

# Roll over...

Ivan Nagellel és Halász Péterrel beszélget Nagy András<sup>1</sup>

**Nagy András:** Többször, újra és újra felmerül a kérdés: mit is tudunk mi adni a világnak, a világ színházművészetének? Két olyan ember van itt, akiknek már a pusztta jelenlétük arról szól, hogy igen: létezik, van, volt valami. Nágel Iván évtizedek óta a német színházi élet egyik legjelentősebb vonulatát ismeri, irányítja, fontos irodalmi, színházi gondolatokkal teremt műhelyeket, előadásokat. Olyan emberekkel dolgozik, mint Heiner Müller, Peter Sellers, Peter Zadek (és a névsort, azt hiszem, még hosszan lehetne folytatni), akik csakugyan az egész európai színházat, illetve a világ színházművészetét meghatározták. És nagyon örülök, hogy itt van Halász Péter is. Az ő színházteremtői, színházi munkája a Squat Színházban vagy a Das Artsban éppolyan fontos volt, mint a Harvardtól kezdődően egy sor egyéb műhelyben, hiszen kommunikációs lehetőséget teremtett, nyitott meg. Mindaz, amit Halász Péter csinált – és mióta újra itthon van, csinál – borzasztóan fontos. Ez volna, hát az én rövid bevezetőm. És most arra kérem vendégeinket, hogy foglalják össze néhány szóban, melyek azok a legfontosabb életrajzi, eszmetörténeti, színházelméleti mozzanatok, amelyeket – visszatekintve saját életükre – fontosnak tartanak.

**Ivan Nagel:** Nálam nem játszott nagy szerepet, hogy milyen poggyással mentem el Magyarországról, mert akkor még gyerek voltam, tizenhétéves. Péternél viszont érdekelné ez a kérdés, hiszen ő már itt szerzett tapasztalatokkal ment ki és abból dolgozott. Hogy hogyan, azt ő mondhatja meg. Én tizenhétévesen hagytam el Magyarországot. Mi is jelentette számomra addig a színházat? A *Dandint* és a *Tartuffe*-öt láttam Major Tamással – nagy élmény volt. Gobbi Hilda már akkor is játszott nyolcvanéves asszonyt (Pernelle asszonyt), pedig még

egészen fiatal színész volt. Azon kívül bolondultam az operáért. Amikor az ember életében először hallja a *Don Giovannit*, a *Figarot*, és olyan szerencséje van, hogy azt Klemperer Ottóval hallja, az valami. Nem tudom, hogy poggyász-e, de a fejében mégiscsak ott van. Ennek a történetnek az a hátránya, hogy a művészetnek akkor – mint a háború utáni években általában – számomra túlságosan erősen vigasztaló jellege volt. A háború után az ember abba a tudatba menekült, hogy van még valami szép is. Ez nagy hiba.

**Halász Péter:** Lehet, hogy a hidegháború végén is ilyen hatást ébresztett a színház?

**N.I.:** Elképzelhető.

**H.P.:** Pontosan ez a tapasztalatom. Az emberek ilyen indíttatással járnak ma színházba – talán más gazdasági szinten, de hasonló leosztásban.

**N.I.:** Igen, akkor is a polgárságunk rekonzitulta magát a háború és a különböző üldöztetések rettetetei után. Megint – és ez Németországban is előfordult az első években – mindenki azért szaladt a színházba, hogy tudják: maradt még valami finomság. Ha Mozart-lemezeket hallgatok, a bécsi Mozart-Zeit stílusát, ami Elizabeth Schwarzkopffal és Karajannal kezdődött, az is csupa vigasztalás. Nagy hiba, ha az ember így kezd el érdeklődni a művészet iránt. Nagy élményt mégiscsak az nyújtott, amikor láttam, hogyan csinál Péter színházat a Squat-ban. Másik fontos élményem a színházigazgató Zadekkel készített *Othello*. Az volt életem legnagyobb színházi krachja. Olyat még nem láttak! A nézők még fél órán át ott maradtak és ordítottak: ellene vagy mellette. Ezt aztán megjegyzi az ember, és elkezd arról gondolkodni, hogy mi is tulajdonképpen a művészet. A művészet inkább faltörő kos, mint vigasztalás, nem egy szép (metaforikus értelemben vett) szo-

<sup>1</sup> A MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 6. „Magyar színház – Világszínház” címmel megrendezett konferenciáján, 2000. május 10-én elhangzott szöveg szerkesztett változata.

ba, ahová visszahúzódhatok, ahol csend lakozik és zene árad a fülekre. Sokat tanultam erről Péter Dosztojevszkij-színházából New York-ban, és abból a munkából, amit Peter Zadekkel végeztem azon a botrányos *Othellon*. S ebből megtartottam valamit. Akkor éreztem, hogy a művészet nemcsak vigasztalás, hanem elsősorban ébresztés: ezt nem innen vittem magammal, és nem a háború utáni évekből hoztam.

**N.A.:** Ez volt a fel nem tett kérdés. De most hadd kérdezzem Pétert, hiszen ő egy nagyon is teli poggyászt vitt magával.

**H.P.:** Hozzá kell tennem, hogy amikor találkoztunk (Nágel Ivánnal), ennek inkább olyan áthallásjellege volt, hiszen nem is ismertük egymást. Számunkra te, Nágel Iván voltál Németországban a Nagy Ember. Ha jól tudom, kultuszminiszter-helyettes voltál akkor... vagy előtte, közben?

**N.I.:** Színházat vezettem.

**H.P.:** Szóval legenda voltál nekem.

**N.I.:** A hét hamburgi év (színházi periódusom) után mentem New York-ba, hogy tanuljak még valamit; mert ha az ember hét évig azt csinálja, hogy más emberekbe pumpálgat valamit, akkor egyszer csak megérzi, hogy maga már üres. New York olyan helynek tűnt, ahol még mindig a legtöbbet tanulhatok. És ami a képzőművészetet, illetve a táncot illeti, így is volt, a színház esetében azonban már nem. Két hónap New Yorkban elég volt arra, hogy amikor a Squat-ot megláttam, azonnal tudtam: igen, ez az a hely. Pedig nem volt az rossz korszak New York-ban, akkor még nem volt minden teljesen ellaposodva.

**H.P.:** Most sokkal rosszabb a helyzet színházügyben. Ami a múltat illeti – és most csak nagyon röviden beszélnék erről a bizonyos poggyásról, mert már csomó helyen milliószor elmondtam –, szóval '72-ben kiszorultunk, nem is léteztünk. Itt, Magyarországon volt egy társulat, amely nem működhetett, politikai okok és obszcenitás miatt betiltották. Ezek után úgy döntöttünk, hogy mégis folytatjuk azokkal a barátokkal és emberekkel, akikkel addig működtünk. Visszavonultunk egy lakásba, és ott tartottunk rendszeresen előadásokat. Most ugrok a mai helyzetre. Társulat az, amikor az emberek együtt, közösen tudnak dönteni a saját életükről: hogy nem erre mennek, hanem arra és együtt. Ennek ma már talán nincs funkciója és nyoma, de a képe még megvan. Magyarországon ilyen értelemben nincs társulat, vagy ha létezik is, nagyon átmeneti jellegű, és nem kapcsolódik össze

az egzisztenciával: tehát fél szemével mindenki valami más irányba néz. Nyilvánvalóan lehet, hogy van kivétel – különösen, amikor valakiket meghívunk külföldre, és egy kicsivel több suskát kapnak. Akkor ennek tudnak örülni. Hogy külföldön nincs siker, azt ott nem értik, az nem is olyan nagy baj. Világszínházi szempontból az egy nagyon jó dolog, hogy együtt jártunk külföldön, közös élményben volt részünk. Meggyőződésem, hogy nincs társulat – társulatot körülbelül egykorúak hozhatnak létre. Ha én, mint ötven nem tudom hány éves ember azt mondom, hogy te huszonnyolc éves nagyon tehetséges, gyere hozzám, te huszonkétéves nagyon tehetséges gyere te is, te harmincöt éves... stb., ebből egy nagyon jó darabot tudunk majd csinálni, de ez még nem társulat. Az ilyen társulat nem tud szondaként beépülni a társadalomba. Ahhoz kell egy közös kívülállás, hogy a közönség előtt megjelenjen: kicsodák is ők. Van Bergmannak egy filmje, a *Rítus* című, ahol a bíró kihallgatja a színtársulatot, mert az előadásuk alatt valaki meghalt. Ők ellenállnak, bár ez nem lehetséges, mert a dolog komoly, a bírónak az életébe is kerülhet. És valóban – a végén szívszélhűdésben meghal. De itt az történik, hogy egy idegen társulat, mint egy jól megszervezett egység, vonul el a társadalom szeme előtt, és az nem befolyásolja őt oly mértékben, hogy elveszteni az önazonosságát. Ma nagyon nehezen jelenik meg az a színház, ahol az egyik közösség a másikkal szembesülhetne. A színháznézők attól válnak közösséggé, hogy egy másik közösséggel szembesülnek. (Arról a tradicionális helyzetről már nem is tudok beszélni, amikor még volt egy közösség, volt egy közös mítosz.) Az azonban, hogy idegenséggel, kívülállással, egyfajta „punk”-hozzaállással álljanak szemben a nézővel, és a néző hátrahőköljön és önvizsgálatot végezzen, ez már nem létezik, mert nincs az a társulat, amely azonos egzisztenciális odaadással, egymás nyelvét értve csinálna színházat. És most megint visszaugrok arra az időre, amikor visszavonultunk a lakásszínházba, ahova nem sokan fértek be, de állandóan volt harminc-nyolcvan ember, és nekünk ehhez a helyzethez közvetlenül kellett viszonyulni. Elég feszített helyzet volt esztétikailag és szociálisan egyaránt, anyagi hátrányokkal is járt. Nem hősök voltunk, szeretttük csinálni. Kiállni a nézők elé, akik barátok voltak, és meglepni őket: meglepni a hozzád legközelebb álló embereket – ez elég nagy szellemi erőfeszített jelentett akkor. Törni kellett a fejünket, és fel kel-

lett szabadítani magunkat bizonyos korlátok alól. Ezt a helyzetet ma nem látom. Amit Iván mondott, az nagyon érdekes: hogy a háború után vigaszt kerestek az emberek. Érdekes módon, ennek funkciótlanabb, azt is mondhatnám, hogy perverz formája alakult ki a mai színházban. Nekem a hajam szála az égnek áll attól, hogy Budapesten nem is tudom hány profi társulat van, és ezek közül mindenki, minden társulat repertoárján tartja Shakespeare-t, Csehovot, Molière-t, Ibsent. Úgy gondolom, hogy Csehov dokumentumdrámát írt, és akkor annak dokumentum-ereje volt. Dokumentumot jelentett, hogyan hozza be Mása a számovárt, hogyan lehet hozzászólni egy szekrényhez, milyen idők telnek el, milyenek a ritmusok – az helyi dokumentum volt. Utálták is Csehovot a kezdet kezdetén. Saját-maga is azt írja egy darabjában, hogy ez nem színház. Ugyanígy van ez Shakespeare-nél is, aki nem tudjuk ki volt, de összegyűjtötte a London utcáin hallott dumákat, és költői szintre emelte. Egészen biztos, hogy dokumentum-drámákat írt. Amikor kifulladásig játszott Csehovot és Shakespeare-t, múzeumba nyúlunk. Megpróbáljuk felújítani, de mindig úgy viszonyulunk hozzá, mintha nem telt volna el azóta száz év, és nem vonult volna végig rajtunk a büntető század. Nekem a színház, ahogy most gondolom, olyan dokumentum, amely a mi viszonyainkat tükrözi. A színházban az az alapkérdés, hogy ki vagyok én, és ki vagy te? Hogy miért vagyunk így együtt? Ez a fő kérdés, minden más csak utána következik. Ha ehhez állandóan Shakespeare kell, akkor ebből intelligenciaverseny lesz.

**N.A.:** Márpedig Iván, akkor Te múzeumigazgató voltál, amikor Zadekkel megcsináltátok Shakespeare *Othelloját*, vagy most, amikor egy nagyon izgalmas *Hamletet* csináltok. Relevánsnak tekinthető-e ez a fajta múzeumi lét?

**N.I.:** Nem, de önkritikus rohamomban azt mondhatom, hogy azt hiszem Hamburgban – s ez volt akkor Nyugat-Németország legnagyobb állami színháza (vagyis ténylegesen 1300 ülőhellyel rendelkezett) – nyolcvan százalékig múzeumot próbáltunk. Néha még múzeumot sem, mert nem voltunk elég jók hozzá. A múzeumban a néző hozzá van szokva, hogy ha bejön, akkor Boticellit Leonardót, Goyát lát. S a múzeumnak akkor nem volt ilyen „Goyája”. Igen, részben rutinszínházat produkáltunk, márcsak azért is, mert nem volt más. Azért maradt meg bennem az a pillanat, amikor Zadek a *Vadkacsát* rendezte, mert az legalább hihetetlenül

„rendetlen” volt. Összekavarta a közönség rendjét, ott csomózta össze a szálakat, ahol nem várták, de észre sem vették, mert a szöveg Ibsen volt. Csak csodálkoztak, hogy milyen komikus dolgok vannak benne, amelyeket nem lehet rendszerezni. Shakespeare-nél meg lehetett érteni, mert ugye *Othello* vad, de a *Vadkacsában* nem lehet egy fehér lányt legyilkolni a színpadon, egyszerűen nincs rá alkalom.

**H.P.:** Én is önváddal illelhetem magam, mert mi is csináltunk Csehovot: az volt az egyetlen klasszikus darab, amit a Squat Színház társulatával bemutattunk.

**N.I.:** Hát persze hogy jó volna, ha az ember feltenné azt a kérdést, hogy életének és munkájának ötven, hetven vagy nyolcvan százaléka áll-e alkalmazkodásból, s valószínűleg ez utóbbi lenne az átlagos. El kellene dönteni, hogy utánozzuk-e azokat, akiket mindenki utánoz, vagy saját magunkat utánozzuk-e egy olyan szerepben, amelyet a társadalomban és a munkában osztottak ki ránk. El kellene gondolkodnunk azon, vajon hány százalék marad arra, hogy saját „rendetlenségünket” mutassuk meg másoknak, és figyelmeztessük őket: van bennünk alkalmazkodás.

**H.P.:** Ezt nem alkalmazkodásból mondom, én olvasok Shakespeare-t és Csehovot, és nem is az ellen van kifogásom, hogy játsszák a színházban, hanem, hogy jelenleg ebben modellálódott a színház. Ezen a konferencián világszínházról van szó – mondjuk a színház lokális dolog, de jó: vegyük úgy, hogy világ-színház. Találtam egy új világ-dramaturgiát – Shakespeare-rel és Csehovval szemben. Nagyon sok ember dolgozott azon, hogy létrejöhön. Ez pedig egy video-game, úgy hívják, hogy „SIMS”. Bemutatnám ezt a játékot. Beszédünknek először is legyen az a címe, hogy „Roll over Shakespeare, Roll over Csehov”, úgy mint Elvis Presley „Roll over Beethoven”-je.

Tehát a „SIMS” egy család. A video-game-ben kapsz egy házat, amelyet több lehetőség közül választhatsz ki. Eldöntheted, hány emberrel akarsz együtt élni. Megkapod a házat, a játék megadja, hogyan rendezheted be, milyen bútorokkal. Utána felsorolják neked az alakokat, hogy milyenekkel akarsz együtt élni, megadják milyen legyen a karakterük, milyen jegyben születtek, milyen szükségleteik vannak, milyen a higiéniájuk, milyen a foglalkozásuk, az intellektusuk, tanítani kell-e, vagy nem, s így kiválasztasz nem tudom hány embert. Neked, mint játékosnak, az a feladatod, hogy bol-

doggá tedd a családot. Van egy boldogság-mérce, és amikor ez a mérce leér a pirosba, akkor a figurák depresszióba süllyednek, totál ellenőrizhetetlenek lesznek, és egészen furcsa dolgok történnek. Neked abszolút benne kell lenned ebben a virtuális világban, nem lehet a problémákat csak úgy kívülről hipp-hopp megoldani: ismerni kell őket. Ráadásul, ha több embert választasz élettársul, akkor azok egymással is interakcióba lépnek, és esetleg nagyon megkedveled azt a nőt, akit magadnak választottál, közben neki az a fiú tetszik, aki a barátod és így tovább – a szexuális orientációtól kezdve, amit csak akarsz, mindent meg lehet határozni. És persze el kell tartani a kis csoportot: a „Sim”-ek dolgoznak, ha nem gyerekek. Ha nincs mit enni, ha senki sem keres pénzt, közelít a mérce a piros-hoz. Gyorsan állást kell találnod valakinek, és találsz is. Mondjuk Sárának egy profi futballcsapatnál kell a ponttáblát tekernie és tornászni a közönség előtt. Elindul reggel dolgozni, hogy majd hozza a pénzt, de közben kiderül, hogy menstruál – mert ugye nem nézted meg a dátumot – és visszafordul, ledobja magát ott, ahol van. (Elevé problémák lehetnek, ha már az indulásnál nem határozta meg rendesen a higiéniát: például a kertbe járnak üríteni, és hihetetlen pénzt visz el a takarítására, a szagoktól pedig depresszióba süllyed az egész család.) Sára tépkedi a papírokat dühében, és akkor szólni kell neki, hogy ne csinálja. Vagy össze kell szedni a szemetet, mert azt Sára nem szereti, nem illik a temperamentumához. Erre még jobban bedühödik, és megy a konyhába, hogy étellel kompenzálja a nyomorúságát, de odaég az étel, jönnek a többiek a házból, elkezdenek veszekedni vele. Sára megfordul, a szoknyája tüzet kap a gázlángtól és Sára elég, puff. Kijön a görgőn egy kis sírkő: Sára meghalt, de nincs vége, mert Sárát el kell temetni. Meg kell rendelni a temetést, meg az egész szertartást, hogy milyen vallás szerint történjen, stb. Nem mondom el, mert nagyon kiterjedt a játék, és őrzítő, de hihetetlen dramaturgiája van. Egy „Sims”-nap, választásodtól függően, 4-6 óra. Az események drámai sűrítést kapnak, ugyanakkor mindez megnézhető, tehát nem élet. Másfelől az is drámai, hogy nem lehet csak úgy otthagyni a játékot, legfeljebb ha az ember egy buldózerrel a lakókkal együtt letarolja a házat. Ez azért nagyon radikális.

A globalitásról beszélünk mostanában, ami felé valóban közeledik a világ. Ha virtuálisan is, de ez

a „Sims” is egyfajta valóság. Ezt a dramaturgiát én világszínházinak találok. A figurák „soap-oper”-jellegűek. A felnőtt változatban meztelenül zuhanynak, a gyerek változatban ki van ikszelve a genitália. Ez a világszínház egyik vége: lényegében mindenhol fellelhető ez a dramaturgia. Te táplálsz be azokat a paramétereket, amelyekkel együtt lehet élni. A katarzis is mindig boldogság, a boldogság keresése. A másik végén pedig az a kis színház áll, amit „színház”-nak nevezünk, amit az emocionális intelligencia hoz össze, ahol minden, ami globálisan történik, a bemutatottal ellenkezőleg megy végbe. Ahol összejövünk, megszólítjuk egymást – nem két-, hanem három- vagy négydimenziósan – ahol egy térben vagyunk, ahol együtt és ott kell feltenni a kérdést, hogy kik vagyunk. A spektrum másik vége nem világszínház. A világszínház mindig ott van, ahol éppen van.

**N.A.:** Hadd kérdezzem meg akkor Nagel Ivántól, hogyan működött ez a fajta világszínház, ez a modell, amit Halász Péter elmondott, azokban a színházakban, amelyek német földön komoly előadásokat hoztak létre?

**N.I.:** Németországban az intézményes keretek nagyon sokszor útjában állnak a színháznak. A közönség és a színpad közötti viszony eléggé meghatározott – persze nem olyan extrém módon, mint a bérleteseké, akik nyolcszor egy évadban valami szépet akarnak látni, valami kellemeset, ami nem zavarja őket. Más intézményes formák is vannak, abból adódóan, hogy a városi tanács nevezi ki az intendánsokat, és elvárásaik is vannak vele szemben. Azt sugallják, hogy a közönségnek is vannak elvárásai. Ha azonban a közönséget kérdezed erről, akkor mindig azt várja, amit húsz évvel ezelőtt kapott. És ez természetes is, hiszen akkor nagy élményben volt része, amelynek az emléke évről évre egyre szebb lett. Amikor elkezdtem dolgozni Hamburgban, csaknem valamennyi helyi újság kommunista összeesküvőkként állított be minket. Ha most, huszonöt év múltán megyek oda, mindenki azt mondja: „Milyen gyönyörű!”, és ezen a „gyönyörű”-n valami mást értenek, mint mi, amikor csináltuk. Ugyanakkor például a Berlinben létrejött szituáció ebből a szempontból nagyon előnyös. Hatalmas a város, azt hiszem tizenöt állami színháza van, és még most is a köztársasági kormány „táplálja” őket. Olyan lehetőség adódik így, hogy még az állami színház keretein belül is lehetséges lenne – extrém módon – profilt keresni. Ez

persze nehezebb egy közepes nagyságú városban, ahol a kormányfő vagy a város polgármestere hív meg azért, hogy azt csináld, ami szép és művelt. Shakespeare, Csehov, Ibsen jöhet szóba, meg talán az operett, ha a közönség szereti. Az utolsó években fontos tapasztalatot jelentett számomra, hogy Berlinben egy olyan színház, mint a Volksbühne és Castorf a maga „rendetlenségét” csinálhatta. Az volt az egyetlen színház, amelyben politikai fordulat is végbement, és amelyben egy egész generáció otthon érezte magát. Egy generáció, amely egyszerre tulajdonképpen az otthonában: a színházában nem érezte magát otthon, mert hirtelen elvesztette. Hiszen bár kicsit mohos és penészes volt, mégiscsak az otthonuk volt, és aztán az ottani rendszerrel együtt eltűnt. Különös, hogy ez a színház a „rendetlenségével” és furcsa felfedezéseivel hirtelen egy egész generációnak lett az otthona. Furcsa (és ez is csak a nagyvárosi lét következménye), hogy mindez botrány nélkül játszódott le. Persze botrány volt az egész, hiszen egy rendszert váltottak le, és az embereknek hirtelen fogalmuk sem volt arról, hogy jó-e a színházuk, ki ellen játszanak, hol is vannak tulajdonképpen. Abban a pillanatban, amikor minden megváltozott, nem lehetett ezt kontrollálni. Még most is idézik akkori véleményemet arról, hogyan folytatódjon a berlini, az összberlini színház. Én azt mondtam: alapítsatok ebben a csúnya házban, amelynek olyan sok különböző terme van, egy merész, új társulatot. Az nem jelenthet nagy problémát, hogyan fizessétek az embereket, mert azok három év múlva vagy híresek lesznek, vagy halottak. Ezt Castorf, mint különleges biztatást, mind a mai napig idézi. Igen, ilyenek kellene lennie a színháznak: vagy híresnek, vagy halottnak. A Volksbühne vállalta ezt a kihívást, és nagyon jó eredményei lettek. Két nagyon fontos rendező dolgozott ott, és kialakult valami társulatiféle. Ez abban is megnyilvánul, hogy nem zárják be a kantint egy órákor, mert még nem ivott eleget mindenki.

**N.A.:** Mindezek fényében hogyan látjátok azt, ami itthon történik? Nyilván hazaérve egy egészen másféle színházi kultúrát találtok, mint amilyentől annak idején elbúcsúztatok.

**H.P.:** Erre már valamennyire válaszoltam. Most két dolog jutott az eszembe: az egyik a botrány, a botrány mint valami, ami kipattan, valami, ami eddig el volt takarva előlünk. Azt gondolom, hogy az élet nem annyira tökéletes (ma sem az), hogy ne lenne valami rettenetesen botrányos benne. Ha az

élet összes elemét végigvesszük: az optimizmust és a pesszimizmust, az elejével és a végével... hát mindez botrányos. Látom, ahogy az emberek együtt léteznek, ez is botrányos. Hogy Marlboro cigarettát szívnak, botrányos. (Nagel Iván ekkor gyűjtött rá egy Marlboróra) A botrány és a hisztéria az a két elem, amellyel a színház jelen tud lenni. Az a hisztéria, ami elnémítja a szavakat, hogy megszülethessen a megszólítás. Nincs sok értelme úgy színházba menni és úgy végignézni Shakespeare-t vagy Csehovot, hogy ő jobban rendezte, ő kevésbé jól, ő nem talált olyan jó megoldásokat, ő meg igen – ez egy intelligenciateszt része. Botrány, hisztéria kell ahhoz, hogy valami megszülessen.

**N.I.:** Az a különbség, hogy Péter alkotó, én meg nem. Életem nagy részét azzal töltöttem, hogy megkönnyítsem, lehetővé tegyem egymástól nagyon különböző emberek munkáját. Ezért persze az ilyen ember megalkuvóbb, mint az, aki a maga művészetét, a maga világképét akarja megvalósítani. Eből a szempontból úgyszólván szerényebb problémáim vannak a magyar színházzal. Még egy hetet maradok itt, eddig kétszer voltam színházban, és azt hiszem, most nem is megyek többször. Engem sem nagyon érdekel, hogyan játsszák ezt vagy azt a Goldoni-darabot, mert – úgyszólván – csak egy kicsit kevésbé jó író, mint Csehov és Shakespeare. Ilyen „deformation professionelle”-t már túl sokat láttam. Nem tudom, miért kellene még egyszer ebben az életben a *Mirandolinát* vagy *A vágy villamosát* megnézni, nem látok benne feladatot. A magyar színházban általános volt – persze nem lehet így általánosítani, mégis megpróbálok – a játékmód egyfajta színházias zsirossága. Mondhatná az ember, hogy ez egy kicsit orosz befolyás, de ott remek színészek vannak: valahogy könnyűek, és furcsa módon ez a könnyűség teremtett lehetőséget arra, hogy az ember megzavarodjon, csodálkozzon, odafigyeljen. Ilyet túl keveset láttam eddig Magyarországon. Megnéztem egy fiatal rendező két-három előadását, aki másképp volt számomra érdekes. A színészek könnyebben és pontosabban játszanak: teljes testiséggel, kövérséggel és zsirossággal, ugyanakkor nem a színpadot állítják oda nekem. Az ember fölbred, mert valami szokatlant lát. Ezt nem lehet általánosítani, s ha mégis megpróbálnám, azt mondanám: látok arra egy sanszot, hogy modernebb, újabb vagy érdekesebb legyen a színház. Azt hiszem, mozog valami.

**H.P.:** Szerintem is. Amikor kikergettünk New

York-ba, kb. akkor volt a színházi periódus lehajló ága, mi még elcsíptük és egy kicsit fel tudtuk magunkat tornászni. De a '60-as évek vége kifejezetten kommunális időszak volt, amikor az emberek össze akartak járni, tüntettek – a színház a fizikai együttlét kifejeződése volt. Akkor tényleg mindig együtt voltak az emberek (példa erre a Living Theater). Ennek az utóhatása szülte meg Wilsont és még egy-két elég komoly dolgot. Akkor egy héten belül száznyolcvan bemutató volt New Yorkban, öt évvel később csak havonta három. Kiesett a színház a szellemi fókuszról. Nem tudott kommercializálódni: vagy a Broadway, vagy nincs színház, ami tehát ebben az értelemben Amerikában nincs jelen. Most ismét felébred az emberekben a vágy, hogy kilépjenek ebből a kétdimenziós világ-

ból. Olyan sok kétdimenziós képet kapunk, hogy már engem is csak mint egy papírból kivágott figurát néztek. Talán nem véletlen, hogy most az emberek ilyen nagy számban járnak színházba, többen mint valaha. A színház jelenleg minden ügyekedésével és technikájával stb. együtt retrográd. Retrográd, mert az emberek most valóban össze akarnak járni, valóban meg akarják magukat vizsgálni, kérdezni akarnak, és minden egyes Shakespeare és Csehov – és ezek most tényleg csak címkék —, a művészszínházak minden egyes lesimított mozdulata elodázza ezt a találkozást. Fizikális, fiziológiai szüksége van az embereknek arra, hogy együtt tapasztalják meg: hol és kik vagyunk.

*Szerkesztette: Törő Mónika*