

# Álmok és illúziók

BESZÉLGETÉS

ANDREI ŐERBANNAL

„A színházcsinálás nekem mindig olyan út, amikor az ember alagútban halad, a sötétben tapogatózik. A rendező is, a színészek is. És közben remélik, hogy egyszer majd kijutnak a fényre.”

– „A színház a reménység otthona, a borúlátás ellenszere”  
– mondja életrajzi könyvében. Tényleg ennyire idealista?

– A világ, amelyben élünk, a katasztrófa felé halad. Semmi sem biztos most a Földön, teljes a káosz a jövőt illetően. Egyik válság a másikat éri – gazdasági, politikai, szellemi téren egyaránt. Természeti katasztrófából sem volt soha annyi, mint most. Ez mind világos jele annak, hogy a Föld bajban van – és mi, akik rajta élünk, szintén bajban vagyunk. Mindezek mellett a színház ma keveset számít. Kétezer évvel ezelőtt Athénban gyógyító funkciója volt a színháznak: a háborúk után, amikor újra béke lett, az emberek részben a színház segítségével kerültek újra harmóniába a világgal és önmagukkal. Az afrikai és ázsiai rituális színháznak is ez a lényege. Az ismétlődés és a megújulás. A megfiatalodás. Az újrakezdés. Úgy érzem, a színháznak ez a funkciója mára elveszett. Pedig én éppen ezt keresem a színházban. Számomra a színház

egyfajta megtisztulás. Kitakarítás. Rendrakás. Meg kell élnem az elkeseredést, a fájdalmat, a dühöt, a gonoszsgot, hogy végül képes legyek megszabadulni mindtől. És ha a premierre nem érzem úgy, hogy sikerült megszabadulnom a démonaimtól meg a bennem felgyülemlett mocsoktól, és végre jöhet egy kis fény, akkor csak az időmet vesztegettem. Sajnos, ma nem errefelé tart a színház – és ennek az újfajta mentalitásnak Németország az úttörője. Sötét, depresszív, cinikus, szadista, negatív... – a német színház csak ilyen impulzusokat küld felénk, és ez mára megfertőzte az egész európai színházat. Mindenhol a német színházat utánozzák: Franciaországban, Olaszországban, már Magyarországon is. A *Theater heute* a színházi munka bibliája. Persze, egyfelől értem ezt: a német színház arra törekszik, hogy tükröt tartson a bennünket körülvevő valóságnak és annak, ahogy élünk. Igen: az élet szájalmas, és ijesztőek az emberek közti

viszonyok. Csakhogy az ilyen színházban épp a színház lényege vész el: a katarzis. Az átváltozás, az átalakulás pillanata. Ha az ember megnéz egy előadást, és nem történik vele semmi, vagy esetleg még rosszkedvűbben megy ki a színházból, mint ahogy bement, és csak még dühösebb lesz a többi emberre, akkor csak időpocsékolás volt számára az egész. És ezért nem tudja a német színház lenyomni a torkomon az üzenetét. De biztos nagyon népszerűtlen leszek Magyarországon, amiért ezt gondolom.

– *Magyarországon a színház – legalábbis az igényes színház – valóban igyekszik azzal is foglalkozni, ami a társadalomban, a bennünket körülvevő valóságban történik. A rendezők gyakran éppen azért rendezik meg ezt vagy azt a klasszikust, mert az nagyon rímel a mai helyzetre.*

– De ezzel sehova sem jutunk. Csak újra elmondunk valamit, amit az életben is megtapasztaltunk. Ez ugyanaz a valóság, a leírható és látható valóság, amelyben élünk. A nagy klasszikusok viszont a titokzatos, láthatatlan dolgok valósága felé nyitnak kaput. De ha a nagy klasszikust lerántjuk a mai valóság szintjére, a saját kicsiségünk szintjére, akkor épp a láthatatlan, a titokzatos felé nyitás lehetőségét veszítjük el. Csehov is, Shakespeare is, a görögök is ezt sugallják. Csak az európai színházat most nem ez érdekli.

– *Sokat rendez Európában – mégis úgy érzi, hogy Amerika az ideális hely a színházcsinálásra?*

– Amerikában más típusúak a nehézségek. A New York-i Metropolitanben például csodálatosak a munkafeltételek, jobbak, mint bárhol a világon. Projektmenedzselésben, produkciószervezésben, az előadás technikai feltételeinek megteremtésében az amerikaiak a legprofibbak; a produkciós csapat és a műszak sehol sem olyan jól szervezett, mint náluk. Ebből a szempontból öröm Amerikában rendezni. Viszont amikor az ember a Metropolitanben vagy az ottani Nemzeti Színházban dolgozik, teljesen ki van szolgáltatva a mecénások és szponzorok ízlésének, meg persze a közönség ízlésének is. Ott az eladhatóság az elsődleges szempont. És ez egyfajta cenzúrát eredményez. Ilyesmitől Európában egyáltalán nem kell tartani. Európában sokkal jobban el van kényeztetve a rendező – azt csinálhat, amit akar, és úgy, ahogy akarja. Megint Németországot hozom példának: akármilyen szürreális vagy öncélúan sokkoló előadások születnek is ott, a színház rengeteg pénzt kap az államtól. Annak, aki létre akar hozni egy produkciót, nem kell pénzért kilincselnie – nem úgy, mint Amerikában, ahol az ember kétségbeesetten keresi a támogatókat, egyik alapítványtól szalad a másikig, hogy támogatásért könyörögjön az előadásához. A kész produkció sorsa pedig mindig a *New York Times* kritikájától függ – ez az egyetlen kritika, amely számít –, és ha az elmarasztaló, akkor annak az előadásnak befellegzett. Úgyhogy azért Amerika is furcsa hely...

– *Huszonhat éves volt, amikor Amerikába került, és nagyon rövid idő alatt nemzetközileg is ismert és elismert rendező lett. Hogy csinálta?*

– Nagyon egyszerű: szerencsém volt. Eredetileg három hónapra indultam, és eszem ágában sem volt emigrálni. Én voltam a román színház fiatal reménye, meg is kaptam a Ford Alapítvány ösztöndíját,

amellyel meglátogathattam néhány amerikai színházat. Így jutottam el a New York-i La MaMába is. Ellen Stewart, a színház igazgatónöje ismerte és szerette a munkáimat, úgyhogy megkért, rendezek náluk valamit. Megrendeztem az *Übü királyt* és a *Favershami Ardent*. Peter Brook véletlenül épp New Yorkban tartózkodott, és eljött megnézni az előadást. Annyira tetszett neki, hogy meghívott Párizsba, a Kísérleti Színházi Központjába, amely éppen akkor, 1970–71-ben indult. Követtem hát Brookot Párizsba. És ekkor, épp a Brooknál töltött évem végén, Ceaușescu Kínába látogatott, és annyira elájult Mao Ce-tungtól meg a kínai kulturális forradalomtól, hogy örületes cenzúrát vezetett be Romániában. Pont akkor, amikor haza akartam menni. Így viszont Amszterdamban átíratam a Bukarestbe szóló jegyemet, és inkább New Yorkba repültem. Ha csak néhány héttel korábban, Ceaușescu kínai látogatása előtt hazamegyek, hosszú évtizedekre be lettem volna zárva Romániába, és senki sem hallott volna rólam nemzetközi szinten.

– *Mi az, amit Brooktól és a többi mesterétől tanult, és még ma is használ?*

– Brook a legfontosabb mesterem, de Grotowski is nagy hatással volt rám. Egy teljes évig dolgoztam Brookkal, és ezalatt annyi minden történt... Minden, amit a színházról tudni véltem, szertefoszlott. Brook minden illúziómat, minden dédelgetett álmomat széjjelzúzta. Bizonyos értelemben ez volt életem legfájdalmasabb, legnyomorúságosabb éve. Bármit gondoltam, az nem volt jó. Ha valamit kipróbáltam, az nem működött. Semmi sem működött. De túltettem magam ezen, és jegyzeteltem, mint az őrült. Lejegyzeteltem az összes színházi gyakorlatot, amelyek tulajdonképpen a kísérletezés lényegét jelentették. Mind arra vonatkoztak, hogy mi a színház – és kiderült, hogy mennyire nem tudunk erről semmit. Mi a színész? Miért vagyunk itt? Mi kell ahhoz, hogy élővé tegyük a színházat? Kell-e díszlet? Kell-e jelmez? Kell-e világítás? Kell-e történet? Kell-e darab? Vagy ha mindez nem kell, akkor mi kell? Ez a rengeteg kérdés gátlásossá, bátortalanná tett – pedig nemrég még milyen okosnak, milyen kreatívnak gondoltam magam, és tessék, kiderült, hogy nem tudok semmit... Brook, ez a fantasztikus, zseniális ember sosem adott választ semmire, sosem mondta, hogy ezt vagy azt kellene csinálnom – mindig csak azt mondta, hogy mit ne csináljak. És ez a sok „ne” elvezetett az üres térhez... Negyven év telt el azóta, de Brookkal a mai napig folyamatos a kapcsolat, mindig meglátogatom, ha Párizsban járok. Még ma is sok minden eszembe jut abból az egy évből, sőt, van, amit mostanában értek meg; csodálkozva kapok a fejemhez: ó, hát persze, hogy erre gondolt!

– *A kőszínházi munkái mellett mennyi ideje marad ma a kísérletezésre?*

– Alig várom minden próbaidőszak végén, hogy visszamehessek New Yorkba, a hallgatóimhoz, és az egyetemen, a kis alagsori helyiségünkben folytathassam velük a kutatást, a kísérletezést. Mert innen kapom az oxigént. Olyan laboratórium számomra a Columbia, ahol különböző irányokkal kísérletezhetem. A kísérletezés azt jelenti, hogy egy csomó olyan

dolgot is kipróbálok azokban a – tananyagának szánt – jelenetekben, amelyeket sosem mernék kipróbálni nagyszínpadon. Sokféleképpen játszom az anyaggal. Aztán lehet, hogy majd használom is ezeket az ötleteket, ha valahol tényleg megrendezem a darabot. Olyan vad, kockázatos kísérletek ezek, amelyek szélesítik a látókörömet.

– *Az extremitás valóban szembeötölő szinte minden rendezésében. Feszégeti a határokat, az ízléshatárokat is – a lehető legmesszebbre távolodik a hagyományos értelmezésektől.*

– Szeretem az ellentéteket, az ellentmondásos dolgokat, a szélsőséges szituációkat is. Szélsőséges ellentmondásokkal kísérletezem, aztán összerakom őket, hogy lássam, képesek-e egymáshoz „ragadni”. A szélsőséges ellentmondásokból létrejön tehát egy kollázs. Ha a kollázsnak van logikája, az csodálatos. Ha nincs logikája, akkor folytatom a keresést. Próbálok tudatosan provokálni – azért, hogy magam is találjak valami olyat, ami meglep.

– *Ha ennyire fontos önnek a kísérletezés, és a Columbián érzi magát a legjobban, miért vállalta el a bukaresti Nemzeti igazgatói megbízatását a kilencvenes években?*

– Húsz évig éltem úgy Amerikában, hogy nem térhettem vissza Romániába. Amikor megbukott a Ceaușescu-rezsim, rögtön hazahívtak. Azt mondták, azt csinálhatok, amit akarok; teljesen szabad kezét kaptam, amikor átvettem a Nemzeti Színházat. És nagyon boldog voltam, hogy végre hazatérhetek. Az volt az illúzióm, hogy meg tudom reformálni a román Nemzetit, amely a kommunizmus alatt leginkább egy befagyott hűtőszekrényre hasonlított. Azt hittem, képes leszek a gyakorlatilag XIX. századi állapotából egy XXI. századi intézménnyé varázsolni. És naivan azt gondoltam, hogy meg tudom változtatni a színészek hozzáállását, mentalitását is – ők ugyanis még mindig úgy gondolkodtak, mint a kommunizmus alatt. És nemcsak őket kellett volna megszabadítanom a prekoncepcióiktól, hanem meg kellett volna változtatnom az egész masinériát is, ezt a dinoszauruszt, amelyet az állami színház bürokratikus rendszerének nevezünk. A Nemzeti Színház teljes egészében a Kulturális Minisztériumtól függött, az erre vonatkozó törvényeket harminc évvel korábban hozták, mellesleg ezek mind a mai napig változatlanok. A színháznak összesen százötven-kétszáz színésze van, de sokan közülük huszonöt éve semmit sem játszottak, nem csinálnak semmit, csak kapják a fizetésüket, de nem küldhettem el őket, hiszen a színházból senkit sem lehet kirúgni – teljesen tehetetlen voltam velük szemben. Odavitettem körülbelül húsz fiatal színészt, de ebben a kaffka gépezetben egy év után ők is „öregék” lettek, az idősebb generáció mentalitása átragadt rájuk is. Úgyhogy őket is elvesztettem. Megrendeztem azokat a görög drámákat, amelyeket már korábban is megcsináltam Amerikában. Óriási sikert arattak, szinte sokkolták a közvéleményt – Romániában ezzel a trilógiával kezdődött a modern színház. A *Trilógia* egy év alatt tíz rangos nemzetközi – európai és dél-amerikai – fesztiválra kapott meghívást. A Nemzeti addig csak nagyon ritkán utazott Románia határain túlra. És a színészek persze imádtak utazni, nem

otthon lenni és megvásárolni mindazt, ami hiánycikk volt Romániában. Annyira örültek annak, hogy eljutnak Salzburgba, Edinburgh-ba, São Paulóba, hogy inentől kezdve ez izgatta őket a legjobban, és elvesztették érdeklődésüket az igazi munka, az új előadások létrehozása, az újfajta színházcsinálás iránt. Én pedig egyre inkább kívülről kezdtem látni magamat és az ottani tevékenységemet. Azért mentem oda, hogy megváltoztassak valamit, de másfél év után úgy éreztem, hogy csak ismétlem önmagamot. Ráadásul a Nemzeti Színház igazgatójaként száz dollárt kerestem havonta, miközben a két fiam magániskolába járt New Yorkban, külön-külön ötvenezer dollárért. És közben úgy éreztem magam, mint egy utazási ügynök, aki mást sem csinál, csak újabb és újabb helyekre segíti eljutni a színészeket. Én nagyon sok jót tettem velük, de ők semmi jót nem tettek velem. Végül feltettem magamnak a kérdést: mit keresek én itt? Megőrültem? Mi történik velem? Rájöttem, hogy álomvilágban élek. Aztán felébredtem. Felszálltam a Concorde-ra, és hazamentem. Mert tehetetlen voltam, nem tudtam megváltoztatni semmit. Elhasználták az energiáimat.

– *Jobb a helyzet, amikor csak egy munkára, egy rendezésre megy vissza Romániába? Nemrég a Lear királyt rendezte a Bulandrában...*

– Ha Romániában élnék, gond nélkül elcsúsztatnák a bemutatót egy hónappal, de az is lehet, hogy az eredetileg tervezett időpont után csak egy évvel lenne meg a premier. Még mindig ilyen a román színházi mentalitás. Ha viszont egy rendezésre megyek, akkor mindenkinek nagyon kell koncentrálnia. Korlátozott idő áll a rendelkezésemre, két hónap – ilyenkor minden figyelem a produkciómra összpontosul; a színház segít mindenben, mert tudják, hogy a premier utáni napon hazarepülök, és nem halaszthatjuk el a bemutatót. Így volt ez a Bulandrában is. Ráadásul a Bulandra színészei nagyszerű színészek, Mariana Mihut és Valeria Seciu generációjuk legjobb színésznői...

– *Miért csak nőkkel rendezte meg a Lear?*

– Hallottam, hogy Vasziljev is meg akarta csinálni a *Lear* Törőcsik Marival a főszerepben, úgyhogy nem én vagyok az egyetlen, akiben felmerül ez az ötlet. Az egész amiatt jutott eszembe, hogy annyira erősek a nők manapság. És mivel Shakespeare idején minden női szerepet férfiak játszottak, miért ne csinálhatnánk mi éppen fordítva? De a fő ok az, hogy ha így játsszuk a darabot, érzékenyebbnek tűnik, mint a szokásos olvasatban. Én éppen ezt akartam: kibontani a darab finomságait. Számomra a *Lear* egyáltalán nem a háborúról és az egymással háborúskodó, férfias férfiakról szól. Az általánosabban emberi, „elvont” erők sokkal fontosabbak benne. A jó és a rossz küzdelme – a *Lear* tehát bizonyos értelemben moralitásjáték. Edgar és Edmund a jó és a rossz, középen pedig ott van Lear, ez a hiú király, aki senkit sem szeret, csak saját magát, és pusztán szeszélyből feladja a királyságát. Mert unatkozik. De közben kényelmes életet szeretne, mászkálni ide-oda és mindenhol jól berúgni, mint eddig. Azt gondolja, azután is dirigálhat majd, ha szétosztja a királyságot a lányai között. És amikor rájön, hogy ez nem így van, megőrül. Viszont attól a pillanattól kezdve, hogy megőrül, valami mégis tisztulni

kezd a fejében. Kezd tudatában lenni a saját személyiségének. Kezd eltűnni a hiúsága, a nagy egója, az önbizalma, és gyengévé, sebezhetővé válik. Így látjuk, szenvedőn, megaláztatottan, kiteve az elemeknek, szinte meztelenül. Ugyanolyan kiszolgáltatottnak, mint Beckett-nél. A pusztaságban. Amikor semmije sincs. De megérti, hogy ki is ő valójában. És ezen keresztül arra is rájön, hogy a szeretet lehetséges, és Cordelián keresztül eljut valamiféle megbékéléshez. Romániában nincs olyan érzékenységsű férfi színész, aki mindent el tudná játszani. Olyanfajta finom érzékenységről, sebezhetőségről, nem megfontolt megértésről van itt szó, amely mind csak egy nőnek lehet a sajátja.

– *Tapasztal különbséget a színészi érzékenységben és nyitottságban, amikor román színészekkel dolgozik, vagy magyar színészekkel Romániában, magyar színészekkel Magyarországon, illetve amerikai színészekkel New Yorkban?*



– Ha rá tudunk állni egy közös hullámhosszra, ha meg tud születni egy jófajta kreatív állapot, ha hagyjuk, hogy mozogjon, vibráljon az az energia, amely az alkotást létrehozta, ha vannak olyan pillanatok, amikor mindnyájan ugyanazt érezzük, amikor kapcsolatba kerülünk valami olyasmivel, ami nagyobb nálunk, akkor mindenhol jó dolgozni. Ha viszont mindez nem jön létre, ha a személyes hiúságok kerekednek felül, ha a produkció résztvevői ellenállnak egymásnak, akkor nagy problémák adódnak – Budapesten, Bukarestben és New Yorkban is. A kész előadáson is lehet érezni, hogy milyen energiák működtek az al-

kotók között a próbaidőszak alatt. Amikor a produkció résztvevőiből létre tud jönni egy közösség, akkor eltűnnek a nyelvi korlátok – mert megteremtődik a közösség nyelve.

– *Budapesten, a Három nővér alatt megteremtődött?*

– Igen, pedig volt miért izgulnom, amikor idejöttem. Egyrészt tudtam, hogy Udvaros Dorottya és Sinkó László a híres, Ascher-féle *Három nővér*-ben is szerepeltek, és nem tudtam, hogyan veszik majd ezt a radikálisan másfajta közelítést a darabhoz. De szerencsére azt mondták: „abban az előadásban mi egészen más szerepeket játszottunk, és különben is, régen volt.” Kicsit tartottam a társulat többi híres színészétől is, és azt is tudtam, hogy ebben az országban leginkább realista, naturalista módon közelítenek Cseho-hoz a rendezők... És nagyon kellemes meglepetés volt éreznem, hogy mennyire rugalmasak a színészek. Egyetlenegyszer sem fordult elő, hogy ellenálltak volna



az ötleteimnek. Nagy szerencsém volt ezzel a színészcsapattal. Bár különböző szakmai háttérrel rendelkeznek, és a legkülönbözőbb korúak, teljes összhangban fogadták és fejlesztették tovább a javaslataimat. Olyan stílust tudtunk így teremteni, amely teljesen új – nekik is és nekem is.

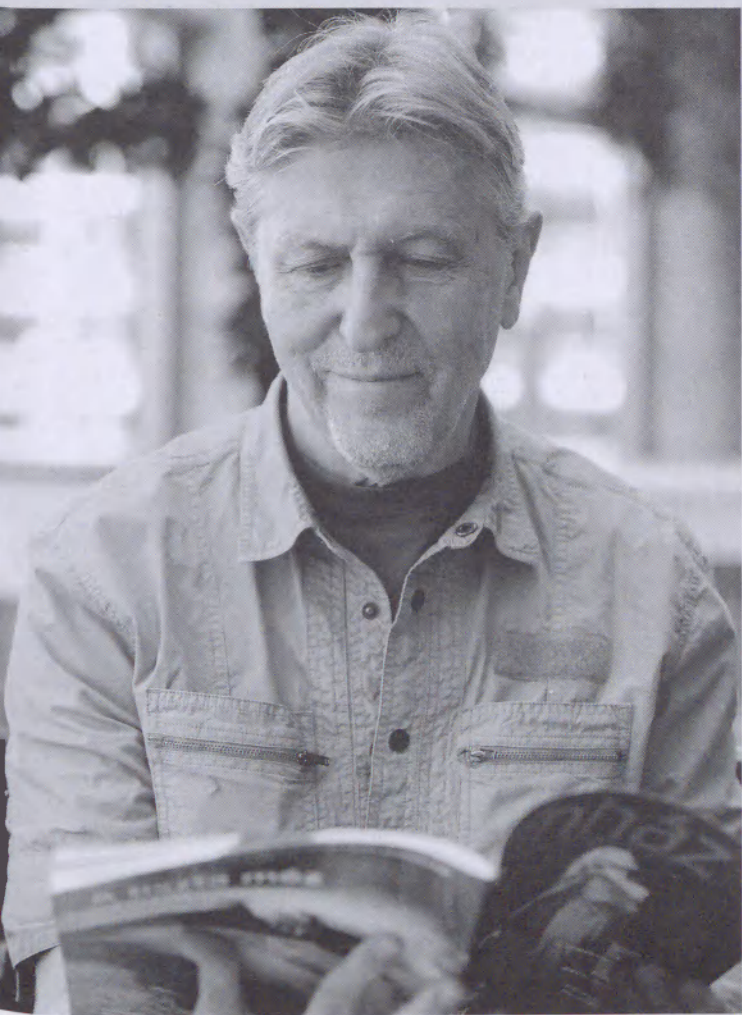
– *Az életrajzában Sztanyiszlavszkij mondatát idézi: „a láthatatlan rendezés a legjobb”. De a Három nővérben egyáltalán nem éreztem úgy, hogy láthatatlan volna a rendező.*

– Pedig mindenki hozhat ötleteket – ez is része a harmonikus együttműködésnek –, igaz persze, hogy a nap végén én döntök. És nemcsak a színészekkel volt harmonikus az együttműködésem, hanem mindenki mással is, aki részt vett a produkció létrehozásában. Valahogy mindenkit inspirált ez a munka; a világosítók és a hangosítók is olyan lelkesedéssel dolgoztak, amelyet nem sokszor tapasztalok. Szinte nászútszerű helyzet volt ez nekem, és egyáltalán nem éreztem, hogy egy nagy intézményben, főleg hogy egy Nemzeti Színházban dolgozom. Lehet, hogy ez Alföldi Róbertnek is köszönhető, aki igazgatóként és a produkció színészeként is segítségemre volt abban, hogy minden zökkenőmentesen menjen. Semmi okom panasza.

Pedig általában nem vagyok jóban a nagy intézményekkel. Ha a Nemzeti alkalmazottja volnék, azt hiszem, nagyon hamar középszerű rendezővé válnék. Mert az ember nem mindig tud alkalmazkodni ahhoz a szörnyű monstrumhoz, amit egy ilyen intézmény jelent. A román Nemzetiben töltött három évem után úgy menekültem el onnan, hogy még a Concorde is

túl lassú volt, hogy hazavigyen. Mert rájöttem, hogy csak akkor tudok továbblépni, ha kísérletezhetek. Egy Nemzetiben viszont szó sem lehet ilyesmiről; ott egyfajta konzervatív ízléshez kell alkalmazkodni, és minden olyan elváráshoz – politikai elvárásokhoz is –, amely a Nemzeti Színházhoz mint intézményhez kötődik. Ott az ember előbb-utóbb rájön, hogy valami nagyon bürokratikus, kreativitás- és művészetellenes dolognak a rabja. Persze, egy produkcióra idejönni, az nem probléma – nem tartozom felelősséggel az egész színházért, és nem kell szabályokkal, szabályzatokkal foglalkozom.

– *Érdekes volt látnom, mennyire eltérően kezelte Csehovot a kolozsvári Ványa bácsi-előadásban, illetve a nemzetibeli Három nővérben. Mintha a Ványa bácsiban komolyabban vette volna a szerzőt. A pesti előadás sokkal ironikusabb.*



Koncz Zsuzsa felvételei

– Szerintem épp elég irónia volt a *Ványa bácsiban* is... Persze, a *Három nővér* kapcsán elgondolkozik az ember: miért van ilyen nagy fájdalom ebben a darabban, mi ez a nagy dráma benne. Hiszen a nők egyáltalán nem szegények – egy tábornok lányai. Nyugodtan megvehetnék maguknak a vonatjegyet, és már mehetnének is Moszkvába... Úgyhogy nem vagyok biztos benne, hogy együtt kell éreznem velük. Ilyen az, amikor az ember álomvilágban él. Nekik a „Moszkvába! Moszkvába! Moszkvába!” – egy illúzió. Álom. Maszk, amit felvesznek, hogy ne kelljen szem-

besülniük a valósággal. Mindig a múlttól és a jövőről beszélnek, és sosem a jelenről. Képtelenek „most” élni. Úgy érzik, a múlt csodálatos volt, és ha Moszkvába költöznek, a jövő is csodálatos lesz. Egy hazugságba kapaszkodnak. Pedig Moszkvában ők csak vidéki lányok maradnának. Belesüppednének a közép-szerűségbe, nem volna sikerük. Itt viszont, a vidéki kisvárosban, híres emberek, egy köztisztületnek örvendő tábornok lányai. Tehát az egész „Moszkvába! Moszkvába!” csak sok hűhó semmiért. De mindannyian ezt csináljuk. Számomra a három nővér története épp a mi helyzetünk komédiája és tragédiája. Mindnyájan valami valótlanban hiszünk, illúziókat teremtünk a magunk számára, és képtelenek vagyunk szembenézni a valósággal. Azzal, hogy kik is vagyunk valójában. Van egy korombeli barátom, aki mindig azt mondja: „bárcsak én is olyan szerencsés lettem volna, mint te!” Ez az ő hazugsága – hogy ha Amerikában élne, akkor boldog lenne. Mintha Amerikában aranyon sétálna az ember... A meztelen igazsággal nagyon nehéz együtt élni, és ezt mindenki megpróbálja megúsni. De Csehov ezt nem mondja ki. Nem úgy, mint Brecht, aki a rengeteg manifesztumdarabjában pontosan megmondja, mit kell gondolnunk, hogyan kell éreznünk, hogyan kell viszonyulnunk a társadalomhoz – vagyis megöli az élet összes titokzatosságát. Nos, Csehov ennek épp az ellenkezője. Amikor Csehovot rendezek, mindig úgy érzem, hogy sosem sikerül egészen közel kerülnöm a lényegéhez. Akár tízszer is megrendezhetem még a *Három nővér*t, akkor sem fogom tudni teljes egészében megfejteni a titkát, visszaadni a teljességét.

– *Hogy érzi, milyen messzire jutott most ebben? Az illúziókon kívül mi érdekelte még a darabban?*

– Például a szerelem, a szerelmi szenvedély témája. Az, hogy tulajdonképpen saját magunkba és magába a szerelembe vagyunk szerelmesek. Ezeknek a szereplőknek egyike sem érti a szerelmet, mert a saját álmaiba van belefeledkezve. Vegyük Mását és Versinyint: tényleg szeretik egymást ezek ketten? És a végén, amikor elszakadnak egymástól, tényleg sírnunk kellene? Tragikus pillanat ez? Tényleg olyan romantikus pár ők, mint ahogy általában értelmezik őket? A második felvonás elején Mása arról beszél Versinyinnek, hogy milyen csodálatos emberek a katonák, és milyen közepszerűek a civilek. Nagyon durván leszólja a férjét, és közben úgy tesz, mintha kifinomult érzései lennének... Az előadásokban általában ez az a jelenet, amikor Mása és Versinyin egymásba szeretnek. De Versinyin, ahelyett, hogy válaszolna arra, amit Mása mond, egyre csak ezt hajtogatja: „szeretnék egy kis teát.” Valójában nincs köztük kapcsolat. Mindketten csak magukkal vannak elfoglalva, nem figyelnek egymásra. Mása, aki férjnél van, beleszeret a vonzó ezredesbe, aki persze nő, de így még érdekesebb, mert elérhetetlen. Versinyinnek valószínűleg tíz szerelmi kalandja volt minden városban, ahol állomásozott, és tudja, hogy hamarosan innen is el fog menni, tehát ennek a szerelemnek is vége lesz. Olyan szerelem ez, amelyről mindketten tudják, hogy veszélytelen. Olga is szerelmes Versinyinbe, ugyanebbe az illúzióba – csak Mása gyorsabb... Irina Moszkvából várja a szőke

herceget – nyilvánvaló, hogy senki sem fogja beteljesíteni a vágyait. Tuzenbach feláldozza magát érte, de Irina nem szereti őt, mert túlságosan könnyű préda. Irina álmai idealisztikusak: dolgozni kell, segíteni a munkásoknak a földeken, korán kelni reggelenként... – aztán elmegy dolgozni a postára, de néhány hét után már gyűlöli is a munkáját. Natasát általában szörnyetegnek ábrázolják (és ez többé-kevésbé így van a mi előadásunkban is), de szerintem nem feltétlenül szörnyeteg ő: nagyon keveset kell ahhoz tennie, hogy a nővérek fölé kerekedjen, hiszen a nővérek egyáltalán nem gyakorlatiasak, csak az álmaikban élnek. Natasának viszont nincsenek álmai, ő pragmatikus. Tudja, hogy mik a feladatai; a másik szobában ott van Bobik és Szofocska... És Natasa lassan átveszi az irányítást a házban. De az ő győzelme is szájalmas – utolsó mozzanatként a fenekébe szűrődik egy villa, amire ráült...

– *Direkt ment ennyire ellene a magyarországi Csehov-hagyománynak, a Három nővér szokásos értelmezéseinek?*

– Ascher Tamás huszonöt évvel ezelőtti előadása igazi mérföldkő a magyar színháztörténetben. Azóta nem is született itt újabb jelentős *Három nővér*-előadás, nyilván senki sem érezte úgy, hogy Ascher után valami nagyszabásút tudna csinálni.\* Én viszont, aki nem itt élek, és amúgy sem vagyok félős, éppen azért választottam a *Három nővért*, mert úgy gondoltam, eljött a pillanat, hogy valaki másképp rendezze meg. Azért érezhettem magam szabadnak a rendezésben, mert máshonnan jövök. Senkit sem ismerek a magyar színházi szakmából, nincsenek prekonceptióim, nincsenek személyes élményeim Ascher előadásáról. Ráadásul ott van a premier másnapjára szóló repülőjegy a zsebemben; nem itt élek, tehát egyáltalán nem függök az előadás sikerétől vagy sikertelenségétől. Ascher előadása akkor, a maga idején nagyon érvényes volt, de hogyha ma csinálnánk meg ugyanígy, régimódinak tűnne. Különbö is úgy érzem, kötelességem teljesen új darabot mutatni azoknak, akik ma eljönnek megnézni a *Három nővért*. Mert semmi értelme olyasmit csinálni, ami volt már. Olyan akarok lenni, mint az a karmester, akinek köszönhetően Beethoven 9. szimfóniájának olyan hangjait is meghallja az ember, amelyeket azelőtt még sosem fedezett fel. Úgy gondolom, ezért érdemes dolgozni. Úgy akarok megalkotni valamit, ahogy még senki azelőtt – és csodálkozzanak csak az emberek, hogy mennyi minden van még a darabban azon kívül, amit jól ismernek. Ráadásul én magam is rendeztem már a *Három nővért*, Bostonban, éppen huszonöt éve, nagyon sikeres előadás volt, de ahhoz képest is valami

teljesen újat akartam csinálni. Sosem akarom a már ismert ösvényt újrajárni.

– *A látvány szempontjából sem hagyományos ez az előadás. Nem csodálkozom: minden előadásában nagyon meglepő módon kezeli a teret. Hogyan születtek az előadás képei?*

– Sosincs tervem. Amikor idejöttem, még nem volt díszlettervezőm, úgyhogy úgy döntöttem, legjobb, ha Mejerhold mondásához tartom magam: ha Csehovot játszunk, semmiképp se maradjunk a valóságban, a Sztanyiszlavszkij-féle naturalizmusban, hanem a színpad valóságát használjuk kiindulópontként. Díszlet nem kell; hadd maradjon, ami úgyis ott van: a valóságos színpad a valóságos falaival. És kész. Aztán lassanként rájöttem ennek a színháznak a nehézségeire. Sok előadást láttam itt, és mindig nagyon megijesztett a színpad és a nézőtér közötti nem létező viszony. Mert ez a színpad olyan, mint egy repülőtér: hatalmas, és egyáltalán nem emberléptékű; elvesznek rajta a színészek. Nézőként mindig úgy éreztem, hogy semmi közöm a játszókhoz és ahhoz, ami a színpadon történik. Azon kezdtem gondolkodni, hogyan tudnám mégis létrehozni ezt a kapcsolatot a színpad és a nézőtér között. Úgy, hogy közel hozom a színészeket – az előszínpadra. De az előszínpad mindössze három méter mély, ez meg egy hosszú darab – nyilvánvalóan nem játszhatjuk az egész darabot a függöny előtt. Mégis azt akartam, hogy a színészek intim viszonyba kerüljenek a közönséggel, és a nézők semmiképpen se maradhassanak közönyösek. Tehát a függöny előtt kezdődik az előadás. És Versinyin bejövetele az első nagy esemény. Ez a nagy ember besétál az életükbe, és mindent megváltoztat. Ott tehát valaminek történnie kell. Jó, akkor ez lesz az a pont, ahol felmegy a függöny.

De sosem gondolok ki semmit előre. És sosem tudom pontosan, hogy mit csinállok, amikor rendezek. Azért fedezek fel dolgokat, mert fokozatosan megérik bennem egy-egy gondolat, és nem azért, mert van valami előzetes koncepcióm. Sokszor érzem azt a rendezőkkel kapcsolatban, hogy épp a koncepció az, ami megfojtja a színházat, ami elveszi az életét... Van egy koncepcióm, nagyon akarok valamit mondani, csinálatok hozzá látványt, amely életre kelti a gondolatot, és kényszerzubbonyba erőszakolom a színészeimet, hogy eljátsszák a koncepciómat. Számomra ez halott színház. A színházcsinálás nekem mindig olyan út, amikor az ember alagútban halad, a sötétben tapogatózik. A rendező is, a színészek is. És közben remélik, hogy egyszer majd kijutnak a fényre. Számomra ez az egyetlen elképzelhető munkamódszer.

\* Szerbannak nincs tudomása a Vidnyánszky Attila rendezte, Mejerhold-díjas előadásról. (A Szerk.)