



Markó Róbert

Egy kiállítás képei

ARANY MASZK, MOSZKVA

M egérkezel Moszkvába, és közlik veled, hogy ha azt gondoltad, ez itt Oroszország, akkor tévedtél: ez itt Moszkva, állam az államban, tizenkilencmilliósvilág város (városvilág). Kicsit mindjárt becsapva is érzed magad, hogy a neked és másik hatvan kilenc külföldi vendégnek – Örményországtól az Egyesült Államokig – összeállított *Orosz csomag* (*Russian Case*) tizenkilenc előadása közül csupán négy nem moszkvai; a tizenkilencből fizikailag tizenháromat láthatsz a programműközések miatt, s ekkor még azt hiszed, végig is nézed mindegyiket, de a gyakorlatban megállsz majd tíznél. Így sem szégyelled magadat különösebben, mert négy nap alatt teljesíted ezt a penzumot, közben kutyafuttában pótolod az otthoni elmaradásaidat, kétségbeesett harcot folytatasz a méregdrága és csak imitt-amott elérhető internetért, és ismeretéseket is kötsz, egy amerikai színész-rendező-színházigazgatóval például, aki Csehovot készülni rendezni odahaza, chicagói magánszínházában, és most inspirációt gyűjteni jött Moszkvába. Rengeteg mindenben meglepődsz időközben, és ha utólag visszagondolsz, alig tudod eldönteni, melyik a nagyobb csodálkozónivaló: a méregdrága – mondjuk tíz- és harmincezer forint közötti – színházi jegyárak, vagy az ezek dacára zsúfolásig megtelt nézőterek. Nagyon hamar kauzális kapcsot is találsz a ticketek magas ára és a telt házak között: az a benyomásod támad, hogy az orosz közönség megvásárolja magának a kulturális élményt, és ha már ilyen drágán, hát azt csinál a nézőtér, amit akar, még a te Közép-Kelet-Európában beléd szocializált hozzáállásod szerint is megszenteltleníti Thália templomát, de minimum helytelenül viselkedik: eszik-iszik, telefonál, meglátogatja a mellékhelyiséget, majd gond nélkül visszacsörtet a sor közepére. Az elméletet – nem a néző van a színházért, hanem a színház a nézőért – helyesnek találod, csupán a gyakorlati megvalósulást érzed némileg csökevényesnek.

Középkategóriás, ámde kellőképpen drága hoteledből első utad az egy sarokra lévő Mejerhold Központba vezet, az Arany Maszk fesztivál egyik főhadiszállására. Az ötszintes épület játszóhely, kulturális és információs centrum, kávézó és találkozóhely egyben, csinos komplexumnak találod, a legfelső szinten ér az első furcsa színházi élmény, az ulan-udei Burját Drámai Színház *Út a megvilágosodáshoz* című előadása. A buddhista meditatív produkciónak ígért maskarádé egészen különös keveréke a rituális és

a történetmesélő színháznak. A narráció szintjén nagyon is egyszerű az előadás: egy korán árvaságra jutó, számos életakadályt végigszenvedő fiú buddhista szerzetessé válásának rögzös útját követi végig. Ám rendívil bonyolultnak tetszik mint szertartás-színház: nyilvánvalóan minden mozdulatnak, színnek, gesztusnak óriási jelentősége van, és nyilvánvalóan minden mozdulat, szín, gesztus felfejthetetlen számodra, kívülről jövő számára. Amit felfogsz mindebből, hogy szellős, tiszta, sallangtalan fogalmazásmód a burját színházé (mint minden, ami tradicionális), és sokat gondolkozol azon, vajon valóban ilyen nagy jelentőségű-e az orosz színházban a burját – egy további ulan-udei előadás szerepel ugyanis az *Orosz csomag* programjában, a *Kumalan örök fényénél* című etnográfiai bábprodukció. Tűnődésedben a programot válogató Jelena Kovalszkaja színikritikus sem segít meg különösebben, aki a sejtelmes „olyan színházi formák csokrát gyűjtöttük össze, melyek az orosz *mainstream* peremén virágoznak” mondattal zár rövidre mindenfajta további koncepciókeresést.

Írásodban most megtöröd az egyenes vonalú időbeli előrehaladás dramaturgiáját, és beszámolsz a maradék két vidéki produkcióról – milyen furcsa Pétervárt vidéknek nevezni –, melyek közül az elsőt, *A folyamatos görbület* címűt (Pavel Szemcsenko és Makszim Gyidenko előadása, AXE, Szentpétervár) részint azért nem látod, mert a kollégáid lebeszélnek róla, részint pedig azért, mert szerkeszteni indulsz szálláshelyedre, ám ehelyett órák hosszat cserélsz eszmét a kortárs finn drámáról, amiről pedig nem is tudsz sokat. A jekatyerinburgi *A vágy villamosát* azonban látod; Tennessee Williams darabját átírta, rendezte, az előadás díszletét és jelmezeit tervezte, a jekatyerinburgi színházat alapította és vezeti az egy személyes színházi iskola, Nyikolaj Koljada. Amikor Koljada *Murlin Murlóját* a 2006/2007-es évadban az Örkeny Színház játszotta, a műsorfüzet a szerzőt az „uráli Lope de Vega” epithetonnal ruházta föl; az Arany Maszk brosúrája ezúttal az „uráli Tennessee Williams” formulát használja, pedig ha valaki, akkor aztán Koljada igazán nem szorul hasonlítgatásra, legalábbis a tekintetben, hogy aki egyszer látott egy Koljada-előadást, a következőt nagyon gyorsan fölismeri. A drámaíróként és -tanárként, színészként, rendezőként, társulatvezetőként egyformán tevékenkedő színházi ember produkcióiban rendszerint a legalsóbb, legkiszolgáltatottabb társadalmi rétegek



problémáit vizsgálja, az általa teremtett színházi nyelv merész, sokszor látszólag egymáshoz nem illő asszociációkon alapszik, és erősen rétegzett: a felszínen is üzenetértékkel bír, de mélységeiben is értelmezhető (amennyiben vannak mélységei).

Koljada színházáról tudni lehet azt is, hogy előadásait társulatának igényeihez és adottságaihoz szabja. Hogy *A vágy villamosa* esetében a koncepció vagy a szereposztás volt-e előbb, lényegében mindegy: az előadás tökéletesen szembemegy a Williams-darab (elsősorban szerep-) értelmezési tradícióival.

Jelena Lapina felvétele



FENT: Jelenet a Médeiából
BALRA: Döntetlen egy pillanatilag
JOBBRA: A Potudany folyó



Jekatyerina Cvetkova felvétele

Itt ugyanis Stanley nem férfierejét fitogtató, nagy volumenű alfahím, hanem kisebbségi komplexusait folyamatosan – és elsősorban agresszióval – negligálni igyekvő nyikhaj, Blanche pedig a szerephagyománynál idősebb, de stabilabb, keményebb, életképesebb, végső soron elégedett nő, akinek a boldogságához csupán a társadalmi megbecsülés hiányzik. Az előadás egészen pontosan működteti a talajközeli primitivitásba süllyedt, ám hajdani formátumának foszlányait őrző Stellával kiegészített főszereplői hármast, miközben Koljada előadása rendszer- és társadalomkritika is: az amerikai álom, illetve a náci, azután kezdetben áttételesen, majd egészen konkrétan a kommunista totalitarista rémálom kórképe és bírálata. És mint ilyen politikailag rettentően inkorrekt előadás: nemcsak a *Lili Marleent* dúdolgatva megérkező, külsőségeiben is Marlene Dietrichre hajazó Blanche figurájának folyamatos leépítésével, de a vég nélkül karneválozó csöcseléknek az amerikai lobogót és a Szabadságszobrot kiforgató jelmezével. A tömeg ruhája végül – egyetlen kilencvenfokos fordulattal – orosz zászlóvá lényegül át, a porig alázott Blanche is beépül az önkívületben tombolóak közé:

szervesült a társadalomba, önmagát azonban végérvényesen elveszítette. Nem tudod, csak gondolod, hogy Blanche ezúttal a kortárs Oroszország metaforájaként is működik.

Jóval közelebb ismereteket szerezhetsz viszont az aktuális moszkvai viszonyokról, ha a Teatr.doc klubsztrófó terébe ellátogatsz. A dohos pincét erős túlzás színháznak hívni, és ezt nem valami felsőbbrendű öntudat mondatja veled, hanem a rögváló: omladozó, fekete falú, ablaktalan-levegőtlen helyiség a Teatr.doc, és így látod bizonyítva, hogy a kortárs dráma nemcsak nálunk mostohagyerek. Az aprócska pince-játszóhely ugyanis – amint azt már neve is mutatja – a kortárs dráma ügyét kívánja felkarolni, szöveggközpontú előadásokat állít színre a „minden szöveg darab” elvét alkalmazva, s a Praktika Színházzal közösen saját fesztivált is fenntartott: a Novaja Dramát (Új dráma), melyet 2002-ben rendeztek meg először, s a tavaly halt hősi halált. A fentiek tudatában cseppet sem lepődsz meg, hogy az *Orosz csomag* egyetlen kortárs dráma alapú produkciója, *Az élet nagyszerű* amolyan félig szcenírozott felolvasószínház. Pavel Prjazsko darabja egy elmosódott, éppen ezért kiismerhetetlen értékrendszerű világot sumház: két fiatal nő és két férfi párkapcsolati krízisébe pillantunk be az első, kóstolható szerelmes (?) együttlétektől a kényszer- és érdekházasságokig. Prjazsko gyakorlatilag panelekből építi fel a darabot, s olyan univerzális igazságokat (szigorúbban: közhelyeket) hangoztat, mint: „sosem bízhat az olyanban, aki veled csalt”, mégis igen érzékletesen mutatja fel a klasszikus értékek (házasság, barátság, satöbbi) devalválódását, és mint ilyen hiteles kórkép (akár a mi kies hazánkról is). Mihail Ugarov és Marat Gacalov láthatóan igen sok időt tölthetett a darabelemzéssel, és a felolvasószínházi forma annyiban passzol is a da-

rabhoz, hogy jelzi: a dráma szereplői mindent amolyan próbának tekintenek – mintha nem volna tétje semminek. Az előadásnak van, szerencsére, jócskán.

Ha némileg megengedő vagy, és kellőképpen elismered a dramaturg érdemeit a színházban, *Az élet nagyszerű* mellé felírhatod még két kortárs orosz színpadi szöveget, bár mindkettő prózai műből íródott drámává, és csupán az egyik eredetijét írta orosz szerző. Mégpedig *A Potudany folyóé*, bizonyos Andrej Platonov (született Andrej Klimentov), a XX. század első felének szkeptikus kommunista prózaírója. A Potudanyt a magyar történelemből is ismerheted: mocsaras árterületeivel nehezítette a második magyar hadsereg előrejutását a Don felé, és a moszkvai Színházművészetek Stúdiójának előadása is nagyjából ezt az időszakot, a késő harmincas, korai negyvenes éveket választja (kiinduló) játékidéjéül. A többszintes, egy kamara- és egy stúdiószínpaddal rendelkező, szépségesen felújított és korszerűsített

89-ig. Már a tér annyi mindent közöl, hogy kapkod a fejedet: a szálegyenes fenyők erdejében, távol a világ zajától, egy fojtogató háború előszelével a levegőben – itt zajlanak hát az események. A számozott deszkák sokféleképpen megfejthetők, a leghihetőbbnek tán az tetszik, hogy egy élet – és általa egy történelmi kor – éveinek mérőszámai. Nem tudom, *A Potudany folyó* önéletrajzi ihletettséggű munkája-e Platonovnak. Tény viszont, a szerző éppen ötvenegy évet élt, és tény, hogy Zsenovacs a számozott fenyődeszkák segítségével érzékelteti az idő múlását. A 43-as és a 76-os deszkából kisszéket ácsolnak, a 71-esből bölcst, a 68-asból szép kettős szekrényt, ami azután hitvesi rejtékhelyként is fungál, a 47-esből, az 52-esből és a 80-asból koporsót – egy életre való visszaemlékezésnek a képeit látod a színpadon, s áttételesen – mint az emberéletekre kiható tényezők sora – az 1938 és 1989 közötti orosz történelem is megelevenedik. A tulajdonképpeni visszaemlékező



Színházművészetek Stúdiójának előterében héjában főtt krumplit, ízesítetlen teát kínálnak az érkezőknek bádogtálakon, bádogbögrékben, téged például egy fegyveres katona kísér fel a legfelső emeletre, ahol maga a Szergej Zsenovacs rendezte előadás kezdetét veszi. Alekszandr Borovszkij díszlete az egyik legfantasztikusabb, amit valaha láttál: ötvenegy hatalmas, uszkve hatméteres fenyődeszka, fölérnek az égig (illetve a plafonig), egységével megszámozva 38-tól

pedig egy öregember, akit egészen pompás (csinált) civilséggel játszik egy színész, akinek a nevét nem jegyzi a színlap, ő a narráció alfája és ómegája, amolyan keretszereplő, aki egyben tartja a szálakat, az ő emlékezésének szubjektív logikája szervezi rendszerbe az elsősorban a térkialakítás-térkezelés szempontjából revelatív estét.

A Színházművészetek Stúdiójának előadásához ezer szállal kapcsolódik a RAMT műltfeldolgozó produk-



ciója, a *Döntetlen egy pillanatig*. A szülőhazájából, Litvániából szovjet nyomásra 1972-ben Izraelbe emigrált Icchokas Meras hatvanas években keletkezett regénye magyar nyelven is olvasható (igaz, nem az eredetiből, hanem oroszról lefordítva), ám tudomásod szerint nem váltott ki különösebb visszhangot Magyarországon – Moszkvában a korai harmincas litván rendező, Mindaugas Karbauskis adaptálta színpadra a megindító családtörténetet. A regény és az előadásszöveg kerettörténete szerint a vilniusi gettó egyik náci tisztje és egy zsidó fiú, a Lipman család legifjabb sarja sakkozik egymással. A regény minden egyes fejezete egy-egy lépés a partiban, s ezt a dramaturgiát követik le a színpadi változat jelenei, nagy mágnestáblán figyelheted, melyik szereplő hogyan lép; miközben a történet – a filmes vöröshe-ring-effekt mintájára – fordított linearitásban narrálódik, és ez Meras hatalmas találmánya: a legutolsó színben válik csupán világossá, mi volt a játszma tétje: ha a fiú nyer, őt megölik, de a gettóbeli gyerekeket nem deportálják; ha a tiszt győz, a fiú életben marad, de a gyerekeket deportálják; ha döntetlen, a fiú is életben marad, és a gyerekeket sem deportálják. Az utolsó lépésben a fiatal Lipman dönthet: matot ad, vagy felajánlja a döntetlent. És matot ad – valószínűleg azért, mert így „játékból” legyőzi az ő „valódi” legyőzőjét, aki életének-halálának ura a gettóban, és méltósággal távozik az életből. A produkció mindemellett egy másik szálát is folyamatos mozgásban tart: a Lipman család történetét meséli el, ily módon a zsidó gyerekek makrotragédiája mellé egy személyes-családi mikrotragédiát is állít. A lassú tempóssággal épülő nyolc jelenetben életképek sorjáznak, s a hétgyerekes Abram Lipman minden egyes kép végére elveszíti egy-egy gyermekét. Ezt azonban Karbauskis nem direktje közli veled, hanem Anna Fjodorova beszédes díszletével: a hét nagy mágnestábla közül egyet-egyet időről időre befordítanak, mígnem Abram Lipman egyedül marad, és nincsen más, csak a csend – tulajdon történelmi múlttaddal is szembesít, miközben egy rémuralom talán élhető mindennapjaival (mert minden mindennap élhető, gondolod) ismertet össze a *Döntetlen egy pillanatig*.

Mielőtt – mintegy slusszpoénként – legnagyobb moszkvai élményedről, a MTYuZ *Médeiájáról* beszámolnál, fontosnak tartod megjegyezni, hogy az orosz fővárosban sincsen kolbászból a színházi kerítés. Sok a blöff, elsősorban a különféle pince- és gyárszínházakban: performanszoknak vagy happengeknek mondott tökéletesen üres produkciók, amelyekhez hasonlókat idehaza, regisztrárod örömmel, nem is igen látni. Mindazonáltal mégiscsak a kamara- és stúdióterekből várnak valamiféle megújulást az ottaniak: nagyszínházi előadást csak hármat mutatnak, ebből kettőt azonos időpontban. Így lemaradsz Tuminasz Vahtangov színházi *Ványa bácsijáról*, melyet a Csehov-jubileum (az idén lenne százötven éves Anton Pavlovics) legjobb Csehov-előadásának tart a moszkvai kritika – helyette a Művész Színház történelmi falai között egy másik kurrens rendező másik klasszikusát, Kirill Szerebrennyikov *Koldus-*

operáját választod, három részben és négy órában, ami persze önmagában nem sokat jelent, de keسرűen állapítod meg a második felvonás után, hogy Szerebrennyikov mintha maga mögött hagyta volna hajdani átgondolt innovativitását. A Művész Színház egészen elképesztő felkészültségű *all-round* színészeket képes kiállítani, a rendező és Nyikolaj Szimonov által tervezett díszlet pedig igen látványos, mi több: minimalizmusában roppantul korszerű, főszerepét egy kerekéken guruló fémketrec játssza, amelyből és amelybe ki-be ugrál az atletikus Bicska Maxi – de sem a ketrecnek, sem az előadásnak nincsen teteje, súlya, tétje. Mert megvan ugyan a törekvés a kortárs Moszkva (ahogyan azt a messziről jött magyar néző elképzei) megfestésére, de Szerebrennyikov ecsetje nem fog elég vastagon.

Az általad igen nagyon kedvelt, mindeddig azonban csupán DVD-kről ismert Kama Ginkaszé azonban igen. *Médeiája* békebeli, Sztanyiszlavszkij-ihlettségű produkció, illetve úgy képzeld, hogy a megvalósult Sztanyiszlavszkij-módszer maga, az történik ugyanis, hogy „a színész az átélés segítségével éri el a színpadi művészet alapvető célját”. Magyarán állapotban van, egybefolyik taknya-nyála, mert élő-lélegző eszköz a rendezői kézben, és mivel Ginkasz erős keze ezúttal nagyszerűen rendelkezik, és mivel a produkció – mind színészileg, mind szövegileg – nagyszerű alapanyagból gyúródik össze, nagyszerű az előadás is. A Médeia-mítosz és -történet hatalmas léptékű irodalmából Ginkasz Senecáét és Anouilh-ét választja ki, és elegyíti Joszif Brodskij költeményeivel, végül pedig olyan textust hoz létre, amely a hangsúlyt nem Médeiára, hanem a Médeia és Iaszón közötti kapcsolat minőségére helyezi. A darab problematikája az intézményes élettársi kapcsolat, vagyis a házasság és a szabad szerelem közötti konfliktust taglalja, és legfőbb ereje abban áll, hogy nem polarizál: mindkét fél igazságát fel tudja mutatni. Itt Iaszón nem önző hatalomvágyból kacsingat Kreón lánya felé, hanem mert Médeia nem hajlandó hozzámenni, s míg a férfi törvényes utódokat, társadalmi megbecsülést, nyugodt felnőttéletet akar, addig a nő folytatná a szocializációtól távoli, félig állatias ösztönszerelmet, e szokatlan, szabálytalan és rendszerint rövid ideig tartó kamaszboldogságot. Hogy Ginkasz előadása némileg emelkedik a realizmustól, azért Szergej Barkin díszlete szavatul: a tervező tengerkék, csempézett közfürdőre emlékeztető teret álmodott az előadáshoz, melyben bokáig áll, és lépten-nyomon felkorbácsolódik a víz, egyszerre életre keltve ezzel a tengerparti helyszínt és sugallva a vizet fakasztani, tengert lecsendesíteni képes varázslónó, Médeia, az örök nő nyugtalanságát. Amit pedig az öreg, itt kopaszra nyírt hajával, recsegő alt hangjával szinte nemtelen szolgáló agg (vulgár) bölcsessége ellenpontoz: már a gyerekgyilkosságok után Ginkasz roskatag székre, egy sarokba ülteti vén színészét, hogy egy szál lámpával és egy szál színészettel tanúskodjon arról, az élet sosem értelmetlen, mert mindig van mire várni, éjjel a hajnalra, hajnalban a délre, délben az estére, este az éjjelre, és így tovább, amíg a világ világ.