(*Orfenov: „Nem álom, nem álom ez...”*)

(*Olgának*) Mondja: „Múlté!” Ingerkedjen vele.

(*Tatjanának*) Nem jó, ahogyan Anyeginnek válaszol: „Én szoktam lenni a kertben álmodozni...” Mit csinál az ember vizsgán? Válaszoljon, kérem, melyek Indokína nagyobb városai? Itt pontosan így kell viselkednie.

(*Anyeginnek*) „Látom, az élet Önnek csupa ábránd...” – itt egy kicsit elkokettálhat a vidéki úrilánykával. De jusson eszébe, hogy maga nagyvilági ember, akinek mindig korrektül kell viselkednie.

(*Olgának*) Hogy viselkedjen, amikor Lenszkij szerelmet vall magának (a második duett végén)? Olga egyre csak tréfálgozik, nem gondol arra, hogy a dologból leánykérés lesz. Aztán pedig hirtelen... Abbahagyja a mókázást, nem tesz semmit – utána meg zavarba jön. Amikor Lenszkij meg akarja csókolni a kezét, már teljesen elcsendesedik.

(*Lenszkijnek*) Először messzebb ül, majd egy kicsit közelebb jön. Hogy énekel?! A bal fülébe énekeljen. Szeretné, ha látnák az arcát a szenvedélyes szerelmi valóság pillanatában? Nem szégyellné magát? Csak a színházban lehet látni az ember arcát ilyenkor, az életben inkább elrejt.

Kicsit távolabb üljön Olgától. Ne hajoljon előre, csak beszéljen hozzá. Most pedig a helyéről nem mozdulva nyújtózzon, hogy a párna a fejétől lefelé végigfusson mind a harminc csigolyáján. Ha tovább már nem tud

nyújtózni, egy kicsit húzódjon közelebb. De ez nem tör-
ténhet meg két alkalomnál többször az ária során.

(*Olgának*) Hogy fut el, amikor az anyjával találkozik?!
Azelőtt indult el, hogy magukba botlott volna. Talán
tudta, hogy mindjárt felbukkan az anyja? Hiszen ennek
meglepetésként kellene érnie magát. Még nem is tuda-
tosította, máris rohant.

MÁSODIK KÉP. A LEVÉLJELENET

(*Tatjanának*) Amikor Anyeginnek levelet ír, inkább
betegnek tűnik, semmint bánatosnak. Először fekd-
jön, utána pedig fel kell ülnie. Hiszen ebből egész
szimfóniát lehet komponálni! Az utóbbi időben
Duncan már nem tudott táncolni. Csak feküdt és fölkel-
t – elképesztő volt. Egész spektruma a különböző moz-
gásoknak, s mindez ahhoz kell, hogy fölkeljen, majd is-
mét lefeküdjön. Magának is ki kell alakítania a mozdu-
latoknak ezt a skáláját. De maga a fokozatosság és fo-
lyamatosság helyett kapja magát, és áthúz vagy ötven
ütemet. Pedig a zenében mindez benne van. Megér-
tem, hogy nehéz megcsinálni. Még nem vázolta fel ma-
gában, a mozgásának más a pszichológiája. Vegyük pél-
dául ezt a részt: „Mesélj arról nekem...” – a maga esze
nem itt jár, hanem valahol másutt, ahol Anyegin van.
És van itt egy fordulat, ebben van a dolog szépsége.
Amikor az első képben visszajön a kertből, magával tör-
tént valami, maga is más lett, a kert is, a mama is. De csak
ennek az áriának a végén (levélária) érti meg, hogy be-
leszeretett Anyeginbe. Ez a még nem tudatosított álla-
pot hiányzik magánál. A jelenet elején még nem tudja,
hogy szereti. Ezt csak később érti meg. Talán most elő-
ször kezd szerelemről, házasságról gondolkodni.
Ezeket a finom, érzékeny fokozatokat vissza kell tudni
adni. Itt van példának okáért az *Egy hónap falun*.
Verocska szerelmes a diákba, de az ezt észre sem veszi.
Ülnek és beszélgetnek. Vera azt mondja: „Milyen fur-
csa, mentem, aztán hirtelen leültem, és elsírtam ma-
gam.” A férfi pedig: „Az életkora miatt van.” Megejtő,
ahogy nem érti, nem jön rá, hogy a lány szerelmes belé.
Ez az állapot, a „nem jön rá” hiányzik magánál.

Ebben a jelenetben a dajka keveset beszél Tatjanával,
és eléggé elcsépelte, ahogy a fejét ingatja.

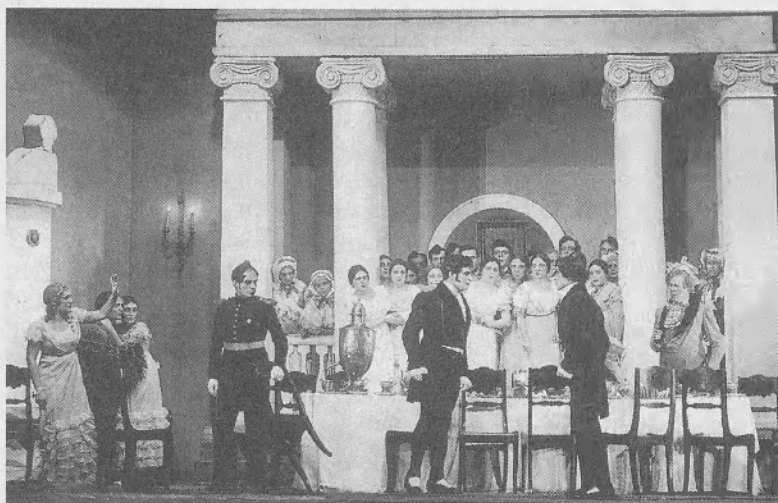
NEGYEDIK KÉP. LARINÉK BÁLJA

(*Olgának*) Nem tud reveranszot csinálni. Valahogy
ügyetlennek tűnik. Meghajlaskor a háta felső részét
döntse előre.

(*Lenszkijnek*) Ne mutassa ki a bánatát. A társasági em-
ber nem mutatja ki nyíltan az érzelmeit, nem volna il-
lendő. Lehet, hogy szomorú, de úgy tesz, mintha jó-
kedve lenne.

(*Anyeginnek*) Azért jött el a bálba, mert nincs jobb
dolga; unja magát, és unalmában ingerli Lenszkijt.
Olgához is azért megy oda, hogy a barátját bosszantsa.
„Te miért nem táncolsz, Lenszkij?” – ezt mondja úgy,
hogy feldühítse.

(*Lenszkijnek*) Vegye számba, mit mondana Anyegin-
nek. Süssön a szeméből, hogy mi a mondandója. Ez a



A Dmitrovszkij Színház (1926) előadásának
negyedik jelenete („A vita”)

két dolog pedig: nem tetszik magának, hogy Olgát bo-
londítja, és az sem, hogy ezzel megzavarja a lelki béké-
jét. Vesse a szemére ezt a két vétkét. De ironia nélkül,
csak a mondatok eredeti jelentését kérem.

(*Larinának*) Miért ijed meg már akkor, amikor még
meg sem értette, hogy a vendégei összevitakoztak? Fel
kell fognia, hogy valóban jól hallja-e. Még szinte el sem
jut a füleig, máris megrémül! Még ha folynak is a köny-
nyei, nem hiszem el, mert eltakarja az arcát. Hogyan
csinálja? Lehet, hogy egyáltalán nem kell sírnia, csak az
arcát és a szemét törölgesse, akkor hihetőbb (*Mutatja*).

(*Lenszkijnek és Anyeginnek*) Egyenesen menjenek, de
ne katonás léptekkel. Egy pillanatra se maradjon abba a
szemkontaktus. Mindvégig nézzenek egymás szemébe.

(*Lenszkijnek*)* Kinek énekel itt? Hiszen Olgához for-
dul, őt szólítja meg. A közönségnek a maga számára nem
szabad léteznie.

A másik megjegyzésem, hogy álló helyzetben soha
nem vállalkoznék ennek az áriának az eléneklésére.
Nagyon jó technika kell ennek a hatalmas monológnak
az előadásához. Jóval könnyebb lesz a maga számára,
ha ülve adja elő. Néhány év múlva majd képes lesz arra,
hogy a díszlet előtt állva énekeljen, az intonációra, a mi-
mikára és a mozdulatokra is figyelve.

HATODIK KÉP

(*Fokinnak – Gremín*) Még nem az igazi ez a generá-
lisfigura – „igen, mon cher”, veresse meg a vállát, az-
tán pedig csöndesen kezdjen bele: „Ha bármely korban
jut is hozzánk...”. És mindezt szinte titokban mondja
el... Ezen dolgozzon.

1936 novemberének végén a Barviha szanatóriumban,
ahol abban az időben Sztanyiszlavszkij pihent, operaháza
művészeinek egy csoportja részleteket adott elő az
*Anyegin*ből. Sztanyiszlavszkij a szanatóriumból való ha-
zatérése után, 1937. április 7-én az előadás résztvevőit
megbeszélésre hívta össze.

* Itt és a továbbiakban a párbajjelenetről van szó.

PRÓBA ÉS MEGBESZÉLÉS
AZ ELŐADÁS SZEREPLŐIVEL

Sztanyiszlavszkij: Mivel magyarázható ez a szégyenletes *Anyegin*-előadás? Egyikük sem nyújtott végig gondolt alakítást. Ezzel az előadással illusztrálni lehetett volna, hogyan nem szabad előadni a *Jevgenyij Anyegin*-t.

Malkova (Tatjana) Nagyon izgultam, volt néhány módosítás a levéljelenetben, amely kellemetlenül érintett. Nagyon feszélyezett az Ön jelenléte is, szinte magamon kívül énekeltem, teljességgel képtelen vagyok értékelni a teljesítményemet.

Sztanyiszlavszkij: Miért énekelte az áriát végig azonos hangerősséggel? Nem ismeri a pianót?

Malkova: Semmire sem emlékszem.

Dubinyin (Lenszkij): Nem volt rendben a hangom, és csak arra gondoltam, végig tudom-e énekelni a koncertet. A koncertelőadásokon mindig rosszabbul szerepelek, kikölkent, hogy mások a körülmények. Fellépőruhában voltam, és kényelmetlenek voltak a színházban megszokott mozdulatok. Hozzászóktam a bundához, a kucsmához; a híres szavaknál le kell venni a kucsmát, le kell térdelni, és mindez természetesnek hat, de a koncertelőadáson nem az igazi.

Sztanyiszlavszkij: Szörnyű azt hallanom egy színésztől, aki már sok éve a színpadon áll, hogy elemi dolgokkal nincs tisztában. Ugyan mi a különbség, hogy bundában van, vagy pedig nem? Ez mindössze azt jelenti, hogy a színpadon is üres. Csak azt tudja, hogy bújjon bele a bundájába, mikor vegye le a kucsmáját, és így tovább. Ez lenne a művészet?

Dubinyin: Aztán meg az is zavart, hogy megsabták a mozgásunkat, például a párbajjelenetben egyszer egyik, majd a másik irányba kellett énekelnem. Vagy a beszélgetésem Olgával az első felvonásban – a színpad előterében kell állnunk, nagyon messze egymástól. Mindig pocskul érzem magam, közelebb szeretnék menni, akkor hitelesebb lennék, de nem engedik meg.

Sztanyiszlavszkij: Hogyhogy nem engedik? Menjen közelebb, nincs ezzel semmi gond. Csak jó legyen. Ugyanakkor azt is hitelesen kell megoldani, hogy a többieknek ne szúrjon szemet a beszélgetésük. Menjen most közel Malkovához, és mondja azt neki: „Hogy milyen elegendem van Konsztantyin Szergejevicsből!” (Nevetés)

Dubinyin: Mást fogok mondani, no meg amúgy sem szabad hallania, amit mondok.

(*Sztyepanovához megy, hogy elvonja a többiek figyelmét Malkováról, de váratlanul felbukkan egész közel Malkovához, háttal neki*)

Sztanyiszlavszkij (nevet): Ez igen! Először is hátat fordít egy hölgynek. Ez korábban megengedhetetlen volt.

(*Dubinyin még néhányszor eljátssza ezt a helyzetgyakorlatot, Sztanyiszlavszkij konstatálja, hogy végül sikerült megoldania ezt a helyzetet. Megjegyzi, hogy ezt kell tennie a színpadon is, meg kell találnia a módját, hogy Anyegin ne vegye észre meghitt társalgását Olgával*)

Sztanyiszlavszkij: Tovább. Ilyen nehezen jut eszükbe a színpadon az, hogyan békülnek az emberek az életben egymással? Két barát párbajt készül vívni, az egyik először békülni próbálna, a másik is hajlana rá, de aztán meggondolja magát, és végképp elzárkózik. Nos, próbálják meg most Junickijjal, nézzenek egymásra. Az egyikük szeméből látszik, hogy békét szeretne kötni, a

másik is hajlandónak tűnik elfelejteni a múltat, már-már azon a ponton vannak, hogy kezét nyújtanak egymásnak. De valami történik, a kéznyújtás elmarad, és elindulnak, ketten kétfelé.

(*Néhányszor eljátsszák*)

A koncerten pedig a következő történt: kijött két ember, akik teljesen értelmetlenül elutasítják egymást, értelmetlenül mondogatják, hogy „ellenség”, meg hogy „hisz nemrég köztünk”, és így tovább. „Nem, nem, nem!” Aztán felemelik a pisztolyokat, puff, és az egyikük halott. Elég komikus. (*Dubinyinhoz fordul*) Maga, kurtakéz, a karját biztosan odavarrták a könyökénél a törzséhez, csak ezzel magyarázhatóak a suta gesztusai. Ha már a közönségnek játszik, mint a haknelőadásokban, legyen meg magában a ripacsok magabizása, de magában se elmélyültség nincs, se pimaszság. Álljon fel! (*Dubinyin feláll*) Megfeszül a válla. Engedje el magát. Még, még, Még mindig érezhető a feszültség. Ezen dolgoznia kell. Ez olyasvalami, amit tudniuk kell az elsőéves stúdiósoknak. Az izmok ellazítása nélkül nincs alkotói közérzet. Nem szoktak a rendezők észrevételeket tenni az előadásaikon? Hiszen ezt nem lehet elégszer elmondani. (*Junickijhoz fordul*) Hát maga mit mond a teljesítményéről?

Junickij (Anyegin): Mit mondhatnék. Persze, izgultam, és természetesen elsősorban az Ön jelenléte miatt.

Sztanyiszlavszkij: Ez azt jelenti, hogy erősebbnek bizonyultam Puskinnál és Csajkovszkijnál is?

Mindenki: Igen, persze.

Sztanyiszlavszkij: Nos, ezt nem tekintem bóknak.

Junickij: Aztán pedig, Konsztantyin Szergejevics, azt is vegye figyelembe, hogyan viszonyulnak nálunk a színészekhez. Nem éreztem jól magam, és kategorikusan megtagadtam, hogy a záró részben énekeljek, de kényszerítettek rá, szinte kilöttek a színpadra. Persze kivoltam, egyáltalán nem voltam képes magam összeszedni.

Sztanyiszlavszkij: És ha előadás lett volna? Akkor mindenképp énekelnie kellett volna a záró részben. Vagy ha pénzes hakni lett volna? Énekelte volna ilyen állapotban?

Junickij: Valószínűleg énekeltem volna, csak nagyon össze kellett volna magam szednem.

Sztanyiszlavszkij: Hagyja ezeket a kifogásokat. Ha színész, mindig képesnek kell lennie arra, hogy az alkotó közérzet állapotába juttassa magát. Nos, dolgozzunk. (*Malkovához*) Melyek azok a részletek az első felvonásból?

Malkova: Az első epizód az *Anyegin* megérkezése előtti rész, a második a megérkezése.

(*Sztanyiszlavszkij rávezető kérdései nyomán világossá válik, hogy az első részlet kapcsán a feladat annak megértése, mi is történik vele, miért változott meg minden körülötte, és miért tölti el megmagyarázhatatlan boldogsággal*)

Sztanyiszlavszkij: Hogy lehet mindezt a színpadon megjeleníteni? Egyszerűen csak mindent, ami körülötünk van, alaposan szemügyre kell venni. Azt például, hogy mi a különbség a tegnapi és a mai előadás körülményeiben, a figyelmet összpontosítva. Nézze meg ezt a szobát. Mi változott, mióta a legutóbb itt járt?

Malkova: Nem is tudom. Mintha kényelmesebb lenne.

Sztanyiszlavszkij: Nem, járjon körbe, nézzen meg alaposan minden apróságot.

(*Malkova a szobában sétál*)

De ne bánatosan, hiszen Tatjana boldog. Nem jó a ritmusa. Ha koncentrálni valamire, akkor nem fogja az állat dörzsölgetni (*Malkova idegesen dörzsölgeti az állat*), sőt, ha a keze odatévedne, akkor mozdulatlan maradna. Nos, menjen csak, menjen és nézegessen. És ha véletlenül buta gyermeki gesztusai lennének, ne féljen tőlük, azok meghatóak. Hátrateszi a kezét – ez jó. Most pedig, Junickij, nézzen rá, milyen neveletlen, provinciális, semmi csillogás... De ne szemtelenül, az arisztokraták ezt nem tennék, csak egy csöpp, alig észrevehető iróniával. Ah, olvas. Nagyon jó. Mit olvas? – Most pedig a dajka menjen oda hozzá, és tudakolja meg, mi a baja.

(*L. A. Pan, a dajka megkérdezi, és – még egyszer visszaneézve – gondterhelten elballag*)

Sztanyiszlavszkij: Nos, el is játszotta a szerepét. Le lehet engedni a függönyt. Maga már tudja, hogy Tányával valami történt. Mindaddig, amíg el nem hangzik a levéljelenetben: „Úgy gyötör a szerelem!”, úgy kell bánni vele, mint egy öt éves gyerekkel. Az első jelenetben, látva, hogy Tánya nem nagyon reagál Olga tréfáira, a dajka megkérdezi: „Tanyusa, ó, Tanyusa, szólj, mi bánt? Nem vagy tán beteg?” De úgy, mintha egy gyerektől kérdezné: „Csak nem megint a hasikád fáj? Valami gyógyszert kellene adni rá.” Tánya válaszára, hogy semmi baja, nyugodtan elmegy. „Ha nem fáj a hasikája, minden rendben.”

(*Ismét Malkovának*) Tehát az első részben van két nagyobb epizódja. A második – Anyegin megérkezése. Tatjana megretten, el szeretne menekülni. De visszatartják, ő pedig, teljesen elbűvölve Anyegintől, fél ránézni, ugyanakkor le sem tudja venni róla a szemét. Reszket az izgalomtól, ez az ébredése, most változik át kislányból nővé. Hogy hiteles legyen, nem magát az érzést kell eljátszani, hanem a fizikai cselekvésekben tetet öltő eredményét. Ne kényszerítse magát arra, hogy „szenvedjen” vagy „érezzen”, a feladata az, hogy próbálja elérteni a pillantását, próbáljon észrevétlenül figyelni, és mindenki számára világos lesz, mit is érez. Meg kell érteni magunkban a szerepet és magunkat a szerepben. Megérteni Tatjana szerepét, és magunkat játszani, „mintha Tatjana lennék”. Tatjana a második felvonásban, miként az elsőben is, telve van izgalommal, nem talál választ arra, mi van vele; láthatólag szerelmes. De hogy megy ez a többiek esetében? Például hogy ment férjhez a dajkája? Kikérdezi, figyelmesen hallgatja, bele akar látni a lelkébe. Most nézzenek Panra, és próbálják kitalálni, mire gondol most. Nézzék meg alaposan. Nem, ne így, ilyen felületesen. Ha ezt az asztalt nézem, arra gondolok, milyen ott belül, mi a lényege. Feszülten kell figyelnem, összpontosítanom kell.

És mi van? Valami nincs rendben, de a dajka nem érti, mi. Tatjana tovább már nem bírja, azt kiáltja: „Segítség! Segítség, dadus, ments meg, meghalok...” A dajka pedig azt mondja, szenteltvízzel kell meghinteni. „De hát nem, nem beteg vagyok, hanem szerelmes! Szerelmes!” Ettől aztán a dajka az ágyra alél. Hát hogyne, az öt éves kislánka szerelmes! Valami szörnyű, jóvátehetetlen dolog történt. „Hagyj magamra”, ennyit mond Tatjana, mintha álmodna, valamiféle ekstázisban. „Hagyj magamra, menj el, egyedül akarok maradni, velem, írni akarok neked, valamit tenni... Hagyj magamra...” És amikor a dajka elmegy, egy sikoly, mindenkinek szóló – az anyjának, nővérének, dajkájának, min-

denkinek: „Ha jó a pusztulás, nem félek...”, satöbbi. Próbálja meg, kiáltson.

(*Malkova néhányszor nekiveselkedik, de sokáig készülődik, bátorítalan, nehezebbre esik*)

Sztanyiszlavszkij: Nem jó. Ki a megszóított? Ott van valahol messze, mondjuk, a szomszéd házban, úgy kiáltson. Ne próbálgassa a helyes intonációt, így nem fog menni. Soha nem találja el. Éreznie kell, kinek szól ez a hívás, ott a messze távolban. De ne tragikus legyen, hanem örömteli. Élvezze. Bármilyen szörnyűség legyen is ezért a büntetése, bátran felfedi a titkát, és megírja neki. És a továbbiakban csak fokozza, bár a határozottság rohamait kétely és tünődés követi – lehet, hogy mindez egy tapasztalatlan lélek tévedése, s minden hiábavaló? Aztán: „Hadd jöjjön hát...” – és újra feltárja egész lelkét.

(*Sztanyiszlavszkij arra kéri Malkovát, hogy mondja el a levél szövegét, közben pedig mindvégig magyaráz, játszik. Arra kéri a színésznőt, hogy mélyedjen el Puskin szövegében, amely lenyűgöz frissességével, közvetlenségével és erejével: „Én írok levelet magának...” Sztanyiszlavszkij azt mondja, Tatjana szinte egybeolvad levelével; olyan szenvedéllyel ír, mintha maga Anyegin állna előtte. Azt javasolja Malkovának, hogy feldúltan, remegő hangon mondja ezeket a szavakat. Elérkezve a következő szakaszhoz: „Nem a te hangod szólít-e újra...”, Tatjana magába mélyed, mintha ráébredne, mi is az, amit átél. Ábrándjaiban mindezt már megélte. Itt nagyon összeszedettnek kell lenni: „tehát te voltál az, akit hallottam, te beszéltél hozzám a csöndben, te... és rögtön rád ismertem” – folytatja Konsztantyin Szergejevics. Malkova igyekszik felidézni a verset, de gyakran pontatlan)*

Sztanyiszlavszkij: Maga nem érzi Puskin. És az, amit mondtam, elfogadható, jelent valamit a maga számára, felcsigázza?

Malkova: Igen. Tetszik.

Sztanyiszlavszkij: Hát nem. Nekem az kell, hogy lekedjen, kigyúljon, ragyogjon a szeme, hogy magával ragadja, amit mondtam. Ha csak tetszik, akkor magát nem érinti meg Puskin. Így nem lehet színpadra lépni. Meg kell mondanom, hogy minden erőfeszitésem ellenére, hogy felrázzam, a próba során egyszer sem láttam, hogy valami megcsillant volna a szemében. Hogyan engedhették meg a rendezők, hogy a színészek idáig eljussanak? Már rég riadót kellett volna fújni, próbákat követelve. (*Zalesszkaja rendezőnőnek*) Ezt a maga bűnéül rovom fel. Milyen Malkova a színpadon?

Zalesszkaja: Helyenként határozottan jó.

Sztanyiszlavszkij: Helyenként. De megvan-e a szerep iva az elejétől a végéig?

Zalesszkaja: Nincs.

Malkova: De Konsztantyin Szergejevics, néha igazán remekül kijön a lépés, néhány előadás nagyon jól sikerült.

Sztanyiszlavszkij: Ez egy csöppet sem nyugtat meg. Ha a hangulatától függ, akkor a siker a véletlenül múlik. Ez nem művészet. Nekem az kell, hogy a körülményektől függetlenül képes legyen eljutni az alkotó közérzet állapotába. Ez egyik nap jobban sikerül, máskor kevésbé, de az alakítás hiteles lesz, és nekem ez a fontos.

Hiszen ha olyan előadásaink vannak, ahol gépiesen játszanak a színészek, akkor ez a színház nem viselheti a nevemet.

Ígyártó Judit fordítása
A jegyzeteket Fodor Géza írta