



Andrej Mogucsij, az előadás rendezője az *Alice* díszletében (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



SZÁSZ ZSOLT

Három Alice egy színpadon

Andrej Mogucsij színházáról

A Tovsztonogov Nagy Drámai Színház felújítása során Szentpétervárott hét réteg festés alól 2012-ben előkerültek a 19. század végén átadott épület eredeti freskói – adta hírül az orosz sajtó. Az egész színházat újr alapozták, és a mennyezetet is 1936-ban festett szovjet címer alól először egy puttó keze és feje bukkan elő. A felújítás ideje alatt a színház a Gorkij művelődési házban tartja az előadásait. 2013 tavasza óta új művészeti vezetője van a társulatnak Andrej Mogucsij személyében. Mogucsij változásokat ígér. „A nézők közelségéből szerintem nem jön ki többletenergia (...) ha a színház ebbe az irányba akar továbbhaladni, muszáj lesz megszoknunk – mint a pestis idején: valahogy túl kell élnünk” – nyilatkozta Alisza Freindlich az *Alice – Körfutás két felvonásban* címszereplője a Nemzeti magazinnak a MITEM-en való fellépése után készült interjújában.

Átültetés. Lehetne ez az egy szó is az előadás kulcsszava, ha csupán a rangidős színésznőnek, Oroszország egyik emblematikus művészenek az érzékenységére, a társulat és az alakítás nagyszerűségére hegyezném ki ezt az írást, de akkor is, ha mindazt meg akarnám ragadni, ami miatt ez az előadás – mint a fesztivál számomra legemlékezetesebb eseménye – tovább dolgozik bennem. A kérdést, hogy hányszor lehet egy növényt átültetni úgy, hogy az mégis életben maradjon, Oroszországban minden bizonnyal régebben és többször föltették maguknak a művészek, mint nálunk, s a válaszok is hathatósabbaknak tűnnek. Az átültetést ebben a produkcióban most rajtunk, a nézőkön is gyakorolták, nem utolsó sorban azért, hogy átállítsák figyelmünket Caroll regényvilágáról a mai orosz közeg érzékelésére, a *Körfutás* dramaturgiájára a nyúl barlangjában.

Milyen jó, hogy a replikákban nem találkoznak az egymással beszélők szövegei – gondolom magamban az előadás elején, hogy örülne ennek Weöres Sándor,

akinek gyerekverseit is áthatja a nonszensz költészet szabadsága. S amit a végén megrendült pályatársként érzek, azt leginkább József Attila egyik töredékével tudnám visszaadni: „Ének, hajolj ki ajkamon / s te bánat, ne érij el, csak holnap. / Mélyebbre kell még hajlanom, / hogy semmit nem tudón dudoljak.” Milyen jó is lenne ennek az előadásnak a nyelvén beszélni! Miért, hogy ez nekünk, magyaroknak nem megy, pedig a felejtés és az emlékezet, ami ennek az előadásnak a központi témája, nálunk is terítéken van a kortárs darabokban, rendezésekben. De míg itt a gyermeki agresszivitás primeritását, életerejét érzem a harsány megoldásokban, a hazai produkciók többségére a kiszámítottság, a felnőttes erőszaktétel a jellemző. Mit tudnak jobban az oroszok és miért?

Legelőbb egy videofelvétel jut az eszembe: az 1989-ben alakult Formalnij Teatr operatőre végigpásztáz a Péter Pál erőd lerobbant, naplementi-vörösbe borult épületein, s Mogucsijt meg a fiatal színészeket mutatja a bástyákon, olyan honfoglalókként, mint akik ezeken a romokon – úgy is, mint a diktatúra, a Szovjetunió romjain – újat akarnak kezdeni. Hogy a felmérhetetlen nagyságú feladathoz volt elég energiájuk is, azt élőben láthattuk 1996–97-ben Szegeden, Pesten, Nyírbátorban az utcaszínházi eszközökkel megvalósított *Orlando Furioso* európai hírű előadásának nézőjeként. Volt készségük elsajátítani a posztmodern formanyelvet is – láthattuk a Zsámbéki Bázison, a Bárkán, a Nemzetiben, amikor még mint alternatív társulat a modernkori tudathasadás témáinak kortárs orosz olvasatát vitték színre.

2009-ben, amikor Pesten a Mogucsij rendezte *Nem Hamlet* örülete zajlott a már kultuszszínháznak számító Prijut Komedianta színészeivel, Debrecenben egy háromnapos workshop idején módom volt rákérdezni Andrejnél a hogyan továbbra is. Legnagyobb meglepetésemre azt kezdte ecsetelni, hogy saját színházában/ színházaiban Pétervárott a legnagyobb újítás most az, hogy visszatértek az orosz századelő, az „ezüstkor” nagy expresszionista, szimbolista szerzőihez, Andrejevhez, Belijhez, s rajtuk keresztül azokhoz az elméletírókhoz, szellemi mozgalmakhoz is, melyeknek eredményeit korunkban is használhatónak, folytathatónak vélik. Ahogy fogalmazott, az ő kortárs színházcsinálásuk sikere most azon múlik, hogy képesek-e újramodellezni a várost mint olyat szellemi, drámai értelemben. Példának Andrej Belij *Pétervár* regényét hozta fel, s az abból készült színmű mai, általa rendezett szabadtéri adaptációját vetítette. Ezen a felvételen az idős kőszínházi színészek és az újjító fiatalok meglepő módon egy közös produkcióban szerepeltek együtt az utcán!

Most az *Alice*-t látva úgy vélem, hogy a Pétervár-szindróma illetően módon való művelés alá vétele igencsak termékenynek bizonyult. Túl azon, hogy az előadásban konkrétan is megjelennek a leningrádi blokádnak az egyéni és a kollektív emlékezetben kódolt ikonjai, közelképeket kapunk arról is, hogy mit jelent „pityerinek” lenni. Jurij Lotman (1922–1993) a tartui szemiotikai iskola atyja a *Pétervár szimbolikája* című esszéjében így ír: „a [pétervári mítosz] különlegessége egyebek között abban áll, hogy a pétervári specifikum érzékelése (...) feltételezi valamilyen külső, nem pétervári megfigyelő jelenlétét. Ez lehet »európai nézőpont« és »orosz

nézőpont« (értsd: moszkvai nézőpont). (...) Egyidejűleg (...) Pétervárról Európára és Pétervárról Oroszországra [lehet ezáltal rálátni]. (...) a pétervári kultúra alapvonásai közé tartozik a (...) valószerűtlenség és a teatralitás. (...) A szövegek, kódok, kapcsolatok és asszociációk mennyiségét tekintve, a kulturális emlékezet terjedelmére nézve, amelyet létezésének történelmi mércével jelentéktelenül rövid ideje alatt felhalmozott, Pétervár unikumnak számít a világ civilizációjában.”

Úgy gondolom, érdemes hát nekünk is felvenni ezt a pétervári szemüveget, ha a titok nyomába akarunk eredni, annál is inkább, mert ez az előadás már mutat valamit abból, hogy milyen irányban volna érdemes tájékozódnia az európai színházkultúrának a posztdramatikus korszaka után, ha a most (újra) eluralkodott naturalizmus fogságából ki akar törni, s a szimbolikus tartományokat is meg akarja hódítani.

Alice-nak a csodaországban tett kalandja során nem akad egyetlen olyan barátja sem, akivel bensőséges kapcsolatba kerülhetne, lévén hogy minden szereplő csak önkörében forog, és a modoruk is hagy némi kívánnivalót maga után. Ez nem egy mese – ezzel a megállapítással tettem le Lewis Carrol könyvét, amit azért vettem újra kézbe, hogy összevessem az ott leírtakat a darabban elhangzó szövegekkel és szituációkkal, hogy – mint botcsinálta bölcsész – Mogucsijnak a szöveghez, az írói szándékhoz való hűségét ellenőrizsem. Csak mellékgondolat, de közállapottainkat jól jellemzi, hogy L. Carrollal és életművével kapcsolatban a legutóbbi időben a kutatók és a bulvársajtó új irányt vettek. A derék oxfordi matematika-professzor – aki íróként, költőként megteremtette a nonszensz műfaját, a tanárkodás mellett anglikán pap és fényképész is volt és egész életében szűz maradt –, most úgy érdekes, mint pedofil, aki (többek között) az elhíresült regény hősének ihletőjét, a tízéves Alice Lidellt (a későbbi háromgyerekes családanyát) is megrontotta. Pironkodva olvasom, s drukkolni kezdek, hogy hazai bábosaink – akik most sorra viszik fel a művet a színpadra – csak meg ne tudják, hogy mi a „trendi” Alice-ügyben. Bár lehet, hogy felesleges aggódnom, mert mint a viccbéli „igazi pedofilék”, ők még valóban szeretik a gyerekeket. Ahogy Lewis Carrol is szerette a gyerekeket, pontosabban a felnőttben továbbélő gyereket. Aki költőként valahogy úgy érez, mint ahogy azt a regény első magyarországi fordítója, Kosztolányi Dezső kérdések formájában versében megfogalmazta: *Akarsz-e élni, élni mindörökkön, / játékban élni, mely valóra vált? / Virágok közt fekiüdni lenn a földön / s akarsz, akarsz-e játszani halált?*

Személy – személyiség – személyesség, avagy a játéklény

Az *Alice – Körfutás* egy olyan jutalomjáték, mely a nagy színészről és az újdonsült művészeti vezető aktív művészi párbeszéde révén arra is lehetőséget adott a társulatnak, hogy végére járjanak olyan alapvető poétikai kérdéseknek is, mint hogy mit jelent a színpadon személynek, személyiségnek lenni olyan (civil?) személyességgel, hogy a néző egyszerre avatódhasson be abba, hogy mi a titka a színésznek



mint játéklénynek, és hogy ezt a játéklényt mi predesztinálja arra, hogy a végső egzisztenciális kérdésekkel szembesítsen bennünket. Az előadás második részében, melyben az Alice-könyv szereplői úgymond személyes vallomásokat tesznek a játéklény Alice-hoz fűződő viszonyukról, a színészek a nézők között játszanak. „Ez belőlünk is előhív egy szinte fizikailag is érezhető vibrációt, ami nem túl kellemes érzés – nyilatkozta erről Alisa Frjeindlich, majd így folytatta: Én öregasszonyként kerültem ebbe az előadásba, így ez számomra személyes visszatekintést is jelentett” – amivel nyilván a saját maga által megélt életútjára utalt. Ez a produkció egészét jellemző attitűd, ami elsősorban rabul ejti a nézőt. Tán ezért éreztem úgy – ami a mai színházban elég ritkán fordul elő velem –, hogy az én történetemet mondják. Alice itt a nő mindhárom életkorában színre kerül: gyereklányként, anyaként, s mint nagymama, a „harmadik nem” képviselőjeként. Ez már önmagában is azt jelzi, hogy egyfajta kortárs moralitás-játékkal állunk szemben s hogy az abban szereplők mai *akárkikként* is felfoghatóak. De mit indukálnak, s mire utalnak a darabban a további „hármasságok”? Az előadás színpadi hatásmechanizmusának mélyebb megértése érdekében ezt a teória szintjén is érdemes felvetnünk, ha még mindig izgat bennünket az a kérdés, hogy vajon mit tudnak az oroszok. Amit M. Măniuțiu, a neves román rendező mond, hogy tudniillik a színész játék-lénye nem más, mint a valós lény és a szerep között létező köztés, a színész saját maga által létrehívott „áldozati teste”¹, nos, azt biztosan tudják. Măniuțiu a színész és szerep kettősségének ellenében a hisztrió² – játék-lény – szerep hármasságát is hirdeti, mint olyan értelmezési horizontot, melynek segítségével a színpadi civilség színpadi természetességként játszható el. Úgy vélem, hogy Mogucsij mint szövegíró és mint rendező azt is tudja, hogy ennek a színház világában született posztmodern-kori felismerésnek, a színésznek mint médiumnak az újraértelmezése révén egészen új irányokban tágíthatók a színpadi közlés lehetőségei. Gyógyító célzattal oldani lehet az „ÉN-Ő” jacobsoni elvén felépülő kommunikációs társadalom³ által kitermelt civilizáció okozta sokkot. Miből adódik ez a „rendszerhiba”? Miközben mint „ÉN”-ek folyamatosan nyilazzuk a másikat, s fogadjuk az „Ő” nyilait, nem marad időnk az önmagunkkal folytatott párbeszédre, s ennek következtében kiürülnek az emberi kapcsolataink, és egy munkás élet végén könnyen úgy járhatunk, olyan kérdéseket leszünk kénytelenek feltenni magunknak, mint a regénybeli Alice, aki útjának elején így szólítja meg önmagát: „Nézzük csak: ma reggel, amikor fölébredtem, még az voltam-e, aki voltam? Úgy rémlik, mintha egy kicsit más lettem volna. De ha nem az vagyok, az a kérdés, kicsoda is vagyok voltaképpen. Borzasztó!”

De térjünk vissza ahhoz a bizonyos hármassághoz most másképp, mert az előadásban az nem csupán az ember három életkorának más-más személy általi meg-

¹ Lásd M. Măniuțiu: *Aktus és utánczás*, Kolozsvár, Koinónia, 2006.

² Lásd ehhez Bessenyei Gedő István: „*Halál! Hol a te fullánkod?* (Dedramatizáló törekvések Vidnyánszky Attila rendezéseiben), Szenárium, 2013. október, 16.

³ A hivatkozást lásd Jurij Lotman: A kommunikáció kétféle modellje. In: *Kultúra, szöveg, narráció* (szerk.: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit), Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994, 16–17.

jelenítése folytán manifeszt, hanem az élő – halott – újra élő állapot megjelenítése révén is. Valójában itt érhető tetten a szimbolikus referencia többlete, melynek révén ez az előadás misztériumjátékként is olvasandó. Az első felvonásnak azon a pontján, ahol az emlékezetét vesztett főhős, a nagymama-korú Alice először eszmél, s képes felidézni a leningrádi blokád alatt vele megtörtént eseményeket, az addig itt-ott átsuhanó (élő kislánnyal játszatott) Alice duplikátumaként egy báb alakmást tolnak be. *Alice él.* Él? A leszakadó kristálycsillár alatt álló báboból hangszórón keresztül, hangfelvételtől halljuk a személyes történetet arról, hogy az ostrom alatt egy felnőtt elrabolta a kabátját, halálosan megbetegedett, s hogy csak az édesanyja szavai tartották életben. Az anya már rég halott, most az öreg Alice felnőtt fia szorul segítségre. A halál és az emlékezetben való feltámadás egyidejű érzékelése révén találunk rá arra a jól feltett kérdésre, melyre bármely válasz – az igen és a nem is – leleplezi a hazugságot: „Maga idevalósi?” A kérdésben rejlő metaforikus jelentést hozza felszínre a következő jelenet, melynek végén gyermekkorunk csodaországának lakói végképp elbúcsúznak tőlünk. A Kalapos, aki a találós kérdést egykor feladta, így szól: „Minden, ami valaha igazi volt, megszűnt annak lenni. És akkor ő eljött ... ez ő [gondoltam] – az az Alice. De... ő... nem ő [volt]. Ő... mindent elfelejtett (...) Elveszítette önmagát, azt, akit én szerettem.” Az első felvonás után, mely egy színházi nézőtéren, a zsöllyében nagypolgári lakásnak berendezett és fehérrel letakart térben zajlott, most átültetnek bennünket.

Alice halott.



Az *Alice – Körfutás* második felvonása: a „vallomások” (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

A második felvonás az emlékezésé. Most mi ülünk a kicsomagolt polgári szalonban. A csodaországú figurák félig kivetkőzve bohóc maszkjaikból egy-egy személyes vallomás keretében idézik fel az egykori hétköznapi Alice-hoz való viszonyukat. A legmegrendítőbb vallomás a már sokkal régebb óta halott anya, a lányát elhanyagoló egykori színésznőé: „Aztán felnőtt lett, lettek gyerekei, nekem pedig hiányozni kezdett. Írtam neki, telefonáltam, könyörögtem – gyere, kislányom, sürgősen. Eleinte hitt nekem, később már nem. Még a temetéséről is elkésett. Bocsáss meg, kislányom.” A feloldozást (az emlékezetét vesztett Akárkiét) egy síron túli találkozás formájában prezentálja az előadás. Miközben a már sírni sem képes „kiszáradt” fiatalok egyhelyben futnak „körbe” a csupasz emelvényen, az oda vezető lépcső második fokán ülő, nagymamakorú Alice a halott anya ölbe hajtja a fejét. Az „álom” véget ér, a színpad kiürül, majd megjelenik a kislány Alice, aki szembekötősdível „ébreszti fel” öregkori alteregóját. Végül már csak egy felülről jövő fénykör jelöli ki azt a teret, melyet a kislány körbefut, aztán Alisa Frejndlich is fölmegy hozzá, összekapaszkodva köröznek.

Alice újra él.



Alisa Frejndlich és Alisa Komareckaja a zárójelenetben (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Zsolt Szász: Three Alices on One Stage

As the introduction of the essay discloses, Andrey Moguchy, the artistic director, appointed in 2013, of Tovstonogov Bolshoi (Great) Drama Theatre (BDT, St. Petersburg), is not unfamiliar to Hungarian theatre-goers by virtue of his several visits here, even as a street theatre player, since the 1990s. With regard to the ensemble's presentation at MITEM of *Alice – Running Around in Two Acts*, the author raises the issue of the director's interpretation of the topics, also gaining an increasing attention on the stages in contemporary Hungary, of memory and oblivion, starting from Lewis Carrol's *Alice in Wonderland*. The essayist demonstrates how the personality which has fallen almost totally apart and lost its identity, is rebuilding itself on Moguchy's stage, aspectually pointing beyond the post-self, the dramatic canon and simple interpretational clichés. Autocommunication has a significant part to play in this, making the relationship between the role, the civil personality and the stage self transparent and inviting the audience into the dialogic space of the stage.