



KOZMA ANDRÁS



De mi lett a szöveggel?

Tendenciák a kortárs orosz színházban (1. rész)

Néhány évvel ezelőtt, talán 2009-ben, az egyik debreceni DESZKA (Kortárs Magyar Drámafesztivál) szakmai beszélgetésén izgalmas vitába bonyolódunk Kiss Csaba drámaíróval annak kapcsán, hogy a színházban, egy színházi előadás során vajon mi az alkotói gondolat elsődleges hordozója, közvetítője. Kiss Csaba egyértelműen amellelt foglalt állást, hogy ez a „hordozó” elem a szó, a színpadi szöveg. Utalva egyik nagy sikerrel játszott darabjára, így replikáztam: „Na de mi lett a szöveggel?” Hiszen gyakorló dramaturgként, illetve több neves orosz rendező közvetlen munkatársaként többször szembesülnöm kellett azzal, hogy az irodalmi szöveghez, legyen az akár színdarab, próza vagy költői mű, a rendező leginkább kiindulópontként, egyfajta „alapanyagként” nyúl, és úgy gondolom, nem történt ez másképp a Csehov-novellák alapján készült *De mi lett a nővel* című – Kiss Csaba

1997 20 éves 2016
2017. május 07.
DE MI LETT A NŐVEL
EGY LEGENDÁS ELŐADÁS
GYÁRKIN - GYABRONKA JÓZSEF / NAGY ZSÓLY ZSÓZSA
JULIA - HONTI GYÖRGY / BALLA RICHÉ
ALJOSA - HORVÁTH LAJOS OTTÓ / SZÁNTÓ DÁNIEL
IRINA - BÁLINT BETTY
IRÓ: KISS CSABA
RENDEZŐ: KISS CSABA / KORÁNYI BÁLINT
JEGYFoglalás: 12254623@szinhaz.hu

által írt és rendezett – előadás esetében sem. Tudathasadásos állapot? Vajon a Csehov-novellafüzérből készült előadás szövegkönyve önmagában is kész, befejezett irodalmi alkotás, vagy csak akkor „él meg”, ha három színész egy rendező irányításával megszólaltatja? A későbbiekben is, valahányszor ez a téma szóba került, az adott színházi alkotó álláspontja általában azt fejezte ki, hogy az illető a színházi alkotás „barikádjának” éppen melyik oldalán helyezkedik el – a drámaírás szerzői vagy a színpadi megvalósítás rendezői oldalán.

Patrice Pavis Színházi szótára a szöveg és a színpad kapcsolatában alapvetően két korszakot vagy inkább viszonyt különít el: egyfelől a színpadi szöveg *logocentrikus* felfogását, amelyre leginkább az jellemző, hogy a dráma szövegének színházi



Patrice Pavis
(forrás: critical-stages.org)

megvalósítása során a díszlet, jelmez, mozgás, zene stb. komplex jelensége többé-kevésbé az „alkalmazott művészet” szintjén marad, és inkább szolgálja a szöveg illusztrációját vagy látványos manifesztációját, mint annak mélyebb megértését, továbbgondolását. Ez persze leginkább a 19. század végére megcsontosodó polgári színház jellemzője, és kevésbé vonatkoztatható az antik illetve középkori színházra, nem is beszélve más, például a keleti színházi kultúrákról. Ezzel állítja szembe Pavis a 19. század végén bekövetkező jelenséget, a „*színpad kopernikuszi fordulatát*”, amelynek során, ahogy ő fogalmaz, „*az igazság letéteményeseként megjelenő szó gyanússá válik, a kép és az álom tudattalan erői felszabadulnak, ezáltal a színházművészet az önmagában is helytálló szóbeliség határain kívülre szorul. A színpad – és mindaz, ami rajta megtörténhet – az „ábrázolás” (előadás) jelentéséért felelős legfőbb összetevő rangjára emelkedik*”. Ennek a „koperni-

kuszi” fordulatnak talán legszélsőségesebb megfogalmazása Artaud-tól ered: „...*az a színház, amely a rendezést, a megvalósítást, vagyis mindazt, ami tipikusan színházi, alárendeli a szövegnek – agyalágyultaknak, bolondoknak, korcsoknak, pedellusoknak, szatócsoknak, antiköltőknek és pozitivistáknak, vagyis nyugatiaknak való színház.*”

De mi a helyzet keleten, pontosabban Oroszországban? Ahhoz, hogy értelmezni tudjuk a kortárs orosz színházban tapasztalható tendenciákat, érdemes felidézni a 19–20 század fordulójának orosz színházi forradalmát. A Sztanyiszlavszkij, Mejerhold és a mára méltatlanul háttérbe szorult Nyikolaj Jevreinov, illetve a későbbiekben például Vahtangov és Tairov színházi munkássága szorosan kapcsolódik az orosz szimbolizmus és szecesszió – a 20. század végén Anatolij Vasziljev által is sokat hivatkozott orosz szellemi „ezüstkor” – irodalmának, művészeti és filozófiai életének tektonikus mozgásaihoz. Nietzsche nyomán a korabeli orosz művészek és gondolkodók (például Andrej Belij, Alekszandr Blok, Valerij Brjusov, Vjacseszlav Ivanov, Fjodor Szologub, Maximilian Volosin) filozófiai szintre emelik a művészet „dionüszoszi” és „apollói” elvének szembeállítását, ami – párosulva az orosz szellemi élet alapvetően metafizikai irányultságával – a világ és az emberi lét totális „teat-

ralitásának”, illetve „teatralizálásának” koncepciójává lép elő. Itt azonban lényeges megemlíteni azt is, hogy az orosz színházban az irodalmi szöveg „teatralizálása” eleve több irányban indult el, attól függően, hogy a színházi élet újonnan megjelenő „teremtő” demiurgosza, a rendező, a leírt szó megszólaltatásának módját, módszertanát, illetve a színész ehhez szükséges pszichofizikai állapotát miképpen igyekezett megvalósítani. Az akkor megjelenő kortárs drámákhoz, színművekhez a színháznak új színpadi nyelvet kellett találnia. Jó példa erre Csehov *Sirály*ának az esete: a darab első bemutatója óriási bukás volt 1896. október 17-én az Alekszandranszkij Színház színpadán, és csak 1898-ban vitte sikerre Sztanyiszlavszkij a darabot egy újszerű, a kor fogalmai szerint „irodalomellenes” interpretációban.

Ily módon, Pavel Rudnyev színháztörténész megfogalmazása szerint a korábbi „szerzői” vagy „színészi” logocentrikus színházat felváltja ugyan a karakteres rendezői színház, de a szovjet időszak '30-as éveitől a Sztanyiszlavszkij által kezdeményezett pszichológiai realizmus válik esztétikai és ideológiai szinten uralkodóvá, ám meglehetősen leegyszerűsített formában. Ugyanakkor ezzel párhuzamosan minden Mejerholdhoz köthető, úgymond „formalista” kísérletezés gyanússá válik. A színpadon elhangzó szövegek fölerősödő ideológiai funkciója miatt újra megnő az irodalmi textus jelentősége, majd a '60-as és '70-es évek politikai olvadása folytan újra lehetőség nyílik az irodalmi szöveg szabadabb kezelésére.



A. P. Csehov: *Sirály*, az előadás 1898-as bemutatójának jelenetfotója (forrás: weebly.com)

Számos színháztörténész és színházi alkotó osztja azt a véleményt, hogy az orosz színház a 20. elejéhez hasonló jelentőségű paradigmaváltást élt illetve él át a 20-adik és 21-ik század fordulóján, illetve napjainkban is. Az 1990-es évekkel, a szovjet időszak lezárulásával kezdődő korszakban a 20. század elejének kataklizmaszerű társadalmi-kulturális változásaihoz hasonló szellemi erjedés kezdődött. Minden korábbi etikai és esztétikai kategória relativizálódott, a korábbi kulturális-művészeti kánonok sorra megdőlték, aminek következtében az orosz színházban megfigyelhető tendenciák egy robbanásszerű változást előlegeznek meg.

A régi nagy rendezőiskolák örökösei sajátos átmenetet képviselnek, ahogyan ezt Marina Davidova is konstatálja *Konyec tyeatralnoj ephi* című, alapvető mun-



Marina Davidova: *Egy színházi korszak vége*, 2005 (forrás: livelib.ru)

kájában. A könyv címe persze többértelmű: egyrészt arra utal, hogy véget ért egy korszak, másrészt viszont az is elképzelhető szerinte, hogy a színház mint olyan kora vagy korszaka érkezett el egyfajta végponthoz, s ettől kezdve egy új paradigma lép érvénybe, a posztdramatikus színház.

Amikor tehát a régi nagy rendező-generációkról beszélünk, nem Oleg Jefremovra vagy azokra a rendezőkre gondolunk, akik még a szovjetrendszer megszűnése előtt eltűntek a porondról, hanem azokra, akik még ma is többé-kevésbé aktívak, mint például Lev Dogyin, Roman Viktyuk, Kama Ginkasz, Valerij Fokin vagy Anatolij Vasziljev. Az ő szemléletük, színházi esztétikájuk, a színházhoz és a szöveghez való szellemi viszonyulásuk még a '60-as, '70-es évekhez köthető, Grotowski és Brook vilá-

gához; ugyanakkor egy nagyon erőteljes új rendezői nemzedéket indítottak el a pályán, amely már a mestereiktől elszakadva igyekezett a posztszovjet világban újrafogalmazni a teatralitás mibenlétét és azon belül az irodalmi kánonhoz való viszonyt. Ezek közé tartozik például Andrej Zsoldak, az ukrán színház elsőszámú fenyegereke, vagy Vlagyimir Klimenko, aki drámaíróként és rendezőként is az orosz és az ukrán színház nagyon markáns posztszovjet „jelensége”.

Ugyanakkor a '90-es években mégis létrejött egyfajta cezúra, hiszen a hirtelen jött, robbanásszerű társadalmi és szellemi változásokat a régi színházi esztétika, a drámaírás hagyományos formái nem tudták nyomon követni. Ugyanakkor felnőtt egy új nemzedék, megjelentek azok a huszonéves fiatalok, akik már nem a szovjetrendszerben szocializálódtak, s egy teljesen másfajta esztétikai és szellemi közegeből táplálkoztak, egészen más asszociációs rendszerben gondolkodtak és kommunikáltak, mint az előző nemzedék. Őket a korábbi korszakra jellemző utalások, a magasztos, metaforikus és metafizikus szemléletmód egyre kevésbé, sőt talán egyáltalán nem érintette meg, hiszen a '90-es évek orosz realitása olyan kökemény valóság volt, amelyet semmilyen színház nem tudott még a maga mélységében, döbbenetes radikalizmusával együtt felmutatni. Következésképpen vákuum alakult ki: hiányoztak az új szerzők, akik új módon tudták volna megragadni az akkori valóság lényegét. Ez részben a közsínházi struktúrának is köszönhető, amely nem engedte be őket, mivel az „akadémikus” színházak lehetőség szerint saját szerzőket, saját rendezőket alkalmaztak.

Így a fiatal generáció elsősorban nem Moszkvában vagy Szentpéterváron, hanem főként vidéken, például Jekatyerinburgban robbant be a köztudatba az „új orosz dráma” (novaja drama) megteremtőjeként. Mára már saját fesztivállal (Ljubimovka, Evrazija), illetve folyóirattal rendelkezik ez a mozgalom. Lavinaszerű gyorsasággal jelent meg egy új drámaíró nemzedék 2000 környékén: mindenekelőtt az úgynevezett jekatyerinburgi iskolából, Nyikolaj Koljada drámaírói műhe-



A Kozma András fordításában színre vitt darab (Bárka Színház, Budapest, 2013) plakátja
(forrás: szinhaz.hu)

lyéből kikerült fiatal alkotók, mint például Vaszilij Szigarjev vagy Oleg Bogajev. Koljada a mai napig megkülönbözteti a moszkvai vagy szentpétervári „fővárosiak-tól” az úgynevezett uráli drámaírókat, akikre egy nyersebb, realiztikusabb szövegalkotás és valóságábrázolás jellemző. Párhuzamosan jelentek meg a Presznyakov testvérek is, akik a statisztikák szerint ma – Csehov mellett – még mindig a legkevesettebb, legtöbbet játszott orosz szerzők közé tartoznak külföldön. A Presznyakov-testvérek kapcsán egy erősen szövegközpontú színházról beszélhetünk – számos publikáció próbálja megfejteni annak a titkát, hogy mivel is találják ilyen élesen telibe az embereket ezek a szövegek, amelyek nemcsak Oroszországban, de Európában is igen népszerűek. Érzésem szerint ezek a szövegek nem radikálisan újszerűek, ugyanakkor dokumentarista eszközök segítségével egyfajta groteszk, abszurdba hajló világot teremtenek; a valóságból indulnak ki, hétköznapi jelenségekből táplálkoznak, csakhogy mindezt egy olyan sajátos fénytöréssel keresztül képesek megmutatni, amitől az egész valami furcsa, metafizikai színezetet kap.

Rendkívül gyorsasággal kisebb-nagyobb színházi csoportosulások is megjelentek, amelyeken belül a drámaírók, rendezők és színészek egyfajta laza szövetsége, kapcsolódása révén különböző irányzatok, akár mozgalmak alakultak ki, egyfajta független, alternatív színházi közeget teremtve. Ilyen például Moszkvában a Praktika színház, illetve Mihail Ugarov és köre, ahol a színházi textusok jelentős része verbatim technikával születik, de a klasszikus szövegek újraírásával új kontextusba helyezi a kanonizált műveket is (ilyen például Goncsarov *Oblom-off*-ja).

Ami a műfajokat illeti, a Nyugat-Európában is nagyon divatos oratorikus forma egyfajta megnyilatkozása a sound-dráma, amely a *Vörös fonál* című előadással tűnt fel. Ez a műfaj, bár használ szöveget, elsősorban zenei szerkesztési elvekre, a szöveg és a mozgás sajátos ötvözetére épí-



M. Ugarov: *Oblom-off*, Csokonai Színház, Debrecen, 2009, r: Andrzej Bubien
(forrás: csokonaiszinhaz.hu)

ti az előadást, a zene drámaiságát igyekeznek a színpadi szöveg szervezőelvévé tenni. Legkarakteresebb képviselője, Vlagyimir Pankov a moszkvai Kazancev Központban kezdte a pályafutását, mostanában saját csapattal hoz létre ilyen típusú előadásokat.

Jevgenyij Griskovec, a szintén vidékről, Kemerovóból indult író-színész-rendező a maga módján már beteljesítette a feladatát: az ő magányos farkas típusú hőse a színpadon már önmagában egy jelenség. Egyszemélyes színháza esetében a szerző, a színész és a rendező egybeolvad, személyes hangvételű monológ-darabjai műfajt teremtettek a kortárs orosz színházban.

A korábban viszonylag körülhatárolható „orosz színházi iskola” felbomlott, jelenleg a kortárs külföldi, például a német, az angol színház és drámaírás hatása az orosz színházi életre igen jelentős. Ezzel együtt még mindig a keresés, a formálódás átmeneti időszaka jellemző rá, amelyet követően talán megint kialakulhat egy egységesebb, az oroszokra speciálisan jellemző színházi formanyelv. De manapság talán nem is helyes egységről beszélni ezen a területen; mondjuk inkább úgy, hogy ez a változás remélhetőleg jobban, pontosabban kitapintható tendenciák kialakulásához vezethet. Összességében meglehetősen nehéz megfogalmazni, hogy mi is zajlik most az orosz színházi közegben; a szerzőkkel vagy rendezőkkel beszélgetve nagyon nagy bizonytalanságot érek. Nem is akarják körülhatárolni, definiálni azt a közeget, amelyben jelenleg alkotnak, inkább az eseményekben való részvételt tekintik elsőrendűnek. Magát a definíciót inkább a kritikusokra és az utókorra hagyják.

A rendező Rizsakov és Viripajev, a színészként indult drámaíró-szerző szövetségéből is érdekes dolgok születnek. Viripajev nem klasszikus értelemben vett drámákat ír, hanem olyan szövegeket, amelyek rendkívüli drámai erővel bírnak. A mozgalom első közös előadásuk, az Oxigén (Kiszlorod) után kapta a nevét. Egyszer megkérdeztem Rizsakovot: túl azon, hogy ez az előadás volt a kiindulópontjuk, hordoz-e az elnevezés valamiféle többletjelentést a számukra? Ha jól vettem ki a szavaiból, akkor ez a mozgalom a friss levegő, egy új lélegzetvétel, egy új gondolat, egy új irány igényével kezdte meg a működését. Azóta persze az együttműködés

már meglazult egy kissé, nem dolgoznak olyan intenzíven együtt, mint eleinte, de ez a példa is jól mutatja, hogy az orosz színház igenis pezsgésben van.

A már említett Rizsakov–Viripajev alkotta szövetségben, illetve az Oxigén mozgalomban a szöveg és a játék sajátos szétválasztása figyelhető meg: náluk úgy válik egységessé, újszerűvé a színpadi jelenség, hogy a színpadi játék és a szöveg nincs közvetlen, primér összefüggésben,



I. Viripajev: *Részegek*, Nemzeti Színház, 2016, r: Viktor Rizsakov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

hanem éppen a kettő távolságából és feszültségéből jön létre egy harmadik minőség. Ezt láthattuk például Virpajev *Július* című monodrámájában, amelyet Rizsakov egy színésznővel rendezett meg. Az előadás elképesztő módon torkon ragadta a nézőt, a játék pedig valami olyan újszerű színészi jelenléteket produkált, amely önmagában nem következett sem a szövegből, sem a színésznőből. Egy teljesen új drámai szemléletről beszélhetünk tehát. A különböző síkok – teatralitás, szöveg, zene stb. – sajátos módon szétcsúsztak, mintha csak azt akarnák illusztrálni, hogy az orosz színházban egyfajta tektonikus mozgás zajlik. Ugyanakkor ez a forrongó időszak rendkívül termékeny és hihetetlenül érdekes. Nem is olyan régen hallottam, hogy Oroszországban évente 6–700 drámaszöveg születik – már önmagában ez a mennyiség is elképesztő! Persze ez a számokban kifejezhető produktivitás nem feltétlenül párosul minden esetben minőséggel. Mégis, a mennyiségben ott a minőség lehetősége...

Elhangzott a Színházi Dramaturgok Céhe PIM-ben rendezett konferenciáján (2017. október 13–15.)

András Kozma: But What Has Happened to the Text?

Trends in Contemporary Russian Theatre

Organised by the Színházi Dramaturgok Céhe (Theatre Dramaturges' Guild), a conference was held at the Petőfi Irodalmi Múzeum (Petőfi Literary Museum, Budapest) from 13 to 15 October 2017 to examine the relationship between literature and theatre, raising the question whether drama is still to be considered as literature in today's theatrical culture. András Kozma, dramaturge at the Nemzeti Színház (National Theatre, Budapest), presented his paper at that forum. In search of an answer to the question in the title, he distinguishes two creative attitudes based on Patrice Pavis's *Dictionary of the Theatre*: first, the logocentric view of the stage text, which sees the staging of dramatic texts, that is theatrical creation, as a kind of applied art; second, the concept which, as he says, stands diametrically opposed to the previous one and regards not the word, appearing as the "depository of truth", but the stage – and all that may take place on it – as the primary factor in generating meaning in theatrical arts. After this introduction, the author highlights the metaphysical orientation of the Russian theatrical revolution having taken place at the turn of the 19th and 20th centuries, as well as the mindset associated with the world of Grotowski and Brook of the generation of directors starting out in the 1960s and 1970s, which determined the particular character of Russian theatre for decades. Then, based on his own personal experience, he gives an overview of trends in contemporary Russian theatre, with a special focus on how the post-Soviet generation of directors relate to theatricality and the literary canon. Workshops created at the turn of the 21st century, like the Nikolay Kolyada-founded Yekaterinburg School, are taken into account beside the so-called Uralic dramatists, the Presnyakov brothers, Mikhail Ugarov, Vladimir Pankov and Yevgeny Grishkovec. Finally, in mentioning the creative duo of playwright Ivan Vyrpaev and director Victor Ryzhakov, who have become known in Hungary also, it is emphasized that due to the distinct separation of text and acting – as in the monodrama *July* –, a "third quality" is generated right out of the distance and tension between the two, producing an unexpectedly intense actor presence and representing a totally unconventional view of drama.