

vagy Franciaországban élők – Brâncușitól Ionescón és Cioranon át Matei Vișniecig hosszú a lista, és miért? Hogyhogy ilyen jól csinálják, mivel, miképpen?

*

Kolozsvár kíváncsi város. A kíváncsisága nem felületes, és a szociális hálókat mindig szépen kialakította és jól működtette. Egykor a New Yorkban tanakodott, aki oda ment, ma a Bulgakovban és az Insomniában főnek a fők. Meg a színházban, a Quadro Galériában, a Kolozsvári Magyar Napokon és szerteszét. Füst, zsongás, beszélgetés, alkohol, veszekedés, kultúra. Kolozsvár. Miért, hogyan? Aki ezen elgondolkozik, s ügyel rá, hogy gondolatai ne kalandozzanak összevissza, hanem helyes irányban haladjanak, nagy igazságoknak jöhet a nyomára.

KÖZÜGY

„A MŰALKOTÁS PONTOSSÁGA”

Beszélgetés Tompa Gáborral

A Kolozsvári Állami Magyar Színház a város egyik kiemelt találkozóhelye: olyan színtér, ahol egymásra talál kultúra és társadalom, város és lakosság, Európa és Kolozsvár. Tompa Gáborral, a színház igazgatójával és főrendezőjével ezekről a találkozásokról, a játék sajátosságairól, a művészeti ágak és a kultúrák érintkezéséről Kovács Flóra beszélgetett.

– Kolozsvár témával jelentkező lapszámban nem is lehetne más kérdéssel kezdeni, mint ami a színházra vonatkozik. A Kolozsvári Állami Magyar Színház a világ színházának vérkeringésében található. A legkiemelkedőbb rendezők sorra dolgoznak a társulattal. Fontosnak tartom, hogy többféle színház-elképzelés mutatkozik meg újra és újra. Hogyan sikerült színház-igazgatóként elérnie egy olyan szabadságot, hogy ennyiféle színházi elképzeléssel párbeszédképes és nyitott társulatot tudjon létrehozni?

– 1990 novemberében, amikor Andrei Pleșu, az akkori kulturális miniszter, aki európai rangú kultúrfilozófusként is ismert, kinevezett a Kolozsvári Magyar Színház élére, ez annak az elképzelésnek volt szerkesztője, mely a romániai színházi világban ismert, tapasztalt vagy fiatalabb rendezőket hozott színházvezetői helyzetbe, hogy egyéniségükkel, művészi elképzeléseikkel újrarajzolják a '89-es fordulat utáni éveket, évtizedek színházi térképét. Ez nagyfokú bizalmat és szabadságot, egyszersmind felelősséget is jelentett, s nekem első feladatom az volt, hogy olyan színészekkel fiatalítsam a 15 főre csökkent társulatot, akik nyitottak a megújulásra, s kíváncsiak és elég rugalmasak is ahhoz, hogy többféle játéktípussal kísérletezzenek. Az akkor létrehozott előadások aztán lassanként igazolták ennek az elképzelésnek a létjogosultságát, s a színház hazai és külföldi szakmai elismerései meghosszabbították irántunk azt a bizalmat, amely alapfeltétele volt a hosszú távon

működőképes művészi program kialakításához elengedhetetlen színházcsinálási szabadságnak.

– *Úgy tűnik számomra, hogy Önnek nagyon fontosak a „négykezesek”. Ez tulajdonképpen azt jelenti, hogy az Ön számára a beszélgetés maga előremozdító. Kijelenthető talán, hogy Visky András és Kovács András Ferenc a legfontosabb beszélgetőtársai. Mennyiben térnek el – ha eltérnek – a beszélgetés sajátosságai egy irodalmi anyag vagy egy színházi anyag létrehozásánál? Ki lehet azt jelenteni, hogy egy színházi előadás létrejötte után a beszélgetésből keletkezőért a rendező lesz a leginkább felelős?*

– A költészet magányos műfaj – Kányádi Sándor szerint „egyetlen ember magánügye” –, a színház pedig kollektív, noha ezen belül a rendező a legmagányosabb szerep, akár egy önállóan szárnyalni kezdő repülőből kiszálló pilótáé. A négykezesek a társas magányra vágyásnak, a művészi barátságoknak és szolidaritásnak közös játékaik. E játékok – és főként az említett „játéktársak”! – nélkül már régen eltévedtem volna a transzilván szellemi táj ködös barátságatlanságában. A négykezesek valamiképpen közös vallomásoknak is tekinthetők, melyeket nem annyira beszélgetés, mint együtt-hallgatás előzött meg. Érvényes színházi előadások létrejötténél az esetek 99 százalékában előbb megszületik egy koncepció – ez avatja tulajdonképpen a rendezőt azzá, aki! –, azután kezdődhet a beszélgetés, ami mindig e körül a koncepció körül zajlik. Viskyvel például ezek a beszélgetések szembeesítő jellegűek és mindig arról szólnak, hogyan működik minden egyes részletében ez a koncepció a színpadon; milyen nyelvet kell létrehoznia és hogyan lehet következetes önmagához a játékosság, a színpadi képek, a konvencionális dimenzió közegeiben. Ez a fajta szembeesítés az előadás létrejötte után is folytatódik...

– *A „négykezes” képében ott húzódik a rájátszás a zenére. Az Ön kiemelt szerzői közt megtalálható Ionesco és Beckett, akiknél a pontos, partitúra-szerű szerkesztést többször hangsúlyozta. E két szerző művei úgy működnek, mint ahogy Ligeti György aláhúzza a zene kapcsán a zárt szerkezetet az összhangzattanban. Nem lehet egy lépést sem „átugrani”. Az Ön számára mennyire fontos a zene maga? Mely zeneszerzők hatottak Önre?*

– A zene több száz definíciója ismeretes, a mágikus megközelítéstől a matematikáin át a szakrálisig, s mindenikben valamilyen módon benne van Isten, Idő, Lélek mint meghatározó elemek. A Lélek az, ami összeköti az időt az időtlenel, hiszen az idő csupán egy ember

által kitalált konvenció, mégis rendkívüli drámai szerepet játszik életünkben. Engem a zene mint a formák legtökéletesebbje izgat igazán, mert benne a Teremtés egyik alapvető, nélkülözhetetlen és egyben megmagyarázhatatlan eleme, a pontosság mint vezérlő elv mutatkozik meg. A Teremtésben minden pontosan olyan, mint amilyennek teremtett – alakban, színben, hangzásban, ritmusban, belső működésben stb. A műalkotás pontossága folyamatosan ismétli a teremtésben létező szabályt, harmóniát, illetve a rendet a káoszban, pontosabban a Rend és Káosz egyensúlyát. Számomra ezt példázzák a gregorián énekek, Bach kantátái, Händel, Purcell, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Rahmanyinov, Fauré, Bartók, Mahler zenéje – hogy csak néhányat említsek a rám nagy hatást gyakorolt zeneszerzők közül.

– *A zenéhez párosítható szakrális és a színház szakralitása mennyiben választható külön? Magának a szakralitásnak a kérdése rendkívüli jelentőséggel bír a színházban, akár még tematikus szinten is.*

– Pilinszky János szerint „a színház eleve szakrális művészet, mivel csakis a transzcendens utalás képes annak is, ami a színpadon történik, s annak is, amire a színpad utal, megadni a jelenlét igazságát”. A szakralitás kérdése a színpadon valóban a jelenlét kérdéskörében ragadható meg. A színpadi jelenlét lényegét a legpontosabban talán Grotowski fogalmazta meg, az ő elképzelése szerint a színház „a megváltás helye”, ahol a színész „lemezteleníti magát, a rendkívüli, ünnepi gesztusban teljes egészében megnyílik [...] s ezzel a lépéssel eljuthat organizmusának csúcspontjára, ahol eggyé olvad a tudat és az ösztön”. Ez az önfeltárás azonban nem mehet végbe a „másik”, a néző jelenléte nélkül, különben megreked egyfajta önkielégítés szintjén. A teljes Aktus során a színész új emberré válik, és hozzásegíti a nézőt is az újjászületéshez. Ehhez azonban elengedhetetlen a néző részvétele is – akár egy mise részvevőié a szertartásban –, s „a találkozás aktusa” lehetővé teszi, hogy „közszemlére tegyük és meghaladjuk önmagunkat”. A zenével szemben a színházban „legyőzzük magányosságunkat” és „végrehajtjuk a találkozás aktusát”. Ilyen értelemben a színház a „másik” elismerésének formája.

– *Egy kisebbségi környezetben a színház hátrányokat és előnyöket is tapasztalhat egyfolytában. Hátrány lehet, hogy mindig színházon kívüli szempontokat is számon kérhetnek rajta – ez nem feltétlenül csak kisebbségi színházaknál működik –, ugyanakkor előnyben részesül, mivel egy másik*

(színházi) kultúrát is magába olvaszthat. Mennyiben nehéz e két jegy együttes megjelenésének tudomásulvételével irányítani egy színházat? Egyáltalában számolni kell az elsővel?

– Ez a kettősség inkább előny, mint hátrány. Az első tényezővel tulajdonképpen kevesebbet kell tudatosan foglalkoznunk, hiszen az biológiaiilag is adott: magyar nyelvű színház vagyunk, magyar nyelven szólalnak meg az előadásaink, s mint ilyen, szerves részei vagyunk az egyetemes magyar kultúrának. Ám ez semmiképpen sem lehet sem elhatároló, sem pedig kirekesztő tényező. Minden pillanatban nyitottnak, kíváncsiaknak kell lennünk, s előadásainkat mindazoknak kell szánnunk, akik kíváncsiak és eljönnek megnézni azokat. A más kultúrák iránti nyitottság, az azokkal való folyamatos párbeszéd szerves része kell hogy legyen mindennapjainknak. Fantasztikus élmény volt például, amikor Dél-Koreában vagy Kolumbiában több ezren voltak kíváncsiak az előadásainkra, melyek az ottani közönség számára ismeretlen nyelven szólaltak meg – mégis egyetemesen, a színház nyelvén hozzájuk is szóltak. De az is nagyszerű, hogy Kolozsváron nem csupán magyar ajkúak látogatják az előadásainkat.

– A hűtlen színház: esszé a rendezésről (*Kriterion, Bukarest, 1987*) című kötetében említi, hogy a színházi előadáson belüli építkezést a kiszögellésekről kiszögellésekre képében tudná megfogalmazni a színészek számára. Ez valamiféleképpen az emlékeztetéssel is összefügg, illetve egy erős, logikát szem előtt tartó koncentrációval. Ez lehet talán az egyik módja annak, hogy egy adott színész önmön játéka közben ne feledkezzen el a másikéről?

– A színészi játék elengedhetetlen feltétele a figyelem. Nem a koncentráció, amely a színészen belül van, hanem a figyelem, amely mindig rajta kívül van, és kifelé, a másokra irányul. A színész előbb *van*, létezik, mielőtt „játszana”. „Vagyok, tehát játszom.” S akár a teniszből, ahol a játékosoknak mindig a következő labdára kell figyelniük, a színészi játék is mindig jelenidejű: állandó készenlétben mindig a következő pillanatra figyel. Hagyja megtörténni a dolgokat.

– *A művészetben rendkívül fontos az irónia. A Leonida Gem Session című előadás ezt nagy erővel jeleníti meg. Egyben emlékeztet a közelmúltra, az abból adódó, ahhoz kötődő kutatásainkra, s nem utolsósorban szerintem a hírek terjedésének természetére is utal. Ennél az előadásnál az irónia oly erős, hogy a néző nem kerülheti el, hogy ténylegesen reflektáljon önmön múlt-*

járja is. Ez előadás ötlete mikor merült fel? Ion Luca Caragiale-továbbbírás-ként lehetne ezt a munkát definiálni?

– Úgy tűnik, hogy térségünkben a Ion Luca Caragiale műveiből ismerős politikai csatározások már nem érnek véget a Függetlenség téri hagyományos összeölekezéssel. Az ellenfelek egymás végső lejáratására és megsemmisítésére törekszenek, s a hatalom ígérete úgy szédíti őket, mint hajdan azokat a római császárokat, akik szó szerint vették, hogy az istenek leszármazottai, s ehhez mértén követeltek és harácsolnak maguknak korlátlan hatalmat és előjogokat. Mostanság a politikai pártok számára már az sem számít erénynek, hogy saját programjukhoz hűek maradjanak, és kapásból teszik magukévá legádázabb ellenségeik jelszavát, ha ez az egyetlen üdvözítő út a hatalom megszerzéséhez. A törvények vagy az alkotmány olyan eszközökké és játékszerekké váltak a kezükben, amelyeket percenként változtathatnak kényük-kedvük szerint, hiszen meggyőződésük, hogy fölöttük állnak.

24 évvel a '89-es fordulat után sűrűsödnek azok a kérdések, amelyekre mindeddig hiába vártunk választ, s amelyek nélkül valószínűleg elpuskázunk az utolsó esélyünket is, hogy végre méltón hozzáláthassunk környezetünk világunk lakhatóvá tételéhez. Ha a közelmúlt eseményeinek s az abban szereplőknek teljes átvilágítása nem történik meg, akkor úgy tekinthetünk majd erre a „rendszer váltásra”, mint a Leonida naccsádbeli utcai ribillióra, ami csupán színjáték a hatalom előadásában, annak bizonyítására, hogy soha nem lesz valódi forradalom. E felismerés keserősége az, ami igazolja az iróniát...

– *Bukarestben végzett, s Amerikában is sokat rendezett, tanít. Ha a három – amerikai, magyar, román – színházi gondolkodást és gépezetet összehasonlítja, miben látja legfőbb különbségüket?*

– A szerkezetben és a gondolkodásmódban. Az amerikai színházi struktúrát egyfajta szakszervezetiség irányítja, éppen ettől bürokratikus, merev, s nehezen ad teret a kísérletezésnek, az alkotói lazaságnak, rugalmasságnak. A mai magyar színházat túlságosan áthatja a politika – nem a politikum! –, a hovatartozás kényszere, s ettől az egész színházi élet és maga a szakma is iszonyúan megosztott. A román színjátszás ennél rugalmasabb, több teret ad magának az alkotói folyamatnak, de olykor épp az ellenkező véglet, mint az amerikai – hajlamos a túlzott lazaságra, ami könnyen széteséshez vezethet. Amúgy a jó színház mindenütt jó színház, a rossz meg rossz. Én személy szerint több jó színházat láttam Romániában, mint Amerikában vagy Magyarországon.

– *Úgy látom, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színházban fiatal drámaírók műveinek előadásra tűzését is tervezik. Így került az előadások közé a Demény Péter drámájából készült Bolero is. A felolvasószínházi előadások ezeknek mintegy első állomásaiként is működnek? A közeljövőben lehet még számítani fiatal drámaíró munkájának előadására?*

– Tudatosan törekszünk fiatal magyar szerzők drámáinak a bemutatására, még akkor is, ha ezek között a művek között viszonylag sok a zsenge. Harag György annak idején gyakorlatilag ismeretlen erdélyi magyar drámákból hozott létre korszakalkotó előadásokat, amelyek minden más műnél erősebben szóltak a mi valóságunkról. A felolvasószínház mintegy előszobája lehet egy majdan színpadra kerülő drámának.

– *Amikor filmet készített, akkor a színházi jelenléttől való eltérés foglalkoztatta leginkább?*

– Én egyszerre végeztem a színház- és filmrendezői szakon Bukarestben, s az akkori filmes tanárim folyton gyözködtek, hogy maradjak a filmes pályán. Csakhogy a nyolcvanas években lehetetlen volt „átverni” a cenzúrán akár egyetlen olyan forgatókönyvet is, ami nem hamisította meg durván az akkori valóságot. A színház metaforikusabb nyelve viszont lehetővé tette, hogy folyamatosan beszéljünk arról a helyzetről, amiben éltünk. Amikor 1997-ben az Objektív Filmstúdió felkért, hogy készítsék filmet Csiki László *Kínai védelem* című novellájából, közel húszéves nosztalgikus utazást tettem meg visszafelé az időben, diákéveim világába... A film egészen más természetű művészet, mint a színház, jóval magányosabb, meg szubjektívebb is, „szobrászkodás az idővel”, ahogyan Tarkovszkij mondja. A művészi kép a filmben arra épül, hogy megfigyelésként tudja feltüntetni saját érzékelését a tárgyról. Ugyanakkor megvan benne a szabad asszociációs építkezés lehetősége, s mint ilyen, egy sajátos költészeté is, ami engem személy szerint rendkívüli módon foglalkoztat.

– *A címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára (összeáll. Zsigmond Andrea, rajzok Láng Orsolya, Bookart, Csíkszereda, 2010) című kötetében külön címszóként szerepel a regény. Ez azt jelzi, hogy kiemelt fontossággal bír az Ön számára egy regény megírása?*

– Évekkel ezelőtt egy regény megírása elérhetetlen távolságra állt tőlem. Azóta készen állok egy regénnyel, amely többek között a saját történetemet is magában foglalja, de hónapok óta képtelen vagyok meg-

írni a befejezését. Tudjuk, hogy minden jó regény többet mond, mint maga a történet, amelyre épül, s mást is, mint amit mondani látszik. Balzac szavaival, melyeket Mario Vargas Llosa is idéz: „az egész társadalmi élet feltárása nélkül nincs igazi regényíró, mert a regény a nemzetek magánéletének története”.