

Polina Bogdanova

Vasziljev múlt és jövő közt

Vasziljev sohasem ismételte meg a saját sikereit. Nem akarta újrahasznosítani az egyszer már meglett eszközöket és stílusokat. Így volt ez, amikor a *Cerceau-n* (Karikajáték) dolgozott, és meg kellett küzdenie a színészekkel, akik úgy akartak játszani, mint annak idején a Viktor Szlavkin drámája alapján készült *Egy fiatalember felnőtt lányában*. És így történt a *Hat szereplő szerzőt keres* elsőpró sikere után is. A folytonosan változó és megkettőződő valóság finom és összetett formája, a műfajokkal és a stílusokkal való játszadozás természetesen nagy lehetőségeket rejtett magában, melyeket továbbfejleszthetett volna. De Anatolij Vasziljev mintha elfelejtette volna, hogy egyszer már megrendezte ezt a darabot. Kiradírozta az emlékezetéből a sikert – és ezzel mintha kiradírozta volna a múltat is.

Nem tudom, pontosan mikor is bukkant fel Vasziljevnél a *személy* [oroszul: perszóna] és a *szerepalak* [perszónasz] fogalma. De ha a Drámai Művészet Iskolájában Dosztojevszkij, Platón és Thomas Mann művein folytatott munkáinak logikájából indulunk ki, akkor láthatjuk, hogy már ez idő tájt is használta őket.

1997-ben Vasziljev így nyilatkozott: „Az a színész érdekel, aki nem szerepalak. Már nem az érdekel, hogy a színész valamilyen szerepalakot jelenítsen meg. Személyként, költőként, személyiségként akarom látni. Őt magát, és nem más. Nem akarom, hogy a rendező akarát teljesítse, nem akarom, hogy a színész a szerepalak rabjává váljon, sőt azt sem akarom, hogy a színész a darab rabja legyen. Amikor beülök a nézőtérre, kivételes személyiséget akarok látni, és ettől a személyiségtől felfedezéseket várok; már nem olyan eszközként értelmezem a színházat, amely megnevelhetné a közönséget. Szerintem a színház kísérlet, a színészek kísérletező munkája.” (Anatolij Vasziljev, a színház publikálatlan archív anyagaiból.)

A hagyományos pszichológiai színházban a színész belebújik a szerepalak bőrébe, részletesen elemzi a szerep fejlődését az alak megadott helyzetéből és emberi jellemzőiből kiindulva. Az embert a maga létebeli, pszichológiai, fizikai megjelenésének teljességében játssza.

A személy az az ember, aki játszik, a szerep szerzője. A szerepalak a személy teremtő aktusának produktuma. Őt és a személyt játékbeli kapcsolatok kötik össze.

A személy és a szerepalak kölcsönös viszonyát a sakk példáján szemléltethetjük. A sakktábla két oldalon ülő sakkozó emberek személyek. A bábuk, amelyeket a játékosok mozgatnak, a szerepalakok. A játszó személyek nem azonosulnak a táblán lévő bábukkal, nem lényegülnek át lóvá vagy királynővé. A játszó személyek irányítják, egy adott térben mozgatják őket, miközben a játék összetett gondolati szabályaiból kiindulva szem előtt tartják a játék taktikai és stratégiai céljait. A játék, amely elsősorban a játékos fejében alakul ki, a bábukkal teli táblára tevődik át, s ott valósul meg.

Igor Jacko, a Drámai Művészet Iskolájának egyik színésze a színészi játék viselkedési törvényeit magya-

rázva olyan példát idézett, amelyre Vasziljev gyakran hivatkozott a próbákon. A „Lenni vagy nem lenni” monológrol van szó. Hogyan játssza ezt a pszichológiai iskola és a játékos színház színésze?

A pszichológiai iskola színésze Hamletté átlényegülve behelyezi önmagát a szituációba. Nem tudja, miként döntsön, mit tegyen, „legyen” vagy „ne legyen”.

A játékos színház színésze viszont kilép ebből a helyzetből, és „maga elé emelve a helyzet középpontját” vizsgálni kezdi a „lenni” és a „nem lenni” ellentétét, eljátszadozik vele. „A helyzet ott áll előtte. Akár az Úristen, mérlegre teszi a »lenni«-t és a »nem lenni«-t.” „A színpadon, játék közben – mondja Igor Jacko – filozófiailag szemlélhetem önmagam, nem tartanak fogva a körülmények. Bizonyos távolságból nézhetek magamra. A középpontra fókuszálok. A különbség abban áll, hogy kívülről vagy belülről nézzük-e a középpontot. Vagyis abban, hogy a figyelem miként irányul arra, amire irányul.

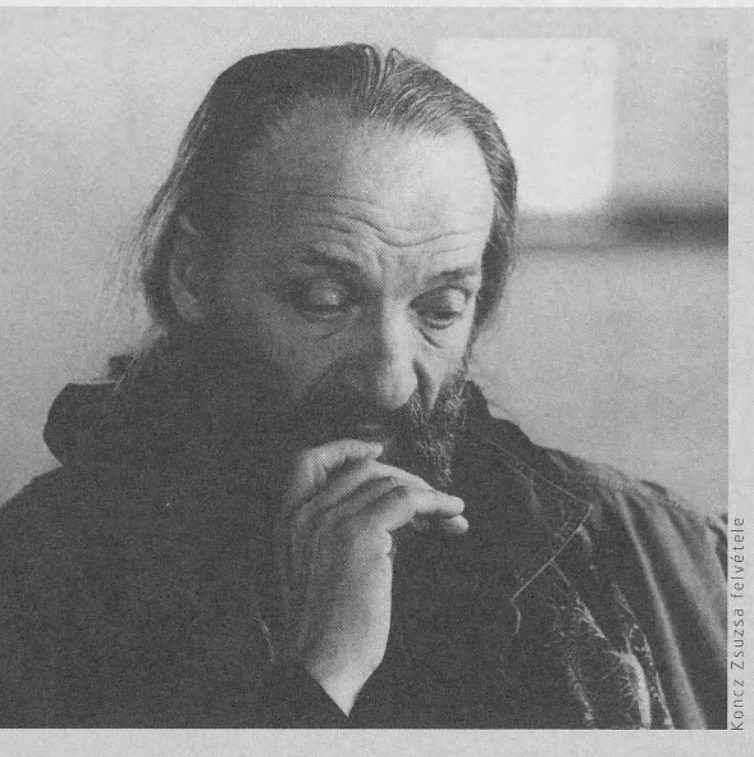
A játékos színházban ez azt jelenti, hogy függetlenül magunkat az adott körülményektől, és mintegy oldalról tekintünk önmagunkra. A hadvezért sem köti a dolgok pillanatnyi állása, ő a helyzet egészét tekinti át. A katona az, aki a helyzet középpontjában áll.”

De mit jelent maga a játék? „A játék törvénye a kaland törvényében rejlik – mondja Jacko. – Rengeteg példát sorolhatnék. Ilyen bármilyen varázslat, vagyis minden, ami a megtévesztéssel kapcsolatba hozható. A kaland eszköz arra, hogy mozogjunk. Vagyis egyenes úton nem érhetjük el a célt. Meg kell tévesztenünk egymást és a nézőket is. Azaz játszanunk kell. Megtévesztő, cseles lépések segítségével kell célt érünk. Sok filozófiai tanulmány született erről. Sok könyv. Az egyik legszebb, amely ezzel a témával foglalkozik, az *Alice Csodaországban*.”

Vasziljev hozzátámadta, hogy kidolgozza a színészi játék új módszertanát a *személy* és a *szerepalak* kettősége alapján. A személy és a szerepalak dichotómiája a színészi játékban nem kizárólag Vasziljev találmánya, bizonyos európai és keleti színházi technikák is ismerik.

Nem követhetjük végig e módszertan lépcsőzetes logikájának kiépülését, fejlődését és szakaszait, hiszen a Vasziljev műhelyében elindított kísérletek áttekinthetetlenek, és számtalan irányba ágaznak. Most csak a kísérletezések legáltalánosabb irányát, Vasziljev munkáinak alapvető vonalát vázolhatjuk fel.

„Kezdetben a színészt személynek neveztem, és kapcsolatot teremtettem közte és a szerepalak között. Ámde a szerepalak még ember – mondta Vasziljev, aki ezt nyilvánvalóan kevesellte. – Aztán továbbléptem, és már nem az emberrel foglalkoztam, aki gondolkodik, hanem magával a gondolattal. Ekkor a személy és a megszemélyesített eszme kapcsolatai lettek láthatók. Ez volt a második nagy lépés, és itt tulajdonképpen meg is álltam, s igen intenzíven kezdtem el dolgozni ezen a stíluson. Így már sikerült megszabo-



láznom a legnehezebb irodalmi műveket is. Végre Molière-t, Shakespeare-t, Dosztojevszkijt, Puszkint tudtam próbálni, hát belevetettem magam.” (A színház archívumából.)

Vasziljev színházában a *játékos struktúrák* koncepciója tovább fejlődött. Nemcsak a Vasziljev által konceptuális párbeszédnek nevezett dialógusokban láthatjuk ezt, hanem a misztérium műfajában is, amelyről később még szó esik.

Egyelőre azt fontos hangsúlyozni, hogy a realizmustól, az anyagi valóságtól való eltávolodással és az *eszme* világában való elmélyüléssel bontakozott ki az a *metafizikai színház*, amellyel Vasziljev behatóan kezdett foglalkozni.

Vasziljev elérkezett a világ tisztán eszmei átéléséhez. A *metafizikai színház* éppen arról szól, ami az ember, a mindennapok, sőt az idő és a történelem felett áll. Sok-sok európai filozófus elmélkedett ezekről a magasabb rendű, eszmei törvényekről, amelyek a világot vezérlik. Közülük az első Plátón volt a maga transzcendens, minden dolgok alapját jelentő ideáival.

„A platóni rendszerben a világot egyetemes témák és alakok világítják be; uralkodó elvei az emberi elme által megismerhetők. A kozmosz felett az isteni abszolutumok uralkodnak, s ezekre épül az emberi viselkedés. A lét transzcendens értelmet nyer. Az emberi értékek [...] a természeti világ rendjében gyökereznek, s mindkettő alakítója az isteni értelem” – írta Richard Tarnas európai kultúrtörténész.¹

Egy külföldi szereplés alkalmával pedig Vasziljev a következőket mondta: „Úgy veszem észre, hogy nem az ember iránt nőtt óriásira az érdeklődés, hanem azon filozófia iránt, amelynek az ember az alapja. A vallás iránt, amely életet ad neki, Isten iránt, aki teremtette. Erre figyeltem föl. És az általam alkalmazott módszer tulajdonképpen erre épül. Nem érdekelnek már az emberről szóló novellák; a példázatok, misztériumok, vallási szertartások, filozófiai traktátusok érdekelnek.” (A színház archívumából.)

...

Térjünk vissza magához a műhelymunkához.

Azt, hogy bezárhatták a színház kapuit, és műhelykísérleteket végezhettek évről évre, csak egy „nagyszerű színházi eszme” létrejötte tette lehetővé – erről maga Vasziljev is nyilatkozott. Ámde létezett-e valóban ez az eszme? Ezt a kérdést nem tehettem fel neki. De azt hiszem, ha nem volt is meg az eszme maga, ott volt az eszme megsejtése, előérzete, a várakozás. Mindeközben nagy bátorság kellett ahhoz, hogy a kijelölt utat járassák.

Vasziljev nem egyedül vágott neki az útnak. Voltak tanítványai és harcostársai. De vajon mindannyian elbírták-e ennek a zárt, önfeláldozó munkának a terhét? Nem, korántsem mindenki bírta el. A tanítványok és a harcostársak elhagyták Vasziljevet. Elhagyták, hogy önálló életet kezdhessenek, amelyben – természetesen így hitték mindannyian – kiteljesedhetnek.

Ezért sokuk az útnak csak egy részét, valamelyik szakaszát járta be. Az adott szakaszon megszerzett tudást pedig egésznek, véglegesnek tekintették. Holott erről szó sem volt. Vasziljev továbbment. Hibázva, visszavisszatérve a kiindulópontához, töretlenül folytatva kutatásait, amelyek végeredményét még nem lehetett látni. A tanítványok pedig azon voltak, hogy önálló szakmai életükben alkalmazzák a mester tapasztalatainak ezt a részét, anélkül, hogy előre láthatták volna a rájuk váró veszélyeket, zsákutcákat, hibákat. Nem tudták, hogyan kerüljék el ezeket.

Egyszer Vasziljev ezt mondta a tanítványokról: „Be kell ismernem, hogy áldozattá tettem őket, mert idő előtt megadtam nekik azt, amit nem lett volna szabad. Elfelejtettem, mit jelent a hagyomány. És egyszerre azon kaptam magam, hogy szomorú tanítványok vesznek körül. Ekkor vissza kellett fordulnom, és átadnom nekik a hagyományt. De már késő volt.” (A színház archívumából.)

Ezért a rendező Igor Liszov ma már azt mondja, hogy „apátlannak” érzi magát, kitagadott, elhagyott fiúnak. Következésképpen drámaian éli meg a hivatását. Arról panaszkodik, hogy Vasziljev nem támogatja őket

¹ Richard Tarnas: *A nyugati gondolat stációi*. Ford. Lázár A. Péter. Budapest, AduPrint, 1995, 56.

önálló rendezői munkájukban, nem egyengeti az útjukat, nem nyújt segítő kezet, nem ad erkölcsi útmutatásokat. Vasziljev pedig, úgy látom, nem igazán hisz a tanítványokban, jóllehet felismerte, hogy bizalmatlanságának oka éppen saját pedagógiai módszerében rejlik.

Vasziljev olyan tanítványokat nevelt, akik nem akarnak abban a színházban dolgozni, amelyet csak a tömeg- és kasszasiker érdekel. Néhányuk azonban mint-ha abban a színházban sem tudna dolgozni, amely más, magasabb rendű, de nehezen elérhető célokat tűzött maga elé.

Minden alkotói folyamatban kap és veszít az ember. Anatolij Vasziljevnek ebből is, abból is kijutott.²

A SZÍNHÁZ MINT TUDOMÁNY

A kulturális intézményrendszer hivatalnokai nagy hibát követtek el, amikor nem engedélyezték, hogy színházában Vasziljev színművészeti képzést indítson. Oroszországban – és nincs még egy ország, amelyről ez elmondható lenne – nem tisztelik a tehetséget, és közömbösen viszonyulnak az úgynevezett össznemzeti érdekekhez.

Vasziljev már az állami Színművészeti Akadémián sem oktat, pedig ebben az intézményben a nyolcvanas években több évfolyamnyi színészt és rendezőt tanított. Amikor megkérdeztem tőle, miért nem tanít már az Akadémián, azt válaszolta: „Nem azért nem tanítok, mert nem akarok, hanem a köztünk kialakult nyilvánvaló ideológiai ellentétek miatt.” Annak idején önszántából hagyta ott az Akadémiát, de az azóta eltelt hosszú évek alatt egyszer sem ajánlották fel neki, hogy térjen vissza ottani katedrájához.

Néhány évvel ezelőtt a lyoni Színművészeti Főiskola felkérte Vasziljevet, hogy tartson náluk kurzust. És Vasziljev mind a mai napig az ottani diákokat igyekszik megismertetni az orosz színházi hagyomány rejtelmeivel és sajátosságaival. Mi pedig kénytelenek vagyunk megbékélni a helyzettel, esetleg kedvünkre kesereghetünk az „agyelszívás” már-már megszokott jelenségén. Ugyanakkor maga Vasziljev is úgy értékeli, hogy Európában személyét és munkáját jóval többre tartják, mint saját hazájában.

De mit is csinál Vasziljev a lyoni Színművészeti Főiskolán? Diákjaival legelőször is drámai művek elemzésének módszerét vitatja meg. A Sztanyiszlavszkij-iskola hagyományain felnőtt rendezők az úgynevezett cselekvő elemzés módszerével dolgoznak. Vasziljev annak idején Marija Knyebel tanítványaként tökéletesen elsajátította ezt a metódust, erre több előadása is bizonyítékul szolgálhat, köztük a *Szólo ingaórára*, Oswald Zahradník darabja, amelyet a Moszkvai Művész Színházban a társulat nagy öregjeivel rendezett meg. Csakhogy Vasziljev nem csupán a gyakorlat terén hasznosította a cselekvő elemzés módszerét. Hosszú éveket szentelt a metódus átgondolásának és alapos vizsgálatának, és mindezt olyan páratlan elméleti és módszertani felkészültséggel végezte, amely lehetővé tette számára, hogy „az algebra segítségével hitelesítse a harmóniát”. A fáradságos és elmélyült munka a módszer továbbfejlesztéséhez vezetett, így sikerült megtenni a következő lépést a színház törvényeinek megis-

merési folyamatában. Vasziljev megalkotta a módszer egy új változatát, a *konceptuális* elemzést (amely már nevében is ellenpontozza a pszichológiai színházban domináns *situációelemzést*). Ez tehát Vasziljev franciaországi óráinak elsődleges kiindulópontja.

De miért nevezi Vasziljev Sztanyiszlavszkij módszerét *situációelemző* módszernek? Azért, mert az a drámában, a drámai szituációban felvázolt (valós vagy dramaturgiai) körülmények részletes és aprólékos vizsgálatán alapszik. Ez a módszer minden olyan drámai mű megközelítésére érvényes, amelyet a pszichológiai színház előnyben részesít. Márpedig a pszichológiai színházban mindenekelőtt a dráma kerül színre.

Vasziljev a következőképpen ír erről: „Ezzel a módszerrel képtelenség sorstragédiát próbálni! Sztanyiszlavszkij maga is hatalmas problémába ütközött, amikor úgy döntött, megrendezi a *Tartuffe*-öt. Kénytelen volt úgy próbálni Molière-t, mintha csak egy meghatározott drámai műfajt, drámát vagy komédiát próbálna. Végül gyönyörű előadást hozott létre, csakhogy a Művész Színház zengzetes stílusában.”³

A dráma mint műfaj akkoriban jelent meg, amikor a művészetekben felébredt az érdeklődés az ember, az emberi jellem, az ember belső világa, tudata, lélektana és sorsa iránt. A dráma műfaja abból a hitből fakad, hogy az emberi személyiség történetet/történelmet terem. A dráma műfaja számára nincs érdekesebb, emelkedettebb tárgy magánál az embernél. Az emberi tudat és az emberi lélek az egész világot átfogja. A világ pedig benne foglaltatik az ember lelkében.

A Vasziljev megfogalmazása szerinti *konceptuális* dráma vagy irodalom (legyen az tragédia, komédia, sőt regény stb.) nem korlátozza a világot az emberi lélekre. A konceptuális irodalom a gondolatok és fogalmak (*konceptusok*) világával foglalkozik, ezeket emeli át a szerző a műbe. De ennek mélyebb kifejtéséhez sokkal részletesebb elemzésre lenne szükség.

A *situációelemzés* úgynevezett *egyenes perspektíva* szerint építkezik. Azaz a kiinduló helyzettől halad a központi cselekmény felé. A kiinduló helyzet fedi le mindazt, ami a *múltban*, a dráma kezdete előtt történt. A központi cselekmény pedig azt mutatja meg, ami ennek következményeként kialakult.

² Mint ismeretes – és erről lapunk is hírt adott –, Vasziljevet a 2007/2008-as szezonban a főváros kulturális bizottsága leváltotta saját, 1988-ban alapított színházának művészeti vezetői pozíciójából. Vasziljev önkéntes emigrációba vonult, és elhagyta az országot, bejelentette, hogy többé sosem fog Oroszországban dolgozni. Ugyanakkor tanítványait arra biztatta, hogy folytassák a munkát. Ők pedig, akik eddig alig kaptak lehetőséget, megjelentek, és a Drámai Művészet Iskolája meglepő módon felvirágozott. Alekszandr Ogarjov, Igor Jacko – Vasziljev ismert színésze, a színház új művészeti vezetője –, Borisz Juhananov mutattak be rendhagyó, izgalmas produkciókat. Hasonlóképpen a színházzal kapcsolatban lévő művészek: Dmitrij Krinov és Igor Liszov rendező, valamint Tanaka Min és Konsztantyin Mishin koreográfusok. Krimovot még maga Vasziljev hívta dolgozni, előadásai pedig nemzetközi figyelmet is kaptak (lásd *SZÍNHÁZ*, 2007/7. és 2008/8., Bérczes László cikkeit), többen azonban úgy érezték, elárulják a mestert, ha távozása után is dolgoznak. Az, hogy Vasziljev színházának nagytermében – amely korábban neki volt fenntartva – is előadások születtek, jelzi, hogy változnak az idők. Ogarjov előadásában, a *Kis orosz dalokban* pedig Vasziljev távozásának dokumentumaiból hangzottak el részletek egykori színészei szájából, amelyek azt üzenik: a múlt lezárult, a jövő elkezdődött. (*A Szerk. megjegyzése.*)

³ Anatolij Vasziljev: V zascitu „Amfritrona” (Az *Amphitryon* védelmében). *Tyeatralnaja szisny*, 2003/3. 30.

A konceptuális elemzés *fordított perspektíva* szerint építkezik. Itt nem a múltból haladunk a jövő felé, hanem a jövő (a központi cselekmény) felől közelítünk a múlt-hoz (a kiinduló helyzethez). Játékában a színész a központi cselekményből indul ki, azaz – Vasziljev megfogalmazása szerint – *előre játszik, a jövő felől játszik*.

„Vagyis azt mondhatjuk, hogy a közlési folyamat szempontjából a teljes drámairodalom kétféle szabálynak engedelmeskedik. A drámairodalom első típusa az emberről közöl velünk dolgokat, és ennek az irodalomnak a működési elve a múltból a jövő felé való elmozdulás. A múltat a tudatalattiban keresi, és miután meglelte, a központi cselekményben napvilágra hozza. Erre a modellre a drámairodalomból számtalan példa hozható. A drámairodalom másik típusa nem az emberről szól, ez a fajta irodalom az ember segítségével, de nem róla magáról mesél el dolgokat. Arról mesél, mi lakozik az emberen kívül. Másféleképpen kezeli az időt, amely itt a jövőből a jelen felé halad. Ideális esetben a drámai cselekmény szereplője a központi cselekmény során megvilágosodik, vagy beleütközik a jövőbe. Ez lenne a központi cselekmény szerepe: olyasfajta fordulat a drámán belül, amely kiteljesíti és lezárja az elmesélt történetet.” (Részlet a lyoni színiiskolában tartott előadásokból.)

...

Moszkvai műhelyében⁴ Vasziljev fiatal színészeivel, mint mindig, most is Platónnal kezdte a munkát. Az utolsó tanévet (2005/2006) teljes egészében Shakespeare-nek szentelte.

Vele Vasziljev korábbi műhelymunkái során nem foglalkozott. Shakespeare *Lear királyán* viszont – emlékezetünk szerint – már a nyolcvanas évek elején is dolgozott az akkori Moszkvai Akadémiai Művész Színházban, Jefremov igazgatósága idején. A próbafolyamatnak a főszerepet játszó Andrej Popov halála vetett véget. Vasziljev egész életében sajnálta ezt, és értesüléseim szerint Lear szerepét ezek után legszívesebben Innokentyij Szmoktunovszkijnak adta volna.

A próbákról ugyan nem készültek jegyzetek, de az Andrej Popovról írt tanulmányban valóban szó esik a tragédia alap gondolatairól és kompozíciójáról. Vasziljev *Lear*-megközelítése kétségtelenül sok érdekességet és újító ötletet tartalmaz, melyekhez a rendező néha még ma is visszatér a fiatal színészeknek tartott műhelyfoglalkozásokon.

Vegyünk most sorra néhány feljegyzést, amely a fiatal színészek számára tartott Vasziljev-féle műhelyfoglalkozások Shakespeare-óráin készült.

A LEAR-KÍSÉRLET. MŰHELYMUNKA.

2005. NOVEMBER 9.

Vasziljevnek a következő kérdést tették fel:

– Miért mond le Lear a hatalmáról az első jelenetben?

Vasziljev azt válaszolta, hogy erre a kérdésre „az egész emberiség sem tudna válaszolni. Ezért te se gondolkodj ezen. Meg kell csinálni. Ne keresd a motivációt, egyszerűen meg kell csinálni. És azért kell megcsi-

nálni, hogy minden, ami ezután következik, megtörténhessen.

Hiszen az a kérdés, hogy miért tette ezt Lear, összefügg Lear alakjának mint szerepalaknak a tanulmányozásával. A szerepalaknak valóban feltehetjük azt a kérdést, hogy miért tette ezt. A szerepalak számára ez alapvető kérdés, és a későbbiekben már minden ebből bontakozik ki.

De neked más kérdést teszek fel: ha Lear nem így cselekedett volna, lehetséges lenne-e a tragédia? Természetesen nem. Tehát egyszerűen muszáj megcsinálni.

És még valamit kérdezek: mi a fontosabb? Annak a motivációja, hogy miért tette ezt Lear, vagy tettének következményei?

Ha leásunk a tudatalatti bugyraiba, és ott keressük Lear cselekedetének mozgatórugóit, egy másik játék kezdődik, amely már nem tragédia, hanem dráma. A szerepalak állandóan visszatér a múlt-hoz, és azt kérdezi magától: »Miért tettem ezt?« De vajon a shakespeare-i szöveg a »miért tettem ezt?« kérdést teszi föl, vagy a megtörtént dolog tényére kérdez rá?

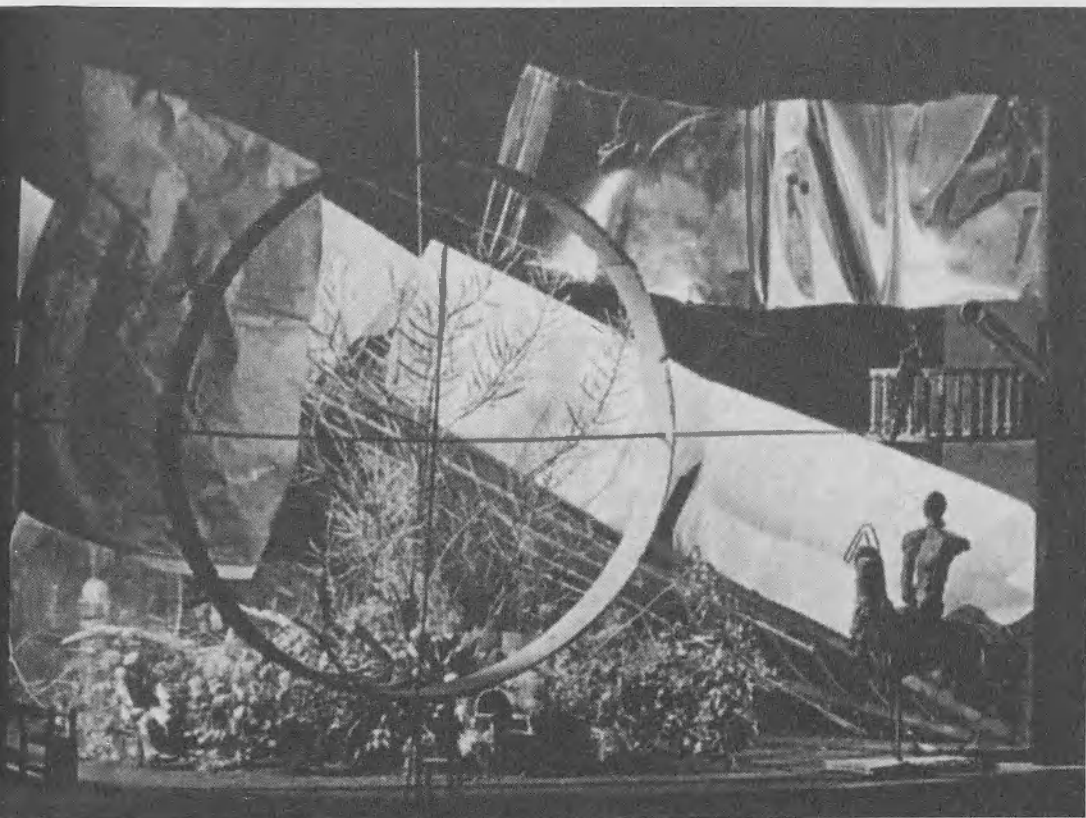
Az univerzális struktúrák, a játékos struktúrák megengedik – ezt kifejezetten nektek mondom –, hogy valaki fogjon valamit (a földbirtokot), és felossza három részre (a három lánya között). Mondd ki magadban: így élem meg. Ez az én személyes tapasztalatom, és a többi szerepalak tapasztalata.

A lényeg az, hogy ezt az első jelenetet nyitánynak tekintjük, és a tragédia csak ezután kezdődik; előtte még nem kezdődött el.



Karikajáték

⁴ A műhelyről lásd SZÍNHÁZ, 2007. május.



BALRA:
A Lear király
Igor Popov tervezte
díszlete

LENT:
Igor Popovval

Ezt a felütést nem helyes kizárólag Lear tettének tekinteni, hiszen a többi szereplőnek is hasonló mértékben része van benne. És ezek más struktúrák.

Itt már egy másik megközelítésről van szó. Alapvetően más megközelítésről. Amelyet még húsz évvel ezelőtt fedeztem fel.”

Érdekes kommentálnunk Vasziljev szavait, aki azt hangsúlyozza, hogy Leart nem mint szerepalakot kell megközelíteni. Tehát nem egy emberről van szó, akinek bizonyos életrajza, története, lelki alkata, jelleme van. Éppen emiatt nem kell feltenni ezt a kérdést. Miért osztotta fel a királyságát? A birtokát? Vasziljev szerint végre kell hajtani a szétosztás aktusát. Egyszerűen meg kell csinálni. Végrehajtani, mint valamiféle gya-

V. Bazsenova felvétele



korlatot. A jobb érthetőség érdekében tanulmányozzuk át a '86-os év jegyzeteit: Vasziljev *Lear király* című cikkét, amelyet Andrej Popovról írt.

„A *Lear király* elemzésekor egy kétrészes kompozícióból indultam ki. Az első rész az exozíció (ez magában foglalja a tragédia első jelenetét, az ország felosztásának teljes történetét és a koronáról való lemondást). Itt bontakozik ki a tragikus cselekmény. Tehát nem azelőtt történik, hogy felmenne a függöny, mint a XX. századi drámákban, hanem magában a drámában. Fontos, alapvető mozzanatról van szó, amely nagy-

Hat szereplő szerzőt keres

részt, sőt talán teljes egészében megváltoztatja a reneszánsz tragédiára vonatkozó szemléletünket. Hiszen mi történik, amikor hagyományosan rendezik meg ezt a darabot? Minden pontosan megfordítva lesz. A királyságban komor hangulat uralkodik. Lear kedve is borús... Mintha már valami történt volna. Már »kizökkent az idő« – mondja Hamlet, amit ugyanebből a logikából kiindulva általában szintén helytelenül értelmeznek.”

Egyszóval Lear lemond a koronáról. Vasziljev a továbbiakat így értelmezi: kialakul a konfliktus, de nem Lear és a lányai, hanem Lear és Kent között. Kent megérti, hogy Lear tettének komoly következményei lesznek, ezért nem akarja, hogy lemondjon a koronáról. A többi szereplő is belép a konfliktusba. Amint lezárul a kompozíció első része, világossá válik az egész történet.

Annak érdekében, hogy a kompozíciónak ezt az első részét „rövidre zárhassa”, és áttérhessen a második részre, Vasziljev átmeneti szünetet iktat be. Feltételes szünetet. „Az élet leplezi le Lear tettének következményeit. Leart kivetik a birodalmából, a szemétdombra.”

Andrej Popov erről így írt: „Lear tragédiája nem abban keresendő, ahogy Cordelia viselkedett az osztozkodáskor, nem a másik két lány családságában, hanem abban, hogy Lear lemondott a koronáról, a hatalomról, és átadta azt a csőcseléknek.”

Vasziljev csak nehezen tudta kibontani Lear tragédiáját. De fontos leszögeznünk, hogy szakított a hagyományos pszichológiai megoldással, és helyette konceptuális megoldást javasolt, amely átrendezte a darab szerkezetét, és alapvetően meghatározta a színész helyét a játékban.

Vasziljev a színészek játékához írt kommentárjaiban gyakran hangsúlyozza, hogy a Shakespeare-alakok megfejtésekor nem elég a konceptuális megközelítés, hanem azt össze kell kapcsolni a szituációelemzéssel is. A szituáció az a legelső szint, amelyre a jelenet épül, és nem érdemes teljesen kizárni a megközelítésből.

Ahhoz, hogy a rendező a szöveget szintetikus anyagként értelmezhesse, össze kell kapcsolnia a szituációelemzést és a konceptuális megközelítést. Vasziljev szerint Shakespeare vagy Puskin és más klasszikus orosz szerzők szövegei ilyen eljárást igényelnek.

És szólunk itt még egy másik fontos körülményről is. Vasziljevnek a pszichológiai és a játékos struktúrák, valamint a szituációelemzés és a konceptuális megközelítés különbségéről megfogalmazott gondolatait nem szabad úgy értelmeznünk, mintha hőseit teljes mértékben megfosztaná a pszichológiától, és absztrakt, élettelen alakokká gyúrná őket. A „pszichológiai” fogalmát ő nem hétköznapi értelemben, hanem szigorúan szakkifejezésként használja. „Pszichológiai színházon” azt értjük, ahogy a színész – Sztanyiszlavszkij képletét alkalmazva: az „én az adott körülmények között” – elmélyül hősenek jellemében. Belülről azonosul vele, magáévá teszi az összes őt formáló hétköznapi, történelmi, társadalmi körülményt. Keresi cselekedetei belső logikáját, feltárja viselkedésének motívációit. Ennek eredményeként egy pszichológiailag határozottan körvonalazott alakot látunk, akiben megvan egy eleven ember minden tulajdonsága: kialakult a maga lelki alkata és jelleme, külseje, életfelfogása, a világhoz és önmagához való viszonya. A mai színház-

ban általában ilyen alakokat láthatunk a színpadon. És már csak a rendező és a színész tehetségétől függ, hogy ez az alak mennyire mély és egyéni, mennyire meggyőző és szerves, mennyire aprólékosan és gondosan kidolgozott a belső élete.

A játékos színház módszerével létrehozott vasziljevi alakok ugyancsak hús-vér emberek. Hiszen Vasziljev alapjában véve Sztanyiszlavszkij iskolájának követője, sohasem szakított annak alapgondolataival, és Sztanyiszlavszkij egyik kulcseszméje is abban áll, hogy a színpadon valódi életet teremtsen. De Vasziljev színházában az ilyen vagy olyan jellemvonásokkal rendelkező valódi ember (a kifejezés átvitt értelmében) csak *végeredményként*, a néző *érzékelése által* jön létre.

...

Vasziljev, aki a filozófiai gondolatok és eszmék világa felé törekszik, és igyekszik elrugaszkodni a bűnös földi létől és a gyalog ember mindennapi gondjaitól, valamiféle emelkedettebb színházi formát keres, amelyet ő maga metafizikus színháznak nevez.

Az ő szemében idetartozik Dosztojevszkij, Thomas Mann, Puskin és Shakespeare színháza.

Vasziljev misztériumként értelmezi a tragédiát, és ezzel a látásmóddal teljesen új, a szovjet kultúra számára járatlan, ugyanakkor a XX. századi európai kultúra által alaposan kitaposott ösvényekre vezet bennünket.

Shakespeare tragédiáinak gyökereit Vasziljev a középkorban véli fellelni. Ez az újszerű gondolat soha nem látott távlatokat adhat az értelmezésnek. A metafizikus színház kapcsán Vasziljev az ezoterikus tanok hagyományaira, vallási szertartásokra és rítusokra hivatkozik. (Emlékezzünk csak arra a nagy ívű programra, amelyet a különféle népek vallási szertartásaira épített néhány évvel ezelőtt a Moszkvában megrendezett Színházi Olimpián.) A pogány és a keresztény mitológiára, valamint az Újszövetségre támaszkodik. Mindezek az alapok persze igen távol állnak attól a materiális szellemiségtől, amely a jelen kor gondolkodásmódjában uralkodónak mondható.

Mint már említettük, Vasziljev az idealizmus törvényét képviseli.

Néhány évvel ezelőtt megpróbáltam interjút készíteni vele, a metafizikáról akartam kérdezni. Az interjú végül nem készült el, mert épp egy olyan időszakban kerestem fel Vasziljevet, amikor képtelen volt pontosan szavakba foglalni azt, amivel foglalkozott. Viszont néhány rövid jegyzetet megőriztem. Arról beszélt, hogy „a kitapinthatatlan, szemmel és füllel nem érzékelhető” világ folyamatai érdeklik, amelyek „ellenállnak minden olyan törekvésnek, amely a rögzítésre irányul”, mivel csupán a „metafizikus térben léteznek”.

„És miféle folyamatok ezek?” – tettem fel a kérdést.

„Nem tudom megmagyarázni őket, hiszen nincs rájuk semmiféle magyarázat. Annyit tehetünk, hogy elkülönítünk számukra egy mezőt, és azt mondjuk, hogy ebben a mezőben vannak a mítoszok. A metafizika terében léteznek. A valós, fizikai térben nincs létjogosultságuk. A metafizikus tér a mítoszok, az ókori istenek létezésének tere, illetve – a kereszténység szókincsével élve – Isten létezésének tere. Ezt a tételt elég nehéz megmagyarázni. Minden egyes történés megnyit egy új területet a másik tér előtt. De azt a másik teret lehe-

tetlen a létezésre kényszeríteni. Mert az rajtunk kívül létezik. Nélkülünk. Időben előttünk és utánunk. Örökön-örökké, egészen a világ végezetéig. Érted?”

Én akkor csak egyetlenegy dolgot értettem meg, azt, hogy Vasziljev nagyon összetett dolgokkal foglalkozik, valami olyasmivel, ami teljességgel ismeretlen a kortárs színházi gyakorlatban, és igen távol áll a megszokott színházi keretektől. Az ismeretlent próbálja megfogalmazni, azt, ami hiányzik a hétköznapi tapasztalásunkból.

Az orosz származású amerikai szociológus, Pitirim Sorokin elmélete szerint két fő kultúrátípust váltakozik egymással: az *ideacionális* és az *érzéki* (szenzuális). Az *ideacionális* kultúrát „az Isten kegyelméből, közvetítőkön (prófétákon, misztikusokon, egyházatyákon) keresztül megnyilatkozó igazság” vezérli, amely „az érzékek felett álló misztikus tapasztalaton, közvetlen kinyilatkoztatáson, isteni eredetű megérzésen és ihleten keresztül tárul fel”. A *szenzuális* kultúra „az érzetek igazságán” alapszik, amelyhez „érzékszerveink segítségével juthatunk el”. Pitirim Sorokin a kultúra egy harmadik, vegyes típusát is meghatározza, az *idealisztikus* kultúráét. Ennek igazsága „a két másik igazság szintézise”.⁵

Az *ideacionális* és a *szenzuális* kultúra az emberiség történelme során folyamatosan váltja egymást, hol az egyik kerekedik felül, és hirdeti uralmát, hol a másik. A harmadik, vegyes típus, az *idealisztikus* kultúra pedig az *ideacionális* kultúrából a *szenzuálisba* való átme-

netkor tűnik elő. Ilyen történelmi pillanat volt a reneszánsz, Shakespeare munkásságának kora.

Ez a nézőpont teljességgel megfelel annak a Shakespeare-értelmezésnek, amelyről Vasziljev tragédiaelemzései is tanúskodnak. A rendező szerint ezek a tragédiák nem annyira magukról az emberekről szólnak, mint inkább arról, milyen szerepet játszik az isteni elrendelés az emberek életében. „A tragédia középpontjában – mondta Vasziljev az egyik műhelymunka során – végeredményben mindig ugyanaz a konfliktus áll: az égi események és földi, analóg leképeződéseik konfliktusa.”

Pitirim Sorokin elméletéből kiindulva a XX. század „két korszak között helyezhető el: a ragyogó tegnap haldokló szenzuális kultúrájának és a közelgő holnap lassanként megszülető ideacionális kultúrájának találkozásában. Jelenleg egy hat évszázada tündöklő érzéki nap huszonegyedik órájában élünk, gondolkodunk és cselekszünk.”⁶ Lehetséges, hogy ez a hatvan évvel ezelőtt kidolgozott tudós álláspont képes lesz megvilágítani az itt felvetett problémákat. Elképzelhető, hogy Vasziljev mintegy a kortárs kultúra válságjelenségeire válaszul dolgozta ki elméletét. Hiszen nem lehet véletlen, hogy Vasziljev elutasítja a pszichológiai realizmust, amely minden kétséget kizáróan a *szenzuális* kultúra területéhez tartozik.

FORDÍTOTTA: JORGOSZ BAIÁ, BÁRTFAY RÉKA,
MOLNÁR ZSÓFIA ÉS TELLER KATALIN

⁵ Pitirim Sorokin: *The Crisis of Our Age. The Social and Cultural Outlook*. New York, E. P. Dutton & Co., 1951, 81.

⁶ Uo. 13, eredetileg in Pitirim Sorokin: *Social and Cultural Dynamics. A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law, and Social Relationships*. 3. k. New York, American Book Company, 1937. 535. sk.

Megjelent: Polina Bogdanova: *Logika peremen. Anatolij Vasziljev: mezsdü proslim i buducsim*. (A változások logikája. Anatolij Vasziljev: múlt és jövő között.) Moszkva, Novoje lityerturnoje obozrenyje, 2007.

kulturális útikalauz egzotikus országokba

Világ Kikötő

Azsi

Ausztrália

Afrika

Eszak-Amerika

Dél-Am

A Duna Televízióban minden hónap utolsó keddjén

Legközelebb október 28-án Delhibe, a tizenhétmilliós városba utazhat a Dunával.

DUNA