

Visky András

A forma keresése

TOMPA GÁBOR PRÓBÁI

BEVEZETŐ MEGJEGYZÉSEK

Tompa Gábor próbáiról, valamint a Kolozsvári Magyar Színház társulatáról írok, be kell jelentenem tehát elfogultságomat, még mielőtt, már az első mondatokban, rajtakapna az Olvasó: csaknem két évtizede vagyok a próbafolyamatok aktív résztvevője, és van, hogy Gáborral együtt dramaturgként, a szó német, hamburgi értelmében megtervezője, ám megesk, hogy kettős minőségben: egyszerre mint dramaturg és drámaíró. A lezajlott és olykor jelentős, nekem meg a legtöbb esetben életbevágóan fontos előadásokat megszüülő folyamatoknak nem távolságtartó megfigyelője voltam és vagyok, így nem is áll módomban a hűvös, objektív leírás eszközével élni.

Attól tartok mindazonáltal, hogy a magát „objektívnek” tartó híradás a színházi előadás születésének aktusát nem is írhatja le hasznosítható pontossággal, hiszen az írás ebben az esetben a forma megtalálásáig vezető út stációit írja le, azt az utat, amelyet végig kell járni ahhoz, hogy a megírandó anyag birtokába jussunk. Végigjárva az utat, mi magunk is anyagává válunk a megírandónak. Színházról csak színházi eszközökkel írhatunk.

A PRÓBA MINT EGZISZTENCIÁLIS JÁTÉK

A kortárs színház több rendezőjéről elmondható: kialakult módszer szerint épülnek fel a próbáik, a bemutatóig tartó utat, jóllehet szükségszerű kitérőkkel és megtorpanásokkal, hasonló módon járja be a társulat a rendező irányításával. A próbafolyamat így rendszerint egy, fő vonalaiban már meglévő előadáskép elsajátítási, tanulási folyamatának képét nyújtja. Tompa Gábor színháza esetében a próba tele van meglepetésekkel, leginkább talán a komoly és mély, rendszerint egzisztenciális téttel bíró játékhoz hasonlítható, amelynek kitzűzött célja a színész radikális át-, illetve behelyezése a készülő előadás nyelvébe, amelyet viszont közösen talál meg a rendező és a társulat. A játékszabályok, a tulajdonképpeni módszer a próbák során születnek meg, és az előadás megszületésével tűnnek el, semmisülnek meg, hiszen a következő előadás egészen más próbafolyamatot igényel.

Próba: a színházi aktushoz túlnyomórészt konzervatív módon viszonyuló nyelvünk ezúttal különösen kifejező szava ez, a német *Probe* rokona, nyoma sincs benne a *répétition* Patrice Pavis által is fölemlgetett, a színházi gyakorlatot illetően tulajdonképpen megtévesztő

mechanikus repetitívitasának. Sokkal inkább a próbafolyamat kockázatára, sajátos tétjére irányítja a figyelmet. Nem pusztán a kreatívna fölfogott kísérlet elvetésének szabad lehetőségét írja le a szó, hanem, a színészi munkáról lévén szó, a kísérlet visszahárulását a kísérlet tárgyról – a színpadi szituáció pontos megalkotása, az intonáció megtalálása, a viszonyok körültekintő fölrajzolósa, a színészi test fölismerése a térben stb. – a kísérletező emberre, magára a színészre, rajta keresztül meg a rendezőre.

A *próba* a formakeresés mozgását, a legsikerültebb próbaszakaszokra mindig jellemző sajátos dinamikát ragadja meg. A színházi előadás elkülönböző kompozíció. Elsősorban nem verbális természetű, miközben a fölhangozó nyelv anyaga, amennyiben artikulált nyelvel van dolgunk – de más út is lehetséges: lásd például Tompa Gábor Euripidész nyomán megalkotott *Médeia-körök* (Újvidéki Színház, 2004) című előadását, amelyben a tragédia nyelve jórészt indulatszavakban jelenik meg –, a Tompa-színházban meglepően gyakran zenei anyagként jelenik meg; tehát a kompozíció egészében fölfokozott pontosságra törekszik, ugyanúgy, ahogyan a minden esetben kiemelkedő szerepet játszó kép, a térben megkomponált mozgás, a színészi hang és az akusztikus környezet.

Az alábbiakban két rövidre szabott esettanulmányban teszünk kísérletet annak a kérdésnek a színházi praxis nézőpontjából történő megválaszolására: hogyan próbál Tompa Gábor rendező. Az elsöben dramaturgként, a másodikban egyszerre dramaturgként és a színpadi szöveg szerzőjeként vettem részt.

Írásom elsősorban tanúságtétel: önmagában is próba. A beszélő eltűnésének szabad kísérlete.

A PRÓBA MINT MÓDSZER:

MEGSZÜLETÉS ÉS ELTŰNÉS 1.

Az *Operett* kolozsvári előadása (1997) olyan folyamat végén született meg, amely sok tekintetben fölmutatja Tompa Gábor színházának elzárt, minden esetben gondos intimittással megszervezett próbáinak mibenlétét.

Gombrowicz darabja önmagában is valódi színházi kísérlet, a szerző maga a szöveg partitúrajellegéről értekezik a műhöz írt bevezető magyarázatában, olyan nyelvi képződménnyel állunk szemben tehát, amelynek nincs saját élete, „csak a színpadon, a játék, az előadás során kezd élni”. „Nehezen olvasható darabként” határozza



Jelenet
a Hosszú
Péntekből
(az előtérben
Bogdán Zsolt)

és színházellenességével egyfelől, másfelől meg magát az operettet mint formát kellett értelmeznie egy szuverén előadás nyelvében. Ez az adottság, valamint a darab közéleti viszonyainkra különösképpen érvényes politikai rétege meghatározta a megcélzott előadás megalkotását lehetővé tevő próbastratégia fölállítását.

Ezen a ponton érkezünk meg Tompa próbához való viszonyának egyik lényeges jellemzőjéhez: a próba módszere számára nem eleve adott, amennyiben maga a megcélzott előadás alakítja ki, és, ebből következően, gyakorlatilag csak arra az előadásra érvényes „módszer” születik, amelyet aztán a megszülető előadás egyszersmind meg is szüntet.

Az *Operett*-próbák legfőbb kezdeti kihívása a már meglevő szereposztás lehető legkörülményesebb „átmosása”, „megtisztítása” volt, a színészek megszabadítása a kínálkozó rutintól, az operett-

Biró István felvétele



Gombrowicz
Operettje

Makara Lehel felvétele

meg a szerző, világossá téve, hogy az írásmű erős színházi formát igényel, amely ráadásul az operetthagyománnyal, ezzel a „tökéletesen teatrális”, ámde „léha formával” dialogizál, „komolysággal és a fájdalommal” töltve fel a forma „bábszerű ürességét”. Az előadás létrehozása során paradox helyzet állt elő: a rendezőnek számolnia kellett a magyar színházi tradícióban erőteljesen jelen levő operetthagyománnyal, ennek ürességével

sémák szükséges lebontása, tehát egy olyan alkotói szituáció megteremtése, amely a résztvevők kreativitásának a felfokozását célozza meg. Ennek első lépése az volt, hogy a színészek nem kapták meg a szöveget a próbafolyamat első bő hetében, sőt annak a kifejezett rendezői meghagyásnak kellett önmagukat átadniuk, hogy egyáltalán ne foglalkozzanak a darabbal.

Filmeket tekintettünk meg a próbákon, olyan jelentős

alkotásokat legfőképpen, amelyek a következő, az előadásban lényeges szerepet játszó gondolatokat tematizálták: a meztelen test kulturális pozicionáltsága (Greenaway: *A szakács, a tolvaj, a felesége és a szeretője*); a bezártságban kialakuló emberi viszonyok (Fellini: *Zenekari próba*); a történet megjelenése a testkapcsolatokban (Ettore Scola: *A bál*). A vetítéseket beszélgetések követték, amelyek főként a filmek szereplői közötti viszonyok feltárására koncentráltak, valamint a kilencvenes évek romániai politikai viszonyaira való kivetítést tűzték ki célul.

A filmek között a próbafolyamat kezdet szakaszára meghívott Király Nina Gombrowicz színházáról, valamint tágabb értelemben a lengyel színház nyelvéről tartott előadásokat, én meg a meztelen test zsidó-keresztény problematikájáról beszéltem a színészeknek; a kérdéskör fővázolása mellett vitaindítónak szántuk a prezentációt. A meztelenség kérdése egy idő után központi témája lett a beszélgetéseknek, hiszen a dráma megjelenésének évében (1966) a meztelenség vagy a szabad szerelem az európai kultúra forró, sőt mi több, forradalmi témái közé tartozott, a kilencvenes évek második felében viszont, amikor már Romániában is magától értetődőnek számított a televíziós csatornák nézőért folytatott mindennapi, gyakran nemtelen eszközökkel vívott harca, sokkal inkább a meztelenség jelentésnélkülisége mutatkozott szembeszökőknek, semmint a színpadon megjelenő meztelen test önmagában való forradalmisága. A gombrowiczi meztelenség számunkra, a szerző fölvetésével szinkronban, a valódi, vagy ha úgy tetszik: „szent”, telített jelentéssel bíró lehetetlenségét jelentette.

A próbák kezdetén a rendezői értelmezés sarokköve – a lehetetlen, jelentés nélküli emberi meztelenség – már az előadás záróképeként a megtalálásával párosult: az utolsó képben minden szereplő meztelenül, de meztelen-jelmezekben fog megjelenni a színpadon. Elrajzoltan, csúnyán, visszatetsző deformításban, a politikum mindent, beleértve a testünket, érzéseinket, szexualitásunkat, gyarmatosító képeként. Csakhogy a próbák során avval a veszéllyel kellett szembenéznünk, hogy az utolsó kép mintegy fölmenti a színészeket az interiorizált deformitás útjának a végigjárásában, így az utolsó kép nem a maga tragikumával jelenik meg a néző előtt, hanem sima, különösebb tétellel nem bíró, könnyű ponként. Még akkor is, ha a vasfüggöny ereszkedik le a hazug módon „meztelenek” gyülekezetére, ebben az esetben ugyanis legfeljebb tézisbe torkollott volna az egész előadás. Ebből a megfontolásból a négy szemközti beszélgetéseink egyikén Gábor elhatározta, hogy a színészeknek nem kell tudniuk az emberhús színű meztelen-jelmezokről (a díszletet és a jelmezeket Dobrokóthy Judit alkotta meg), nekik azt fogjuk mondani, hogy az utolsó képben mindenkinek, korától függetlenül, meztelenül kell megjelennie a nézők előtt a rivaldán.

A bejelentés hihetetlen feszültséget okozott, végre szenvedélyes viták bontakoztak ki mind a próbateremben, mind pedig a büfében az ember átpolitizált, mérhetetlenül kiszolgáltatott, kifosztott testéről, a személy és a tömeg viszonyáról, az újabb korú ízlésdiktatúráról, az egyén felelősségéről, a politikai pornográfia sajátosságairól.

A figurák értelmezése ebben a felfokozottságban, konfliktusoktól nem mindig mentesen folyt le, ám azt

minden résztvevő átélte, hogy döntéseink az előadás megalkotása során nagy tétellel bírnak, valamilyen értelemben valamennyi jelenet a bátor és felelős alkotó magatartásunkat kéri számon.

A próbák alatt Gáborral közösen megalkottunk egy kezdetben titkos „szereposztást”, amely tulajdonképpen a gombrowiczi figurákat konkrét politikai szereplőknek feleltette meg. Azonosítottuk a romániai politikai szcéna divatdiktátor Fiorját, Himaláj hercegét, Charme és Firulet arisztokratáit, korunk különösebb megfontolások nélkül minden gazemberséget egy liturgikus formulával (*Fiat voluntas tua!*) megáldó Plébánosát, a magát grófnak hazudó Hufnágelt, aki valójában komornyik és agitátor. Albertinka, aki a drámában, Gombrowicz szavaival, „a legbizarrabb és legocsmányabb öltözékekbe zárt ember álma a meztelenségről”, ebben a felfogásban nem jelenhetett meg a kolozsvári előadásban a szabad és tiszta meztelenség angyalaként, személyében sokkal inkább a meztelenség lehetetlenségéből előgomolygó apokaliptiszis rettenetes angyala állt elénk.

A klasszikus asztali próbát az első hét drámamentes próbái után az ilyenkor szokásos szövegértelmezések helyett előbb a darab zeneként való olvasása, asszimilálása jelentette, a ritmusra, a tempóra való figyelés, a dikció abszolút tisztaságára, a zenei hangzásra való törekvés. A szituációk kibontása a színpadi próbára maradt.

A próbafolyamat megmentette az operett műfajának Gombrowicz javasolta, elképesztően inspiratív, tulajdonképpen mindmáig érvényes tétjét, a darabban végbemenő „forradalom” riasztóan reflektált az ember eszökhözé válásának számunkra is átélhető drámájára.

A meztelen-jelmezben megjelenő színészek iszonyatos képe a koporsóból kikelő Albertinkával, a lassított mozgású guillotine módján rájuk ereszkedő vasfüggönnyel bármikor föl tudja idézni előttem a kolozsvári *Operett* kegyetlen humorát, összességében fölkaravó élményét és jelentőségét.

A PRÓBA MINT MÓDSZER:

MEGSZÜLETÉS ÉS ELTŰNÉS 2.

2006 novemberében, az *Operett*-kísérlet után csaknem tíz évvel a *Hosszú péntek* (*Vinerea lungă*) című előadás próbafolyamata radikálisan más utat talált magának. A Gombrowicz-előadás követően persze a társulatépítés – amely tulajdonképpen valamennyi kolozsvári produkciónak meghatározó motívuma – olyan Tompa Gábor által rendezett előadások útján haladt tovább, mint például a színházunk életében igen nagy jelentőséggel bíró két Beckett-előadás (*A játszma vége*, 1999; *Játék*, 2003), egy Ionesco-produkció (*Jacques vagy a behódolás*, 2003), a fordított szereposztással játszott *Az elveszett levél* (2005), valamint a bezártságot és a kiürült rituális formákat tematizáló *Tanítványok* (2005).

A *Hosszú péntek* című előadás, amelynek szövege Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényének szabad színpadi adaptációja nyomán született, arra tett kísérletet, hogy a rituális kaddis-formát színházi formává változtassa át, anélkül, hogy egyetlen verbális utalás történjen rá. A darabban fölépített szituáció – a saját egykori közösségébe visszatérő holokauszt-túlélő önmaga által fölismert idegensége; a tradíció-

hoz fűződő ambivalens viszonya, amely egy nagy szerelemmel kezdődő házasságot véglegesen összetör; a folytathatatlan élet; a végletes elmagányosodás; a lelkigyakorlatok módján művelt írás mint a túlélés egyetlen lehetősége stb. – a kaddis ima rituális minimumra vonatkozó előírását hasznosítja (a „minjanról” van szó: tíz férfi szükséges az ima elmondásához). Kilenc tehetetlenül várakozó színész a megszólalás lehetetlenségével küzd, mígnem be nem jön a tizedik, a főszereplő B., ám az ő megjelenése, a belőle csillapíthatatlanul feltörő történetekkel, nem hogy lehetetlenné teszi a világ felett elmondott gyászima fölhangzását, sokkal inkább megakadályozza azt.

A próba ismét megkereste a saját formáját, amennyiben kezdetben magához a tulajdonképpeni próbához gyűjtöttünk, kezdetben a rendező hiányában, megfelelő anyagokat, amelyek főként a testi, fizikális kifejezést célozták meg. A kezdeti szakasz két irányba indult el: az egyiket Vava Stefanescu koreográfus irányította, aki a Tompa Gábor által megadott szituációkra keresett mozgásbeli, gesztikus, hol csoportosan, hol meg magányosan megvalósított kifejezésformákat, amelyek mindegyike nonverbális szituációkra épült.

A szituációk a következők voltak:

a könyv, az Írás (Scriptura) megtalálása (amely később kilenc különböző nyelven szólalt meg az előadásban);

a terhestorna mint agresszió;

kitörés egy szűk, fojtogató közösségből;

elszigetelődés és kívül rekedés;

közös sír, kikelés, majd visszatemetkezés;

az égtáj (kelet) megkeresése a közös imához;

katasztrófásituáció;

tárgyi emlékek megtalálása és az identitás visszaépítése a tárgyakhoz fűződő történetek, emlékek föléledése révén;

a velünk élő szenvedés mint szituáció: egy magatehetetlen férfi és a közösség viszonya.

Az antik értelemben vett kar és protagonista viszonyait vizsgáltuk ezekben a gyakorlatokban, hiszen az egyén és a szűkebb értelemben vett közösség identitásjátékai bizonyultak hasznosítható anyagnak számunkra.

A fizikális gyakorlatokkal párhuzamosan olyan asztali beszélgetéseket indítottam el, amelyek a felfokozott várakozás túl hosszúra nyúló, befejeződni nem akaró *péntekét*, ezt a szombat elé álló hatalmas falat közelítették meg mind Kertész Imre műveiben (főként a *Gályanapló* című napló-esszé-regényére gondolhatunk), mind pedig olyan szerzőknél, mint Kafka – *A törvény kapujában* című prózáját olvastuk fel többször is hangosan, majd közösen elemeztük –, Danilo Kiš (*A 44. zsoldár* című regényének ismertetése), illetve *A Karamazov testvérek* híres fejezetével, A Nagy Inkvizitor monológjával foglalkoztunk behatóbban, valamint, nem utolsósorban, Beckett kevésbé ismert rövidprózáival, főként a *Születés előtt feladtam (I Gave Up Before Birth)* című monológgal, amely szorosabb rokonságban áll a *Hosszú péntek*ekkel. A beszélgetések során az eljövendő előadás anyagaként döntőnek mutató, a rituális írásokra jellemző, a szó mint cselekvés aspektust bontottuk ki, illetve az idő és a felejtés problematikáját, amely a különböző nemzedékek egymáshoz való viszonyát teszi kizökkentté, olykor kifejezetten konfliktusossá. Ebben a

vonatkozásban a *Három nemzedék* című, Martin Buber által gyűjtött és lejegyzett haszid történet *alapító történet – ismétlő cselekvés – ráemlékező történetmondás* láncolatát vittük át a színházi folyamatra, párhuzamba állítva a Tóra írásmódjával, amely, mint ismeretes, nélküli a magánhangzókat, tehát hangzó szöveggé csak a hagyomány beható ismerete, a liturgikus attitűd frissen tartása változtathatja át, amely így, a színházi lényeghez hasonlóan, egyszerre artikulált beszéd és ének, értelmes szó és hasznos cselekvés.

A *Hosszú péntek* Carmencita Brojboiu tervezte tere a bőrre, tulajdonképpen az emberre írt, de már kiolvashatatlan írás motívumára épül, és ez pontosan idézi fel az előadás gondolatának tragikus karakterét.

A közelítő olvasatok végén a színészek fölolvasták a drámát is, ám a viszonyok pszichológikus elemzése helyett sokkal inkább a szöveg librettóra hajazó karakterére koncentráltunk, egy olyan szöveggelként értelmezve a drámát, amely számára a hangszereket a színészek jelentik, a testi megjelenítés pedig a várakozó szöveg beteljesítését.

A rendező távollétében folyó „próba előtti próba” olyan nyitott és formálható anyagot gyűjtött össze a voltaképpeni rendezői munka elkezdéséhez, amely aztán bámulatosan rövid idő alatt, egy rendkívül intenzív, olykor hajnalig tartó, de minden mozzanatában konfliktusmentes szakasz után megszülette a *Hosszú péntek* című előadásunkat.

Tompa Gábor szabadon viszonyult a létrejött anyaghoz, valamennyi érintése a végső forma, a feszes kompozíció megalkotását követte. A mozgással átalakított, a rendező által meghatározott szituációlista minden eleme természetesen nem maradt meg az előadásban, ám a színészek testébe beépülő saját tudás maradéktalanul hasznossá vált az előadás stílusának, ritmusának, tempójának, atmoszférájának a megtalálásában.

ÖSSZEGRÉS

A Tompa-féle próba rendszerint nem indít vitát a szó vagy a mozdulat primátusáról, tekintettel arra, hogy nem hierarchikus viszonyban szemléli a kettőt. A szó egyszerre beszéd és hangzás, anyagát tekintve organikus eleme a készülő előadásnak. A beszédnek mindig pontosnak és nem önmagáért valóan szépnek vagy önmagáért valóan rontottnak kell lennie, mindkét kitétel ugyanis a műalkotás szféráján kívül áll, s nem esztétikai, hanem ideológiai megfontolások terméke. A pontosság viszont nem kiindulópont, hanem megkeresendő minősége az előadásnak, amelynek a kompozíción belül, annak működése folyamán van értelme.

A próba elkezdésének a feltétele Tompa színházában: a konkrét játéktér (léptékhelyes makkett), a jelmezek anyagának és karakterének, az akusztikus környezet érzéki ismerete. Ehhez még hozzáadódik a szereposztás körültekintő, több változatból kibontakozó megalkotása.

Mindezek együtt kezdeti értelmezői gesztusok, ha a darabra, és az előadás stílusának az alkotóelemei, ha a produkcióra gondolunk. A fölkészülés a próbára a rendező számára a lehető legteljesebb alkotói nyitottság megnyerése, ami kellőképpen érzékennyé tesz a színészek által javasolt megoldások kreatív megválogatására és beépítésére az előadás textúrájába.