

Mert ez a világ mégiscsak túl van Kolozsváron, Amerikán... Mondhatnánk, hogy az egész egy erdőben játszódik, valahol, egy Szent Iván-éji álom dimenziójában. Ha elfogadjuk, akkor elvileg rendben is lenne minden. Lássuk végre a komédiát.

A nézőtérre benyúló színpadra lépnek fel a szereplők, talán a felső tízezer tagjai. Stilizált, a topmodellek és „topdogok” társadalmát idéző ruhák bukkannak itt fel, és maguk a szereplők is egy sajátos, elrajzolt világ hangsúlyait használják. Könnyed, talán felszínes minden szó, minden gesztus. Történgen bármi, a fő, hogy divatosak és jópofák legyünk. Mosolyogni kell, bármi történjék is. Miközben a felszínen minden szép és jó, újra és újra előtörnek a rejtegetett tények. Olyan világ ez, ahol mindenki csak megjátssza magát. Az egymásra tevődő maszkok alatt azonban nincs igazi arc.

Gyors, pergő dialógusokat hallunk, fanyar humoral tűzdelt, nevetésre fakasztó mondatokat, az üres színpadon, ahol rózsaszín szalagok jelezhetnék a nagyvilágiságot, a felső tízezer világát, ám ez elsősorban a jelmezek esetében válik hangsúlyossá, a kalapkölteményekben vagy a merész színválasztásban. Nem a díszlet a fontos itt, hanem a jelmez, amely minden egyes szereplő saját egyszemélyes világának díszleteként funkcionál. A személyes kapcsolatok sekélyesek maradnak, senki sem lép ki igazán a saját ruhányi várából. Ezt, a kétszínűséget, a széteső miliót kívánja megmutatni nekünk a darab és annak rendezője, ám a színészeknek mintha „nem jönne le”, miről is szól ez a világ. Az előadás kezdetén a dialógusok és a színészi mozgások, gesztusok két külön sávban mozognak, nem érnek össze, ami váratlan a néző számára. A kolozsvári színészek nem ehhez szoktatták a színház látogatóit. Mindegyiküknek sikerül megvillanni, szerepe hosszúságától függetlenül. Látszik,

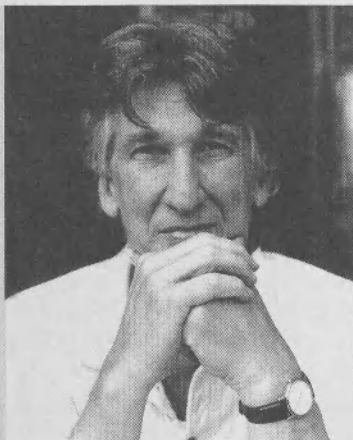
hogy most is jók, de valamiért még akkor sem tudnak teljesen jelen lenni a színpadon, amikor a szöveg és a színészi gesztusrendszer végre szinkronba kerül.

Valami végig eldöntetlen marad. Ezt az eldöntetlenséget az ábrázolt világ felszínességének a számlájára is írhatnánk, csakhogy talán másról is szól ez az eldöntetlenség. Visky András, a szöveg fordítója és az előadás dramaturgja írja Charles Meeről: „Darabjai a végletes identitásválságtól agonizáló nyugati kultúra képeit, történettörédekeit, mítoszait, rémálmait szövik bele legtöbbször kölcsönvett dramaturgiai szövegekbe, a nyugati civilizáció tágabb perspektívájába helyezve a bennünket egészen közletről érintő és fenyegető eseményeket.” Ez a mondat olvasható a színház világháló oldalán, csakhogy a színpadon senki sem agonizál, mindenki „jól” érzi magát. Az előadás mégis úgy ér véget, hogy ezt a képzelt vagy mégsem képzelt, reális de mégis irreális világot elsodorja egy nagyon is egyértelműen jelzett vihar. Komédia, ám nincs igazi hepiend.

Miközben Mee darabjai Visky szerint a „médiadivatoknak kiszolgáltatott emberi és társadalmi viszonyokról rántják le a leplet”, az előadásban nem érezni semmiféle lepellerántó gesztust, sőt, inkább azt, hogy ilyen a világ, mindenki elfogadja ott a színpadon, fogadják el önök is, kedves nézők.

Komédia vagy társadalomkritika? Mondhatnánk: mindkettő. Ám a társadalomkritika csak a zárójelentben egyértelmű – ha egyértelmű –, mert úgy is fel fogható, hogy „mese volt az egész, rémtörténetbe illő katasztrófával a végén”.

A rendezőnek minden jel szerint eltökélt szándéka volt, hogy nem dönti el, miről is szól ez az előadás. Márpedig jó lenne. Talán a színészeknek, sőt a nézőknek is könnyebb dolguk volna, megértenének valamit, amit, bármi lett légyen is az, nem sikerült közvetíteni.



Újra meg újra visszatértem lopni

BESZÉLGETÉS CHARLES MEE DRÁMAÍRÓVAL

A kortárs amerikai színház nagy különce Charles Mee (1938) drámaíró, aki már pályája legelején elfordult a jórészt filmipar által uralt színházi *mainstream*től, kiszállt a történettermelés versenyéből, és az amerikai színházi tradícióban ismeretlen, időközben az ő védjegyévé vált dramaturgiát dolgozott ki. Sokféleképpen elkeresztelték Mee szabad aszociációra, állandó nyelvi váltásra, klasszikus drámák újraformálására, idézettechnikára épülő írásmódját,

amely a tulajdonképpen mindent uraló pszichologikus látásmódot következetesen figyelmen kívül hagyja. Leggyakrabban talán a kollázsdramaturgiát emlegetik mégis vele kapcsolatosan, divatos terminussal élve Mee az ideáltípusa lehetne az ún. posztdramatikus színháznak, amely a szöveg uralmától fölszabadulva laza „nyelvi felületek” létrehozására törekszik, ezek pedig sokkal inkább hatalmas, rendszerint sok szereplő által megalkotott tablókként hatnak, sem-

Charles Mee

Jegyzetek egy Kiáltványhoz

Ha igaz, amit Arisztotelész mond,
 hogy az ember természeténél fogva társas élőlény,
 tehát hogy mi teremtjük önmagunkat másokkal való
 kapcsolatunkban,
 és ha a színház
 az a művészet, amely mindenekelőtt az emberi
 kapcsolatokkal bánik,
 akkor a színház par excellence az a művészet,
 amely által fölismerjük, mit jelent embernek lenni,
 és hogy miként lehetséges embernek lenni.

Sok egyéb mellett
 a darab a szerző meggyőződését testesíti meg arról,
 hogy miként
 lehet élni ma,
 és mit jelent emberi lénynek lenni –
 hogy tehát az, amiről a darab szól,
 amiről az emberek beszélnek, meg hogy hogyan néznek
 ki a dolgok a színpadon,
 és, még sokkal mélyebben,
 hogyan van felépítve egy darab:
 mindez annak a képét nyújtja, mit jelent a Földön élni.

Ha az események váratlanul és megmagyarázhatatlanul
 történnek,
 azért van, mert az íróknak ez a meggyőződése az élet
 természetéről.

Ha az események fokozatosan és logikusan bomlanak ki,
 akkor ez annak a képe, hogy így működik a világ.
 Ha a szereplőket pszichológiai impulzusok vezérik,
 amelyek nagyon korán, még gyermekkorukban, a szülői
 háznál gyökeret vertek bennük,
 ez azért van, mert a drámaíró abban hisz,
 hogy ez az oka annak, hogy az emberek úgy cseleksze-
 nek, ahogyan cselekszenek.
 Vagy ha,
 továbbmenve, egy szereplőt más dolgok is motiválnak,
 vagy, még inkább, elsősorban más dolgok motiválnak –
 a kultúra és a történelem összesített hatása,
 a politika és a gazdaság,
 a nemek, gének, racionális megfontolások és a hóbort,
 könyvekből vagy a bulvársajtóból* szedett értesülések,
 amelyek egyszerre tragikus vagy mulatságos,
 tudatos vagy nem tudatos,
 tájékozatlan vagy jól értesült megoldásokhoz juttatnak:
 ez azért van, mert a drámaírónak az a meggyőződése,
 hogy a dolgoknak ez az összetettsége mozgatja
 a történelmet.

A legtöbb darab, amelyet felnőttkoromig láttam, nem
 hasonlított az én életemhez.
 Ezek amolyan jól megcsinált tárgyak voltak,
 olyannyira szépen megformáltak, tökéletesen működő
 fabulával, cselekménnyel és végkifejlettel,
 a maguk lélektani magyarázataival a történelem okait
 illetően
 meg olyan tiszták és világosan érthetőek,
 és racionális struktúrával bírók...

És az én életem nem ilyen volt.
 Amikor kisfiúként megkaptam a gyermekbénulást, az
 életem egy csapásra és örökre megváltozott.
 Az én életemet nem a freudai pszichológia alakította,
 hanem egy vírus adta meg a formáját.
 És ettől kezdve nem egy jól megcsinált élet volt.
 Sokkal bonyolultabbnak mutatkozott, mint bármelyik
 darab, amit láttam.

mint a dramatikus struktúrában jól felismerhető karak-
 terek előttünk kibomló történetének. Rendszerint már a
 tördelés miatt is szabad versek hatását keltő szövegei
 színpadi események bőséges vázlataiként olvashatók, ra-
 dikálisan nyitottak maradnak tehát, arra ösztönözve ren-
 dezőt, dramaturgot, színészt, hogy a lehető legszabadab-
 ban bánjon a szöveggel, és ne annak színpadi életével,
 hanem a fölvetett problematikák kibontásával foglalkoz-
 zék, egyetlen pillanatra sem válva a szöveg vagy a drá-
 maíró gondolatainak az eszközévé. A világhálón bárki ál-
 tal elérhető és szabadon letölthető darabjaihoz, a híressé
 vált *the (re)making project* nevet viselő drámaírói projekt-
 hez írt előszava első mondata – „Eredeti színdarab nem
 létezik” – hamar híressé válhatott egy olyan színházi, illet-
 ve általánosabb értelemben vett kulturális környezetben,
 amely a médiaipar hatására az eredetiséget bálványozza,
 következképpen jól megtanulható dramaturgiai recep-
 tek segítségével sematikus, gyorsan megfejthető, a politi-
 kai korrektség szabályait dogmatikusan elfogadó történe-
 teket állít színpadra. Nem véletlen, hogy mind Ameriká-
 ban, mind pedig Európában a legújított rendezők
 fordultak Charles Mee darabjai, előadás-javaslati felé,
 olyanok, mint Anne Bogart, Robert Woodruff, Ivo van
 Hove, Jan Lauwers. Külön figyelemre méltó – és ez sok
 mindent elmond az amerikai akadémiai világ, valamint a
 színházi szcéna kapcsolatáról –, hogy a tipikusan off-off-
 Broadway-szerző Charles Mee a New York-i Columbia
 Egyetem drámaírás-tanára, és ingyenesen letölthető iPhone
 App, tehát egyszerre hivatkozási alap, brand, és megle-
 hetős nehézséggel megközelíthető színpadi szerző, aki
 viszont az önmagát bálványozó *mainstream* kultúrát fo-
 lyamatosan próbára teszi élesen kritikai darabjaival és hí-
 ressé vált *Kiáltványában*.

– Amikor februárban Karin Coonrod társaságában találkoztunk a MacDougal utcai Caffè Dantéban, en passant említést tettél arról, hogy a CIA középiskolás korod óta információkat gyűjtött rólad, és ezt az anyagot csak sok évvel később ismerhetted meg. Elmondanád az interjú kedvéért még egyszer ezt a történetet? A titkosrendőrség működése ugyanis nagyon közeli és feldolgozatlan tapasztalatunk ebben az országban.

– Az én tapasztalatom a CIA-val messze nem olyan kemény, mint amiről általában hallunk. Középiskolás koromban írtam egy dolgozatot az orosz–amerikai kapcsolatokról. 1954-ben volt ez, miután az oroszok két alkalommal is barátsági szerződést javasoltak az Egyesült Államoknak, és az amerikai kormány mind a kétszer visszautasította ezt. A dolgozatomban amellet érveltem, hogy az oroszok nem fognak följárni egy újabb szerződést. És akkor eszembe jutott, hogy a történelemtanárunk minden egyes alkalommal számon kérte rajtunk a forrásainkat, amelyek alapján a dolgozatainkat írtuk. Én meg fölvettem a telefont, és fölhívtam a Kremlt azzal a szándékkal, hogy személyesen beszéljek Nyikolaj Bulganyinnal, aki akkor a Szovjetunió Minisztertanácsának elnöke volt, hogy megkérdezzem tőle, vajon a feltevésem igaz-e. A Kreml végül egy tolmácsot hívott a telefonhoz, aki beszélt angolul, megtörténhet tehát, hogy a tolmács közvetítésével én valóban Bulganyinnal beszéltem. És akkor, az eset után, az egyik barátom azt mondta, senki nem hinné el nekem, hogy én fölhívtam a Kremlt. Akkor a barátom felhívott egy chicagói lapot, és elmondta

nekik a történetet, azzal a szándékkal, hogy majd a lap újságírója utánajár, megerősíti a történeteket, és nyomtatásban is megjelenik a dolog, így tehát az újságban publikált információt használhatom történelemdolgozatom forrásaként. Így is történt, a chicagói *Daily News* kinyomtatta a történetet, majd a sztori a világ minden táján megjelent különböző lapok első oldalán, és az esti televíziós híradók vezető hírévé vált. Úgy tálalták, hogy én valami olyasmiről tudtam, amiről az Egyesült Államok elnökének sem volt fogalma. Nagy szenzáció lett belőle. Évekkel később megtudtam, hogy a CIA követési dossziét nyitott a nevemre, és attól kezdve gyűjtötte rólam az információkat. Így történt, hogy egy vastag CIA-dosszié tulajdonosa lettem, amiért fölhívtam telefonon a Kremlt.

– Azt mondhatnánk, hogy darabjaid, divatos terminussal élve, a posztdramatikus színház termékei. Legtöbbjük szabad versekben megalkotott átírás, következetesen elkerülöd a pszichologizálást, a fabula el van rejtve benne, vagy teljességgel hiányzik, a szövegben magára a színházra vonatkozó referenciákat találunk. Más szóval a kortárs amerikai drámairodalom magányosan lebegő szigetévé váltál, aki következetesen ellenáll a történetet termelő és fogyasztó színházi és filmiparnak. Darabjaid „kiléptek az amerikai színház hagyományából”, amiképpen a Jegyzetek egy Kiáltványhoz című írásodban állítod.

– Nos, nem is tudom. Én csak elkezdtem csinálni, és jónak és igaznak tűnt fel előttem, amit írok. Így hát nem hagytam abba. Azt hiszem, a világ nagyon bonyolult hely, a színháznak meg bonyolult formákra van szüksége, hogy a világot magába tudja foglalni.

– Újraírtad a görög kánon jelentős részét a híressé vált „re-making project” keretében, több Shakespeare-művet is parafrazeáltál. Ezeket a darabokat olvasva úgy tűnik nekem, hogy a nyugati kultúra hanyatlása foglalkoztat, az átmenet az ismeretlen felé. Ismereteink szerint viszont a görögök számára a katarzis lehetővé tette saját identitásuk átgondolását, tehát valamiféle erőt merítettek ezekből a nagyszabású előadásokból saját lét-helyzetük megértéséhez. Te hiszel a színházi katarziszban?

– Csak ismételni tudom, hogy én véletlenül kötöttem ki a görögöknél. Az egyik rendező barátom egy workshopra akart hívni, nekem meg semmi használható anyag nem volt a kezemben, erre meg előállt azzal az ötlettel, hogy miért ne nyúlnánk valami ismerthez, aminek az alapján én majd megírom a saját verziómat. Valamikor a kilencvenes évek elején történt ez, az első iraki háború idején. Elővettük hát az *Oreszteiát*, amelyben a veteránok visszatérnek a háborúból, és én megírtam a magam verzióját. És akkor azt gondoltam, hogy ezek a görög darabok csodálatos módon vannak megalkotva, attól kezdve nem tudtam megállni, hogy újra meg újra vissza ne térjek ellopni és újraírni egy-egy görög darabot, azaz belehelyezni őket a mai világba.

– A Tökéletes menyegző *Thane atya* nevű szereplője teljesen marginalizált figura, senki nem veszi észre őt, és senkinek nincs szüksége szolgálataira az emberi élet legjelentősebb momentumában, amely az anya halálához és temetéséhez kapcsolódik. Vajon a nyugati kultúrát összefogó mítoszok teljességgel kiürültek? Szerinted mi fogja betölteni ezt a spirituális vákuumot? Nemcsak a drámaíró, hanem Chuck Meet, az embert is kérdezem.

– Azt hiszem, igazad van abban, hogy átléptük már világunk legszélső határát, és nem fogjuk megtudni, mit fedezünk fel addig, amíg fel nem fedeztük.

Így hát

az én műveim,
azért, hogy a saját életemre hasonlító dramaturgiát találjak,
valahogyan kiléptek az amerikai színház hagyományából,
amelyben felnőttem.

És ezen az úton engem a görögök inspiráltak.

Szeretem a görögöket,

mert az ő darabjaik gyakran kezdődnek anya- és apagyilkossággal,

vagy hogy egy ember legyilkolja saját unokaöccseit, majd felszolgálja őket vacsorára saját apjuknak.

Ez az, amire azt mondhatjuk, a görögök nem könnyű kérdéseket vetnek fel,

nekünk meg nem áll módunkban a felületes megértés útján megoldásra jutni

az utolsó reklámbejátszás alatt, a főműsoridő előtt.

Nincs tragédia, amelyet a jóakarát megoldhatna,
vagy a gyermekkori trauma elfogadása

és valamicske gyógyítás.

Mély gyötrődést és gyűlölködést és összeomlást

és őrjöngést és gyilkos szenvedélyt és zavartságot, meg törekvést

és vágyódást feltételez a legtisztább szépség után,

ezért a görögök azt mondják:

itt van egy nem könnyű kérdés,

vedd ezt az egészet, és építs fel egy civilizációt belőle.

És azok a formák, amilyenekké ők a saját színházukat mintázták, nem voltak egyszerűek.

A nyugati színházzal ellentétben Ibsentől errefelé, amely lényegében nem egyéb színpadra állított szövegnek,

a görögök a látványosságot alkalmazták,

zenét és táncot és mozgást,

amelybe a szöveget elhelyezték

mint a színház egyik alkotóelemét.

A formák bonyolultsága és gazdagsága

az emberi jellem és a történelem

bonyolult és gazdag megértését tükrözték.

A görögök és Shakespeare és Brecht

az emberi jellemet a maga gazdag történelmi és kulturális kontextusában értették meg.

Ez az én mintaképem.

1906/07-ben Picasso a kubizmusra mint lehetséges formára talált.

Mindjárt három ceruzavázlatot készített:

az egyiket egy emberről,

a másikat egy újságról és néhány asztali tárgyról,

a harmadikat meg a *Sacré Coeur*ről –

ez a három a művészet klasszikus témája:

portré, csendélet és tájkép.

És ő bebizonyította, saját meglepedésére,

hogy a kubizmus „működik”.

Az én törekvésem az, hogy valami hasonlót vigyek

véghez egy új színházi formáért,

egyképpen zenéből, mozgásból és szövegből,

mint amilyen a görögök színháza volt,

meg az amerikai zenés vígjáték színháza,

meg a Shakespeare és Brecht színháza,

meg Anne Bogart és Robert Woodruff színháza,

meg Robert Lepage és Simon McBurney színháza,

meg Sasha Waltz és Jan Lauwers és Alain Platel színháza,

meg Pina Bausch és Ivo van Hove színháza,

meg másoké, akik Európában dolgoznak most,

meg mint amilyen a világ mindenkori színházi tradíciója volt.

(2002)

Fordította: Visky András

¹ A szöveg a hírhedt *National Enquirer* nevű bulvárlapot említi, amelyet 1926-ban alapítottak. Jelenleg az *American Media Inc.* (AMI) adja ki. [A fordító megjegyzése.]

– *Kiáltványokban azt írod, hogy a színház „nem könnyű kérdéseket” vet fel, majd pedig három őst említed a magad dramaturgiájának: a görögöket, Shakespeare-t és Brechtet. A görögök és Shakespeare nem választották el a politikát a metafizikától, míg Brecht az emberi élet nyomorát a társadalmi rendszerből vezeti le, a transzcendens utópiát egy immanens utópiával helyettesítve. Brecht után te miért tértél vissza a görögökre és Shakespeare-re jellemző poétikus-metafizikus élet- és történelemábrázoláshoz?*

– Mélyen érdekelt a darabírás brechti módja és az ő érdeklődése a történelembe gyökereztetett emberi dráma iránt. De én nem hiszem azt, amit ő hitt, így hát visszatértem a görögökhöz és Shakespeare-hez, mert arra gondoltam, ők az emberi mivolt átfogóbb és jóval komplexebb megértésére törekszenek. Azt hiszem, Brecht arra gondolt, hogy A okozza B-t, és B okozza C-t, és C okozza D-t. Shakespeare meg azt gondolta, hogy A okozza a bíbort, a bíbor meg a 347-et, ami meg az égen úszó felhőknek az oka. És ez igaznak tűnik előttem.

– *Létezik egyfajta amerikai büntudat, amelyet egyebek mellett az Államok külpolitikája vált ki, és ezt a te darabjaidban is jól ki lehet tapintani. Egy hanyatló birodalom képét rajzolja elénk, amely a történelem színpadáról való lelépés módját keresi. Szerinted mi felé halad a nyugati kultúra?*

– Ismét mondom, csak akkor fogjuk megtudni, mi vár ránk, ha már találkoztunk vele. De az is igaz, hogy a nyugati kultúra nem tűnt el annyiszor, ahányszor sikerült magát újraalkotnia, több tucatszor talán. Senki nem jósolhatta meg a Római Birodalom bukását vagy a reneszánsz feltörését Itáliában, és senki nem sejtette, hogy amikor a reneszánsz elhomályosult, akkor a német náciizmus már úton volt. Megtudjuk, ha odaérünk. Az én sejtésem az, hogy mi már egy globális társadalom része vagyunk, amelyben nincsenek uralkodó narratívák, de számos narratíva, vélemény és érték, sok világkép azon munkálkodik, hogy békességben éljünk egymással.

– *A drámaírás professzora vagy a New York-i Columbia Egyetemen. Mit tanítasz valójában? Tanítható a drámaírás? Vannak a szó szorosabb értelmében vett tanítványaid, akik a te dramaturgiádat folytatják? A tanítás során neveled is a diákokat? Meg akarod őket változtatni?*

– A görögök és Shakespeare, Brecht és Visky András bebizonyították, hogy nincs mód nagy drámát írni. Ezért hát a Columbia drámaíró szakos hallgatóit arra bátorítom, hogy a maguk útját találják meg mint drámaírók. Arra biztatom őket, hogy ne csak arra a színházra tekintsenek, amelyben felnőttek, Csehov, Ibsen és Arthur Miller színházára, hanem figyeljenek a kathákali- vagy a nő-színházban született darabokra is, meg a pekingi operára, hogy mit lophatnak el ezektől a saját darabjaikhoz. Ugyanakkor mi tanulmányozzuk a koreográfusok, műépítések, szobrászok, zeneszerzők és festők kompozicionális stratégiáit, hogy fölismertjük más utakat is, amelyek segítségével időben és térben koherens darabokat hozhatunk létre, tehát hogy valóban ellopjuk a mi születő darabjainknak a festők és zeneszerzők szakmai cseleit.

– *Darabjaidat a világ sok pontján igen jelentős rendezők állították színpadra, olyanok, mint Anne Bogart, Robert Woodruff, Tina Landau, Ivo van Hove, Jan Lauwers,*

és most Karin Coonrod a Tökéletes menyezőt mutatja be Kolozsváron. Hogyan működött együtt a rendezőkkel? Mikor érezted, hogy valóban megértették írói szándékaidat?

– Mindegyiket nagyon szerettem. Én azok közé tartozom, akik nem hiszik, hogy végleges változatokkal van dolgunk, gondoljunk akár egy szindarabra, egy nemzetre, egy civilizációra. Szeretem látni a különböző változatokat, és ízlelni azt, amit az egymástól nagyon különböző rendezők csináltak.

– *1994-ben a New York-i Dance Theatre Workshopban rendezted meg a My House Was Collapsing toward One Side (Összeomlott a házam) című darabodat. Mi vezetett ahhoz, hogy saját írásodat a rendező nézőpontjából értelmezd? Hogyan hidaltad át a szavak és a színesi test közötti félelmetes távolságot?*

– Nem azért rendeztem meg azt a darabot, mert rendező szerettem volna lenni, hanem hogy emlékeztessem magam, hogy a darabok a színpadon élnek, nem a papíron, és hogy alámerüljek ebben a kísérletben, hogy el ne feledkezzem arról, mi az én darabjaimnak a végcélja.

– *Ivo van Hove holland rendezőnek írtad a Tökéletes menyezőt: hogyan hangzott fel neked a saját szöveged egy teljesen más zeneiségű nyelvben?*

– Azt hiszem, ez a kérdés nem nekem, hanem neked szól. Te vagy az, aki megérted mindkét nyelv finomságait, te vagy az, aki meghallhatod a zenei különbségből fakadó eltérő jelentéseket.

– *Darabjaid színpadra állítása folyamatában szeretsz együttműködni a színészekkel?*

– Évekkel ezelőtt fölismertem, hogy a legjobb előadók a már halott drámaírók műveiből születnek, és ez valószínű azért van így, mert ők nem járnak a próbákra, és ők hagyják a rendezőt és a színészeket, hogy szabadon kövessék ösztöneiket. Így hát én sohasem megyek a próbákra. Átnyújtom a darabomat a rendezőnek, és azt mondom: találkozunk a bemutatón. És akkor elmegyek a bemutatóra, és élvezem a meglepetéseket.

– *Mit gondolsz darabjaid nézőiről? Olykor megjelenik előtted az ideális néző képe? Szoktál visszajelzéseket kapni vagy levelet váltani a nézőkkel?*

– Olyan darabokat írok, amelyeket szeretek megírni, és amelyeket a színpadon szeretnék látni. Úgy gondolok önmagamra, mint aki a színházban van, és nézi a darabom alapján készült előadást: azt írom MEG tehát, amit szívesen látnék magam is. És mert én nem vagyok Mars, két-három ember biztosan szeretni fogja rajtam kívül, amit írtam.

– *Memoárkönyvedben (A Nearly Normal Life: a Memoir, 1999 [Egy csaknem normális élet: memoár]) hosszasan írsz arról, hogyan változtatta meg az életedet a gyermekbénulás okozta szenvedés, majd új identitásod megkeresése középiskolás korodtól tulajdonképpen mindmáig. „Megtalálni igazi önmagamot, ha másutt nem, akkor a darabjaimban” – írod a könyvben. Megtaláltad? Tudnál mondani valamit erről a folyamatról?*

– Igen, megtaláltam. Mondani valamit a folyamatról... Nos, azt hiszem, valamennyi darabom így vagy úgy magáról a folyamatról szól. Ahhoz tehát, hogy a teljes válaszod megkapd erre a kérdésre, színpadra kell állítanod az összes darabomat...

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: VISKY ANDRÁS