

címke-függöny

címke-függöny

Tompa Gábor

színházi magánszótára

összeállította Zsigmond Andrea

BOOKART

Csíkszereda, 2010

A kötetet **Tompa Gábor**ral készült interjúk alapján
szerkesztette **Zsigmond Andrea**

Láng Orsolya rajzaival

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 Kuartett 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 színjátszás / erdélyi színjátszás / magyarországi
színjátszás / 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

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 **sztaniszlavszkiji** 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. Őrjögünk, veszünk a gyerekünkkel vagy a feleségünkkel, de cseng a telefon, és megkérdi egy OTP-alkalmazott, hogy hogyan akarjuk lekötni a valutánkat – vele természetesen nem őrjögök. 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-

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

De soha nem azért választom Mrožeket, 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.

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 úgyis mindenképpen **meghalunk**, kibírhatatlan lenne az élet.



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 élő 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

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 percen visszapörgetjük a cselekményt. Ez a rész a párizsi verzióban aztán a kolozsvárinál olajozottabban működött.

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.

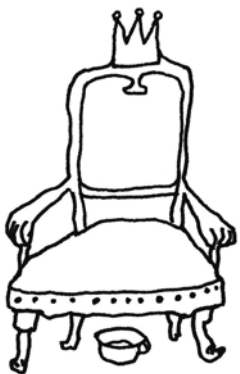
Hiszek az Apáczai-modellben, abban, hogy Erdélyben is lehet valaki **európai** vagy világpolgár, és hogy ezzel a szellemiségű munkával a kolozsvári társulatot is integrálni tudom egy tágabb, egyetemesebb szellemi vérkeringésbe. **Apáczai Csere János** azért modellértékű számomra, mert elment Erdélyből 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.

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 érzékenységével, 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 **szócsóként** használja, ellenáll a dráma mint szerkezet. A színházi előadás színpadi helyzeteken alapul, 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.

A nemrég hatvanadik évfordulóját ünneplő 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.



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 építészet stílusjegyei is. Mert a mai tár-

sadalmakat többek között az is jellemzi, hogy nagyon sok **értelmetlen** vállalkozásba fektetnek hatalmas pénzeket. Ha ellátogatunk mondjuk a parlamentbe, akkor végignézhetjük, 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 mondom – **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 vágnak, Bukaresttől tartanak, Bukarest **marionettjeiként** cselekszenek.

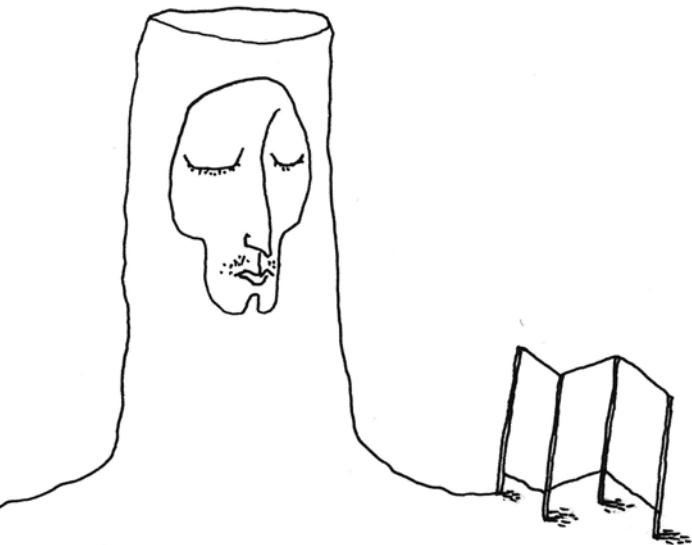
Meg akartam szabadítani a színészeket a „**nagy** előadások” **hagyományának** ránk nehezedő kényszerétől. Fel akartam szabadítani a színészeket az alól, hogy **karaktereket** játsszanak. A tény, hogy a szerepek felcserélődnek – a férfi szereplőket nők alakítják, a női szereplőt pedig férfi – önmagában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

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 hisztérika **identitás** helyettesíti azt a fajta politikusi szóki-mondást 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.



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



Érdekel a **szakralitása**, a világról való gondolkodásmódja. Lenyűgőz 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.

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.

A **Biblia** ismerete nélkül az európai kultúra nyolcvan százaléka nem érthető meg. Munkám során is az egyik legfontosabb útjelző, hiszen a legjelentősebb színművek mindenikében felfejthető a biblikus réteg. **Szakralitás** és **szereket** nélkül nincs igazi alkotás. Így kapcsolódik össze a keresztény művészetben az Ó- meg az Újszövetség. Minden **remekmű** végső soron **Isten** dicsőségét „zengi”, és a **feltámadásba** vetett hitről szól.



A bohóc az egész egyetemes drámairodalomban megtalálható, az őскеzdetektől napjainkig. A bohóc, olvassuk **Hamvas** Bélánál, már az Isten mellett is ott volt a **teremtésnél**. Isten talán ezért is nem ült soha azon a trónuson, amit megteremtett, inkább az **ünnepet**, a szombatot, az önvizsgálatra szánt napot helyezte oda önmaga helyett. Akik ezt nem tudják meg, azok mindig a trónra törnek, de ott nincs senki. Innen ered az örök, kicsinyes emberi harc a **hatalomért**. A bohócnak – akár **Shakespeare**, akár **Beckett** teremtménye – egészen más **tudása** van az életről, halálról, hatalomról, szerelemről, Istenről, mint másoknak. Tudja, hogy **szeretet** nélkül nincs **alkotás**. A szeretet nagyon fontos Beckett számára, akárcsak **Ionesco** számára is, aki szintén nagy bohóc volt. Az a fanyar **irónia**, amivel úgy gúnyolja szereplőit, hogy szinte megsemmisíti gondolataikat, nyelvezetüket, sokban különbözik a Beckettétől, de a szeretet nem hiányzik az ő műveiből sem.

Peter Brook húszéves korában kezdett rendezni, és nagyon sok, évente legalább egy **Shakespeare**-darabot vitt színre. És Shakespeare-hez nem csupán egy utat talált, hanem többet. A **Lear** király volt az egyik út. Ettől nagymértékben különbözött a másik, a Szentivánéji álom. És minden tekintetben más út volt a Nemzetközi Színházi Kísérleti Központban – a Bouffes du Nord-ban – végzett kísérlet: az Athéni Timon. Azért csodáljuk Brookot, mert állandóan érezte a **megújulás** szükségességét, a járatlan útét, azt, hogy rendezőként állandóan alá kell merülnie a semmi-be. Bátorság kellett hozzá. Mert nagyon könnyen, futószalagon gyárthatna volna a Lear királyhoz hasonló előadásokat, de mást kívánt, mindig az **ismeretlent** választotta. Ez az egyetlen mód arra, hogy a művész **élő** művész maradjon, hogy kíváncsi művész legyen, aki mindig a való világ **pulzusát tapintja**.

Vállalni kell, ha egy **kísérlet** bukással, s nem sikerrel ér véget, miközben azért többet tudunk meg az adott műről, a világról és önmagunkról, s hagyjuk **megérinteni** magunkat egymás által.

Ám több olyan kísérletem is volt, amely különben jobb sorsra lett volna érdemes, de vagy **szereposztásbeli** tévedés, vagy egy csapat egyet nem értése miatt nem lehetett sikerre vinni a darabot. Ilyen volt például a **Lear** király a Vígszínházban, ami megerősítette bennem azt az elhatározást, hogy az elkövetkezőkben nem vállalom rendezést **Magyarországon**.

Azt is bukásnak tekintik, ha nem nyeri el a **közönség** tetszését egy előadás, ugyanakkor közben mégis **értékes** lehet mint színházi kísérlet.



A **Godot**-ra várva azzal a játékkal kezdődik, hogy Estragon le akarja húzni a cipőjét, mert nagyon szorítja. Mintha a **keresztjétől** akarna megszabadulni. Csak akkor húzza vissza, amikor Vladimir elhiti vele, **játékból**, hogy nem a sajátja. Aztán mindkét felvonás végén otthagyja, mint aki távozni akar ebből a világból, de a cipőjét, a keresztjét valaki olyanra hagyja, aki esetleg épp olyan, mint ő, ahogy mondja, csak a lába kisebb. Akár az esetleges utódokra is gondolhatunk.

Ezért határoztunk úgy, hogy sok-sok cipőt – különböző méretűeket, gyerekcipők is vannak köztük – rakunk a padlóra. Ez azt is sugallhatja, hogy sok-sok Estragon van, köztünk ott vagyunk mi is, nekünk is ugyan-ez a **történetünk**.

A díszletet **Both** András tervezte, aki a belfasti előadásra találta ki a cipős teret, és ezt ismételtük meg Winnipegben, Budapesten és Sepsiszentgyörgyön.

Minden esetben a **közönség** hozza a cipőket. Ezt nagyon szeretjük. Vagyis a használt lábbeliket úgy szerzi be a színház, hogy hirdetést ad fel, s a bemutató előtt a nézők maguk hozzák be nekünk eldobott cipőiket, **részt vállalva** ezáltal az előadásból, illetve abból a sorsból, ami az Estragoné vagy a Vladimiré.

Régi közhely, de nem árt emlékeztetni rá: a színház nem demokratikus intézmény. Ellenkezőleg: minél demokratikusabb egy társadalom, a színháznak annál „arisztokratikusabbá” kell válnia. Itt az **értékek** egyfajta **hierarchiájának** kell érvényesülnie, néha kegyetlen igazságok kimondásának árán is. Ez azt jelenti, hogy a színházban nem mindenki eshet egyforma „elbírálás” alá. Orwellt parafrazálva, minden színész egyenlő, de vannak egyenlőbb színészek. Vagyis: vannak **tehetségesebbek**, és kevésbé tehetségesek. Ha azonban mindenki felismeri önnön **helyét** és hasznosságát a társulatban, akkor a színházban **rend** van. Ehhez azonban elengedhetetlen, hogy mindenki számára az legyen a legfontosabb, ami a színpadon történik, vagyis az alkotó munka. A színpad nem a **magamutogatás**, hanem emberi és művészi **igazságok** megfogalmazásának és kimondásának a helye. A színház létének egyetlen értelmé az **előadás**.

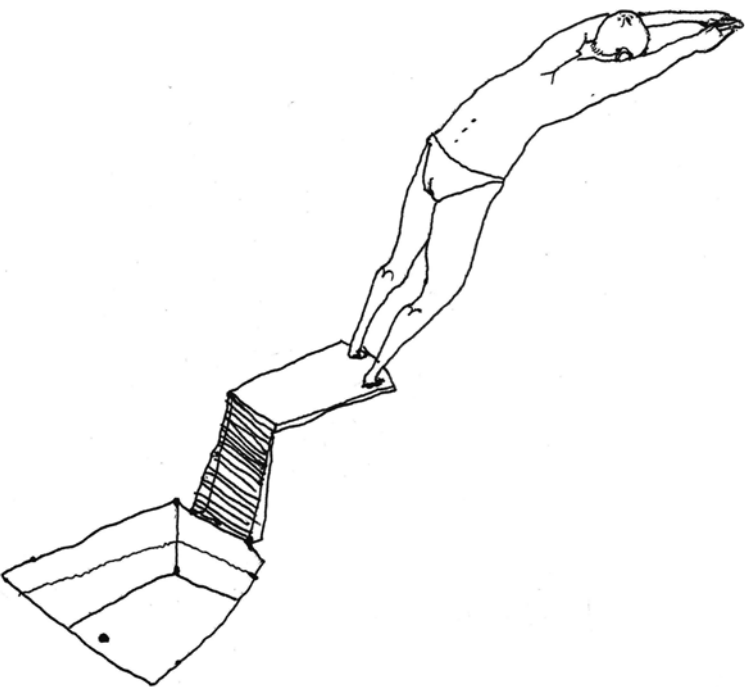
A színházban többnyire az számít didaktikusnak, ha különböző eszközökkel ugyanazt próbálja elismételni egy előadás, vagyis ha azt, ami elhangzik szövegben, **illusztrálja** mondjuk cselekvésben vagy látványban. Nyilvánvalóan meg kell fogalmazni eszmeileg, hogy miről szóljon egy előadás, de egy sikerült produkció mindenképpen **polifonikus**, ambivalens lesz. Az igazi műalkotások szinte önmagukat fejezik be, kidobják magukból a didaktikus elemeket.

Egy művészi **kép** nem attól művészi, hogy rögtön megértem, hisz az lehet közhely is, hanem a jelentés gazdagságától. A **néző** képzelőerejét, megfajtképességét be kell vonni az előadásba. Azok a rendezők, akik mindent meg akarnak a közönségnek mutatni, **korlátokat** szabnak a publikum fantáziájának. Éppen a didaxis hívei becsülik le a néző képességeit. Bízunk kell abban, hogy megfajtképezi a színházi **jelrendszert**, vagy legalábbis elgondolkozik rajta.

Húszéves igazgatásom alatt a társulat öt ízben nyerte el Romániában az év **legjobb** előadásának járó díjat. Ezenkívül legalább hétszer jelölték. Rendkívül sok rendezői, színészi, díszlettervezői legjobb díjat is kaptunk, amik nagyon fontosak, hiszen ezek az országos színházi szakma elismerései, amit nagyon hosszú válogatási folyamat előz meg. A **külföldi** díjak közül a legjelentősebb az Év legjobb külföldi előadása Angliában, amit **A kopasz énekesnővel** nyertünk el. A legutóbbi rendkívül fontos esemény pedig, ami most már új szakaszt is jelent a színház elkövetkezendő évekbeli tevékenységében, az az, hogy felvettük intézményünket az **Európai Színházi Unióba**, amelyben jelenleg a miénk az egyetlen **magyar** nyelvű társulat.

A színház egyik sajátossága éppen a tér: a színház a tér **költészete**. Egy előadás tere sokféleképpen alakulhat ki. Legrosszabb verziója az, hogyha egy sokszor csak sejtetett vagy akár a szövegben leírt tárgyi világ egy az egyben jelenítődik meg. Ugyanis a színházban nem szabad mindent **megmutatni**, mert az korlátot szab a néző fantáziájának, ezért minden színpadon megjelenő tárgynak **jelentésesnek** kell lennie. A másik véglet az, ha egy **szimbólumot** látunk a színpadon, és azzal az előadás folyamán semmi nem történik, nem **funkcionális**, nem gazdagodik a jelentése. Egy igazi díszlet térbeli kibontakozása csak az előadás folyamán történik meg, és az utolsó pillanatig tartalmaz „meglepetéseket”.

A **katarzishoz** kellene visszatérni, ahhoz, amikor **együtt** tudunk lélegezni. Amikor a színész a közönséggel együtt olyan „energiaáramlást” hoz létre, ami ha nem létezik, akkor a színház **halott**. Ha az első pillanatokban nem jön létre ez az energiaáramlás a **közönség** és a színpad között, akkor egy rideg, **steril** produkció születik.



Mindig kíváncsi vagyok arra, hogy más **kultúrákban** hogyan gondolkodnak, mit hoznak létre, mit vallanak értéknek, és hogy van-e bennük olyan **egyetemes** érték, amelyben, hogy mondjam, együtt lehet, együtt lélegezhet az a sokféle kultúra. Megőrizve a sokféleséget – mégis együtt lenni! Ezért tartottam fontosnak, hogy a színház tagja legyen az Európai Színházi Uniónak.

Volt ott pár **alapító** színház, előbb 7, aztán 8, aztán 9, aztán 12, 14 tag lett, és ezzel aztán lefagyott egy kicsit az Unió. Ugyanis a **Strehlert** követő vezetőség, vele ellentétben, inkább elzárkózni akart, nem vettek föl új tagokat, mindig azt mondták, hogy előbb ismerjük meg jól egymást. Azonban valójában nem voltak nagyon fontos cserék, csak **fesztiválok** szerveződtek.

Engem Declan Donnellan javasolt egyéni **tagnak**, és akkor is azt gondoltam, hogy ez nagy megtiszteltetés és nagyszerű dolog, mert bárholnan el lehet vinni egy-egy fesztiválra a munkáimat. Azonban azt mondtam, hogy én nem tudok egyéni tagként annyira hozzájárulni az Unió célkitűzéseéhez, mint azzal a **társulattal**, akivel nagyon szívesen dolgozom együtt különböző országokból jelentős színházi emberek.

Giorgio Strehler a **nyitásnak** volt a híve. Az volt a koncepciója, hogy ez a szervezet mindenhol gyűjtse együvé a legkiválóbb színházakat.

S természetesen én is azt gondolom, hogy az Európai Színházi Unióban kiváló színházak vannak, ha nem is föltétlenül csak ott vannak a legjobbak. Ugyanakkor számomra az is számított, hogy az Uniónak a célkitűzései, a Strehler által megfogalmazott lényege, feladatai egybecsengtek azzal, amit mi is szerettünk volna megvalósítani. Éppen az ilyen fajta **koprodukciónak**, kooperációknak, cseréknek vagy az európai fiatal színházi emberek **oktatásának** egyfajta, mondjuk úgy „forradalmasítása”... nem, az talán túl sok, mondjuk inkább egyfajta megváltoztatása, és más, műhely-jellegű, tehát mindig a folyamatra koncentrálnak kooperációk...

Azért is láttam fontosnak a belépést az ESZU-ba, mert ha az Unió tag-színháza vagyunk, akkor a **kolozsvári** közönség is élvezheti ennek a legfőbb hozadékát, vagyis akkor Kolozsváron is lehet európai színházat látni. Én ezt nagyon fontosnak tartottam. Mert az Európai Unióhoz akarunk **csatlakozni**, de azt sem tudjuk, hogy ez mit jelent. Főként kulturális értelemben.

A színháznak az lenne a feladata, hogy **gondolkodásra** készítse a nézőket. Hogy igazi **értékekkel** ismertesse meg őket. Hogy olyan magatartásformákat mutasson fel, amelyek talán kiutat ígérnek a jelen emberi és szellemi **válságából**. Mert a valóságtól menekülni sokféle módon lehet. De a színház erőt adhat ahhoz, hogy az emberek felnőtté, **felelőssé**, szabad emberré váljanak.

A színház a **magas kultúrára** való nevelés eszköze. Hogy egyfajta színvonalat kell képviselnie, nem azt jelenti, hogy az előadások **elit** rétegekhez kell szóljanak. De aki nem mutat be Shakespeare-t és más **klasszikusokat**, abszurdokat és **kortársakat**, az voltaképp lebecsüli a közönséget.

A színházba nem kikapcsolódni kell járni, hanem bekapcsolódni.

Sok fiatal rendezőnél megfigyelhető az a tévhit, hogy a történelem, a színház most és velük kezdődik. Ez veszélyes, mert a **kultúra** eltűnésehez vezethet. A zseniális rendező, Lucian **Pintilie** írja valahol, hogy az **emlékezet** „fogkő-lecsiszolása” erkölcsi kötelesség. A felejtés könnyen vezethet szomorú emlékü dolgok ismétlődéséhez a történelemben. A művészetben a **fiatalság** nem annyira biológiai, mint szellemi állapot. Láttam fantasztikusan fiatalos, újító szellemű 70 éves rendezőket, és láttam unalmas, **konzervatív** 20-30 éves fiatalokat. Sok fiatal rendező a személyiségét akarja előbb megcsinálni, ahelyett, hogy a művet teremtené meg.

Egyetemista koromban meg akartak győzni, hogy filmrendező legyek. Portré-, dokumentum-, esszéfilmeket készítettem. De a 80-as évek elején lehetetlen lett volna egy nem **hazug** forgatókönyvet átvinni a **cen-zúrán**, így hát lemondtam erről.

A diákkori **rövidfilmjeim** után, jóval később, született egy nagyjátékfilmem, a **Kínai védelem**, melyet Csiki László novellájából készítettem. Sajnos a filmet nem forgalmazták Romániában, azt állítva, hogy románellenes. Megjárt egy csomó fesztivált – Berlin, Karlovy Vary, Salerno –, a tengerentúlon is játszották, de itthon sokáig be sem mutatták...

Különben a filmművészet, ami alig múlt el 100 éves, és ugye hihetetlen nagy világmegváltási remények fűződtek hozzá, irtó gyorsan a **kommersz**, az ipar egyik termékévé vált. .. A **művészfilmek**, amelyek a katarzis, a **megrendülés** élményében részesítenek és világunk felelős megváltoztatásának feladatát adják át nekünk, gyakorlatilag kiszorulnak a filmszínházakból. Évtizedek óta beszélünk a színház **haláláról**, és nézzük meg, a legújabb művészet, a mozgókép halála milyen testközelségbe került!

Mi aközött a hét romániai színház között vagyunk, akik közvetlenül és 100 százalékban a művelődési **minisztérium** finanszírozásában, szubvenciójában élünk. Tehát nem függünk a helyi önkormányzattól. Bár illene eleven kapcsolatban lenni a várossal, azt gondolom, hogy nem lenne jó átkerülnünk az **önkormányzat** finanszírozásába, ugyanakkor én általában hiszek a decentralizációban, és azt teljesen normális folyamatnak tartom. A színház esetében azonban kényesebb a városi finanszírozás, mert Kolozsváron számos művészeti intézmény működik, és sok vidékiség nyilvánul meg a helyi kapcsolatokban, például a városi bizottságokban nincs kellő szakértő, hogy ezeket a finanszírozási, fenntartási kérdéseket kezelni tudják, gyakran **hatalmi** demonstrációként szeretnének beleszólni a színház belső ügyeibe. Legjobb példája ennek **Sepsiszentgyörgy**, ahol a tiszta magyar önkormányzat folyamatosan háborúzik a jól menő szentgyörgyi színházzal.

Mindig gyanakvóan kezelem a drámairodalom magyar fordításait, mert általában **irodalmi** és nem színházi igénnyel fordították le a szövegeket. Finomítanak a megfogalmazáson, feláldozzák a pontosságot például a ritmus kedvéért, ezért gyakran olyan részek fedődnek el, amik megadnák a darab értelmezésének kulcsát.

Kolozsvári Grandpierre Emil **Godot**-fordításában van például egy mozzanat – amikor Estragon és Vladimir azt a játékot találja ki, hogy lefordítják egymást a sárga földig –, ahol a fordító furcsamód csak azt jegyzi meg zárójelben, hogy különböző szidalmazó, egymást sértő szavak hangzanak el. És részéről ennyi...

Hasonlóval találkoztunk a **Learnél**. Úgy éreztük, hogy Shakespeare **nyers**, kemény és korszerű szövegéhez képest a magyar fordítások zöme finomkodó. **Shakespeare** például azt írja, hogy degenerált fattyú, de a magyar szövegekben mindenütt sokkal enyhébb jelzöt találunk. Mi természetesen a degenerált szó mellett döntöttünk. **Visky Andrással**, állandó dramaturg társammal a meglévő magyar szövegek fölhasználásával és Forgách András fordítása alapján – valamint az angol eredetivel állandóan összehasonlítva – ezúttal is új **szövegváltozatot** készítettünk.

A hat Godot-ra várva közül a '99-ben Belfastban létrehozott rendezésemet tartom a legmeghatározóbbnak. Kizárólag írekből állt a **szereposztás**. A színészek hihetetlenül érezték a **humorát** ennek a műnek; úgy hangzott, illetve úgy kell elképzelni, mint amikor egy jó román színész **Caragiale**- vagy Mazilu-szövegeket mond. Hihetetlenül jó volt a ritmusuk, és az a Buster Keaton-i **szárazbohócság** jellemezte őket, amit egyébként **Beckett** annyira szeretett. Én a magam részéről teljesebb Godot-t nem tudok elképzelni.

Hogy mégis megrendeztem azután, azért is történt, mert úgy látom, hogy **magyar** nyelvterületen nagyon nagy szükség van Beckett-előadásokra. Mert Beckett magas színvonalú színjátszást követel meg, olyant, amiben a gondolatok letisztultak, és a színésznek bátorsága van **alázatosan** szinte senkivé válni ahhoz, hogy megszólaljon ez a szikár, **zenei struktúrájú** mű.

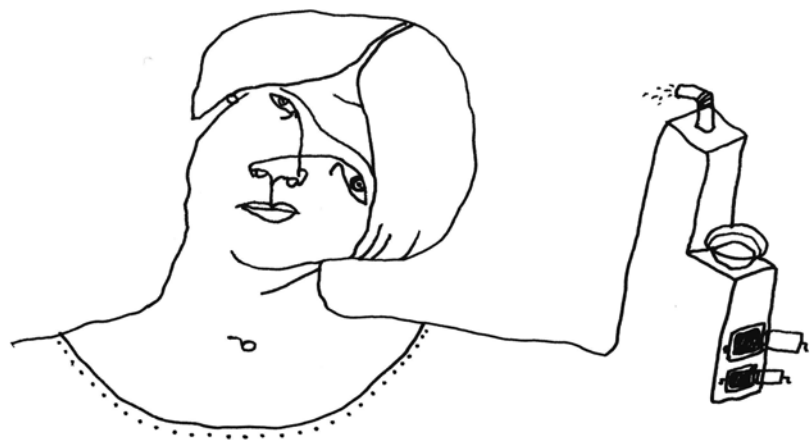
Budapesten megrendeztem az előadást a Pesti Színházban. Kínkeservesen értem el, hogy a bemutatóig összeálljon és jól működjön. Amikor néhány előadás után visszatértem, azt láttam, hogy mindenki „**szerepel**” benne, és ez Beckett-nél kíméletlenül az előadás széteséséhez vezet. Különbömben máshol sem igazán megy ez a fajta érzelmi, gondolati vagy gesztusrendbeli ráadás, amivel a színész „fejleszteni” akar az előadáson.

A szolnoki Szigligeti Színházban nem a több száz vagy ezer cipőből álló felületen hoztuk létre a stúdióelőadást, hanem a szereplők egy sajátos térbe kerültek: egy kettős plexi-réteg közé különböző írásokat, növényeket préseltünk be, még folyadék is volt közte, amely minden lépésnél mozogni kezdett.

Szentgyörgyön az az újdonság, hogy Luckyt nem színész, hanem színésznő alakítja (Péter Hilda). Ezzel nem a nőiességét, hanem a **nemtelenségét** akartuk hangsúlyozni a szereplőnek.

Kellemes meglepetés ért a freiburgi Kammerspiele-ben: **precíz**, de hideg **expresszionista** színészek helyett egy nagyon kommunikatív társasággal találkoztam, rendkívül oldott hangulatban folytak a próbák. A színészek megértették a **szándékomat**, és sikerült megteremtteni a szövegnek, a játéknak, a helyzetnek azt az állandó kétértelműségét, amelyben a **legtragikusabb**, legmegrázóbb pillanatok a legkönnyebb **bohóctréfákkal** váltakoznak, mert az igazi tragikum ott jön létre, ahol már a humor sem segít, és végül is így telik el az életünk. A németországi kritikák is főleg ezt emelték ki, s hogy még soha nem nevettek ennyit ezen a tragikus **farce**-on.

A kolozsvári színház Bab Berci, Leánder és Lenszirom, A kék csodatorta, Túl a Maszat-hegyen alkotta **sorozatának** folytatásaként talán egyszer megrendezem Békés Pál darabját, A kétbalkezes varázslót...



A Hamletben engem a színházi **rendező**, a színházi ember – Hamlet mint színházi ember – rendeltetése érdekelt. Az, hogy adott pillanatban, bizonyos társadalmi, politikai, kulturális viszonyok között a színház az egyetlen mód arra, hogy kimondjuk az **igazságot**. Hamlet üzenete a rendező számára az, hogy a színházi előadásnak mindig élet-halál fontossága kell hogy legyen. Attól az előadástól, amit Hamlet rendez (az Egérfogót), nem csupán az ő személyes sorsa **függ**, hanem az egész országé, az egész nemzeté. A darab nagyon szép alapgondolata az, hogy a színház az egyetlen eszköz a zsarnokság, a törvénytelenység leleplezésére. De ehhez igen jó színházat kell csinálni. Ezért fogalmazza meg – szerintem minden időkre érvényes módon – gondolatait a színházról. A belső **hitelességről**, az eszközök **gazdaságosságáról** beszél, ami számomra azt jelenti, nem szabad önmagunkat a **kifejezés** helyébe tenni. Erről szólnak az Egérfogó **próbái**. És arról, hogy egy igazi előadás nemcsak az **eklektikus** eszközöket képes egységbe ötvözni, de ezt az egységet teremti meg a különböző típusú színészek között is. Az Egérfogó szereplői valószínűleg régóta nem csináltak igazi színházat. Van közöttük **deklamáló** színész, van bohóc, van hősszerelmes... Ez az előadás képes összefogni őket, és a különböző embereket csapatná, társulattá kovácsolja. Többszörösen összetett tükörrendszer működik a darab-

ban – mint Shakespeare legtöbb drámájában. Mondok erre egy ma már közhírt példát: Shakespeare ezt írja a szereposztásnál: „Two **clowns**, gravediggers”. Nálunk **Arany fordításában** csak „két sírásó” szerepel, ő a bohócokról elfeledkezik. Ez az „apró” eltérés alapvető értelmezési különbségekhez vezethet. Jelzi azt a **tükörrendszert**, amelyben tudatosan is színházat teremtünk, miközben tudjuk, hogy maga a világ is színház. E kétféle színház néz egymás szemébe – hátborzongatóan gyönyörű gondolat! Az ember létformája a színház, de hát ennek nincs tudatában minden pillanatban. **A kopasz énekesnő** házaspárjai is gépiesen élik az életüket, és nem kérdeznak rá arra, amire Hamlet rákérdez. Rákérdez a **világra**, a színházra.

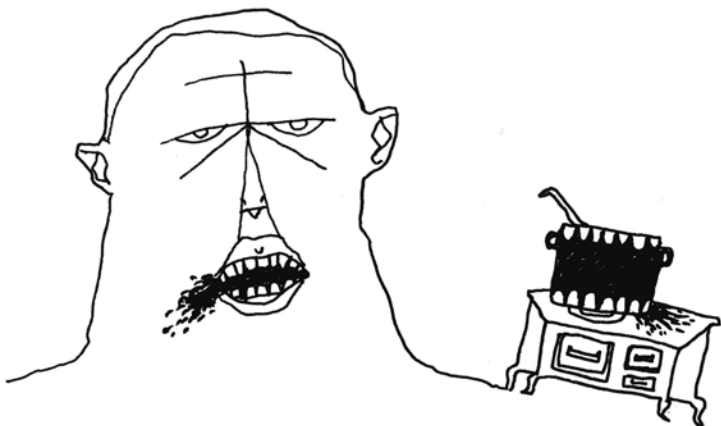
A rendező Hamlet szelleme természetesen William **Shakespeare**. Intelmében – „elméd maradjon tiszta” – benne rejlik a **megbocsátás** gesztusa is. Ez mindig az alkotói magatartás alapja, nem foghat alkotásba senki, ha nem a **szeretet** és a megbocsátás vezérli. Visszatérek **Ionescóhoz**: az a fantasztikus, ahogyan ő végső soron tragikus helyzetben lévő szereplői fölé hajol. Mindenütt ott rejlik a megértés mozzanata. Itt kapcsolódik össze számomra e két szerző.

A játszma végébe tulajdonképpen két próbával kellett beugranom. Ha nem játszom el Hamm szerepét, akkor elmarad a **bemutató**, ugyanis ha megváltozott szereposztásban újrapróbálom a darabot, az többhetes halasztással jár, de egyrészt engem más munkáim **külföldre** szólítottak, másrészt a következő produkciótól sem vehettem el ennyi **próbaidőt**. Zsarnoki figurát kellett játszanom, aki tolókcóban ül, mégis **despotaként** uralkodik nyomorék szolgáján és szemetesekukában tartott, láb nélküli szülein.

A szöveg nem jelentett problémát, az a próbák alatt beült a fülembe. Alkatilag a szereplő is közel áll hozzám. Annak az állapotnak a megszüntetése volt nehéz, hogy egyszerre figyeljem **kívülről** és belülről az előadást. Ez nem nagyon sikerült, rendezőként figyeltem a többieket.

Az első előadások alatt döbbsentem rá, hogy a szerep szerint a kukában meghaló anyámat a saját anyám – **Mende Gaby**, a marosvásárhelyi társulat tagja – játssza. Szörnyű érzés volt. És amikor **üresen** szálltak el mondatok, és rájöttem, mit is mondtam, de semmit sem lehetett visszacsinálni... Aztán a **felrémlő képek!** Azt mondom például, hogy az éjjel belepillantottam a mellembe, és egy nagy bibit láttam, ám ekkor

csukott szemem előtt – mert végig behunyt szemmel játszottam, azt hiszem, így becsületes – megjelent egy szál füstölt kolbász. Mit kerest ott ez a hülye kép? Különben imádom a darabot, tizenhatszor játszottuk.



Harag nagy formátumú, **európai** rangú rendező volt. Gyerekkorom óta ismerem; édesapámnak, **Tompa Miklósnak** volt a tanítványa. Különböző elképzelések voltak a színházról, a megfelelő színházi **stílusról**, ezért jókat vitatkoztak egymással, hol közvetlenül, hol közvetve. Apám, aki **társulati** ember volt, olyan igazgató, aki folyamatosan ott volt a színházában, nehezen tudta megérteni azt, ahogyan Harag a munkáját felfogta: szeretett utazni, új társulatokkal találkozni, s aztán kamatoztatni a tapasztalatait. Ő nem volt híve annak, hogy nap mint nap bent üljön a színházban. Mint **alkotó** is fontosnak tartotta azt, hogy minél több társulatnál kipróbálja magát.

Haragnak több **marosvásárhelyi** korszaka volt. Az egyik az ötvenes évek végétől a hatvanas évek végéig, a hetvenes évek elejéig tartott, amikor új minőséget hozott az erdélyi színjátszásba, olyan fajta egyetemességet, ami elrugaszkodik a **realizmustól**. Harag fontos pillanatban tette ezt, amikor Romániában is a színház **reteatralizásáról** beszélünk.

Engem az egyetem elvégzése után Nagyváradra helyeztek, és nem véletlen, hogy **Kolozsváron** vagyok. Ha ő nem hívott volna, a mai napig sem lennék itt. Mentem, mert nagyon szerettem, amit ő csinált. Volt közös tervünk is, együtt akartuk megrendezni Az ember tragédiáját, de betil-

tották. Aztán ő megcsinálta Marosvásárhelyen, amelyben a **tömeg** nagyon fontos szerepet kap, s ez nem csak színházesztétikai szempontból fontos. Harag a színház egyik jellemzőjét, az **elszemélytelenedés**, a deperszonalizálódás jelenségét ragadta meg azzal, ahogy feltüntette a tömeget, az amorfságot a Tragédiában...

Harag nagyon fontos dolognak teremtette meg a hagyományát: az állandó **megújulás** igényének. Úgy tartotta, hogy lépést kell tartani a korról, állandóan meg kell újítani a kifejezőeszközöket. Ez az, amit – remélem – a kolozsvári társulat követni tudott, és követni akar. Harag ezt saját bevallása szerint csak részben tudta megvalósítani, mert elég nagy **el-lenállásba** ütközött, főleg itt, Kolozsváron.

Szerencsétlen idősakra esett Harag művészi korszakának legjelentősebb periódusa. Talán hogyha más **hullámhosszon** és más korban alkot, sokkal többen ismernék ma világszerte a munkásságát. Hívták külföldre a Csillag a máglyánt és a Lócsiszárt, bár legjobb rendezése az Éjjeli menedékhely volt. Ez utóbbinak próbáin másodéves diákként részt vehettem. Harag jegyezte meg szomorúan az Éjjeli menedékhellyel kapcsolatban, ami színházi remekmű volt – számomra **látványvilágában**,

teatralitásában még a **Ciuleiét** is meghaladta –, de mindössze tizenkét előadást ért meg kevés közönség előtt, hogy amennyiben ez az előadás Bukarestben (s hozzáteszem: Londonban vagy Párizsban) született volna meg, akkor bizony több évig is menne.

Külföldön soha, egyetlen rendezése sem mérethette meg magát a maga idejében.

A testvérek a nő három arcát képviselik: a szüzet, a nőt és az anyát. Hármójuk **szimfóniája** adja ki tökéletesen a nő ellentmondásos – egyszerre törékeny, kegyetlen és tehetetlen – lényét. Így együtt tudnak **túlélni** is.

A Három nővérben a **Szentháromság** szimbóluma is megjelenik. Egyrészt a három testvér figurájában. Ugyanakkor Versinyinre úgy tekintenek, mint megváltóra, aki elviszi őket az áhított **Moszkvába**. A Szentlelket a szenvedéssel azonosítom, a **szenvedéssel**, ami megtisztít.

Az apa figurája mint ideál, mint **bálvány** jelenik meg a darabban. A lányok ennek a fogságában vergődnek, ezért nem tudnak eljutni Moszkvába. Ezt a bálványt a darab folyamán aztán felváltja egy másik: a **közönségességet**, a szubkultúrát képviselő Natásáé. A darab ebben az értelmezésben az ideáloktól való függőségről, a bálványok iránti igényünkről szól.

Természetes, hogy hathat rám, amit látok. Borzalmas lenne, ha az emberre nem hatna semmi. Elutazom teszem azt Észak-Írországba, az Atlanti-óceán legcsodálatosabb sziklás partjára, ahol szabályos hatszögű sziklák vannak, és nincs hatással rám. Vagy ha megnézek egy **Brook**-előadást, a Szentivánéji álmot... Ez a hatás nem azt jelenti, hogy utána rögtön bőrruhában kell játszani **Shakespeare**-t, egyáltalán nem.

Az ember mindig önmagát keresi. És ha néha **parafrázisok**, idézetek segítségével is, de önmagát próbálja kifejezni. Ma már az idézettechnikáról mint bevett szokásról lehet beszélni, és nemcsak az irodalomban. Talán azt is el lehet mondani, hogy a **kultúra** nem egyenlő a technikával, nem az a fontos, hogy teszem azt előttem már használtak televíziót egy előadásban, hanem az, hogy **megállja-e a helyét** ez az eszköz az előadásomban, ki tudom-e fejezni vele azt, amit akarok.

Az iskolában a színész alapvető dolgokat nem tanul meg, a színházban gyakran előlről kell kezdeni a képzését. Meg kell tanítani arra, hogy **térben** gondolkodjon, dramatikus helyzetekben, színpadi **szituációkban**, az előadás egészében, bonyolult kapcsolatrendszerekben, nem pedig csupán karakterekben, „**figurákban**”.

A főiskolának sokkal intenzívebben kellene megpróbálni megoldani, kiküszöbölni a **beszédtechnikai** gondokat is, ami nemcsak technikai probléma, hanem értelmezési, értelmi probléma is. Az elveszett levél és a Tanítványok rendezésekor is találkoztam ezzel a problémával: nagyon sok fiatal színész hanyagul sajátította el a beszédtechnikát, és így nem sikerül a **nyelvet** mint egyik legfontosabb **kifejezőeszközt** erős aduvá, fegyverténnyé változtatnia.

A színház mint **univerzális** nyelv híd lehet, kapocs: a jó színházat mindazok megértik, akik esetleg nem beszélnek a színpadon játszó színészek **nyelvét**. Így az emberek közti **közeledés modelljévé** válhat, amennyiben nyelvezete jelentéses, amennyiben ez a nyelv gondolatot közöl, és képes úgy fogalmazni, hogy valóban **minden** ember, minden réteg megértse.



Hitelesen meg kell történniük a **gondolatoknak**, amelyek akár egy percen belül is egymással szöges ellentétben álló **jelentést** hordozhatnak (lásd **lonescónál**). Itt csak a színész **hite** segít: hiszi, amit gondol, és a következő másodpercben hiszi annak ellentétét is. Ez egyébként a színház természetéből következik.

Ez a **formára** is áll. Minden Shakespeare-műben és minden stilisztikailag kényes előadásban ugyanaz a forma lehet nagyszerű és – ha nem tesszük hitelessé – kínos.

A Hosszú péntek **Kertész** Imre regényének adaptációja, **Visky András** második dramatizációja a Kaddis a meg nem született gyermekért alapján. Először ugyanis egy **monodráma** látott napvilágot, aminek volt talán egy előadása vagy felolvasása is, és annak idején ezt adta nekem ide András, hogy olvassam el, és ha tetszik, vigyük színre. S ugyan azt a művet is nagyon jónak tartottam, abban a pillanatban engem egyszemélyes **adaptáció** igazából nem érdekelt, még akkor sem, ha maga a regény is egy nagy monológ. A második adaptációval Visky András viszont már jobban eltávolodott a regénytől. Ez a változat egy olyan beszélgetésnek a következménye, amikor felvettem, hogy mi lenne, ha megpróbálnánk a kaddist mint formát úgy megjeleníteni a színpadon, akár valamilyen görög **tragédiát**, ahol van egy főhős és mellette egy **kórus**, melyből aztán szereplők válnak ki, illetve visszatérnek oda személytelenebb formában mindazok a regénybeli szereplők, akiket Kertész megemlít. S ekkor született meg ez a gondolat, ami végül is a két előadás tengelye lett. Nevezetesen az, hogy ugye a kaddist csak tíz ember tudja megvalósítani, kilenc soha nem elég hozzá. Tehát kézenfekvő volt, hogy ugyan a főhős és a kilenc tagú kórus állandóan megpróbálja létrehívni, ám mindig hiányzik hozzá valaki... S ettől, azt gondolom, hogy a történet a köré a gondolat köré szerveződött az előadásban, hogy mindig várjuk a **tizediket**,



aki maga a **Messiás**, a Megváltó – ellenben amikor végre megérkezik... megöljük! A kisebb **közösségekben**, kultúrákban gyakran tapasztalhatjuk ezt a történetet úgy, hogy a kisközösség – mely lehet akár egy kismemzet is persze, de nem föltétlenül – mégiscsak állandóan áhítja azt, hogy valaki megírja a **történetét**, s hogy ő lássa a megírt történetét. Aztán amikor valóban megírják, és úgy írják meg, hogy az valóban az ő **igaz** története lesz, akkor a közösség hátat fordít ennek az írónak, és ki-közösíti.

A színházigazgatás nem életfogytig tartó hivatás, én inkább **átmeneti** szerepnek fogom fel. Bár hosszú távon lehet csak elképzelni, mert egy-két év alatt nem lehet színház-igazgatásban jelentős dolgot megteremteni, de 5-6-8 év már rendben van. Én húsz éve vagyok a kolozsvári magyar színház élén. Hogy miért is maradtam... Hol a **társulatépítés** volt fontos egy adott pillanatban, hol azért, mert csúcspillanatait érte a társulat; még **muszáj-Herkulesként** is maradnom kellett néha. De nem ragaszkodom különösebben ehhez, és ez, gondolom, egyfajta rugalmasságot biztosít a dolognak. Tehát én nem akarok mindenáron színházat igazgatni. Ezek nem igazán **alkotói** teendők, vagy csak kismértékben azok. Szervezői, adminisztratív, menedzseri teendők, és valóban sok időt rabolnak el mindentől, ezenkívül **hálátlan** dolgok. Ezt a munkát csak addig érdemes folytatni, amíg valamilyes **örömet** talál benne az ember. Ugyanakkor, úgy érzem, jelenleg itt, ebben a mezőnyben nem túl sokan vannak, akik ezt jobban csinálnák.

Tehát engem csak akkor érdekel ez a feladat, ha megvan hozzá a nekem megadott bizalom mellett az a **szabadság**, hogy a saját elképzelésem szerint járjak el. A másik örömöm színházigazgatóként abban áll, hogy jelentős alkotókat tudtunk meghívni, olyanokat, akiknek a munkáját csodálom és szeretem. Gondolok itt például Vlad **Mugurra**, Silviu

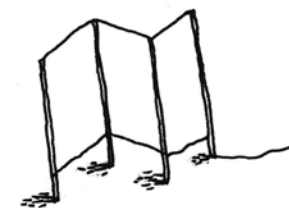
Purcăretére, Mihai **Măniuțiu**ra, David Zinderre, David Grantre, **Bocsárdi** Lacira. Én tehát nem azt követem a színházigazgatásban, hogy csak a **saját** rendezői elképzeléseimet valósítsam meg, hiszen látható, hogy az elmúlt évadokban csupán egy-két előadást rendeztem itt-hon, Kolozsváron.

Tizenhat éves voltam, amikor első verseimet közölte az **Igaz Szó**. **Székely János**hoz vittem el őket: szigorúan, de nagyon becsületesen egyengette az utamat. Megtanította a **zárt** forma **fegyelmét**. Ez a látásmód máig hatással van színházi munkáimra is. Egyébként pályamódosításomat néhány **bukaresti** előadás és **Harag** György egyik marosvásárhelyi rendezése határozta meg. Ezekben fedeztem fel – az addig látott **realista** színjátszási hagyománnyal szemben – a színpadi **költészet** lehetőségét. Ez a kifejezési forma jobban izgatott, mint az a perspektíva, amely verselgető magyartanárként állt volna előttem.



Régóta álmodtam arról, hogy egyszer a kolozsvári közönség egy tömbben megnézheti az **európai** színház legizgalmasabb produkcióit, s ez most sikerült. Ez nem az emlékezés fesztiválja volt, mint amelyet korábban többször is tartottunk, hanem a **jövőbe** tekintésé. A sokféleséget, a szemléletbeli, stílusbeli, megközelítési **sokféleséget** próbáltam összeszerkeszteni: klasszikus, **kortárs**, szöveges és **szöveg nélküli** előadások voltak jelen. És hét nyelven beszélt ez a fesztivál: magyar, román, német, angol, francia, spanyol, lengyel előadások jöttek Kolozsvárra.

Az írók általában nem értenek a színházhoz, **irodalomként** kezelik, akként tartják fontosnak a szövegüket, ezért lehetőleg változatlan formában szeretnék viszonthallani a színpadról. Ellenségei a dramaturgnak. **Nem** a drámai helyzet kibontását, nem a szereplők életre keltését tartják fontosnak.



A Jacques avagy a behódolásról miről is szól? Ugyanarról, mint A kopasz énekesnő, csak valamivel többről. Mert ahogy A kopasz énekesnőben, a Jacques-ban is egyrészt a nyelv, az emberi **nyelv** szétbomlásáról, a gondolkodás szétbomlásáról, a mindennapi tetteink gépiessé válásáról, **kiürüléséről** van szó.

A Jacques-ban ennél egy picit több is van. Hiszen ott rendkívül párányi kompromisszumnak tűnik, hogy valaki kimondja, hogy imádom a szalonnás krumplit, de ez a kis kompromisszum egyben a végső is **lonescónál**, s ez a fantasztikus benne. Aki belemegy a legkisebb kompromisszumokba, annak már nincs megállás a legnagyobb, a végső kompromisszumig. Tehát az emberi kompromisszumokban tulajdonképpen nincs kicsi vagy nagy.

A másik, ami nagyon fontos: itt van ez a kétorrú, háromorrú menyaszszony, akit tulajdonképpen Jacques csak kimond, elképzeli. Aztán megjelenik. Ez számomra azt jelenti, hogy a rémálmainknak is van egyfajta **felelőssége**. Felelősséggel álmodjunk, mert ha szörnyűségeket eszelünk ki, akkor ezek a rémálmok valóra válhatnak, általunk ellenőrizhetetlenné válnak, s rászabadulnak az emberiségre.

Ilyen szempontból ez a Jacques valóban egy negatív evolúciónak, egy involúciónak a képe. És persze, hogy olyan értelemben valóban – mivel másfajta dramaturgia – nem tartogat meglepetést, **átlátható**.



A jogvédők gyakran rugalmatlanok: a Beckett Társaság nem engedi meg például az eredetileg rádióra írt Beckett-művek színpadra alkalmazását. Beckett maga biztosan nem lenne ennyire merev.

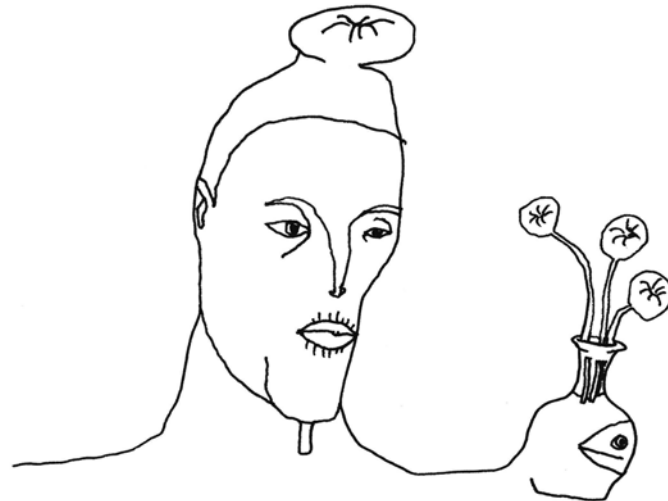


Elemi, zsigeri szinten is hatnia kell; ha csupán **intellektuális** szinten működik, akkor nem igazán jó. Ezért fantasztikus az, hogy a színház **fizikai** közegben artikulálódik: mert zsigerileg is tud hatni.

A színészeknek ezt nem biztos, hogy **átéléssel** kell elérniük – nem kell zokogniuk a színpadon –, ellenkezőleg, a folytonos ki-be járkálás egy szerepből nagyon fontos. Az is kell, hogy mágikus módon magával ragadjon az előadás, de az is, hogy **eltávolítson**, és tudatosítsa, hogy ez csak színház. Nem is igazán lehet elkülöníteni egymástól ezeket a rétegeket. A 20. század derekán a brechti elidegenítéses, a sztanyiszlavszkiji átélésees színház, a **kegyetlenség** színháza és a **szegény** színház nagyon elhatárolták magukat egymástól, a brechti Kurácsi mamában mégis bőven találhattunk átlényegülésszerű pillanatokot, és attól még **brechti** színház volt.

Fontosabb, hogy rövid idő alatt a valóságnak, a viszonyoknak, az emberi szituációknak egy sűrített **párlatát**, esszenciáját kapjuk.

A jó színháznak olyan a hatása, mint a **kábítószernek**. Csak sokkal egészségesebb. (Ezt más szóval **katarzisz**nak is mondhatnánk.)



A keleti színházban a nyugati színháztól eltérően a **forma** nem valami előző tagadásaként született meg, hanem **folytonosságként**, ezért az ősi **kabuki**- és nő-**rituálé** a szertartást mélyen magában őrző formája változatlanul fennmaradt, és egy olyan **jelrendszert** dolgozott ki, amely nemzedékről nemzedékre átöröklődött, és amely nem az utca nyelvén beszél, hanem egyféle **költői** dimenzióba emelkedik.

A kolozsvári színházban beindítottunk egy sorozatot, ami **felolvasó-színház** keretében a régi magyar klasszikus drámairodalmat dolgozza fel. Az alapötlet Bogdán Zsolttól származik, de ő aztán nem volt kapható rá... A megvalósítás **Salat** Lehelnek köszönhető, aki nagyszerűen megrendezett már néhányat.

Tavaly decemberben **dzsessz**-sorozatot indítottunk el: meghívtam **New Yorkból** a legjobb tubás csoportot, a Tuba Project-et, s hatalmas sikerük is lett a nagyteremben, a **856** férőhelyes nagy nézőtéren. Ennek szintén lesz folytatása az idén is.

Újabban kortárs magyar és erdélyi szerzőket is bemutatunk. Az egyik **költői esten** Kovács András Ferencsel szerveztünk találkozót... Aztán Balla Zsófiának lesz estje, és szerepelnek a „Háromkirályok” is: tehát **Király László**, Király Farkas és Király Zoltán költőket ismerheti meg a közönség.

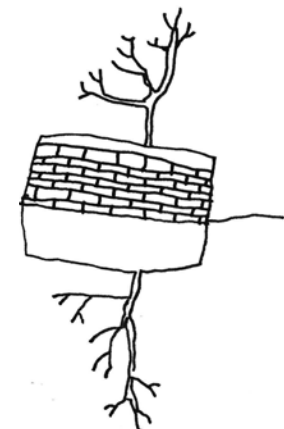
A **stúdióteremben** zajlanak majd ezek az új, nem is tudom, minek nevezzem, talán kiegészítő rendezvények, amellyel nem hagyományos színházi formákkal próbáljuk megszólítani a közönséget.

A film annak az embernek a történetét meséli el, aki a hatvanas évek elején szabadul szibériai fogságából, a **Gulágból**, hazatér **Erdélybe**, de az már egy másik ország, nem ugyanaz, mint ahonnan őt foglyul ejtették. Nem érti a húsz év alatt végbement változásokat, **szülőfaluját** sem találja, kényelmetlenné válik az akkori hatalom számára. Noha a történet a hatvanas évek Erdélyében játszódik, a film mégsem kötődik szigorúan a helyhez és időhöz. Sok benne a tragikomikus, **groteszk** elem, ironikus távolságtartással próbálja láttatni azt a korszakot. Azt hiszem, remek **színesi** alakítások (a szereposztás nemzetközi), **vadregényes** tájak, groteszk szituációk vannak benne, és remélem, hogy a közönség minden rétege talál benne szeretnivalót. A film arról is szól, hogy amikor azt gondolnánk, hogy az embertől már semmit nem lehet elvenni, még mindig marad valami, amitől megfosztható: saját **identitása**. Az emberi lény védtelenségéről, kiszolgáltatottságáról van szó, ami, úgy gondolom, örökérvényű. Meg aztán megjelennek benne azok a mechanizmusok, melyek a maguk feltartóztathatatlanul abszurd módján a **történelmet** írják.

Azt hiszem, meg lehet kockáztatni, hogy Románia-szerte, nem pusztán csak Erdélyben, azért hanyatlak a színművészeti oktatás, mert elkezdett **intézményesülni**. Amikor én ennek a tanszéknek a létrehozásánál segédkeztem, akkor nem arra gondoltam, hogy ez egy szalagrendszeren végző diplomásokat gyártó intézmény lesz, hanem hogy egy picit alternatív lehetőséget nyújthat a vásárhelyi, véleményem szerint, **elsekélyesedett** főiskolai rendszerrel szemben. (Bábáskodtam a kolozsvári születésénél – hiszen amikor megtudtam, hogy újraindítják a színházi tanszéket román nyelven, meglátogattam a **minisztériumban** a felelős úriembereket, és meggyőztem őket, hogy ezt nem lehet külön csinálni, muszáj ezt **magyar** nyelven is, hiszen valaha itt volt már ilyen; vagy ha éppen ilyen nem is volt még, most nagyszerű pedagógiai erők vannak itt, nagyszerű színésznevelők lennének, akik osztályt tudnának indítani.)

Na most Kolozsváron is az történt, hogy az akkori tanszékvezető, aki aztán a román nemzeti színház igazgatója lett, ugyanazt mondta, amit a kollégái Vásárhelyen, hogy amennyiben nem indítunk újra és újra osztályt, megszüntetnek, „nem **akkreditálják**, nem hitelesítik a tanszéket”... S bizony ezt a fantomot, ezt nagyon nagy előszeretettel, de mindig a **középszer** használja, sőt, lobogtatja. Holott csak a katedrójukat féltik. De nem azt kellene félteni.

Azt nem vitatom, hogy állandóan fiatalítani kell, hiszen én is, mikor átvettem a színház vezetését, a legfontosabb feladatomban tartottam, hogy az utánpótlást biztosítsam. (Nem voltak fiatalok, mert akkor ugye a 80-as években maximum 3 hallgatót lehetett felvenni, vagy előbb 4-et vagy 5-öt, de az utóbbi időben már csak 3-at...) Az egy másik helyzet. Akkor nyilván kellett a fiatal utánpótlás. Azonban nem lehet mindenkinek színész-**diplomát** adni! De ez történhet az után, hogy fű-fa tanít. Én úgy is fogalmaztam, és most megismétlem: hogy egyesek bizony **a tehén tőgyétől** egyenesen a katedrára érkeztek. Ezt most is vállalom, én mondtam, nem tagadom... Teljesen elsekélyesedik az egész.



Sok olyasmi van még, amivel nem lehetünk teljes mértékben elégedettek; de hát ez így természetes. Másfelől viszont örülni is van minek, a társulat például folyamatosan bebizonyítja **nyitottságát, alázatát**, munkabírását, megújulási készségét. Szeretem, hogy a kockázatvállalás képessége megvan a színészekben, ez nagyon fontos. Nem szabad mindenáron a sikert hajhászni, bele kell tudni kezdeni olyan **kísérletekbe** is, amik nem biztos, hogy sikerrel járnak.

Nagy dolognak tartom továbbá, hogy 70 éves **híd** van a társulatban, a 22-23 éves frissen végzettek együtt dolgozhatnak például Európa legidősebb aktív színészeivel, a 96 éves **Senkáliszky** Endrével. Ezek az idős színészek ugyanolyan készséget mutatnak az állandó megújulásra, mint társaik, és színházi fanatizmusuk, **etikájuk** példát adhat a fiataloknak. Ezt nagyon fontosnak tartom.

Ugyanakkor én nem hangoztatom folyton, hogy szeressük egymást, gyerekek, és üldögéljünk állandóan büfékben meg kocsimákban – vannak olyan magyar társulatok, amelyek azt gondolják, ez jelzi az összetartozást –, én a **munkában** tartom fontosnak az együttgondolkodást. Lehetnek közben persze konstruktív vitáink is, mert egyfajta építő jellegű konfliktualitást mindig vállalni kell a színházban. Ha viszont **destruktív** konfliktusok keletkeznek a társulaton belül, ezeknek az okát meg kell pró-

bálni megszüntetni, és ha nem megy, akkor azoktól, akik mondjuk szembefordulnak azzal, ami a színház alapvető művészi **programja**, meg kell válni.

Több színészünket tárt karokkal fogadnák Magyarországon, jóval magasabb **anyagi** megbecsülés ellenében. Ám úgy látom, hogy egyrészt vannak olyanok közöttük, akiknek a magyarországi színházi élet nem rokonszenves, néhányan meg – s ezt nemcsak Kolozsváron, hanem például most Újvidéken is érzem – úgy gondolják, hogy gazdagabb színházi lelki életük van egy olyan helyzetben, ahol több színházi kultúra **interferenciájában** élhetnek. Mások meg ragaszkodnak egyfajta színházi elképzeléshez, lévén hogy Kolozsvárott 1990 óta azért mégiscsak olyan társulat kovácsolódott össze, amelyik folyamatosan **megfiatalította** önmagát. Több ifjú színész a vállán vitte az elmúlt évadokat, s feltehetően úgy érzik, hogy mindaddig, amíg ez a közös **művészi** program létezik, fontosabb számukra a színházeszmény.

'89 decembere után volt egy **átmeneti** időszak, amikor mintha elmaradtak volna a nézők. Sok mindent kellett megemésztünk, volt, aki nem szívesen ment ki az utcára, volt, aki napról napra követte az eseményeket. Másrészt éppen **Székely Jánosnak** van egy nagyon találó megállapítása: a színház a „konszolidált”, stabil **társadalmakban** működik jól, legyen az demokrácia vagy diktatúra, a bizonytalan struktúrájú társadalmakban kevésbé. Ezt persze a színház látogatottságára is értette. Ez így van. Egy rövid átmeneti korszak után a közönség figyelme végül is visszafordult a színházhoz, ha nem is mindenütt ugyanolyan mértékben.

Sajnos a befogadó közeg legérzékenyebb, legfogékonyabb része, az **értelmiség**, amely a hatvanas években, a hetvenes évek derekán a legértőbb közönséget jelentette, tulajdonképpen jelentős százalékban **elment**. Nemcsak a színházak művészszerkezetének vérvészteségéről van szó tehát, hanem a közönségben végbement változásról, a közönség leapadásáról is, nem is elsősorban Kolozsváron, hanem például Váradon, Temesváron.

Ugyanakkor az erdélyi magyar színházba járó közönség hosszú évekig el volt szigetelve nemcsak a világszínháztól, hanem a román színházművészettől is, amely pedig világviszonylatban igen elismert. De mindenütt

van tájékozatlan, illetve **konzervatív** közönség, ha nem is egyforma mértékben, sem a műveltség, sem a színházi kultúra stb. tekintetében.

Szerencsére Kolozsváron egyre nagyobb a **fiatalosság** érdeklődése az előadások iránt; és ők jelentik a jövő közönségét. Őket már nem lehet gőzös mesékkel, **demagóg** küldetésstudat-elméletekkel elkábítani, ők a színházról, a tárgyról akarnak tudni, megérteni azt, tehát olyat kell lenni az asztalra, ami érdekli őket. Ahogy annak idején a marosvásárhelyi **Székely Színházon** vagy a bukaresti Bulandra színházon generációk nevelkedtek, és igenis magas kultúrán nevelkedtek fel, ugyanígy nálunk is van ez a fiatal generáció, elsősorban diákok, akik közül sokan egy-egy előadásunkat többször, van úgy, hogy tízszer is megnézik. Egyébként is, annak kell játszani, aki eljön a színházba. Senki nem gondolja, hogy nem a **közönség** számára van a színház, miért kell erről állandóan demagóg módon **szónokolni**.

Az igazán nagy színházi pillanatok mindig valami fájdalmas **hiányérzetet** keltenek. Vannak, akik ezt **katarzissnak** nevezik. Számomra valamiképpen a kudarcról van szó. Shakespeare-nél A vihar is, a Szentivánéji álom is a **rendteremtési** kísérlet kudarcáról szól. Erőszakkal be lehet avatkozni, ez történik a Szeget szeggelben: valaki megerősokolja a valószínűságot. A herceg átadja a hatalmat a tökéletesen alkalmatlan unokaöccsének, hogy aztán ő legyen az, aki rendet teremt. Csakhogy nem lehet már elszámolni a veszteségekkel. De miközben a nagy művek által megvilágosodik az, hogy az életünk kudarcok sorozata, ugyanezek a művek **erőt** is adnak. Ezt az ellentmondást nem tudom feloldani, megmagyarázni.

Van egy anekdota a Kvartettéről – mely darabot én is félig elrontottam, vagy egészen, nem tudom... Mindenesetre van egy legenda a darabról, miszerint **Heiner Müller**, amikor kész volt vele, elment Matthias **Langhoffhoz**, és azt mondta: „Van egy új darabom, az a címe, hogy Kvartett.” Erre Langhoff megkérdezte: „Négyszereplős?” Mire Müller: „Á, **profi** vagyok, csak kettő.”



Mindenféle színház látványon alapszik, ezért nem hiszek én az ilyen fogalmakban, mint 'látványszínház' meg '**mozgásszínház**', ezek **sza-márságok**, ilyen szavak csak magyar nyelvterületen léteznek. Hiszen láthatatlan színház nincs, amit nem látunk, az a színházban nem létezik.

A dráma annak a világnak a leképezése, amelyben élünk, tehát abban az értelemben **apokaliptikus** vízió, hogy a totális széthullást, a világvége-szindrómát foglalja magába.

Azért örülök, hogy többször is elvállaltam a Leart, mert rendkívül sok dolog **megvilágosodott** bennem a művel kapcsolatban. Hányszor beszélnek például a szereplők a legbestiálisabb, mégis a legemberibb módon! Amikor például megvakítják Glostert, azt kérdik tőle: „Látod már a bosszút?” Ez szörnyű, ugyanakkor hétköznapien **abszurd**.

A Lear a legösszetettebb színdarabok egyike, több cselekvési sík és szál fonódik össze benne. És egyetlen más művel sem volt ilyen keserves a felkészülési folyamat. Többször azt hittem, hogy kitaláltam az egészet, s minden részlet világos, aztán másnap ócskának, **sablonosnak** láttam a megoldást, és **elvetettem**. Ugyanez történt a díszlettervekkel is. Both Andrással először egy bonyolult díszletet alakítottunk ki, amely nagyszerűen működött, de később kiderült róla, hogy redukálni kell. Egyre több feleslegessé vált részletet hagytunk el, míg végül olyan tisztán **teátrális** megfogalmazáshoz jutottunk el, amely egyszerre monumentális és tágas, konkrét és elvont. Az olyan jelenetek elemzése vezetett el bennünket idáig, mint amilyen például a világirodalom talán legtisztább színházi situá-



ciója: Gloster és Edgar kettőse. Ebben minden – az, hogy hol vagyunk, és mi történik – azon múlik: **elhiszi**-e a két színész a helyzetet.

A Learben megjelenik egy **keresztény** nézet, amely engem személyesen érdekel. Shakespeare rendkívül pontosan és figyelmesen felépített egy keresztény allegóriát, az ember gyógyulását a **szenvedés** révén. Annak az útnak a megtételéről van szó, amely a képmutató, a feje tetejére állított értékrendű, brutális, erőszakos és egoista világból a szenvedés tisztítóüzén át önmagunk megtalálásához vezet, az önmagunkkal való megbékélés felszabadító paradicsomába. A látás és vakság, az anyagiakkal mindig fordított arányban lévő lelki gazdagság, illetve szegénység drámája ez. Az ember csak akkor talál **önmagára**, és akkor válik azzá, ami, hogyha mindent elveszít, és a pusztába kerül (Shakespeare-nél a pusztta az emberi szenvedés laboratóriuma). Isten előtt mindannyian egyek vagyunk. Feltehetőleg azért érdekel engem ez a parabola, mert magam is betöltöttem azt a bizonyos kort, túljutottam az élet útjának felén, és foglalkoztatni kezdett a megváltás kérdése. Talán ezért lett kedvenc szerzőim egyike **Beckett**, és Beckett művei nem állnak távol a shakespeare-i daraboktól, és különösen nem a Lear királytól (ezt **Jan Kott**-tól is tudjuk).

Miért bonyolultabb mégis a Lear a beckett-i daraboknál? Beckett-nél arra van szükség, hogy a színész feladja a személyiségét. Bátornak kell len-

nie ahhoz, hogy a legmélyebbre szálljon, **senkivé** kell váljék annak érdekében, hogy megszólaljon a mű. Ehhez alázatra van szükség, és rendkívüli **zenei** pontosságra, mert bármely hamis hang tönkreteszi az előadást. Shakespeare-nél viszont ennél is többre van szükség, nem elég az említett pontosság, a színésznek emellett **jelen** kell lennie **egész** személyiségével. Hogy úgy mondjam, ténylegesen meg kell halnia az előadáson, különben nevetségessé válik. Beckett azt mondja, hogy darabjainak minden szereplője bohóc, a Learben viszont a **Bolond** hivatásos bolond, aki megtanítja Leart arra, hogy másként lássa a világot, és attól a pillanattól kezdve, amikor Lear elsajátítja a Bolond gondolkodásmódját, a Bolond eltűnik a színről. A Bolonddal megfogalmazódik az a bűntudat vagy lelkiismeret-furdalás, amely aztán Learben kezd működni. Összetartozásukat azzal is hangsúlyozni akartam, hogy amikor a Bolond kilép a darabból, becketttes, csörgős **keménykalapját** átadja Learnek, aki ettől kezdve ezt viseli. Van egy másik bohóchoz hasonló szereplő: Edgar, aki bolondnak tettei magát, és adott pillanatban a három „bolond” találkozik a pusztában. Ez az egyetemes drámairodalom **legösszetettebb** jele- neteinek egyike, meglehet, hogy ténylegesen a legösszetettebb, ugyanakkor rendkívül egyszerű, és éppen ezért iszonyúan nehéz. Itt hangzik el a Lear-előadás egyik kulcsszövege: „bolond **vezet** vakot”.

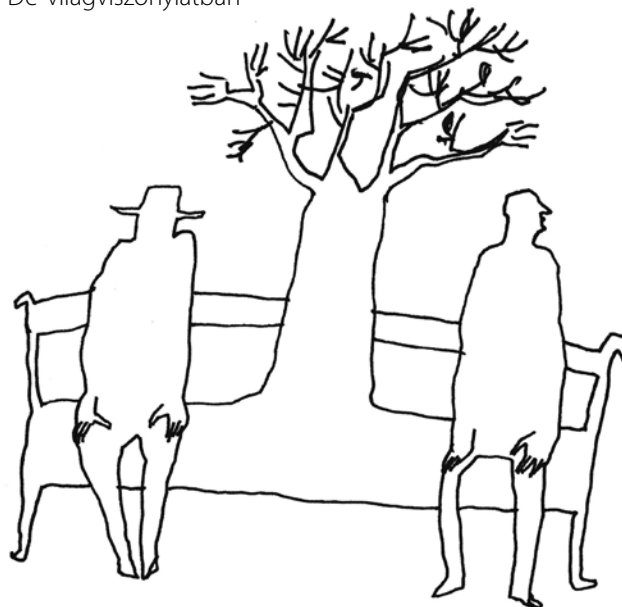
A darab dramaturgiáját tekintve, úgy vélem, jól ismert tény, hogy a Bolond és Cordelia sohasem találkozik a színen, legalábbis egymást kiegészítő szereplők, s feltehetőleg játszották még őket ugyanaz a színész Shakespeare korában, sőt, a mi időnkben is. Számomra azért fontos, hogy ezt **kettős szerepként** játsszuk, mert a Cordelia és a Bolond közötti hasonlóság, beleértve az arc azonosságát, arra készíti Leart, hogy állandóan maga előtt lássa Cordeliát, ez segíti őt a tisztulási és önmegismerési folyamatban, s fokozza benne a lelkiismeret-furdalást.

A budapesti előadást, amelyet részleteiben már el is felejtettem, nem sikerültnek tekintem, mert nem történt meg az emberi **találkozás** több főszereplő és az előadás eszméje között. Nem voltak **kíváncsiak** rá, a szó szoros értelmében.

Ami az új magyar drámát illeti, ez a magyar színjátszás **krónikus** fájó pontja. Színház és drámairodalom – a kettőt nem szabad összetéveszteni – az idők folyamán gyakran jártak külön utakon, és csak nagyon ritka, szerencsés esetekben találkoztak, mint például a **shakespeare-i** vagy újabb időkben a **brechti** színházban, és ezek korszakalkotó találkozások voltak. A magyar színház és drámairodalom között sohasem volt igazán **szerves** a kapcsolat, sem Katona idejében, sem később. Századunkban a magyar **avantgárd** soha nem épült be szervesen a színházi hagyományba, Karinthy, Déry, Barta Sándor, Reményik Zsigmond darabjait, amelyek a maguk módján úttörő művek voltak, nem adták elő lehetkezésük idején vagy még azután sem, pedig ha ezeket felkarolták volna a színházak, akkor talán másként alakult volna a magyar dráma fejlődése, a drámairodalom és a színház kapcsolata. Ha most időben ugrunk egy nagyot, megint azt mondhatjuk, hogy bizony, manapság sem karolják fel a színházak a kortárs magyar drámairodalmat. De sajnos nagyon kevés értékes mű születik. Többnyire prózáírók **alkalmi** próbálkozásairól van szó, akik nem érdeklődnek közelebbről a színházi munka iránt. Én annak idején, még a fordulat előtt összeállítottam a Kritérionnak egy kötetet hazai magyar drámákból, de ez valamilyen oknál fogva sohasem jelent meg. Igazából elenyésző számban születnek olyan színházi művek, ame-

lyek revelatív erővel tárnák fel az erdélyi magyarság problémáit. Rendszerint nincs bennük **drámai** töltet, hiteles drámai **alaphelyzet**, s ha van, akkor a publicisztika felé tolódnak el, valamilyen **szócsőre** bízának az üzenetet. Még mindig sokkal drámaibbak, mert gondolatilag rendkívül feszesek és izzóak, Székely János művei, még akkor is, ha nagyobb részük nem annyira színpadszerű. A szerzőket általában nem érdekli a színházi előadás mint sajátos műalkotás, ezért inkább irodalom, amit írnak. Őszintén fájjalom, hogy nem születnek olyan drámák, amelyekkel úgy lehetne **reprezentálni** az erdélyi magyar színházat, mint például Botho Strauß vagy Heiner Müller darabjaival a németet. De világviszonylatban sem sokkal jobb a helyzet.

Szülővárosom az elmúlt két, két és fél évtizedben mindenféle szempontból radikálisan megváltozott. Nemrégiben a kezembe került egy vásárhelyi címlistát tartalmazó füzet, amiből kiderül, hogy azokból, akik **elementek**, már egy kisvárost lehetne betelepíteni. A legjelentősebb **értelmisségi-ek** hagyták ott Marosvásárhelyt, a városnak ekként a **szellemissége**, hangulata, gazdasági, kulturális, sport-, színházi élete annyira megváltozott, hogy amikor ma beteszem oda a lábam, előnt a szomorúság, s ezzel sokan lehetnek így, akik feltehetően vidám **gyermekkorukat**, ha nem is a legrózsásabb időkben, de mégiscsak ott töltötték.



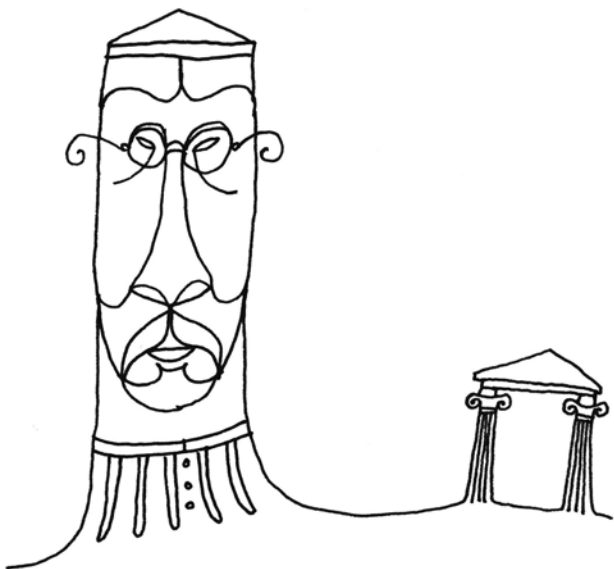
A Médeia azért fantasztikus ebben az **apokaliptikus** és erkölcsi válsággal küszködő korban, mert a szélsőséges emberi érzelmek tragédiája. Egyazon emberben megtalálhatók ugyanazok a szélsőséges érzelmek – kérdés, hogyan tudunk **uralkodni** rajtuk. Ma nagyon fontos dolog, hogy az ember szembenézzen a maga természetével, és megpróbálja valamilyen módon kezelni. Másrészt a Médeia az **idegenség** drámája is, és ez nemcsak azt jelenti, hogy valaki Kolkhiszból eljön Korinthoszba, és ott idegenként nem tud beilleszkedni, hanem azt is, hogy mindannyian idegenek vagyunk ebben a világban. Ez az idegenség, amit mindannyian átélünk különböző helyzetekben és különböző vonatkozásokban, erőteljesen **hat** a színpadon. Az is érdekel a darabban, van-e **kollektív bűnösség**, ami nem mindig tetőződik kollektív bűntudatban vagy bűnhődésben. Előadásomban hangsúlyozni próbáltam, hogy akik folyamatosan jelen vannak és részt vesznek a cselekményben, éppúgy felelősek a gyermekgyilkosságért, mint aki elkövette, mert nem tesznek semmit ellene. Ilyen szempontból hangsúlyozottan fontos volt számomra a korinthoszi nők kara. A „közvélemény”, amely manipulálja a valóságot, amely csámcsog a tragédiákon, akár a **média**. Ezért van az, hogy a **tragédiák** manapság, ebben a szemtelen korban nem többek egy újsághírnél, képernyőre tált szenzációnál.

Izgalmas volt az újvidéki kísérlet, több szempontból is: először rendeztem görög tragédiát, és valóban kockázatos volt egy **idegen** társulatnál kísérletezni vele. Jelenleg Kolozsvár és **Sepsiszentgyörgy** mellett az Újvidéki Színház a harmadik magyar nyelvű társulat (beleértve a magyarországiakat is), amely alázatos, és **bátran** vállalja a kockázatokat is.

Azt az elképzelést, amellyel érkeztem, két hét műhelymunka után elvettem, és egy szöveg nélküli változatot hoztam létre. A díszleteket is elvettem, egész más **játékteret** alakítva ki, amihez hozzájárultak a társulattal elvégzett **improvizációs** gyakorlatok.

Az egész előadást néhány **görög** jajszóra építettem fel, vagyis szöveg helyett jajszavak és kiáltások vannak, plusz néhány szereplő bevezető mondatai, amelyeket egy kitalált játékmester, Kronosz mond el. Az előadás címe azért Médeia-körök, mert krétával megrajzolt körökben játszódik. Egy 120 nézőt befogadó kis **amfiteátrumot** építettünk a játéktér köré, a körökben pedig minden szereplő jelen van, első pillanattól az utolsóig, és mindenkinek megvan a korlátozott mozgástere, mert nem tud kilépni ezekből a körökből, érinteni sem tudják egymást, egyedül Kronosznak és a gyerekeknek van lehetőségük átlépni ezeket a köröket. Az érintés maga a halál.

A Médeia olyan kísérlet volt, amely akár **kudarccal** is végződhetett volna, de engem a siker vagy a bukás egyre kevésbé érdekel. Az a fontos, hogy mennyire tiszta lelkiismerettel dolgoztunk, hogyan tettük fel azokat a kérdéseket, amelyek életben tartanak.



1982 októberében Bíró Józseffel Kolozsvárról Bukarestbe utaztam gépkocsin, egy előadást akartunk megnézni. Útközben egyébként történt egy autóbaleset, épp **Poszadán**, ahol az 1300-as években Károly Róbert seregei vereséget szenvedtek. Azon az úton **Szócs Gézát** is magunkkal vittük Botfaluiig. Ez egybeesett az Ellenpontok című szamizdat lebukásának időszakával. Két hét múlva, amikor újra Bukarestben jártam, letartóztattak, azt gondolva, hogy valami fontos küldeményt viszek Szócs Gézától. Volt kolléganőm lakásáról vittek el, kedd déltől csütörtök reggelig tartottak fogva az akkori **belügy** központi székhelyének egyik sötét pincéjében (később a helyszínt megcsináltam **Mrožek** Piotr Ohey mártíromságában). Amikor kiengedtek, megkérdezték, hogy mit fogok mondani, ha visszatérek a barátaimhoz. Természetesen az igazat – válaszoltam. És ekkor rosszállóan megkérdezték: Emlékszik a **poszadai** autóbalesetre? Megdermedtem, úgy éreztem, mintha a saját emlékeim között kotorászna valaki. Világossá vált, hogy hosszú ideje **követtek**. Később állandó követőmmé vált egy sárga Dacia, de nagyon is nyilvánvalóan.

Mindig akkor volt baj, amikor nem tudtad, hogy követnek...

A színház egy mozgásban levő, változó, lüktető valami, ami nem mereven **szimbolikus**, semmiképpen nem lehet belekényszeríteni valamilyen szerepbe, **küldetésbe**. Néha azonban a magyar színházi ilyen feladatok vállalására is rákényszerült. Gondoljuk el, hogy Katona József idejében nem is játszottak magyar nyelven, igaz? Tehát nyilvánvaló volt, hogy a teátrumnak fel kellett vállalnia valamilyen történelmi-**nemzetformáló** szerepet. De az egyáltalán nem biztos, hogy a művészi **minőség** javára... Mert minél inkább megpróbál egy művészen kívüli misziót betölteni egy előadás, annál gyengébbé válik művészi szempontól. Tehát a napi **politikát** sem szabad bevinni a színházba. Mert rátelepszik, agyonnyomja és esztétikailag értékelhetetlenné teszi a produkciókat.

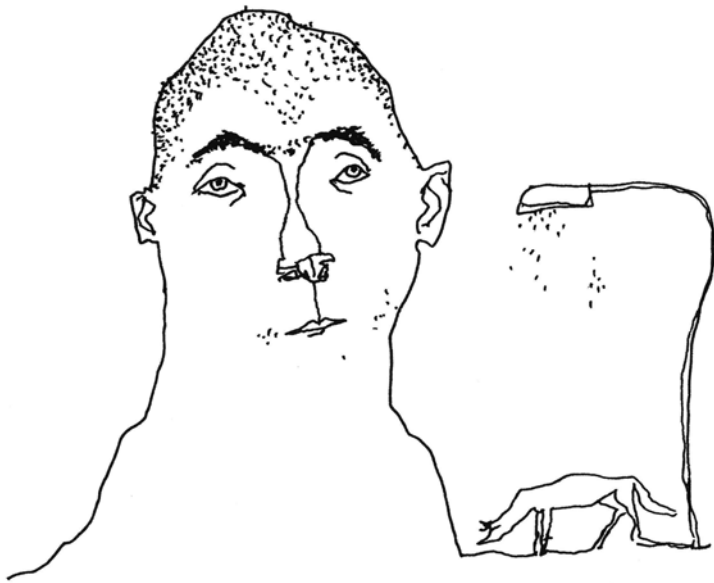
Arra törekszünk, hogy olyan rendezők dolgozzanak a kolozsvári magyar színháznál, mint Vlad Mugur, aki hat **nagyszerű** előadásával korszakot alkotott nálunk. A nagyszínpadi Lourcine utcai gyilkosság és A velencei ikerk éppen úgy, mint a stúdiószínházi **Cseresznyés kert** és a Székek megérte az ötvenedik előadást, utolsó munkájáról, Az így van (ha így tetszik) című Pirandello-darabról is rendszeresen kiszorultak az érdeklődők. Színházvezetői sikeremnek tartom, hogy meg tudtam győzni arról, hogy hozzánk jöjjön, holott jóval kevesebbet tudtunk neki **fizetni**, mint más romániai színházak. De megszerette a társulatot, és örömmel volt közöttünk. Halála után át kellett gondolnunk, hogy miként lehet az általa meghatározott szintől továbblépni.

Társulatunkban iskolát is teremtett. **Bogdán Zsolt** is elmondhatja (vagy bárki, akit rendezett): Vlad Mugur **iskolája** nagyon fontos, pályáját meghatározó szakasza volt az életének.

Pesten a Vígszínházban két játszóhelyen évadonként huszonnégy darab megy, ami eleve meghatározza a munkaritmust. Ezzel szemben egy **nyugati** színházi struktúrában például nagy előnynek érzem, hogy noha viszonylag rövid a próbaidőszak, az a négy-öt hét, amit Belfastban, Párizsban, Barcelonában, Freiburgban el lehet tölteni, gyakorlatilag több, mint az itthoni két és fél hónap. A napi **próbák** ideje is hosszabb, s főleg, hogy a színész csak azzal a szereppel foglalkozhat, így e színjátás megengedheti magának, hogy lemondjon a mai színház leganakronisztikusabb „eszközéről”, a **súgóról**, akitől a magyar színészek nyolcvan százaléka „függő”.

A mrožeki **abszurd politikaibb**, mint a beckett-i vagy a ionescó-i. Bonyos művei kötődnek ahhoz az általunk is annyira megsínylett politikai világrendszerhez, amit kommunizmusnak vagy szocializmusnak nevezünk. Ezek a művek sajnos most is aktuálisak. Nemrég rendeztem meg Kolozsváron a Károlyt, ami arról szól, hogy mindenképpen ki kell találnunk a magunk ellenségét, **bűnbakját** ahhoz, hogy el tudjunk határolódni tőle. És a magunk büntudatát folyamatosan megpróbáljuk másra áthárítani. Vagy itt van például a Ház a határon, amit nemrég rendeztem Szébenben. A határ-problémát tematizálja. És hát ott van Mrožek másik remekműve, a **Tangó**, ami szerintem bármikor bárhol megállja a helyét. Erre bizonyíték az, hogy '99-ben megrendeztem Barcelonában, egészen másként, mint annak idején mondjuk Kolozsváron, és fantasztikusan hatott az ottani közönségre. Az a rétege szólította meg őket, mely szerint a **fiatal** generáció ma sokkal anarchikusabb és egyben **konzervatívabb**, mint a szüleik vagy a nagyszüleik.

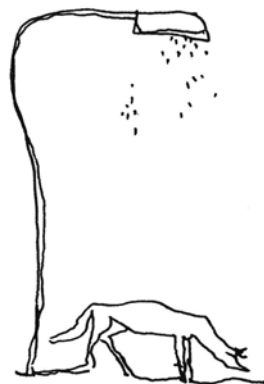
A kolozsvári társulat egyik fő erénye a nyitottság a különböző rendezők, különböző **játékstílusok**, színházi látásmódok iránt. Ez feltételezi a **kockázatvállalást**, az ismeretlennel, az újjal szembeni kíváncsiságot. Ha egy rendező és egy társulat találkozik, hagyniuk kell, hogy egymást megérintsék. **Magyarországon** ezt nagyon ritkán tapasztaltam, szinte egyáltalán nem.



A színházba nyitottan kell járni... legyen az átlagnéző, **kritikus** vagy színházi ember, tudnia kell örülni, vagy legalábbis hagynia kell magát megérinteni a konkrét produkciótól, nem pedig valamiféle előzetes elképzeléssel, akár **előítéletekkel** beülni. A magyar kritikusok nagy része sajnos színházi **mizantropológusnak** tekinthető.

operarendezés

A Dido és Aeneas volt az **első** operarendezésem. Számomra egy kísérlet volt, egy **kaland**, épp olyan, mint amilyen a filmrendezés volt az életemben, 1998-ban, amikor nagyjátékfilmet rendeztem.



populista támadások

Két „inkvizíciós” hadjárat volt a színház ellen, **torz jobboldali** köröktől indult mindkettő, az egyik 1991-ben, a másik 2001-ben. Kinevezésem után rögtön megtámadták a művészeti programot, amit meghirdettem, és aminek mostanában kezdtük el látni igazán a gyümölcseit: **nemzetközi** koprodukciónak, turnéknak, fiatal közönségnek. 1991-ben a nemzetköziség és a kultúrák közti párbeszéd ellen indítottak támadást ezek a szélsőjobboldali erők, akik néhány **középszerű**, elégedetlen színészt használtak előretolt **bábuként** – nyilván mindig a középszert lehet meggyőzni arról, hogy alkotás helyett a közönség nevében szónokoljon. 2001-ben pedig olyan összezapás volt, mint **Bulgakov** darabjában, amikor az ol-társizentség társaság nyilvános szertartás keretében elégeti Molière műveit, és őt magát Sátánnak titulálja. A közönség nevében való **boszorkányüldözés** mindig **demagógia**. Szerintük, támadóink szerint a **magyar** nyelvet kell a színháznak megvédenie. Végül a kolozsvári magyar színházat a román szakma és közvélemény védte meg...

Sajnos ez általános magyar betegség. Magyarországon is nagyon sok ilyen történet van, politikai harcok, egymás magyarságának a megkérdőjelezése. Mintha bárki is rendelkezne egy **magyarságmérő műszerrel!** A színháznak igazából nem az a dolga, hogy ezekkel

a kérdésekkel törődjék. Persze egy önkormányzati színház például ki lehet szolgáltatva, Sepsiszentgyörgyön többször volt ugye hasonló támadás. Csak azzal nem tudnak mit kezdeni azok, akik kikezdi a színházat, hogy a „**közönség**”, akinek a nevében beszélnek, egyre gyarapszik az előadásokon.

Nem szeretem a markírozó próbát. Nálam a **rendelkezőpróbán** a helyzeteket fejtjük meg, és ezeket a **helyzeteket** egy idő után **élesben** ki is próbáljuk. Azt a halogató próbát, amelyet Magyarországon tapasztalok, nem tartom jónak. Elszoktam attól a munkamódszertől, hogy a rendelkezőpróbán csak megállapítjuk, hogy ki honnan jön be, s hol mit mond el, **lejárjuk** és markírozunk, hogy „majd megcsináljuk”. Véleményem szerint ez a majd nagyon veszélyes. Rendezőként is csak abból tudok igazán **építkezni**, ha látok valamit megszületni. Ha nem helyzetben gondolkodunk, hanem a szöveget kötjük egy bizonyos térhez, nemigen teremtjük meg az **igaz** pillanatokat, amik csak a kapcsolatrendszerben, csak a jeleneten belül lévők viszonyában születhet meg. Nyilván fontos a térben való rögzítés is, de a helyzetben, gondolatokban, egymásra figyelésben vagy egymásnak feszülésben megvalósult pillanat sokkal jelentősebb, mert ha ez nem jön létre, nincs mire emlékeznünk. Ha egy színész azt mondja, hogy neki csak az a lényeg, honnan hová menjen, azt szoktam rá felelni, hogy ha nincs helyzet, teljesen mindegy, hogy honnan hová mész, viszont ha megvan a kapcsolat, gondolat, akkor még ha egy előadáson két métert tévedsz is, mégis **él** a pillanat, mert megőrződik a jelentése.

A színészi tehetség nagyon gyorsan képes az egyik módszerről a másikra átállni. Emlékszem, hogy Csíky Bandi, amikor először kezdtünk együtt próbálni, hihetetlenül gyorsan váltott. Nemrég jött Szatmárról, ahol ugyan évekkel azelőtt sokat dolgozott **Harag** Gyurival, de később kialakított magának egy lejegyzős módszert, amely nagyon hosszadalmassá – bár alapossá – tette a felkészülést. Az Iván, a rettentőben a feltalálót játszotta, a próbákon mindig **füzetel** a kezében járt. Egyszer azt kértem tőle, hogy tegye le a füzetet, és próbáljunk ki valamit. Ettől kezdve elfelejtettük a füzetet.

Lehet, hogy rossz, amit elsőre csinál az ember, de csak ebből a rosszból lehet kiindulni, ezt lehet **javítani**. Akkor derülhet ki valamiről, hogy nem jó, ha kipróbáljuk. Ezért oly gyönyörű szó a próba.

De minden darabhoz másként kell hozzáállni: van, ahol több **asztali próba** szükséges, van, ahol kevesebb, van, ahol **improvizációból** kell több, stb. Az életem során valószínűleg több olyan rendezésem volt, ahol néhány **előre** megteremtett **kép** szervezte össze az előadást, s azon belül született meg az egész, és kevesebb olyan, ami majdnem teljesen improvizációból jött létre. Érdekes, hogy az utóbbira az egyik példa egy nagyon régi marosvásárhelyi előadás, a Zoo Story, ami csak improvizációból jött létre, és a másik – akár hiszed, akár nem –

A kopasz énekesnő! A formája ugyan teljesen megvolt, de miután kitaláltuk a teret és az előadás végét, a kereten belül a helyzetek a játképből keletkeztek. Ellenben a vásárhelyi **Tartuffe** szóról szóra le volt **diktálva**, minden mozdulata előre megvolt.



Szeretném megírni a régen tervezett regényt, de nincs hozzá fenekem, azaz időm. A regény témája: **Marosvásárhely**, az eltűnt város, illetve a boldog-keserves kolozsvári évek, a kultúra eltűnése, a nagy októberi forradalom máig tartó hatása az agyakban, a mentalitásban, a **személyiségek** hiánya. Talán Vári Attila is írt erről, de más módon. Színházi környezetbe helyezném, kicsit **szürrealista** lenne talán... De a stílusát csak írás közben lehet kitalálni. Tizenéves koromtól az egyetemi éveim végéig idézném fel Marosvásárhelyt, amikor vidám, kozmopolita, pezsgő szellemi központ volt. És aztán ez egyszer csak eltűnik. Hogy miért...? Talán azért, mert a **korszakok** együtt tűnnek el azokkal az emberekkel, akik teremtették. A színházzal is így van.

Shakespeare-nek minden műve erről szól: a rend és a **káosz** viszonyáról. El kell fogadnunk, amit a Hamletben mondanak: Hamlet apjának uralkodásakor rend volt Dániában. A Hamletben a rendből a zűrzavarba kerülünk. Ha az úgynevezett nyugati kultúrában létezik valamiféle folytonosság, azt számomra a Hamlet „üzenete” képviseli: az értékek mindenkor elpusztíthatatlanok, miközben szinte lehetetlen megőrizni őket. A szellem ráruház Hamletre egy követendő **ethoszt**, miszerint a színháznak (a Hamlet által rendezett Egérfogónak) minden körülmények között ki kell mondania az igazságot. . .

A 'rend' szóban benne van a '**rendező**', a 'rendezés' szónak is a gyökere, nagyon szép ez a magyar nyelvben. Így világossá válik, hogy nemcsak egy színmű színpadra viteléről van ez esetben szó, hanem egy rend megteremtéséről.

Azért érdekel engem, a színházban és a költészetben is, a pontos, meghatározott **forma**, mert ez, úgy érzem, egyfajta isteni rendnek a jele. A **szonett** például olyan szigorú forma, amely fantasztikus szabadságot nyújt a szerzőnek, ugyanakkor egyfajta rendet képvisel a külvilág egyre növekvő káoszával szemben.

Az erdélyi magyar színház krónikus rendezőhiányban szenvedett 1990-ben. **Harag** György korai eltávozása, és természetesen a rendszeres rendezőoktatás hiánya is eredményezhette ezt. Nagy dolog volt tehát, hogy 38 év után újraindulhatott a **magyar** nyelvű rendezőoktatás Marosvásárhelyen.

A marosvásárhelyi főiskolán 1990-ben kezdtem dolgozni, 1995-ben végzett az egyetlen rendezőosztály, amit én vezettem: **Bocsárdi László**, Barabás Olga, Kövesdy István, Rusz Mónika osztálya. Nagyon komoly feltételeket támasztottam az egyetemmel szemben: csak az általam **meghívott** tanárok taníthattak bizonyos elméleti, kultúrtörténeti, teatrológiai tárgyakat, és nem azok, akik a színész-szakon folyamatosan tanítottak. Meghívtam például Visky András, Egyed Pétert, Duró Győzőt, Székely Gábort és bukarestieket is. Ez a rendszer **két évig** működött, majd megbomlott. **Külföldi** munkáim miatt magam sem tudtam teljes intenzitással jelen lenni, ezért felemás érzéseim vannak, de mégiscsak működött a képzés, és az akkori diákok felkészült rendezők lettek.

De aztán hiába voltak viták, hogy nem muszáj minden évben rendezőosztályt, színészosztályt, nem muszáj dramaturgosztályt indítani. A **ka-
tedra** sohasem lehet **fontosabb**, mint a diák, különösképpen a művészi oktatásban. Engem nem az érdekel, hogy én fizetést kapjak valahon-

nan, és négy éven át végigtanítsak olyanokat, akikről előre tudom, hogy soha nem lesz belőlük rendező. Ilyen helyzet is volt. Mert miután lezajlott az első felvételi (a Bocsárdiék évfolyamának), hamarosan újra indítottak rendezőosztályt. S mi történt? Tizenhárman jelentkeztek, és fölvettek hármat: az egyikük egy év után otthagya, az a kettő pedig, aki végzett, soha nem lesz rendező, csupán **boldogtalan** ember. Mindig **középszerű** emberek maradnak. De senki nem volt becsületes velük szemben, hogy megmondja az igazat, hogy nem szabad erre a pályára lépniük. Találkoztam ezen új diákokkal, és rájöttem, hogy semmi közük a színházhoz, de hát nem is **hibáztathatjuk** őket, miért is lennének hibásak?



A III. Richárd szereplői és előzményei nem érthetők **Shakespeare** többi ehhez kapcsolódó és arról a korszakról szóló drámájának ismerete nélkül. Ez az egyetlen olyan **történelmidráma**-sorozata, ahol a valós történelem jelenik meg, és ami igazából Shakespeare saját történelme is. A Rózsák háborúja, a 30 évig tartó polgárháború tulajdonképpen az egész szigetországi történelem egyik legvéresebb korszaka.

A III. Richárdban nagyon érdekelt a mű **szakrális** rétege. Richárd egyedülálló módon éppen a halállal próbál egy kísérletet végrehajtani, hogy mintegy antikrisztussá válva, azonosítva önmagát az **abszolút** bűnnel, le tudja győzni végül a halált.

Ez mindenképpen az abszolútum elérésére tett kísérlet. Azt tapasztalja ugyanis, hogy ebben a gazemberekkel teli világban ő gazemberségben is sokkal többre képes, és ez őt egy fantasztikusan modern szereplővé formálja, szinte **brechti** eszközökkel felruházott szereplő lesz belőle. Egyrészt önmagát is folyamatosan bemutatja, kívülről is látja, ahogy egy brechti drámához illik, ugyanakkor tudatosan véghezvitt bűnein keresztül lerántja a leplet a világról is, és a környező világ, formátumában, eléggé alulmarad Richárdhoz képest. A **hatalom** rajza persze mindenképpen benne van a darabban, és hát az előadásban is, megmutatkozik benne a

zsarnok **magánya**, eszünkbe juttatja a modern politikai gondolkodás megalapozóját, Machiavellit.

A rendszerváltás előtti időkben mást gondoltam a III. Richárdról, de ma, a fordulat után a darabot és magát a politikumot is másképpen látom, egyre kevésbé **refinálnak**. Érdekes módon a **média** eszközei, amivel a hatalomra jutáshoz szükséges dolgokat népszerűsítjük, egyre rafináltabbak, viszont maguk a módszerek olyannyira gátlástalanok, hogy mindelestől fogva tulajdonképpen átláthatók. Gondoljunk például a **választási** kampányokra, vagy arra, hogy hány száznyolcvan fokos fordulatot követnek el a politikusok, sőt, a pártok ciklusról ciklusra... Hol egymás halálos ellenségeiként, hol legnagyobb szövetségesekként szerepelnek. Én ezt egy furcsa komédiának fogom fel, egy olyan méla **bohózatot** súroló komédiának, amihez egy különleges színházi nyelv kell, amely egyszerre tud elborzasztani és megnevettetni. A fentieket látjuk már az első jelenetben, amikor Richárd Clarence-szel találkozik, és kenetteljesen hazudik neki, vagy a következő jelenetek egyikében, amikor Lady Anna egyfajta hollywoodi vörös szőnyegen gyászát a tévé közvetítésével megosztja a világgal, a ceremónia tehát, az általa jól megrendezett gyászjelenet arra jó, hogy a médiafigyelmet magához ragadja, és szereplője maradjon a **hírpia**c körforgásának, lehetőleg csúcsidőben.

Miközben ezek a szereplők folyamatosan önmagukat is bemutatják, a kint és bent játéka, ez a folyamatos **borotvaélen** táncolás a helyzetek igazságát is megköveteli. A cselekménynek nincs a narrativitás szintjén meglepetéseleme, minden be van jelentve, de különálló, apró mozaikokból kell összeállnia az egésznek. Az előadás gondolata azt követeli meg, hogy az eddigi előadásaimhoz képest mindenképp egy imperitensebb **színházi nyelvet** használjunk. A legközelebbi stílus ehhez az általam elképzelt előadáshoz Brecht, és egyfajta **abszurd**, az az abszurd, amit a fiatalabbak, Bogdán Zsolték generációja tulajdonképpen nem próbált még ki.

Azt hiszem, ez a Richárd-előadás azt mondja, hogy új értékrendre van szükség. Számomra Szent Pál példája beszél erről az átváltozásról. Olyan szövegeket iktattunk be az előadásba, amelyek a **Jelenések könyvéből** a Bárányt idézik fel, aki felnyitja az ötödik pecsétet, előkészítve egy új Jeruzsálem eljövételét. Az **apokalipszis** persze, amiről olyan sokat beszélünk, végül is a színpadon megy végbe. Azért, hogy a világban mégse történjen ekkora pusztítással.

Bukarestben az otthon, Marosvásárhelyen tapasztalt színházi gondolkodásmódtól eltérő mentalitást, színpadi nyelv szempontjából sokféleséget tapasztaltam. A vásárhelyi **Székely Színházban** is jók voltak az előadások, ott egy nagyon jó értelemben vett színpadi realizmusnak a magasiskoláját lehetett látni, amit aztán Harag a **groteszkkal** gazdagított. Haragra is nagy hatással voltak a román színházi korszakalkotó, új utakat kereső produkciói.

A **Penciulescu**-féle rendező-műhely valószínűleg a világ egyik legjobb főiskolás rendezőprogramja volt. Talán itt vezették be Európában először azt a szerves együttműködést a színész- és rendező-, valamint a díszlettervező hallgatók között, amiből aztán valóságos **műhelyek** születtek. Az első év kizáró jellegű volt. Nagyon szigorúak voltak az elméleti és gyakorlati tantárgyak. Penciulescu mellett David **Esrig** volt a másik vezető, a két műhely párhuzamosan működött. Olyan jelentős rendezők kerültek ki ezekből a műhelyekből, mint Andrei **Șerban**, Manea, **Purcărete**, Dan Micu. Penciulescu igazi **tanító** volt.

Az elmúlt években San Diegóban tanítottam, ez a California Egyetem egyik kampusza. **Amerika** legnagyobb színházi programja működik itt – a Yale Egyetemmel párhuzamosan. Ezen az egyetemen tanít a marosvásárhelyi származású **Both** András díszlettervező is. A rendező szak vezetője, Les Waters 2005-ben eltávozott, ő egy avantgárd, nonkonformista angol alkotó volt, utána elkezdtek keresni az új tanszékvezetőt. Ez a keresési folyamat másfél évig tartott. Kétszázhetven jelölt volt, engem is meghívtak egy beszélgetésre. Vittem magammal **DVD-eket** a munkáimról. Pár napig tartott a beszélgetés, ismerkedés a teljes tanári karral. Engem mindig is izgatott a **rendezőoktatás**. Szerencsémre nagyszerű rendezőiskolában tanultam. A beszélgetés után két hónap múlva felhívtak, hogy engem választanak, ami kissé meg is lepett, hiszen olyan nevek voltak a versenyben, mint például Greg Boyd, a houstoni színház igazgatója, Robert Wilson előadásainak producere. Elmondtam, hogy nem tudok folyamatosan ott lenni, nem szeretném feladni a **kolozsvári** magyar színházat, amely most új korszaka előtt áll. Minden feltételemet elfogadták, és 2007 januárjában elkezdtem a munkát. Nagyszerű feltételek között. Az egyetemnek négy jól **felszerelt** színpada van, amely bármely európai színházéval vetekszik. A rendező szakos hallgató három év alatt öt produkciót rendezhet. A diákok nyitottak, kíváncsiak, érdeklődők, szín-

te **kizsákmányolnak**. Minden lehetséges színházi szak van: színész, rendező, drámaíró, jelmez, fény, hang, ügyelői szakok egészítik ki egymást. Az oktatás **produkció-központú**, minden produkció összes résztvevője diák.

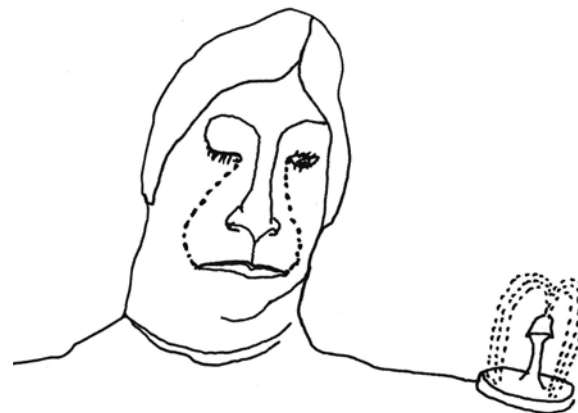


Shakespeare legtöbb művét a reneszánsz kor legfontosabb olvasmánya, a **Biblia**, és különösképpen a Jelenések könyve itatja át. Szinte minden művét az **apokalipszis** felől közelíti meg. Az az érzésem, hogy a megtisztulásnak azt a folyamatát ábrázolja, amely feltétele az új eljövételének. **Mindennek**, ami bűnös, teljesen el kell tűnnie. A folyamat persze ennél jóval bonyolultabb, mert nemcsak a gonoszok tűnnek el, hanem minden, ami a korhoz kapcsolódik, azért, hogy egy teljesen **új világ** épülhessen.

Jan Kott a nagy **történelmi mechanizmust** próbálja Shakespeare-rel példázni, nem is annyira a hatalomért folyó küzdelmet. A nagy mechanizmus örvényében tulajdonképpen mindenki eltűnik, a temető, a halál perspektívájából király és koldus, nemes és közember **egyenlő**. Ez fantasztikus gondolat, és a **III. Richárdban** ugyanúgy megjelenik, mint a **Hamletben**. Egy **bohóc**-jelenetben válik ez világossá előttünk. Richárd testvére, Clarence, akinek a kezéhez a többi szereplőhöz hasonlóan sok vér tapad, felriad álmából, megkérdezi gyilkosait, „Kik vagytok?“, mire egyikük azt válaszolja: „Ember, akárcsak te.” Hihetetlen ez az egyenlőségi jel, Jan Kottot is megragadja. A **halál** perspektívájában nincsenek **királyok**. Ez az, ami Shakespeare-t is rendkívüli módon érdekelte.

Talán az is a Shakespeare-művek kulcsa, hogy hogyan tudjuk működtetni a bennük lévő sokféle **színhájtéktípust** anélkül, hogy bármelyikről is lemondanánk, hiszen ezek kiegészítik egymást. Már nem egy Erzsébet-kori színházban vagyunk, tehát nem építhetünk úgy, mint akkor, de **realista** módon sem vezethetünk zsákutcába. A Hamlet például egyike azon remekműveknek, amelyekben a **commedia dell'artétól** az Erzsébet-kori színháztársáig, a lélektani realizmustól a **brechti** felfogásig és az abszurdig a legkülönbözőbb színhátek találkoznak.

A darab gondolatiságát, metaforáját, jelentését kell megtalálnunk, az azután egységesíti.

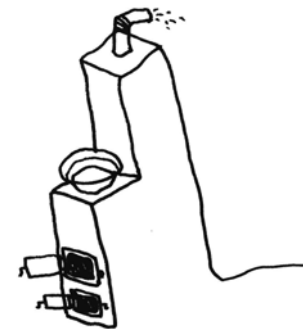


Mindig elhangzik Magyarországon – és engem nagyon meglep –, hogy van **realizmus** és van **stilizáltság**. Egyéb nincs. Ami nem realista, az stilizált. Ez egyfajta idegenkedést jelent. A nem realistához nagyon nehezen tudunk közeledni, ezért rámondjuk, hogy stilizált. Vagy **elemelt** (ami szerintem lopottat jelent)... vagy elsüllyesztett... de ezek nagyon furcsák. Néha úgy érzem magam, mint akit visszaszorítottak valamilyen **iskolapadba**, tanár bácsik, akik viszont nem járták ki azt az iskolát. Más iskolát jártak ki.

Szamárságok hangzanak el a szakmai beszélgetéseken, mind a Pécsi Országos Színházi Fesztiválon, mind a **kisvárdain**. Nemcsak a Woyzeckről, a Jacques-ról is annyi butaságot hordtak össze... Én azt egyszer elmondtam nekik, hogy érdekes módon mindig megfűrösztik az előadásokat egy **fordított esztétikai lábvizben**, mindig az ellenkezőjét állítják ott mindannak, amit az ember a világban tapasztal. Azt hiszem, nem az egyedüli határon túli magyar társulat vagyunk, akik ezt gondoljuk, hasonlót tapasztaltam Újvidéken és Szentgyörgyön is. Nem érezzük otthon magunkat abban a **színházi kultúrában**. Úgy érzem, hogy más értékeket vallunk, másak a színházi elképzeléseink. Elmondtam Péccsett, hogy úgy tűnik, mintha működne egyfajta **Teatrianon**, amely fordított, tehát a magyarországi színjátszás szakadt le a 'határon túliról', és évekkel hátramaradt attól. Világszerte azt látom, hogy a magyarországi színházat nem igazán jegyzik – ezzel szemben például a román vagy a szerbet igen... Nincs tehát min nevelődniük. A magyar szakma a nagyságokat szinte soha nem ismeri fel, el tudják mondani például **Purcãretéről**, hogy nem jó...

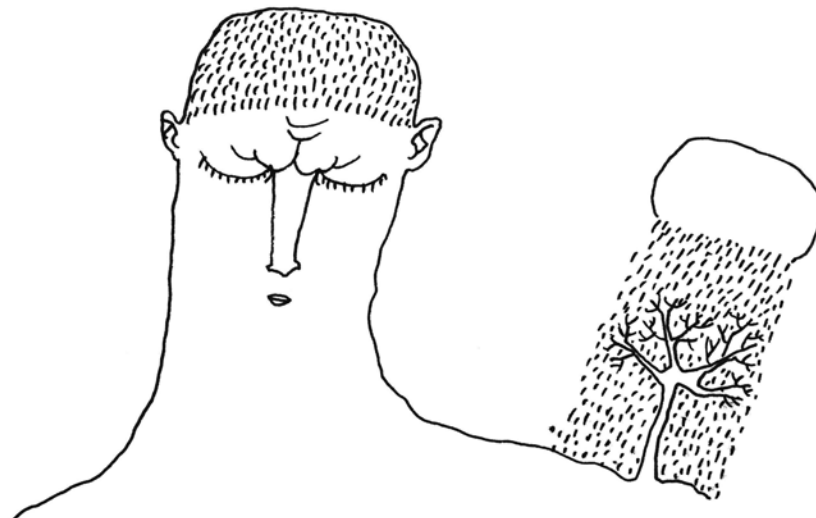
Szagrális rétegek nélkül nem létezhet igazi színház, és sajnálatos módon mi egy olyan színházi kultúrához tartozunk, ahol ez a szakralitás gyengébb, főként Magyarországon. Még a magyarországi drámákban is, de a színjátszásban különösen nagyon ritkán található meg ez a szagrális réteg, nem érvényesül a színháznak az identitás-**megváltoztató** szerepe, hogy nemcsak azt kell látnunk a színházban, hogy mik vagyunk, hanem hogy **mivé** lehetünk. Ez a folyamat visszavezethető a **megtisztulásért** végzett, a bűnös helyről a szent helyre való zarándoklásra, amit épp a Stalkerben fedeztem fel, és **Tarkovszkij** filmművészetét most is egyik alapvető élményemnek tartom. A színházban szükség van erre a nyitottságra – ha nincs igényünk a változásra, akkor arra vágyunk, hogy **ámítsanak** minket.

Szeben még azelőtt vált Európa **kulturális fővárosává**, hogy Románia csatlakozott volna az Európai Unióhoz. S ebben a döntésben nagy szerepet játszott a Szebenben zajló **nemzetközi** színházi fesztivál. Ha az a **fesztivál** nem lett volna, akkor Szeben soha nem lett volna európai kulturális főváros, hiszen ez volt a legfontosabb esemény, ami ott zajlik, és ma is az.



Sajnos Erdélyben nem létezik értő színikritika. Nincs egy jól működő színikritikusi **gárda**, amely nemcsak egy-egy város színházának előadásait látja évadonként, és azt penzumként letudja, hanem el is tudja helyezni azt a **világ** színházművészetében. A kolozsvári magyar színház történetét az elmúlt tíz évben, de főleg a fordulat után nehéz volna **rekonstruálni** a helyi sajtóban megjelent kritikák alapján, mert ott közhelyes vagy rosszindulatú írásokon kívül semmi értelmeset nem lehet fellapozni. Az úgynevezett kritikusok sokszor **írni** sem tudnak. Sokkal több értő elemzés, tanulmány, esszé jelenik meg országos lapokban, a magyarországi vagy a **román** szaksajtóban, újabban Nyugaton. Az erdélyi magyar színhátszás – és színházi közvélemény – tudatát lebénítja a megbízható kritikai visszajelzés hiánya. Azért is lenne fontos a helyzet megváltozása, mert egyedül a hozzáértő elemzés képes úgy-ahogy **konzerválni** egy színházi előadást.

Az erdélyi színhátszás legfőbb erénye, hogy mivel két, akár három kultúra metszéspontján található, **kölcsönhatásokat** tud magába szívni. A magyar színház legjobb erényét, a **pontoságot**, a román színház játékoságát, **temperamentumát**, a képi megfogalmazását, a **teatralitást** tudja ötvözni, esetleg, a német színház távolságtartásával. Ha ezek találkoznak, nagyszerű dolgok jöhetnek létre.



A magyar színhátszással kapcsolatban sokszor tapasztalom azt, hogy nem egy **nyelven** gondolkodunk. Az európai színhátszáshoz képest mintegy harmadik világbelinek tűnik. Ezt a főiskolai oktatás, a színhátszási **hagyományok**, a mentalitás számlájára írom.

Az ötvenes években kötelezővé tett **Sztanyiszlavszkij**-módszert Magyarországon komolyabban vették, mint másutt. Aztán meg ott korábban fellazultak a cenzurális kötelékek. Nem úgy, mint például Romániában, a Szovjetunióban vagy Lengyelországban, ahol a színházak egyre erőteljesebben rákényszerültek az áttételes, **metaforikus** fogalmazásra. Ott a színház mágikus, rituális lehetőségei kerültek előtérbe. Magyarországon viszont elmaradt a színház reteatralizálása, annak az elképzelésnek a feladása, hogy a színház versenyezni tudhat a **valósággal**. Márpedig az ilyen rivalizálás korlátot szab a fantáziának.

A Katona József Színház nagyon magas szinten hozta a **realista** hagyományokat, ennek természetesen létjogosultsága van. De a magyarok mintha nem bíznának eléggé a színház sajátos **jelrendszerében** és ennek a jelrendszernek mindegyik összetevőjében, nem csak a szövegben. Persze meg kell jegyezni, hogy nincs nevetségesebb az olyan „elemelt” produkcióknál, amelyek zavaros jelrendszerre épülnek. Nyilvánva-

lón nehezebb felépíteni egy olyan stílust, amelyben a metaforák működnek is, szervesen beleépülnek a műbe, s nem pusztán **szimbólumok**.

A magyar színhátszásból hiányzik tehát a **formakultúra**, a stílusérzék. Ezért a legtöbb magyar előadás láttán az az érzésem, hogy tíz-tizenötön rendezték, mert minden szereplő más stílusban játszik. Szerencsére vannak színészek, akik ennek tudatában vannak, s adott esetben igyekeznek **összehangolódni**, ha a rendező úgy kéri.

A baj ott is van, hogy mindent csak az érzések felől próbálnak megközelíteni, és nem a **gondolkodás** felől, számomra ugyanis nem az az érdekes, hogy egy színész mit érez, hanem hogy mit tud kifejezni. Egy Paul Scofield, egy Michel Piccoli, egy George Constantin játékában az a fantasztikus, hogy le tudom olvasni az arcáról a gondolatait.

A magyarországi színhátszásból ezenkívül hiányzik a **szakrális** dimenzió. Vagyis nem hajlandók elfogadni, megérteni olyan színházi törekvéseket, amelyek nem képezhetők le közvetlenül a **napi valóságra**.

Volt idő, amikor ez keserűséget okozott, most már viszont megkönnyebbülést érzek, mert el tudtam dönteni, hogy nekem valószínűleg nincs közöm ehhez a színházi közegethez. '90-től máig körülbelül tíz előadást **rendeztem** Magyarországon. De ezt a **periódust** lezártam tekintem. Nem vágyom arra, hogy az elkövetkezendő időkben ott dolgozzam.

Sokkal haladóbbnak, koncepciózusabbnak, **merészebbnek**, formabontóbbnak és újítóbbnak tartom a román színhátszást a magyarországinál.

Hogy miért lett ilyen? A románok a magyaroknál korábban kezdték el a színházi előadást a drámai szövegtől mint **irodalomtól** viszonylag **független** műalkotásnak tekinteni. Emiatt korábban találtak rá azokra a sajátos egyéni hangokra, stílusjegyekre, amelyek a világviszonylatban is jelentős román rendezőgárda műveit jellemzik. Másrészt a románok kevésbé rendelkeztek azzal a **gátló tradícióval**, amely sajnos átszövi az egész magyar színhátszás történetét. Hiszen a magyar színhátsznak mindig valamiféle színházon kívüli missziót kellett teljesítenie.

Azt hiszem, hogy a költészetben megjelenő **képekkel** egyenértékű képeket lehet megfogalmazni a színházban is.

Egy színháti tárgynak a központi **jelentésén** kívül a színházi **konvenció** szerint bármiféle jelentése lehet. Egy egyszerű szék a színhádon képes rögtön transzformálódni. Tehát én el tudom hitetni a színház **mágiája** által, hogy az akár a Lear király tróntermét jelzi, akár egy börtönt, akár... bármit. Nem kell ehhez mindent megmutatni. A képek konkrétsága és **elvontsága** ez esetben egyszerre jelenik meg.

A színhádon ez a költészet érdekel, a vizuális költészet, a cselekvések, helyzetek költészete. Igazából az ragad meg egy előadásban, ha kicsit elrugaszkodik a valóságtól, és nem próbálja az életet imitálni. A teremtett valóság sokkal sűrűbb, **esszencializáltabb** forma, mint maga az élet. Az élettel úgyse tudunk konkurálni.

Több mint 40 évig Erdély egyáltalán nem lehetett részese az **európai** színházi életnek, tehát senki nem utazhatott, senki nem láthatott semmit... A színháznak nagyon konkrét szerepe volt: egyfajta találkozási hely volt, mint a **templom** meg a **temető**. Csak itt lehetett **magyar szót** hallani, illetve olyan gondolatokat, amiket máshol nem mertek ki mondani.



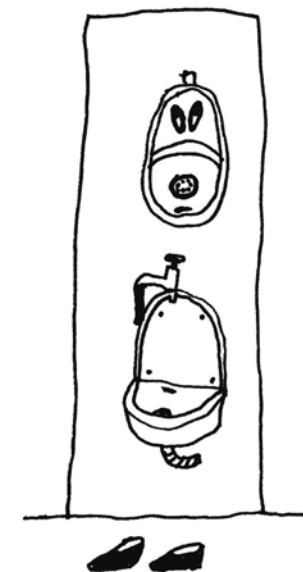
A legérvényesebb Tangó-előadásom Barcelonában született meg. Persze lehet, hogy a helyzet miatt gondolom ezt, amibe akkor belekerültem. A Várnászra készültem, de a Lliure Színház nem játszik spanyolul, viszont García Lorca **katalán** fordítására nem vállalkozott senki, hiszen amúgy mindenki tud spanyolul. Aztán több javaslat közül az igazgatónak épp a **Mrožek**-darab tetszett meg a legjobban. Olyan tervező házaspárt kaptam, akik ezzel párhuzamosan Frankfurtban egy szuperprodukción dolgoztak – egyébként képzőművészek, akik installációik révén jól ismertek. Odaadtam nekik a darabot, s három nap múlva megjelentek egy fantasztikus **díszlettel**. Tényleg döbbenetes volt, egy **Macbethet** lehetett volna benne csinálni, csak szerintem a Tangóhoz nem volt semmi köze. Olyan érzésem támadt, hogy el sem olvasták a színművet, mert nagyon siettek Németországba. Két álmatlan éjszaka után végül úgy döntöttem, ördög vigye, megpróbálom ebben, mi történhet?! A fontos, de hiányzó **elemeket** pótolattam: ilyen például az ágy, hiszen ezt nem lehet kidobni! Szóval, belefogtam. Volt egy nagyon sűrű hetem, amikor háromszáznegyven színész közül **válogattam**, 7-8 perc jutott mindenkire, és a végén két szereplőm még mindig hiányzott! Végül megnéztem a Katalán Nemzeti Színházban A hegyek óriásait, s akkor lett meg a

Stomilom, illetve az Eleonórárnak. Az egészből pedig egy érdekes, **szürrealista** alkotás született, amelyben megtalálhatók a fontos mőzseki elemek, ugyanakkor úgy éreztem, köze van ahhoz a katalán hagyományhoz is, amit Picasso, **Dalí**, Buñuel, Lorca képvisel. Ők együtt jártak a barcelonai **akadémiára**, és ott megalapították azt a híres lapot, amit kolumbói viszonylatban én is szívesen létrehoznék, s aminek a címe: **Los Putrefactos**, vagyis „A rohadtak”. Ebben Dalí verseket írt, Lorca rajzolt, Picasso darabokat közölt, **pamfletek** jelentek meg. Tehát egy kicsit ez a világ is bekerült az előadásba, ami a barcelonai kritikusok toplistáján Pina **Bausch** produkciója után a második helyre került. Mindenki kiemelte, az fogalmazódik meg benne a legjobban, hogy a fiatal generáció konzervatívabb, mint atyáik. Az a színmű tehát, ami annak idején Romániában a politikai **elnyomásról**, a fasizmusról, a zsarnokság ideológiájáról szólt, itt egészen másfajta mondanivalóval szolgált.

Számomra leginkább arról szól a mű, hogy csak az uralkodhat rajtunk, ami **bennünk** van, amire elkészültünk. Diktatúráról, elnyomásról, fölööttünk önkényeskedő zsarnokról sem lehet úgy beszélni, hogy közben kivonjuk magunkat a **történetből**. Arról is szól, hogy gombamód szá-

porodnak az olyan emberek – mint a darabban Eugenius –, akik az erősebbek **oldalára** sietnek állni, az olyanok, akik a nyers erőszak lábai elé borulnak.

Az **értékrendek** teljes hiányának pillanatában jöhetnek létre diktatúrák. Ha a mostani világjelenségeket nézzük, akkor lehet, hogy még a szárazon kellene összetákolnunk a bárkánkat, mint **Noé** tette.



A Tanítványok nagyon nehéz színpadi mű. A szövegben hangsúlyosan jelen van ugyanis a **biblikum** mellett a **beckettiség**, és szépen rátevéődik erre további réteggként a közelmúlt. A darabban nagyon szépen ki-fejeződik a szerzőnek az a gondolata, hogy a biblikus **homília** tulajdonképpen színház. A különböző történeteknek/formáknak ez a találkozása a színésztől aztán egyfajta beckett-i precizitás mellett olyan intenzív jelenlétet követel meg, amelynek nem a folyamatosság a **kulcsa**, hanem az ebből való ki- és belépés. Megfogalmazódik a darabban ugyanakkor az is, ami a színháznak és identitásunk formálódásának is a lényege: hogy a szavak szintjén nem lehet megúszni a **létezést**. Meg kell teremtenünk, és meg kell élnünk a magunk **történetét**. Egy másik benne rejlő gondolat (ezt Beckettől tanultam): a színház tulajdonképpen a másik ember létének az **elismerése**. A másiké, aki nélkül márpedig önmagunkat sem tudjuk megfogalmazni.

Három motívum ösztökélt a Tartuffe színrevitelére. Egyrészt annak az embernek (esetünkben Orgonnak) a **drámája**, aki minden áron meg akar felelni egy megváltozott helyzetnek, azaz minden rendszernek, s ezért olyan magatartásformákat ölt föl, amelyek nem a meggyőződéséből fakadnak, s ez lesz a végzete is, mert ennek csak a feltétlen **lojalitás** lehet a következménye.

Mindig is izgatott a darab fináléjának a rejtélye is; szerintem zseniális, **Molière** voltaképp befejezi a művet azzal, hogy bemutatja azt a mindenek fölött lebegő **mechanizmust**, amely hagyja magasba kapaszkodni az embereket, hogy a legmagasabb pontról elejtse őket. Ez Tartuffe drámája is. Megpróbáltam ezt fölerősíteni azzal, hogy nyomatékosítottam szolgálja, Lőrinc szerepét, aki egy darabig mindenben követi, majd a végén **elárulja** urát.

Végül a harmadik, s talán legfontosabb motívum, a színház mint létforma megjelenítése. Az a sajátos színházi **tükörrendszer**, ami a darabban föllelhető, a Tartuffe-öt némiképp a Hamlettel rokonítja. A **teatrum mundi** gondolata itt a szerepjátások bonyolult rendszerében testesül meg. Szerepet játszik Tartuffe, bizonyos értelemben Orgon is, Dorine pedig egyenesen a **bohócságot** vállalja ahhoz, hogy a fiatalok szemét fölnyissa, az eseményeket mozgásba hozza, hogy Cléante-ot meg-

győzze Oregon elvakultságáról és a többi. Rögtönzött szerepjátszásával valósággal mozgatórugója a cselekménynek. Elmira kezében pedig a szerepjátszás leleplező eszközzé válik: mondhatni színház a színházban jelenetnek számít a híres asztaljelenet, aminek a révén sikerül Tartuffe-öt leleplezni. A darab e tekintetben rokonítható a **Hamlettel**, ahol szintén a színjátszás a leleplezés fő eszköze. (Itt számomra már az is fölvetődik, hogy mi a **rendezés** igazi értelme. Amikor Glasgow-ban angol színészekkel a Hamletet vittem színre, a címszereplőt is rendezőként fogtam föl, aki csupán **akkor** szánja rá magát a rendezésre, amikor rádöbben, hogy ez az egyetlen lehetősége a zsarnok leleplezésére. Azt hiszem, hogy ez minden rendező számára megszívlelendő: **tétje** kell legyen az általunk színre vitt előadásnak.)

A **Tanítványok** kapcsán írta le egy kritikus azt a mondatot, ami mélységesen meghökkentett: azért nem jutottak célba a színészi-rendezői-írói szándékok, mert a teatralitás egy kerülőút. A teatralitás kerülőút? Akkor a zenében az **összhang**, a harmóniában, a festészetben a képszerkesztés, az arányok, a perspektíva, az ecsetvonás maga, a szobrászatban a faragás, az irodalomban a nyelv mind **kerülőút**? Ha minden művészetben maga a művészet sajátossága a kerülőút. És bár az egyik legfelkészültebbnek tartott kritikusról van szó, csak tátott szájjal állok az írása előtt, mint Az elveszett levél Részeg Polgára, vele együtt kapkodván a levegőt: „Ne őrzítsen meg, Mélyen Tisztelt, mert szédülök!”

teremtés

Ahogy elkezdtem rendszeresen verseket olvasni, és amikor Pilinszky költészetével találkoztam, az a gondolat született meg bennem, hogy aki hisz az **alkotásban**, hisz a teremtésben is. Konkrét, érzékelhető, anyagi világot teremteni a színháznak is fontos feladata. Itt a tárgyi világ ráadásul valóban **megjelenik**, kézzelfoghatóvá válik.

A művészet tehát olyan ajándék, olyan megismerési forma, amely a teremtő **dicsőségéről** szól. Jóllehet sok zaklató kérdés van a világban, de a teremtő erőnek a jelenléte, a bizonyítéka mégiscsak megnyugtató.



többször megrendezni

Sok olyan rendező van, aki bizonyos előadásait többször megrendezi. Egyesek ugyanúgy rendezik meg őket, mások egészen különbözőképpen, megint mások egyes előadásokat ugyanúgy, másokat különbözőképpen állítanak színre.

Giorgio Strehler – hogy nagy nevekről beszéljünk, mert igazából csak azokról érdemes: miután tanítok rendezőket, feltétlenül azt gondolom, hogy mindig az eszményiről érdemes beszélni –, szóval Giorgio Strehler körülbelül hétszer vitte színpadra a **Két úr szolgáját**, igaz? Ugyanazt az előadást, más színészekkel, s a maga módján mindegyik fantasztikus volt.

Az én esetemben **A kopasz énekesnőnek** a formája igazából nem változott, de más volt a szereposztás Franciaországban, a díszlet sokkal tökéletesebb, s technikailag talán elértük azt, amit el kellett, míg a szereplők között volt, aki jobb volt, volt, aki kevésbé volt jó a kolozsvárinál. Ez egy **zárt** mű. Ezért úgy tekintem én is, mintha egy **karmester** ugyanazt a **zenei** művet, ami rendkívül pontos, **precíz** struktúrájú, egy másik zenekarral vezényel. Ionesco szövege és maga az előadás is ugyanaz volt, mivel megpróbáltam megőrizni a zárt szerkezetet, továbbá nem is tudtam volna semmilyen új formába önteni, hülyeség is lett volna, hisz nem tudtam jobbat kitalálni ennél. Ugyanakkor ki akartam

próbálni, hogy hogyan működik mindez egy másik közegben, egy másik nyelven, azon, amelyen eredetileg megszületett. Lehetséges-e az, hogy vannak olyan színházi formák, amelyek nem veszítik el az **érvényességüket** még az **idő** múlásával sem... Lehet, hogy ez egy tudatalatti kényszer bennünk, hogy ugye tudjuk, mennyire **tragikus** műfaj a színház, hamar eltűnik, de hátha meg lehet hosszabbítani az életét... Ebben az esetben bebizonyosodott, hogy igenis meg lehet hosszabbítani. Bizony Párizsban abból A kopasz énekesnőből, amit négy évvel korábban megelőzött egy **limoges-i**, 211 előadás lett!

A marosvásárhelyi Zoo Story-t viszont már nem tudnám megismételni, mert csupa **improvizációból** született. Gyakorlatokat végeztünk, a szereplők kitaláltak dolgokat, az beleszervült az előadásba, és a struktúrája is sokkal nyitottabb volt. Ugyanígy a **Woyzecket** megrendeztem többször másképpen. Bizonyos gondolatokat átvittem, bizonyosokat elhagytam, megváltoztattam, s fokozatosan már nem maradt semmi a legelső változatból, legutóbb például tavaly, tavasszal vittem színre egy Woyzecket az Egyesült Államokban, ami homlokegyenest másról szólt, mint az első. De nagyon **nyitott** a mű, bizonyos jelentésrétegei különböző korokban és különböző földrajzi-szellemi térségekben másképp ér-

vényesülnek. Még a jelenetek sorrendje is attól függ, hogy hogyan állítjuk össze, mivel kezdődik, mivel folytatódik.

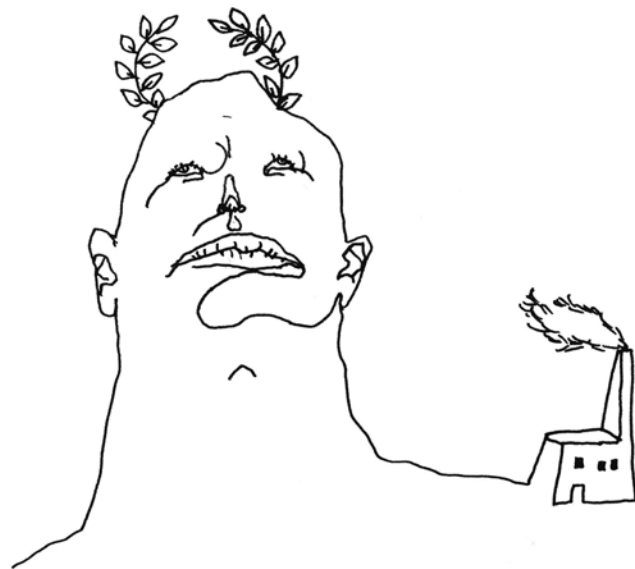
Ugyanígy nyitott előadás a **Hamlet** is.

Minden nyáron **Székelyudvarhelyen** nyaraltunk, a **nagyapai** házában, a nagybátyáméknál. Nagypám egész életét itt, Udvarhelyen töltötte, soha nem hagyta el a várost. Nagyon magas ember volt. Tizennyolc éves korában történt, hogy leesett a lóról és eltörte a kulcscsontját, de nem merete bevallani a szüleinek, ezért rosszul forrt be, s a járásában ettől kezdve volt egy kevés furcsaság. Rendkívül **zárkózott**, nagyon művelt ember volt, minden idejét az **olvasásnak** és a **levelezésnek** szentelte. Egész nap dolgozott, ezért a családja körében is ritkán jelent meg, talán csak ebédkor meg vacsorakor. Szigorú ember volt. Emlékszem, hogy az unokáit is nagyon szigorúan megfeddte, hogyha valami nem ízlés lett nekik, és nem akartak rendesen enni az asztalnál. Úgy érzem, hogy különösképpen kedvelt engem, mint ahogyan az apámat is. Hétéves koromban halt meg.

A költészetében van egy bizonyos **konokság**, fegyelem, a zárt formák **fegyelme**, ami egyfajta menedéket nyújt a külvilág összevisszaságával szemben. Talán ezt tartom a munkásságából rokoníthatónak azal, amit én is gondolok.

Versei közül különösen kedvelem a Keresztelovag a szentföldről viszatér címűt, a Diogenész lámpájáért, és hát a **Lófürösztést** is szeretem, annak ellenére, hogy kötelező olvasmány meg divatos. Abban mé-

gicsak megfogalmazódik a **székely** népnek két lényeges vonása, a konokság meg a **helytállás**.



Édesapám a lélektani realizmusban gondolkodott, ami egyfajta költői **realizmusnak** is nevezhető. A **Sztaniszlavszkij**-féle színház híve volt, azt gondolta tovább, azt próbálta a honi körülményekhez idomítani. Nagyon erős, jó **társulatot** hozott létre a **Székely Színházban**. Társulati szellemet tudott teremteni mind a művész-, mind a technikai személyzet szintjén; alkalmazottai **alázatot** éreztek a színház iránt, melyet apám **szentélynek** tartott. Ma ez a színház árnyéka sincs akkori önmagának. Híres volt a társulata az '50-es években. A mai napig úgy tartják nagy bukaresti művészek, hogy eseményszámba mentek akkoriban a Székely Színház fővárosi vendégjátékai. És csodálom azt a készségét is apámnak, hogy sikerült elköteleznie a színháza irányában az akkori kor legjobb erőit. Optimális **színházigazgató** volt.

A **rendszer váltás** után a román **díjak** hatására kezdtek megkeresni a **külföldi** fesztiválok igazgatói, színházi impresszáriók, turnészervezők. Így történt, hogy 1993-ban első ízben indult nyugati turnéra a kolozsvári színház. Nagy siker volt, a londoni kritikusok toplistáján több mint kétszáz előadás közül egy egész hónapig **A kopasz énekesnő** szerepelt az első helyen. A turné aztán maga után vont újabb meghívásokat. Az angoloknak nagyon tetszett például a **Buszmegálló** is, és sajnálták, hogy már nem játszuk. Lassan folyamatos kapcsolat alakult ki a kolozsvári magyar színház és az európai színházi világ között. Amit a mi háztájunkon nem nagyon tudnak megérteni: ebben nem két színház közötti **kapcsolat** számít. Amíg a bukaresti Nemzeti Színháznak nem Andrei **Șerban** állt az élén, addig eléggé elzárkóztak előle a legfontosabb színházi fórumok. Mihelyt Șerban megrendezte azokat a nagyszerű előadásokat az első években, mindjárt megnyílt az összes kapu. És most újra bezárultak. Miért mondom ezt: mert a világszínházhoz való tartozás a **művészi elismerésen** alapuló személyes kapcsolaton is múlik. Ha valakinek olyan művészi hitele van, mint Andrei Șerbannak vagy **Ciuleinek**, amit természetesen a munkájával alapozott meg, akkor dominószerűen egy egész színházi hálózat mozgásba jön.

Kolozsvár nem kerülhet olyan helyzetbe, mint a craiovai Nemzeti Színház, amely szüntelenül külföldi turnékon, fesztiválokon vesz részt, ami nagyszerű dolog, de közben nincs **új** előadása. Mi minden évadban igyekeztünk megtartani a magunk hat bemutatóját. Ám például az angliai és franciaországi öthetes turné nagyon fontos volt. Egy ilyen turné azzal is jár, hogy otthon egy ideig leáll a munka, de ez is benne van a **csomagban**. A színház nem mondhat le ilyen lehetőségekről.

A Hamlet és a **Tartuffe** szereplői a magánéletben is szerepet játszanak. **Hamlet**, Polonius, Claudius, vagy Tartuffe-től Dorine-on át Elmiráig – mindőjük helyzete gyakorlatilag színház a színházban-szituáció. A néző látja, hogy színjáték csupán, amit véghezvisznek, miközben ők már-már teljesen azonosulnak a szerepükkel.

A Hamlet Egérfogó-jelenetében a színházi tükörrendszer **többszörösen** megvalósul: az egyik **közönség** – király, királyné, Poloniusék – az előadást nézi, mi pedig azt nézzük, a király hogyan nézi a színjátékot. Sőt, közénk iktatódik Hamlet. Mi tehát Hamletet nézzük, vele a királyt, vele a színjátékot. Fantasztikus ez a láncreakció! És most nem ironikusan mondom: az embernek meg kell rendülnie. A király **megrendül**, legalábbis felkavarja őt az előadás, Hamletet megrendíti az, amit a színpadon, illetve a király arcán lát. **Ellentétes** érzelmek egyidejű átélése történik. A színház fantasztikus pillanatai mindig ehhez kötődnek. Az apja halála valószínűleg meg a színpadon – ez megrázza őt mint fiút és mint alkotót, a király zavara pedig a siker eufóriájával tölti el. Véget ér az előadás – ez eleve szomorúság –, és véget ér egy kínzó bizonytalanság, amiben azért még reménykedni lehetett.

Hasonlóval a Tartuffe-ben is találkozunk, ott is egy színjátékon fordul meg a darab, azon, amit Elmira rendez meg Tartuffe-nek, miközben Orgon a **néző**. Ez esetben is **tétje** van a színjátéknak.

A gazdasági és politikai válságon túl olyan mértékű **morális** válságot élünk meg ebben a térségben, amiből sokkal nehezebb kilábalni, mint mondjuk növelni a termelést. Ez a fajta morális válság a bibliai **apokalipszisnek** az egyénben végbemenő vagy már végbement változata. Az az egyetlen remény, hogy ha ez az egyénben már végbement, talán nem megy végbe a világban. Tanácstalanság egyfelől, hazugság, önzés, képmutatás, érzéketlenség másfelől... A helyzet színházi szempontból reménykeltően kétségbeejtő. Csakhogy nehéz megszólalni, mert a kétségbeesés **tárgya** nem mutatkozik meg olyan világosan és egyértelműen, mint ezelőtt néhány évvel. Könnyű volt megnevezni a zsarnokot.

A mai világban azt látom, mivel súlyos **kulturális** és **értékváltságban** is élünk, hogy továbbra is **III. Richárdnál** – de még akár Tartuffe-nél is – jóval kisebb formátumú alakokat választunk, hogy uralkodjanak felettünk. A nagy mechanizmus működik, az emberiség a történelemből nem vonja le a tanulságokat.

Az értékvesztés egyik legfontosabb jelének, ami eltévelyedés is egyben, azt látom, hogy az emberek **szabadnak** érzik magukat a manipuláltságukban. A **nyelv** mint elsődlegesen fontos kifejező eszköz sablonossá, felületessé, figyelmetlenné válik. Mivel ebben a társadalomban a tudásra alapuló kulturális igény lebomlófélben van, egyfaj-



ta neodeperszonalizáció, új **elszemélytelenítési** folyamat tapasztalható, ami túlmutat a **Cseresznyés kertben** bemutatott formákon. Ilyen értelemben a színháznak nagy és nehéz dolga, felelőssége van, mert a **legközvetlenebb motivációk** ideje következik el. Georges **Banu** elemzi rendkívüli éleslátással ezt a folyamatot a Színházunk, a Cseresznyés kert című könyvében. A **haszontalan** dolgok, mint a művészet (a csehovi, kivágásra ítélt cseresznyés kert ennek a metaforája), kiirtatnak az ember életéből, és ennek következményeként az emberi lélek kerül igazából veszélybe. Ugyanez a válság tapasztalható a **hit** terén is, vagy a családok életében. Mintha a **becketti** időnél gyorsabban, gyakorlatilag pillanatok alatt vennénk észre, hogy mi is történt, ennyi volt az életünk, nem éltünk semmit. Bár Beckett-nél még mindig reményteli és értelmes formája a gyorsan eltelt életünknek, hogy ott állunk ketten egy fa előtt és **várákozunk** valamiféle végső igazságtételre...

Annak idején, még a Ceaușescu-időben, 1989-es rendezésében, A buszmegállóban született egy pillanat: a színházi **vasfüggöny** felemelkedésével olyan **perspektíva** – vagy űr? – jött létre, amivel még nem tudtak mit kezdenek a szereplők. A szabadság és az elbizonytalanodás közös pillanata volt az előadás **záró** képe. Valószínűleg ezt éljük most is. Ülünk a színpad szélén, lábunk lóg a semmibe...

A mi korunkban az igazán véres történet nem egyedülálló, hiszen azokat a **szörnyűségeket**, amik mondjuk a Rózsák háborúja alatt megtörténtek, a **modern** kor történelme jóval felülmúlja, és ma már, egy **auschwitz**i perspektívából is nézve ezeket a véres drámákat, éppen a véressége nem rémít meg bennünket annyira. Néha eszembe jut édesapám beszámolója egy Budapest ostroma alatti Macbeth-előadásról, amit nagyon **naturalistára** hangoltak, a szörnyűségek egyfajta anyagszerű bemutatására épült, a közönség pedig harsányan **nevetett** rajta, hiszen az utcán sokkal nagyobb szörnyűségek történtek. A háború halottainak száma több millió, több tíz millió volt már ekkor, és még nem is tudták, hogy a haláltáboroknak, a **gulágoknak** mennyi az áldozata...

Az embernek néha nem színházi előadásba, hanem **papírra** kívánczik a mondanivalója. De volt olyan idő, hosszú évekig – főleg '95 után, mikor elég sokat dolgoztam külföldön –, hogy nagyon **kevés időm** maradt a versekre. Ha nem magam vezettem ezeken az utazásokon, akkor a repülőgépen, itt-ott egy jegyzetfüzetbe írtam csupán egy-egy **vázlatot**. Meg aztán volt az az intermezzo, a **Kovács András Ferenc** írt könyvünk, a kétbalkezes szonettek, a Depressio Transsylvaniae. Ezek jó játékok voltak. Elég ritkán találkoztunk, de akkor kávéházakban, kocsmákban mindig két-három verset megírtunk. Azóta is, folyamatosan hiányzik az életemből az az idő, amit az írásra tudnék fordítani. Ebben legfőképpen a **színházigazgatói** teendők akadályoznak.

Nyolcadik verseskötetemnél tartok, kettőt közösen írtam más szerzőkkel – **Visky András**sal az egyiket, Kovács András Ferencel a másikat.

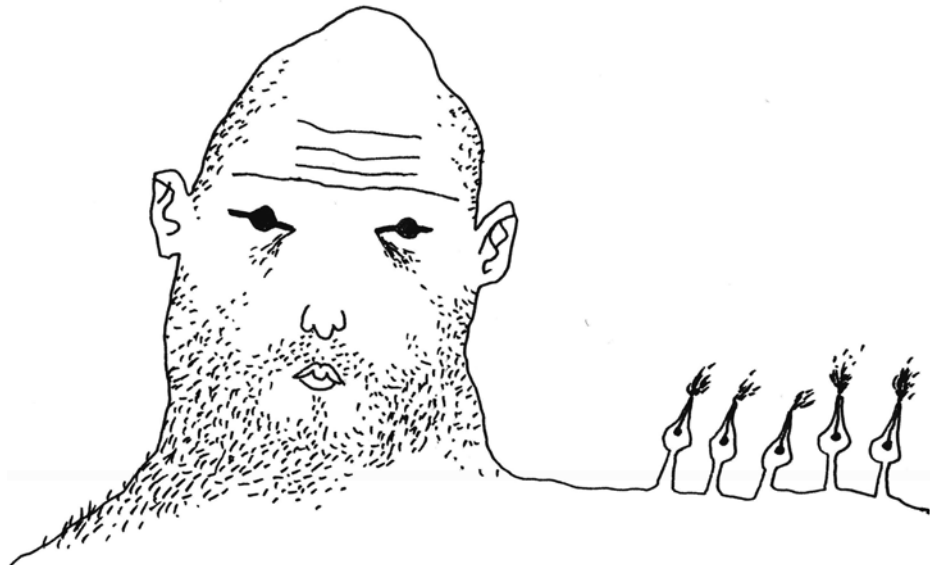
A **Lidércbánya** a legújabb verseimet tartalmazza. A Noé színháza válogatás az istenes verseimből. Hogyha a kiadó nem kényszeríti ki belőlem határidőre a kéziratot, akkor sok verset máig sem fejeztem volna be...

Az utolsó, A tatu hozománya az első gyermekverskötetem. Nagyon nehéz volt **gyerekverset** írni, gyakran elkanyarodott valahova a vers, a **szomorúság**, a halál felé.

A **nyugati civilizációban**, amelyen elsősorban az európaiat értjük, majd az Észak-Amerikába átszállított, átöröklött kultúrát, megfigyelhetjük, hogy mindig függőleges struktúrák jelennek meg, különösen a **keresztény kultúra** kialakulása óta. A kereszténység az a fajta vertikális-modell, amelyben legfölül van Isten, lent, a földön az ember, és a kettő között Krisztus. Viszont bármely **keleti** világkép az örök élet törvényének felel meg, ezért ott vízszintesek a struktúrák, ott minden egymás mellett létezik.

A költészet és a színház a maguk nemében világtravesztiák, és csak akkor van értelmük, azt hiszem, ha megmaradnak ennek. Tehát minden egyes igazi **alkotás** végül is az egész világkultúrát gondolja újra és tovább.

Ha dramaturggal akarok dolgozni egy előadásban, szinte mindig Andrást veszem magam mellé. Egyrészt nagyon hasonlóak az **elképzeléseink** a színházról, ugyanakkor elég jól látjuk kívülről a másik munkáját, így valamilyen módon egymás **rossz lelkiismerete** is vagyunk.



Visky András úgy találta, hogy a második világháborús **lágerek** világából, ami a Hosszú péntek című előadásunk mögött meghúzódik, újrást tehetünk az 50-es évek, vagyis a kommunista **lágerek** világába, és ha mindez ugyanabban a térben történik és ugyanazokkal a szereplőkkel, akkor azt jelenti, hogy az emberiség még a legszörnyűbb történetekből sem vonja le a konklúziókat: a **történelem** állandóan megismétlődik, egy helyben jár. És bizony ez a jelenség nagyon érdekel bennünket, nagyon fontosnak tartjuk. A Visszaszületés története már nem annyira a **Messiás**-várásra van hangolva, hanem inkább arra – a szöveg által is –, hogy hogyan tudunk beilleszkedni a saját hagyományainkba, a saját történelmünkbe, vagy egyáltalán mindenáron be kell-e illeszkednünk anélkül, hogy **átvilágítanánk** azt, átvilágítanánk a közelmúltat. S ez az a nem, amit határozottan kimond az író – lényegében mindkét író. Az egyik nem az a korábbi előadásban (a Hosszú péntekben) a gyerekekre vonatkozik, az utóbbi **nem** pedig éppen arra ad választ, hogy hogyan nem lehetséges bármi áron ez a fajta integrálódás.

Az előadásnak tagadhatatlanul van egy **szakrális** rétege, ami engem mindig is érdekel – ezért a Bach-kantáták benne és... mindkét esetben nyilvánvalóan a **Nő** is, mint szereplő. Az utóbbiban viszont nem volna pontos, ha azt mondanám, hogy a „nő mint **áldozat**” lényeges, hanem

inkább a bátorsága a választásában, a **döntésében**. Ez is hordozza valamiképp a szakralitást.

Az egyik legjelentősebb színházi elméletíró, Patrice **Pavis** kétszer is megnézte, egy amerikai lapnak, a Theatre Forum-nak írt is egy tanulmányt az előadásról. Pontosabban főként a darabbal foglalkozik sokat, többet, mint magával az előadással, mert jelentős **drámának** tartja a Visszaszületést.

Nagyon szerettem a sepsiszentgyörgyi előadásomat. Még főiskolás voltam, bizonyos félelmekkel mentem le, de ott egy rendkívül tehetséges, nagyon öntörvényű és önpusztító, kiváló színésszel ismerkedhettem meg: ez **Visky Árpi** volt. Ráadásul akkor egy színházi munkára kiéhezett, különleges társulattal is találkozhattam. Mindebből aztán olyasvalami született, ami **nyomot** hagyott bennük is és bennem is. Visky volt az első olyan színész, akivel a Woyzeck után még sokáig – amíg lehetett – nézésekkel, idézetekkel kommunikáltunk, és értettük egymást! Nekem elég friss **élményem** volt akkor a **katonaság**, így e vizsgálódás arra a militarizmusra, a szocialista rendszerekre jellemző, porosz típusú katonai örökségre hívta fel a figyelmet, ahol nem a hadi kiképzés vagy technika volt a fontos, hanem a **hierarchiából** következő megalázás, elszemélytelenítés. Ezt pedig én „mint hegyivadász” elég keményen megélhettem Cîmpulungon, és bele tudtam vinni az első Woyzeckbe is. Az újvidéki színrevitelem viszont már 1990-ben, a milosevicsi Jugoszláviában fogalmazódott meg, ezért inkább arról szólt, hogy a **másság** milyen megalázó emberi tragédiákat okozhat; míg a Bulandra-béli rendezésem fő gondolata, hogy a feje tetejére állított értékrend az emberséges embert mint **panoptikum** furcsaságot mutogatja.

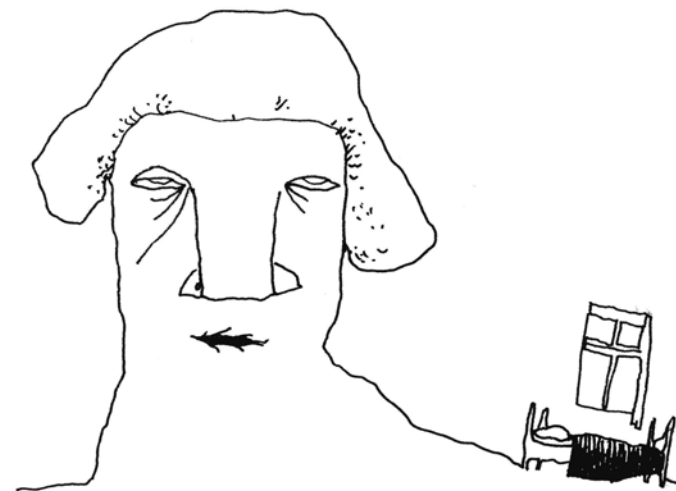
Mindhárom előadásban azonos volt az emblematikus **kép** az elején, azaz a vitrinbe zárt Woyzeck az előcsarnokban, viszont a díszletek, jelmezek már teljesen eltértek egymástól. A darab ugyanis nagyon **nyitott**: felcserélhető a jelenetek, hisz a mai napig nem tudhatjuk, mi lehetett az eredeti sorrend, lévén hogy egy osztrák kutató több mint ötven évvel a megírása után találta meg a Woyzecket. Nem tudhatjuk, hogy az európai **színháztörténet** hogyan alakult volna, ha előbb bukkannak a nyomára, mert Büchner darabja azzal folytatódik, hogy megszületik **Brecht** Baalja. Döbbenetes, hogy valaki 23 éves koráig megírja azt a három művet! Húszéves korától huszonkettőig papírra vetette a Leonce és Lénát, a Danton halálát, s nem utolsó sorban prózában a Lenzet, egyszerűen elképesztő! Ha nem hal meg, valószínűleg ő lett volna a második **Shakespeare**.

Ionesco A kopasz énekesnője olyan zenei struktúra, ami tizenhét tételből áll, s noha minden mondata önmagában véve **nonszensz**, az egész zeneileg annyira motivált, hogy egyetlen mondatát sem lehet kihúzni. Fantasztikus, hisz közben akár egy **Csehovból**, egy Shakespeare-ből, egy realista darabból, amelynek története van, többet is kivethetünk. A kopasz énekesnőben azonban annyi **kihúzni** való mondat található, mint ahány kihagyható hang egy Beethoven-szonátában.

Ez a zárt struktúra a **Beckett**-szövegeknek szintén sajátja.

A **mrożeki** Tangó is azok közé a darabok közé tartozik, amelyekhez úgy térek vissza, ahogyan kedvenc zeneműveikhez a **karmesterek**. Ez is rendkívül **zárt**, zenei szerkezetű mű, amit nem lehet harmincféleképpen megrendezni.

Édesanyám katolikusnak keresztelkedett, de az édesapja zsidó volt. Kovács György és Harag György is **vállalta** a zsidóságát és a magyarságát, de egyik sem tekintette a **származást** önmagában elegendőnek. Ott kezdődnek a bajok, néha ma is látom, amikor színházi, művészeti körökben csak ez számít. Nem elég magyarnak lenni, nem elég zsidónak lenni, **minőséget** kell teremteni.



A szócikkek nagyrészt az alábbi interjúk alapján készültek:*

- A színház világjáró nagykövete.** Tompa Gáborral, a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgató-főrendezőjével **Darvay Nagy Adrienne** beszélget. 2010. március 27. – Merlin Kamara („Vendégségben Budapesten – Határon túli magyar színházi estek”)
- Tompa Gábor: „Trei surori” este „sfânta treime” în varianta feminină.** **Gabriela Lupu**, Cotidianul, 2009. ápr. 13.
- A színház a tér költészete.** Beszélgetés Tompa Gábor rendezővel. Az interjút készítette **Bonczidai Éva**. Korunk, 2009/1.
- „Minőséget kell teremteni”** Tompa Gáborral, a Kolozsvári Magyar Színház rendezőjével beszélget **Kőrössi P. József**. Szombat, A mi Erdélyünk, 2008. december
- Az új elszemélytelenedésről** – részlet egy végtelen beszélgetésből. Beszélgetőtárs **Visky András**. A III. Richárd műsorfüzete, 2008. november
- A társulat fő erénye a nyitottság.** Interjú Tompa Gáborral, a kolozsvári színház igazgatójával. Az interjút **Tompa Andrea** készítette. Hungaricum. Erdélyi szöfttes, 2008/1.
- Hol vagy?** Kérdezett **Jakab Gábor**. Vasárnap katolikus hetilap, 2007. január 14.
- „Nel mezzo del cammin di nostra vita”.** Kérdezett **Roxana Croitoru**, fordította Zsehránszky István. Új Magyar Szó, 2006. november 29.

A zárt formák rendje. Zsigmond Andrea beszélgetése Tompa Gábor színházi rendezővel, a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatójával. Székelyföld, 2006. Január

Gyüre József: A teremtés dicsérete. Heti Válasz, 2006. július 27.

Zoe, Zoe, légy férfi! Az elveszett level Kolozsváron. Lőrincz Ildikó beszélgetése. www.terasz.hu, 2006. január 12.

A színpadon is a költészet érdekel. Hegyi Réka beszélgetése Tompa Gáborral. Erdélyi Riport, 2005. május 26.

Szakmai beszélgetés a IV. Pécsi Országos Színházi Találkozón, Kolozsvári Állami Magyar Színház – Eugène Ionesco: Jacques vagy a behódolás, 2004. június 10.

A hullámhossz átka. Darvai Nagy Adrienne beszélgetése Tompa Gáborral. Criticai Lapok, 2002. 4–5.

Hiányoznak a mesterek. Nánay István beszélgetése Tompa Gáborral. Színház, 2002. Február

„Csak az uralkodhat rajtunk, ami bennünk van”. Találkozás Tompa Gáborral. Bóta Gábor, Magyar Hírlap, 1997. október 4.

A szerepjátszás mibenléte izgat. Metz Katalin interjúja Tompa Gábor kolozsvári rendezővel. Új Magyarország, 1996. január 6.

Változó és változatlan. Tompa Gábor válaszol Kacsir Mária kérdéseire.

A Hét, 1996. január 5., 12. és 19.

Hamlet Beckettet rendez. Beszélgetés Tompa Gáborral. Kérdezett és lejegyezte Bérczes László. Kortárs, 1995. február

* A szótárhoz ennél sokkal többet, legalább ötven beszélgetést átlapoztunk, illetve felhasználtunk. Nem jelöltük, hogy melyik szócikk melyik interjú alapján készült, mert egy-egy szócikkhez általában több helyről vettünk át részeket, ráadásul Tompa Gábor egy-egy gondolatát, mondatát több helyen is megtaláltuk. Itt köszönjük meg Kovács Kingának az interjúk összegyűjtéséhez nyújtott segítségét.

Tompa Gábor színházi tárgyú könyvei

Tompa Gábor: **A hűtlen színház** – esszék, Kriterion, Bukarest, 1987.

Tompa Gábor: **A késdőfés gyöngédsége** – tanulmányok, Komp-Press, Kolozsvár, 1995.

Florica Ichim: **Conversație în șase acte cu Tompa Gábor**. Camil Petrescu Alapítvány – Teatrul Azi folyóirat, Bukarest, 2003.

Florica Ichim: **Beszélgetések hat felvonásban Tompa Gáborral**. Pallas–Akadémia, Csíkszereda, 2004.

Visky András (szerk.): **Tompa Gábor színházi világa** / Viziuni scenice / Theatrical Visions (fotóalbum). Koinónia, Kolozsvár, 2007.

(További adatok Tompa Gábor munkásságáról a Kolozsvári Állami Magyar Színház honlapján – www.huntheater.ro.)



A kiadásért felel a Bookart Kiadó igazgatója

Megjelent 10,25 ív terjedelemben

Myriad betűtípussal szedve

Borítóterv és tipográfia Csomortáni Hunor

Korrektúra Mihály Emőke

Műszaki vezető Császár Csilla

Készült a csíkszeredai Alutus Rt. nyomdájában

Felelős vezető Hajdú Áron igazgató