

Anatolij Vasziljevre sokan úgy tekintenek, mint ama hétpecsétes könyvre, mint olyan rendezőre, akinek színházfelfogása nehezen megragadható, akinek előadásait megérteni bajos vagy teljesen lehetetlen. A közönség zavarát még „tökéletesebbé” teszi, ahogy a klasszikus szövegek a színpadon megszólalnak – orosz fül számára bántó intonációval. Következésképp az elemzők többsége a színházi elképzelések témáját nem is érinti, miután képtelen túltenni magát a megrázkódtatáson, amelyet kiváltképp a *Mozart és Salieri* puskinsi versének szabdalt, csonkolt recitálása okozott<sup>1</sup>.

Először azt a háttérrel fogom itt taglalni, amelyből Vasziljev előlépett, valamint azokat a színházi hagyományokat, amelyekhez képest – és amelyek ellenében – önmagát pozicionálja. Ezután megvizsgálom, hogyan bánik Vasziljev a szöveggel, illetve a szöveg kompozíciója miként határozza meg a színész játékát. Végül az előadás terét tanulmányozom, hogy lássuk, mennyire felel meg a játéknak, a „ludikus struktúrának”, ahogyan Vasziljev nevezi saját módszerét.

## Hagyomány és kísérlet

...a régi színház – amely néhány éve még létezett a maga masszív formáival, habár nem az volt már, ami valaha – romokban van, nem létezik többé, az új színházat pedig még nem teremtettük meg! (Vasziljev: Menón rabszolgája, 1993)

Oroszország gazdag színházi hagyományairól híres. Színészoktatás szóba sem jöhet a Sztanyiszlavszkij-„módszerbe”, a Mihail Csehov-féle „technikába” és Mejerhold biomechanikus „rendszerébe” való beavatás nélkül. Az előadás művészetének e kodifikált, sőt kanonizált megközelítései ugyanakkor kényelmes bástyának is bizonyultak, és elfedték a színházi nyelv és a színészoktatás mélyreható, radikális újragondolásának szükségességét.

Miután a Szovjetunióban az 1960-as és '70-es években a modernizmus és a posztmodernizmus ideológiai okokból az underground kultúrába szorult, a posztszovjet Oroszország hivatásos színházai nem voltak megfelelőképp felkészülve kortárs drámák előadására, különösen olyan háború után született európai darabokéra, amelyek orosz fordításban csak a peresztrojka után váltak elérhetővé – mint például Pinter, Beckett, Ionesco abszurdjai, vagy akár a „dühös fiatalok” darabjai – és amelyek szövege nem ír le lineáris cselekményt, amelyekben a lélektani fejlődés helyébe fragmentáltság valamint a szöveg tisztán narratív értékén túli jelentések felfejtése lép.

A színháznak ezért a színész és (fejlődést immáron nem mutató) szerepe közötti kapcsolatról a színészre és szövegére kellett irányítania a figyelmét. A színész mintegy közvetíti a szavakat, játszik a szöveggel, ily módon mind a figurával, mind a szöveggel játékos viszonyt alakít ki.

Ezt a módosult színész-szöveg viszonyt először a '80-as évek végi stúdiószínházi mozgalmának kísérletezői kutatták. Új ábrázolásmódokat kellett találni – a nyugati abszurd drámákhoz, az OBERIU-darabokhoz, a színházak műsorát elárasztó külföldi színművekhez.

---

<sup>1</sup> Fontos kivétel Davidova (2000) és Szokoljanszkij (2000)

Miután ezek a szövegek új színpadi nyelvet, a közönséggel való újfajta viszonyt és új előadásmódot igényeltek, a '80-as években alakult stúdiószínházak ideális helyszínnek bizonyultak a kísérletezéshez. Ezen stúdiók sorába tartozott Anatolij Vasziljev, a Drámai Művészet Iskolája<sup>2</sup> is. Ezenfelül a „Kreatív műhelyek” formáció (VOTM)<sup>3</sup> – amelyet a Színházi Szövetség kezdeményezésére abból a célból hoztak létre 1988-ban, hogy az új rendezőnemzedéknek platformot teremtsenek – az elsők között volt, amely nem egyszerűen elővett addig betiltott műveket, hogy a hagyományos módon bemutassa be őket, hanem újfajta színházi nyelvvel kezdett kísérletezni. A VOTM gyökeresen megváltoztatta a korábbi színházi diskurzust: volt, aki ismétlésekkel leplezte le a szavak ürességét (Klim), mások olyan szövegeket választottak, amelyek nyilvánvalóan – mint az OBERIU-darabok általában – az értelmén-túlit (*zaum*) kutatták (Alexander Ponomarjev). Ezek a kísérletek egyrészt a Mejerhold- illetve Brecht-féle „elveszett” hagyományokhoz kapcsolódtak vissza – amelyeket a szovjet színház akadémiáinak megszakitott –, másrészt a háború utáni európai színházi tradíciókhoz.

A '90-es évek színháza a karaktertől a szöveg felé fordul. A képek és a szavak immáron nem állnak mindig összhangban, a vizuális ábrázolás olykor összeegyeztethetetlen a szöveggel. A képek fejlődésének illetve a valósághoz való viszonyának Jean Baudrillard-féle fázisait segítségül hívva az első szakasz – „a mély valóság tükrözése” – a „színház mint illúzió” koncepciójához, illetve Sztanyiszlavszkij élethűségére és a tökéletes színpadi valóságtükrözésre való törekvéséhez köthető; Brecht vagy Mejerhold ideáljáról, a „színházszerű színházról” elmondhatjuk, hogy „elleplezi és megfosztja természetétől a mély valóságot”, az abszurd színháza „elleplezi a mély valóság hiányát”, végül a negyedik fázisban eljutunk egy új színházi formához, amely „semmiféle valósággal nem áll semmilyen kapcsolatban: nem más, mint önmaga tiszta szimulákroma” (Badrillard 1994: 6). Valójában ez nem egészen új színházi eszme, hisz Artaud már megfogalmazta (ha nem is fordította le gyakorlatra); ahogyan Grotowski mondja: nem az élet illusztrációja, hanem olyasvalami, ami az élethez csak *analógiák révén* kötődik (Grotowski 1975: 86, kiemelés az eredetiben). Az ilyen színház nem a valósággal foglalkozik, csupán a felszínével; teszi ezt annak teljes tudatában, hogy ez a felszín nem a valóság. Az ilyen színház a felszínnel foglalkozik, nem a jelentéssel, szavakkal, nem érzésekkel. Ha akarjuk, nevezhetjük „konceptuális” színháznak, noha lényegében olyan színházról van szó, amelyben az érzelmek helyett az elvont jelentések, a cselekvések helyett a szavak dominálnak; én ezt „verbális”, nem-reprezentáló színháznak fogom nevezni.

De vajon a színház hozzárendelhet-e fogalmakat a valósághoz, címkéket a dolgokhoz úgy, hogy közben ezt a két szintet továbbra is szétválasztva kezeli? Elszakíthatja-e a színház a jeleket a valóságtól? Létezhet-e a színpadi világ a szöveg jelentésétől és szubsztanciájától függetlenül? Ez annyit jelentene, hogy a szöveg valósága nincs hatással a színpadi világra, a képek tudatosan különféle – a szövegtől független – valóságokat szimulálnak. Olyan színház volna ez, ahol a színész jeleket hoz létre, ahol a szavakat nem arra használják, hogy jelentés(ek)e)t juttassanak el a nézőhöz, ahol a színész nem lineáris történetmesélés, hanem metafizikus diskurzus része.

---

<sup>2</sup> Mark Rozovszkij stúdiója a Nyikitszkij-kapunál, Svetlana Vragova stúdiója a Szpartakov téren

<sup>3</sup> A VOTM ernyője alatt megalakult csoportok: a „Domino”, amelynek vezetője, Vlagyimir Mirzojev 1989-ben Kanadába emigrált, és Klimre (Vlagyimir Klimenko) bízta a társulatot; a „Páros-páratlan” (Cset-nyecset) Alexander Ponomarjev vezetésével; Juruj Jeremin csapata, aki aztán a '90-es években a Puskin színház művészeti vezetője lett; Roman Viktyuk társulata, aki hamarosan megalapította saját színházát „Fora” néven, és az üzleti színjátszás felé fordult; Vlagyimir Mokejev műhelye; Vlagyimir Kozmacevszkij csoportja, valamint Szasa Tihi csoportja, amely a Dimitrij Prigov és Lev Rubinstein konceptualista költők nevével fémjelzett „Almanach” csoport nyomdokaiba lépett. Jurij Jeremin és Roman Viktyuk csak egy-egy produkciót hozott létre, mielőtt a hivatásos struktúrába betagozódott volna.

Az ábrázolás a jel és a valóság azonosságának alapelvéből indul ki (...) A szimuláció épp ellenkezőleg (...) a jel mint érték radikális tagadásából: abból a felfogásból, hogy a jel mindennemű referencia visszafejlesztése, halálos ítélete. Míg az ábrázolás igyekszik a – hamis ábrázolásként értelmezett – szimulációt magába olvasztani, addig a szimuláció az ábrázolás egész épületét szimulakrumként körülöleli. (Baudrillard 1994: 6; kiemelés az eredetiben)

Az efféle színházművészetben a szöveget nem illusztrálják, nem arra használják, hogy betöltse a színpadi teret; a jelentés és a kép nem illeszkedik egymáshoz. A szavak hangzó anyaggá válnak, elveszítik jelentésüket, és helyette új minőséget nyernek: a szövegben mellékesen elhangzó szavakból kiindulva képek keletkeznek. Ezek a képek teljesen új, független vizuális univerzumokká terebélyesednek, amelyek nem a valóságot ábrázolják, hanem egy másfajta – ámde pontos és konkrét feltételek által meghatározott – létezészt szimulálnak. Másképpen: a szavak új, elvont értelmet nyernek. A színész párbeszédet folytat a szöveggel.

A színház szimulálja a valóságot, és miután tisztában van önnön illuzórikus természetével, kommentálja azokat a világokat, amelyek (valóságúen) megjeleníthetők lettek volna a színpadon. A színház már nem igyekszik megfejteni a figura lélektanát, nem érdeklik azok az érzelmek, amelyek a figurát bizonyos cselekvésekre ösztönzik és meghatározzák/behatárolják a többi figurához fűződő viszonyát – illetve velük szembeni viselkedését – a darab világában. A színház a szöveget mint felszínt, mint a jelen- vagy múltbéli valódi világ tükörképét kommentálja.

Ebből a premisszából adódik egy hasonló témakör, amely a színészek kapcsolatát – és közvetve a szövegnek a produkcióban betöltött szerepét – érinti. Sztanyiszlavszkij számára a szöveg olyan mondatok halmaza, amelyeket a figura azért mond ki, hogy valóságos érzéseit kifejezze, vagy elfedje (ezért is hangsúlyozza Sztanyiszlavszkij a „szövegalattit”, illetve a szereplők „érzelmi állapotát”). A szövegből olvashatók ki azok az „adott körülmények”, illetve érzelmi állapotok, amelyekre a színésznek szüksége van, hogy a szerepét megjegyezhesse. Mihail Csehovval és Mejerholddal együtt később Sztanyiszlavszkij is felismerte a mozdulat jelentőségét – legyen szó „biomechanikáról”, vagy a „pszichofizikai cselekvés módszeréről”. Grotovskinál és Vasziljevnel a szöveg teremti a figurát és motiválja a fizikai illetve érzelmi cselekvést. Vasziljev számára a szó fegyver, gondolat, fogalom. Nem a szöveget igyekszik jelentéssel és érzelmekkel megtölteni, majd annak megfelelően feldíszíteni, hanem a metatextust mutatja fel a színpadon. A színésznek a szöveghez és gondolatokhoz való játékos kötődése áll ennek az újfajta színháznak a középpontjában, amelyet Vasziljev a '90-es években kezdett körülírni a Drámai Művészet Iskolájában. A hangok és képek a szövegből fakadnak, de nem kitöltik, hanem reflektálnak rá: „A fizikai, pszichés és verbális mozgások szétválása alkotja a darabot” (Poliakov 2006: 49). A szöveg megszabadul a jelentéstől (amely szükségtelen ballasztként húzza le), és felszínre válik. A színész nem éli át érzelmileg és nem szemlélteti a szöveget. Ehelyett az adott szöveghez fűződő viszonyával játszik; ez a viszony változhat, a színész pedig többféle játékot játszhat a szöveggel.

## **Szöveg és kompozíció a ludikus struktúrákban**

1. alapelv: A **szöveg** nem a színészt tölti meg jelentéssel, hanem a színész testén kívülre projektálva a darab **tárgyává** válik.
2. alapelv: A színészt **kompozíciós** „csomópontok” **vonzzák** és terelik a **fő esemény felé**.

Vasziljev fokozatosan távolodott el a pszichológiai realizmustól, amely a szovjet színházat uralta a huszadik század legnagyobb részében. A régi színházban a színészek érzelmileg átéltek a játszott szerepet (*perezsiványije*), megtöltik az adott körülmények ismeretével (*predlagaemie obsztojatjelsztva*), a figura indítékait pedig a cselekmény kiindulópontjául szolgáló alaphelyzetből (*izhodnoje szobitije*) merítik.

Vasziljev lépésről lépésre tette félre ezeket az alapelveket, és haladt egy olyan színház felé, amely a szöveg által szigorúan meghatározott struktúrákon belüli improvizációkra épül. Innen kiindulva a játékos (*igrovije*) struktúrákat kutatta, és újfajta színházi módszert kezdett kidolgozni, amely teljesen kifejlett és tökéletes formájában Puskin *Mozart és Salieri*-jének előadásában mutatkozott meg (2000). Vasziljev színházában a színész személyisége háttérben marad a szerep mögött: a színész pszichológiai és fizikai értelemben valóságos figurát teremt a színpadon, de anélkül, hogy ebben érzelmi emlékezetére támaszkodna. A cselekvést nem a múlt hajtóereje vezérli, hanem az, hogy a figurát vonzza maga felé a cél. A színész játékoságát mutat a cél (gyakran egy gondolat, elvont elv) felé vezető útján. Jelena Fomina szakértő szemmel elemezte Vasziljev új színházra irányuló kutatásainak különböző állomásait (2000: 53-60). Meglátása szerint Vasziljev műveiben a legfőbb alapelv, hogy a látható világ nem-valóságos, míg a láthatatlan nagyon is az, ezért van, hogy a színész a szöveg mellett – illetve a szövegtől kissé odébb – áll, és annak jelentését épp az önmaga és a szerep közötti hézagban teszi (át)láthatóvá. Ahogy Vasziljev foglalta össze: a darab középpontja a színészen kívül helyezkedik el (Vasziljev 1999: 50). A színész „lényege” önmagán kívülre kerül, ez lehetővé teszi, hogy a szavakat közvetítse, hogy a hangot kivesse a teste elé. Puskin hexameterje így széttöredezik, és különféle hanglejtésekbe transzponálódik: ezzel párhuzamosan a szöveg vokális műként is megszólal: szólóban vagy kórusban adják elő, így kísérve és ellenpontozva a kimondott szavakat.

Vasziljev megközelítése lényegében kifordítja a Sztanyiszlavszkij-féle „rendszer”-t. Ahelyett, hogy megteremtené a színpadon a (belső) tér illúzióját, Vasziljev a színház épületében kiválasztott vagy megkonstruált építészeti tér jellemzőit aknázza ki, miközben soha nem törli el teljesen a kettő közötti határt<sup>4</sup>. Vasziljev nem a helyzet érzelmi megtapasztalására és a cselekvés pszichológiai föltérképezésére, hanem a szó jelentésére koncentrál, miközben nem törődik a figura előtörténetével, amely általában az adott körülményekből kihüvelyezhető. Ahelyett, hogy a szereplők viselkedését a múltba gyökereztetné, a jövő felé irányítja őket: a dráma fő eseményét (*glavnoje szobityije*) nem a cselekmény kiindulópontjának teszi meg, hanem olyan eseménynek, amely felé a színész vonzódik. Vasziljev színházának középpontjában a szöveg szerkezetének elemzése áll: a színészek lebontják a szöveget, hogy meghatározzák azt a fő eseményt, amely felé a színész sodródik vagy vonzódik, illetve azokat a csomópontokat, amelyekkel útja során találkozni fog, és amelyek között az improvizáció teret kaphat. Vasziljev színháza alapvetően a szöveg beosztásával kezdődik.

Vasziljev így illusztrálja a pszichológia és a ludikus szerkezetek közötti különbséget:

## A játék tere

Premissza: a **tér** határozza meg a **darab** és a játékos struktúrák lehetőségeit

Az imént érintettük Vasziljev előadásának terét, és megállapítottuk, hogy Vasziljev architektonikus tereket aknázza ki, ezeken belül helyezi el a darab terét, amelyben a játéktér és az építészeti tér közötti átmenet lehetséges.

<sup>4</sup> Ez először a *Vásza Zseleznovában* valósult meg sikeresen. Ld. Bogdanova 1981: 131-148, valamint Vasziljev és Bogdanova 1963: 272-286. Mindkettő újra kiadva: Vasziljev 2007

Amint azt Stéphane Poliakov éleslátóan megjegyezte: „Az építészeti tömeg fejezi ki – időben és térben – azokat a dinamikus kapcsolatokat, amelyek az előadás magvát képezik. (...) A díszlet nem kiindulási pont, hanem végeredmény” (Poliakov 2006: 39). Ha a térbeli elrendezés végeredmény, akkor tartalmazza mindazon csomópontok hálózatát, amelyek mentén a színész kialakítja figurája cselekvéseit a fő esemény irányában (amely az út végén található). A produkció és a tér feletti végső rendelkezés a rendező kezében van, miután ő helyez el olyan objektumokat a díszletben, amelyek lehetővé teszik (vagy éppen nem), hogy a színész képi megoldásokat találjon a szavakhoz. Vasziljev tudatosan használja ki a tér volumenét és azon adottságát, hogy felszabadíthatja vagy korlátozhatja a színészt mozgásában és szerepformálásában; nem festői vagy illúziókeltő módon használja a teret, hanem úgy, hogy az a darab dinamikus kapcsolatrendszerét megragadja (Poliakov 2006: 39). Így például az átló használata a *Fiatalember felnőtt lánya* című előadásban segíti a játékot: a hétköznapi az univerzális, elvont tér túloldalán helyezkedik el. A *Karikajáték* (Cerceau) dácsájának belseje a költői reminiscenciák tere, míg az épületet körülvevő pázsit a mindennapi élet banalitásai számára van fenntartva. A hálófüggöny nemcsak arra szolgál, hogy a közönséget megvédje a karikáktól a karikajáték idején, hanem arra is, hogy jelezze: kivételesen – csakis a játék idejére – a múlt világa a dácsa belsejéből a kertre is kiterjed. A *Hat szereplő*-ben a színészek először is átlósan keresztülhúznak a nézők és a terem végében újjáépített klasszikus fal között elhelyezkedő játéktéren egy finom fehér függönyt. Sőt, megnézhetjük a *Mozart és Salieri*-t, vagy a *Medea*-t is, ahol az átló látszólag eltűnt: az elsőben a teret a kórusnak fenntartott zikkurat valamint egy csak Mozart és Salieri által használt üvegház strukturálja; a másodikban a Medea számára kijelölt játéktér paraván választja el a színház terétől. Minden esetben igaz, hogy a tér nyitott a nézők felé, a színészt sosem zárja el negyedik fal.

### **Első esettanulmány: improvizáció**

A '70-es években Vasziljev – Borisz Mozorovval és Jozsif Raihelgauzzal együtt – meghívást kapott a Sztanyiszlavszkij-színházba, ahová tanárukat, Andrej Popovot nevezték ki művészeti vezetőnek. Noha a fiatal csapat produkciói népszerűek voltak, szerződésük röpké két év után megszűnt. Vasziljev itt rendezte meg Gorkij *Vásza Zseleznová*-ját 1978-ban (az első, 1905-ös változat alapján), majd egy fiatal drámaíró, Viktor Szlavkin felé fordult. A *Fiatalember felnőtt lánya* (1979) a negyvenes éveikben járó egykori egyetemi barátok találkozásáról szól, akik fiatalon dzsesszrajongók és divatmajmolók voltak. Két idősík ütközik: a '70-es évek jelene egy lakás szűk terébe zárva, amely a színpadot lekicsinyítő átlós fal mentén húzódik, valamint az '50-es évekbeli múlt, amely az elzárt teret akusztikusan kinyitó dzsesszzené által jelenik meg. Noha Vasziljev két produkciója kellő felháborodást keltett a késői stagnáló évek moszkvai színházi életében, ezek csupán első lépések voltak egy új típusú rendezőművészet felé, amely a maga teljes valójában a *Karikajáték*-ban (1985) jelent meg. A darabon Szlavkin és Vasziljev már a '80-as évek elején együtt dolgozott, az előadást 1984-ben mutatták be a Taganka kisszínpadán, ahová Vasziljevet mestere, Anatolij Efrosz hívta meg rögtön az után, hogy a külföldre távozott Jurij Ljubimov helyett átvette a színházat. A *Karikajáték* középpontjában egy csapat válságát élő negyvenes áll, akinek világát a múltbéli remények valamint a jelen csalódásai uralják, amelyeket az elmúlt ifjúság igazán soha el nem halványult emlékei rajzolnak át halvány reménysugárrá. A darab átélt élmények és sokféle irodalmi anyag kollázsa: a források Thomas Cook vonatmenetrendjétől Gogolig, a karikajáték szabálykönyvétől Csehovig, a Lars figurájának mintájául szolgáló Lars Kleberg svéd kulturális attasé megjegyzéseitől Puskinig terjednek. „Kakas” (Petusok) több munkatársát, szomszédját és alkalmi ismerősét meghívja egy hétvégére egy dácsába. Mindannyian úgy élnek a maguk életét, hogy valódi érzéseiket sosem fedik fel. A padláson véletlenül talált levelek

inspirálta múltbéli kirándulások nyomán láthatóvá válik az összes szereplő tragikus elzártsága, mégsem képesek az életükből többet megosztani egymással.

Vasziljev produkciója a fragmentált szöveget bonyolult, négyórás előadással nemesítette. A színpadi világban lehetővé vált a múlt újjáteremtése jelmezek és kellékek által, ilyenek például a karikajátékhoz szükséges karikák és botok, a dácsában megtalált lánányi levél, vagy a dácsa régi tulajdonosainak tárgyai. A *Karikajáték* azontúl azt is szemléltette, miképp dolgozik Vasziljev a ludikus struktúrákkal: a drámai szöveg fragmentáltsága, bárminemű látható drámai fejlődés hiánya és a figurák mozdulatlansága által meghatározott kereteken belül kifejlesztett módszere hozzásegítette a színészeket egy sor szkeccs, rövid játszma, jelenet kibontásához, amelyek együttesen esztétikai egységet alkottak. A drámaszövegben meghatározott bizonyos „csomópontokat” mint afféle mini-célokat, amelyek között a színészek szabadon improvizálhattak és „játszadózhattak”. Az ilyen játéknak nincs célja: nincs múlt, sem jövő, sem indíték, sem elérendő eredmény. Ugyanakkor mindezek a játékok egy sor szabálynak engedelmessé válnak. (Vasziljev 1999).

Johan Huizinga szerint a játéknak nincs célja (hacsak nem versenyről van szó), így a játék végtelen. A játszma szabályai lehetővé teszik, hogy módosításokkal ismételjük meg, ahogyan a dal versszakai változnak, miközben a refrén állandó. A játék alapja a képzelet, következésképp kínálkozik a lehetőség: fedezzük föl az ismeretlent úgy, hogy a valóságot játékvilággá változtatjuk. Színházi megfogalmazásban: a realizmus helyébe játékvilág lép, amelynek megvannak a maga szabályai. A játszma szabályai rendet teremtenek egy tökéletlen világban. Azáltal, hogy végességet színlel (minden játszmának van eleje és vége, noha végtelen számú ismétlés lehetséges), a játék azt sugallja, hogy a (kaotikus és végtelen) valóság egy szegmense a játék merev struktúráján belül bizonyos időre, egy korlátozott és jól meghatározott térben rendezetté és harmonikussá válik. A végtelenség rendezetlenségében a játék lehetővé teszi, hogy kisebbítsük – ezáltal megszelídítsük – az ismeretlent: „a játék meghatározott idő- és térbeli határok között – szabadon módosítható, de abszolút kötelező érvényű – szabályok szerint végzett önkéntes tevékenység vagy elfoglaltság, amelynek célja önmagában rejlik, és amelyet feszültség és örömrészlet kísér, valamint az a tudat, hogy „különbözik” a „hétköznapi élettől”. (Huizinga 1949: 28)

A játékos – vagy ludikus – színház a szöveget minden előre meghatározott jelentés nélkül vizsgálja. A színész nem egy szerepet személyesít meg, nem azonosul a figurával, hanem a felfedezőutat jár be a szöveggel: különféle érzelmi állapotokon és műfajokon, különböző tereken és időközön halad át vele. A szöveget a kultúrtörténeten és korokon keresztülélvő út dúsitja, ezáltal megszabadul a hagyományosan rátapadt mellékjelentésektől és értelmezésektől, tökéletesen „lecsupaszodik”. A játékos színházban a szöveg nem témája, hanem tárgya a színésznek, aki személyében kívülálló marad, és nem a figurával, hanem szerepe tárgyával (a szöveggel) foglalkozik. Vasziljev színházában a szöveg egy pontos, előre meghatározott szabály szerint zajló játék céltárgya.

Amikor 1987. február 24-én a Drámai Művészet Iskolája néven megalapította saját színházát, Vasziljevet a merev szöveges struktúrák meghatározta játékos improvizáció foglalkoztatta. A *Hat szereplő szerzőt keres* című Pirandello-dráma előadása ebben a tekintetben új lépésnek számított: a jeleneteket különféle szövegvariációkkal és előadásmódban (más-más színészekkel) játszották el. Eltérő stílusok és hangulatok jelentek meg az előadásban, lehetetlenné téve a valóság pontos körülhatárolását. Vasziljev ezután Dosztojevszkij-regények párbeszédese struktúráit vizsgálta, megmutatta, hogy a szó megelőzi a cselekvést, és a figurából érzelmeket vagy válaszreakciókat vált ki. Először a mondatokat, majd a szavakat is megfosztották a szokásos hanglejtéstől és hangsúlyoktól. Ha szavakat lineáris (és a mondat vége felé lejtő) intonáció köt egymáshoz, ez bizonyos narratívát alkot. Ezt a narratív intonációt megbontandó minden egyes szót süllyedő, vagy ejtett hanglejtéssel

ejtenek ki, amely pőrén hagyja a szó metafizikai minőségét, tiszta jelentését. Vasziljev ezután Platón filozófiai traktátusaihoz lépett tovább azt kutatván, hogyan lehet különféle módokon kifejezni egy értekezésben vagy beszédben megfogalmazódó gondolatokat, miképpen fogannak meg a gondolatok egy figura fejében és hogyan viszonyul a beszélő a gondolathoz.

Most már tudjuk, hogyan hangzik a szöveg Vasziljev színházában, és hogy ezt a hatást miképp éri el; egy kérdés marad: miért. A legtöbb szövegre értelmezés-rétegek rakódnak, és a lényegét leggyakrabban nem a szavak mondják el, hanem a hanglejtés – elrejtve a szavak valódi értelmét. Még a köznapis beszédben is gyakran félrevezet bennünket a hanglejtés és a hangfekvés, és nem figyelünk megfelelőképp magukra a szavakra. A hanglejtés vált a tartalom hordozójává, miközben a szó – számos kortárs szerzőnél – az árulás és a hatalom eszköze lett, pusztítani képes fegyver.

Ha a *Karikajáték* Vasziljevnek a ludens struktúrákon végzett munkájáról árulkodó remekmű, a *Hat szereplő* pedig új mérföldkő az improvizáció történetében, akkor a *Mozart és Salieri, Requiem* azt mutatja meg, milyen tökéletességet ért el Vasziljev az új színházi formák keresésében. Ezzel egyszersmind a jövő orosz színházi hagyományának is kaput nyitott a huszonegyedik századra, Vasziljevet pedig az új színház atyjává tette. Ezt az új színházat nevezhetjük „verbális”, „absztrakt”, „konceptuális”, „metafizikus”, vagy „rituális” színháznak. Vasziljev játékosnak (ludens) nevezte el; Peter Brook „szent” színháznak hívta volna, ahogy Fomina (2000) nagyon helyesen megállapítja.

## **Második esettanulmány: Ludens struktúrák**

Vasziljev színészei a jövő felé, a fő esemény – Mozart meggyilkolása – irányában játszanak. Cselekedeteiket nem a múlt, a színpadon láthatatlan előtörténet vezérli. Mozart és Salieri tiszta lappal indul, egy érem két oldalaként jelenik meg; cselekvéseik nem a múltban gyökereznek, hanem egy jövőbeli esemény felé törnek. A színész a figurán kívül áll, a darab pedig a színész és a figura közötti hézagban játszódik, amely a figura szövegének közvetítéséhez tiszta – érzelmi „szennyezéstől” mentes – teret biztosít. Hasonlóképp: a kórus énekesei nem a hasukból, hanem a mellkasukból adják ki a hangot, így a hang a testük elé kerül<sup>5</sup>.

A színész a szöveg adta struktúrákon belül szabad, ezért játékosan közelíthet a szöveghez; eltávolodott a szavaktól, és a szövegnél felsőbbrendűnek tételezi magát. Az érzelmentes színészi játék a látványelemek szimbolizmusával összekapcsolva minden apró részletében meghatározott rituális előadást eredményez. A rítusban olyan kötött forma rejlik, amely a misztériumjátékokba kódolt szakrális érzemény felé nyit. A folyamat állomásai rögzítettek, az út közbeni megállókat alkalmat adnak a szereplők közötti közjátékokra, a figurák mind a maguk ösvényén indulnak, hogy az újabb megállóknál ismét találkozzanak. A szavak szokatlanul szólalnak meg, de pusztán hangmintákként, a hegedűvel és a kórossal együtt az előadás komplett hang-partitúrájának részeként valódi polifóniát alkotnak.

A *Mozart és Salieri* előadása ellentétpárookra épül. Rend és káosz, függőleges és vízszintes, narratív és metafizikus elbeszélésmód váltakozik. A színházi tér szervezése is ezeket az ellentéteket tükrözi, bár nem ezek a kizárólagos szervezőelvei. Baloldalt meredek lépcsősor vezet a magasba egy templomhoz (*zikkurat*), jobboldalt üres tér, amelyet székek, festő- és kottaállványok valamint a vak utcazenészekhez tartozó egyéb felhalmozott tárgyak töltenek be. A lépcsőhöz csatlakozik egy átlátszó műanyag elkerített tér – belül asztal és székek –, itt játszódik Mozart és Salieri vacsorajelenete. Az ördög játéktere a lépcső tövében, de a csarnok játéktérén kívül helyezkedik el. Noha ezek az elválasztások merevek, az előadás

<sup>5</sup> Ld. Grotowski 1966. Grotowski ötféle hangot különböztet meg. A fejben, a szájjában, a garatban, a mellkasban és hasban képzett hangot.

nem illusztrálja őket direkt és szembeszökő módon. Mozart és Salieri párbeszéde az „üvegházban” és az üres térben metafizikai témákat érint, az intonáció különleges: a hangot minden szó végén (nem csak a mondat végén) leviszik. A szöveg úgy visszhangzik, mintha egy sorozat éles hangot – jobbra mássalhangzókkal telezsúfolt szavakat – nyilaznának bele az üres térbe. A szó betölti a teret, és a színész előtt áll, nem az ő személyiségén átszűrve jelenik meg. A szó így tiszta jelentéssé válik. A szövegnek ez a fajta recitálása elüt attól a narratív előadásmódtól illetve attól a játékos szóformálástól, amely Mozartnak és Salierinek a zenész-műhely kaotikus terében zajló jelenetét uralta. Vasziljev e jelenet narratív előadásmódját szembeállítja a „tiszta” absztrakt térben korábban és később elhangzó párbeszédnek illetve monológok metafizikus előadásmódjával, amiképpen a rendet és a káoszt, a tömeg- és magas kultúrát is egymás mellé állítja.

A narratív és metafizikus beszédmód két vokális vonalát egy sor egyéb hang (kórus, utcazenészek, énekmondók) egészíti ki, és teremt fokozatosan valódi polifóniát. Az utcazenekar Mozartot játszik hegedűn, míg az énekmondók Bulat Okudzsa Puskinnek ajánlott dalát adják elő: ezáltal Mozart (illetve Puskin) életműve a határokat áthágva a tömegkultúra birodalmába léphet. Hasonlóképp: az angyalok – a Vlagyimir Martinov *Requiem*-jét éneklő kórus mennyei hangaival – levonulnak a *zikkurat*ból a színházi térbe, s eközben mozgásukba néptánc-elemek keverednek: a szentséges és mennyei rítusa ritualizált pogány tradíciókkal ötvöződik anélkül, hogy heves összeütközés keletkezne. Martinov műve, a „*Requiem. Opus posth.*” új változatában a feltámadás témájának szentelt zenedarab, amelynek nem tárgya az eltávozott miatt érzett gyász. A rituális táncot járó pogány figura, a dervis feltűnése kiegészíti az isteni rendnek a kórus által képviselt dimenzióját. Vasziljev az ellentéteket nem használja előadása ellentmondó alapelveiként, inkább egymásra kopírozza őket. Ahelyett, hogy megkísérelne szintézist teremteni, engedi, hogy az ellenpólusok egymás mellett létezzenek folyamatos feszültségben, így szülvén meg egyfolytában a szentséges különféle, egymással össze nem illő változatait. Mozart és Salieri egyaránt „a harmónia fia”, de választásaik elválasztják őket. Salieri pseudo-rituális varázslatokba kezd, mintegy keresztény szertartást utánozva készíti el a mérget: darabokra tép egy rongyot (a rongy, amellyel Krisztus homlokát törölték meg), és megnedvesíti ecettel (Krisztus ajkait is ecettel nedvesítették meg), aztán kereszt alakú palackból tölti ki a mérget. Salieri úgy adja be a mérget, mintha az Isten akarata volna, mintha Krisztus feláldozása egyenértékű volna Mozart feláldozásával: amiképpen Isten feláldozza egy fiát, ugyanúgy áldozza fel Salieri Mozartot. Csakhogy ez a szertartás hamis: Salieri nem Isten, nem lehet élet és halál ura. A gyilkosság nem a barát és tehetséges komponista iránti féltékenység aktusa; ezt a témát itt nem érintik. Mozart sem szent: a „fekete férfi”, aki meglátogatja, hogy megrendelje tőle a *Requiem*-et, itt az ő képzeletének szüleménye. Mozart azért akarja megkomponálni a művet, hogy utat találjon Istenhez, miáltal közelebb kerülhet a mennybéli birodalomhoz. Salieri ateista – amitől a mérge szertartásos előkészítése még álszentebb aktus –, míg Mozartot védelmezi Isten keze, amely a *Requiem* előadása alatt és a mérgezés közben a mennyezetről rá mutat. Miközben Salieri számára az istenhez és az igazsághoz vezető függőleges axis korhadt, Mozart számára tökéletesen ép. Salieri a földszinti térben marad, mialatt Mozart távozik, majd eltűnik a *zikkurat* mögött.

A kórus nem arctalan énekesek együttese: mindegyikük jelmeze eltér kissé a többiekétől. A nők az egyedileg hímzett köntös alatt saját – más-más színű – ruhát hordanak, a férfiak mind más fejfedőt és kissé különböző köpönyeget viselnek. A kórus uniszónója megkülönböztethető egyéni figurák hangjából érik össze, ahogy levonulnak a színházi térbe.

A látszat csalóka és széttartó: a kórustagok hangjában és mozgásában a harmónia, öltözetükben a különbözőség mutatkozik meg; a lépcsősor szentekre és bűnösökre választja szét, de össze is köti az embereket; Mozart feketében van, Salieri fehérben – merev, kemény zubbony mindkettejüké; a vak énekesek nem rongyokat viselnek, hanem jól szabott, elegáns



ruhát; az ájtatos zene kitérőket tesz a népzenei ritmusok felé; a kórustagok gazdagon hímzett, szárnyaló köntöse éles kontrasztban áll a Lovag fényes páncélzatával és a bottal hadonászó dervis szinte csupasz testével. Mozart és Salieri az érme két oldala: mindketten a zenei harmónia fiai, akik csakis feszültségben képesek egymás mellett létezni.

Vasziljev olyan misztériumjátékot teremt, amely megnyitja az utat a szöveg metafizikus jelentésének felfedezéséhez. Vasziljev szemében a *Mozart és Salieri* nem olyan pszichológiai dráma, amely Salieri gyilkos tettének okát és indítékait tárja fel, hanem a harmónia természetét kutató metafizikai diskurzus alapja. Mozart összhangban van a világgal: könnyedén mozog a felsőbb- és alacsonyabb szintű, a rend és a káosz között, és képes harmóniát teremteni az őt körülvevő káoszból. Mozartot szórakoztatják az utcazenészek, eljátszadozik a szavakkal és a hangokkal, zongorázás közben cigarettázik. Salieri erre nem képes: Mozart halála után mozdulatlanságra van kárhozható és nem tud komponálni. Nincs humora, hangja monoton, beszéde kopogós. Géniusza Mozarttól függött, barátja elpusztításával a másik fél hangját némította el; addig a két hang – a szentséges különböző megközelítései – közötti feszültség olyan polifóniához vezetett, amelyből kialakulhatott a tökéletes harmónia.

A tét nem az, hogy a világot ellentétpárookra bontsuk fel, hanem, hogy képesek legyünk mindent beleölelni egy polifonikus entitásba. Vasziljevnek ezért van szüksége ilyen hatalmas tömegre a színpadon, ilyen részletgazdag jelmezekre és díszletre. Az efféle harmóniához vezető út lényege Vasziljev színházában a minden előadás alapjául szolgáló szigorúan meghatározott rítus. Ez az út két párhuzamosé, amelyek egy bizonyos ponton elindulnak ugyanabba az irányba, amely aztán két tökéletesen ellentétes iránynak bizonyul. Mozart és Salieri ugyanazon az úton halad, csak hogy a tengely másik oldalán; a kritikus ponttól az egyik oldal a magasba visz, a másik a mélybe; az egyik Istenhez, a másik a pokolba; az egyik a *zikkurat* csúcsára, a másik le abba a szakadékba, ahol az utcazenészek eltűnnek; az egyik az öröklétbe, a másik a múlandóságba vagy a megsemmisülésbe. Olyanok ezek az utak, mint párhuzamos vonalak egy féligáteresztő tükrön: az egyik oldal a hamis tükörképet mutatja, a másik az eredeti látványt az üvegen túl. Salieri tette nem féltékenységből fakad, hanem a harmónia természetének téves megítéléséből: Salieri szemében a harmónia nem foglalhatja magába a köznapit, Mozart szemében pedig igen. Mozart a világot nagy, polifonikus egészként érzékeli, Salieri csak töredezett, torz tükörképét látja, ez vezeti tévútra, hogy Isten szerepét magára véve rituálisan meggyilkolja barátját, Mozartot.

A Comédie-Française 2002-es *Amphitryon*-előadásában Molière szövege hol dallamosan szól, hol úgy, hogy a színészek megtörik a darab szabad verselésének és alexandrinusainak bevett mintáit. Vasziljev a kínai harcművészetekben használt mozdulatokkal és rituális gesztusokkal ellenpontozza a kimondott szavakat. A szavak jelentését kristálytisztán adják vissza, a replikákban használt elvont kifejezések kiemeléssel kapnak külön hangsúlyt. A színészek mindig vízszintes vonalban színtezik a beszédet, ezért a beszélők többsége mozdulatlan pózba merevedve, egyhelyben áll vagy ül, míg partnere mozog a térben. Amíg az egyik szereplő gesztikulál, a másik neki címzi a szavakat, és ez megadja a mozdulatok ritmusát; ugyanakkor minden replikát egy sor gesztus követ, amely az előző jelenetből következik, és felkészíti a színészt a következő jelenetre. Ilyen értelemben a kommunikáció nem a szavak által megy végbe, hanem a szavak és gesztusok, a szöveg és mozgás közötti kölcsönhatás révén. Vasziljev színre állításában az *Amphitryon* a szöveg funkciójáról szól: a szöveg mint fikció (az igazság a magasabb szférákban lakik), a szöveg mint szerep (a szerző, Merkur, jobban ismeri a szöveget) – következésképp az ember a szavak szálnalmas előadója lehet csupán. A szavak semmit nem jelentenek: mentesek a jelentéstől, ezért az embernek más kifejezésformák után kell néznie: Kléanthis és Sosias zenével és gesztusokkal kommunikál, és ez bármilyen komikusnak tűnjék is, végső soron működik; az

Alkméné és Amphitryon közt megülő csend is azt jelzi: megértik egymást. Vasziljev a produkció végén a szöveg mint narratíva haszontalanságáról fogalmaz meg állítást, ezzel zárván le a kört, amely akkor kezdődött, amikor az istenség megjelentette magát: kezdetben volt a szó (Teremtés könyve). Vasziljevnél a szó legvégül elfogy.

(Upor László fordítása)

### **Idézett írások**

Baudrillard, Jean (1994), *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor: University of Michigan Press

Bogdanova, Polina (1981), „Razomknutoje prosztránsztvo gyejsztvityelnosztii”, interjú Anatolij Vasziljevvel, *Iszkusztvo kino* 4, pp. 131-148

..... (2002), „Raz v meszjac publika hocset bity razdrazszenya”, interjú Kirill Szerebrennyikovval, *Szovremennaja dramaturgija* 1, pp. 174-8.

..... (2006), Dla minya novaja drama szvjázáná sz právdój, interjú Eduard Bojakovval, *Szovremennaja dramaturgija* 1, pp. 174-177.

Davidova, Marina (2000) „Legenda o velikom otravityele”, *Vremja*, február 28.

Grotowski, Jerzy (1966), „Actor’s Training” in *Towards Poor Theatre*, London: Methuen, 1975, pp. 143-72.

Huizinga, Johan (1949) *Homo Ludens*, London: Routledge and Kegan

Poliakov, Stéphane (2006), *Anatoli Vassiliev: L’art de la composition*. Conservatoire National Supérieur d’art dramatique (CNSAD), Paris: Actes-Sud

Szokoljanskij, Alekszandr (2000), ‘Anatolij Vasziljev posztavil „Mocart i Salieri”’: O szinovja garmonii’, *Vedomosztvi* 2 March.

Vasziljev, A. és Bogdanova, P. (1983), ‘Novaja realnosztty prosztránsztva’, in *Szovjetszkije hudozsnyiki tyeatra i kino* 5, pp. 272-286.

Vasziljev, Anatolij (1993), ‘Rab Menona’, *Moszkovszkij nabljudatyel’*, 8/9, pp. 9-14.

\_\_\_\_\_ (2007), *Logika peremen. Mezsdú proslim i budusim*, Moscow: NLO.

Vasziljev Anatolij (1999), *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris: P.O.L.