

ARIANE MNOUCHKINE

A színész második bőre

I.

Ariane Mnouchkine neve elválaszthatatlan a Théâtre du Soleil-től. Társulatát 1964-ben alapítja az egyetemi színpad színészeiből és szakembereiből.

A társulat elsőként Maxim Gorkij *Kispolgárok* című művét mutatja be (1964–1965), majd a Théophile Gautier műve nyomán készült *Fracasse kapitány* című darabot. De igazán ismertté Arnold Wesker *Konyha* (1967) című műve teszi őket. Az előadás hatalmas sikert arat, és több mint hatvanezer nézőt vonz. Ezt követően Ariane Mnouchkine egy Shakespeare-darabot mutat be, a *Szentivánéji álmot* (1968). A következő három, közösen létrehozott alkotással az együttes beírja nevét a színháztörténetbe: *Les Clowns-t* (*A bohócok*) 1969-ben mutatják be az aubervilliers-i Népszínházban, majd az Avignoni Fesztiválon az 1789-et (1970–1971) és az 1793-at (1972–1973), s végül *l'Âge d'or-t* (*Az aranykor*, 1975).

Ezek az alkotások elsősorú sikert aratnak. Újfajta színházfelfogás körvonalazódik bennük: egyrészt a színészi játék nagyon közel áll a commedia dell'arte tradíciójához, nagymértékben a testre épül, másrészt a közönség olyan kérdésekkel találkozik, amelyek érintik a környező valóságot. Ariane Mnouchkine egyéni látásmódjával, erőteljes esztétikus nyelvezetével feltárja a történelmet, a múltat és a jelent. Produkcióikat számos helyen bemutatják Franciaországban és külföldön. A Soleil előadásaival megnyeri Martiniqne, Lausanne, Berlin, London, Belgrád, Varsó, Bécs, Milánó, Louvain-la-Neuve közönségét (százezer néző látta *Az aranykort*, kétszáznyolcvanezer az 1789-et).

Eme pezsgő alkotói időszakban Mnouchkine helyet talál társulatának egy elhagyatott, nem színházi célokra tervezett épületben, a Cartoucherie-ben, a Vincennes-i Tölténygyár régi üzemében. Úgy döntenek, előadások bemutatására és a közönség

befogadására alkalmas teret alakítanak ki a csarnokokból. Mindeközben Mnouchkine az 1789 film-adaptációján dolgozik, majd a *Molière* című filmen, melyhez ő maga ír forgatókönyvet.

A Klaus Mann *Méphisto*, *egy karrier regénye* című művének átírata nem a társulat közreműködésével készül. Mnouchkine ideiglenesen visszatér a szöveghez, amelyet ezúttal ő adaptál színpadra. A társulat a darab természetéből kiindulva alakítja ki a színpadi teret, mint az 1789 és *Az aranykor* esetében. A közönség két, egymással szemben lévő játéktér között helyezkedik el, a színészek, a monológokat kivéve, egyik helyről a másikra járkálva játszanak, így nézők arra kényszerülnek, hogy hol erre, hol arra forduljanak.

Ezt követi a Shakespeare-ciklus, a társulat történetének másik fontos mozzanata. 1981 és 1984 között Mnouchkine átdolgozott fordításában kerül színre a *II. Richárd* (1981), a *Vízkereszt* (1982) és a *IV. Henrik* (1984). A Shakespeare-ciklus előadásait számos fesztiválra meghívják (München, Berlin, Avignon), amelyek közül kiemelkedik a Los Angeles-i Olimpiai Művészeti Fesztivál.

Mnouchkine soron következő előadásai Hélène Cixous közreműködésével jönnek létre. Az együttes erőfeszítése nyomán létrejött alkotások ötvözik a kortárs történelmet és a teatralitást. Ezt példázza az *Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (*Norodom Sihanouk, kambodzsai király borzalmas, ám befejezetlen története*, 1985), az *Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (*India, avagy álmuk Indiáról*, 1987–1988), a *Ville parjure ou le Réveil des Éryniés* (*Az esküszegő város avagy az erünniszkek ébredése*, 1994) és legutóbb az *Et soudain, des nuits d'éveil* (*És hirtelen, az ébredés éjszakái*, 1997).

1990 és 1993 között Mnouchkine egy másik fontos ciklus színrevitelére vállalkozik, az *Atreidák-éra*, mely Euripidész *Iphigénia Aulisban* (1990), valamint Aiszkhülosz *Agamemnón* (1990), *Áldozatvivők*

(1991), és az *Eumeniszek* (1991) című műveiből áll össze. A darabok, amelyeknek Mnouchkine vagy átdolgozta a fordítását vagy teljesen újrarendelte a szövegét, egyaránt hatalmas sikert aratnak a Cartoucherie-ben, és a világ minden részén. Számos fesztivál és színház tűzi műsorára az *Atreidákat*: többek között a Holland Fesztivál Amszterdamban, a Theater der Welt Essenben, az Orestiadi di Gibellina Sziciliában, a Berliner Festspiele Berlinben, az Európai Művészeti Fesztivál Bradfordban, az Amerikai Színházak Fesztiválja Montréálban, a B. A. M. New Yorkban, a Wiener Festwochen Bécsben. 1995-ben Mnouchkine a *Tartuffe*-öt az iszlám fundamentalizmus leleplezéseként rendezi meg. 1997-ben pedig bemutatják az *Et soudain, des nuits d'éveil*-t, mely Hélène Cixous közreműködésével születik.

Ariane Mnouchkine művészi elkötelezettsége politikai elkötelezettséggel párosul. 1979-ben a filmes Claude Lelouch-sal megalapítja az AIDA-t (Association internationale des artistes victimes de la répression dans le monde – „A világ elnyomott művészeinek nemzetközi szervezete”). A szervezet különösen 1979 és 1984 között tevékenykedik a latin-amerikai, a keleti országok és Európa más országaiban élő művészek védelmében. Újabban pedig pártfogásába veszi a terrorizmustól szenvedő algériai művészeket.

II.

A mikor 1987-ben, a *Shakespeare-bemutatók* kapcsán interjút készítették Önnel, azt mondta, hogy a színház fontos szerepet tölt be a mai társadalomban, mert akkor is „a szolás, a gondolat, az írásos megnyilvánulás, a történelem lelkének a színtere, mikor ezeket a dolgokat elnyomják és elutasítják. A színház olyan hely marad, ahol tanulunk, ahol megértésünket próbára tesszük, ahol megérintenek, ahol találkozunk másokkal, és ahol mások vagyunk”. Majd a színházról mint a jelenkori társadalmat reprezentáló intézményről beszélt. Gondolja, hogy ez manapság is érvényes?

A színház olyan hely volt, ahol társadalmi problémák kerültek színre. De ez banálisan hangzik. A színház fontos, annak ellenére, hogy sokan vélik úgy, már nem az. A színház helyzetét jelenleg egy kicsit hasonlóan látom Tibetéhez. Tibetben csak hatmillió ember él, mégis alapvetően fontos, hogy a tibeti gondolkodás „életben maradjon”. Ugyanez áll a színházra is. A színház nagyon parányi. A televízióhoz képest csak kevés embert érdekel (jóllehet sokkal többet, mint ahogy gondolják).

Sokan nem járnak színházba, s napirendjük mit sem változna, ha a színház nem léteznék többé. Ugyanakkor mennének el a hivatalukba, ugyanabban az időben mennének haza, ugyanazt a televíziós műsort néznék. A színház olyan, mint egy szentély. Az emberiség történetében vannak olyan periódusok, amikor – úgy gondolják – a színház nem számít, de ennek a szentélynek nem szabad eltűnnie. 1987 óta ez talán megváltozott. Én azt mondom, nem kell abbahagyni a színházat csak azért, mert sok ember épp most hagyja ott.

Utolsó darabjai felidéznek kezdeti, meglehetősen erős politikai elkötelezettségét. De kevesebb politikai töltet érzékelhető a Shakespeare- és az Atreidák-ciklusban. Osztályozni tudná darabjait a politikai elkötelezettség foka szerint?

Nem. Azt gondolom, hogy a Théâtre du Soleil mindig is ezt csinálta. Mindig klasszikusokat mutatunk be, nagy mesterek alkotásait és kortárs színházat műveltünk. Természetesen, a tragédiák születésük idején valószínűleg mind politikai töltetűek voltak. Számunkra már metafizikussá váltak. És ebben az értelemben lesz politikai egy előadás. Egyfajta politikai attitűd irányította az *Atreidák* bemutatását, amely kétezeröttszáz évvel ezelőtt keletkezett. Ezeket a darabokat tökéletesen érthetővé kell tenni, méghozzá az eredetihez a lehető legközelebb álló nyelven, a mai tizenéves gyermekek számára is. Ez már önmagában véve is politikai magatartás.

Ugyancsak politikai attitűd nyilvánul meg abban, hogy a fertőzött vér történetét, a temetőben tanyát űző hajléktalanok sorsát tekintjük korunk tragédiáinak, ezeket kell megérteni mind a gyermekekkel, mind a felnőttekkel.

Tulajdonképpen ez a két dolog hasonló egymáshoz. Nekünk az a meggyőződésünk a Théâtre du Solielben, hogy a dolgok politikai oldalához hozzátartozik az írás, az irodalom, a színház, a filozófia, és a művészetek végtelen tisztelete. Szükségletet akartunk teremteni. Célunk, hogy kifejezzük a világot a maga teljességében, vagyis azt, ahonnan jövünk: az eredeti, a mitologikus világot és a jelen világot. Tehát egyfajta „átjárást” a kettő között, természetes egyensúlyt.

Hiszek a fényben

A színház tehát az Ön számára politikai vállalkozás. De azt is mondta, hogy a színház „ismerőssé teszi az ismeretlent, felforgatja és fényvel árasztja el a megszokottat”. Hozzárult-e valaha is ez a háprázat a körülöttünk lévő dolgok megváltoztatásához?

Jómagam hiszek a fényben, hiszek a káprázatban. Hiszek a szépség, a fény, a remény, az öröm, a nevetés, a könnyek ösztönző erejében. Hiszek az érzelmben. Azt gondolom, hogy ezek a gondolat és az élet irányadói. Az értelem közvetítői. És az jól van, hogy az emberek könnyekkel a szemükben jönnek ki a *Tartuffe*-ről, mondván, felkavarta őket. Mert valójában Molière ereje kavarta fel őket, a bátorsága, a színészi játék heve és a remény, ami ebben van. . .

Idézem Önt: „Korunkban a színház helyzete nagyon törekeny, nincsenek tartalékai, mulékony, egyszerű, pillanatnyi. De talán épp ebben van az ereje: kell, hogy a közönség szeresse. És legyen bátorsága utána járni. Nem múlik el soha a színészek, az emberi test, az emberi lélek iránti valódi vágy, sőt szükséglet.”

A színház a kollektív érzékiség színhelye, de nem merném így mondani, mert ez túl nyersen hangzik. Igaz, hogy az emberek, azért jönnek színházba, mert szeretnek élő testeket látni. Azért jönnek, hogy felfalják a színészeket.

A színésznek veszélyben kell lennie a színpadon

Gyakran visszatérő gondolat, amikor színészekkel dolgozik, hogy veszélyben kell lenniük a színpadon. Miben áll ez a veszély?

Azt akarom ezzel mondani, hogy a színészt az eltévedés veszélye fenyegeti. Amikor feltárunk valamit, ez a veszély fenyeget. Gyakran hozom fel példaként Marco Polót és Kolombusz Kristófot, akik az aranyért, a fűszerekért vagy egyszerűen a tudományos felfedezésért keltek útra. A veszély az eltévedésben, a felfedezés sikertelenségében áll. Ez nagyon nagy veszély. És ugyanakkor itt van a szentségtörés veszélye, de ez nem létezik a munkában. Valójában a munkában jogunk van a legborzalmasabbat csinálni. Amint a közönség megjelenik, ez a veszély mégis létezik: a hazugság, a félrevezetés, a befagyás kockázata.

Ahogy a rendezőnek, a színésznek is mindig fel kell tennie a kérdést: színháznak nevezhető-e, amit épp csinálók? Sok ember csak jelmezbe öltözve felmondja a szöveget. És vannak, akik eljátsszák. Igazából ők vannak veszélyben. Ez a különbség a nagy színész és a többiek között.

Beszél a félelemről is. Azt mondja, hogy a színész mindig fél a színpadon, a félelem mindenütt jelen van és a színésznek meg kell tanulnia együtt élni vele.

A színészek gyakran mondják, hogy a félelem visszatartja őket attól, hogy véghezvigyenek valamit. Hozzá kell szokniuk a félelemhez, mint vala-

mi bizalmas útitárshoz. A művészek mindig félnek. Ez ellentmondásban van azzal a lemondással, amelyben élnek: ahol lemondás van, ott nem kellene félni. De még mielőtt sikerülne elérniük ezt, a munkához szükséges lemondást és nyugalmat, ott a félelem.

Az olyan festők írásaiban, mint például Van Gogh, tetten érhető ez a félelem. Van Goghot rémülettel töltötte el az a gondolat, hogy nem érti a festészetet, nem fest igazi képeket. Pedig már alkotott néhányat, amikor ezt írta. Nem egyszerűen a téboly mondatta ezt vele, hanem mert feltette a művészet lényegére vonatkozó kérdéseket. Hacsak nem válnak olyanná, mint Hokusai, és nem vagyunk a birtokában zseniális türelmének, ami hetvenéves korában azt mondatta vele: „nyolcvanéves koromban talán képes leszek festeni egy madarat.” A színészekben (beleértve mindenkit, a rendezőt is) megvolna ez a szerénység, ha alázattal mondanák: talán tíz év múlva már színháznak lesz nevezhető az, amit csinálnak, és alázattal elfogadnák, hogy ez egészen a haláluk napjáig megmarad, akkor még több jó színház volna.

A félelem együtt jár a veszéllyel.

Nem mindig, mert akkor rossz félelemről van szó. Amikor a színészek azt mondják, hogy a félelem nem engedi őket játszani, nem a jó félelemről beszélnek. Ez a saját énjükből fakadó félelem, félelem attól, hogy nem tudnak úrrá lenni rajta, hogy nem csillognak, nem érnek el eredményeket. Az igazi félelem a művészettel együtt jut kifejezésre.

Eltávolítani az akadályokat a színész előtt

Sok meghallgatást tart, hogy kiválassza színészeit. Mindig a gyakorlatok során választja ki őket folyamatosan. Hogyan választ ki egy színészt? Milyen kritériumok alapján? Az emberi tulajdonságaik, a bennük rejlő tehetség irányítják választásában?

Soha nem rendezek tipikus meghallgatásokat, ahol az emberektől azt kérik, hogy játsszanak el valamit. Tehát, hogyan választom ki a színészeket? Nem tudom. . . talán a tehetség alapján, amit azt hiszem, meglátok bennük.

Nem a képzettségük alapján.

Nem, habár a képzettség összefügg a tehetséggel. Aki „jól iskolázott”, tehát jó teste van, tud táncolni, ismeri a zenét, képes teret teremteni maga körül, azt kezelni, pontos gesztussal él, az már rálépett erre az útra. Ennek ellenére, nem ezek alapján választok.

Milyen lenne az ideális színházi iskola?

Egy olyan hely, ahol eltávolítják a színész elé kerülő akadályokat, azaz ahol kiművelik a testét, ahol rugalmas, atlétikus, fogékony, precíz testet, ritmusérzékeny, harmóniaérzékeny, zenei ismereteket kap: kultúrát; s ezen nemcsak intellektuális kultúrát értek (jöllehet én nem vagyok ellene, sőt), de a test megfelelő kultúrája szintén lényeges. Amit a test kultúrájának nevezek, az a jól átgondolt testneveléstől egészen a táncig (mindenfajta táncig) terjed. És utána természetesen következhet a tradicionális keleti színházak ismerete, de ez már egy magasabb szint.

Gondolja, hogy léteznek olyan iskolák, amelyek efféle globális műveltséget adnak?

Nem sok. Itt van Lecoqé... De inkább a tanulóknak kell, ha mondhatom így, megcsinálni a maga boltját: „Rendben tanultam énekelni; akkor most akrobatikázni fogok. Tanultam indián táncot; nos, akkor most elutazom három évre, hogy tanulmányozzam...” Szükség van a szemre, a testre, a bőrre, az érzékenységre kultúrájára. A képzelet „megizmosításáról” van szó, a gyermekkor „megedzéséről”. Ehhez először vissza kell találni a gyermekkorba, újra meg kell találni a gyerekkor mágikus erejét, majd megizmosítani. Hogy tetszés szerint megidézhető, előhívható legyen.

A kultúráról beszél, azaz az intellektuális kultúráról, az általános kultúráról. Fontosnak tartja a játékra vonatkozó elméleti szövegek ismeretét?

Természetesen. Ezek a szövegek nagyon fontosak, mert igazolnak dolgokat, de csak akkor hasznosak, ha a színész „bepiszkitja” a sminkjével, veritékével, taknyával, piszkos ujjával. Egy érintetlen szakácskönyv azt jelenti, hogy a tulajdonosa nem tud főzni.

Tehát létezne párbeszéd könyv és színpadi gyakorlat között?

A mesterek könyvei, Jouvet, Copeau vagy Mejerhold írásai elengedhetetlenek. Azt hiszem, Copeau-t olvasva gondoltam arra, hogy olvasnom kellene elméleti munkákat. Annál is inkább, mivel az alapvető kérdésekben ezek a mesterek összhangban vannak. Jó, ha az egyetemen olvassuk őket, de még jobb atlétatrikóban, a színházi gyakorlatok során!

Régen a színházak voltak olyan mesterei, akik vonatkoztatási pontként, modellként szolgáltak, írásaik ösztönzőleg hatottak, és irányították az alkotómunkát: Sztanyiszlavszkij, Brecht, Artaud. Ezek a mesterek

mintha kevésbé lennének fontosak mostanában, kivéve Sztanyiszlavszkijt. Kik kerültek a helyükre?

Nem cseréltük le a mestereket, meg kell őket találni. A mesterek a könyvekben vannak. Ott kell őket megtalálni, ahol vannak. Bizonyos filmekben, bizonyos könyvekben. Utánuk kell járni. Még ha a játékról szóló fejtegetések nem tanítanak is meg feltétlenül játszani, azért hasznosak lehetnek abból a szempontból, hogy ha egyszer felfogtuk a jelentésüket, nem hagyjuk magunkat félrevezetni és átlátjuk, hogy a szöveghez képest, mit akarunk látni és csinálni. Ha például képesek vagyunk meglátni a hasonlóságot a commedia dell'arte és Charlie Chaplin között, ez segít. Aztán meg a mesterek valószínűleg soha nem voltak sokan, de képesek voltak hatni. Ma is hatnak. Az igazi mester ritka!

Milyen mesterei voltak?

Sokan vannak. Nem is tudom felsorolni mind. Vannak köztük csoportok is, egyének is. Például a kathakali, az mester. A Bali-színház szintén mester. Az a színész, akit nem ismerek név szerint, akit Tokió egyik negyedében láttam játszani egy kis népi színházban, amilyenek már nincsenek, szintén mesterem. Vannak kiváló keleti mesterek, és még rengetegen mások, akiket nem is ismerek. Most Ön pedagógusokról vagy mesterekről beszél?

Különbséget tesz a kettő között?

Igen. Van egy kis különbség. Lecoq nagyszerű pedagógus, de úgy érzem, nem tekinthető mesternek. Hogy miért? Talán, mert nem tudott ellenállni a pénz „csábításának”, iskolát alapított, ami túl drága volt ahhoz, hogy mester legyen.

Ez szintén abból fakad, hogy nincs köze a gyakorlathoz?

Talán emiatt nem vált igazán mesterré. Azért azt kijelenthetem, hogy egyik mesteremnek tartom, mert valamire felnyitotta a szemem, ez kétségbevonhatatlan. Sokkal tartozom neki. Vilart ugyancsak mesteremnek vallo, még ha talán nem volt is nagy pedagógus. Neki nem volt iskolája...

A mesterhez való viszony pedig manapság nagyon is fontos, mert kevés színházi szöveg van forgalomban, az emberek kevesebbet olvasnak, a művészek maguk keveset írnak. A mesterekhez tartozás tehát elengedhetetlen: modellként szolgálnak.

Jelenleg az ARTA¹ a kínai opera egyik mesterét látja vendégül, Madame Peit. Rendkívüli egyéniség.

¹ ARTA: Association de recherches des traditions de l'acteur – A színész hagyományait kutató egyesület. Sophie Moscoso első gyakorlati feljegyzéseit az ARTA adta ki a következő címen: *Hebei Bangzi, a hagyományos kínai opera, „M” Pei Yanhing és mestere, Guo Jinghun gyakorlata.*

Sophie Moscoso részt vett a gyakorlatán, és lejegyzett mindent, amit Madame Pei mondott. Azt beszéljük, hogy lemezen is hozzáférhetővé fogja tenni.

A színházi gyakorlat egyik problémája, hogy nemigen törődik vele, hogy-e maga után emléket. Ezért, egyébként, mint annyian, én is sajnálom, hogy előadásai nincsenek megőrkítve. Minden gyakorlat el fog tűnni. Csak néhány videofelvétel, néhány kritika marad belőlük, de semmi olyan, ami visszaadná az előadásokat a maguk teljességében. A hatásuk, az emléküik természetesen tovább él...

Most éppen a rendezőnőkkel készíték interjút. Valamennyien mesterükként, példaképükként említik Önt. Tudatában van ennek?

Tényleg vannak nők, akik azt mondták, örülnek, hogy egy nő csinálja azt, amit én, ezt meg tudom érteni. Én magam is boldog vagyok, ha látok egy sikeres nőt... Talán egyfajta női „nacionalizmusról” van szó. Egyébként örülök, hogy jelenleg egy nő tölti be az igazságügy-miniszteri posztot Franciaországban; remélem, hogy boldogulni fog. Ez egyszer a nők nem csak gyermekmegőrzéssel vannak megbízva.

Tehát, úgy látszik, vannak már női rendezők is, és távolról sem rosszak. Ez jelent valamit, s erre büszke vagyok. Ami engem, mint példaképet illet, nos, hogy ezt valóban felfogjam, ahhoz tudatában kellene lennem a koromnak, de ez nem megy. Néha előfordul, amikor valakitől megkérdezem, mikor született, s azt válaszolja „1970-ben”, akkor elgondolkodom azon, hány éves is vagyok! Egyszer valaki azt mondta, hogy 1975-ben született! Erre azt mondtam magamban: „Akkor már tizenegy éve létezett a Théâtre du Soleil!”

Bírni szusszal

A testi kultúráról beszélt. Egy dolog nagyon meglepett a gyakorlaton az improvizációk során. Azt mondta az egyik elfáradt színésznek, hogy húsz percig kellett volna bírnia, hogy atlétának kell lenni. Több alkalommal hozzátette, hogy a fáradtságnak nincs helye a felkészülésben: a játék alapja az öröm, a vágy. A színésznek nagyon intenzív testedzésen kell részt vennie, hogy formában maradjon, kitarító legyen és bírja szusszal.

Éppen most mondtam el megint a színészeknek. A korról beszélgettünk és néha pont ez a gondom. 58 éves vagyok és vannak dolgok, amiket öt éve még meg tudtam tenni, mint például a kamionok együttes megpakolása. Szórakoztatott, örömet

okozott a kamionok berakodásának irányítása; rézsze volt a színházi kalandomnak. De mára ennek vége: már nem rakodok kamionokat, már nem emelek nehéz dolgokat, mert fáj a hátam. Tehát bizonyos értelemben mindig példamutató voltam. Azt kell mondjam, makkegészséges vagyok. Oda mentem rakodni, és nem volt kérdés, hogy pakolok-e vagy sem. Most már búcsút mondok a rakodásnak. Egyébként ezt meg kellett beszélünk, hiszen a társulatban mindenki azonos fizetést kap. A Théâtre du Soleil működése mégis nagyon paradox: ugyanis sokat irányítok, ez tagadhatatlan.

Mindenki ezt mondja.

De soha nem egyedül hozom meg a társulatot érintő életbe vágó döntéseket! Mellesleg, néha sajnálom, hogy nem léptem fel határozottabban a megbeszéléseken, ugyanis születtek rossz döntések. Ilyen volt a *Ville parjure* (Az esküszegő város) elvetése. Nem vagyok mindig győztes, mégis azt mondják, hogy én irányítok. A fiatal színészek számára hőstettnek számít, hogy játszanak, berakodnak a kamionba, aztán elmennek ünnepelni, majd vonatra szállnak és hazamennek. Mindez annak az örömmek, annak a hőstettnek a része, hogy egy társulat tagjai. Egy időben aggódtam, hogy már nem bírom ezeket a hőstetteket végrehajtani. Most, azt hiszem, másféléket viszek véghez. Nem szeretném, ha egyszer csak úgy döntenénk, hogy mások már nem rakodják a kamionokat! Fáradtságos kényszerűség ez, de szintén része az örömmek, kivéve (és erre nekem kell figyelni) azon színészek számára, akik másnap délelőtt próbálnak. Nem pakolunk, ha a munka folytatódik, ha nincs két nap pihenő otthon. Szükség van arra, hogy ott legyenek, bár nem tudom felvenni a versenyt a színészek fiatal, „lángoló” fizikumával. Úgy érzem, hogy ma másként tudom ösztönözni őket, mint korábban.

A kamionok rakodása egyfajta kihívás, öröm lehet, de bizonyára vannak pillanatok, amikor a színészek szeretnék inkább hazamenni!

Természetesen! De éppen ilyenkor kell mégis inkább pakolni. Nézze, a kamion nem tudja, hogy van-e kedvünk rakodni vagy sem. A hőstét nem mindig okoz örömet, néha hullafáradtan is végre kell hajtani. Csak azután jön az elvégzett munka öröme, mikor már túl vagyunk rajta. (?)

A színészekről beszélt, a fiatal testükről. Vannak azonban színészek, akik már régóta tagjai a Théâtre du Soleil társulatának.

Vannak színészek, akiknek a teste már nem olyan fiatal. Az ő problémájuk kicsit hasonló az

enyémhez. Meg kell érteni, hogy vannak emberek, mint például én (Myriam² is negyvenegynehány éves), akik már nem tudnak mindent megcsinálni. Nos, nem feltétlenül kell, csak azért, hogy megőrizzük a Théâtre du Soleil-ben kialakult egyenlőséget, ugyanazt a dolgot kérni tőlük, mint attól, aki épp most került a társulathoz, vagy aki csak két vagy öt éve van itt, és nagyon fiatal, neki meg kell csinálnia olyan dolgokat is, melyeket idősebb korban mi már nem tudunk. De azért még nem válunk hivatalos tagokká. Mindig küzdeni kell azért, hogy a társulat ne intézményesüljön, hogy élő, eleven maradjon. Vannak öregedő színészek, és szeretném, ha az érettségüket számításba vennék; nem intézményesen, nem fősvényen, nem hanyagul, hanem úgy kezelnék, mint egy letétet, egy trezort, egy hóstettet, mint másutt lévő, eltérő dolgokat. Egészen olyan, mintha azt mondanám: „Felnöttem; ezt többé már nem teszem meg!” Nem a sikerek eredményképpen létrejövő hierarchiáról van itt szó. Ezt bizonyára, nem értik azok, akik mégis elmentek.

Szeretnék visszatérni a tréning és a tanulás témájára. A színész egyik problémája az, hogy ha véget érnek a tanulóévek és elkezd játszani, magára marad. A Théâtre du Soleil-nél nem ez a helyzet, hiszen mindennap gyakorolnak. Formában kell maradni. Hogyan történik ez a felkészülés? A múltkor például olyan színészekről beszélt, akik éppen capoeirát táncolnak, hogy hajlékonyá tegyék a testüket. Mit tehet egy színész, hogy megőrizze formáját?

Nagyon nehéz válaszolni erre a kérdésre, mivel ez az előadástól függ. Az *Atreidáknál* a bemelegítés elengedhetetlen volt: a színészek tudták, hogy ha nem melegítenek be, bajuk lehet belőle a színpadon. De ha táncal melegítettek be, nem volt problémájuk. A *Ville parjure* (Az esküszegő város) esetében ez már sokkal nehezebb volt, mert a bemelegítést kevésbé érezték szükségesnek: egy kis rappel és modern táncal oldották meg. Ellenben a *Tartuffe*-nél pokoli volt. Szükség lett volna bemelegítésre, mert a darab fizikailag nagyon megterhelő, de mégsem sikerült megtalálni azt a módot, amely lehetővé tette volna, hogy a színészek a szerepekre és a darabra ráhangolódjanak, hogy megfelelően bemelegítsenek. Úgy gondolom, hogy a következő előadásnál ez sokkal könnyebb lesz, mert rá lesznek szorulva.

A kondíció fenntartása állandó probléma. Paradox a helyzet, mert amikor a színészek játszanak,

a veszély a nap folyamán csak sokkal később jelentkezik, amikor azonban próbálunk, már reggel kilenctől jelen van. Egész idő alatt mozgásban, keresésben vagyunk. Ott vagyok velük, hajtom őket, kiabálok stb. Mindig van egyfajta ösztökélés. Amikor játszanak, s ez természetes, inkább békén hagyom őket. Noha minősítem őket, azért önállók. Annak terhe, hogy eldöntsék, mire van szükségük, sokkal nagyobb erővel nehezedik rájuk.

Vannak, akik valóban tudják, mire van szükségük, és azt is teszik. Vannak, akik azt hiszik, hogy tudják, és csinálják is, de ez igazából semmire sem jó. És vannak, akik azt gondolják, hogy semmire sincs szükségük. Ez aztán emberi! Ez egy emberi társulat, tele olyan emberekkel, akik vagy teszik a dolgukat, vagy lusták, vagy elszállnak, és mindenkit belerántanak a sarba, mert nem tették meg, amit meg kellett volna tenniük.

Az előadások előtti tréningről beszél, de a bemutatók között – és nem csak a Théâtre du Soleil-re gondolkol – vannak olyan időszakok is, amikor a színész nem dolgozik. Hogyan lehet formában tartani őket?

Éppen erre valók a tanfolyamaink. Jöttek hozzánk színészek, és mondták, hogy milyen szörnyű, hogy nem dolgoznak, és ha nem dolgoznak, halottnak érzik magukat. Ezért döntöttünk úgy, hogy indítunk számukra egy tanfolyamot. Van egy házunk, fizetést kapunk: így hát ez ajándék, adomány a fiataloknak, akiknek mindez semmibe sem kerül (a tanfolyam ingyenes). A fiatalok rendelkezésére bocsátjuk eszközeinket. Rendszerint, évente egy alkalommal rendezzük meg, de nem mindig érek rá. Ha mindenki ezt tenné, sok hely lenne, ahova a színészek elmehetnének dolgozni.

Ariadné sorsa

A tanfolyam során azt vettem észre, hogy lankadatokan lelkesedéssel képes a nulláról újrakezdeni a munkát a fiatal gyakornokokkal, ugyanezt láttam a korábbi gyakorlatokon is. Miután kiképezte a színészeket, azok gyakran elhagyják a társulatot. Amikor egyszer Simon Abkhariannal találkoztam, aki szintén elhagyta a társulatot, és erről panaszkodtam neki, ő ezt válaszolta: „Ez Ariadné sorsa.”

Ez igaz, néha valóban azt gondolom, hogy van a színészek között egyfajta vérvesztés. De ez sorszerű is, olyan értelemben, hogy van egy pillanat,

² Myriam Azancot a Théâtre du Soleil tagja közel tizenöt éve.

amikor a keresés természete megváltozik. Olyan ez, mint amikor valaki azt mondja a színpadon: „Itt abbahagyom.” Csak úgy, hirtelen, mintha egy pulóver a szemem láttára kezdene elbomlani. Tehetnék úgy, mintha nem tudnám, megpróbálhatnék utánuk menni. De nem mozdulok. Az igaz, hogy nem bírom elviselni. Simonnak van némi igaza, amikor azt mondja, ez az én sorsom. Azt hiszem, alapjában véve, szeretem újrakezdeni, ami nem azt jelenti, hogy ne sajnálnék némelyeket, akik elmentek, és akik, hogy ha egy kicsit több alázat lett volna bennük, éppen a többiek mestereivé válhattak volna, mesterekké, amik csak rövid ideig voltak. Főként ezt sajnálom, mert ez segített volna rajtam. De hát továbbadhatják mindezt máshol. Azt mondom magamban, hogy ugyan a Théâtre du Soleil számára elveszték, de nem vesztek el a színház számára.

Simon úgy találja, hogy nagyon nehéz másutt dolgozni. A többiekhez hasonlóan, akik szintén elhagyták a társulatot, azt mondja, hogy sehol máshol nem talál olyan körülményeket, mint a Théâtre du Soleil-nél, ahol lehetőség nyílt „elmerülni egy világban,” rátalálni az „álomszerepre”. A színészek, akikkel találkoztam, és akik a Théâtre du Soleil tagjai voltak, gyakran sajnálják, hogy elmentek, ugyanakkor megjegyzik, hogy nagyon nehéz lett volna ott maradni. Sokan nem zárják ki annak lehetőségét, hogy egy nap majd visszajönnek, bár elismerik, hogy ez valószínűleg nagyon nehéz lenne.

Én sem zárom ki ennek a lehetőségét. De tudom, hogy ez nagyon nehéz lenne, mert máshol, más szokásokat vesznek fel. Ez, ahogy látja, nem az Odéon³ társalgója! Azt gondolom, belefáradtak, hogy újrakezdejk velem (ha itt lennének, azt mondanák, hogy ez nem igaz, így inkább nem is nyilatkozom a nevükben, mivel nincsenek itt, hogy válaszoljanak), de mikor látom azokat az embereket, akik most itt vannak, és nem tudnak semmit, mikor látom, hogy felfedeznek dolgokat, ez ösztönzőleg hat rám. Felüdit, lehetővé teszi, hogy újra felfedezzek dolgokat. Nem arról van szó, hogy abban a hitben ringatnám magam, hogy csodákat fedeztetek fel velük: ezt a munkát elvégzik a maszkok. Amikor nézem őket, amint felfedeznek valamit, szinte visszaadja az egészségemet, mert újra átélem azt a hatást, amit kezdetben ezek az álarcosok, ezek az alakok rám gyakoroltak. Újra megcsinálni részben fárasztó, legyöngít, de ugyanakkor be kell vallanom, hogy fel is tölt. Ehhez nincs is

szükségem új emberekre... Nekem megadatik ez a varázslat a Théâtre du Soleil színészeivel, amíg a folytonos újralfedezés állapotában vannak.

Ezt a folytonos újralfedezést, amit a színésztől kér, nem fenyegeti a megszűnés veszélye, mikor beépül a művészetébe? A sikerébe? Úgy gondolja, hogy, akik elhagyták a Soleil-t, ennek a szindrómának estek áldozatul?

Nem akarok erről túl sokat beszélni, mert nincsenek itt, hogy válaszoljanak. Azt hiszem, hogy mindenki más-más eset. Ugyanakkor azt is hiszem, igaza lenne, ha azt mondaná, tévedünk, ha mesternek hisszük magunkat. Amikor nagy színésznek képzeljük magunkat, ugyancsak tévedünk.

Az előbb megállapította, hogy a régiek képesek voltak formálni a fiatalokat. Myriam Azencot, aki közel tizenöt éve dolgozik önnel, azt mondta, hogy amikor belépett a Théâtre du Soleil társulatába, arra vágyott, hogy Penchenat-val, Caubère-rel és másokkal, akiket csodált, együtt dolgozzon. De ők mind elmentek rövidel az érkezése után.

Ez borzasztó krízis volt, egy másfajta válság... Az alapítók belátták, hogy a társulatnak szüksége van új emberekre, de mégsem fogadták be őket.

A nem cselekvés állapota

Az Atreidákról készített interjúban⁴, Juliana Carneiro de Cunha azt mondta, hogy megpróbálta a mozdulatlanság állapotát elérni; Simon Abkarian a maga részéről nagy súlyt fektetett arra, hogy a színészeknek meg kell tanulniuk, hogyan „ne csináljanak” valamit a színpadon. A „nem cselekvés”, egyfajta készenléti állapotot jelent, a szereplő lelkületének a befogadására.

Amikor a színész belép a színpadra, gyakran tele van túlzott narcizmussal. Azért van ott, hogy megmutassa magát. Azt hiszi, cselekednie kell. Mindaddig, amíg csak az a vágy hajtja, hogy előtérbe kerüljön, magára irányítsa a figyelmet, megmutassa magát, a színész semmit sem mutat meg. Először is a színésznek meg kell tanulnia nyitottnak lenni, hagynia, hogy átjárja a szerep. Sok mindent tanulunk pusztán azzal, hogy figyelünk. Tudni kell alázatosnak lenni, amikor belépünk a színpadra. A színésznek nem kell folyton azon igyekeznie, hogy mindenáron csináljon valamit. A figyelem éppen ezt tanítja: befogadni, felszívni, átítatódni, mint egy szivacs. A színész olyan, mint egy szivacs, amely

³ Egy hely fenntartása a Cartoucherie előterében.

⁴ Előzetes Denis Salter-rel „Interjú a Théâtre du Soleil-jel”, *Theater*, Yale School of Drama, n° 1, 1993, 66–74.

mindent befogad, mindent felszív. Mint egy szivacs, mely úgy fogadja magába a dolgokat, hogy nem tesz hozzájuk semmit, ám mégis szerkezetet/formát ad nekik. Semmi mást. A színész befogad. Nem keres. Nem talál. Nyitott, a befogadás állapotában van, a készenlét állapotában. Vár. Így keresve végül, mindenki megtalálja a maga útját. És itt a megfigyelés, a figyelem, a hallgatás nagyon fontos. Nem cselekedni, hagyni, hogy a dolgok megtörténjenek, mindig csak befogadni, hallgatni. A színész mindenével hall, bőre egész felületével. Amikor azt mondom a bőrével, ez azt akarja jelenteni, hogy nem csak hallja a szavakat, hanem azt is, ahogyan mondja a szavakat. Befogad. Befogadja, kifejezi a másik verejtékét. Ez alapvető dolog.

A fogékonyságnak ez az állapota, ahová a színész eljuthat, nagyon titokzatos dolog. Van olyan színész, aki keresheti egész életében, mégsem találja meg soha. És van olyan is, akinek azonnal sikerül. Tudom, hogy ez kellemetlenül hangzik. A művészet igazságtalan. Nem mindenki születik festőnek. Nem mindenki születik zenésznek és nem mindenki színésznek. Ez az igazság. Ha egyszer ezt tisztáztuk, már csak a megvalósítás marad hátra. Azokra a színészekre, akik birtokában vannak ennek az adománynak, kényszerítő erővel nehezedik, nagyon kemény munkát ír elő számukra. Ha nem fejlesztjük tovább ezt a tehetséget, akkor természetesen semmire sem megyünk vele.

Ha megvan ez a tehetség, akkor látható is. A baj csak az, hogy nem ismerjük. Egy pillanat alatt eltűnhet. Nemcsak az a kérdés, hogyan különböztessek meg az ilyen adottsággal rendelkező embereket azoktól, akikben nincs meg ez az adottság, hanem sokkal inkább az, hogyan fedezzük fel azoknál, akiknek megvan, de nem mutatják meg, hol rejtőzik. Van olyan, akinek időbe telik, míg megmutatkozik a tehetsége, és van, akinek rögtön sikerül. Néha beigazolódik a várakozásom, néha csak vesztegetem az időmet. Sajnos, egyáltalán nem mondhatom magamról, hogy tévedhetetlen vagyok ezt illetően. Heteket vesztegettem el emberekre. Minden eredmény nélkül. Inkább az embereket, mintsem a személyiségeket illetően tévedtem.

A színészek gyakran használják az energia fogalmát. Előfordult, hogy használta ezt a fogalmat a munka során, s ha igen, hogyan határozná meg?

Nem használom ezt a fogalmat, de hallom, hogy a színészek néha használják. Hallom, hogy azt mondják, fejlesztik, keresik vagy megtalálják az energiájukat. Én nem használom ezt a szót, de biz-

tos vagyok benne, hogy ugyanazt a dolgot értik rajta, csak más szavakkal fejezik ki. Egyetlen alkalommal használjuk ezt a szót, ha azt mondjuk: „Ma nincs erőm.” Ebben az értelemben leginkább fizikai állapotot fejez ki.

Fejleszhető a hallásnak ez a fajta művészete a tanulóévek alatt?

Nem vagyok benne biztos, hogy tanulják az iskolákban, vagyis pontosabban, nem vagyok biztos, hogy ez az, amit ott tanulnak. Aztán, ha egyszer a színésznek megvan ez a képessége, nem nagyon fontos, hogy mit tanul, hiszen ez mindig az a többlet lesz, amit tudni fog. Például, a színjátszás csak akkor lesz érdekes, ha úgy tanuljuk, hogy közben nem akarunk színésszé válni. Nem kell színésszé válni. Utánozni kell, de nem kell színésszé válni.

Aztán meg, sokféle iskola van. Nézni kell például a nagy moziszínészeket és tanulni tőlük. Kívülről kell tudni Chaplint, Buster Keatont, Lilian Gisht. Meg kell nézni minden némafilmet, Griffith nagy filmjeit. Látni kell, hogyan játszanak ezek az emberek. Ők mindannyian színházi színészek voltak.

Termékenységi állapot

Atanfolyamon láttam, hogy beállítja a színészek gesztusait a megeleveníteni kívánt alakoknak megfelelően. Azt kérte például Matamore-tól, hogy tárja szét a karját, engedje le az állát, domborítsa ki a mellét, „tegyen úgy, mint a madár”. Gondolja, hogy létezik a gesztusoknak egy olyan kódrendszere, amely minden egyes szerepre alkalmazható?

Nem, nem hiszem. Ha van is ilyen, amit használok, az az enyéem, s ez nem univerzális kód.

A gesztusok, amelyeket beállított, mégis működtek. Egy szereplő egyszer csak megszületett a színpadon. Azt gondolom, hogy ha a színészek már ismernék ezeket a mozdulatokat, mielőtt hozzákezdenének...

Ez nem így működik. Nem vezet semmire, ha egy előre meghatározott harlekin gesztusrendszerrel kezdünk el dolgozni.

Jobban szeretné tehát, ha a munka során találának rá erre, ha mindegyik színész maga fedezné fel a neki megfelelő mozdulatokat. Ugyanakkor meglepő, hogy azt a gesztikus kódot, amely a leginkább működik, voltaképpen a történelemből örököltük, már ismerjük. Miért nem adja meg már az elején ezt a kódot, számítva persze arra, hogy a színész a saját testhez igazítja?

Hajlamos vagyok azt gondolni, hogy az alakok kódjainak felfedezése színészenként más és más,

jöllehet vannak közös alapok. Például, nem játszhatjuk Pan-de-Pat⁵ teljesen soványan! Ez látható a maszkon is. Nem lehet egyszerre parázna és egészen sovány. Ez az isten ilyen!

Isteneknek tekinti a maszkokat, és azt gondolja, hogy az Olümposz hierarchizált, az istenek kasztokba tagolódnak. Mondhatjuk, hogy ugyanez jellemzi a szövegbeli alakokat is?

Igen. Ha úgy veszi, hogy a színházi alakok isteni eredetűek, akkor azt mondhatjuk, hogy vannak kasztok a színházi Olümposzon is. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy az érinthetetlen a legkevésbé fontos a darab szereplői közül: lehet főszereplő is.

A színész a Théâtre du Soleil-nél eltöltött tanulóévei során a maszk segítségével fejlődik. Miben rejlik ennek a tanulási folyamatnak a jelentősége?

Ez a képzési forma alapvető. Ezt állítom, bár tudom, hogy kicsit radikális, kicsit fanatikus vagyok. De vannak emberek, akik anélkül jutottak el a maszkhoz, hogy eljutottak volna magához a tárgyhöz. Tehát az olyan képzés, amely nem használja fel a maszkot, ugyancsak célt érhet. Pusztán azért, mert foglalkoztatta őket ez a kérdés, a társulat tanárai vagy rendezői ösztönösen a metafora, a maszk felé vezették a színészeket.

Azt hiszem, az egyetlen párizsi iskola, amely maszkokkal dolgozik, Jacques Lecoq iskolája.

Tudomásom szerint igen... Ott volt Philippe Gaulier, aki 1980-ban saját iskolát alapított Párizsban, amit aztán áthelyezett Londonba 1991-ben. Ő sok maszkot és bohócot hozott létre.

Őn mikor szeretett bele a maszkba?

Lecoq-nál találkoztam először maszkokkal és rögtön megfogott. Aztán egy keleti utazás során, a kabukin keresztül találkoztam vele újra. Jöllehet a kabukiban nincsenek maszkok, a sminknek köszönhetően a játék mégis álarcos, így tehát a kettő ugyanaz. A n^v színház, amit szerencsém volt látni, szintén hozzájárult ehhez. Valami történet, ami azt sugallta, hogy ez nélkülözhetetlen, de ezt még nem tudtam az elején.

Hallani a bőr egészével

Az álarc lecsupaszítja a színészt. Avignonban, egy vitaesten, a maszkok kapcsán megjegyezte, hogy „a maszk lehetővé teszi a színész számára, hogy

levegye a sajátját”. Valójában, amikor megkérdezzük magukat a színészeket, ők néha ennek az ellenkezőjéről beszélnek, hogy az álarc eltakarja, s ezzel fel is szabadítja őket.

Azt gondolom, hogy a maszk nem a színészt takarja el, hanem inkább az Ént. Valójában egyáltalán nem takar el semmit, inkább feltár. Felnagyítja a lelket, lyukat vág belé. Egyébként csak a maszk létezik. A smink is álarc. Kiemeli az arc valamennyi izmát. A maszkkal együtt hirtelen a színház minden törvénye jelen van. Nem bújhatunk ki alóla. A maszk nagyságot kölcsönöz az alaknak, lehetővé teszi számára, hogy rátaláljon a lelkére. Arra kényszeríti a színészt, hogy kidolgozza a részleteket. Szigorú mester. Az összes hibát láthatóvá teszi.

Folyton ismétli a színészeknek: „Hagyják, hogy az álarc adja a hangjukat. Mondják meg az álarcnak, hogy halkítsa el a színészt. Nem önök azok, akik életet adnak az álarcnak, hanem a maszk az, aki életre kelti önöket. Az álarc választja önöket.”

Ez hit. Teljes hittel vallom, hogy a maszkok isteni eredetűek. Ez talán babona, de emellett – és nem akarok tudálékosnak tűnni – poétikai stratégia, poétikai helyzet is. A színházban a költészettel van dolgunk. Ez, ugye, banalitás. Akinek maszkal van dolga, abban egyetért velem, hogy nem a színész beszél a maszk alól, hanem fordítva. Ez minden országban így van, valamennyi ősi kultúrában, ahol maszkot használnak: nem képzelhető el, hogy az álarc egyszerűen csak smink, egyszerű tárgy. A maszkot felvéve orákulummá válunk, hasonlóká válunk a görög istenekhez, akik Püthia álarcát vették fel, vagy a tibeti istenekhez, akik jósláshoz használták. A maszk hangját meghallani, megtanulható, de fáradságos. Ezt tudják is. A színészeknek mégis nehézséget okoz ezt elfogadni. Ha az ember francia, ez még nehezebb. Pont tegnap korholtam őket nevetve: „Nem olvasták a *Général Dourakine*-t Ségur grófnótól? Nem olvasták Perrault meséit? Nem olvasták Andersen tündérmeséit? Akkor mit olvastak? Csak képregényeket!” De ez borzasztó! Nem ismerik a Bibliát mint tündérmeséket, sem a vallásos történeteket mint mítoszokat. Mit ismernek? Nagy munkát jelent ezekben kutatni... Mindannak, amit itt mesélek, kevés köze van Brechthez, de nem baj, mert Brecht is Ázsiába ment keresni...

⁵ Egy Bali-szigeti alak neve. A figura pufók arcú és nagyon szimpatikusnak tűnik.

Brecht említette, aki hatással volt Önre. De alig említi Sztanyiszlavszkijt. Közel érzi magához?

Igen. A követői kuszálták össze a nyomokat, különösen az amerikaiak, az Actor's Studióval. Ha olvassuk a könyvét, láthatjuk, hogy ennek hetvenöt százaléka megegyezik azzal, amiről beszélünk. Marad huszonöt százalék, ami idejétműltnek tűnik, talán csak azért, mert rosszul értjük.

Arra a lélektani eljárásra gondol, amit megkövetel a színésztől annak érdekében, hogy beleélje magát a szerepbe?

Igen. Ez a rész érthetővé válik, ha tudjuk, hogy Sztanyiszlavszkij műve mire reagált, ha ismerjük a történelmi kontextust. Arra a színházra reagált, amely már híján volt mindenfajta valószínűségnek, igazságnak.

A Sztanyiszlavszkij-kutatók egyetértének abban, hogy elméletének legfontosabb része, a „fizikai cselekedetekről” szóló rész, amin élete utolsó éveiben dolgozott, így nem volt ideje teljesen kifejteni.

Nagyon fontosnak találok a Mejerholdhoz fűződő kapcsolatát: kettejük kapcsolatát egyfajta szeretet-gyűlölet, mester-tanítvány viszony jellemezte. Sztanyiszlavszkij, annak ellenére, hogy kezdetben nem értett egyet Mejerholddal, továbbra is kedvelte, s érdekesnek tartotta „tanítványa” meglátásait. Sztanyiszlavszkij nagyszerű ember volt.

Dupla feszültség

Apropó játék. Gyakran mondja a színésznek, hogy mindig kétirányú feszültségnek kell magát alávetnie. Az egyirányú feszültség rossz. Felfelé és lefelé irányuló feszültségről beszél...

Nem tudom, hogyan magyarazzam el úgy, hogy ne fenyegetsen a csalás veszélye. Mikor ezt ilyen pontosan meghatározza, rögtön azt gondolom: „Ezt én mondtam?” Nem egészen így mondtam, inkább megmutatom. Néha ügyetlenül, bizonytalanul fejezem ki magam, tétovázom, és ezt nem kell teljesen elutasítani, mert akkor egyszer csak a mester szerepében tetszelegnek. Amikor dupla feszültségről beszélek, valami olyasmit értek rajta, ami különösen a maszkban van meg, főleg a Bali-szigeti maszkokban. A commedia dell' arte maszkjaiban ezt már kevésbé érzem, kevésbé tudom megmagyarázni. A Bali-szigeti maszkok esetében a dupla feszültség teljesen érthető, mert játékuuk zenei jellegű,

nagyon hasonlít a marionettekéhez. Nem hiszem, hogy erről elméletileg kellene beszélni. Ez olyasvalami, amit a színészek testébe próbálok beépíteni, hogy érezzék és végső soron maguk fedezzék fel.

Párhuzamot vonhatnánk a Barbától származó, a színészek számára megfogalmazott szabályok és a dupla feszültség között. E szabályok egyike (és azt hiszem, tényleg működik) azt irányozza elő, hogy a színésznek törekednie kell egyfajta kiegyensúlyozatlanságra. Nos, az egyensúly kibillentését két ellentétes erő egymásnak feszülése idézi elő, ez összevág azzal, amit dupla feszültségen ért. Ha csak egy feszültség van jelen, a színész azt a benyomást kelti, hogy megállapodott, nincs eléggé résen. Egyetért ezzel a gondolatmenettel?

Talán van benne némi igazság, de nem vagyok olyan, mint Grotowski, aki elutazott, nem tudni melyik égi és olümposzi akadémiára és a törvény tábláival tért vissza. Nézze, én nem jutottam fel az elmélet ilyen olümposzi magaslataira. Mikor iránnyitok a színészeket, úgy érzem, ugyanabban az izzapban tocsogok, mint ők. Ugyanakkor tudom, hogy én más helyzetben vagyok, egy kicsit eltérő a helyzetem. Ez kicsit olyan, mintha egy nagyon csúszós folyóparton lennék és kötéllel próbálnám kihúzni a színészeket a parti homokból; nagyon oda kell figyelnem, hogy én magam ne essem bele. Ilyen a helyzetem!

Manapság mintha az improvizáció kicsit eltűnt volna a színházi iskolák anyagából, kisebb jelentőséget tulajdonítanak neki. Az ön számára az improvizáció azonban továbbra is alapvető jelentőségű. A gyakorlatokból mégis az tűnik ki, hogy az improvizáció csak egyféle játékot tesz lehetővé, azaz valójában nem nyit utat a tragikushoz.

Nagyon ritka esetben sikerül csak belépni a tragikus területére improvizációval, mert nincs szövegünk. Kevés olyan színész akad, aki tragikus hangnemben is tud improvizálni; drámaiban igen, de tragikusban nem. De hát mit tehetünk? Az improvizáció továbbra is alap marad. Mindenesetre, kevés ember képes igazán tragédiát játszani...

Egy időben mindenki oda volt az improvizációért, különösen Québecben, de máshol ugyancsak érzékelhető volt ez a tendencia, mindez részben a nemzeti improvizációs ligák elterjedésének volt köszönhető. Márpedig az improvizációk majdnem kizárólag csak komikusak.

Elnézést, én úgy tudom, hogy Kanadában, de mindegy. Ez a játék nem az elmélyedésre épül, hanem a reakció és válaszolás gyorsaságára.

Ön számos gyakorlatot vezetett. Így hát bizonyára látja a különbséget a tanfolyamon részt vevő különbö-

ző generációk között. Lát változást a fejlődésükben? Gondolja, hogy ez lefelé ívelő tendenciát mutat?

Határozottan! Tizenöt vagy húsz éve, mikor az emberek ide jöttek tanulni, Decroux-tól, Lecoq-tól jöttek, és még tudtak akrobatikázni, értették a maszkok nyelvét, játszottak valamilyen hangszeren, kész zsonglőrök és költéltáncosok voltak. Most meg egy drámatanfolyamról jönnek, ahol semmit sem tanulnak, kivételt képeznek Lecoq gyakorlatokai.

És a többi képzés, például a konzervatóriumé?

Nem nagyon ismerem, mivel kevés ember jön a konzervatóriumból hozzánk. Mindenesetre az a benyomásom, hogy az ottani képzés pozitív irányú fejlődést mutat. Egyébként a *Konyha*⁶ című előadásunkhoz a konzervatóriumból kapunk tanulókat.

Egy csupasz kéz bemutatja a színészeket

Említette, hogy *Théâtre du Soleil* scenográfiái megoldásai nagyon egyszerűek. Én viszont úgy érzem, e mögött komoly munka van. A színek rendkívül szépek, a dekoráció pompás.

Nagyon fontos táplálni az érzéseket. De valóban muszáj rendet tartani. A színpadnak egy csupasz kéz szerepét kell betöltenie, amely bemutatja a színészeket. Minden dolog, minden szín jelentéssel kell bírjon. Minden arra szolgál, hogy azt az érzést keltse, vagyunk valahol: színházban, de valami előtt, teszem azt egy templom előtt.

A Théâtre du Soleil működésének kezdetén a mise en scène-ekről készült fényképek arról árulkodnak, hogy kezdetben rengeteg színt használt, majd később ezt korlátozta, s már csak néhány szín szerepelt, az előadásoktól függően. Az Atreidákban már csak négy szín volt látható.

Igen: a piros, a fehér, az arany és a fekete. Ha nagyon tarka az előadás, nem látjuk a színeket. A *Tartuffe* kizárólag fekete-fehér volt, még ha színésnek is tűnt a vásár és a kis színes ablakablak miatt. Pedig mindegyik jelmez fekete vagy fehér, illetve fekete-fehér volt. A Shakespeare-előadásokhoz természetesen sok fehéret, pirosat, feketét választottunk és egy kis kéket. A következő előadásunk egy kicsit színesebb lesz, de még nem döntöttük el, hogy egy bohózatot fogunk-e bemutatni: minél jobban szeretjük a színt, annál visszafogottabban kell bánni vele.

Amikor hallgatom, hogy a színészekkel a jelmezeikről beszélget, látszik, hogy mindez az élvezet vágyából és különösen a látvány örömeiből ered. Ebből a szempontból talán jobban érthető színházi szemléletmódja és a rendezései.

Igen. Éppen eleget szenvedek a színházban. Elég, ha csak az emberi kapcsolatokra, a keresés és a találás nehézségére gondolunk. Mi lenne, ha még a szemnek is színtelen dolgok látványában kellene elmerülnie?

Azt mondja, szereti a fényt...

Igen. De irtózom a modern megvilágítástól, ami csak azt éri el, hogy semmit sem látunk. Szeretem látni a színészek tekintetét.

A színház gyönyöréről is beszél. Például, az Atreidák kapcsán, azt mondja, hogy szeret időt hagyni a nézőknek, hogy fokozatosan lépjenek be ebbe a képzeletbeli világba, azért hogy érzéseiket és értelmüket így „felcsigázza”. Arra törekszik, hogy a közönség találkozása a szöveggel, a színházzal, ezzel az egész elsüllyedt világgal, melyet Ön megpróbál felszínre hozni, érzéki legyen. Még a gyakorlatokon is érezhető ez a gyönyör, mikor a színészek rendelkezésére bocsátja a Soleil régi kosztümjeit, amelyekből ők nagyon gyorsan kialakítják a nekik megfelelő jelmezt.

A jelmez, a színész második bőre, az alak bőre. Az első helyen áll a maszk, a jelmez pedig a maszk része. Ha felvesz egy maszkot, akkor természetesen ehhez választ megfelelő jelmezt. Kivéve például a Bali-szigeti színészeknél (ez a non plus ultra), ahol mindenki ugyanolyan jelmezben van és csak a maszk változik. Mi még nem tartunk itt! Jelmezbe öltözni annyit jelent, mint visszamenni a gyerekkorba, az örömhöz, a jelmezhez, a processzióhoz, az átváltozáshoz. Hála a jelmezeknek, a színészek másokká válnak.

A szöveg a test váladéka

Aszöveg, illetve a szavak és a test közötti szükség-szerű kapcsolatról azt mondta, hogy a színpadon gyakran nehéz elérni e kettő tökéletes egyensúlyát. Márpedig különbséget tesz a szó, a hang és a szöveg között. Gyakran mondja például a színészek: „Ne hagyj, hogy a színész elveszzen a szavak közt. Add vissza a szavak értelmét. A kereplés még nem beszéd.”

Ezt tényleg én mondtam? Nagyon jó...

⁶ Arnold Wesker darabja.

Látja, vannak dolgok, amelyeket jó visszahallani. Hogyan lehet áttérni a kereplésből a beszédre? Hogyan lehet úgy mondani a szöveget, hogy közben nem „interpretálják”? A múltkor azt mondta a színészeknek: „Megadok önöknek három mondatot, három sort, a folytatást nem ismerik.” Test és szöveg viszonya mindig problematikus a színházban.

Pedig ez alapvető, mert a test az, ami beszél.

Igen, persze, de hogyan integrálja a kettőt, hogy e viszony ne váljon redundánssá? Hogyan éri el, hogy a szöveggel együtt a test is ott legyen?

Ez hasonló a nedvkiválasztáshoz. Azt gondolom, hogy a szöveg olyan, mint a váladék. Az a jó, mikor a szöveg a test váladékává válik.

De hogyan válik a szöveg a test „váladékává”?

Át kell élni! Át kell élni azt, ami létrehozza a szöveget. Át kell élni az alak érzelmeit. Azonosulni kell a szereplővel. Hagyni kell, hogy az alak úrrá legyen rajtunk, mint a szerző, amennyiben méltó erre a névre, ugyancsak ezt teszi. Valami hasonló játszódik le, amikor Hélène Cixous ír. Hirtelen felhív, és azt mondja: „Ariane, itt van valaki, mit kezdjek vele?”. Az alakok megelevenednek a papíron, odaállnak elé és elkezdnek beszélni. Hélène tehát médium. A színész is az.

Ha a színész testét hatalmába keríti az alak teste, vagy adott esetben a maszk, nos, ekkor, a szöveg a test váladékává, taknyává, vizeletévé, ürülékévé, leheletévé, nyálává, vérévé válik. Miért nehéz ez? Mert mindig azt szeretnénk tudni, hogy a tyúk vagy a tojás volt előbb. A tojásból lesz a tyúk, a tyúk pedig a tojást tojja. Ugyanez a helyzet a színházban is. Néha nem is igazán tudjuk, hogy a szövegből lesz a tyúk, vagy a tyúk tojja a szöveget. Ugyanez a kétértelmű viszony... Természetesen ez egy végtelen körforgás! Ezek után kérdezhetnénk, a máj termeli az epét, vagy az epe az, ami lehetővé teszi a májnak, hogy emésszen? Érti?

Megértem, hogy ez nehéz.

Nehéz, de nem olyan bonyolult! Olyan, mintha az emberi test működését magyaráznánk. A váladékról beszéltem, és ezt a kifejezést pontosnak tartom. A test egyik része olyan hormont választ ki, amely felépíti a testet. De melyik van előbb? A pajzsmirigy vagy az agyalapi mirigy? Az agyalapi mirigy vagy az a hormon, amely az agyalapi mirigyet növeli? Miért ne tételezhetnénk fel, hogy a színház egy rendkívüli biológiai művészet, amely testből és

húsból áll? Hússal dolgozik, és ez különbözteti meg például a festészettől. Ugyanez a helyzet a zenével is: a zenét a lélegzet és a test alkotja. A színház húsból és csontból áll.

A szöveg úgyszintén.

Igen, a szöveg azért van, hogy hússá legyen, hogy létrehozza, és elborítsa a testet.

Ez olvasható Valère Novarina Levél színészeknek (Lettre aux acteurs) című nagyon szép írásában, mely pontosan a test szöveghez való viszonyáról szól.

De ugyanakkor a színészek még mindig test nélkül mondják a szövegüket!

Azt mondja, hogy a színésznek át kell élnie az alak szenvedélyét ahhoz, hogy beszéde élővé váljon. Ez azt jelenti, hogy egy szerep megformálásához kezdetben mindig a szöveg szolgál kiindulópontul a színész számára.

Természetesen! Ilyen értelemben mondom, hogy minden a szövegből indul ki és minden oda tér vissza. Nem akarom túlfeszíteni ezt a szóképet, mert tudálékosnak tűnhet, de biztos vagyok benne, hogy erről van szó.

Az a hír járja, hogy a következő előadása a Lear királyra épül. Újra Shakespeare-t választott?

Igen, valóban be fogjuk mutatni, de nem ez lesz a következő előadás. Most egy kortárs darabot⁷ viszünk színre, amelyből úgy gondolom, hogy már kicsit kihallható lesz a Lear király.

A Soleil-ben gyakran váltják egymást a kortárs és a repertoár-darabok. Ön mindkét esetben gyakran hangsúlyozza, hogy mielőtt belekezd egy darabba, látnia, vizualizálnia kell a teret, előzetesen meg kell jelenjen a képzeletében, különben nem tudja megrendezni.

Igen, még ha nem is ez lesz az a tér, amelyet végül ki fogunk alakítani. Amíg nem látom a lehetséges teret, el sem tudom kezdeni a munkát.

Már többször elhalasztott egy régóta dédelgetett előadást a francia ellenállásról, mert még mindig nem látja maga előtt a teret, amelyben bemutatná.

A francia ellenállásról szóló előadással valóban teljesen elakadtam, és helyette inkább bemutattuk a Shakespeare-ciklus darabjait és az *Atreidákat*. Azon gondolkodom, milyen színházi tér illik ehhez az előadáshoz. Amíg nem látom, elhalasztom. Nyitott tér nem lehet, mert rejtőzködő emberekről van szó. Az ellenálláshoz hozzátartozik a sötétség, máskülönben az már nem ellenállás, hanem forradalom, lázadás. Minden ellenállás, legyen az

⁷ Ez a *És hirtelen*, az *ébredés éjszakai című előadás (Et soudain, des nuits d'éveil)* lesz, mely 1997 decemberében készült.

nemzeti, belső vagy pszichoanalitikus, a sötétben alakul ki és olykor még az ellenállók számára is rejtélyes és megfoghatatlan. A színház a fény, a megvilágítás művészete (*mise en lumière*) és még nem tudom, hogyan fogom ezt a sötétséget megvilágítani.

Azt mondta, hogy nem mi választjuk a darabokat, hanem a darabok választanak minket. Hogyan kell elképzelni, hogy a Lear király megtalálta Önt? Miért ez a szöveg akar színre kerülni?

Nem tudom. Ebben is tudattalan dolgok játszanak közre, egy érési folyamat. A *Lear* kérdései, az apához fűződő viszonyok, az a tény, hogy apám három éve halt meg, lehet, hogy ez is közrejátszik! Másrészt az is benne van, hogy ez egy nagy mű és már régóta be szeretném mutatni. De még nem vagyok kész vele.

Egyfajta vonzerőről beszélt, mely a nagy előadásokhoz és a kerek történetekhez húzza: az Atreidák, a Shakespeare-darabok... Azon kevesek közé tartozik, akik olyan darabokat mutatnak be, melyek akár nyolc órán keresztül is eltarthatnak. Ez elég ritkaságszámba megy manapság, s ennek ellenére mégis van közönsége. A hosszú időtartamra azért van szükség, hogy a nézőt egy másik rendszerbe, egy másik világba vezesse be?

Nem, azt hiszem, hogy az előadás időtartamát csak az írás végén tudjuk megállapítani. Kezdetben még Hélène⁸ sem tudta, hogy a darab, amit ír, nyolc órán keresztül fog tartani. Nehéz két részből álló előadásokat csinálni, és ez megnehezíti a nézők helyzetét is. Ugyanakkor észrevettük, hogy a közönség szereti a hosszú előadásokat. Szeret ide jönni, nálunk tölteni a szombatot vagy a vasárnapot, nyolc órát színházban lenni. A nézők szeretik ezt feltéve, ha kellemessé tesszük az időt számukra. Ha kimehetnek pisilni, ha enni kaphatnak a szünetben, ha a hely megnyugtató. Viszont, ha úgy játszunk nekik, hogy közben össze vannak zsúfolva, és közben a képükbe vágunk egy szendvicset, hát ez nem megy! Ez összetett dolog.

Vilar örököse

Önt gyakran tekintik Vilar örökösének, és a Théâtre du Soleil-t népszínházként definiálják. Gyakran emlegetik, hogy a Théâtre du Soleil sokkal szélesebb közönséghez szól, mint más színházak.

Végeztünk ilyen felmérést, de ez már olyan régen volt, hogy újból készíteni kellene egyet. Emlékszem voltak adataink a Cartoucherie-ben előforduló munkások számáról is. Egy kicsit többen voltak, mint átlagban más színházakban, de nem sokkal többen. Másrészt van egy másik fontos jelenség is, amit nem szabad elhallgatni: a Théâtre du Soleil közönségének estéről estére visszatérő résztvevői közé tartozott közel száz gimnazista. Nem akarjuk ezt a keretet túllépni, mert túl soknak tűnne... Ezek a gimnazisták nemcsak az elit intézményekből jönnek, sőt! Sok olyan is van közöttük, akik elmara-dott környezetben lévő intézményből jön. Úgy gondolom, hogy az ő közvetítésükkel sikerül a néphez szólunk. De soha nem azonosítottam a „népet” a munkásokkal. Túlozni sem kell. Hogy a közönség hatvan százaléka munkás lett volna, ugyan! A közönség jogosnak érzi a népszínház elnevezést, hiszen előadásaink sokakat vonzanak.

Már beszélt a közönség étvágya kapcsán arról, hogy kevés ember érzi szükségét, hogy megértse az előadást és meghatódjon.

Mindenesetre el kell mondani, hogy a számok azt mutatják, egyre többen járnak színházba, függetlenül attól, hogy mit játszanak. Az emberek hihetetlenül mazochisták! Az emberek járnak színházba. Nincs jogunk azt mondani, még ha időnként azt látjuk, hogy nem jönnek el erre vagy arra az estére, előadásra, hogy soha nem járnak színházba. Ha nem jönnek, ez vagy annak tudható be, hogy az előadás nem érdemes rá, vagy mert nem sikerült megértetnünk, miről szölt, mint például a *Ville parjure* (Az esküszegő város) esetében: nehezen sikerült megértetni, hogy ez színház.

Közönsége multikulturális, ahogy színészei is. Gondolja, hogy e kettő összefügg?

Igen, multikulturálisak vagyunk, de úgy gondolom, hogy Franciaország maga is az. Annyi keveredés van Franciaországban, de ettől egyáltalán nem vész el az ország identitása. Remélem egyébként, hogy ez folytatódni fog.

Mit szeretne elérni azokkal az ön tanfolyamát nagy számban látogató fiatalokkal azután, hogy világosan megmondta nekik, ahogy mindig is teszi, ahogy nyilvánvalóan nem fogják két hét alatt elsajátítani a maszkművészetét?

Szeretném, ha kialakulna bennük a színház utáni vágyakozás és a hallgatás képessége. Ha megta-

⁸ Hélène Cixous, a Théâtre du Soleil számára számos darabot írt, az *l'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985), az *Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987), a *Ville parjure ou le Réveil des Erinyes* (1996).

nulnák, a színpadon nem kell feltétlenül csinálni valamit, hanem először hallani kell. Ha meghallanák a bennük lakozó gyereket, ha lenne bátorságuk ellenállni a környező kiábrándult, ironikus, rideg világnak.

Azt mondta, utálja a cinizmust...

Ez így van. Legyen bátorságuk ellenállni a cinizmusnak is. Azoknak az éjszakáknak, amikor dohányoznak és tánc közben nem szép, hanem elvont dolgokról beszélgetnek. Ha csak beszélünk róla, a színház már nem is létezik. Ezt veszedelmes dolognak tartom. A gyakornokok tehát úgy mennek el, hogy követelik a gyermekkorhoz való jogukat, és ez már haladás.

A műveletlenség erodálása

Az ímént feltettem egy kérdést a színház és politika viszonyára vonatkozóan és nem nagyon tettszert Önnek az a fajta összefüggés, amit a kettő között teremtettem! Szeretném újra feltenni ezt a kérdést, de most másképp. Ön a munkája mellett számos politikai megmozdulásnak is elkötelezett résztvevője. A színészei is mind ezt mondják. Márpedig, néha az a benyomásunk, hogy a színháznak, azzal együtt, hogy befolyást gyakorol a társadalomra, korlátozottabb a hatásköre, mint a politikai cselekvésnek. Ezzel a témával kapcsolatban már elmondta, hogy a színház is politikai erővel bír.

Nem ugyanarról a dologról van szó. Úgy gondolom, hogy azok a politikai cselekedetek, amelyeket mint polgárok viszünk véghez, a jelenben zajlanak; ezek sürgős tettek. Ez az, ami érdekes a színháznál: a színház éppen a pillanatok, a jelen művészete, de hatása nem azonnal, és nem a jelenben érvényesül, inkább hosszú távon érezteti hatását. Egy darab politikai töltete nem készíti a teremben ülő embereket arra, hogy felálljanak, és másnap forradalmat csináljanak. Véleményem szerint egy előadás végén lesz talán három vagy négy ember, akinek az élete azután nem lesz annyira durva. Ez azt jelenti, hogy felmerülnek bennük kérdések bizonyos problémákkal kapcsolatban, együttérzőbbek, figyelmesebbek vagy testvériesebbek lesznek embertársaikhoz. A színháznak civilizáló pedagógiai szerepe van, de mindenki tudja, hogy a civilizáció nem egyik napról a másikra épül fel. Ami a politikai cselekvést illeti, az nem civilizáló jellegű: feladata az, hogy megállítson vagy kiharcoljon valamit. Ezért nem helyezem egy szintre a színházat és a politikai tettet. Kijelenteni, hogy a színház ha-

tástalan, olyan mintha azt mondanánk, hogy az erózió eredménytelen, ami nem igaz; mert láthatjuk, hogy az erózió igenis hatékony. Úgy is mondhatnánk, hogy a színház egy kicsit erodálja a műveletlenséget. Ha férfiként vagy nőként országunk állampolgárai vagyunk, szeretnénk részt venni a közéletben vagy cselekedni.

Említette, hogy az Atreidák képes fellépni a jelenkori emberi butasággal szemben.

Igen, azt hiszem, hogy jó ellenszer, igazi „antibutaság”!

Az a meggyőződése, azt hiszem, hogy Nyugaton nem teremtünk semmiféle formát, de nekem az a benyomásom, hogy a Théâtre du Soleil, mégis teremtett egyet.

Nem hiszem, hogy ezt mondtam volna, vagy ha igen, akkor csak sarkítottam az álláspontomat. Azt mondtam, hogy Nyugaton csak egy kifejezésformát alakítottunk ki, a realizmust. Létrehoztuk a *commedia dell'arte*-t is, bár én személy szerint úgy gondolom, hogy ez Ázsiából jön. Azt mondtam, hogy a Nyugat szellemiségét a dramaturgia, a Keletet a színészi munka, a forma jellemzi. Természetes, hogy korunkban vannak olyanok, akik a kettőt egyesíteni akarják, azaz az aiszkhüloszi vagy a shakespeare-i dramaturgiát és a színészi játéknak azt a fejlett, a szó jó értelmében vett rafinált művészetét, ami a keleti színészek művészetére jellemző.

Úgy gondolom, hogy nem alkotunk formákat, hanem inkább rájuk találunk. A Théâtre du Soleilben mindenféle álszerűség nélkül illeszkedünk bizonyos tradíciókhoz. Olyan ez, mint a mítoszok. Semmi sem keletkezik, minden átalakul. Átalakítjuk azokat a formákat, amelyeket alapoknak, mestereinknek tartunk. És nekem ezekre a mesterekre szükségem van.

Egyik meggyőződése: mindig kell hogy csodáljunk valakit.

Igen, kell hogy legyenek ezek a szerelmek. Valóban szükség van káprázatokra. Giorgio Strehler bizonyos előadásai elkápráztattak. A keleti színház ugyanilyen hatással volt rám. És amikor az európai szkepticizmusról beszél, ez pontosan a látás, a szerénység hiánya... Hogyan akarunk mestereket, ha elutasítunk minden „felmenőt”? Azaz, ha nem ismerjük el, hogy utódok vagyunk...

Azt mondta egyszer, attól fél, hogy lassan már nem tudjuk megmondani, ki a színész. Ez a félelem még mindig jelen van?

Igen. Ezt érzem, amikor a televíziót nézem. Amikor látom, mit csinál az, akit színésznek neveznek,

arra gondolok, hogy becsapjuk a közönséget, aki lassan nem tudja megkülönböztetni az igazat a hamistól.

Mit lehet tenni, hogy elkerüljük ezt?

Úgy gondolom, azt, amit a Théâtre du Soleil-ben teszünk. Amit én teszek, amit mások is tesznek.

Először is arról van szó, hogy valódi színészeket képezzünk, hogy a valódi képzéssel szemben valódi követelményeket támasszunk, hogy ne feledjük, miben áll a színész művészete.

Fordította Huber Bea