

Mivel sokat dolgoztam külföldön, a kettős léthelyzet – „kinn is vagyok, benn is vagyok” – nagyon fontos számomra. Sohasem éreztem, hogy egyetlen helyhez vagy térhez kötődöm. Persze a bukaresti Bulandrához szoros szálak fűznek, ez a színház lett a legfontosabb a pályámon, és még van néhány román színház, amely fontos számomra. De a lehetőség, hogy külföldön dolgozhattam, hogy a román előadásaimmal eljutottam külföldre, sokat segített abban, hogy kívülről tudjak nézni egy helyet, s így pontosabb képem legyen róla. És persze pontosabb képem lett a saját előadásaimról is, amelyek új közegbe kerülve mérettettek meg. Emlékszem, egyik első turném 1969-ben egy főiskolai *Romeo és Júliával* volt Angliában. Rendkívül nehéz volt kijutni Romániából akkoriban, az utazás előtt egy nappal még nem tudtuk biztosan, megyünk-e vagy sem, végül valaki hathatós segítségével sikerült. Kint is maradhattunk volna, hiszen nagy sikerünk volt, ráadásul három héttel később az Edinburghi Fesztiválra is vártak bennünket, és közben újabb meghívásokat is kaptunk. De otthonról nem engedélyezték. Aztán ugyanezzel az előadással a Wrocław-i Fesztiválra is meghívtak bennünket – oda sem mehettünk el.

Noha nem gondoltam disszidálásra, miután hazatértem, újra és újra fölmerült ez a lehetőség. Amerikában is kint maradhattam volna, de otthon várt a kétéves lányom. Amikor pedig Krakkóban – ahol már egyébként dolgoztam is – kétéves szerződést ajánlottak, a fiam éppen gimnazista volt. Megint hazamentem. 1981-ben, amikor a gyerekeim már nagyok voltak, Luzernbe utaztunk. George Enescu *Oidipusz* című operáját vittük ki, és akkor a társaság fele kint maradt. Emlékszem, a díszlettervező Both Andrászt kérdeztem: „Mi van, nem maradsz?” Azt felelte, hivatalosan akar kimenni. Ki is ment. A luzerni vendégtárból aztán hatalmas cirkusz lett. Eleve rettentő nehéz volt kiutazni, a karmester személyesen kereste fel Elena Ceaușescut, és őt próbálta meggyőzni arról, milyen fontos, hogy részt vegyünk ezen a rangos fesztiválon. De ez nem volt elég. Végül a karmester addig szervezkedett, míg a kintiek azt mondták: ha nem jövünk, a Szabad Európa Rádióhoz fordulnak, és elmondják, hogy Románia börtön. Megfenyegették az országot külföldről. Erre kiengedtek, de meg is bánták, mert a zenekar és az énekesek fele kint maradt.

Sokan mentek el az én generációból. Elment Andrei Șerban – ő volt az egyetlen, aki valóban nagy karriert futott be külföldön. Vlad Mugur is elment, bár ő idősebb volt nálam, Liviu Ciulei generációjához tartozott; nem lett olyan sikeres, pedig rettentő tehetséges volt. Amikor 1980-ban

# A határok átjárása

■ CĂTĂLINA BUZOIANU BESZÉL ■



Amerikában jártam, Șerban próbált meggyőzni, hogy maradjak ott, de én hazamentem.

Nekem bizonyos szempontból még a nyolcvanas években is szerencsém volt, akkor is mehettem külföldre. Persze voltak évek, amikor egyáltalán nem lehetett kilépni az országból. Szerencsém volt azzal az izraeli színház-igazgatónővel, aki megnézte *A Mester és Margaritát*, és meghívott, hogy rendezzem meg az ő színházában is. De csak diplomáciai úton tudott kivinni, nagykövetségi levélváltásokkal. Izrael hatalmas lehetőség volt: rengeteg könyvet vettem, hiszen otthon semmihez nem lehetett hozzájutni, barátságaim szövődtek, információkhoz jutottam.

Ráadásul a nyolcvanas években a művészeket olykor afféle reklámfogásként használták: kiengedték őket, hogy megmutathassák a munkáikat. A lényeges fordulatot azonban az jelentette, amikor a hatalomnak már nem volt bátorsága betiltani az elkészült előadásokat. Amikor a hetvenes évek elején Lucian Pintilie rendezését, *A revizort* betiltották, hatalmas nemzetközi botrány tört ki – ezután egy ideig nehéz volt külföldre menni. De a nyolcvanas években ilyesmi már nem történt. Hozzáteszem: nekem a hetvenes években is szerencsém volt; talán életem legnagyobb szerencséje, hogy Lengyelországba elmehettem. Az egyetem után a iasi-i színházba helyeztek, és ennek a színháznak a lublini teátrum a testvérszínháza volt, így jutottam el Lengyelországba. Szinte minden iasi-i előadásomat kivihettem. Ekkor láthattam Kantor és Grotowski színházát. Igazi reveláció volt; ez a két művész nagyon hatott rám, noha mindig ügyeltem arra, hogy ne kövessem, ne másoljam őket. De ekkoriban kezdtem olyan előadásokat rendezni – például *A Mester és Margarita*, az *Öltöztessük fel a mezíteleneket* s talán a *Három nővér* is –, amelyekben jelen van és tragikus dimenziókba nyúlik – ahogy Pirandello mondja: az örület határáig jut – a szürreális látásmód.

Visszatérve a nyolcvanas évek módszereire: ekkor ugyan már nem tiltottak be előadásokat, de más gyilkos taktikát alkalmaztak. A cenzúra olykor tizennégyszer is megnézte az előadást a bemutató előtt, jó alaposan. Addig faragták a szöveget, amíg kiirtottak belőle minden „gyanús” elemet. Úgy kellett dolgoznunk, hogy bármit vágunk is ki, a lényeg benne maradjon. Kiváló előadások születtek, akár szöveg nélkül. A cenzoroknak legtöbbször a szöveggel volt bajuk, bár olykor szereplőket vagy díszletelemeket is el kellett hagyni. Amikor színre vittem Ecaterina Oproiu művét, az *Interjút*, több szereplőt ki kellett húznom. Ez a produkció egy interjúkötet alapján készült; az író különböző társadalmi rétegekhez tartozó nőkkal beszélgetett, és rendkívül kemény szöveget írt. Akkoriban alakult ki az erős, szimbolikus, szövegen túli színpadi nyelvezet.

Az új előadásom, a *Három nővér* kevésbé hasonlít az általam korábban rendezett Csehov-előadáshoz, a *Sirály*hoz, amelyre leginkább Nabokov *Ada* című regénye hatott. Az én *Sirály*omban a víz volt a legfőbb elem, minden vízben játszódott. (Megjegyzem, nyolc évvel Dogyin *Platonovja* előtt, de ez nem fontos.) Én éppen fordítva képzeltem el a darabot, mint Csehov, aki azt mondta, hogy a dráma fortissimo kezdődik, és pianissimo ér véget. Az előadás vége nálam az öregek haláltáncába torkollott, akik nem akarnak meghalni, kapaszkodnak az életbe, Trepljov pedig a nézőtérre lőtte főbe magát, egyenruhában. Ez a *Sirály* egy elveszett, kétségbeesett nemzedékről szól.

A *Három nővér* az én pályámon talán *Menekülés*-rendezésemhez köthető. Bulgakov *Menekülése* a *Nyolc álm* alcímet viseli, ez volt tulajdonképpen a *Három nővér* első változata. Ebben is katonák vannak, akik bábokká válnak; a hadsereg témája Csehovnál is nagyon érdekelt. Egy másik, korábbi előadásom, amely talán szintén kapcsolódik ehhez a mostanihoz, Anski *Dibukja* volt, amelyben két párhuzamos valóság jelenlétét próbáltam megragadni. Ez a két valóság – a reális Moszkva és a fantasztikus város – *A Mester és Margarita*ban is nagyon foglalkoztatott.

Ami a kultusz-előadásokat illeti, Romániában és Magyarországon is voltak ilyenek. Romániában is volt *Három nővér*-kultusz vagy -hagyomány; Alexandru Daries előadása a Bulandrában jelentős produkció volt. Ascher Tamás *Három nővér*-rendezése a magyar színház számára emblematikus előadás; nem azt mondom, hogy félttem tőle, hanem egyszerűen tudomásul vettem mint veszélyt. Láttam Ascher előadását, és remeknek tartom. Azt hiszem, Magyarországon nincs jobb színház a Katonánál, a társulatánál és előadásainál, amelyek egyszerűen nagyon jól vannak „megcsinálva”.



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

Láttam olyan Csehov-előadásokat, amelyek hatottak rám, de ebben a mostani *Három nővér*ben nem akartam ezekkel polemizálni, elsősorban azért, mert tiszteltem őket. Most a saját elképzelésemet próbáltam megfogalmazni. Ez nagyon különbözik korábbi Csehov-olvasatomtól, amelyet a *Sirály*ban rendeztem meg. Számomra talán Harag György marosvásárhelyi *Cseresznyés kertje* az egyik legfontosabb Csehov-előadás. A Bárkán Harag egykori díszlettervezőjével, Feneşszel dolgoztam; nagyszerű tervező, de rendkívül drága díszleteket készít. Amikor Haraggal dolgozott, még a marosvásárhelyi színház igazgatója volt; olyan díszletet álmodott, amelyet akart. Én is dolgoztam már vele korábban, a *Merlin*-rendezésemben.

Harag előtt Pintilie *Cseresznyés kertje* volt nálunk a kultikus Csehov-előadás – a Bulandrában rendezte. És láttam Eimuntas Nekrošius *Három nővérét* Taorminában – nagyon izgalmas műhelymunka volt. Az ő központi gondolata, hogy Csebutikin a három lányt igen katonásan nevelte, semmiféle nőiesség nem maradt már bennük. Romániában pedig az utóbbi évek kiemelkedő Csehov-produkciója szerintem a Kolozsváron Vlad Mugar által rendezett *Cseresznyés kert*.

A legjobb román Csehov-rendezések közös vonása, hogy mind felülemelkedtek a sztanyiszlavszkiji realizmuson, amely egyébként nem is pontos Csehov-olvasat. Maga Csehov is tiltakozott ellenük, azt tartotta, hogy Sztanyiszlavszkij tönkretette a darabjait. Nem az volt a legfőbb baj ezekkel az előadásokkal, hogy nem voltak komédiák, hanem az, hogy hiányzott belőlük a drámák ereje és jövőbe látása.

Rengeteg Csehov-értelmezést olvastam: Dmitrij Merezkovszkij, Lev Sesztov, Vlagyimir Nabokov Csehovról szóló munkáit, Csehov-kortársak műveit, például Ivan Bunyint, Leonyid Andrejevet. A szovjet értelmezéseket azonban nem, azok nem érdekeltek. De a századelő, az orosz forradalom kora lenyűgöz. Csodálattal gondolok ennek a kornak

a művészetére, a festészetére, színházára, balettjére, irodalomára. A legnagyobb hatást Merezkovszkij gyakorolta rám. Ő igazi vizionárius, aki egyik esszéjében a „sárga vesélyről” ír, arról, hogy a világot meg fogja hódítani Kína. Ezt nem úgy gondolja el, hogy a kínaiak majd előzönlök és elfoglalják Európát, hanem úgy, hogy a világ átveszi a kínai viselkedés- és gondolkodásmódot, a kínai ideológiát. Azt az életmódot, amelyben az emberek nagyon kevéssel beérik, egyenruhát viselnek, és látástól vakulásig dolgoznak. Merezkovszkij szerint Oroszország lesz az első, amely behódol a kínai mentalitásnak. És ezt az orosz századelőn jósolja meg.

Az én előadásomban mindenki egyenruhát visel, a tanár Kuligin és Andrej is. Kuliginra kínai kalapot és bajuszt adtunk a második felvonásban, amikor jönnek az álarcosok, a kalapot aztán orosz usankára cseréli, de ez ugyanolyan „egyenruha”. Abban a korban mindenki – hivatalnok, tisztviselő, tanár, orvos, a zemsztvo tagja – egyenruhát viselt. Ez egy egyenruhás előadás: a lányok is egyenruhában vannak. Olyanok is, mint a babák. Főként Irinát látom babaszerűnek, mindenki játszik vele, felöltöztetik, rángatják, mint egy marionettbábút. Az álarcosbál-jelenetben Sznyegurocskának, azaz Hópelyheskének öltöztettük, ő az orosz népmesei tündér. S mivel a lányok ilyen törekenyek, babaszerűek, nincs semmi esélyük a túlélésre abban a világban, amely rohamléptekkel közeleg. A báró alakjának megformálásában is az orosz hagyományokból indultam ki: a Gyagilev-balettet Petruskájából.

Az is foglalkoztatott, mit jelent az hadsereg az oroszok számára a cári időben és a XX. században. A darabban a katonák Lengyelországba indulnak; értelmezésem szerint azért, hogy elfoglalják, s ha nem is foglalják el akkor, hát majd később. De a hadsereg szerepe már ebben a korszakban is nagyon fenyegető, és a jövőben igazán félelmetessé válik. Az utódok sokat tanultak az elődöktől: a munkatáborok megszervezését, a kényszermunka alkalmazását. Sztálin csak tökéletesítette a cárok módszereit. De az előadásomban nemcsak Oroszországról van szó, hanem a náci Németországról és a későbbi Kelet-Európáról is. Úgy képzeltem el a harmadik felvonás tűzvészjelenetét – egyáltalán a tűz motívumát –, mint egy Auschwitz-parafrazist, a negyedik felvonást uraló jégmotívum a Gulagra utal. Ezek a XX. század kivégzési formái: tűz és jég. Sokat dolgoztam Lengyelországban, Lublinban, és ott közvetlen kapcsolatba kerültem koncentrációs táborokat megjárt emberekkel, túlélőkkel: színészek is akadtak köztük; ez a tapasztalat nagy hatással volt rám.

Amint felmerült a *Három nővér* színrevitelének lehetősége, az első gondolatom ez a XX. századi apokaliptiszis volt, a munka fogalmának jelentése ebben a században. Ezért is félttem ettől az előadástól: tudtam, hogy nagy, nehéz, sokszereplős, sokjelmezes produkció lesz. Nem tudtam volna *Három nővért* rendezni egyetlen szobadísztetben. Félttem attól, hogy a Bárka Színház nem lesz képes egy ilyen nehéz produkciót megvalósítani; igaz, a színház mindent megtett, hogy létrehozta ezt az előadást, és az egész csapat – a díszletezők, statiszták is – kitartóan dolgozott.

Felkészültem rá, hogy kezdetben lesz valamiféle türelmetlenség az előadásom iránt. Számítottam arra is, hogy ellenállásba ütközik. Hogy megütközést keltenek majd a stílusom, a vízióim, az elképzeléseim erről a darabról, és az is lehet, hogy túlságosan femininnek látják a munkáimat... A színpadon most sem egyik, sem másik oldalon nem politizálok, a kommunizmust sem vádolom semmivel. Az orosz századelőn azok a forradalmi gondolatok, amelyeket Versinyin mond ki, egész mást jelentettek. Versinyin mélyen hisz bennük. De Csehovnak nincsenek illúziói.

Ebben az előadásban sok a kockázatos elem. Ilyen az anya alakja is, aki végig a színen van. Úgy képzeltem el őt, mint „a” szeretet, a három lány iránti szeretet megtestesítőjét. Az előadás végén a három lány hozzá, az Anyához, Oroszország-Anyácskához tér meg. De ez a halál nem rossz, épp ellenkezőleg: felszabadító vagy megszabadító. Az anya alakjának megfogalmazásában segített az, ahogyan Tarkovszkij a *Tükörben* és a *Solarisban* megjeleníti ezt a figurát, valamint Andrej Makine *A francia hagyatéka* című zseniális és megrázó regénye, amelyben szintén szerepel egy titokzatos anya. Makine úgy tekint Oroszországra, mint Nabokov: kívülről, de ugyanakkor belülről is, hiszen mindkét író Nyugaton él(t).

Értelemzőem szerint a *Három nővért* elhunyt lelkek népesítik be, mint Gogol *Holt lelkét* vagy Tolsztoj *Élő holttestét*. Ebben a darabban valamilyen formában mindenki „lezüllik”, holt léleké válik, Andrej még a gyermekeinek is ezt a jövőt jósolja. Egyedül az anya, a tizenkét éve halott nő él. Ő azt az időt képviseli, „amikor még anya élt”. Ő maga az idő: a születés, a boldog gyermekkor ideje. A halál jelenléte az előadásban ebből a szempontból is igen fontos. Hiszen a három nővér is meghal. Nem hiszem, hogy más sorsuk lehetett volna ezeknek a lányoknak.

A szolgálok közül Anfiszát és Ferapontot olyannak képzeltem, mint azokat a falusi embereket, akiknek az élete tele volt babonákkal, hiedelmekkel, látomásokkal, népi utópiákkal. Ferapontnak is látomásai vannak, például arról, hogy Moszkvában milyen rendkívüli dolgok történnek, vagy hogy hány fok van ott télen. Ezek a figurák párhuzamos valóságokban élnek. Anfiszta népi varázslatai – szentet tesz a vízbe, és azzal gyógyít, vagy vőle-

gényt fog Irinának egy gyűrűvel – amolyan kereszténység előtti hiedelmek. Anfiszta és Ferapont egyszerre tartozik az élők és a holtak birodalmába. Számukra a „holt” lelkek élők, hiszen a népi hiedelem szerint a halottak továbbra is jelen vannak köztünk, együtt élnek velünk, és e két világ között nincs határvonal. Ez a világ mára talán eltűnt, elfelejtődött, kiürült, és nincs semmi helyette. De gyermekkoromban falun, a nagyszüleimnél magam is megtapasztalhattam a népi hiedelemvilágot. Később olvastam Proppnál is a varázsmese gyökereiről sokat. A három nővér is babonás, folyton a múlt és a jelen közötti titokzatos párhuzamokat emlegeti, és ebben a dajkájuk nagy hatással lehetett rájuk. Bár művelt, több nyelvet beszélő emberek, a népi babona és szemléletmód fontos a számukra. De hiszen az orosz századelőn ez a miszticizmus igen fontos szerepet játszott a magas kultúrában is. Csehov minden szereplője két párhuzamos valóságban él. Az író tudatosan viszonyult a hiedelemvilághoz. Jelena Andrejevna a *Ványa bácsiban* például *ruszalkához*, vízi-tündérhez hasonlítja.

Sok regényadaptációt vittem színpadra, például Dimitrie Cantemir, a XVIII. századi moldvai fejedelem *Hieroglifikus történet* című szatirikus állatregényét, amely szintén a mágikus realizmus jegyében fogant, igaz, ez nem annyira az európai, mint inkább a keleti hiedelemvilágban gyökerezik. E kettős világ viszonyának megértésében Pirandello segít, és nemcsak ő, hanem az ő művéből készült *Káosz* című film is, melyet a Taviani testvérek rendeztek. Ebben a filmben a halott anya valóságosan van jelen, mintha élne, és azt mondja a fiának: ne légy szomorú amiatt, hogy meghaltam. Mire a fiú azt válaszolja: nem azért vagyok szomorú, mert meghaltál, hanem azért, mert az én halálom után nem lesz, aki emlékezzék rád, és te valójában akkor fogsz meghalni. Nabokov *Lolitájában* is, melyet a bukaresti Teatrul Micben rendeztem meg legutóbb, a két párhuzamos valóság meglétét kerestem. Ott az európai és amerikai kultúra is megjelenik, igaz, egymással szembeállítva. Ebben az előadásban olyan tárgyak vannak, amelyek egyrészt közönséges használati tárgyak, másrészt szimbolikus jelentésük is van.

Azt a párbeszédhelyzetet kerestem, amely két világ között létrejöhet. Egyrészt a lét valóságát vagy látszólagos valóságának síkját, másrészt a víziók, álmok síkját. Az orosz irodalom egyik fő gondolata ez, amely egyébként Gogol közvetítésével Csehov számára is meghatározó volt. Hogy az élők fokozatosan holtakká válnak, a holtak pedig olyan lelkek, aki megáldják a létet, és jelen vannak benne.

LEJEGYZTE: TOMPA ANDREA