

Peter Sellars (1957–) drámai színházi és operarendező, professzor. A Los Angeles-i Egyetemen *A művészet mint szociális tevékenység* és *A művészet mint morális tevékenység* címmel tart stúdiomot. Pályája elején számos Shakespeare- és Csehov-drámát állított színpadra. Nemzetközi hírnevet Mozart három operájának (*Così fan tutte*, *Figaro házassága*, *Don Giovanni*) mai amerikai környezetbe helyezett előadásával szerzett, amelyek DVD-felvételeit Magyarországon is forgalmazták. Doktori disszertációját Mejerhold *A revizor* jából írta. A Glyndebourne-i és a Salzburgi Ünnepi Játékokon XX. századi szerzők (Hindemith, Messiaen) operáit rendezte, az utóbbi helyen Ligeti György *Le Grand Macabre* című művét állított színpadra (lásd *SZÍNHÁZ*, 1997. november), amely után konfliktusba került a szerzővel. Antikapitalista elkötelezettségét mutatja Mozart befejezetlen operájának, a *Zaidénak* politizáló bécsi előadása a 2006-os Mozart-évben (lásd *SZÍNHÁZ*, 2006. augusztus).

# A színház tükör, párbeszéd és örökös kaland

BESZÉLGETÉS PETER SELLARSSAL

– *Mint amerikai hogyan jellemezné viszonyát az európai filmes és színházi hagyományhoz? Milyen mértékben hatottak önre az európai példák, mesterek vagy meghatározott drámaírók?*

– Az internátusban vagy negyven darabot rendeztem, kezdetnek egész tűrhető repertoárt. Közben természetesen sokat tanultam. A bábszínházzal kezdtem, míg aztán erről valamikor letettem, és egyre inkább színészekkel dolgoztam; túl sokáig tartott, hogy újra meg újra kiképezek olyan embereket, akiknek még soha nem volt a kezükben színházi bábú. Miután a középiskolát elvégeztem, anyám kívánságára egy évre Párizsba mentünk. Anyám egy szót sem beszélt franciául, és Párizsban sem járt még, de elhatározta, hogy oda kell költöznünk. Ez 1975/76-ban történt. Jobbkor nem is érkezhettem volna, mert ekkor vendég-szerepelt Párizsban a berlini Schaubühne görög klaszikusokkal és Gorkij *Nyarylókjával*. Ugyanekkor mutatkozott be Villeurbanne-ban Patrice Chéreau az első színházi és operarendezőivel, Peter Brook pedig nem sokkal korábban telepedett le társulatával együtt Párizsban. Giorgio Strehlertől egyszerre több előadás is volt műsoron, és még az amerikai avantgárdal is Párizsban ismerkedtem meg. Ekkor került sor John Cage áttörésére, s a nyomában ott volt David Tudor és Trisha Brown. Alapjában véve az egész amerikai avantgárdal Párizsban találkoztam először. Peter Schumannnal és a Bread & Puppet Theatre-rel is ott kerültem kapcsolatba. A Párizsban töltött egy év folyamán hetenként négyszer vagy ötször voltam színházban vagy hangversenyen. Napközben a filmarchívumban vagy

múzeumokban barangoltam. A szó szoros értelmében teleszívtam magam művészettel és kultúrával.

– *Szívesen tudnánk meg többet rendezői munkájáról. Jellemezhetné a folyamatot, amelynek során a rendezései alakot öltenek? Hogyan kezdődik a munka, és hogyan fejlődik tovább? Hogyan készíti elő a produkcióit? Mennyiben befolyásolja ezt a keletkezési folyamatot az a körülmény, hogy gyakran egyidejűleg több projekten dolgozik?*

– Mint mondtam, eredetileg a bábszínházból jöttem, ahol alapjában véve az ember mindent, a díszlettől a hangon át a szövegig, egymaga csinál, közben pedig szükségképpen a zenével és a világítással is foglalkozik. A művészi szakmákkal egyidejűleg ipari szakmákkal is kapcsolatba kerül, tehát a szó szoros értelmében interdiszciplináris munkát végez. Mindenekelőtt azonban, és számomra ez a legfontosabb, megtanul együttműködni másokkal. És az együttműködés nem azt jelenti, hogy jön valaki, és megmondja, hol túl hosszú vagy túl rövid az előadás; azt jelenti, hogy a produkció valamennyi résztvevője hozzájárul annak sikeréhez. Ha különböző foglalkozású és kultúrájú emberek összejönnek, és kölcsönhatásba kerülnek, úgy, hogy mindenki tanul valamit a másiktól, kivételes sokszínűség jön létre, amely nagy erőt szabadít fel. Ez persze azt is jelenti, hogy senki sem tudja, hová vezet a közös utazás. Ha ez nincs így, nem is fogok neki egy munkának, és csak olyan projekteket fogadok el, amelyekről elhiszem, hogy elviselik ezt a teljes bizonytalanságot. Esetemben az is lényeges, hogy olyan témával foglalkozunk, amelyről nézetem szerint a társadalom egyáltalán nem vagy nem eleget beszél.

Tehát olyan helyet próbálok találni, ahol ez a vita kialakulhat, illetve elmélyíthető. Számomra nélkülözhetetlenek ezek a munkafeltételek, és amilyen különbözőek az emberek, akikkel együtt dolgozom, olyan különbözőek lesznek természetesen az eredmények is. Mindig csodálkozom, milyen gyakran ismerhető fel már első látásra, ki rendezte ezt vagy azt az előadást. Nálam ez aligha menne ilyen könnyen. Nincs olyan munkám, amelyik egy másikra hasonlítana, azon egyszerű okból, hogy rendezéseim mindenfelől gyűjtenek ihletést és hatásokat. Elvégre mégsem lehet, hogy sokszínűségről és interdiszciplináris jellegről beszéljek, és utána olyan előadásokkal álljak elő, amelyek úgy hasonlítanak egymásra, mint két tojás. A tulajdonképpeni próbákat persze hosszas beszélgetések előzik meg, de legalább ilyen fontos számomra, hogy minden munka esetében új célokat tűzzünk magunk elé. Hiszen körülöttünk is szüntelenül változik a világ, és ha előadásainkkal mondani akarunk valamit az embereknek, akkor találnunk kell valami olyan témát, amelynek köze van életük valóságához.

– *Milyen művészi és emberi tulajdonságokat vár el azoktól a színészeketől és énekesektől, akikkel együtt dolgozik?*

– Az volt a nagy szerencsém, hogy rögtön a pályám elején olyan emberekbe botlottam, akik nem érezték méltóságukon alulinak, hogy megosszák velem tudásukat és tapasztalataikat. Azóta meggyőződtem róla: az a döntő kérdés, hogy szívesen nézzük-e a szóban forgó személyt, magára tudja-e vonni figyelmünket, van-e benne valami, ami egyfelől vonz minket, másfelől azonban valamilyen veszély, valamilyen fenyegetés érzetét is kelti. Végtére is az illetőnek később elég bátornak kell lennie ahhoz, hogy kiálljon a színpadra, ami könnyűnek a legkevésbé sem mondható. Odafenn pedig pontosan erre a kettős értelmű kisugárzásra lesz szüksége, ha azt akarja, hogy az emberek nézzék és hallgassák, amit tesz vagy amit mond. Alapjában véve ennél többet nem is kell magával hoznia. Legföljebb persze még megfelelő adag kíváncsiságot, valamint feltétlen készséget, hogy nap nap után megjelenjen a próbán, és egy bizonytalan kimenetelű kalandba bocsátkozzon, hogy felfedezzen valamit, amiről addig semmit sem tudtunk.

– *Peter Brooktól származik a mondás, hogy a mai színháznak korrepetálásra kellene járnia a filmhez. Mi a véleménye színház és film összefüggéséről? Mit tanulhat egyik a másiktól?*

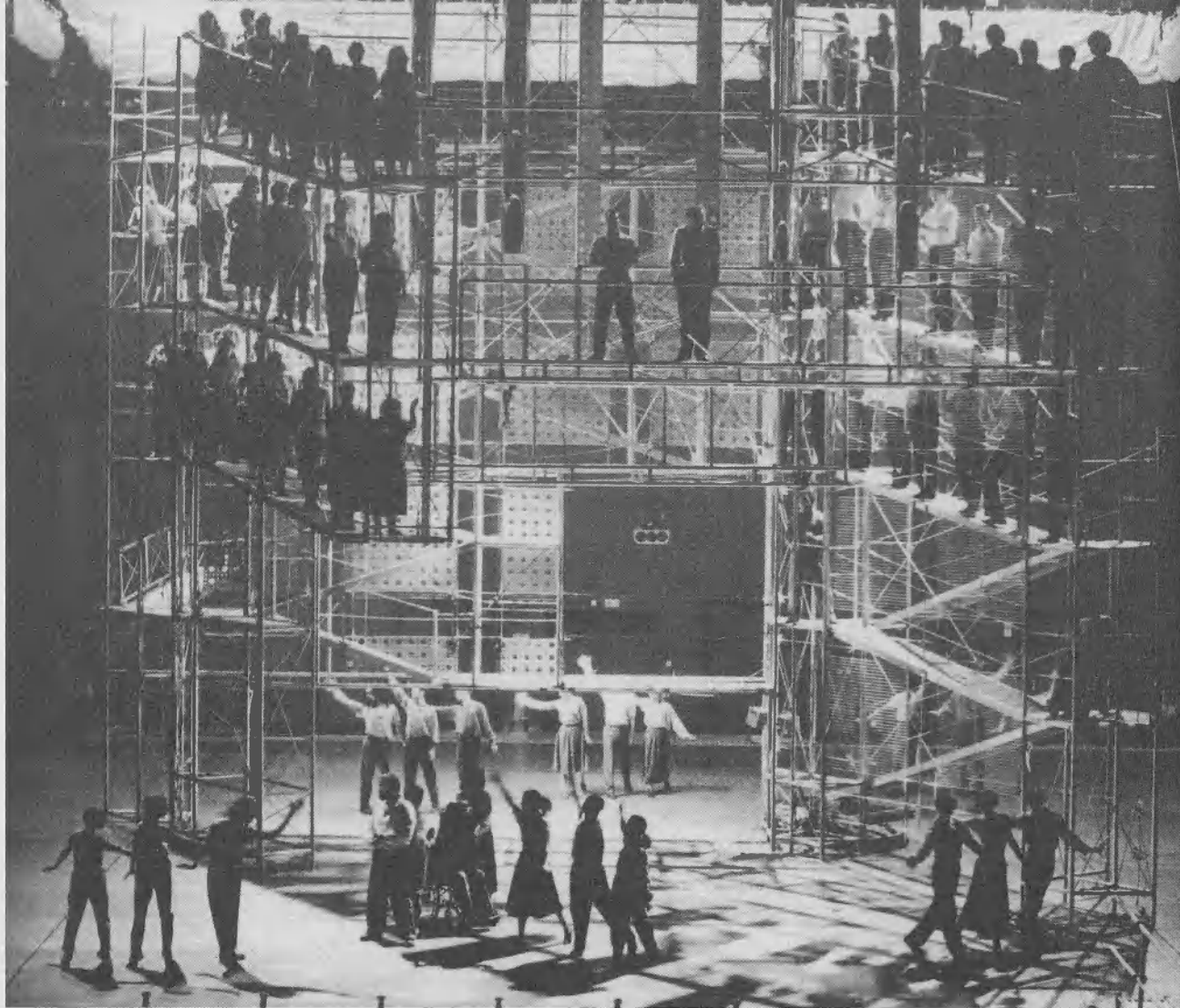
– Gyakran rendezek úgy a színházban, mintha filmet forgatnánk. Gyors vágásokat használok, különböző perspektívákból szövöm az elbeszélést, elválasztom egymástól a képet, a hangot és más elemeket, amelyek között felnőtünk, és amelyek már rég a vérünkbe váltak. Olykor az egész előadás *live* filmként zajlik le, és ha például egy totálból premier plánba akarunk vágni, csak a mikrofon helyét kell megváltoztatni. Máskor, például olyankor, ha az énekes vagy a színész mozdulatlan marad, csak a hangsávot készítjük el. Tehát a szó teljes értelmében filmes eszközökkel dolgozunk, főleg olyankor, ha tér- és időérzékiünket akarjuk próbára tenni. Erre mindenképpen a film az alkalmasabb, mert megváltoztatja viszonyunkat a környezetünkhöz és a történelmünkhöz. A színházban azonban végső soron éppen az a lenyűgöző, ami a filmtől megkülönbözteti: hogy eseményjellege van, hogy csupán egyet-

lenegyszer történik meg. Van, hogy olyanok szólítanak meg, akik azt állítják, látták valamelyik rendezésemet. Ha aztán megkérdezem, melyik előadáson voltak, többnyire értetlenül néznek vissza rám. Holott minden estének más a lefolyása. Előadás előtt mindig be megyek az öltözőbe, és végiggondolom, mit kellene megváltoztatnunk, nem kellene-e az egyik jelenethez valamit még hozzátoldani vagy a másiktól egyet-mást húzni. Ezt rendkívül fontosnak tartom, és semmi pénzért el nem mulasztanám a lehetőséget. A színház bizonyos értelemben eleven organizmus, amely állandón változik. Tükör, melyben megláthatjuk, élünk-e még. Ha a filmet egyszer leforgatták és összemontírozták, többé nem változik – ebben rejlik korlátozottsága. Demokratikus médiumnak a film csak erős megszorításokkal nevezhető, mivel nem vonja be a közönséget. A színház estéről estére párbeszédre törekszik nézőivel, akik ekként konkrétan megélhetik és megtapasztalhatják a demokráciát. Ez már az ókorban is így volt. Annál fenyegetőbb a veszély, hogy a dialógus, a párbeszéd mindinkább kivész társadalmunkból, mégpedig a film dominanciája miatt. Egyfelől ott vannak – a szó mindkét értelmében – az „adók”, a képek fölött uralkodó nagy médiakonszernek, másfelől azok, akik „kapnak”: a passzív befogadók. A színház ehhez képest nélkülözhetetlen alternatíva, amely feltétlenül megőrzendő.

– *A XVIII. századi Angliában szenvedélyes vita zajlott a „novelty” fogalmáról. Ennek keretében hangzott el, hogy csak az az igazi művész, aki állandóan valami újat talál ki, mondjuk, különösen szokatlan figurákat állít színpadra. Nem jellemző-e napjainkra újfent az eredetiség kényszerű hajhászása? Ön mint rendező és a többi rendezők nem érzik-e manapság a nyomást, hogy minden egyes új munkájukban kötelesek felülmúlni magukat, mert különben fel sem figyelnek önökre? És nem áll-e fenn a veszély, hogy a különködésnek ez a kényszere új konformizmusba csap át?*

– Őszintén szólva nem vagyok különösebben érzékeny az efféle kényszerekre. Valószínűleg túlságosan sokszor és túlságosan sokáig kellett ilyen nyomáshelyzetekben dolgoznom, és ezért már nem vagyok fogékony rájuk – ellenkezőleg, bizonyos higgadsággal szemlélem őket. Az pedig végképp nem foglalkoztat, hogy az embereket mivel lepjem meg, hogyan nyújtsak nekik valami váratlant. Engem egyes-egyedül a munka maga érdekel, mondjuk, hogyan változtassunk meg egy jelenetet, hogy „stimmeljen”. Látható-e olyasmi, aminek nem felel meg valami hallható? És megfordítva: hallható-e olyasmi, aminek a képi szinten nincs megfelelője? Csakis a munkából adódó kényszereket fogadom el. Végtére is nem akarunk mi mindenáron feltűnni; az a célunk, hogy olyasmit mondjunk ki, ami máshol nem találna meghallgatásra, olyasmit láttassunk, ami különben rejtve maradna. Hogy valami „új”-e vagy régi, soha nem érdekelt. Hiszen nem véletlenül dolgozom annyit nagyon-nagyon régi szövegekkel és formákkal, még olyankor is, amikor kortársi művel foglalkozom – amikor például John Adamsszel, Alice Goodmannel és Mark Morisszal együtt a *The Death of Klinghoffer* (Klinghoffer halála)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Leon Klinghoffer volt az az idős, tolszékhez kötött nyomorék zsidó, akit a muszlim terroristák az elfoglalt *Achille Lauro* hajóról a tengerbe dobtak. – *A ford.*



című operán dolgozom, amely égetően időszerű és rendkívül heves vitákat gerjesztő témát vet fel. Az ilyen művet úgy kezeljük, mint egy ősi gyászszertartást, egyfajta holtak ünnepét. A téma varázsa számomra éppen az, hogy egy múltbéli hang, amely nemzedékek óta kísér bennünket, összetalálkozik a napilapjaink főcímeit meghatározó jelentésekkel. Meglehető, a kérdés még ennél is fontosabb, mert az aktuális főcímek igazából nem érdekelnek. Mi éppen az öt vagy tíz év múlva megjelenő újságok főcímeit szeretnénk megírni.

– A fesztivál-gondolat szemlátomást lenyűgözi önt, hiszen már régóta dolgozik olyan különböző fesztiváloknak, mint a Los Angeles-i, az edinburgh-i vagy a salzburgi, és ezekhez társult újabban az adelaide-i. Miben látja a fesztivál különleges varázsát, és mit várhatunk további ausztráliai tevékenységétől? Los Angelesben ott voltak az „emlékezet-projektek”; lesz valami hasonló Adelaide-ben is?

– Erre én is kíváncsi vagyok! De komolyra fordítva a szót: a fesztiválok azért annyira fontosak, mert olyan helyszínt teremtenek, ahol a művészet és az élet találkozik. Elvégre a fesztiválok többnyire nem színházakban zajlanak, hanem az utcán, nem múzeumokban, hanem iskolaudvarokon, nem irodalmi kávéházakban, hanem az emberek lakószobáiban. A fesztivál vissza akarja hódítani azt a nyilvános teret, amelyet a kapitalizmus az elmúlt harminc évben módszeresen lerombolt, és az a kevés hely és helyszín, ahol a társadalom mint olyan még megélheti magát, növekvő mértékben pusztul. Annál fontosabbnak érzem, hogy a különböző lehetőségek felmutatása, a remény táplálása, a cse-

A Klinghoffer halála című Adams-opera  
Sellars rendezte előadása

lekvésre való bátorítás révén értelemmel töltjük meg őket. A zene még a legmostohább helyszíneken is megteremtheti a közösség élményét, és átélhetővé teheti, hogy osztozunk valamiben. Los Angelesben például a fesztiválnak otthont adó és rendes körülmények között csöppet sem barátságos városrészben mindennütt tükröket állítottunk fel, és ezzel az egész környezetet teljesen átalakítottuk. A fesztiválnak elsősorban az az értelme, hogy olyan embereket szólít meg, akiket általában nem tudunk elérni, és lehetőséget kínál nekik, hogy olyan művészi projekteket vegyenek részt, amelyek a normális életben elérhetetlenek lennének számukra. Nem kevésbé fontos, hogy a fesztivál mindig közösségi projekt. Ez azt jelenti, hogy a közreműködő művészeknek nemcsak a saját munkájukkal kell törődniük. Magam a fesztiválokat mindig olyan esélynek tartottam, amely lehetővé teszi, hogy részt vegyek más művészek projekteiben, vagy támogassam őket munkájukban. Igazán nem szeretném elszalasztani ezt az élményt, mert alig tudok rosszabbat elképzelni, mint hogy az ember mindig egyéni vállalkozásban dolgozik. A fesztivál lehetőséget nyújt rá, hogy magamat egy mozgalom részeként éljem meg. Milyen gyakran kellett végighallgatnom, hogy az előadásaim túl szokatlanok és extravagánsak, és a legcsekélyebb közük sincs mások munkáihoz! Ez természetesen üres locsogás. Az én munkásságom része egy mozga-

lomnak, egy fejlődésnek, amelyhez egyidejűleg számos művész járul hozzá – és ennek demonstrálására nincs jobb alkalom, mint a fesztiválok.

– *Ön munkásságát elkötelezte a multikulturalitásnak, és mindig is élt más hagyományok és kultúrák elemeivel. Ugyanakkor, például a laikus színészek foglalkoztatásával, szubkulturális jelenségeket is feldolgoz, tehát megkérdőjelezi a fennálló színházi hagyományt. Mi a véleménye az olyan, hasonló feltételekre épülő fejleményekről, mint a globalizáció vagy a szubkultúrák kommercializálása?*

– Az ember többféle módszerrel dolgozhat, de az álláspontjától függ, hogy a munka kizsákmányoláshoz és becsapáshoz vezet-e, vagy pedig egyenrangú partnerek közötti interakcióhoz, amelyben minden érintett fél ad is, kap is, és amely nemcsak a résztvevők egymáshoz való viszonyát változtatja meg, hanem magukat a résztvevőket is. Az interkulturális párbeszéd jelen állapota meggyőződésem szerint jórészt annak köszönhető, hogy mindkét részről hiányzik a készség ezekre a változásokra. Ahelyett, hogy a kulturális különbségeket gyümölcsözővé tennénk, elsáncoljuk magunkat mögéjük. Ugyanakkor ezek a különbségek már régóta eltűnőben vannak: a Rolex óra Borneó legeldugottabb zugában is státuszszimbólum, és ott is Coca-Colát isznak. A kultúrák cseréjének ez a formája régóta hozzátartozik a mindennapi valósághoz. A kérdés csak az, hogy ezt párbeszédnek nevezhetjük-e. Igazi párbeszéd, igazi csere csak akkor jön létre, ha a kölcsönös tisztelet és mindenekelőtt az egyenjogúság határozza meg. Ezt elérni egyike a művészek és a kultúrával foglalkozók legfontosabb feladatainak, mivel ez idő szerint sem politikai, sem gazdasági egyenjogúságra nincs kilátás.

– *Ön egyaránt rendez fesztiválokon, iskolákban és más intézményekben, amelyeknek a művészethez rendes körülmények közt semmi közük, és a nagy operaházakban; egyaránt dolgozik laikusokkal és híres énekesekkel. Azt jelenti-e ez, hogy ellentétes pólusok közt pendlizik, avagy mindezeket egy összetartozó egész részeinek látja?*

– Vállalva az önismétlés veszélyét, újra elmondom: a színház a párbeszédből és a párbeszédért él. Ahogy bizonyára tudják, Aiszkhülosz vezette be a második színiévet, és azóta létezik a színházban a dialógus, az élő emberek közti párbeszéd. Akármit csinálunk, a cél meggyőződésem szerint csak az lehet, hogy emberek között párbeszédet teremtsünk. Érdekes, hogy ez a színházi párbeszéd néha a lehető legkülönbözőbb emberek: úr és szolga, király és koldus között jön létre, és a párbeszéd ebből az egyenlőtlenségből meríti a maga sajátos feszültségét. Ugyanez a helyzet, ha egyfelől Salzburgban, másfelől a Los Angeles keleti részén lévő Skill Centerben rendezek, ha egyszer olyan emberekkel dolgozom, akiknek a legcsekélyebb színpadi tapasztalatuk sincs, máskor pedig igazi nagy művészekkel. Számomra ebben a feszültségben rejlik az igazi dráma, az igazi színház!

– *Ön az amerikai rendezőknek ahhoz a kis csoportjához tartozik, amelynek munkásságára a „rendezői színház” címkéjét szokták ragasztani. Mekkora hatása van ennek a csoportnak az amerikai színházra, és ön hogyan vélekedik ma erről a címkéről?*

– Először is az úgynevezett „rendezői színház” nem amerikai jelenség. Ezen túlmenően az Egyesült Álla-

mok színháza a legkevésbé sem homogén, és csak igen kevés művész tartozik valamilyen meghatározott áramlathoz. Európában mindenekelőtt Robert Wilsont, azután még Richard Foremant, Elizabeth LeComptot és a Wooster Groupot, valamint Meredith Monkot ismerik. A szóban forgó csoport ennél nem is igen népesebb, és Európával ellentétben az Egyesült Államokban alig vesznek róla tudomást. Ennek persze az is az oka, hogy a művészet és a kultúra rendkívül nehéz helyzetben van, és aki nem alkalmazkodik, kihullik a rostán. A következmények pedig megsemmisítőek: a következő nemzedékből senki nem jut eszembe, aki az olyan művészek, mint Elizabeth LeCompte vagy Robert Wilson nyomdokaiba léphetne.

– *Tehát bizonyos értelemben kimarad egy egész nemzedék?*

– Legalábbis úgy látszik. Mégpedig azért, mert az állam már nem szubvencionálja, tehát magára hagyja a kultúrát; ezért hullik szét a legkülönbözőbb irányokba. Az eredmény a hip-hop, a rap zene kultúrája. A rap letkezése körül burjánzó legendák egyike, hogy a fiatalok a szó szoros értelmében rákényszerültek a hangszerek nélküli zenélésre, miután az állami iskoláktól megvonták a zeneoktatás minden lehetőségét. A mindennemű – tehát nemcsak az anyagi – támogatás megvonására a művészet változásokkal, új formák keresésével reagál. Gondoljunk csak az irodalmi felolvasásokra, amelyek az Egyesült Államokban mostanában virágkorukat élik, azon egyszerű okból, mert nem kerülnek sokba: csak fel kell állítani a kávézóban egy mikrofont, és máris kezdődhetnek. A felnövekvő nemzedék szemében teljesen rendjén való és természetes, hogy anyagi támogatás nélkül dolgozzanak; ezért a színház, amelyet művelnek, mindinkább a stand-up comedyhez nyúl vissza – a közönség elé egyetlen előadó lép, akinek a testén és a hangján kívül semmije sincs.

– *Az Öböl-háború volt a történelem első „televíziós háborúja”, de a hozzánk eljutó képeket a legszigorúbban cenzúrázták...*

– Összehasonlítva azzal, amit mostanság az afganisztáni háborúval kapcsolatban tapasztalunk, ez még szinte értelmetlen volt.

– *Hogyan reagálhat a színház az áldozatoknak erre az anonimizálására? Nem az lenne-e a dolga, hogy egyfajta ellennyilvánosságot teremtsen, ahogy azt ön a Perzsákkal már korábban megkísérelte? Milyen eszközök állnak ehhez rendelkezésére – különösen most, szeptember 11-e után? John Adams operája, a Klinghoffer halála már feltette a kérdést a terrorizmus és az erőszak okairól. Ön mint amerikai művész miféle következtetéseket von le szeptember 11-ből?*

– Szeptember 11-e több szempontból is megváltoztatta a világot. Először is végleg megdőlt az „első” és a „harmadik” világ közti megkülönböztetés. Szeptember 11-nek az a legfontosabb üzenete, hogy mindaz, ami Nabluszban vagy Dzszeninben történik, ugyanúgy érint bennünket Alsó-Manhattanben. Ugyanakkor élünk, ugyanabban a világban, és bármi, ami a világban történik, az egész földkerekségre kihat. Ez az üzenet elsősorban persze a pénzügyi piacoknak szól, annak a gazdasági rendszernek, amely több rabszolgát állított elő, mint Abraham Lincoln nemzedéke. A világgazdaság olyan törvények szerint működik, amelyek egyszerűen

JOBBRA:  
Martinus Miroto és  
Ben Halley a Perzsákban

BALRA LENT:  
Cordelia Gonzalez,  
Ben Halley, Howie Seago  
és Joseph Haj a Perzsákban

JOBBRA LENT: Sheila  
Dabney, Raphael Nash és  
Eriq LaSalle az Ajaxban



nem vesznek tudomást a népek nagy többségének érdekeiről. A legtöbb ember méltatlan létfeltételek között tengődik, és politikai vagy társadalmi igazságságra még csak halvány kilátása sincs. Ördögi körről van szó, és mielőtt azt át nem törjük, nem is fog változni semmi. Jólétünket ugyanis végső soron annak köszönhetjük, hogy szerte a földkerekségen felfegyverezzük a diktátorokat, annak érdekében, hogy továbbra is kizsákmányolhassuk az érintett országok természeti kincseit és erőforrásait. Mindebben az az abszurd, hogy még busás árat is számítunk fel a fegyverekért, miáltal a szóban forgó országok amúgy is nyomasztó adósságtérhei napról napra növekednek. Erre aztán a Világbank azt követeli, hogy ezek az országok állítsanak le minden egészség- és oktatásügyi programot, hogy kiegyenlítsék a fegyvervásárlás következtében felgyülemlett adósságaikat, miközben a beszerzett fegyvereket a katonai diktátorok saját lakosságuk ellen for-

dítják, ha az netán magasabb bérért tüntet. Szeptember 11-e valószínűleg elsősorban azt az ellentmondást jelképezi, hogy az Egyesült Államok önmagát a béke szavatolójának szerepében tünteti fel, miközben az emberiség nagy többsége szemében az elnyomást és a kizsákmányolást testesíti meg. Szeptember 11-én ez az ellentmondás nyíltan napvilágra került. És úgy tűnik, a World Trade Center ikertornyaival együtt az amerikaiak önképe is összeomlott. A katonai vezetés ugyanis szeptember 11-e után hozzáfogott a közélet legtöbb területének megszállásához, méghozzá olyan elképesztő elszántsággal és agresszivitással, amely végzetesen emlékeztet a McCarthy-féle ötvenes évekbeli boszorkányüldözésre. Ennek következtében ijesztő módon szűkültek a polgári alapjogok, anélkül, hogy ez ellen bárki nyilvánosan fellépne. Az emberek félelmetesen óvatosak lettek. Egy demokrácia számára ez a lehető legrosszabb jel, különösen akkor, ha amúgy is in-

gatag lábakon áll: a választási részvétel ijesztően alacsony, és a hivatalban lévő elnök egy választási manipulációnak köszönheti kinevezését. Annál álszentebb persze a gesztus, ha éppen ez az ember üzen világszóló háborút a terrorizmusnak.

Ezzel párhuzamosan közvetlenül szeptember 11-e után gigantikus médiakampány kezdődött. Ám ahelyett, hogy az amerikai nyilvánosságot az erőszak lehetséges okairól felvilágosították volna, és ennek érdekében feltárták volna a történelmi hátteret és összefüggéseket, a médiumok egyes-egyedül arra törekedtek, hogy – amint azt például a lépfene terjesztője körüli hisztéria is mutatja – tovább szítsák a lakosság félelmét. Természetesen sürgős szükségünk van egy ellen nyilvánosságra, és mindenekelőtt ránk, művészekre vár, hogy valamit szembeszögezzünk a CNN képeivel. Rá kell vennünk az embereket, hogy meg akarják ismerni a képek mögött rejlő igazságot és az adott képhez tartozó történetet. Ez a történet mindig



egy konkrét emberről szól, és egyes-egyedül az ő mondanivalója számít. Az Egyesült Államokban él egy régi hagyomány: a hírhozóra olyan mérgesek vagyunk, hogy közben a hírt magát elfelejtjük. Ezen csak úgy változtathatunk, ha megkeressük a látás és a hallás új formáit. Ez a felhívás elsősorban természetesen a művészeknek szól, és nem csekély próbatétel elé állítja őket.

– Ön fogalmazta meg egy ízben a kérdést: melyik művészi forma elég rugalmas és eleven ahhoz, hogy megfelelően reagálhasson azokra a politikai és társadalmi problémákra, amelyekkel az eljövendő nemzedékek majd szembe találják magukat? Annak idején ezt elsősorban a filmtől vagy a videótól várta, ám közben megszorítással élt: amennyiben az embereknek sikerülne egy világméretű összetartozási érzést gerjeszteni magukban, akkor erre a feladatra az opera a legalkalmasabb. Mit gondol ma erről a megfogalmazásról?

– Az opera azért oly végtelenül fontos a demokrácia számára, mert olyan emberekkel és olyan emberek között megy végbe, akik egy közös téren osztoznak meg, a szónak mind betű szerinti, mind átvitt értelmében. Semmi bajom a videóval meg a filmmel, mindkettővel dolgozom, mindkettő szenvedélyesen érdekel. De az opera azért lett és lesz a jövőben is különleges műfaj, mert benne az ember másokkal osztja meg élettapasztalatát, és ezzel súlyos tehertől szabadul. Az osztozás élménye pedig sehol sem oly meghatározó, mint az operában, ahol annyi ember cselekszik rendkívül bonyolult és különös dolgokat. Az operának ezt a demokratikus mozzanatát azért hangsúlyozom ennyire, mert engem sokan Amerika-ellenesnek tartanak. Ennek épp az ellenkezője igaz. Meggyőződéses amerikai vagyok, azon egyszerű okból, mert meggyőződéses demokrata vagyok. A demokrácia persze viszonylag fiatal még, és felmerül a kérdés, hogyan lehetne tökéletesíteni – és számomra ez a kérdés a meghatározó. Az Amerikai Egyesült Államok megalapítását egy eszményben való rendíthetetlen hitnek köszönhetjük, de mint minden eszménnyel, ezzel is az a baj, hogy elérhetetlen. Az a kérdés, hogyan találhatunk olyan eszközöket és utakat, melyek segítségével közelebb juthatunk ehhez az eszményhez, még akkor is, ha kezdetben csak a képzeletünkben, a fantázia révén. Nagyon örülök annak, hogy amerikai vagyok, mert olyan hagyományban nevelkedhettem, amely az embert arra tanítja, hogy emelje fel a hangját, és mondja ki a véleményét. És ahogy én magam, úgy a munkásságom is ezt a hagyományt képviseli. Az én szememben a színpad az a hely, ahol az emberek felemelhetik a hangjukat, és kimondhatják a véleményüket. Európában a helyzet gyökeresen más. Az európaiak többnyire sokkal tétovábbak, ha arról van szó, hogy bizonyos dolgokat kimondjanak, nevükön nevezzenek, és ennek megfelelően a színházuk is tartózkodóbb. Mi, amerikaiak megőriztünk valami maradék zabolátlanságot, és ezt nagyon sokra becsülöm. Éppen hogy nem vagyok Amerika-ellenes! Megtéveszthetetlenül hiszek a demokráciában, és ezzel jóformán az amerikai ember prototípusa vagyok.

– *Elmondaná, mi a viszonya Heiner Müllerhez, Jean-Luc Godard-hoz és Jurij Ljubimovhoz?*

– Vannak művészek, akiket az ember csodál, és a munkásságuk egyfajta iránytű, amelyhez igazodni lehet. Elsőéves egyetemistaként részt vettem egy szemináriumon, ahol tizenöt héten át kizárólag Jean-Luc Godard *Éli az életét* című filmjével foglalkoztunk. Minden egyes képet a legaprólékosabban nagyító alá vetünk, és utánamentünk a legkisebb irodalmi, képi, ikonográfiai, dramaturgiai és filmművészeti utalásnak is, amelybe beleütköztünk. Első ízben kerültem kapcsolatba egy zseni – mert Godard valóban az – művével, amely olyan mély és precíz, mint egy filozófiai értekezés, de ugyanakkor végtelenül könnyed és szárnyaló, mert olyan, mint egy nagy kalligráfus úgyszólván egyetlen vonalból álló, egyetlen lendületből született kézírása. Nagyon tanulságos és ösztönző hatású munka volt. Mielőtt hozzá mertem volna fogni az első filmemhez, Godard-hoz mentem tanulni – és a *Lear király* forgatásánál valóban csak tanonc voltam. Jean-Luc végtelen türelemmel kezelte, bámulatosan nagy-

lelkű volt, és abból, amit e néhány hét folyamán tanultam, egész életemen át fogok táplálkozni.

Amikor kineveztek a washingtoni Amerikai Nemzeti Színház művészeti vezetőjévé, szembekerültem a kérdéssel: voltaképpen mik egy ilyen „nemzeti színház” feladatai? Mennyiben gazdagíthatja egy színház az egész nemzet életét és összetartozási érzését? Ezt szerettem volna megtudni, amikor Moszkvába utaztam, hogy megismerkedjem Jurij Ljubimovval és a Taganka Színházzal. A Tagankának akkoriban alapvető jelentősége volt a Szovjetunió nemzeti érzése és a lakosság kollektív tudata szempontjából, mert egyedülként méréselt spárgázni a „rendszerhez való hűség” és az ellenzékiesség között, mit sem törődve az ezzel járó kockázatokkal. Így jeleníthette meg az egész társadalmat meghatározó ellentmondásokat és feszültségeket. A véletlen úgy hozta, hogy három héttel Moszkvába érkezésem után Jurijt egy londoni tartózkodás közben megfosztották állampolgárságától, ami egyszersmind a Taganka végét is jelentette. Így hát az utolsó előadásokat láttam. Feledhetetlen esték voltak, amelyek nagy nyomatékkal tárták fel előttem, mivel járulhat hozzá egy színház egy adott ország politikai és szellemi életéhez, ha a Tagankához hasonlóan egyszerre törekszik párbeszédre a szamizdattal és Brezsnnyevvel.

Munkásságom három hagyományból táplálkozik, és Heiner Müllerben mindhárom egyesül. Itt van először is Bertolt Brecht, mindenekelőtt pedig a „tandrámai”, amelyek egyfelől mélységesen „antiteátrálisak”, ugyanakkor azonban új, a színházra reflektáló lehetőségeket tárnak fel. Bennük Brecht a japán nő-színház eszközeihez nyúlt vissza, amely a mi megszokásainktól merőben különböző törvényszerűségeken nyugszik. Mint ismeretes, a nő-előadások legalább kétórásak, ám a szövegük legföljebb ha két oldalt tesz ki. A nő-színház még az állhatatlan Ezra Poundot is elragadtatásba ejtette; e rövidke darabok lefordításával mértékadón hatott a XX. századi lírára. Többek között e szövegek ihlették Samuel Beckett „miniatűr drámáit”, amelyek közül néhány mindenestől lemond a szavakról, és mégis mély igazságot rejt magában. Amikor Heiner Müllerrel megismerkedtem, olyan volt, mintha egyszerre és egyetlen személyben ismerkednék meg Samuel Beckett-tel, Bertolt Brecht-tel és Zeamival, a nő-színház nagy teoretikusával és drámaírójával. Heinerben mindhárom hagyomány összefutott. Sajnos néhány évvel ezelőtt meghalt, de mivel utolsó éveit Santa Monicában töltötte, módomban volt gyakrabban találkozni vele. E találkozások emlékét kincsként őrzöm.

– *Ez idő szerint min dolgozik?*

– Mielőtt ezt elárulnám, vissza kell térnem egy témára, amely fölött az imént, amikor a multikulturalitásról beszéltünk, túl hamar elsiklottunk: ez pedig az a tény, hogy művészeti és kulturális életünkben a nők szinte láthatatlanok. Teljesen elfogadhatatlan, hogy ezeket a területeket mindmáig a férfiak uralják. Elvégre a nőknek ugyanolyan jogaik és kötelességeik vannak, mint a férfiaknak, és ez nem csak tegnap óta van így. A nők nem is gyengébb művészek, mint a férfiak – és mégis, csak mostanában kezdjük megjegyezni legalább egyikük vagy másikuk nevét. Ugyanakkor a társadalom hangadói között egyre több a nő, és legfőbb ideje, hogy a társadalmi intézmények, köztük

a színház is, levonják az ebből adódó következtetéseket. A nőknek a kulturális szakmákra, elsősorban a színházra jellemző láthatatlanságát egyszerűen tűrhetetlennek tartom.

Ez idő szerint, és most térek rá a kérdésre, azzal foglalkozom, hogy Artaud *Pour en finir avec le jugement de dieu* (Elég az istenítéletből) című műve, valamint June Jordan költeménye, a *Kissing God Good Bye* (Búcsúcsókot Istennek) közvetítésével igazi válaszadjak az afganisztáni háborúra. És ez a válasz meglehetősen egyértelmű lesz. A Bécsi Ünnepi Heteken mutatják majd be a produkciót, amelyen Oswald Gólgow zeneszerzővel és John Malpede-dal dolgozom. John vezeti a Los Angeles Poverty Department (Los Angeles-i Szegénységi Ügyosztály) nevű társulatot, amely tizenöt év óta dolgozik hajléktalanokkal. Nincs még egy amerikai színház, amelyet annyira csodálnék, mint az övét. Az előadásban John vállalta Stufflebeem tábornok szerepét, habár az illető csak minálunk tábornok, a valóságban ellentengernagy az Egyesült Államok haditengerészetében; ő szokta vezetni azokat a sajtókonferenciákat, amelyeket a Pentagon az afganisztáni háborúval kapcsolatban szervez. A termet, ahol ezek a sajtókonferenciák zajlanak, a legutolsó részletig híven rekonstruáljuk, beleértve a kék függönyöket és a Védelmi Minisztérium címerét, és Artaud szövegéből nálunk sajtókonferencia lesz. Szóval mostanság ezzel foglalkozom.

Ősszel Euripidész *A Hérakleidák* című darabjával folytatódik a menet. Ezt a darabot, amelyet jóformán senki sem ismer, egy menekültekkel foglalkozó projekt részének szánjuk, és egész Európát be akarjuk járni vele. Mivel arra törekszünk, hogy a lehető legközelebb férközzünk a menekültek és bevándorlók életének valóságához, nemcsak európai, hanem amerikai viszonylatban is, több menekültszervezettel működünk együtt. Végül a jövő évi Glyndebourne-i Fesztiválhoz Simon Rattle társaságában Mozart *Idomeneó*-jának előadásával járunk hozzá. Minden bizonnyal emlékezetes élmény lesz számomra, hogy ekként visszatérhetek Mozarthoz. Az elmúlt évtizedben egyetlen operáját sem rendeztem, de ez nem azt jelenti, hogy ne tanulmányoztam volna nagyon intenzíven a zenéjét. Az *Idomeneó*-ban, amelyet huszonöt évesen komponált, az egész operán eláradó végtelen együttérzés nyugózik le, az a soha ki nem apadó, megrázó, mindent lebíró részvét, amellyel szemben az ember szinte tehetetlen: akár akarod, akár nem, átragad rád, míg nem semmi más nem marad, mint az együttérzés – és ennél többet se nem adhatunk, se nem kaphatunk.

Az interjút Gottfried Meyer-Thoss és Anja Dürrschmidt készítette. Megjelent a Peter Sellars: *Amerikanisches Welttheater, Extrakte* című kötetben (Parthas Verlag, 2004).

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

[www.szhaz.net](http://www.szhaz.net)