

Koltai Tamás

A képzelet tere

ANDREI ȘERBAN: ÉLETRAJZ

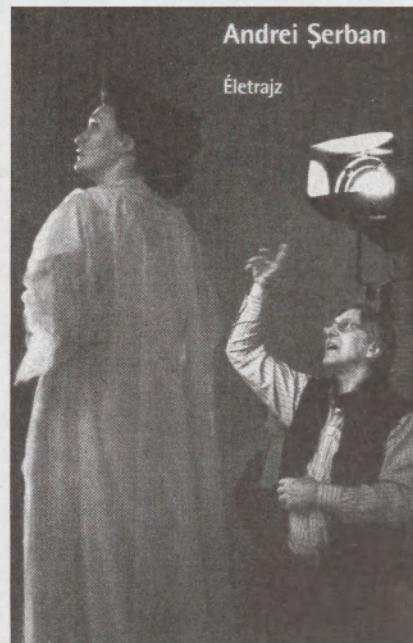
Óvatosnak kell lennem, mielőtt leírom, hogy Andrei Șerban a román rendezőiskola egyik kiemelkedő mestere. Életrajzi könyvében épenséggel tiltakozik az ellen, hogy csoportba sorolják, egy kalap alá vegyék másokkal, akár még a barátaival – Liviu Ciuleijel és Lucian Pintiliével – is, akikkel kapcsolatban a szellemi és személyes kötődés ellenére a művészalkati különbségeket hangsúlyozza. Persze, általában kényelmes „román rendezőket” emlegetni, és ennek mégiscsak van valami oka. Nyilván az, hogy sok a jó román rendező, több, mint a magyar. Ezt magam is megfigyeltem, még hozzá jó régen, 1970-ben, amikor először jártam Bukarestben, és egy hét leforgása alatt láttam előadásokat Ciuleitől, Pintiliétől, Esrigtől és Penciulescútól. Șerbantól nem, mert ő akkor már nemkívánatos személy volt Romániában, és az Egyesült Államokban dolgozott. Az említettek csak valamivel később kényszerültek külföldre távozni.

Ennyi emigráns rendező, aki nem kellett a hazájának, és Nyugaton kariert futott be, már lehet „iskola”.

A dolgok azonban részint mélyebben, részint valószerűtlenül és véletlenszerűen fűgnek össze, ami nemcsak színháztörténet, hanem politikátörténet is. Șerban, aki 1943-ban született, 1961-től előbb színésznek tanul a bukaresti Színház- és Filmművészeti Főiskolán, majd három év múlva átiratkozik a rendezői szakra, ahol a már említett Radu Penciulescu az osztályvezető tanára. Egy évvel később egyik munkáját kiviszi a zágrábi nemzetközi diákszínházi fesztiválra, újabb két év múlva egy másikat Wrocławba, ahol látja Grotowski Laboratórium Színházát, és életre szóló indíttatást kap tőle. Ugyanabban az évben egy prágai színházi konferencián interjú készül az ame-

rikai La MaMa Színház megalapítójával, Ellen Stewarttal, akitől a román interjúkészítő megkérdezi, mi a véleménye hazája színházáról. Stewart válasza, hogy Zágrábban látott egy csodás román diákszínházat, és a rendezőjét meg akarja hívni Amerikába, hogy Ford ösztöndíjjal dolgozzon a társulatával. A Ceaușescu-hivatal nem akarja kiengedni Șerbant, mire Stewart közli, hogy ha Bukarestbe jön a Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) kongresszusára, meg fogja szerezni az engedélyt. Így is történik, az amerikai szélvészasszony útban a repülőtérrel megállíttatja a kocsit a „központ” előtt, és egy óra múlva kijön az engedéllyel. 1969-ben Șerban három hónapos Ford ösztöndíjjal New Yorkba érkezik – és húsz évig, a forradalomig nem megy vissza Romániába. 1970-ben, amikor én Bukarestben járok – és az előzmények miatt nem láthatok Șerban-rendezést –, bemutatja a La MaMa társulatával rendezett előadást.

Elgondolom, megeshetett volna ugyanez a történet magyar szereplőkkel. Ruszt József, aki hat évvel volt idősebb Șerbannál, ugyanabban az évben, 1967-ben találkozott Wrocławban Grotowskival, és ugyanúgy életre szóló élményt, sőt útmutatást kapott tőle. Ruszt ekkor a debreceni Csokonai Színház rendezője, de „avantgárdnak” számító előadásait az Egyetemi Színpadon rendezte, és Wrocławba is a társulat produkciójával utazik. (Șerban írja, hogy mint ifjú avantgárdot kérte föl őt a Kommunista Ifjúsági Szövetség egyik főnöknője annak az előadásnak a megrendezésére, amelyet eleve fesztiválra – a zágrábira – szántak!) Rusztban – korabeli naplójának tanúsága szerint – hatalmas ambíciók feszülnek, „európai kapacitássá” akar válni. „Ha itt valami új és érdemes dolog megszületik, nem születhetik



meg nélkülem! Ez így igaz, és így helyes!”, jegyzi föl 1967. május 7-én. De az ő vállát nem érinti meg senki, mint Șerbanét Ellen Stewart a zágrábi diákkantinban, aki saját bevallása szerint megérezte a rendező „auráját”, neki nem szerez senki Ford ösztöndíjat, őt nem küldik el inaskodni Brook akkor induló párizsi Nemzetközi Színházkutató Központjába, mint Stewart Șerbant, ahol aztán az ifjonc egy teljes évet tölt, megszerezve a további pályájához szükséges muníciót. Ruszt ellenben visszajön küszködni a reménytelen magyar viszonyokkal Debrecenbe, Kecskemétre, a Népszínházba, Zalaegerszegre. Hatalmas ambíciói nemhogy a világszínházban, még itthon sem teljesülnek, még a vágyott Nemzeti Színház élére sem jut el.

2010 őszén, könyvének budapesti bemutatóján, *Három nővér*-rendezésének premierje előtt találkoztam Șerbannal. Pár hónappal később csak azért nem találkoztunk újra a kolozsvári nemzetközi színházi fesztiválon, mert én előző nap már eljöttem. A fesztiválon is bemutatták a könyvét, akárcsak Georges Banuét – mindkettő Kolozsvárt jelent meg magyarul. Banu Șerban osztálytársa volt a főiskolán – ő a kritikus szakra iratkozott át a színésziről –, majd ő is emigrált, Párizsban él, őt is elragadta Brook színháza, szóban forgó könyve is róla szól. Ugyanitt, 2010 decemberében találkoztam Radu Penciulescúval, Șer-

ban egykori főiskolai osztályfőnökével, akinek *Lear királyát* pontosan negyven évvel korábban láttam Bukarestben, és aki a hetvenes évek elején emigrált Svédországba. A nyolcvanéves mester egyenes derékka, éber figyelemmel ülte végig a fesztivál előadásait, naponta többet, azokat is, amelyeken nekem lekókad a fejem, és hátrahanyatlottam az ülőhelyemen.

Ha ezeket az összefüggő történeteket egymáshoz illesztem, minden magyarázat nélkül is világos a Kádár-féle puha diktatúra és a Ceaușescu-rezsím kultúrpolitikája közötti különbségnek a művészalkatok és „iskolák” fejlődésére, továbbá a provincializmusból való kitörésre gyakorolt eltérő – és paradox – hatása. A mi alkotóink több-kevesebb megalkuvással ügyeskedtek-huzakodtak az önkifejezésért (legalábbis azok, akik megélhetési karrierjük érdekében nem feküdtek le a hatalomnak önként és dalolva), az övéik radikális tehetségük elfojtása helyett inkább a kontroll nélküli világkarriert választották. Ez (is) a különbség a „magyar iskola” és a „román iskola” között. Aminek máig ható következménye – egyebek mellett – a végórát élő magyar film jelenkori átalakulása udvari propaganda-filmgyártássá, miközben az illúziótlan valóságot bemutató román film nemcsak nemzetközi hírnevet mondhat a magáénak, hanem széles körű hazai közönséget is.

Šerban Ford-ösztöndíj-történetének van egy magyar vonatkozású nyúlványa. Az említett, 1968-as bukaresti ITI-kongresszust követően a külföldi résztvevők közül többen Budapestre jöttek egy hasonló színházi tanácskozásra. (Akkor még volt ilyen.) Ott lehettem ezen az eseményen, és tanúja voltam annak, ahogy néhányan a konzervatív magyar színházat, például a cirkalmas színészi fogalmazást cikizik. Ezután jelent meg Irving Wardle cikke a *Times*-ban arról, miért jobb a színház Bukarestben, mint Budapesten.

Persze minden relatív. Šerban nem győzi ostorozni szülőhazája színházi viszonyait. A Brooknál töltött tanulóévvél kapcsolatban például megjegyzi, hogy „Franciaország rendkívül nyitottnak mutatkozott az értékes külföldi művészek iránt, bátorította a kísérletezést, és jelentős

összegekkel támogatta az új dolgok kutatását, szemben más országokkal, köztük – szomorú, de így van – Romániával, ahol az avantgárdot felvont szemöldökkel kísérték, és kísérik még ma is”. Holott hozzánk képest a román színház maga az avantgárd, és az volt negyven évvel ezelőtt is. Šerban már abban az évben, amikor a főiskolán átíratkozik színészből rendezőnek, rendezőként debütál a bukaresti Nottara Színházban. Elképzelhető lett volna 1964-ben ugyanez nálunk? Egy évvel később az *Übü királyt* rendezi a főiskolán. Már az iskolapadban is afféle fenegyerekként kezelik. Jarry darabjának akkor készült új fordítását a fordító adja a huszonkét éves fiatalember kezébe. „Olvasás közben képeket láttam, mintha kubista festő lennék, aki átadja magát a színek által közvetített energiának és ihletnek.” Az előadásában viszont a színpad üres volt. „Talán első esetben játszottak minden díszlet nélkül román színpadon.” Alexandru Mironid *A lélekfelelős* című darabjának felfogása – ez a produkció készült a zágrábi nemzetközi fesztiválra, Šerban ekkor huszonnégy éves – szándékosan ellentmond a konvencionálnak. A művet a Nemzeti Színház is nagy sikerrel játssza, „jellegzetes bulvárstílusban”, az igazgató, Radu Beligan rendezésében, „s mi nyilván fel akartuk robbantani a konvencionális realizmus komikus-lírai beidegződéseit. Formális-absztrakt kalligráfiát alkalmaztam inkább, ezt *prozogyezsda*-nak neveztem, és azt reméltem, a szó orosz hangzása meggyőzi majd a KISZ [a fiatalabbak kedvéért: *Kommunista Ifjúsági Szövetség* – K. T.] cenzorait, hogy minden beleilleszkedik az elfogadható keretek közé. Különben a szó titkos tiszteletadás volt a mozgalmunkat ihlető Mejerholdnak, a realizmus minden árnyéka nélkül.”

Šerban színházi nyelvét és gondolkodását kezdettől fogva a hagyományos realista-naturalista útról való letérés motiválja. Ezt az induláskor talán ösztönös vagy egyszerűen nonkonform választást később számos szemléletes példával magyarázza, többek között a Goldoni–Gozzi-diszkrépancia segítségével: „Kortársától, Goldonitól eltérően, akivel állandóan vagdalkoztak,

Gozzi szerint a színház a képzelet tere, alkalom a szellemi keresésre, és nem hitt abban, hogy az utca valóságát, a mindennapi életet kell tükröznie.” Sorsszerű, hogy a képzelet terét teatralizáló rendező előbb Ellen Stewart „alternatív”, kísérletező csoportszínházának műhelyében, majd az intézményes színházzal éppen szakító, a színház gyökeréig és a rituális formáig leásó, Párizsban szinte mindent újratekzdő Brook nemzetközi társulatában szerezhet tapasztalatokat, amelyek megerősítik és elmélyítik tudatossá teszik kezdeti intuícióit. Rendkívül izgalmas élmény, különösen annak, aki a rendelkezésre álló bőséges irodalom alapján már képet alkotott magának Brook párizsi Nemzetközi Színházkutató Központjának (CIRT) tevékenységéről, Šerban tollából közvetlenül, első kézből olvasni leírást az ott történetekről. A kezdeti lépésekről, a rendelkezésükre bocsátott csarnok „megszállásáról”, áttelekítéséről, a szavak nélküli, hangokkal és a testtel kialakított kommunikációról, a bambuszrudakkal végzett mozgásgyakorlatokról, a mesterséges és holt nyelveken előadott, Ted Hughes-zal közös *Orghast*-projektről, amelyet Iránban adtak elő, a perszeopoliszi fesztiválon, és így tovább. Nyilvánvaló, hogy a tapasztalatok életre szólóak, a szemlélet és a módszer beépül Šerban későbbi munkásságába, például egy japán nyelvű *Sirály*-rendezésbe Tokióban. „Brook gyakorlati gyümölcsöt hoztak – írja le az esetet. – Egy nap felhívtam a Nyinát alakító Akiko figyelmét arra, hogy az egyik mondatot nem jól mondja. »Honnan tudhatja, csak nem tanult meg hirtelen japánul?« Kiolvastam a jelentést a hanglejtésükből, az általuk közvetített érzelmi töltetből.”

A Brooktól kapott munícióval kilép a CIRT-ből, bár még maradhatna, de érzi, hogy véget kell vetnie az inaskodásnak, a saját útját kell járnia. Visszamegy New Yorkba, és a La MaMa társulatával a kapott útmutatás szerint rögvést ógórög tragédiákkal kezd foglalkozni, eredeti nyelven. Ebből lesz három éven belül az antik trilogia (*Médeia*, *Trójai nők*, *Elektra*), amellyel egy csapásra nemzetközi hírnevet szerez. Alig múlt harmincéves, és több mint két tucat világfesztiválra jut el az elő-

adásokkal, munkáiról könyv jelenik meg a párizsi Gallimard Kiadónál, meghívásokat kap mindenfelől.

Elkezdődik Őrban világharrierje. Utazó rendező lesz, ennek minden előnyével és hátrányával, sehol nem köti le magát, és válogathat a kedvére való munkákban. 1980-ban kéri fel először operarendezésre, elsőként az *Anyegint* állítja színpadra, és ettől kezdve rendszeresen dolgozik a világ operaházaiban, a bécsi Staatsopertól a New York-i Metropolitanig. Általában három-négy előadást rendez évente, de előfordul olyan év is, amikor öt-hat produkciót állít színpadra, éri is ennek a veszélyét. „Amikor a színházban olyan előadásra dolgozunk, amely teljesen magával ragad, időnként elfelejtjük, hogy a színházi valóság csupán tükörképe a valóságos életnek, és teljes mértékben elhiszük, hogy a mi igazi életünk ott, a színházban zajlik.” Gyakran elragadja a lendület, nem tud ellenállni a felkéréseknek, pedig tisztában van vele, hogy néha egy kicsit le kellene állnia. Van benne valami eltökélt sváda, svung, kockázatot nem ismerő merészség: megfelelni a kihívásoknak. Nevezhetnének akár *brahinak*. Nem restelli elmesélni, hogy amikor felkérték, hogy rendezze meg a *Turandotot*, bement egy hanglemzeboltba, és kérte *Verdi* operáját. Nem ismerte a darabot. De megrendezte. Volt is konfliktusa, éppen operarendezései miatt, konzervatív operaházakban nem nézték jó szemmel az újításait, de kisebb-nagyobb kompromisszumok árán végigvitte akaratát. Ha nem sikerült, azt sem vette a szívére. Nem öngyötrő vagy magába roskadó alkotó, néha taktikázik. A bukaresti Operában Iliescu elnök segítségét kérte, hogy ne fúrák meg menet közben Enescu *Oidipuszának* rendezését, de utólag megbánta. Korábban, a '89-es forradalom után azonnal visszahívták Romániába, a Nemzeti Színház élére, el is vállalta, húsz év után hazament, gyökeres átalakításba és újító programokba kezdett, amíg a szokásos posztkommunista bürokrácia, irigység és konzervativizmus – ezekről hazafias elkötelezettsége ellenére is lesújtóan ír – keresztbe nem tett neki, akkor aztán újra otthagya az egész kelet-európai kóceráját.

Dolgozni azért látogatóba vissza-visszatér, és nagy szerencsénkre hozzánk is, a Nemzeti Színházba. Könyvéből ugyanaz a kissé kihívó, elegáns, nonkonform, laza, különc világpolgár néz vissza ránk, mint az előadásaiból. Reflexióját, ami önreflexió is, jó lenne komolyan vennünk: „Azon gondolkodom, hogy... vajon színháznak nevezhető-e még az, amit ma a nyugati világban, Romániát is beleértve, annak tartunk. Azt hiszem, elfelejtettük (és itt én vagyok az első a feketelistán), hogy a színház segítségével az egyén és a társadalom többet tudhat meg a saját emberi mivoltáról.”

Koinónia, Kolozsvár, 2010

SUMMARY

Under the heading „Hungarian Stage” we publish reviews and essays. At the National Andrea Tompa saw one of the most important novelties of the season: *We Live Only Once* by the brothers István and János Mohácsi. Another remarkable production is reviewed by László Sz. Deme: *Dilettanti*, an adaptation by András Forgách of Flaubert's last novel, *Bouvard et Pécuchet* at the Katona. Critic Balázs Urbán, one of the selectors for this summer's POSZT Festival at Pécs, continues his series inspired by his theatre experiences; this time he analyzes revivals of classics. László Kolozsi tackles an interesting subject: theatre productions based on films and/or film scenarios.

„An artist of the craft” – this is the title of Orsolya Kővári's portrait devoted to the excellent actress Piroska Molnár.

In our dance column our dance expert Csaba Kutszegi examines the complex relationships between action, word and movement in present-day choreographical practice. Dorottya Udvaros, one of our leading actresses, took part in the production *A Summer Evening at Half Past Ten*, based on a short novel by Marguerite Duras and rich in choreographical elements. Márta Péter asks the actress about her experiences in a field new for her.

On the controversial subject of „public theatre versus commercial theatre” we publish a survey by Dragan Klaić of the tendencies in Western Europe and the USA. In his complementary contribution Tamás Koltai explains why the evolution in Hungary follows a different trail.

In “World Theatre”, Andrea Tompa at first draws a vivid picture of life and rhythms in present-day Moscow and evokes some highlights of the Golden Mask Festival she visited.

Finally we present a book review: Tamás Koltai comments on the autobiography of Rumanian director Andrei Őrban, also defining his place in the contemporary world theatre.

www.szinhaz.net