



Puppets, masks, and performing objects címlapja (Szerk.: John Bell)



Julie Taymor



Az oroszlánkirály, 1997



**Richard Schechner**

## INTERJÚ JULIE TAYMORRAL<sup>1</sup>

### JACQUES LECOQ TÓL AZ OROSZLÁNKIRÁLYIG

Julie Taymorral 1998. március 19-én készítettem interjút manhattani stúdiójában. Akkoriban (és a mai napig töretlenül) az általa készített *Oroszlánkirály* elképesztő sikerrel játszották a Broadway-n. Taymor karrierje kontinenseken, médiumokon és szórakozóhelyeken ível át Indonéziától egészen az off-off Broadwayig, Japántól a New York Shakespeare Fesztiválig, a színpadtól a televízióig át a filmig. Sőt, amikor találkoztunk, éppen Shakespeare *Titus Andronicus*ának filmadaptációján dolgozott. A film ötlete 1994-es színpadi rendezéséből eredt. A mozifilm végül 1998 és 1999-ben forgatták Rómában és Horvátországban, Titus szerepében Anthony Hopkins, Tamoraként pedig Jessica Lange-et láthattuk, 1999-ben mutatták be. Az interjúban Taymor karrierje egészéről mesélt, de leginkább a maszkokhoz, a bábokhoz és a kellékekhez fűződő viszonyáról kérdeztem.

– Schechner: *Mi a kapcsolat a korábbi munkáid – amelyeket Herbert Blauval<sup>2</sup> készítettél, amikor Indonéziában voltál – és a jelenlegiek (mint például Az oroszlánkirály, A zöld madár, a Bolondok aranya, az Oedipus Rex és a Titus Andronicus) között? Vannak emberek, akik csak szimplán maguk mögött hagyják korábbi munkáikat.*

– Taymor: Én egyáltalán nem vagyok ilyen, sőt, inkább éppen az ellenkezője. Azoknak a dolgoknak, amelyeket 16 évesen, Párizsban Lecoq pantomim iskolájában tanultam, leginkább a maszkkal való munkához volt köze; és a Herbert Blauval való munka az ideográfokon<sup>3</sup> velem maradt. Nem vontam, hogy pantomimes legyek, de teljesen beleszóttem a maszkok használatába, és abba, hogy miként lehet egy testet maszkként alkalmazni.

A Lecoqnál végzett munka arról szólt, hogy az ember fegyelmessé váljon a teste használatában. Nemcsak pantomim volt, hanem természetes maszkokkal, karaktermaszkokkal és absztrakt maszkokkal is foglalkoztunk.

– Schechner: *Azt mondtad, hogy kapcsolatba kerülél a testeddel – szeretném, ha ezt jobban kifejtenéd, mert szeintem az egyik legfigyelemreméltóbb dolog az oroszlánkirályban és a maszkos munkáidban általában, az a dialógus, ami a maszkot viselő ember és a maszk között jön létre.*

– Taymor: A Lecoq-módszer lényege, hogy a test egy teljes forrás arra, hogy bármit kifejezhess, az érzelmeket is beleértve – ezt úgy csináltuk, mint a színészek. De ez nem arról szól, hogy eljátszod, hogy szomorú vagy. Mi az a szomorúságban, amitől a test megkeményedik vagy felpuhul? Milyen ritmusa van a szomorúságnak? Tehát a tested eszközzé válik. A tested olyan, mint festőnek az ecset. Eleinte teljesen bekegerezálhatatlan. A természetes maszkkal kezdesz. De később más dolgokkal is találkoztam, amiket érdekesnek vagy inspirálónak találtam. Mikor és hogyan lehetünk kövér vagy sovány emberek? Hogyan szabadulunk meg attól, akik valójában vagyunk? Mi van egy vékony emberben, mi az a szögletesség, mi az, amitől valaki vékonynak érzi magát? Képesnek kell lenned átváltoztatni a testedet. Lecoq munkájának ez a része elkápráztatott.

Majd találkoztam egy nővel, Madame Citronnal (Reneé Citron, tanár a Jacques Lecoq iskolánál az 1970-es évek elején), aki megismertetett a bábjátékkal, ami azért volt nagyon jó, mert akkoriban a báb, mint művészeti forma nem igazán érdekelt.

1 A cikk eredetileg a *The Drama Review*-ben jelent meg, 43. évf., 3.szám, 1999 ősz.

2 Színházrendező és elméletíró. Az Actor's Workshop megalapítója San Franciscóban.

3 Az ideográf fogalmát Julie Taymor alkotta és a munkamódszerének egy fontos elemét írja le vele. (Sz. V)

Játszottam velük gyerekkoromban, mint bármelyik gyermek, de semmi több. Madame Citron tárgyanimációt tanított, így igazán pantomimról tanultunk, arról, hogy megértsük az alakot, a formát és az anyagot. Mi a levegő? Milyen érzés levegőnek lenni? Milyen az, amikor vezetnek, amikor nehéz valaki? Milyen a jég? Mi történik egy tárggyal, amikor valami ránehezedik? Tegyük fel, hogy éppen egy konkrét képet akarok használni, mondjuk egy csöpögő csapét. (Taymor hangjával utánozza a csap csöpögésének hangszínét és ritmusát. Hogy (szünet) csö (szünet) pö (szünet) gö (szünet) csap (szünet) legyenek. És ez milyen érzés? Amikor Madame Citron söprűt használt, mi a söprű formájára gondoltunk és arra, hogy mit csinál, majd életre keltettük. Így párbeszédet készítettünk söprűk, üvegek és labdák között. Csodálatos volt. Rájöttünk, hogyan lássuk őket igazán, hogyan antropomorfizáljuk ezeket a tárgyakat.

– Schechner: *Igen. Azért mosolygok, mert amikor azt mondd söprű, azonnal* –

– Taymor: Disneyre gondolsz!

– Schechner és Taymor: *Fantasia! A bűvészinasz!*<sup>4</sup>

– Taymor: Látod, mi is az animáció? Az, amikor valóban meg tudod tölteni étellel az élettelen tárgyakat. És ez a bábjáték csodája. Tisztában vagy vele, hogy halott és ezért életre kelted, lelket adsz neki.

– Schechner: De hogy mondhatod, hogy ez nem karakterologikus?

– Taymor: Ez antropomorfikus. De az absztrakt maszkos játék nem arról szól, hogy emberi karaktereket formáljunk.

– Schechner: *De mi van az érzelem eljátszásával?*

– Taymor: Mondjuk először csak az absztrakt maszkok voltak kerekítve. Majd később a testnek – ez az, ami tisztán absztrakt – is azt a kerekiséget kellett megjelenítenie. És amikor ezt csináltad, érezted magad valahogy. Amikor valamilyen jelmezt adsz valakire, az az ember érez valamit. Tehát így lehet tovább vinni. Arra kényszeríteni az embert, hogy

magára öltön egy konkrét külső formát – ez a maszkok egyik karaktere. Volt egy másik dolog is, amit Lecoq-nál csináltunk, még a maszkok előtt – de ne felejtse el, hogy akkoriban csak 16 éves voltam –, hogy koncepciókat játszottunk el. Tegyük fel, hogy el akartál játszani egy tájképet a testeddel. Megteremtettük a tájkép koncepcióját. Ezt a mai napig alkalmazom. Így szoktam darabokat is értelmezni. Amikor a *Titus Andronicus* dolgoztam, az első négy-öt napon nem engedtem a színészeket, hogy karakterekben gondolkozzanak. Azt mondtam: *Rendben, most nézzük meg komolyan, hogy milyen témákról szól a darab, legyen az erőszak, rasszizmus, stb. stb.* Majd megkértem a színészeket, hogy igen absztrakt módon ideográfokat alkossanak. Amit ezekből kaptam, lényegtelen, hogy belőlük jött vagy belőlem, egy vizuális stílusa lett a produkciónak, amit használhattam, és amiben dolgozni tudok. De abban is segít, hogy ők is megértsék. Illetve közelebb hozza egymáshoz a színészeket versengés nélkül: nem az a lényeg, hogy ki a sztár, ki pedig ez vagy az. Sőt, hirtelen mindannyian arról beszélünk, hogy miért is csináljuk meg ezt a darabot. A *Titus*-nál nagyon feszes koncepciókat találtunk ki.

– Schechner: *Mit értesz pontosan ideográfom?*

– Taymor: Az ideográf az esszencia, egy absztrakció. Amikor leszűkíted a témádat a két-három legalapvetőbb motívumra. [...]

– Schechner: *Azt mondtad, hogy 16 éves voltál, mikor Lecoq iskolájában tanultál? Nyár volt? Vagy kivettek az iskolából? Párizsban éltél akkoriban?*

– Taymor: Korábban érettségiztem a szokásosnál és egy színházi workshopon vettem részt Bostonban Barbara Lindennel és Julie Portmannel. Az 1960-as években nőtem fel, miközben Living Theatre<sup>5</sup>-féle dolgokat csináltunk – színházat csináltunk a semmiből, szimpla ideákból, de úgy éreztem, nem vagyok elég képzett. Tudtam akkoriban, hogy jó vagyok mozgásból. Azt is tudtam, hogy szeretnék valami fizikális fegyelmet. Túl fiatal voltam Lecoqhoz, de azért sok mindent tanultam tőle. Úgy

4 <https://www.youtube.com/watch?v=D0vrrPvnE6k>. Letöltés ideje: 2015-10-22.

5 Az egyik legkorábbi kísérletező színházi társulat az Egyesült Államokban. 1947-ben alapították.

értem, ő általában nem vett föl ennyire fiatalokat. Egy évig tanultam nála. Ha idősebb lettem volna, minden bizonnyal elvégeztem volna a 2 éves kurzusát, de inkább Oberlinbe mentem főiskolára.

– Schechner: *És ott találkoztál Herbert Blauval. Mi volt a Lecoqnál végzett munkád és a Blaunál tanultak közötti kapcsolat?*

– Taymor: Az volt a kapcsolat, hogy Blau hasonló stílusban dolgozott, mint Grotowski vagy Peter Brook, és őt is az absztrakció érdekelte. Az ideográfok ötlete valószínűleg tőle jött. Azt szerettem a legjobban a Blauval közös munkában, hogy annyira heves volt. Én pedig annyira a fizikalitás és a vizualitás felől jöttem. Párizsban pantomim iskolába jártam, nem kellett beszélnem. Alig beszéltem franciául, nagyon csendes voltam. Majd Blauval egyszer csak egy két órás szóló improvizációs beszédet kellett tartanom! Sikerült kihoznia ezt belőlem, belőlünk: Bill Irwin, Mike O'Connor is a társaim voltak. [...]

– Schechner: *Ugorjunk kicsit, most Indonéziába. Wayang kultot tanultál?*

– Taymor: Tudod, azt már tanultam korábban Seattle-ben, az *Amerikai Társadalom a Keleti Művészetekért*ben, de nem azért mentem Indonéziába, hogy tradicionális művészeti formákat tanuljak. Azért mentem, hogy megfigyeljek. Ez egy kicsit Peter Schumannak köszönhető. Ő mondta nekem, hogy csak figyeljek, és ne kötelezzem el magam egy mesternek sem. Tudod, dolgoztam a Bread and Puppettel egy nyarat Goddardban. Peter látta, hogy tudok szobrászkodni, így éjszakánként a csűrben dolgoztam, ő pedig néha odajött és adott néhány tanácsot. Én pedig azt mondtam, hogy *Ezt és ezt fogom csinálni, mit tanácsolsz? Kivel dolgozom?* Ő pedig csak annyit válaszolt: *Ne csinálj semmit, csak figyelj.* Azt hiszem, észrevette, hogy rengeteg volt a Bread and Puppethez hasonló alkotó, és nem találta őket túl izgalmasnak. Peter úgy érezte, hogy ha megvan a saját víziód, annak látszódnia kell. *Ne szokjál rá semmire. Ne menj el bunrakut csinálni azért, hogy utána bunrakut csinálj.* Azt tanácsolta, ha megvan rá a lehetőségem, hogy utazzak, akkor utazzam, használjam ki az időmet, és csak figyeljek. Ezért japán árnyszínházat tanultam

egy kicsit erre is, arra is, de eredetileg úgy terveztem, Indonéziában csak három évig maradok. Végül úgy alakult, hogy sokáig maradtam, de ez azért volt így, mert elkezdtem a saját dolgaimat csinálni.

– Schechner: *A Teatr Loh-t, igaz?*

– Taymor: Igen, de nem rögtön ezzel indult.

– Schechner: *Majd az autóbaleseted miatt visszajöttél az Egyesült Államokba, de utána visszatértél Indonéziába, igaz?*

– Taymor: Több balesetem is volt. Összesen négy évig éltem ott, nagyjából 1974 és 1978 között – nem emlékszem a pontos dátumokra.

– Schechner: *Végig Jáván voltál?*

– Taymor: Az első két évet Jáván, az utolsó kettőt Balin töltöttem. [...] Mondok neked egy példát az ideográfá *Az oroszlánc királyból*. Mint rendező, nem kértem még fel senkit tervezőnek, nekem kellett kitalálnom a koncepciót. A Disney Stúdióval való egyezségünk három részből állt, az első az volt, hogy legyen koncepcióm. Ha mindannyian meg egyeztünk a koncepcióban, akkor folytathatom a munkát. Passzolt hozzám ez a hozzáállás, mert nem bírtam volna, ha olyasmibe kényszerítenek, amit nem tudok vállalni. Disney hasonlóan gondolkodott. *Az oroszlánc király* ideográfja a kör volt. Az élet körforgása. Ez a szimbólum a legegyszerűbb és leglényegibb módja, hogy *Az oroszlánc királyról* beszéljünk. És egyértelműen ez a legnagyobb dolog is. Tehát mielőtt felvették volna Richard Hudson, mint díszlettervezőt, már körökben és kerekben gondolkodtam. És hogy mindegy, milyen lesz a Büszkeség Sziklája, sosem fogom a filmbelit megcsinálni. Tudtam, hogy valahogy absztraktnak kell lennie. Látod a napot, majd az első báb, amit elképzelttem, a Gazella Kereket. A Gazella Kerék az egész koncepciót megtestesíti. Tudod, miről beszélek, igaz? [...] Az, amelyiknél egy ember megy keresztül a színpadon, és közben nyolc vagy kilenc ugráló gazellát látsz. Egy lekicsinyített báb, így a távoli képet is látod, és a közelit is. Elvittem a makettet Michael Eisnernek a Disneyből, és azt mondtam, hogy a hagyományos bábszínházban eltakarják valami fekete anyaggal a kerekeket, és csak a picit gazellákat látod mozogni. A mozgató sem látszik. De hagyjuk a takargatást, mert ha nem

takargatunk és a szerkezet is láthatóvá válik, az egész hatása még varázslatosabb. És ez az, ahol a színháznak hatalma van a televízió és a film fölött. Abszolút ez az, ahol a varázslat működik. És nem azért, mert az egész illúzió, és nem tudjuk, hogyan lesz valósággá, hanem azért, mert pontosan tudjuk, hogyan készül. Ezen felül, ez a kicsi Gazella Kerék maga az élet körforgása. Így újból és újból, akár értelmezi a közönség, akár nem, megerősítem.

– Schechner: *Eisnernek azonnal megtetszett?*

– Taymor: Teljes mértékben. Azt mondta „megvan!”. Akkor tudtam már, hogy a fejen lévő maszkokat is meg tudom majd csinálni. Meg tudtam mutatni a munkafolyamatot. Vannak helyek, ahol el vannak rejtve a mechanikus szerkezetek, de azok nem a fontos részek. Nem láthatod például a Büszkeség Sziklájának a mechanikus részét, de nagyjából mindenhol máshol igen.

– Schechner: *Az egyik dolog, amit nagyon szerettek Az oroszlánkirályban, az pont a feszültség a között, amit látsz, amit elképzelsz, és amit tudsz. Elfelejtettem már a színész nevét, de tudod, az, aki Zazut játssza...*

– Taymor: Geoff Hoyle.

– Schechner: *Ő nagyon különleges. Amikor először láttam, azt mondtam magamban, rendben, a színészt fogom figyelni és nem a bábját. De ez lehetetlen volt. Folyamatosan átcúsztam és a bábra fókuszáltam.*

– Taymor: Azért, mert az energiáit a bábba teszi át.

– Schechner: *Olyan volt, mint a bunraku fő mozgatója, aki annyira jó, hogy már nem is kell fekete álarcot viselnie az arcán. Egy kettős csoda: együtt látod a bábót is és a játékost. Ebben az univerzumban az Istent lehet látni.*

– Taymor: Én ezt eddig úgy neveztem Az oroszlánkirály kapcsán, hogy „kettős esemény”. Nemcsak a történetről szól, amit elmesélnék, hanem arról is, hogy hogyan mesélik. [...]

– Schechner: *Az előadás feszültségét abban láttam, hogy széteshet a produkció, hogy a párbeszédnek nem tartják össze. Amitől egy felnőttség számára is izgalmas az előadás, az, hogy meg tudnak-e mindennel birkózni a színészek.*

– Taymor: Így igaz. Michael Eisner és a többi producer, Tom Schumacher és Peter Schneider nagyon

aggódtak, amikor 1996-ban elkészítettem az első prototípusaimat négy szereplővel. Michael Ovitz és az egész Disney mag ott volt. A dolgok nem úgy működtek akkor, ahogyan kellett volna. A legnagyobb probléma az volt, hogy nappali fénynél dolgoztunk, 10 láb távolságra. A színészek nem voltak elég biztosak ahhoz, hogy ne szárnyalják túl a bábjaikat. Néhány színész annyira lámpalázias volt ez előtt a társaság előtt, hogy a bábjaik teljesen halottak voltak. Halottak. Így mindenki azt mondta, hogy a főszereplőkkel nem csinálhatom meg ugyanezt. Mire én: *„De hiszen láttátok, hogy a hiénák és Pumba is működtek.” „Az a baj, hogy félünk tőle, mert nem tudjuk hova kell nézni. A színész izgalmasabb, mint a báb.”* Szóval azt mondtam: *„Egyetértek, ez így tényleg nem működik.”* És tudtam, hogy így van. De azt is tudtam, hogy miért nem működött, és hogy mivé fejlődhet a dolog. Tudod, az az egyik legjobb dolog a Disneyben, hogy van pénzük tovább kísérletezni. Így azt mondtam: *„Utálom a bábokat, belefáradtam. Boldogan megcsinálom simán színészekkel, sminkkel, pekingi opera stílusban, kabuki. Nem érdekel. Semmit sem kell bizonyítanom. Ha ez a legjobb módja, hogy elmondjuk a történetet, akkor legyen így. De nem hiszem, hogy ezért akartatok velem dolgozni.”* Mire az volt a válasz, hogy megcsinálhatom a kórus állatokra a bábokat, de nem a főszereplőkre. Erre azt feleltem: *„Rendben, akkor azt fogom csinálni – és ezt legalább annyira teszem magamért, mint értetek, mert ez volt az első alkalom, hogy volt elég pénzem végrehajtani ezt a kísérletet –, hogy készítek 2-3 verziót minden karakterből. Zordonnak készítek teljes parókát és sminket. És Geoff Hoylet – addigra őt már felvettük – kipróbálom először madárral, aztán anélkül. De New Amsterdamban kell megtennünk, fekete környezetben, teljes fényvel, teljes sminkkel és teljes jelmezekkel. És 30 láb messze kell ülnötök.”* És végül ezt is tettük. Egy igazi kísérletet. És működött. *„Csináld a teljes báb dolgot. Igaz sokkal kockázatosabb, de kifizetődőbb”.* És így volt, nem volt többé kétség.

– Schechner: *A Disneyvel való munka megadta neked a szabadságot és a pénzt, hogy igazán kísérletezz?*



- Taymor: Igen.
- Schechner: *És amikor Eisner meghozta a döntést, kimaradtak utána a munkából?*
- Taymor: Igen, kimaradtak.
- Schechner: *Nem játszották a producert?*
- TAYMOR: Tom Schumacher volt a producer. Ő volt az, aki felkért az egészre. Ő volt a vezetője az Olimpiai Művészeti Fesztiválnak Los Angelesben, mielőtt a Disneynek kezdett volna dolgozni. Tom igazán az egyik legjobb színházi producer, akivel valaha dolgoztam, ha nem a legjobb. Minden színházi formát ismer, ezért csak ült és ilyeneket mondott, hogy „*Miért nem próbálsz ki egy Awaji bábót?*” A Fesztivál miatt az egész világot bejárta. Ő volt az a pasas, aki tökéletesen tudta, hogy az egyik technika miben különbözik a másiktól. És bár Kaliforniában volt, mégis volt eleget New Yorkban ahhoz, hogy arra kérjen „*Csináld Taymor módra.*” Azt értette ezen, hogy „*Nincs szükséged a flanra. Csináld egyszerűbben.*” Érdekelt – mivel megvolt rá a pénz –, hogy nagy technikákkal kísérletezzek. De az történt végül, hogy visszatértem a gyökereimhez. A legsikeresebb dolog az volt, amit egész életemben csináltam, ami szinte semmibe sem került. Például amikor kifolynak a könnyek a szemekből. Vagy a selyem, ami belefolyik a vizes árokba. Vagy a halak árnyfigurái. Vagy a kisegér. Megvan a hatalmas nyitójelenet és a következő dolog, amit látsz, egy kicsi fénykör a színpadon – csak egy kézzel irányított fény és máris egy kisegér szaladgál fel s alá.
- Schechner: *És a madarak. A repülő madarak.*
- Taymor: Igen-igen. A repülő sárkányokra gondolsz a második felvonásban?
- Schechner: Igen.
- Taymor: Na ezek azok a dolgok, amiket a pénztelenség miatt csináltam régebben. Megvan az erejük. Sőt, valójában még erőteljesebbek, mert annyira kifejezőek, annyira egyszerűek [...]
- Schechner: *Ez az interjú egy olyan könyvsorozatban fog megjelenni, ami kifejezetten a bábokról és a tárgyakról szól. Azon gondolkodom, hogy érzete az amerikai tradíciókban egyfajta affinitást a tárgyanimációhoz, mint például a Macy's Parade,*

*a Disney-Land vagy egyéb tematikus parkokban. Beszélte már az ázsiai művészetekről. Mi a helyzet a népszerű amerikai művészetekkel?*

- Taymor: Sosem szerettem az ilyesmit. Még gyerekként sem. Valahogy mindig is azt éreztem, hogy az ilyesmi szó szerint idétlen. A dolgok kerekésege, az esztétikája – sohasé tűnt vonzósnak. Amikor gyerekként marionettet adtak a kezembe, az is inkább cseh marionett volt. Nem a négyujjas, nagy szemű fajták, soha semmiből sem szerettem a düledtszemű dolgokat. A Bread and Puppet volt az első olyan dolog, amit megláttam és azonnal megfogott a vietnami háború alatt. Annak a felvonulásnak igazán volt ereje. Soha sem láttam a Macy-felvonulást. [...] Emlékszem, hogy összetűzésem volt Richard Hudsonnal annak tekintetében, hogy hogyan csináljuk meg a napfelkeltét. Én nyertem, mert én vagyok a rendező. Kivetített fényeket akart használni, amit természetesen szabad. De azt mondtam: *Ennyi erővel sima vetítést is használhatnánk, mert egy filmjelenet még ennél is élethűbben csinálná. De ez a produkció eleje. Nem tehetem. Rögtön az elején le kell fektetnem a játékszabályokat. Én csak azt szeretném, hogy lapos legyen, és egyértelmű legyen, hogy selyemdarabok vannak a földön. Hogy amikor a közönség látja, azt gondolja, hogy hiszen ezek csak selyemdarabok, amelyek fel s alá húzódnak.* Tudod, szeretném megcsinálni a saját *Az oroszlánkirály* filmemet. [...] Szerintem forgathatnánk Afrikában. Azt viszont még nem találtam ki, hogy az egész stilizálás oka az, hogy nem az eredeti helyszínen vagyunk. De hogyan csinálod meg a Szerengetit, ha Szerengetiben vagy? [...] Tudom, hogy ez teljesen az ellentettje annak, mint aminek lennie kellene, és ami miatt sikeres a színház, de egyszerűen van benne valami egészen vonzó számmomra, hogy megvan a valódi és azt stilizálad. Ez egy musical. Mármint, nem mintha úgy tenénk, mintha egészen valódiak lennénk.

(Szántó Viktória fordítása)

(MIT Press Journals, *The Drama Review* TDR 43:3, Fall 1999.)



Az oroszlánkirály

**Julie Taymor** (1952) amerikai színházi, film- és operarendező, maszk-, báb-, díszlet- és jelmeztervező, számos nevezetes és provokatív előadás alkotója. Párizsban, Jacques Lecoq pantomimiskolájában tanult, majd az Obelin College-ban Herbert Blau és Bill Irwin növendéke volt. 1973-ban kezdett bábjátékkal is foglalkozni. Diplomája megszerzése után, 1974-ben a japán és az indonéz színházat tanulmányozta. Szerteágazó munkásságára a távol-keleti színháték, Fellini és Kurosawa filmjei, Grotowski és a Bread and Puppet előadásai voltak nagy hatással. 1976-ban hozta létre Jáván és Balin *Way of Snow* (Havas út) című előadását, amely 1980-ban, a Washingtonban rendezett UNIMA-fesztiválon is nagy feltűnést keltett.

Bábos munkái közül kiemelkedik a Thomas Mann novellájából készült *Elcserélt fejek* (Die vertauschten Köpfe, 1940), amelyet 1984-ben a New York-i The Arc Theatre-ben, majd musical-változatban, Elliot Goldenthal zenéjével 1986-ban Philadelphiában és ismét New Yorkban állított színpadra. A színpadi

változatot, illetve a szövegkönyvet Sidney Goldfarb társaságában írta a rendező, valamint ő volt a bábok és a maszkok tervezője is.

További fontosabb színházi munkái: *Tirai* (írta, rendezte, tervezte Jáván, Szumátrán és Balin, 1978-79-ben. Új változat: New York, 1981), *Gozzi: A szarvaskirály* (rendező: Andrei Serban, jelmezek, maszkok, bábok és koreográfia: Julie Taymor, American Repertory Theatre, Cambridge, 1984.) Shakespeare: *A vihar* (rendező, báb- és maszktervező: Julie Taymor. New York, Stratford, 1986, 1987), *A makrancos hölgy* (New York, 1988).

Első filmjét, a *Fool's Fire*-t (A bolond tüze) 1992-ben készítette Edgar Allan Poe *Hop-Frog* (Ugri Béka, 1849) című novellájából. Jelentősebb filmjei: *Titus* (Shakespeare *Titus Andronicus*ának feldolgozása Anthony Hopkinsszal a címszerepben, 1999), *Frida* (2002), *Across the Universe* (A mindenségén át, 2008), *A vihar* (2010), *Szentivánéji álom* (2014).

Operarendezősei: Sztravinszkij: *Oedipus rex* (1992), Richard Strauss: *Salome* (1995), Wagner: *A bolygó hollandi* (1996), *A varázsfuvola* (2004, MET).



Az oroszlánkirály

Leghangosabb sikereit musical-rendezéseivel aratta, *A pókemberrel* és mindenekelőtt az interjúban is sokat emlegetett *Oroszlánkirállyal*, amely a Walt Disney-stúdió kultusz-rajzfilmje nyomán készült a Broadway-n. Bár több nyilatkozatában kifejti, hogy nem tartja magát bábművésznek, filmjeiben és

színpadi munkáiban egyaránt gyakran alkalmaz bábos és animációs megoldásokat. Állandó munkatársa Michael Curry, aki számos óriásbábót készített rendezéseihez.

Az interjú 1999-ben készült.

B. G.

## INTERVIEW WITH JULIE TAYMOR

The interview was made by the famous theatre theorist Richard Schechner with Julie Taymor in 1998 and it was first published in the special addition of *The Drama Review* about puppets. Julie Taymor was born in 1952, and she is an American director, designer; she has created many provoking performances over the years. She studied from Jaques Lecoq in Paris and from Herbert Blau and Bill Irwin at Obelin College. After receiving her degree she traveled around the world to study the different cultures and she became close to puppetry. In this interview she talks about her relationship to puppets, masks and performing objects, using examples from her most popular Broadway production, *The Lion King*. She explains how she experimented with the actors and how producers from Walt Disney were encouraging her.