

FELESLEGES EMBER, AVAGY ÖTVEN ÉV OROSZ DRÁMÁKKAL

Úgy döntöttem, hogy az orosz drámákhoz fűződő viszonyomról írok, illetve beszélek Önöknek. Ez az a téma, amin keresztül talán a legigazabban összegezhetem azokat a törekvéseket, vágyakat, sikereket és kudarcokat, amelyek az elmúlt évtizedekben a pályafutásomat leginkább jellemezték. Természetesen nagyon sok magyar, angol, és skandináv darabot is rendeztem. Jó pár amerikai, és németet, és antik görögöket is. És kuriozitásképpen németalföldi népi legendát. De egyik nemzet irodalmának interpretálása sem állt össze egy olyan átélhető folyamattá bennem, mint az oroszoké.

Mivel több mint harminc éve a Radnóti Színházban vagyok, általában, mint annak főrendezője, az orosz drámákhoz fűződő kapcsolatom is főként a Radnótihoz kötődik. Ezért – bár az összkép érdekében megemlítek egy-két érdekességet más helyszínekről is – főként az ottani munkáimra összpontosítok. Megjegyzem, nem csak én rendeztem orosz darabokat a Radnótiban az elmúlt harminc évben. De a többiek munkáinak elemzésétől most nagyvonalúan eltekintenek. Nem mintha az objektivitás hiánya aggasztana, de ezt a feladatot meghagyom nekik. Kínlódjanak vele ők.

Mi vonzza, vonzotta az embert ennyire az orosz irodalomhoz? Ha egy ilyen pályán, mint az enyém, ennek lenne értelme, talán valamiféle elköteleződésnek is nevezhetnénk. Pedig magában az orosz kultúrában, az orosz gondolatvilágban, magukban az oroszokban rengeteg számomra idegen dolog is van. A rájuk oly

jellemző diktatórikus politikai berendezkedés taszító hatásáról nem is beszélve. Enélkül a politikai berendezkedés nélkül, úgy tűnik, nem léteznek, nem létezhetnek. De lehet, hogy ez nem csak az oroszokat jellemzi.

Persze ott van a nyelv ismerete, ami nem elégséges ok, csak nagyon sokat könnyít a dolgon. Végsősoron a magyart is értem, úgy-ahogy, talán magyar darabot rendeztem a legtöbbit, mégsem ezeket választottam a székfoglaló témájának. Vagy más példa: Magyarországon nemzedékek hosszú sora beszélt, beszél németül, ismert okok miatt, és mégsem érez rokonszenvet a német gondolkodásmód iránt. Még azon része iránt sem, ami iránt pedig lehetne. Tehát nemcsak az orosz nyelv miatti természetes vonzódás vezetett. Kell léteznie más oknak is.

Azért is érdekes téma ez, mert egy efféle elköteleződés, nem is megy olyan könnyen. Rengeteg dolog szól, szólt az orosz színházi vonzalom mellett, és rengeteg ellene. Ez elsősorban betudható annak a véletlennek, hogy az életem aktívnak mondható része a magyar történelem mely évtizedeire esik, esett. Ez ugyanis, mármint a magyar történelem, sok esztendőn keresztül az orosz orientáltság mellett, aztán sok esztendőn keresztül az orosz orientáltság ellen munkált. És mindkettőt meglehetősen támadóan tette, mint ahogyan ezt a történelmek általában szokták. Vagyis hol iszonyatos hátszélben, hol szörnyű ellenszélben kellett futni. Mindannyian tudjuk, hogy egyik kellemetlenebb, mint a másik. Most megint úgy tűnik, változóban a széljárás. Erősen felfúvódott politikusi arcok fújják, mintha barokk metszeteken a hajószerencsétlenségek égi előidézőit látnánk.

A színházrendezés nem olyan, hogy az ember egyszer csinál valami jót, és aztán évtizedekig ül a babérjain, mint azt egyes szerencsés írók, vagy zeneszerzők teszik. Itt lankadatlanul végig kell futni a távot, akármilyenek is az időjárási viszonyok. Nem szabad megállni, se hanyatt-, se orrabukni. Mert az egész úgy egyben számít, az egész munkás pályafutás. Illetve nem számít úgy se, de ennek taglalásába most nem kezdenék bele.

És ez a hol ide, hol oda az oroszokkal, nemcsak központilag irányított eseménysor volt. Az emberben magában is zajlott e tárgyban egy enigmatikus folyamat. Az én nemzedékem utálta, unta, lenézte azokat az orosz műalkotásokat, amelyeket sokszor kényszerből nézett, olvasott végig. Aztán mikor felébredt a korszak kábulatából, „post festem” mégiscsak rájött, hogy micsoda értékes alkotás is volt a *Ballada a katonáról*, vagy az *Emberi sors*, amiket tízen-valahányszor gyűlölt végig az iskolai ünnepeket követő filmvetítéseken. Ezt közhelyes példának hoztam fel, mert sokkal bonyolultabban ugyanez végbement Puskin, Gogol, Tolsztoj és a többiek munkásságának a megítélésével is. És sok mindennel ugyanígy. Valahogy szépen, lassan átértékelődtek. És akkor aztán már tényleg nem számított, hogy éppen divatban vannak-e az oroszok, vagy nincsenek. Csak az a bizonyos belső megérintettség.

Másodszor: ha már az ember ezt a pályát választotta, nem megkerülhető magának a színházrendezésnek mint meglehetősen sajátos foglalkozásnak a vizsgálata. Hátha ez lökdösött az orosz színházi irodalom felé? Szándékosan sajátos foglalkozást, és nem művészetet írok, mert ki tudja, hogy egyáltalán az-e? Az embert egész életében ez a dilemma kísérte!

A teljes mulékonyság, a pályafutás utáni első pillanatban bekövetkező teljes feledés mindenesetre nem azt bizonyítja, hogy a színházrendezés művészet-féle lenne. A művészetek után mégiscsak szokott fennmaradni valami. Persze a színház is mulékony, de mégse ennyire. Mégse jut az embernek eszébe, hogy megkérdőjelezze művészet-mivoltát. Legalább elneveznek róluk egy-egy utcát, egy-egy teret hébe-hóba, és megszállott gyűjtők unokái őrizgetik az amúgy számukra teljesen ismeretlen emberek képeit sublódok fenekén. Szóval mégis valami. A színházrendezők sorsa ezzel szemben a tökéletes, szurokfekete feledés.

De akkor mégis mi ez? Az mindenesetre már elég régen és elég sokszor bebizonyosodott, hogy pusztán csak az írott szöveghez való szolgálai ragaszkodás ritkán eredményez igazán értékes színpadi művet. Így aztán lassan kialakult egy hiányérzet. Ez segített a rendezés mint munkakör létrejöttében, meg nyilván a színházi munka felügyeletének, összehangolásának feladata. Kezdetben persze rendeztek a színházak, rendeztek az írók, de utóbbiak viszonylag hamar rájöttek, hogy sokkal jobb visszaülni az íróasztal mögé, és szépen, magányosan írni a következő darabot, mintsem egy csomó exhibicionistával hadakozni, reménytelenül.

Talán éppen a papírlapról, számítógépről a színpad egészen másfajta közegébe transzportálás a feladat. Talán egy igazi, csodálatos metamorfózis elindítása, vagy még ennél is több? Egy teljesen önálló minőség megteremtése? Gyakran hasonlítják a rendező feladatát a karmesteréhez. A karmesternek még annyi szabadsága sincs, mint egy színházrendezőnek, és akkor ő mégis minek számít? Alkotóművésznek, egyszerű interpretátornak. Talán

nem szerencsés az összehasonlítás, de ők mintha jobban állnának a közgondolkodásban e téren. Mindenesetre arisztokratikusabban.

A foglalkozás megítélése nemcsak az én szememben, de általában is nagyon ellentmondásos. És homályos. Mihez kell a színházrendezőnek értenie, és ahhoz milyen mélységben? Az irodalomhoz, de nem annyira, mint egy irodalmárnak, a zenéhez, de nem annyira, mint egy muzsikusnak, a látványhoz, de nem annyira, mint egy képzőművésznek. A fényhez, a hanghoz, a térhez, a politikához, az erkölcsstanhoz, a lélektanhoz, a valláshoz, a történelemhez, olykor más dolgokhoz is, de egyikhez sem annyira... Nem a kevésbé vagy jobban ennek a hozzáértésnek a jellemzője, hanem a máshogy. Egy másik összefüggésrendszerben kell érteni a dolgokhoz. Ha tíz gyanútlan járókelőt megkérdeznénk: szerinte mivel foglalkozik a színházrendező, minimum kilencnél szörnyű tanácstalanság lenne a válasz.

Ebben a különös köztes állapotban telik az ember élete. Az orosz drámák a maguk sokkal mélyebb, és nagyobb ívű eldöntetlenségeikkel, sokkal kétségbeejtőbb, és mulatságosabb talajt-vesztéseikkel felerősítik ezt az egész életet végigkísérő bizonytalanságot. Mintha az egész orosz drámairodalom erre a „harcolok, küszködök de nem nagyon látszik az igazi, mély értelme” habitusra épülne. Erre a »fölösleges ember« érzületre. Éppen úgy, mint a színházrendező munkássága. Másrészt az is igaz, hogy egy jó orosz mű mindehhez egyfajta komoly és illően hangulatos háttérrel ad.

Harmadszor, ha egy ember ötven éve foglalkozik valamivel – az én esetemben a színházzal – kétségtelenül szert tesz az adott tárgyban némi tapasztalatra. Valamiféle saját személyéhez igazított

ismeretanyagra. Meglehetősen sok idő elteltével – úgy tűnhet, ez a rutinos tudás lett ő maga. Sajnos ezzel párhuzamosan kezdi úgy érezni, hogy elveszíti a tisztánlátását a dolgok lényegének megítélését illetően. Már annyi minden történt, már annyi minden volt igaz és hamis egyszerre! Már annyi mindent állított és tagadott az ember csaknem egyidőben! Szinte semmi másra nem futja, mint fiatal éveit leegyszerűsítő radikalizmusának visszasírására. „Hej, ha én még egyszer olyan jó egyértelműen állítani tudnék valamit, az se baj, ha nem teljesen igaz, csak jó ütős legyen!”

Ez a megrendült állapot megint csak szinte üvölt az orosz irodalom után. Drámai hőseik nagy része szemléli saját sorsát, saját meggyőződéseit ugyanilyen zavaros és bizonytalan nézőpontból, ilyen elmosódott körvonalakkal. Ez egyrészt nagyon viszonylagossá teszi az ember saját tanácsstalanságát, mondhatni lesajnálja, kicsit ócskává is teszi. Hiszen az orosz drámairodalom hősei sokkal meggyőzőbben tudnak bizonytalankodni, mint mi. Másrészt persze azt is érezhetjük, hogy ha sikerülne mégiscsak valahogyan kifejezni, egyértelműsíteni azt a bizonyos valamit, akkor képesek lennénk meg is ragadni, fölébe is keveredni. Ahogy az emberi faj próbált nevet adni a dolgoknak, hajdanán.

Aztán ott van maga a realizmus, vagy legalábbis annak az a keleties verziója, amihez mindent eldöntő fiatal éveimben hozzá lettem szoktatva. Később le-levetkőzte az ember, mert megpróbált divatos lenni. Így a formai részén túl is jutott, majdnem teljesen, de a lélektani részén soha nem sikerült igazán. Nem is lehet. Mára lényegében istenkáromlásnak számít Sztanyiszlavszkij nevének emlegetése, de az a munkamódszer, amit sommásan ehhez a névhez kötünk, egészen nem kerülhető meg. Hiába temetik el a

tévesen lélektani realizmusnak nevezett lélektani ábrázolást már nagyon sokadszorra, tudomásul kell venni, hogy ehhez a kifejezési formához, a színházhoz ugyanúgy hozzátartozik, mint a festészet tanulásához az átkozottul unalmas kockológia. Hogy egy szót se ejtsünk a zene tanulásához szükséges – még unalmasabb – összhangzattanról. Persze, ha nem akarnék kedvezni a jelenlevőknek, van még riasztóbb példa is, az anatómia tanulása az orvostudományban.

Mármost ez is: a lélek anatómiája, a lélektani ábrázolás nagyon összetapadt az orosz szerzők munkásságával. Vagyis hát ezeket ismertük, ezeket ismerhettük meg, mikor a világra és a színházra eszméltünk. Mindegy, hogy ezek a kor politikai, társadalmi viszonyait tükröző áthangszerelések, irányított leegyszerűsítések voltak, de ezeken nevelkedtünk. És a dolgok összetett kifejezésének igénye valahogy megmaradt. Nem fog ki rajta semelyik kor leegyszerűsítő pressziója. Félreértés ne essék, ez most nem a posztmodern elleni agitációról szólt.

Persze támogatott orosz irodalom ide, kötelező orosz irodalom oda, azokban az években mi itt Magyarországon, de még az oroszok nagyrésze is odahaza valójában csak az orosz irodalom egyik felét ismerhettük. Én hála Istennek abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy egy olyan budapesti – ma úgy mondanánk – elitgimnáziumba jártam, ahol az orosz tagozaton igazi orosz asszonyok tanítottak. Olyan szenvedélyes szerelmet éreztek az anyanyelvük irodalma iránt, hogy nekik egyáltalán nem számított az adott szerző politikai hovatartozása. Nem érdekelte őket, hogy a tiltott, türt, támogatott listák melyikéhez tartozik, csak oroszul írjon, Puskin nyelvén. Valószínűleg a tanárnők vallásosak is

lehetek, mint az oroszok nagyrésze, és – bár negyvenes éveiket taposták –, a lelkük tele volt az eladósorban lévő lányok romantikus vágyaival. Így olyan szerzők is be-becsúsztak a képbe, akikről a többség annakidején nem is hallott. Persze főleg klasszikusok. De ha egy kortárs szerző köhintett valamit Moszkvában, és az véletlenül meg is jelenhetett egy irodalmi újság hasábjain, ők – ahogy hozzájutottak – már lelkesedtek is érte és ezt a lelkesedést meg is próbálták megosztani velünk. Elmondhatatlanul sokat köszönhetek a kis fekete Rozalia Nyikolajevnának, és a kissé némettanárforma Tatjana Andrejevna-nak. Álljon itt a nevük egyfajta utólagos köszönetképpen.

Talán ennyit kezdetnek, az okokról, hogy miért is ragadtam meg leginkább az oroszoknál. Ma is, mikor egy, a mai magyar társadalomban meglévő, vagy éppen megjelenő jelenség színpadra vitelébe kezdenék, ha csak nincs kikerülhetetlen, arra vonatkozó magyar mű, először orosz szerzők, orosz darabok jutnak eszembe. És persze engem nem zavar, hogy a jelenkor magyar színházművészetében ezt más is csinálja, még kevésbé zavar, hogy ha ugyanúgy, vagy ha teljesen máshogy. Nem zavar, hogy másnak ezek a darabok mást jelentenek, egyáltalán nem érdekel mások vélekedése a tárgyról, mellesleg a saját munkám megítéléséről sem, én folytatom szorgalmasan, és rendíthetetlenül, mintha valami belső kényszer folytán történe, az orosz művek színpadra állítását.

Pedig a kezdet – és már nem az iskolai kötelező olvasmányokról, és ünnepekről beszélek, egyáltalán nem volt biztató. Kikerültem a pályára, Veszprémben a Latinovits-sal megrendeztem az *Ügynök halálát* – ezzel diplomáztam. Ezt én választottam, és állítólag jól

sikerült. De ez nem akadályozott meg senkit abban, hogy már másnap utasítsanak, rendezzem meg Zsuhoviczkij *Egy vegyész feljegyzései* című, a modern szocialista ember mély vívódásait bemutató szovjet termelési drámáját. Már nem tudom, miért, mi *Igyunk Kolombuszra* címmel játszottuk, így nyilván még vacakabb volt. Az egészből természetesen egy hangra sem emlékszem, csak arra, hogy egyéb értelmes teendő híján átmentünk a szomszédos egyetemre vegyi karára, és megkértünk fiatal vegyészeket: okosítsanak ki bennünket, hogyan kell jó kis alattomos robbanásokat előállítani színházi körülmények között. Mit keverjünk mihez? Segítettek. Mi pedig színes folyadékokhoz pancsoltunk más folyadékokat műanyag csövekben, és a szereplők hosszú és érdektelen beszélgetései alatt azok pirosról kékre és kékről zöldre színeződtek át. Így aztán a durrogás és a színek kavalkádja közben mégiscsak létrejött valamiféle drámai hatás. A nézők reakciójára sem emlékszem, de arra kiválóan, hogy milyen édesen ugrált, és jajveszékelt egy kedves, öreg veszprémi színész nő mindig, mikor robbantgatni kezdtünk. Valami takarítónőt játszott vagy mit. És persze arra a közegre is emlékszem, nagyon jól, amiben a mű megrendezéséért cserébe felajánlottak valami, (nagyon nyomatékos idézőjelben), „általam szabadon választott” másik darabot. Az előttünk járó nemzedékek hihetetlenül büszkék voltak rá, hogy ők a „muszfeladatok” világából törtek fel a fényre, nos, tessék, hát még én is elcsíptem. Cserébe lehet, hogy épp azt a Csehov *Három nővért* rendezhettem a következő szezonban, amit bár ne rendeztem volna. Azt hiszem, akkor ott, huszonhárom évesen egy hangot sem értettem belőle, talán még azokat a közhelyeket sem, amiket akkor, a múlt század hetvenes éveinek elején érteni kellett.

Ezt az egész korszakot a lehető legszorosabb együttműködésben töltöttem Najmányi Lászlóval mint díszlettervezővel. Számomra nehezen feldolgozható, kifejezetten az alternativitás világához tartozó ízléssel rendelkezett. Bizonyára ő is így érzett az én sokkal konzervatívabb gondolkodásommal kapcsolatban. De a kettőnk együtt-tépelődéseiből mégiscsak kijött valami, jellegzetes közös minőség. Jó barátok is voltunk, mellesleg. Aztán a hetvenes évek vége táján elhúzott innen. Mint majd' az egész magyar színházi avantgarde. Az elhúzott helyett a kitoloncolták innen, ellehetetlenítették stb. kifejezéseket is használhattam volna, ezek is megfelelnek az igazságnak. A kilencvenes évek végén aztán visszajött Magyarországra, de nekünk, kettőnknek nem sikerült újra felvenni a kapcsolatot. Nagyon másképpen telt az a kimaradt két évtized.

De még csak a hetvenes évek közepén járunk. Következő állomáshelyemen: Szolnokon – már egy sokkal korszerűbb, sokkal bonyolultabban gondolkodó közeg fogadott, a korszak talán legjobb fiatal rendezőjének, Székely Gábornak az igazgatása alatt dolgozhattam. Az lett az orosz „muszfeladat”, hogy megrendeztettem velem egy Thyl Ulenspiegelről szóló kortárs orosz musicalt. Bizonyára e hír hallatán nem sápadtak el az angol és amerikai musicalszerzők annakidején, és a Broadway-n, vagy a West Enden dolgozó milliárdos kollegáim sem kezdtek el álmatlanul forgolódni, de nekem mindenesetre nem kellett a szocialista ember erkölcsiségével bíbelődnöm, hanem helyette egy meglehetősen ismert, és népszerű németalföldi nagyregény tanulságait elemezgettem.

És ezzel véget is értek a kezdetek orosz kísérletei. Szóval igazán nem úgy nézett ki a dolog, mint amiből egy életre szóló nagy vonzalom lesz. Csalódottan, kötelességszerűen abszolváltam a rám kirótt, kötelező feladatokat, miközben azokból az előadásokból, amiket magam választottam magamnak mégiscsak lett valami, elkezdtem ismertté válni, és sikerült lassan megkapaszkodnom a pályán.

A hetvenes évek második felében kerültem a Vígszínházba. Majd' tíz évig voltam ott, és egyáltalán nem rendeztem oroszokat. Nem is lehetett volna, hiszen ott dolgozott kollegám, későbbi igazgatóm, amúgy atyai jóbarátom, Horvai István, és neki aztán tényleg ez volt a szenvedélye. Ha jól emlékszem, rajta kívül a többiek sem rendeztek oroszokat. Amúgy is, ha valami orosz akart a színház, és Horvai nem akarta megrendezni, meghívta Ljubimovot, meghívta Jefremovot. Rajongott a nagy orosz kollegákért, nem lehetett labdába rúgni, ahogy mondani szokás.

A Ljubimovval való találkozásnak persze nagyon sokat köszönhetek. Az asszisztense voltam Budapesten, és egy kicsit mellette lehettem Moszkvában is. Bizonyosan alapvetően változtatta meg a színházról való gondolkodásomat, és nem csak az enyémet. Mindenkiét, aki akkor a hetvenes évek legvégén együtt dolgozhatott vele. Ráadásul az orosz nyelvtudás, a kor szelleme, és a kínálkozó lehetőségek miatt rengeteget jártam, járhattam orosz földön, orosz színházakban. Ebben az időszakban olykor hosszabb időre is kijutottam Moszkvába, Pétervárra (az akkori Leningrádba). A szerelem inkább ezeken az utakon kezdődött. Csodálatos rendezőket, színészeket ismertem meg, az orosz irodalom interpretálásának egy egészen másik attitűdjét, az orosz irodalom

nagyjainak vallásos tiszteletét, egy olyan nagy dimenziójú kultúra másik arcát, amit idehaza, a kötelezővé tett orosz ismeretek mellett soha nem lehetett volna. És a színház társadalmi, közéleti, közgondolkodásbeli szerepének számunkra, magyarok számára hihetetlen felértékeltségét. A színházat fanatikus rajongás övezte.

Mikor aztán a nyolcvanas évek második felében a Radnótiba kerültem, a frissen kinevezett Bálint András mellé, még mindig kísértett a kötelező feladat szelleme. Persze már korántsem úgy, mint tizenöt évvel azelőtt. Megkért, hogy rendezzem meg egy Baltusnikas nevű szovjet, bár egyáltalán nem orosz szerző *Ábrándok* című művét. Ha nemet mondtam volna, nem történik semmi. Megtehettem volna. De ezt a darabot András nagyon szerette, mi, az alkotók is elvöltünk vele, valamit nagyon kifejezett a kornak abból az újdonságnak ható szelleméből, amit a finom polgári szerzők újbóli játszása előidézett. És bár az előadás nyilván nem írta bele magát a radnótis nézők legjobb emlékezetébe, mindenesetre az akkor Irodalmi Színpadból igazi Színházzá válásért küzdő Radnótinak elkezdett valamit mutatni a jövőjéből.

És aztán itt már rendezhettem, amit akartam. Persze a legelején, még a magyar művészet történetének abban a bizonyos „parabolisztikusan üzengetős” korszakában voltunk, a megnevezés – azt hiszem – még szabadalmaztatásra vár, ami a kései Kádár korszakban oly magas szintre jutott. És ami számunkra, színházcsinálók számára azzal az illúzióval járt, hogy mi is részesei vagyunk, lehetünk a rendszer lebontásának. De nemcsak a színháziak, az írók is, meg persze a magyar zene- és képzőművészetnek a nagy része, mélységesen hitt abban, hogy fontos és áldásos tevékenységet végez a rendszerváltás érdekében.

Ma már, így túl a rendszer többszöri megváltozásán, mindenkinek érthetővé vált, hogy Magyarországon nehezen történnek igazi nagy változások, főként nem önállóan. De ez a tény szerintem mit sem von le a mi akkori hiteinknek, lelkesültségünknek az értékéből.

Akkortájt az a pár orosz is odahaza, akinek engedték, ezt csinálta, de ők is inkább Shakespeare-t rendeztek, semmint oroszokat. Az valahogy alkalmasabb volt a hatalom feje fölötti üzengetésre, mint Csehov. Az is igaz, hogy addigra a többség már emigrációban volt. Aztán, ahogy lassan vége lett az egész szocializmusnak, ennek a színházcsinálási korszaknak is vége lett. Az oroszok – legalábbis egy részük, meg szépen hazaszállingóztak, gondolom, azzal a biztos tudattal, hogy most egy másik rend jön, máshogy, de lényegében mégiscsak ugyanolyan lesz, mint amit már úgy megszoktak a 12. század, a Moszkvát alapító Ivan Dolgorukij kijevi nagyfejedelem regnálása óta.

A Radnótiban az első igazi nagy orosz sikert 1994-ben mutattuk be. Ez Gogol *Háztűznézője* volt. Több mint százszor játszottuk, hosszú éveken keresztül. A *Háztűznéző* csodálatos, és nagyon talányos remekmű. Előtte jó régen ment Budapesten, és talán ezért is, meg Morcsányi Géza új fordítása miatt is, afféle kisebb revelációnak számított. Hát ez a darab létezik? Valahogy így. És úgy emlékszem, a kilencvenes évek derekára az az orosz fóbia is alábbhagyott, ami a rendszerváltás környéki éveket jellemezte. Az előadás külsőségei még alig tértek el az előző korszakban megszokottaktól, de a belbecse már annál inkább. Kezdtek azt a jó kis bizonytalanságot érezni, amiről már a bevezetőben írtam. Gogol főhősénél bizonytalanabb embert pedig igazán keresve sem lehet találni. Homályossá, érthetlenné váltak az élet értelmének

alapvető meghatározói. Hogyan is merhet az ember akármibe belevágni, hiszen úgy se lesz belőle semmi. Vagy ha igen, akkor biztos, hogy az jobb lesz, mint előtte volt? Lám itt volt ez a nagy változás, és most mi van! E lelkeség lényegének megérttetésére Gogol egy csodás képét idézném. A főhős barátja eltöri annak kézitükrét, mire az kétségbeesésbe zuhan. Már nagyon megszokta, megszerette azt a tükröt. A barát ráförmed: „Jól van már, majd szerzek helyette másikat.” Mire Podkoljoszin, a főhős: „Szerzel, persze! Ismerem én az ilyen helyette tükröket!” (Morcsányi Géza fordítása) Valamikor akkor értettük meg mi is, hogy egy „helyette dolog” részeseivé váltunk, és az tart azóta is, nagy csinnadratta közepette. Az eredeti tükör, ami bizonyára a magyar társadalom tényleges polgári átalakulása lenne, vagy valami ilyesmi, meg persze megint eltörött. Elnézést a képzavaros hasonlatért, a színházban nagyon jól működik az ilyesmi. Meg amúgy egy sor más dolog is, amit a magas irodalom kivet magából. Hál Istennek az igazi színház egy kicsit ócska hely.

Nagyszerű színészek játszották a *Háztűznéző* előadását, több garnitúrában, a hosszú időszak alatt. A végén is, azt hiszem, mi fáradtunk bele, nem a nézők. Akkor levettük a műsorról.

A kritika amúgy nem lelkesedett érte különösebben, de nem mondhatnám, hogy ez meglepett. A lelkesedés hiánya kitartóan végigkísérte a pályám elmúlt évtizedeit. Nagyon-nagyon ritka kivételek azért megerősítették ezt a szabályt. Akkor kicsit örültem, máskor kicsit bosszankodtam, de igazán mélyen soha nem izgatott. Már a kezdetek kezdetén ehhez lettem szoktatva. Pályakezdő veszprémi rendezőként kiimádkoztam Sarkadi Imre özvegyétől a *Közműves Kelemen* tényleg zömében kézzel írt kéziratát, és hetekig

gépeltem Sarkadi Gizella utcai lakásában. Förtelmesen rosszul és lassan gépelek, azóta is. Majd a rengeteg, mély írói gyötrődést tükröző verzióból készítettem egy színpadi változatot, és Veszprémben megrendeztem. Spiró György barátom – akkor éppen a színikritika műfajába tévedve – a következő mondatot írta valamelyik sajtóorgánumnak: „Valló Péter munkájának színháztörténeti érdekét az a tény sem kisebbíti, hogy ezúttal egy rossz előadást rendezett.” Na, én itt, a Spiró Gyurinál ezt a részét be is fejeztem. Nekem más már ne jöjjön!

Félretéve a tréfát, valahogy az egész pályafutásom alatt úgy voltam vele, hogy én már egészen fiatalon színházrendező szerettem volna lenni. Olyan kevés embernek adatik meg, hogy azzal foglalkozhasson, amivel szeretne. Nekem sikerült. Nem hagyom, nem hagytam elrontani az örömömet. Persze, gondolom, az még dühítőbb, egy olyan emberről írni tücsköt, békát, bogarat, aki emiatt még csak nincs is nekikeseredve. És ez a viszonyunk a kritikával rögzült. Úgyhogy akkor is, később is annak örültem, hogy a nézők, a színészek, és a kulturális közegnek egy erre fogékony része igenis igényli azt a fajta tevékenységet, amire én képes vagyok. Volt egy csodálatos tanárom a főiskolán: Gyárfás Miklós. Dramaturgiát tanított, és könnyű tollal, a maga idejében sikeres társalgási vígjátékokat írt. Megjelentetett egy vékony kis könyvecskét, „Tanuljunk könnyen gyorsan drámát írni” címmel. Ennek a fülszövegén volt olvasható a következő mondat, amit én egy életre megjegyeztem magamnak: „Már egészen fiatalon rájöttem, hogy soha nem fogok tudni olyan drámákat írni, amelyeneket szeretnék. Ezért úgy döntöttem, olyan drámákat írok, amelyeneket tudok.” Persze ez az egész csak irónia és önironia,

amivel a székfoglalók nyilván komoly és ünnepélyes világába próbálok bekeveredni. Azért a nyilván, mert mondhatni egyáltalán nem ismerem a székfoglalók világát. Nekem ez az első székfoglalóm.

Rendeztem még Gogolt a Radnótiban, sokkal, sokkal később. Morcsányi Géza barátommal a *Holt lelkekből* csináltunk egy színházi változatot, de ez meg se közelítette a *Háztűznéző* sikerét. Nemcsak azért, mert nagyregényből nagyon nehéz érvényes drámai művet fabrikálni, de főként azért, mert Gogol művének szívbe és elmébe maró szatirikus humora valahogy nem jutott el a közönséghez elég erőteljesen. Ilyenkor levonja az ember a tanulságokat és megy tovább. Azt mindenesetre biztosan tudhatja, hogy nem Gogolban volt a hiba. Ő már bizonyított az elmúlt majd' kétszáz évben. A színház olyan összetetten és rejtelmesen működik, hogy a talányok nagy részét soha nem lehet megfejteni, kideríteni. Ha az ember biztosra mehetne, megúszná a komoly lelki gondokat okozó bukásokat. Amiből sok van. Főként, ha az ember a saját, benső mércéjével mér, és nem hagyatkozik a külső, ilyen-olyan szempontok által vezérelt vélekedésekre. De nagyon valószínű, hogy a művészetcsinálás enélkül a szörnyű rizikó nélkül egy unalmas, érdektelen és favágó munka lenne, amihez az ember hozzá se kezdene. A „sohase tudni, mi lesz” a legjobb az egészből.

Egy másik regényadaptációnk Morcsányival, a Dosztojevszkij művéből készült *Karamazov testvérek* viszont – teljesen váratlanul – nagy siker lett. Már 2014-ben. Pedig ha valamiben nem reménykedhetett az ember, akkor a Dosztojevszkij-átirat bizonyosan az volt. Nála nyoma sincs annak a leírhatatlanul mulatságos pannónak, amit Gogol regénye élénk tár. A

Karamazovok komolyan igénybe veszi az ember szellemét, és ráadásul azt is nagyon nyomasztóan teszi. Hatalmas regény, aminek még részletei is meghaladják egy szabályos színházi előadás kereteit. Gyilkosság és filozófia, istenhit és istentagadás, szenvedély és aszkézis, alkohol, elmebaj, mártírium, végtelen sora a feldolgozandó témáknak

Úgy véltem, ha kevés előadást is ér meg, még úgy is több emberhez jut el, nagyobb példányszámban, mint amivel egy könyvkiadó manapság büszkélkedhet. A kisebbik, akkor még gimnazista korú lányomnak is kedvezni akartam. Nagy irodalomrajongó, irodalmi pályán is tanul tovább, de még az ő esetében sem voltam szentül meggyőződve arról, hogy a nemzedékre jellemző szörnyű időhiány mellett képes lesz alaposan végigolvasni a regényt. Felemelő érzés volt, mikor ő is, kortársai is megjelentek a színházban, nem is kevesen, és a „na, akkor egy érettségi tételt megúszunk” eredeti gondolata az előadás folyamán érzékelhetően váltott át őszinte érdeklődésbe, figyelembe, és a végén lelkes ünneplésbe.

Színészeimmel együtt eleinte nagyon meglepettek voltunk a siker láttán, később nagyon büszkék. Persze egy Dosztojevszkij regény színpadi átirata drámává az önkényes műcsonkítások sorozata. De – triviálisan fogalmazva – még így is marad benne „anyag” bőven. A sokszorosa annak, ami más művekben olykor föllelhető. A kritika a már fent említett sablon szerint járt el, de nem sokat törődünk vele.

A Radnótiban ezen kívül egy egész Csehov-szériát rendeztem a kilencvenes években. A legjobban így visszatekintve a *Ványa bácsi* sikerült, amiről büszkén állíthatom, hogy 1997-es bemutatása utáni

években az egyik leghíresebb és legmeghatározóbb magyar színelőadás volt. Utóélete is meglehetősen örömteli. Felvették televízióra, és lehet, hogy még a mai napig sem törölték le. Bár ebben nem vagyok teljesen biztos. De mindegy is, mert megjelent videokazettán, és egynéhány középiskolában le is vetítették, mint a tananyag szemléltetését.

A rendezés kiindulópontja természetesen az a mérhetetlenül egyszerű állítás volt, hogy 1997-re mi, középkorú értelmiségiek, mint amilyen Ványa is, a darab cselekményének idején, ugyanúgy rájöttünk: egy rettenetes tévedés áldozatai, és egyben önkéntes előidézői vagyunk, lettünk. Pont, mint ő. Úgy isteníttük a polgári demokratikus átalakulást, mint ő Szerebrjakov tudományos munkásságát, és ugyanúgy ottmaradtunk mérhetetlen csalódottságunkkal, és kétségbeesésünkkel egy reménytelen jövőbe pislogva, mint Ványa. Persze nagy nehézséget okozott, hogy az ember az alkotótársaival együtt kimunkáljon egy olyan hangnemet, amelyben a legszebb remények semmivé foszlása keserves mulatságossággal kerül a néző elé. Az ember kénytelen volt saját érzésein gúnyolódni, nevetségessé tenni a saját legbecsesebbnek tartott jellemvonásait, meg persze utált hiúságát is, a pusztá igazságért: az egészből nem lett, nem lesz semmi. Ugyanúgy, mint Ványa fényes jövőjéből, amiért az egész életét feláldozta. A nézők végignevették az előadást, legbelül meg mindenki zokogott, aki egyáltalán ebből a mély belső konfliktusból megértett valamit. Akár a Ványáéból, akár a mienkből. Illetve a sajátjából.

Azt hiszem, ebben a munkámban sikerült a legközelebb kerülnöm ahhoz az eszményhez, amellyel az orosz színház szeretete megajándékozott fiatal koromban. Persze a magyarországi

viszonyok mindig alapvetően különböztek az oroszországiaktól. Még akkor is, mikor megpróbálták homogenizálni őket. Hát még egyébként. De Csehov *Ványájánál* úgy éreztem, éreztük a színészekkel együtt, hogy a lényegét sikerült ide az 1997-es Magyarországra áthozni, megjeleníteni, érvényre juttatni. Úgy volt hű Csehovhoz, az eredeti mű szelleméhez, hogy csakis és kizárólagosan a mienk volt, a mi akkori legbensőbb énünk, a legszemélyesebb problémáink manifesztációja.

A *Ványában* szerepel egyébként az a mondat, amit, ha művészi ars poeticát kellene megfogalmaznom, bizonyosan kiválasztanék. Ványa dolgozószobájában vagyunk, már mindenén túl, Szerebrjakovék elutaztak, és barátja, Asztrov is búcsúzkodik az öngyilkossági gondolatokkal küzdő Ványától. Ebben az elképzelhetetlen jövőtlenségben és kétségbeesettségben Asztrov felnéz a Ványa íróasztala felett lógó Afrika térképre. Jobb híján, hiszen milyen más vigaszt nyújthatna, akár Ványának, akár magának, ezt mondja: „Ebben az Afrikában meg most biztos dögmeleg van.” (Morcsányi Géza fordítása) Ritkán sikerül létrehozni ezt a különös balanszot részvét és tehetetlenség, tisztánlátás és kétségbeesés, humor és tragikum között. De az a tény, hogy úgy érzem, legalább a *Ványában* sikerült, így visszamenőleg is boldogsággal tölt el.

Nem volt ilyen szerencsém a *Sirállyal*, és a *Cseresznyéskerttel* sem. Bár utóbbihoz, az azóta már elhunyt El Kazovszkij egy nagyon szokatlan, és sokatmondó díszletet tervezett, egyik előadás sem tudta a jelenidejűségnek, a közvetlenségnek, az érvényességnek azt a szintjét elérni, mint a *Ványa* előadása. Nekem az a személyes meggyőződésem, hogy Csehov drámáit mindig akkor, és csak

akkor szabad előadnia valakinek, mikor az adott mű egész helyzetét, cselekményét, konfliktusrendszerét, végkicsengését közvetlenül és húsba vágóan sajátjának érzi. Ha minden eresztékében azonosulni tud az egésszel. Mert egyébként alulról ugorja a lécet. Jó lesz, jó lesz, de hogyan is mondatja Csehov a *Sirályban* Trigorinnal: „Az írásai szépek, tehetségesek... de Tolsztoj és Zola után az ember nemigen olvas Trigorint.” (Morcsányi Géza fordítása)

Gogolon és Csehovon kívül meghatározó szerző volt a pályámon Osztrovszkij. Elsőként a *Farkasok és bárányok*-at vittem színre. A művet újrafordította Morcsányi Géza, mint szinte minden orosz művet, amit rendeztem. Ha mai előadást akarsz, elengedhetetlen egy mai szöveg. A történeti áttekintőben vázoltak miatt e művek fordításának nagy része az orosz irodalmi hátszél időszakában keletkezett, a múlt század ötvenes, hatvanas éveiben. De még amelyek valamivel későbbben is, azok is magukon viselték egy az oroszokhoz és irodalmukhoz való nagyon sajátos hozzáállás, korszellem nyomait. Szinte kivétel nélkül nehézkesek és patetikusak voltak. S bár olykor legnagyobb íróink közül kerültek ki a fordítók, nem tudtak, nem is lehetett túlemelkedni a kor diktátumán. Nemcsak a politikain, az ízlésbelin sem. Morcsányi újrafordításainak legnagyobb érdeme – nyelvi leleményességük mellett –, hogy élő, színházi nyelven közvetítik ezeket a műveket. Nem akadályként tornyosulnak az eredeti és a közönség közé, de messzemenőig segítik a könnyű megértést. Ezek a szövegek nagyon sokban hozzájárultak ahhoz, hogy annyi orosz drámát rendezhettem, amiből bőven kikerekedik egy ilyen székfoglaló. Még sok is ehhez, már most a „mit hagyjak ki”-n gondolkodom.

De Osztrovszkijt nem lehet kihagyni. Nemcsak azért, mert a *Farkasok és bárányok* is majdnem százas szériát futott, de már csak azért sem, mert utolsó Radnóti-beli munkám is egy Osztrovszkij volt. 2018-ban. *A művésznő és rajongói* (eredeti címén *Tehetségek és tisztelőik*). Ez – szemben a *Farkasok és bárányokkal* – a szerző ritkán játszott művei közül való. Illetve nálunk ritkán. Az orosz színházak szinte folyamatosan műsoron tartják Osztrovszkij darabjait. Nagy öröm, hogy *A művésznő* olyan csodálatos fogadtatásban részesült, mint aminek eddig tanúi voltunk.

Osztrovszkij egyszerre humoros és megrázó. És sem a humorát, sem a cselekményszövés tragikus fordulatait nem lehet félvállról venni. Hiszen majdnem mindig az éppen adott társadalmi berendezkedés valamely részének elégtelen működése a téma. A *Farkasokban* a harácsoló nagyhalak által felfalt provinciális kishalak végzete, az anyagi érdekek alá gyűrt valóság. A *művésznőben* a társadalom bizonyos részeinek nyomasztó kiszolgáltatottsága kerül az események középpontjába. Konkrétan a nők kiszolgáltatottsága, de az egész kérdésfelvetés nagyon is általános érvényű.

Ugyanakkor Osztrovszkij társadalomkritikája soha, egy pillanattal sem válik papírosízűvé, mint oly sokaké. És nemcsak a kiválasztott jellemek mesteri megformálása miatt, de történeteit is úgy csűriscsavarja, hogy mindvégig képes legyen fenntartani az izgalmat. Rendeztem a *Vihar* című csodálatos drámáját Székesfehérváron, megrendeztem a *Farkasokat* még egyszer Győrben, és mindegyik esetben az volt az érzésem, hogy egészen közvetlenül érinti meg a mai magyar közönséget. A társadalom erkölcsiségéről ugyanúgy

vélekedik, ahogy manapság egy józan magyar értelmiségi. Azaz mi vélekedünk ugyanúgy, ahogy ő. Különösen rokonszenvéssé teszi írásművészetét számomra az a tény, hogy sem az agitátorok harsánysága nem jellemzi, amely vonás az amúgy elementáris Gorkij egy-két művét szerintem élvezhetetlenné teszi, sem az a nagy köldöknéző befelé fordulás, amit pedig a társadalmi témák esetében hiányként élnénk meg. Nem állítja, hogyan is állíthatná egy orosz szerző, hogy a dolgok rendbe hozhatóak, hogy majd rendbe jönnek, ha nagyon igyekszünk. Nincs itt hová igyekezni. Ő azt se állítja, hogy majd Isten országában! De kíméletlen pontossággal tárja fel a valóságot, és már annak megértése is, hogy miben is élünk, mi is vesz bennünket körül, jelent némi muníciót a mindennapokra.

Pont Osztrovszkij kapcsán érdemes valamiféle történeti képet adni az elmúlt évtizedek színházi gondolkodásáról. Az elmúlt ötven év lényegében három korszakra osztható. Eleinte, a pályám kezdetekor, a Kádár-korszak második, engedékenyebb felében, a magyar színház nagyon sokat foglalkozott politikai kérdésekkel. A hatalom feje fölött a nézővel összekacsintani – ez volt a kor színházának legfontosabb törekvése. A hatalom egyre kevesebb buzgalommal gyakorolta a cenzúrát, és így forró színházi esték születtek, a „na, ezek most jól odamondogattak” felvillanyozó érzésének, és egyfajta „szelepkultúrának” a jegyében.

Aztán a rendszerváltás pillanatában a színház rögtön visszatalált ahhoz a küldetéséhez is, amiben történeteket mesél el emberekről. Egyszerű vagy bonyolult, vidám vagy szomorú történeteket. Bennük valamiféle erkölcsi tanulsággal az életről, valamiféle sommás, vagy összetett ítélettel az ember természetéről, satöbbi.

Ilyesfajta művek színrevitelén dolgoztunk '89 után. Ez a fajta előadás, korábban, a nagy politikai buzgalomban jó hosszú időre feledésbe merült.

Mert az az ötvenes-hatvanas évekbeli hang, amely realista stílusú korrajzokon keresztül valamely régi világ (feudalizmus, polgári társadalom stb.) visszamaradott erkölcsiségének ostorozására használta a színi ábrázolást, mikorra én a színházi pályára kerültem, már nem volt vállalható. Ebben a második, rendszerváltás-utáni korszakban, egy korszerű, polgári színház megteremtésének az időszakában, többnyire elhagytuk az újságok hasábjaira való politikai témákat, hiszen azokat végre megírták, megírhatták a lapok. Nekünk, az akkor már évek óta a pályán lévő rendezőknek, szinte újra kellett tanulnunk a foglalkozásunkat. A váltás nem is sikerült mindenkinek. Vagy csak nagyon nehezen. Más prioritások, más darabok, más szerzők, más preferált drámatörténeti korszakok. Nem tudom készült-e a magyar színházak műsorát ebből az aspektusból vizsgáló kutatás, de biztos vagyok benne, ha készülne, igazolná a fenti állítást. Persze tudom, ez a váltás nemcsak korszakfüggő, alkatfüggő is. Csodálatos művészek voltak, vannak a művészeti pályákon, akiktől alkatilag mindig is idegen volt a közéletiség. Mások meg a nélkül voltak képtelenek megfogalmazni a művészet nyelvén bármit is. De mégis általánosságban igaz, hogy jelentkezett egy ilyen természetű, nagy fordulat.

Furcsa módon az orosz darabok erre a másfajta színházcsinálásra is nagyon alkalmasak voltak. Talán éppen azért, mert az orosz irodalom nem-rebellis, vagy cenzúra-kerülgető fele a tizenkilencedik században tökélyre fejlesztette az emberi élet

legnagyobb kérdéseinek egy szűk interperszonális viszonyrendszerben való taglalását.

Sajnos ez a korszak – ismert okokból – nagyon hamar véget is ért. Az állam által alig háborgatott ember magánszférájának konfliktusaival foglalkozó színházé is, meg a „most már biztosan békén hagynak” illúziójában bízó emberé is. Az új társadalmi berendezkedés felett szinte azonnal elkezdtek viharfelhők gyülekezni, és azóta is kitartóan be van borulva az ég. Időnként jeges viharokat is kapunk a nyakunkba, amelyek a megszokott, mérhetetlenül lehangoló szürkeséget átmenetileg felkavarják, mindenki elkezd rémülten vagy hősleg ordibálni, de aztán hamar visszaáll minden. Marad a reménytelen borongós, ragacsos rossz idő. Ismét egy olyan jó színházi, hasonlatnak alig nevezhető, az írók által lenézett képzavar.

A visszarendeződéssel párhuzamosan, szinte azonnal visszatértek a politikai témák a színházakba. Persze nem ugyanúgy, mint a hetvenes, nyolcvanas években. Mivel jelenleg még szabadon beszélhetünk bármiről, és a dolgok ellehetetlenítésének inkább gazdasági eszközeitől szenved a művészet egy, a hatalomnak éppen nem tetsző fele, nincs szükség a témák sifrírozására, a parabolákra. Csak halkán jegyzem meg, ez a gazdasági presszió ugyanolyan öncenzúrát serkentő elixírként hat, mint tette azt szimplán politikai eszközökből álló elődje. Ugyanúgy alkalmas a durva elhallgattatás nélküli elhallgatás kikényszerítésére. Nagyon nyomatékosan megjelenik tehát újra a mai magyar színházművészetben a kritikai hang. És ezzel a hanggal együtt megjelennek azok a klasszikus szerzők is, akiket jószerivel a múlt század hatvanas éveiben játszottak utoljára. Mint például Osztrovszkij. De most nem a

tizenkilencedik század végének korrupt, önkényuralmi Oroszországába kalauzol bennünket, áthallások nélkül, mint fél évszázada, most nem a cári közigazgatás, és a feudális erkölcsi aljasságok összefonódását ostorozza. Jelenidejű, aktuális szerző lett, akinek minden sorát szinte áttételektől mentesen alkalmazhatjuk saját korunkra. És alkalmazzuk is. A tizenkilencedik századi orosz irodalom alkotói egy nagyon akkurátusan működő cenzúra ténykedése mellett írhattak csak. Műveik története a hosszabb-rövidebb ideig tartó betiltások története, amibe olykor még egy jó kis száműzetés is belefért. Ezért a legnagyobbak kimunkáltak egy olyan különös színpadi nyelvet, amely előadva, életre keltve sokkal erőteljesebben és megrendítőbben tárja az ábrázolt konfliktust a nézők elé, mint ahogy azt a cenzor asztalán, írásos alakban teszi. Osztrovszkij mondatai is a színpadon gyúlnak fel, ott kelnek életre. Mivel ő ízig-vérig színházi szerző, nagyon sokban hagyatkozik a megjelenítés közegére. Az előadásra, ami több is, kevesebb is, ami más, mint a színdarab.

Ezeknél a maivá hangszerelt klasszikusoknál még fontosabb, hogy egy aznapi nyelven szólaljanak meg, és a nézői értést ne akadályozzák a régies nyelvi fordulatok. Már megint Morcsányi! Persze a nyelv frissessége mellett a színháznak még egy komoly eszköze van, lehet ennek a mai megfelelésnek, érvényességnek az elérésében. Az alakok ábrázolásán kell elvégezni azt a kis finomhangolást, amely leszedi a másfél évszázados felesleget, és mai köntösbe öltözteti a lényegét. Ezek a felfrissített karakterjegyek lehetnek külsők is, belsők is. Ha ezek sikerülnek, és minden a helyére kerül, nehéz Osztrovszkijnál szerethetőbb és

megbízhatóbb partnert találni a mai magyar valóság ábrázolásához. Akik mostanában láttak jó Osztrovszkij előadást, igazolni fogják, hogy ez a látszólagos ellentmondás mennyire igaz.

Volt még egy szerző, akit én nagyon szerettem. Őt ritkábban játsszák, kevesebben is ismerik, mint az eddig felsoroltakat. 2011-ben megrendeztem Iszaak Babel *Alkony* című önéletrajzi ihletettséggű drámáját, melyet az *Ogyesszai történetek* című novellafüzére alapján írt, és amelyet akkor már emberemlékezet óta nem játszottak Pesten. Az előbb vázolt történeti felosztás szerint már jócskán a harmadik szakaszban jártunk. A dolgok visszarendeződésének korszakában. Mikor is egyszerre kell, hogy a színház valamiféle politikai, társadalmi kérdést tárgyaljon, és egyszerre elvárás az emberi történet lélektani aspektusainak klisémentes vizsgálata. A hatalmat saját apjától elragadó, gátlástalan, és farizeus Benya Krik története csodálatosan felelt meg mindkét nagy rendezőelvnek. A Radnóti kicsinyke színpadán még valamiféle orosz-zsidó táncokra is futotta. Az akkori társulat legjobb művészei nagy ambícióval szolgálták ezt az egyedi, de magával ragadó művet.

Különösen jó érzés fogja el az embert, ha egy már elfeledett színdarabról bizonyítja be, hogy az biztosan nem érdemli meg a feledést. Ez persze nemcsak az orosz művekre igaz. Ha elolvassuk száz évvel ezelőtti honfitársaink színházi recenzióit, meglepve tapasztaljuk, hogy a művek nagyrészt már nem ismerjük. Pedig oly nehéz feltételezni, hogy például Adynak, Kosztolányinak, olyan nagyon rossz színházi ízlése lehetett, hogy pocsék művekért lelkesedtek volna. Persze a korszellem. A kor divatja. A kor ízlése. De mégis. Ha egyik-másik műről lehántjuk azt a réteget, amit csak

a fentiek ragasztottak rá, egy ma is érvényes, érdeklődésre, sikerre számot tartó művet kapunk. Ez Babel kapcsán bizonyosan igaz volt. Mikor véget ért a Sztálin által kivégzettek hosszú sorának rehabilitációja, volt egy időpillanat, mikor Babelt nagyon szerették. Aztán feledésbe merült. Remélem, ez nem történik meg még egyszer.

Az elmúlt évtizedek orosz bemutatóinak felsorolásából nem hagyhatok ki még egy pár előadást, bár ezek nem a Radnótiban voltak. Elsősorban Gorkij műveiről beszélek. Az *Éjjeli menedékhelyet* kétszer is rendeztem. Kaposváron és Győrben. Talán a kaposvári sikerült jobban. Bár mire én odakeveredtem, a színház túl volt legendás korszakán, de még a megmaradt romok is olyan értékesek voltak, hogy egyszerűen könnyebb volt egy mai hangszerelésű Gorkijt közéjük illeszteni. Értelemszerű volt egy mai hajléktalanszálló légkörét számon kérni az előadáson. Ott az ilyesmihez volt szoktatva mindenki. Nézők, színészek, alkotótársak. Nagyobb feladatnak bizonyult ugyanez Győrben, de végül is az előadást nagy rokonszenvvel fogadták. Annyira húznak a nagyszínházak a szórakoztatás felé, olyan presszió van a jegyeladás részéről a műsorpolitikán, hogy örülni kell, ha az ember egyáltalán kap ilyen lehetőségeket még. Nagy, több mint nyolcszáz fős színházban.

A másik Gorkij, a *Nyarylók* című ritkán játszott drámája volt, amit 2002-ben rendeztem a Vígyszínházban. Mert bár a múlt század nyolcvanas éveinek közepe táján elkerültem a Vígből, szinte egész pályafutásom alatt vissza-visszajártam oda dolgozni. Mondhatni második otthonom. És a társulat telis-teli van régi barátaimmal, alkotótársaimmal. Velük rendeztem meg annak idején a *Nyarylókat*

is. Hej, de csodálatos idők is voltak azok, amelyekben még lehetett ilyesféle művek ezerszemélyes színházakban való színrevitelén gondolkodni. A színészek nagyon szerették, egyikük-másikuk a mai napig emlegeti. Ha jól emlékszem, kivételesen a kritika se ment neki. Persze a nézők között nem volt olyan népszerű, mint a *Csókos asszony* vagy a *Fekete Péter*. De a példányszámok relativitását már korábban említettem. A Vígszínházban akkor is, most is tízezrekben mérhető a rendszeres látogatók száma. A bérletesek száma. Ehhez viszonyítsuk, hogy egy Gorkij-darab siker-e vagy bukás, ha amúgy az előadással nincs baj.

2002-ben a magyar értelmiség láttelelet-szerűen produkálta ugyanazokat a tüneteket, amelyeket Gorkij száz évvel azelőtti orosz értelmisége is produkált. És persze 2002-ben is kortárs szöveget adtunk a színészek szájába. Így aztán a *Nyaralóknál* is ugyanazokról az előadást létrehozó elvekről beszélhettünk, amelyek azóta sem változtak.

Ugyanennek a Vígszínházba visszajárásnak köszönhetem, hogy megrendezhettem Tolsztoj *Háború és békéjét*, még jóval a Gorkij-előadás előtt 1996-ban. A kor szelleméből adódóan, ez a Piscator-féle brechtiánus feldolgozás volt, amelyet már akkor sem tartottam a legszerencsésebbnek, s az a meggyőződés mára már bizonyossággá vált. Már a többi orosz nagyregény színpadi feldolgozásakor említettem, hogy bizony ezeknek a műveknek a színpadra adaptálása nagyon nehéz, ha nem lehetetlen feladat. Szilárdan hiszem, hogy a legrosszabb azt a megoldást választani, amiben az eredeti regény minden elemét megtartjuk. Egy kicsit. Hiszen jobban nem is lehet. Sokkal szerencsésebb az a verzió, amelyben az alkotók kiválasztják a mű azon részét, amelyik igazán

közel áll a szívükhöz, és arra koncentrálnak. Nyomatékosan igaz ez az olyan robusztus művekre, mint a *Háború és béke*. A Ljubimov-Karjakin-féle *Bűn és bűnhődés*-adaptáció annak idején azért is volt irányadó a számomra e tekintetben, mert a regény egész fejezeteit intézte el egy-egy pár perces színpadi vízióval, amelyek nagyon hatásosak voltak, és éppen elegendőek a megértéshez. Ugyanakkor időt hagytak annak, hogy az adaptálók olyan, a mű egésze szempontjából szinte marginális jeleneteknél is hosszan elidőzzenek, amelyek Ljubimovékat akkor, valamilyen okból nagyon érdekelték. Ugyanezt a kizárásos elvet alkalmaztuk Morcsányival a *Karamazov* esetében, kihagyva a női szereplőket, de bent tartva a Nagy Inkvizítor jelenetét. A Piscatoré pedig éppen nem ilyen feldolgozás. Kihagy, kihagy, de mégis szinte mindent akar. Persze úgymint hiába bármilyen ambíció. Azt a prózaírói zsenialitást, amellyel Tolsztoj a békés tájban, a domb alján egyszer csak megjelenő hatalmas francia sereget megírja, semmilyen színpadi verzió nem képes visszaadni.

Ezért persze sokkal jobb színpad számára írt műveket előadni, mint adaptációkat. De van kivétel. Mikor egy drámaíró maga elvégzi a szelekció munkáját egy nagyregény anyagán, és az ő munkáját már mint eredeti színpadi művet kezelhetjük mi, színháziak. Így rendezhettem meg egyik kedvenc regényem, Goncsarov *Oblomov*jának színpadi változatát a nagyszerű szombathelyi színházban, egy-két évvel ezelőtt.

Mihail Ugarov, kortárs orosz drámaíró *Ilja Iljics halála* címmel írt belőle egy teljesen önálló drámát. Féltve attól, hogy a mai magyar nézőket már a halál szó pusztán olvasata is távol tartja a színházba menéstől, általában az *Oblom off* címmel adják elő a darabot. Így

tettem én is. Ugarov nem is igyekszik felszínesen hű maradni a regényhez, beleír új szereplőt a történetbe, satöbbi. De a leglényegét, az oblomovizmus lélektanát, természetrajzát, mint egy kor értelmetlenségeire adott hiteles választ nagyon mély hűséggel kezeli. Átiratában – írjunk talán újrafogalmazást – az 1859-es eredeti mű szellemisége, minden akkori kérdéssel mint legmaibb problémáinkra adott, nagyon sajátos válasz jelenik meg. Miért nem érdemes százötven évvel később sem felkelni az ágyból – elemzi Ugarov, Goncsarov nyomán.

És itt visszatértünk ennek az egész írásműnek az alapkérdéséhez. Miért is szerette annyira az ember az orosz műveket fél évszázadon keresztül? Miért van az, hogy amit még nem sikerült megrendeznem, annak folyamatosan próbálok helyet találni. Bombázom a címekkel a színidirektorokat. Mi vonz engem olyan nagyon ezekhez a történetekhez, ezekhez az alakokhoz? Mi is az az igazán rokonszenves sajátosság, ami számomra a többi színpadi mű elé helyezi őket? A már megrendezetteket, amelyekből azért kihagytam jó párat, és a még meg nem rendezetteket is, amelyekre –remélem – még sort keríthetek.

Az, hogy hiába olyan nagyon gazdag az orosz drámairodalom, vagy tágabban az orosz színpadi művek világa, a végén majdnem mindnél megjelenik egy közös nevező. A feleslegesség, a tehetetlenség, és az ebből fakadó elbizonytalanodás érzése mint az emberi élet leélésének rettenetes velejárója. Az orosz hősök nagyon ritkán találnak valamiféle teleológiát cselekedeteikhez. Valami célt, amelynek eléréseért érdemes teljes odaadással buzgólkodni. Vagy ha átmenetileg találnak is, azt hamar elvesztik, az események hatására. Az orosz színpadi irodalomban az a már Arisztotelész óta

ismerős elv, miszerint a mindenségben minden egy adott cél elérésének érdekében történik, alig föllelhető. Talán a tettek oka még igen, de a célja? Amelyekben mégis van ilyesfajta teleológia, azokat én nem is rendeztem meg. Abból van jobb európai. Még a nagyon vallásos szerzőknél is, mint Dosztojevszkij, Isten országának eljövetele, mint távoli, de vallásos keresztény embernél mégiscsak ott lebegő végcél, igen ritkán, és akkor is csak bizonytalan gyötrődések képében jelenik meg. Másoknál még rosszabb a helyzet. Vagy igazabb. Nem találhatik más végcél ehelyett. De ha kreálódnak is új végcélok, azokat már ismerjük, és mára már nem tűnnek hiteleseknek vagy elérhetőeknek. A politikaiak még kevésbé, mint az Európában mára háttérbe szorult vallásiak. Sem a marxisták szerinti kommunizmus, sem a Fukuyama szerinti polgári-liberális demokrácia, sem a többi.

Olvasod Csehovot, Turgenyevet, Osztrovszkijt, nem sorolom, és azt érzed, hogy az ember ilyen, és ilyen is marad. És az élete is így megy majd, időtlen időkön át, örökkön, örökké. Hol nevetni lehet rajta, hol pedig sírni. De a legjobb, mikor egyszerre a kettőt. Mint Jelena Andrejevna és Szonya jelenetében, a *Ványa* második felvonásának a végén. Sírnak és nevetnek. Csehov orvosi pontossággal fogalmaz, mint mindig. Fölöslegesen ágálunk, de az is fölösleges, ha csendben maradunk. Harcolhatunk vagy elbújhatunk, tevékenykedhetünk vagy otthon kushadhatunk. Ki-ki vérmérséklete szerint. A világ attól meg nem javul, attól tovább nem romlik. Azok a magasztos célok, amelyeket a fiatal emberek célul maguk elé tűznek, nagyon ritkán válnak valóra. S ha véletlenül, valami csoda folytán mégis – ezek lennének a vígjátékok –, az csak egy ember szűk kis körére hat, a világ

egészére aligha. A legjobb a végén megbocsátani, de ha valaki nem képes rá, hát nem.

Lísnyij cselovéknak, felesleges embernek érzik magukat oly sokan. És tehetetlennek. És bizonytalannak. Nem csak a köz ügyeiben, a saját személyes szférájukban is. Nem csak az oroszok és nem csak a tizenkilencedik századiak. Sokan, sokfelé, és ma ugyanúgy, mint annak idején.

De az így érző, gondolkodó emberek miért csinálják mégis végig az egészet? Erre – gondolom – mindenkinek magában kell keresnie a választ. Vagy ha ő maga köszönőviszonyban sincs a fent vázolt problémával, akkor kérdezze az ismerőseit. Számomra mindenesetre ez az az alapvetés, amely oly fontossá tette az orosz drámákkal való foglalatосkodást egész pályafutásom alatt.

Köszönöm szépen a figyelmet.

Valló Péter