

címke-függöny
Tompá Gábor
színházi magánszótára

összeállította Zsigmond Andrea

BOOKART
Csíkszereda, 2010

A kötet **Tompa Gábor** által adott interjúk felhasználásával készült

Rajzok

Láng Orsolya

ISBN 978-606-92476-5-5

© Zsigmond Andrea, 2010

© Láng Orsolya, 2010

© Bookart Kiadó, 2010



abszurd A kopasz énekesnő

állandó tárgyak Apáczai-modell áthallás Avignoni Fesztivál

Az elveszett levél Barabás Olga Beckett beszélt nyelvek

Bibliák Brook bukás cipők demokratikus didaxis

díjak díszlet energiaáramlás Európai Színházi Unió feladat

fiatal rendezők film finanszírozás fordítás

Godot-k gyerekelőadás Hamlet Hamm Harag György

Három nővér hatás hiányos képzés híd hiteles Hosszú péntek

igazgatás indulás Interferenciák Fesztivál írók Jacques jogvédők

jó előadás kábítószer keleti színház kiegészítő rendezvények

Kínai védelem kolozsvári színi kolozsvári társulat

közönség kudarc Kvartett látványszínház Lear király

magyar dráma Marosvásárhely Médeia Médeia-körök megfigyelés misszió

Mugur-korszak munkaritmus Mrožek
nyitottság / alkotói nyitottság / nézői operarendezés
populista támadások próbafolyamat regény
rend rendezőképzés Vásárhelyen III. Richárd
román rendezőiskola San Diego Shakespeare
stilizált szakmai megítélés szakralitás szebeni fesztivál
színikritika színjátzás / erdélyi színjátzás / magyarországi
színjátzás / román színpadi költészet találkahely
Tangó Tanítványok Tartuffe teatralitás teremtés
többször megrendezni Tompa László
Tompa Miklós turné tükörrendszer válság véres
verseskötet vertikális világtravesztia Visky András
Visszaszületés Woyzeck zenei szerkezet zsidó

abszurd

Az abszurd színház titka, hogy nagyon éles **váltások** vannak benne. A **becketti** abszurd színháték egyik kulcsa ezért a gondolati **pon-tosság**. Nem mintha másnál nem így lenne, de nála különösen. És az **éles** gondolati váltás. Nem szabad folyamatokat építeni, ami persze nem könnyű. Az a színész, aki **sztanjiszlavszkiji** iskolán nőtt fel, és érzelmi **folyamatokat** akar ábrázolni, ilyenkor bajban van. A **Lear** próbáin is többször kellett hangsúlyoznom: egy nagyon intenzív érzelmi hőfokra nem feltétlenül úgy jutunk el, hogy előzetesen minden lépéssel folyamatosan azt építjük. Ez az **életben** sem így történik. Őrjöngünk, veszszünk a gyerekünkkel vagy a feleségünkkel, de cseng a telefon, és megkérdi egy OTP-alkalmazott, hogy hogyan akarjuk lekötni a valutánkat – vele természetesen nem Őrjöngök. Az az érzésem, hogy a **naturalizmus** éppen nem a valóság hű ábrázolása. Annyi dolog van az életben is, amire nincs rögtön logikus válaszunk. A magyar színészek többsége azonban mindent az agyával akar megérteni, ami nem mindig sikerül persze.

Az abszurd drámák többségében már az első pillanatokban kiderül a szereplőkről, hogy kicsodák. Ezekben az alkotásokban nem a **jellemek** fejlődése a fontos, hanem az, hogy a különböző **típusok** a különböző helyzetekben hogyan viselkednek. **Mrožek** a **Tangó**ban azért megérint valamit a **hagyományos** dráma narratív rétegéből. De a törté-

abszurd

nések már a darab elején rendkívül **szokatlanok**. Hogy egy fiatal-ember, amint színre lép, ravatalra küldi a nagymamáját, és eljátsszatja vele a saját halálát, vagy az, hogy büntetésből egy kalitkát húz a nagybátyja fejére, meglehetősen szokatlan.

De soha nem azért választom Mrożeket, Beckettet vagy **Ionescót**, mert úgymond abszurdok, hanem mert **remekműveket** írtak. Már **klasszikusnak** számítanak, bár ez ellen ők maguk hevesen tiltakoznának. A legerőteljesebb, legfrappánsabb, legtökéletesebb formában fogalmazták meg a **20. és 21.** századi ember alapvető **életérzését**. Az utánuk következő új drámaírásnak még nem sikerült annyira megragadnia a kor lényegét.

Talán azért fordulnak kevesen ezekhez a művekhez, mert nagyon nehéz előadni őket. Nem azért, mintha nem volnának színpadszerűek, hanem mert hihetetlen pontosságot, az **interpretációnak** egy különleges **alázatát** követelik meg, és hát a mi nyelvterületünkön nagyon kevés olyan színész van, aki tud és mer úgy játszani, hogy közben nem a személyiségét helyezi előtérbe, hanem a **partitúrát**. És talán kevés olyan rendező van, aki felfedezi ezeknek a műveknek a többrétűségét, felfedezi a konkrét egzisztenciális réteg mögött a **biblikusat**, és a sok-sok játékot és **humort**, ami ezekben a darabokban rejlik.

abszurd

Azt állítják ezekről a művekről, hogy pesszimisták, pedig csak olyanok, mint maga a lét. Ez pedig nem lehet meg anélkül a sajátos humor és a túlélési játékok nélkül, amit a **Godot-ban** láthatunk. Ha folyamatosan arra gondolnánk, amit különben tudunk, hogy úgylis mindenképpen **meghalunk**, kibírhatatlan lenne az élet.



A kopasz énekesnő

E darab gyökerei **Caragialénál** keresendők: az embereknek nincs mit mondaniuk egymásnak, és állandóan erről **fecsegnek**. A fecsegés mint létforma általunk közelről ismert jelenség, bár az angliai turné óta úgy látom, hogy ez mégsem csak Kelet-Európára érvényes. Egyébként is, nap nap után megismételjük cselekedeteink legalább kilencven százalékát, a szavak pedig elvesztették azt az elemi **erőt**, amivel egykor talán rendelkeztek. De az ember **gépies** világa egyben eleven színpadi helyzet.

Bármilyen **stílus** – legyen az akár egyfajta bábszínházi stílus – megköveteli az **intenzív** színészi **jelenlétet**, mert enélkül nem jöhet létre egy kétpólusú színházi pillanat. Előadásunkban az élőt szembeállítjuk az élettellel, nálunk ugyanis szerepel egy **bábu** is. A bábu az előadás végén elmosolyodik, és ez az egyetlen mosoly sokkal értékesebb, mint az élők megnyilvánulásai, akik az élet-halál kérdésének komolyságát ragasztják arcukra, miközben körbejárják a **semmit**. Látszólagos tehát az ellentmondás: élettelen marionetté igenis élő színészi intenzitással lehet válni.

A visszajátszást a darab végén akkor találtam ki, amikor megfelelő **kulcsot** kerestem a mű **színházi nyelvre** való lefordításához. Ugyanis számunkra mindig fontos az, hogy megtaláljuk a színpadi eszközöket a mondanivaló közvetítésére, amelyek öntörvényűen szólnak a

A kopasz énekesnő

közönséghez, nem pedig magyarázkodnak. Tehát **képi, gesztus-, helyzetvilág** által kell közölni mondanivalónkat. Még a próbák elején azt kértem a **társulattól**, hogy olvassák hátulról visszafelé a drámát. A szöveg így is tökéletesen „működött”. Ekkor született bennem az ötlet, hogy az előadás végén néhány percben visszapörgetjük a cselekményt. Ez a rész a párizsi verzióban aztán a kolozsvárinál olajozottabban működött.

állandó tárgyak

Mivel az **abszurd** művek nem a **cselekményre** építenek, a szerzők gyakran megfogalmazzák azt a **látványt**, azt a stílust, amit az előadástól elvárnak, és amitől nagyon nehéz eltérni. A **Tangó** esetében például nem lehet nem figyelembe venni olyan színpadi tárgyakat, látványelemeket, mint a ravatal, a gyerekkocsi, a menyasszonyi ruha. És persze tangózni is kell az előadásban. Ezek az elemek pontosan értelmezhető **metaforák**, rájuk épül a mű.

A **Beckett**-előadásokban is vannak kihagyhatatlan elemek, és **Ionesco** is nagyon **konkrét** térben és színházi tárgyakban gondolkodott. Ezen írók nem mérhetők azokhoz a szerzőkhöz, akiknek semmilyen színpadi ismeretük nincs, s így a leírt **instrukciókat** nem érdemes figyelembe venni. Olyan elemeket találtak ki a drámáikhoz, amelyeket nemcsak nem lehet megkerülni, de nem is érdemes, például A játszma végében nem tenni kukákat a színpadra értelmetlen. Ezeknek a daraboknak a vizuális megjelenése determinált, ezért mondom, hogy **zártak**, mert nincs túl sok eltérési lehetőség. Persze valamennyire alakítható ez a tér, jó példa erre a Godot-ban a cipős díszlet: a színpad felületére egyfajta holdbéli tájhoz hasonlóan több száz pár **cipőt** ragasztottunk, és lefestettük fehérre, de ott volt a nagyon vézna, kopár **fa**, amelyen a második felvonásban egy **kellék**-levél jelenik meg – ezek szintén kihagyhatatlanok.

Apáczai-modell

Hiszek az Apáczai-modellben, abban, hogy Erdélyben is lehet valaki **európai** vagy világpolgár, és hogy ezzel a szellemiségű munkával a kolozsvári társulatot is integrálni tudom egy tágabb, egyetemesebb szellemi vérkeringésbe. **Apáczai Csere János** azért modellértékű számomra, mert elment Erdélyből Németalföldre, aztán a könyvkészítésnek ott mindenféle titkát elleste, és **hazavitte**: mindig értékesített valamit abból, amit látott. Ez rendkívüli dolog. Csak az a baj, hogy vannak zárkózott, hogy úgy mondjam, **homokba dugott fejű** társadalmak vagy közösségek. És az a fajta zárkózottság nem vezet semmilyen jóra, mert csupán **előítéletekhez** vezet, és az ilyen ember soha nem fogja megismerni a másik gondolkodásmódját. Azt hiszem, hogy az ellenkezőjét, a **nyitottságot** azonban nagyon elő tudja segíteni a színház – a jó színház.

áthallás

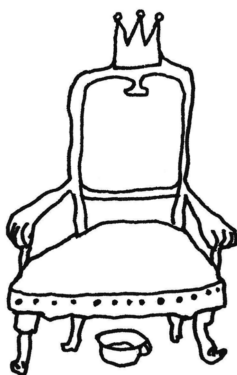
A **rendszer váltás** előtt a közönség úgy hallotta át egy színházi előadás minden mozzanatát, minden mondatát, hogy neki az a helyzetről szólt, már akkor is, ha ez nem állt föltétlenül az alkotók **szándékában**. Mert ilyen áthallásokra máshol nem volt lehetőség. Jó **irodalomhoz** is nehéz volt hozzájutni. Ez együtt járt azzal, hogy sokszor hajlandók voltunk merésznek titulálni és **ügyként** kezelni olyan előadásokat is, amelyek igazából nem voltak esztétikai **mércével** mérhetőek. Tehát a műkedvelők jutottak szóhoz, és a **dilettantizmus** elleni harc alábbhagyott. Az igazi művész pedig nem azért fogalmazott **képekben**, mert bizonyos igazságokat másként nem lehetett kimondani, ez a színházművészet esztétikai sajátosságából következik. Én azt hiszem, azok voltak az értékes, **időtálló** előadások, amelyekben a színházművészet sajátos **öntörvényűsége** érvényesült, nem pedig az olcsó **politizálás**, még akkor is, ha az valóban a helyzetről szólt. A színház sohasem maradhat közömbös a jelenkor iránt, hanem mindig arra is reagál a saját érzékenységgel, de azok az előadások maradtak emlékezetesek és ráztak meg igazán, amelyek a napi és helyi gondokat, egzisztenciális problémákat az **egyetemesség** felé tudták tágítani.

A rendszer váltás előtt született **darabok** közül egy-egy ma is megállná a helyét, mások kevésbé, de – ugyanígy hatottak rám akkor is. Itt több-

nyire dramaturgiai kérdésekről van szó, a drámaírás sajátos **törvényeiről**, amelyeket nem lehet semmibe venni. A drámaírónak az a feladata, hogy olyan **helyzeteket** teremtsen, amelyekben a szereplők **hitelesen** tudják kibontakoztatni színpadi létüket. Abban a pillanatban, amikor erőszakkal beavatkozik, és a szereplőket **szócsőként** használja, ellenáll a dráma mint szerkezet. A színházi előadás színpadi helyzeteken alapszik, nincs olyan pillanat, amely enélkül létrejönne. A színpadi helyzeten pedig lennie kell egy bizonyos logika szerinti **motivációnak**. Ha ez a motiváció hiteltelen, akkor a drámai építmény összedől. Az üzenet csak a mű egészéből fakadhat, mondatonként nem lehet „üzenni”, mert az **publicisztika** és nem dráma.

Avignoni Fesztivál

A nemrég hatvanadik évfordulóját ünnepló Avignoni Fesztivál nagyon beérett. Gondoljuk el, ezelőtt hatvankét évvel, **egyetlen** előadással, Jean Vilar egyetlen előadásával kezdődött a fesztivál, aztán a következő évben már kettő lett belőle, és így tovább. Tavaly pedig ezerszáz előadás volt Avignonban! Igazság szerint most már egybefolyik az in, az **off**, az off-off is – tudniillik így tárgyalják most a fesztiválokat, és így is jönnek el rá... Az 1100 előadásban mindenféle **minőség** megtalálható: a kiváló, a nagyon jó, de a rossz is. És bizony ez nagyon fontos hely, olyan szempontból pláne, hogy az emberek ebből a rengeteg előadásból kiválasztották a mi Visszaszületésünket, és eljöttek rá.



Az elveszett levél

Túl azokon az örökérvényű és mély **nemzetkarakterológiai** megfigyeléseken, amelyek **Caragiale** műveiből kitetszenek, és amelyek miatt e művek rendkívül sokszor nagy ellenérzést váltottak ki főleg szélsőséges csoportosulások tagjaiból, azt gondolom, hogy Az elveszett levélben két aktuális kérdés van.

Az egyik a történelmi **egy helyben állás**, ami tragikus tény, nonszensz: 1848 óta politikailag, társadalmilag egy helyben állunk. Nem változtak azok a módszerek, amelyek a hatalomért folyó harcot jellemzik, legfeljebb technikailag kifinomultabbá váltak. De természetesen el kell mondanunk, hogy ez nem csupán a mi térségünkre korlátozódik – ettől **univerzális** a mű.

A másik dolog, ami nagyon lényeges, és ami térségünk egyik jellemzője: ahogy leírja a **fecsegést**, egyrészt mint a szabadság egyik legfőbb megnyilvánulási formáját, másrészt mint létformát. Mircea Iorgulescunak van egy híres könyve, a Marea trăncăneală – A nagy fecsegés (nem így fordították magyarra, pedig így volna a helyes), amelyben tulajdonképpen a **cselekvést** helyettesítő fecsegésről van szó. Ebben az értelemben tekinthető Eugène **Ionesco** Caragiale szellemi örökösének.

A színpadi tér egy luxusillemhelyet idéz, amelyben ugyanakkor felfedezhetők egyfajta hagyományos építészeti stílusjegyei is. Mert a mai tár-

Az elveszett levél

sadalmakat többek között az is jellemzi, hogy nagyon sok **értelmetlen** vállalkozásba fektetnek hatalmas pénzeket. Ha ellátogatunk mondjuk a parlamentbe, akkor végignézhethetjük, hogy a karosszékektől a toalettig milyen érdekesen alakulnak a modernizációs törekvések.

Van itt egy sehová vezető vörös szőnyeges út is, amellyel minden szereplőnek valamilyen módon kapcsolatba kell lépni. E szőnyeg az álmok, vágyak megtestesítője, illetve egy olyan fajta időbeli távolság megjelenítője, amellyel nem tudnak mit kezdeni azok, akik mindig a – hogy úgy mondjam – **karamazovi** időt tekintik csupán fontosnak, vagyis azt, hogy miként lehet minél többet megragadni a **jelenben**. Ugyanakkor egyfajta centralizációnak is jelképe, hiszen ahogy a három nővér **Moszkvába**, ezek a szereplők Bukarestbe vágynak, Bukaresttől tartanak, Bukarest **marionettjeiként** cselekszenek.

Meg akartam szabadítani a színészeket a „**nagy** előadások” **hagyományának** ránk nehezedő kényszerétől. Fel akartam szabadítani a színészeket az alól, hogy **karaktereket** játsszanak. A tény, hogy a szerepek felcserélődnek – a férfi szereplőket nők alakítják, a női szereplőt pedig férfi – önmagában elegendő ehhez. (Az ötletet az a replica adta, amely románul úgy hangzik, hogy Zoe, Zoe, fi bárbatăl, vagyis Légy férfi!) A nőknek nem kell arra törekedniük, hogy férfiakat játsszanak, és a férfinak, hogy

Az elveszett levél

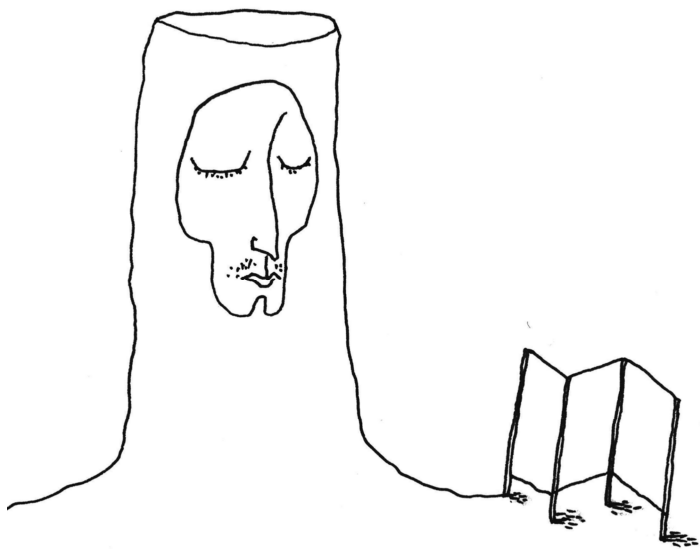
nőt játsszon, hanem arra, hogy mindenki vállalja fel a maga lényét, és ezáltal képessé váljék **partitúrát** játszani.

Hangsúlyozom: nem karaktereket, hanem partitúrát. A partitúra akkor erős, ha nem cifrázzuk. Másrészt úgy gondolom, hogy a parlamenti vitákból ismert hisztérikai **identitás** helyettesíti azt a fajta politikusi szókimondást és **férfiasságot**, amelyre igenis szükség lenne ahhoz, hogy bizonyos esetekben konszenzus is létrejöhessen, és hogy ez a parlamenti nyelvezet végül is a civilizáltságnak egy minimális fokára eljusson.



Barabás Olga

Olga különleges, nagyon egyedi esete a hazai színháztudásnak. Az elmúlt évadokban főként a **saját** színházi történeteit rendezte meg. Nagyon érdekes, kedvesen **naiv**, szeretetteljes történetek ezek, amelyek egyfajta erkölcsi tisztaságot is sugároznak a színpadról.



Beckett

Érdekel a **szakralitása**, a világról való gondolkodásmódja. Lenyűgöz az a kíméletlen **pontoság**, amellyel az élethelyzeteket, az emberi **egzisztencia** legfontosabb kérdéseit elénk tárja. Sosem a külvilágot vádolja, sokkal inkább az egyén érdekli. Imponál a játékossága, a **bohócság**, ami rendkívül fontos a színházban és az életben egyaránt.

beszélt nyelvek

Hat **nyelven** beszélek: magyarul, románul, angolul, németül, franciául és katalánul.

Két nyelvet tanultam meg **rendezés** miatt, a franciát és a katalánt: a barcelonai akadémián tanítottam, és az ottani Lliure színházban több előadást is rendeztem, katalán területen összesen ötöt. A franciát akkor kellett megtanulnom, amikor a világhírű román rendező, Silviu **Purcărete** Limoges-ba hívott. Amikor ő ott igazgató lett, engem hívott meg, hogy az első előadást rendezzem meg nála. Meg is lepett a meghívása, hiszen nem voltunk állandó **kapcsolatban**, bár követtük és **tiszteltük** egymás munkáját.

