

NÁRAY ISTVÁN

Amerikából jöttem

■ BESZÉLGETÉS SZÁSZ JÁNOSSEL ■

A Stúdió K. volt a házigazdája azoknak a találkozóknak, amelyeket az ITI Magyar Központja szervezett, hogy olyan magyar színházművészeket ismertessen meg, akik munkájukkal nemcsak idehaza, de külföldön is sikert arattak. Az egy éven át tartó sorozatban főleg azok szóltak meg, akik tevékenységükért megkapták a magyar kultúra külföldi képviselőjének elismerésére alapított Hevesi-díjat. A Hevesi-klub többek között Antal Csabát, Ascher Tamást, Boszák Yvette-et, Eszenyi Enikőt, Gombár Juditot látta vendégül. Az utolsó estén Szász Jánossal beszélgettem amerikai munkáiról.

– Két év óta többnyire az Egyesült Államokban tartózkodsz, színészeket tanítasz, s Magyarország után ott is megrendezted a Kurázszi mamát, A vágy villamosát és a Marat/Sadeot. Az interneten azt olvastam, hogy A revizort is színre állítottad, ráadásul a Marat-val egy időben.

– Eredetileg a Gogol-darabot kellett volna rendeznem, helyette született meg a Marat.

– Csodálkoztam is, hiszen tudni való, hogy előadásaidra legalább egy évet készülsz, olvasgatsz.

– Így igaz.

– Mielőtt rátérnék arra, hogy A revizor helyett miért a Marat-t vitted színpadra, jöjjön a kötelező kérdés: hogy kerültél Amerikába?

– Erre kicsit körülményesen fogok válaszolni. A Witman fiúk után egy dédelgetett filmtervet szerettem volna megvalósítani. A forgatókönyv Török Sándor *A hazug katona* című írásából készült, s nagyon fontosnak tartottam, mert általa azt a világot lehetett volna továbbgondolni, amely a *Woyzeck*-ben megszületett. Tehát azt gondoltam, hogy hátrafelé lépvé tudok előremenni. Nyertünk rá némi pénzt, de kellett volna még valamennyi az elinduláshoz, ahhoz, hogy kimenjünk a szibériai vagy az erdélyi hómezőkre, ahol a történet játszódik. Azonban az ORTT-ben Dörner György, Balázsovits Lajos és mások – többek között arra hivatkozva, hogy a történet unalmas – leszavazták a filmtervet. Egyértelműen politikai színezetű döntés született, s máig nem tudom, miért. Nem titkolom: elkeseredtem. Ha az ember nem csinalhatja azt, amit egy adott időszakban a legfontosabbnak tart, az rémes. Éreztem, hogy valamit fel fogok adni magamból.

Ebben a helyzetben telefonált Upor Laci, hogy a Bárka Színházban egy amerikai küldöttség vár rám, amely – miután látta a *Kurázsit* a *Vigben* – meg akar ismerni. Húzódóztam, hogy a lányommal vagyok, s ez nekem bármilyen küldöttség-nél fontosabb. Aztán megkérdeztem Han-

nát, hogy elmenjünk-e a Bárkába, ő persze igent mondott – azt remélte, hogy láthat egy igazi bárkát –, hát elindultunk. Ott ismerkedtem meg Philip Arnoult-val, Robert Orcharddal. Szorongatták a kezemet, áradoztak az előadásomról, és érdeklődtek, mikor jövök Amerikába. Mondtam: két hét múlva, mert volt valami filmes dolgom Kaliforniában. Hívtak, hogy nézzem meg a színházukat. Megnéztem. Kedvesek voltak, és engem akartak. Akkor, amikor itthon kifejezték, hogy engem nem akarnak. Ha ez így van, akkor vájjunk bele, ki kell próbálni. Még akkor is, ha éreztem: nagyon megégethetem magam. Tudok ugyan angolul – a főiskolán egy istennő, Szeke-res Varsa Vera volt a tanárnőm –, mégis: Amerikában angolul rendezni... Imádok dönteni. Washingtonban, az éppen ötven-éves fennállását ünneplő Arena Stage-ben Molly Smith azt kérdezte, hogy van-e kedvem megrendezni *A vágy villamosát*. Aha – válaszoltam. Megcsináltuk Antal Csabával. A Washington Postban meg is kaptuk érte a magunkét.

– Nyíregyházán már megrendezted a darabot. Ott erősen fogott a ceruzád, s szerepeket, egész jeleneteket húztál ki, tehát lényegében a négy főszereplő sorsára redukáltad a cselekményt. Akkoriban azt nyilatkoztad, hogy mivel sem te, sem a magyar néző nem ismeritek a Williams által megrajzolt amerikai couleur locale-t, ennek megteremtésével eleve nem foglalkozol. Washingtonban is el lehetett hagyni szereplőket, jeleneteket? Eltekinthetél a „helyi színektől”?

– Benne maradt az eleje, s nem hiányoztak szereplők sem. Minden egyes mondatért halálos küzdelmet kellett folytatnom. Amerikában ugyanis – Magyarországgal ellentétben – van jogvédelem. Közölték: ha még egy mondatot kihúzó, jön az ügyvéd, és letiltja az előadást. Ezt meg kellett értenem. Az ottani viszonyokhoz képest azért mégis jelentősen meghúztam a szöveget. Igazán nem is emiatt voltak megijedve, hanem azért, mert a szereplők nem

beszélték a déli dialektust – márpedig ez Amerikában a drámához tartozó mítosz –, illetve nem volt forróság; a történet egy rideg és hideg padláson játszódott. Amikor az olvasópróbán elmondtam, hogy nem déli akcentust meg hőséget, hanem hideget szeretnék a színpadon, már éreztem: ebből iszonyú balhé lesz.

– De hiszen a dráma egyik lényeges eleme, hogy mindenki izzad benne.

– Nálunk fázik.

– S *Blanche* hajdani szerelme mint halott fiatalember ott is megjelent?

– Meg.

– S a két *Du Bois* lány gyerekkori éneje is feltűnt?

– Fel.

– Akkor nagyon sok minden visszaköszött a magyar előadásból.

– Nem szégyen, ha az ember átveszi korábbi jó megoldásait. Ugyanakkor sok minden más volt. Mindenekelőtt azért, mert mások voltak a szereplők. Nagyon sok elemző próbát tartottam. Szeretem, ha mielőtt felrohannánk a színpadra, megbeszéljük: ki honnan jött, mit akar, mi rejlik benne. Létre kell hozni azt a bizalmi viszonyt, amelyben a színész levetkőzheti szegénylősségét, félelmeit, s a rendező is kijelentheti valamiről, hogy szar. Jó, ha keretelés nélkül mindenki elmondhatja, amit gondol. A próbához harmonia kell, de ez csak pillanatokra tud megszületni. A munka ilyenkor laboratóriumi kísérlethez hasonlít, amelyben egy, két vagy több színészszel próbálsz egy adott helyzetet megoldani. Szeretek improvizálni, nekem akkor jutnak eszembe a megoldások, ha körülöttem történik valami.

– Itthon egyetlen osztatlan térben, nem pedig – ahogy a szerző előírja – többszobás házban zajlott a cselekmény. Ott is egyetlen tér volt?

– Bostonban Antal Csabával egy kávézó billegő asztala mellett ültünk, s arról beszélgettünk, hogy miről kellene szólnia az előadásnak. Azt fejtegettem, hogy *Blanche*

piás, a delirium tremens határára sodródott, s valahogy érzékelteni kellene azt, ahogy ő ezt az állapotot átéli. Csaba megkérdezte: mit szólnál hozzá, ha a padló úgy mozogna, mint ez az asztal? S mozgott. Nem volt olcsó mulatság, de az első rész végén megindult a színpad, a nézők ugyanúgy kapaszkodtak székükbe, mint Blanche az asztalba, kisebb fajta földrengésben gurultak szerteszét az üvegek. Igazi arénában játszottunk, körben ültek a nézők, egyetlen járás volt, a színész nem menekülhetett, ez tovább fokozta a hatást.

– *Mindent hogyan fogadta a közönség?*

ANTAL CSABA: – Jól.

– Nagyon jól. A szponzorok gratuláltak a színház vezetőinek, s – ez fontos! – körbehordoztak minket, a kritika azonban döbbenettel reagált. A városi lap ugyan elismerően írt, de a The Washington Post felháborodva vont felelősségre bennünket, hogy milyen alapon merünk hozzányúlni ehhez a klasszikushoz. Az előadások azonban el voltak adva.

– *A másik két előadásod Bostonban, illetve a városhoz tartozó egyetemi központban, Cambridge-ben született. Oda hogy kerültél?*

– Ugyanúgy, mint Washingtonba.

– *S a tanítás is ennek köszönhető?*

– A kinti Kurázi mama után kértek fel.

– *A vígszínházi Kurázi kritikai visszhangja finoman szólva megosztottnak mondható...*

– Megosztottnak?!

– *De a kintiről is vegyes véleményeket olvastam. Például: „Brecht sok fontosat írt darabjainak rendezéséről, Szász úr miért nem olvasott legalább egyet ezek közül, mielőtt a darabot színre vitte?” A kritikák alapján az derült ki számomra, hogy ott is kvázi-üres térben zajlik az előadás, a színpadot keresztülszelik a sínek, ott is megjelennek a hatalmas tornyok árnyékában az egymás után kötött babakocsik...*

– Ugyanaz volt, mégis tök más.

– *Akkor másként kérdezek: az, ami a közép-európai közegben aktuális volt – lásd délszláv háború –, hatott-e Amerikában?*

– Az a színésznő, aki Kurázi mamát játszotta, Brooklynban lakik, s végignézte a szeptember 11-i támadást. Azt mondta, ugyanazt látta, amit a Kurázi színpadán: hatalmas falfelület, füstölgő romok... A színházban döbbenettel ismert rá a valóságra.

De hadd mondjak egy másik szempontot is: én az utolsó pillanatig vágom a filmjeimet, mert soha semmi sincs kész. A vígszínházi Kurázi mama sem volt még kész. Bennem biztosan nem. Egyedül a nyíregyházi Ványa bácsit tekintem befejezettnek, tehát ha azt a drámát ismét meg kellene rendeznem, teljesen új alapokról kezdeném. A többinek újra és újra neki kell rugaszkodni, újra kell vágni, egészen az utolsó pillanatig. Az én hibám, hogy a vígszínházi Brecht túl érzelmes volt; a bostoni ridegebb lett. Tévedés ne essék, imádom az

érzelmességet, már-már az érzelgősséget is, de az amerikai előadásaim szikárok. A vágy villamosa is kevésbé érzélgős, mint a nyíregyházi volt.

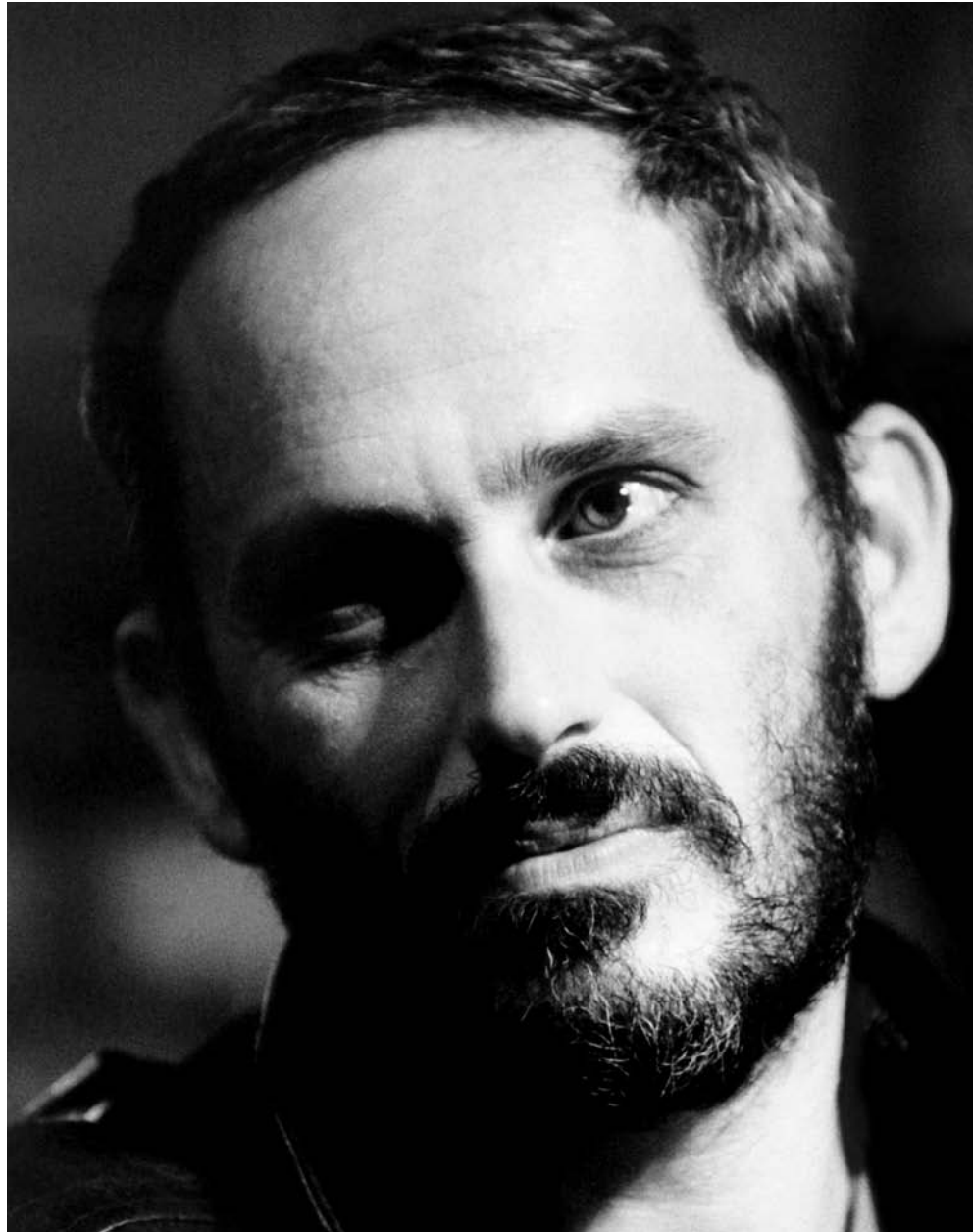
– *Lehet, hogy a pesti Kurázi mama bizonyos színészi megoldásaiban érzélgősnek nevezhető, de képeiben biztosan nem.*

– Én viszem a színészt valamerre, tehát ez az én felelősségem. Amit nem látok át a bemutatóig, azon később már alig lehet javítani, mert megy az üzem.

– *Ezt az előadást magamban úgy neveztem: ujjgyakorlat a Marat-hoz.*

– Nekem nem az. Akkor is szerettem, ha nem volt kész. Kicsit hangosra sikerült, de soha nem fogom elfelejteni. A bostonit nagyon csendesre akartam hangolni. Nem az őrtjögés, a külsőségek az érdekesek, hanem a belső utak végigjárása. Ez a nagy különbség. Persze az ember egyre jobban elemz. Mindenesre tökéletesen más lett.

– *Ezt rendezted tehát A revizor helyett.*



– *Ha kimondtad az üzem szót, ez átköt a gyulai Marat-hoz, amelyet egy gyártelepen mutattatok be. Azt a speciális teret – amelyet a közönségnek egy kádhoz mint fix ponthoz képest jelenetről jelenetre vándorolnia kellett – Amerikában nyilván nem lehetett megteremteni.*

– Ott megnyújtott színpadi teret tudtunk kialakítani. Egy dolog maradt meg, a ketrec.

– Igen. Robert Brustein megkérdezte, mi legyen a következő munkám. Jó lesz-e A revizor? Mondtam: remek, mert még úgysem rendeztem vígjátékot. Imádom a vígjátékot, boldog vagyok, amikor előadásaim egy-egy pillanatán a közönség nevet, de ezeket a helyzeteket tudatosan nem bírom létrehozni, minden elkomorul a kezem alatt. Igen ám, de a darabot régen olvastam. Egy éjjel nekiálltam, s megrémül-

tem: mit fogok mondani a színészeknek? Mit jelent Amerikában ez a darab? Márpedig ennek vígjátéknak kell lennie. Nem mertem belevágni. Reggel nyolckor felhívtam Brusteint, éppen reggelizett. Odahívott magához. Mondtam: nem tudom megcsinálni. Jó – felelte. – S mit akarsz helyette? Eszembe jutott: egyszer már voltam ilyen helyzetben. Amikor elvégeztem a főiskolát, Szabó István behívott az Objektív Stúdióba, s kérdezte, hogy van-e valami témám. Rávtam, hogy van. De nem volt! Így forgattam le az első filmemet, ami persze nagyot bukott. Erre gondoltam, amikor kivágtam: *Marat*. Mire átértem a nem túl távoli színházba, már az új darab szereposztása lógott kint a próbatáblán. A közönségszervező boldogan fogadott, ugyanis meggyőződése szerint a *Marat*-ból nagyobb házak lesznek, mint amilyenek *A revizor*-ból lehetek volna. Egyébként tényleg telt házzal mentek az előadások. Kiírták, hogy Tony-díjas musical – bár nem tudom, hogy ez miért lenne musical, s azt pláne nem, hogy kapott-e díjat. De mindegy is, a széria lefutott. Kész. Vége.



Engem alapvetően a hitelesség érdekel. Unom az unalmas színházat, azt, amelyről csak azt tudom mondani: X. Y. jól játszott. A *Marat* nem ilyen. Ez a darab jó lehetőséget kínál arra, hogy a nézők és a játékosok közötti senki földjét elimináljuk. Ebben az előadásban, ha a nézők bejönnek a térbe, azt kell éreznük, hogy amikor kinyitják a ketrecet, itt bármikor bármi megtörténhet. A néző elveszti biztonságérzetét, ugyanakkor nyer valamit: szenvedélyes jelenlétet. Ez adja az előadás feszültségét. Úgy gondoltam, hogy miután Amerikában többet próbálhattam, s az egész osztályomat be tudtam vinni a ketrecbe – tehát nem az vette el a próbaidőt, hogy az emberek, mint Gyulán, összeismerkedjenek –, a betegek között igazi kapcsolat születhet. Tehát ott is a betegek érdekeltek, de a közös munkából hihetetlen színészi alakítások nőttek ki, mindenekelőtt a Charlotte Corday játékos színésznőé. Nagy találkozás volt. Olyan, mint Szabó Mártival, aki Nyíregyházán Szonyát és Stellát, Gyulán meg Charlotte-ot játszotta. De Stephanie Roth, az amerikai színésznő negyvenéves asszony, ettől is egészen más volt az alakítása, mint Mártié. S persze az eltérő körülmények miatt is.

– *Mennyi az a sok próba?*

– Naponta tizenkettőtől este tízig, tizenegyig próbálnak másfél óra szünettel. Biológiailag ez a beosztás sokkal jobb a nálunk szokásos tízórás kezdésnél. Végül is a hivatalosan lehetségesnél jóval kevesebbet tudtunk dolgozni. A Repertory Theater egyike Amerika kevés olyan színházának, amely valóban repertoárrendszerben működik. Ez azt jelenti, hogy egyszerre két-három előadás van műsoron. A *Marat* előtt az *Othellót* és a *IV. Henriket* mutatták be, színészeim ezekben is játszottak. Ráadásul egy iszonyatos influenzajárvány miatt mindenki egy-egy hétre kiesett a munkából.

– *Mégis mennyi a próbaidőszak?*

– Nyíregyházán két hónapot próbáltam. Az mennyei állapot volt. Bostonban ez az időszak december 27-től február 20-ig tartott.

– *Ez annyi, mint Nyíregyházán.*

– Nem, mert itthon egész nap, akár előadás után is lehet dolgozni. Bostonban viszont a szakszervezet „jóvoltából” a megengedett időnél egy perccel sem tudsz tovább próbálni.

– *Itthon nem kell ahhoz szakszervezet, hogy a színész kettő óra 00 perckor felálljon, és befejezze a próbát.*

– Van ilyen színház, de olyan is, ahol a színész nem áll fel kettőkor, sőt szívesen marad tovább.

FÁBRI PÉTER: – *Milyen különbséget tapasztaltál a magyar vidéki és fővárosi, illetve az amerikai színészek között?*

– A színészek alapvetően nem különböznek, csak más rendszerben nőnek fel.

– *Mindössze egy hónapig megy egy előadás?*

– Ez másfél hónapig ment, s nagy szerencsénk volt, mert még rájátszottak ötöt. Aztán fűrés. Ott ugyanis az a szokás, hogy az utolsó előadás után, míg a színészek és hozzátartozóik benn iszogatnak, a diszletező srácok kihordják a diszleteket, és szétfűrészelik. Ezt a diszletet effektíve még nem fűrészték szét – mert lehet, hogy a produkciót meghívják valahova –, de elméletben már megtették.

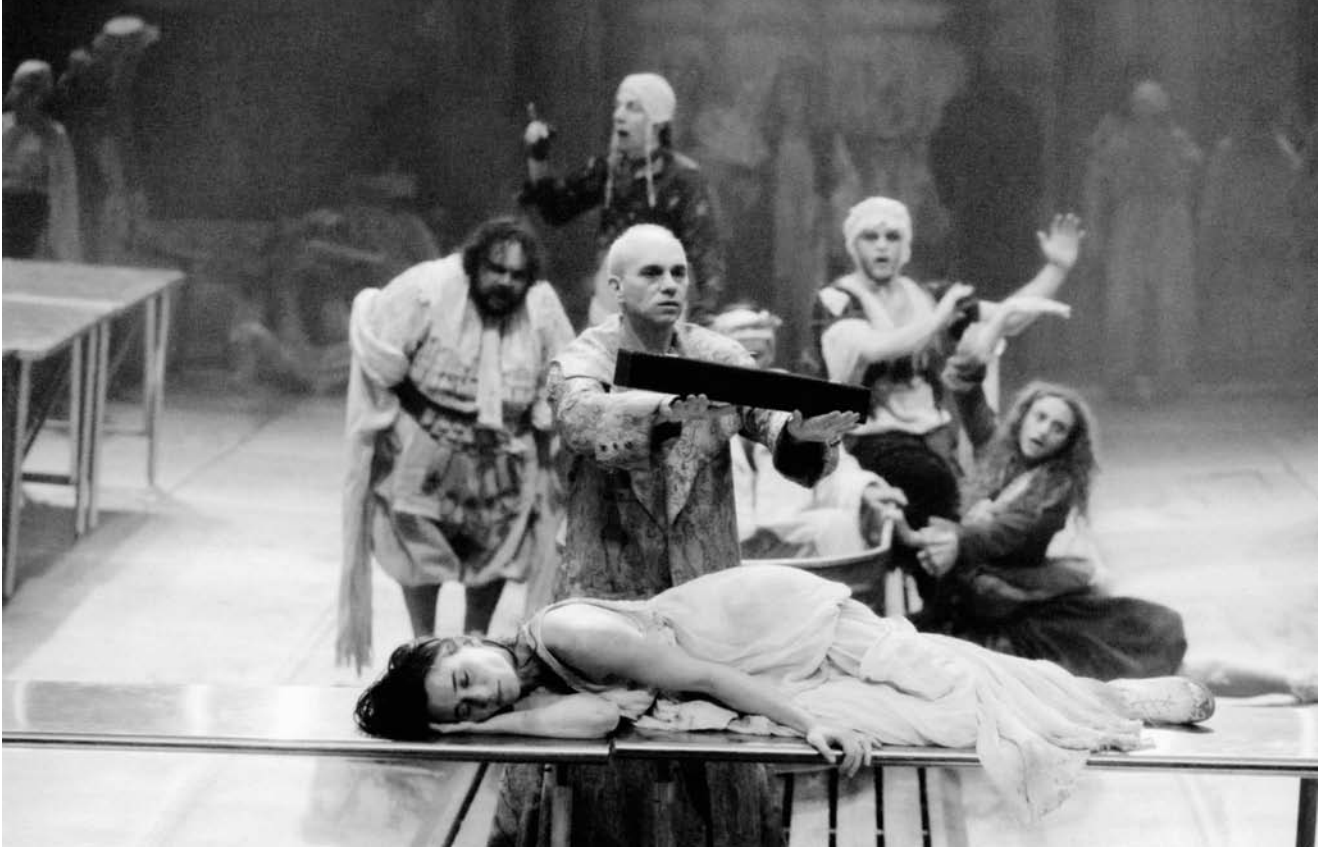
– *Csehovi szituáció.*

– Nagyon embertelen.

– *Ez a csendes előadás – ellentétben a gyulaival, amely elsősorban a bolondokról szólt, s persze nem mellékesen néhány szereplő sorsa is megelevenedett – inkább a főszereplőket állítja középpontba, vagy ebben is a ketrecvilága a lényegesebb?*

– A gyulai előadásról nem fogok vitázni veled, de állíthatom, hogy Bostonban is nagyon fontos a ketrecvilág. Ugyanakkor azt is lényegesnek tartottam, hogy ez a világ megmaradjon a francia forradalom idejében, például a jelmezek jobban utaltak a korra, mint itthon. Volt már tapasztalatom, ezért az egészet kicsit pontosabbra akartam csinálni.

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette



A Marat/Sade Bostonban

Amerikában a trüppök előadásra szerveződnek, ezért a színészek között is nagyon erős az élethalálc. Nem hibáznak, mert nem lehet hibázni. Nem késnek a próbáról, mert ha kétszer megteszik, annak súlyos következményei vannak. Félnék, hogy többé nem hívják őket. Elsőéves diákjaim is már attól rettegnek, hogy másodikban a *casting director* nem őket fogja kiválasztani. A kapus félelme a tizenegyesnél.

– Még egy repertoárrendszerű színházban is?

– Ott talán a legkevésbé, de például Washingtonban minden színészem New York-i volt. A magyarországiakkal ellentétben ők nagyon jól rögzítenek, mivel általában három hét alatt próbálnak be egy darabot. A rendező és a színész együttműködése kissé szenttelenebb, mint itthon, ugyanakkor a bemutatónak, ha törik, ha szakad, meg kell lennie. A *Marat* premierjét el akartam tolni; kérésemet meg sem értették. A két színházi élet közötti különbséget talán jól érzékelteti, hogy kinn esténként – sajnálatosan és helyesen – nem maradunk ott a büfében beszélgetni, míg Nyíregyházán össze vagyunk zárva, nincs más dolgunk, mint együtt lenni. Amerikában szinten kell tartani magad, ettől minden egy kicsit derbebb. Igaz, amit mondani szoktak: nincs idő a barátságra. A színész még annak a színháznak egy másik előadását sem nézi meg, amelyben épp dolgozik – az emberek hazamenősek. A színházban a szomszéd szobában ülők is leveleznek egymással, s a folyosón éppen

csak köszönnek a másíknak. Az e-mailezés azonban nem feltétlenül elidegenedést jelent, hanem azt, hogy nincs idő, s a közlések dokumentálандók.

FÁBRI PÉTER: – *Lelki időbeosztásod más a filmnél és a színháznál. Ez okozott problémát?*

– Tarkovszkij írja, hogy a színházban a színész építi fel a szerepet, a filmnél a rendező. A színpadon a színész maga adagolja az energiáit, a filmnél a színész jobban bízik a rendezőben, hiszen itt öt percünk van egy jelenet próbájára, a színházban meg hosszú időnk. A filmet a pillanat gyönyörűsége jellemzi, a színházat meg az óráké. Jó, hogy itt is, ott is tudok kommunikálni a színészekkel. Én alapvetően beszari alak vagyok, de főiskolás koromban elhatároztam, hogy még az olyan nagy színészeketől, nehéz fiúktól sem fogok félni, mint Kovács Lajos, Andorai vagy Derzsi. Ahhoz, hogy ne féljek – vagy a félelmemet ne mutassam ki –, rutin kell. Színházi is, filmes is.

– A vágó villamosának nyíregyházi előadása kapcsán mondtad, hogy egy kép és a hozzá tartozó zene volt az első, ami megszületett benned.

– Valóban, az a jelenet, amelyben Blanche-ra kényszerzubbonyt húznak, összekapcsolódott bennem egy Richard Strauss-dallal, amelyet Montserrat Caballé előadásában épp akkor ismertem meg, amikor a darabbal foglalkoztam. Azért akarok operát rendezni, mert a zene iszonyatosan inspirál, képzeletemet igazán ez mozditja meg.



A bostoni Charlotte Corday:
Stephanie Roth



A vágy villamosa a washingtoni Arena Stage előadásában

– Milyen operát rendeznél?

– A *Don Giovanni*t. De még nem vagyok rá felkészülve. Ragadt rám zenei érzék, de nem tudok kottát olvasni.

– Rendezéseidben – legyenek azok filmesek vagy színháziak – lényeges és meglehetősen egyéni hatáselem a zene. A Kurázi mamánál például szinte minden eredeti számot kidobtál, s egész más muzsikát használtál. Ezt Amerikában is megcsinálhattad?

– Egy szám kivételével. A *Surabaya Johnny*t nem engedték, mert az Weillé, viszont egy Dessau-számot fel kellett használnom, de ezt megszerettem. A *Kurázi* zenéje különben úgy született, hogy Horváth Csabival, állandó koreográfus munkatársammal lementünk egy boltba, s csak annyit mondtunk az eladósrácoknak: *Kurázi mama* és *tao*. Egy vagon lemezt hoztak, s köztük megtaláltuk, ami nekünk kellett. A *Woyzeck*nél meg bementem a Rózsavölgyibe, behallgattam egy-két lemezbe, s megszerettem az addig általam nem ismert Purcellt. A *Ványa* bácsihoz Stuber Andrea adott néhány Viszockij-számot, de az nem volt elég, így aztán Nyíregyházán minden cirill feliratú lemezt felvásároltam, s végül a hatvanas–hetvenes évek orosz filmzenéjéből válogattam.

– Az előadásaidról szóló írásokban sokszor – s többnyire elnéző hangsúllyal – fordul elő a közép-európai jelző. A vágy villamosáról szólva például keményen fogalmaztak: egy közép-európai eleve nem ismerheti a dráma világát, akkor miért vág bele a rendezésébe?

– És menjen vissza, ahonnan jött.

– Ez egy az egyben nem hangzott el, de gát vagy előny a közép-európaiság? Át lehet-e ültetni valamit azokból az élményekből, amelyeket az ember e régióban szerzett?

– Nem tudom, mi az, hogy közép-európai. Ha ezt a szót hallom, úgy érzem, mintha valami bélyeg volna. De nem az, persze nem is olyan valami, amivel dicsekedni kellene. Én egy közép-európai tisztességes zsidó családból jöttem, s tudom, hogy mit és kit szerettek színházban, moziban, zenében, képzőművészetben. A lelkem mélyén tulajdonképpen orosz vagyok. Jó barátom volt a *Stalker* főszereplője, Alekszandr Kajdanovszkij – Isten nyugosztalja. Háromszori szívroham után sem mert orvoshoz menni. Vele terveztünk egy Kafka-filmet, *A pert*. Ezt a világot értem. Szeretem. És ez a világ hiányzik. Ezért akartam a Török Sándor-regénnyel visszalépni a *Woyzeck*hez, amelyről dehonesztálóan azt írták: „unom ezt a közép-európai leput.” Látod, egy magyar is leírta rólam, hogy közép-európai vagyok. Én meg azt tudom, hogy ott van egy rohadásfal, előtte egy arc. Ez közép-európai? Ez a minden, amit egy képben el lehet mondani. Hiszek az arcban és a képben. S ha ez közép-európai, akkor vállalom.

Elmondhatom, hogyan szakítottam a kritikával? A *Woyzeck* bemutatója után az óbudai piacon izgatottan vettem meg a Filmvilágot, remegve vártam, mit írnak a filmemről, s ott állt az idézett megjegyzés. Összetéptem az újságot, és kidobtam. Azóta nem érdekel a kritika. Az sem, hogy Amerikában azt írják: közép-európai vagyok. Persze vannak, akiket szeretek, tisztelek, és olvasom őket.

– Pesten is, Amerikában is tanítasz. Miben különbözik a két intézmény, a két oktatási metódus?

– Amerikai tartózkodásom miatt az itthoni tanítás szünetelt, de most folytatódik, mert ez is nagyon hiányzik. Kérdésre nehezen tudok válaszolni, hiszen a két intézmény nagyon különböző, azonkívül itt filmeseket, kinn színészeket tanítok.

– Akkor másként kérdezek: mit hoznál át onnan ide?

– Ez a színház mellett működő iskola kétéves. Ugyanazt játsszák le ott két évig, mint itthon négyig. Az első évben a hallgatók nem lépnek színpadra, a másodikban pedig a színház repertoárjában játszanak. Komoly szerepeket kapnak. Ez persze lehetetlen konfliktusokat okoz a tanításban, hiszen a második évtől gyakorlatilag nem lehet velük szisztematikusan foglalkozni. Ezt a gyakorlatot biztosan nem hoznám át. Amerikában egy diák elég nagy összeget fizet azért, hogy tanulhasson, ezért odamehet hozzád, és azt mondhatja: taníts a pénzemért. S ezt a jogukat gyakorolják. Négyöt városra kiterjedő válogatás és egy elég körültekintő felvételi után tizenhat–húszan kerülnek be egy osztályba, és a srácok járnak az órákra, mindent ki akarnak húzni a tanárból, tehát ott elképzelhetetlen, hogy az oktató lusta legyen, hogy ne tartsa meg az óráit. Ők éhesek. Ez megdöbbentő, de tudomásul kell venni, hogy ott nem a diákok vannak értünk, hanem fordítva! Ezt a szemléletet, azt, hogy a diákok mindezt tudatosítsák, áthoznám. Különben unom, hogy Amerikáról mint mintáról beszélünk, holott az olyan ország, a

miénk meg másmilyen. Vannak bizonyos átjárások, de egyiknek a másikhoz lényegében semmi köze.

– Örökös vendég vagy. Nem akarsz valahol lehorgonyozni?

– Nem. A Vígszínházban egy évig tag voltam, de feladtam. Az iskola kicsit megköt, nem is fogom sokáig csinálni. Persze lehet, hogy ha sehogy sem tudok filmet csinálni, akkor mégis egy színházhoz kötődöm.

– Saját színházhoz?

– Azt nem vállalnám. Nem lennék jó vezető. Senkit sem tudnék elbocsátani.

– Hátha születik megint egy olyan színház, amilyenek te a Verebes Pista vezette nyíregyházi tartottad, s amelytől szintén eljöttél. Ez a lépésed összefüggött Verebes távozásával?

– Igen is meg nem is. Ott valami elmúlt, letelt, s nincs értelme árnyakat kergetni és misztifikálni. S az én nyíregyházi kedves színészeim, barátaim itt-ott vannak a világban: Szabó Márti, Csoma, Gázsó, Horváth Lackó és persze Kerekes, aki szerintem halhatatlan! Nagyon hiányzik. Nagyon hiányoznak. Jó hét év volt, s szerencsésnek tartom magamat, hogy épp ezalatt keveredtem oda. Nagyon szeretnék ezekkel a színészekkel ismét dolgozni. Ha egyszer lenne színházam, ők lennének az elsők, akiket megkérdeznék: ráértetek egy táncra? Egyébként Gyulát azért szerettem, mert oda a képzeletbeli társulatom színészeit hívhattam. S ez mindennél fontosabb volt.

– A színházi folyamatok iránya alapján a közeljövőben aligha következik be ez az idilli állapot.

– Nem úgy néz ki. S hogy mennyire nem, azt egy borzasztó élménnyel is igazolhatom. Elmondhatom? Március 15-én a kislányom azt kérte, hogy menjünk el a Nemzeti Múzeumhoz. Álltunk a tömegben, néztük a műsort, minden rendben volt, aztán csatlakoztunk az ekhós szekérhez, s átmentünk a Nemzeti Színházhoz. Áthaladtunk a pokoli kőfüggöny alatt, s ott találtuk magunkat egy kőbárka előtt, amely a Duna mellett hasítja a vizet, és amely alatt egy görög jelkép – timpanon, oszlopok, a vízből kiálló három kandeláber – hever, s az egészet a vízparttól Gobbi Hilda nézi. Felavatódik egy színház, és a színház-kultúra görög bölcsőjének jelképe – egyesek szerint a régi Nemzeti Színház – bele van fojtva a vízbe? Micsoda képzavar! Hogy kerül a Nemzeti víz alá? Elmebaj. Lapos tehetségtelenség, kisstílűség, kulturálatlanság.

– Hét éve készült el a Witman fiúk. Mikor születik új film?

– Nem tudom. De a legjobban a FILM hiányzik. Tegnap gratuláltam a srácoknak, akik a *Bánk bán* díszbemutatóján a Nemzeti Filmszínház erkélyéről röplapokat dobáltak le. Mindenki dzsekijében és kabátjában

ott lapult egy paksaméta röplap, de attól féltek, hogy ha Orbán ünnepi beszédének kezdetén egyszerre nyúlnak a röplapokért, keresztüllövik őket. Ezért úgy tettek, mintha újságíróként ezeken a röplapokon jegyzetelnének. Ez nagyszerű, ugyanakkor iszonyú. Ahelyett, hogy Török Feri, Hajdú Szabolcs s a többiek filmet készíthetnének, ezzel kell foglalkozniuk. Én az elmúlt években öt forgatókönyvet írtam. Nem csinálhattam meg egyet sem... Most is kész két friss, tehát nem adtam fel, és nem is fogom soha feladni. Hiszem, hogy valami történni fog. S utálom, hogy a politika benn van az előszobámban, de remélem, hogy nemsokára kitakarodik, és lehet újra dolgozni.

– Amerikában tapasztaltad-e, hogy a politika ilyen mértékben beavatkozik a művészetbe?

– Nem.

– Úgy tudom, itthon lemondta a rendezői céhbeli tagságodról, viszont 2001-ben a Directors' Guild of America tagja lettél.

– Itthon újra tag vagyok, mert Enyedi Ildikó és a barátaim átvették a céh vezetését. Tiltakozásul kellett lemondanom, mert a céh nem látta el a rendezőszakma képviselőt. Most azt látom, hogy jó irányba mozdulnak a folyamatok, tehát köztük a helyem, mert nem hagyhatjuk magunkat.

– Milyen feladatok várnak Amerikában?

– Még két rendezésem lesz. Az elsőről folynak az egyeztetések, a második *A tavasz ébredése* New Yorkban. Azért is kell most kimennem, hogy előkészítsem. Úgy próbálom megszervezni az életemet, hogy az itthoni két filmtervet is megvalósíthassam.

– Mi lenne e két film?

– Az egyik Csáth Géza *Egy elmebeteg nő naplójából* és a Csáth Géza *naplójából* készül, s két orvosi szobában és a vasúton játszódik. Csáth és huszonvalahány asszony. Igazi kamarafilm, premier plánokkal. Színészekkel. És elképesztő irodalommal! Alig várom, hogy



Antal Csaba díszlete *A vágy villamosának* washingtoni előadásához

Budai György producerrel elkezdjük a munkát. A másik *A tavasz ébredése*, ez szándékunk szerint európai koprodukció lesz, szinte a *Witman fiúk* folytatása, hiszen ezek a gyerekek alig egy-két évvel idősebbek amazoknál.

– Lehet ugyanúgy tanítani szeptember 11-e után, mint annak előtte?

– Ami szeptember 11-én történt, az elemi erővel hatott. Azóta – ha csökkenő mértékben is – mindenkiben ott él a feszültség, a fenyegetettség. Az amerikai polgárok elvesztették gyerekkorukat. Az emberekben egyik napról a másikra éles törés következett be. Tanítványaim is olyan valamivel ismerkedtek meg, aminek mint művészek egyszer talán még hasznát veszik. Épp szeptember 11-én lett volna az első óráim. Két nap múlva lementünk a terembe, kezdtünk volna dolgozni, de nem lehetett. Hogyan fogjunk hozzá a *Három nővér* elemzéséhez?! Mindenki zokogott, én is le voltam törve, hiszen itthon van a feleségem, a kislányom, mindenem, mit keresek hát ott? S akkor egyiküknek odaadtam a *Ványa bácsiból* Szonya darabzáró monológját, hogy olvassa fel. „Csupa-gyémánt ég...” Olyan erős katarzist váltott ki, amit sokáig nem fogok elfelejteni. Ilyen helyzetben is milyen hatást tud gyakorolni Csehov! Abban a pillanatban ez rengeteg erőt és megnyugvást adott.