

Az eklekticizmus lázadása Tomba Gábor: *Hamlet*, 1987.

KINCSES RÉKA

A két és fél évvel a romániai diktatúra összeomlása előtt bemutatott *Hamlet* egy érzékeny rendező és a pattanásig feszült, változásra kiéhezett közhangulat szerencsés találkozásából születik, hatalmas szenzáció lesz, igazi mérföldkő. A kolozsvári előadás kettős hatás alatt áll: a magyar és a román színházas keresztszövetében. Az előadásba kevert abszurd elemek, a régi és az új montázs, a zenei eklekticizmus rímel benne a színészi stílusok sokféleségére, a műfaji vegyítés pedig leképezi azt az átmenetet, amelynek jegyében az előadás keletkezik, hiszen színháztörténetileg egy modernizálódási folyamat kezdetét jelzi. Mindezek mellett a *Hamlet* alkotóinak leszögezett premiszója: csak a művészet mentheti meg a világot, és a címszereplő a politikai elnyomásban túlélni próbáló tiszta lelkiismeret és humanizmus metaforája.

Az előadás színházkulturális kontextusa

Tomba Gábor 1987-es *Hamlet*-rendezésének értelmezésében a színház, a kultúra, a józan, világos gondolkodás az, amivel át lehet törni a hazugság falát. Hamlet pedig „egy nagyon éles eszű srác [...], aki már volt Wittenbergában”,¹ aki már majdnem mindenről mást gondol, mint a közege, de nincsenek meg az eszközei, hogy ezzel szembe menjen, amíg nem találkozik a színészekkel, tehát a kultúrával, amelyet fegyverként is lehet használni. Az előadás egy érzékeny rendező és a pattanásig feszült, változásra kiéhezett közhangu-

lat szerencsés találkozásából születik, és nagyot robban, hatalmas szenzáció lesz.

1987 ősze, Marosvásárhely. A színházban „emberölés” van, a színpad szélén is ülnek, a lépcsőkön, a sorok között. Vendéjáték: Tomba *Hamlet*-je. Az előadás híre mindenhova eljutott már, mindenkinek van róla véleménye, azoknak is, akik nem látták. Azt halljuk, „modern” – ami Vásárhelyen és másutt Erdélyben a színházba járó (bérletes) polgárság botrányköve, egyszerre taszító és vonzó. De a fiatalok, az egyetemisták, a művészmoziba járók ki vannak éhezve mindenre, ami kicsit is kortárs, kicsit is „nyugati”. Az „önerejéből valóban megújulásra képtelen erdélyi magyar színházasban”² tehát Tomba munkássága, ezen belül a *Hamlet*, mérföldkő. A rendező visszaemlékezése szerint

„az 1986–87-es évadban volt egy többszörösen letiltott előadásunk – Héjja Sándorral a címszerepben, aki éppen akkor Magyarországra áttelepedni készült, ezért az előadást többször is megállították, [...] a színészek nevét nem lehetett leírni a sajtóban [...] –, mely így is több mint harminc előadást ért meg, és mintegy előszobája volt a 89-es fordulatnak [...]. Hisz Hamlet rendező volt, aki felfedezi, hogy az egyetlen eszköz az igazság kiderítésére és a zsarnokság leleplezésére: a színház.”³

¹ KINCSES Réka interjúja ZALÁNYI Gyulával. A készítés időpontja: 2022. január 16.

² HORVÁTH Sz. István, „A szóhoz illesztett cselekvény: Sorok a kolozsvári *Hamletről*”, *Mozgó Világ* 13, 9. sz. (1987): 96–106, 96.

³ TOMPA Gábor videóüzenete a MITEM 2022 alkalmából, 2022.02.14,

A cenzúra ezek szerint vívódik az előadással, nem tudja, mitévő legyen. A bemutató után pedig az áramkvóta elfogyása miatt egy héttig szünetel a színház. Az előkészületek és a bemutató sokszorosán akadályozott lefolyásáról hamar elterjednek a hírek. Amikor turnéra indul az előadás, már lázban az erdélyi magyar színházba járók közössége. Összesen két városban vendégszerepelnek: Csíkszeredában és Marosvásárhelyen.⁴ Csíkszeredában leszakítják a nézők az ajtót, akkora a tolongás, és három előadás helyett ötöt kell játszani.⁵

Vásárhelyen én is ott vagyok, tizenöt évesen. Kint dübörög a diktatúra. A folyamatos rettegéshez ugyanúgy hozzá vagyunk szokva, mint ahhoz, hogy a lakásokban hideg van és az élelmiszer beszerzése a fő elfoglaltság. Ott vagyunk „két évvel a nyolcvankilences történelmi változás előtt egy olyan országban, amelyet a gorbacsovi peresztrojka és glasznosztj messze elkerül, és rendíthetetlenül, sőt, ha lehet még kegyetlenebbül tombol Ceaușescu terrorista diktatúrája”.⁶ A kérdés, hogy lesz-e végre forradalom, és ha igen, mikor, kinek lesz bátorsága kirobbantani, kimondatlanul mindenhol jelen van. Ott lebeg az erdélyi színházak dugig telt nézőterein, az ajtót leszakító közönség tudatában vagy tudatalattijában.

A *Hamlet* mint a diktatúra rejtett kritikája komoly hagyományokra tekint vissza. Már a darab első, Kazinczy Ferenc által készített fordítása is a mindenkori kontextus, politikai helyzet szerinti értelmezés lehetőségét vetíti előre, a romantika Shakespeare-eszménye, illetve az európai szabadságharcok nyomán újra felfedezett darabot pedig egyre gyak-

rabban használják politikai metaforaként. Az első világháború után, a szétforgácsoló és újrarendeződő Európa vezető színházai ugyanúgy használják politikai tartalmú üzenetek kifejezésére, mint később, a fölerősödő hitleri diktatúra alatt Németországban. 1921-ben Janovics Jenő *Hamlet*-rendezése alatt vonul ki a magyar társulat a Hunyadi téri magyar színházból,⁷ 1936-tól pedig, az olimpia miatt enyhített nyomást követően a hitleri Németország színházai is megtelnek *Hamlet*-előadásokkal. „*Hamlet* ekkor minden szempontból működőképes. A közönség számára nem mindig nyilvánvaló ugyan a szándék, de szemmel láthatóan értékeli a repertoárbeli változást.”⁸

A szabadságharcos tradíciót a keleti blokk megszállás alatt levő országai folytatják. A *Hamlet* „az a szivacs [...], [amelyik] azonnal magába szívja korunk összes problémáját”, írja Jan Kott 1964-ben.⁹ Így a „lenni vagy nem lenni” legendás kérdése egyre inkább azt jelenti, hogy „harcoljunk-e vagy sem az elnyomók ellen”.¹⁰ Az államosított színházak szigorú ellenőrzése következtében, a közönség lelkes reakciói miatt Shakespeare művei spontán módon válnak szubverzívúvá. A Nyikolaj Okhlopkov 1954-es moszkvai *Hamlet*-jét követő három és fél évtizedben tulajdonképpen minden kelet-európai bemutató arról szól, hogy „Dánia” börtön, és Hamlet egy-

⁷ TOMPA, videóüzenet...

⁸ Gerwin STROBL, „*Hamlet* in der NS-Zeit: (*Hamlet* auf der Bühne)”, in *Hamlet Handbuch: Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, szerk. Peter W. MARX, 162–167 (Stuttgart–Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2014), 164,

https://doi.org/10.1007/978-3-476-00516-8_30. Saját fordítás: K. R.

⁹ Krystyna Kujawińska COURTNEY és Katarzyna Kwapisz WILLIAMS, „Central Eastern Europe: (*Hamlet* als Denkfigur in nationalen und regionalen Diskursen)”, in *Hamlet Handbuch*, 304–312, 308, https://doi.org/10.1007/978-3-476-00516-8_54. Saját fordítás: K. R.

¹⁰ Uo., 307. Saját fordítás: K. R.

https://www.youtube.com/watch?v=IN5_4so3jtU.

⁴ KOVÁCS Emőke interjúja TOMPA Gáborral. Közlés KOVÁCS Emőke jóvoltából.

⁵ Uo.

⁶ DARVAY NAGY Adrienne, *A kor foglalatjai: Hamlet az ezredfordulón* (Budapest: Holnap Kiadó, 2006), 44.

szerre képviseli a szabadulni akarás lehetőségeit és lehetetlenségét. Okhlopkové a második világháború utáni első *Hamlet*-rendezés a Moszkvai Művész Színházban, Sztálin halála után egy évvel. Az előadás azt a kérdést teszi fel, van-e remény most, hogy a diktátor eltávozott, lehetséges-e egy jobb, emberibb élet.

S amikor Peter Brook 1964-ben, a Royal Shakespeare Company kelet-európai turnéja során megnézi Vámos László legendás *Hamlet*-játékát a Madách Színházban Gábor Miklós főszereplésével, úgy nyilatkozik: „önök itt Közép-Európában jobban tudják, milyen volt Shakespeare világa, mint mi Angliában. Önök háborúkat, forradalmakat és ellenforradalmakat, koncentrációs táborokat, a pusztulás és a pusztítás minden fajtáját megélték.”¹¹ Erdélyben azonban Harag György 1959-es szatmári kísérletén kívül, melyet később „sajnálatos ifjúkori ballépésnek” nevezett,¹² nem volt a *Hamlet* színrevitelére „vállalkozó, sem rendező, sem szereposztás.”¹³

Az erdélyi magyar színháztársáknak nincs könnyű dolga, hiszen a kommunista diktatúra szorításán túl az elnyomás egy másik rétegére is reagálnia kell, mégpedig a kommunista Románia nemzetiségekkel szembeni, az iparosítás és a falureform mezébe bújtatott asszimilációs politikájára. Az erdélyi magyar közönség intenzíven figyel minden vélt vagy valós áthallásra: mindenre, ami „a közös ügyet” érinti, hiszen nagy szükség lenne rá, hogy beszéljünk róla, de nem beszélünk.

A korabeli román sajtó több helyen is dicséretileg említi Tompa Gábort és a *Hamlet*-t, egy sorba helyezve őt a tehetséges, fiatal román rendezőkkel, az IATC (Bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem) végzőseivel.¹⁴ Ugyanakkor ezek az írások alig emlí-

tik az előadás esztétikai kvalitásait, és nem annyira színikritikák, mint inkább a kisebbségek jogegyenlőségének, a testvériség mítoszának fenntartását szolgáló propaganda-szövegek. A *Scînteia Tineretului* például Tompa *Hamlet*-jének egy mondatos méltatása után, a kolozsvári színingazgatót, Kötő Józsefet idézve hosszan ismerteti a mára feledésbe merült román szerzők névsorát a magyar színház repertoárjából,¹⁵ s Létay Lajos, az *Utunk* főszerkesztője sem győzi hangsúlyozni, mennyire jól működik az együttélés.¹⁶ Mindeközben, a cikkek lelkes szövegeivel kontrasztban, az erdélyi magyarság a kollektív traumák és kibeszéletlen problémák aknamezején lavíroz, a hazugság sokszoros rétegei között. Többek között a Hunyadi téri színház erőszakos átvétele is olyan téma, amelyet nemhogy 1987-ben, de máig sem lehetett kibeszélni. Az impozáns épületről viszont annál gyakrabban esik szó, nem kis büszkeséggel, de mindig az eredettörténete említése nélkül.¹⁷ Tudatosan vagy sem, Tom-

febr. 26., 4; Carolina ILICA, „Seară teatrală la Cluj-Napoca”, *Scînteia Tineretului*, 1987. ápr. 28., 1.

¹⁵ Vö. „Anul 1988 a fost deosebit de bogat pentru colectivul teatrului nostru, îmi spunea interlocutorul. Un moment de vîrf al stagiunii l-a constituit premiera piesei *Ifigenia* de Mircea Eliade, în regia tînărilor Alexandru Dabija. Am prezentat, de asemenea, un colaj de trei piese foarte apreciate: *Oameni care tac* de Al. Voitin, *Puterea și Adevărul* de Titus Popovici, *Martorii sînt de față* de Virgil Stoenescu, dramatizarea unuia roman de Dinu Săraru. Spectacolul a omagiat împlinirea a 65 de ani de la crearea P.C.R.” LAZĂR, „Climat sănătos...”, 4.

¹⁶ Vö. „Vreau să accentuez, că noi aici, scriitorii români și maghiari, colaborăm și muncim în spirit de prietenie și frățietate. Nu avem nimic secret, nu avem nici un gînd ascuns.” Ioan LAZĂR, *Scînteia Tineretului*, 1987. ápr. 24., 2.

¹⁷ Vö. „Piața Ștefan cel Mare: Clădirea

¹¹ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 79.

¹² KACSIR Mária, „...látszanak, mert játszhatók”, *A Hét*, 1987. márc. 19., 6.

¹³ Uo.

¹⁴ Vö. Ioan LAZĂR, „Climat sănătos de frățietate și prietenie”, *Scînteia Tineretului*, 1987.

pa 1987-es rendezésének vége az 1921-es kolozsvári *Hamletre* rímel. Fortinbras győztes csapatának bevonulása kimaradt a Janovics Jenő-féle előadásból, mégpedig azért, mert a cenzúra betiltotta.¹⁸ Tompánál sem érkezik meg Fortinbras, csak hangfelvételtől szól az akkor már Magyarországra kivándorolt Cziki László hangján. A feszültség pedig egyre nő, folyik a magyarok tömeges kivándorlása, ami miatt az előadás szereposztása is többször változik. 1990 márciusában pedig, alig két évvel a *Hamlet* bemutatója után, véres utcai összecsapások formájában tör utat magának.

A „rendezőhiányos romániai magyar színjátszás”¹⁹ kellős közepén tehát több okból kifolyólag hat a reveláció erejével Tompa *Hamletje*, miközben színháztörténetileg legalább 150 éves hagyományra tekint vissza a darab politikai szemüvegen át történő értelmezése.

A kortárs erdélyi kritikák érthető módon semmilyen említést nem tesznek, mert nem tehetnek az előadás metaforikus rétegeiről, politikai konnotációjáról. Ehelyett a forró kása kerülgetésének magasművészete folyik, vegyítve a tisztán esztétikai, színházelméleti, színház-szakmai kérdésekre (mint például Zalányi Gyula dikciójára)²⁰ való fókuszálással, vagy az „általános emberi értékek” vélt és valós felfedezésével. Talán ez utóbbi miatt tűnnek a kritikák furcsán anakronisztikusnak. Mintha megállt volna az idő Erdélyben, és a 19. századi értékek jelentenék az egyetlen biztos pontot, mert azóta nem volt más, mint háború, veszteség meg diktatúrák. Így hát „erkölcsről”, „nagyságról”, „tá-

Teatrului Național, cu arhitectură de început de secol; în fața ei, statuia lui Blaga, ca o pavăză.” ILICA, „Seară teatrală...”, 1.

¹⁸ JANOVICS Jenő, *A Hunyadi téri színház* (Kolozsvár: Korunk Baráti Társaság–Komp-Press Kiadó, 2001), 9.

¹⁹ HORVÁTH Sz., „A szóhoz illesztett...”, 96.

²⁰ Vö. OLÁH Tibor, „*Hamlet*”, *Vörös Zászló*, 1987. szept. 19., 3–4.

lentumról”, „mindenkori önmagunkhoz való hűségről” írnak a kritikák, mert nem fogalmazhatják meg, miért üt az előadás akkorát.²¹ Mindenki meg tudja fogalmazni körmondatokban a semmit, tud rejtett üzeneteket küldözgetni, rossz lelkiismeretet felfújt intellektuális attitűddel kompenzálni.

„A művészetnek mindig ki kell mondania, hány óra”,²² említi Tompa Gábor egy interjúban, a kritikák nyelvezetével kontrasztosan, új hangot megütve. Egy többszörösen elnyomott és beszorított világban olyan művész látszik kibontakozni, aki képes átlépni a provinciális anakronizmus határait, és bekapcsolódni egy nemzetközi narratívába arról, ahogyan a világról gondolkodunk. Ez talán azért is lehetséges, mert a kolozsvári *Hamlet* a magyar és a román színjátszás keresztmetszetében keletkezik, mindkét irány lenyomatát magán hordja, kettős hatás alatt áll. Tompa erősebben kötődik Bukaresthez, mint a többi erdélyi magyar rendező, hiszen ott végezte az egyetemet.

A *Hamlet* kolozsvári bemutatóját Alexandru Tocilescu 1985-ös bukaresti, Bulandra Színházbeli rendezése előzi meg. „*Mai* arcokat látunk, én-arcomat, te-arcodat,” írja róla Visky András.²³ De Tompa *Hamletjére* emlékezve is ez ma a legerősebb impresszió, ami 35 év múltán is elevenen él bennem: Héjja Sándor és Zalányi Gyula *Hamletjei* mai arcok. „Tompáé ízig-vérig a bukaresti román színjátszás (és iskola) követője”,²⁴ megújulást hoz, új szelet, ahogy *Hamlet* és Horatio is, akik wittenbergi diákokként hazatérve a fel-

²¹ KANTOR Lajos, „Tükröt tartani”, in *Az előadás műsorfüzete*, 1.

²² Uo.

²³ VISKY András, „*Hamlet* elindul: Kísérlet a Bulandra Színház *Hamlet*-előadásának megértésére”, in *Új magyar Shakespeare-tár I.: Hungarian Studies in Shakespeare*, szerk. FABINY Tibor és GÉHER István, 203–220 (Budapest: Modern Filológiai Társaság, 1988), 206.

²⁴ HORVÁTH Sz., „A szóhoz illesztett...”, 96.

világosodás szellemét hozzák egy diktatúrába. Bukarestből hozza például az abszurd színház szeretetét, ismeretét.²⁵ S ahogy Tocilescu azonosítja magát Hamlettel, úgy Tompa is.²⁶ Sötétség, üresség, emelt tér, Claudius és Gertrud mint a román diktátorpár színpadi metaforái, belügyesekre emlékeztető Rosencrantz és Guildenstern, a szellem-jelenet mint Hamlet önmagával vívott tusája, a sötét színpadot pásztázó fénycsóvák, bohóc sírásók – Tocilescu elkezd a *Hamlet* nyelvén

²⁵ Vö. „Az igazság kimondásának abszurd lehetőségét használta ki például a romániai színházi élet a Ceausescu-korszakban, hogy az értelmiség felelősségvállalásának szükségességéről beszéljen, mely megváltoztathatja az aktuálpolitikát. Dinu Cernescu, Alexandru Tocilescu és Tompa Gábor a shakespeare-i *Hamlet* abszurd elemekkel történő színpadra állításával tudta csak kimondani, hogy a kor hőse az értelmiségi, tőle várja el a társadalom azokat a korszakújító eszméket, melyek átalakíthatják a rendszert. [...] Tocilescu [...] a felelősségtudattal rendelkező értelmiségi megjelenítésére törekedett. [...] Reménykedhetünk-e a rend megteremtésében? – folytatja ugyanezt a gondolatsort a Tompa-féle [...] *Hamlet*, hisz a zsarnoki hatalommal szembeálló kultúra halálra van ítélve. Az abszurd színház jegyeivel élve mindhárom rendezőnek Shakespeare *Hamlet*-jével egy olyan emberképet sikerült felmutatnia, mely arra figyelmeztette a nézőt, hogy az ember nem lehet pusztán eszköz a hatalom kezében, s bár a diktátor 1989-es bukását egyikőjük sem látta előre, a bebetonozottnak tűnő kommunizmusban arra intett, hogy hamleti lelkiületünk tisztaságát őriznünk kell, és meg kell védeni az abszurd világban, ha kell, akkor az abszurd eszközeivel.” PÉTERFY Orsolya Laura, *Abszurd Shakespeare: A karakterábrázolás változása* (Budapest: Publio Kiadó, 2021), 144.

²⁶ Vö. „Színház a színházban: Tocilescu azonosítja magát Hamlettel”. VISKY, „Hamlet elindul...”, 207.

gondolkodni az őt körülvevő világról, Tompa pedig folytatja. Azt is mondhatnánk: hasonló nyelven beszélnek.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Tompa Gábor Arany János fordítását használja, apróbb módosításokkal. Abban az időben még nem dolgozik dramaturggal, ő maga végzi el annak munkáját, maga dönt a változtatásokról. Mivel angolul jól beszél, az eredetivel is össze tudja hasonlítani a fordítást, és megváltoztatja, amit „prüdériának”, elavult kifejezésnek vagy pontatlan tolmácsolásnak tart. Így lesz a két sírásóból két bohóc, hiszen az angolban „two clowns – gravediggers” szerepel.²⁷

Az előadás 6:10 körül kezdődik, 23:15 körül van vége. Több mint 5 óra, 2 szünettel. A nyári próbaidőszakban nem történik nagyobb változtatás a szöveg tekintetében. Fortinbras és kísérete, illetve az egész Fortinbras-szál kezdettől fogva hiányzik az előadásból, egyébként csak jelenetekben belül húznak, monológokat rövidítenek. A húzásokat Tompa megbeszéli a színészekkel.²⁸ Zalányi Gyula szövegpéldánya tele van át- és aláhúzott részekkel, bár az előbbieket sokkal ritkábban fordulnak elő.

Tompa nem zárt szövegegységekként olvassa Shakespeare drámáit, a szavak mögött véli felfedezni a cselekvések nyitját, és az alakokat önmagukon túlnövőnek, metaforikus tartalmakat hordozónak látja.²⁹ Szerinte

²⁷ KOVÁCS, interjú TOMPA Gáborral...

²⁸ KINCSES, interjú ZALÁNYI Gyulával...

²⁹ „Shakespeare modernsége számomra nagyon is nyilvánvaló. Két perdöntő dolgot említenék. Az egyik, Umberto Eco-val szólva: ő az első, igazán nagy »nyitott« művek megalkotója. Csaknem minden drámája olyan struktúra, amelyet meg kell fejteni, amely csak egyfajta kulcsra táru fel. Ennél is erősebb Shakespeare-nél a színház mint világmodell, mint világkép. A színház mint a társadalom modellje. [...] A nyitottság azt is je-

erős archetipikus rétege van a shakespeare-i világnak és lakóinak, a szöveget „nyitottsága”, a sokféle értelmezés iránti engedékenysége leginkább a mitológiával rokonítja, hiszen jóval a pszichológia mint tudomány és világnézet, megszületése előtt vagyunk, amikor az emberek szellemekben hisznek, és a vallás, a mítosz, a filozófia és az alkímia nyelvén beszélnek az emberi pszichéről. Shakespeare-nek az emberi lélekről való tudása is másképp rendeződik, mint a mai emberé. A tudomány-előttiség pedig teret enged a misztériumnak: a létezés enigmatikus, és ez akkor is így marad, ha Hamlet ebben a rendezésben, a kelet-európai hagyományokhoz híven, elsősorban a politikai elnyomásban túlélni próbáló tiszta lelkiismeret és humanizmus metaforája. Az eredeti szöveghez va-

lenti, hogy a mű nem ragad le az egyszerű fabuláció szintjén, nem moralizál, nem a történet kedvéért íródik. Köztudott az is, hogy történeteit szabadon kölcsönözte. Valójában csupán ürügyek, áltörténetek. [...] Bár a szöveg a dráma alapja, a szöveg is csak a színházi eszköztár része, akár a kellék vagy a mimika. A drámai cselekvés magva a szavak mögött van. A kulcsfontosságú kérdés a szereplők identitásának megfejtése. Minden szereplő túlnő egyetlen emberi sorson. Többet jelent, többet foglal magába. A szövegpróbák érdemi része annak tisztázása, hogy a szereplők nem csupán egyéni sorsokat játszanak, hanem egyben gazdag filozófiai jelentéssel töltött metaforákat, szimbólumokat képviselnek. A szimbólumoknak természetesen van egy denotatív és egy konnotatív rétege. A szimbólumok konkrét emberi jellemekben és sorsokban fejeződnek ki. [...] Azonban a shakespeare-i jellemeket sem lélektanilag sem társadalmilag beskatulyázni nem lehet. Valami rejtély, balladai homály lengi körül őket. Hamlet egyik legjellemzőbb esete ennek.” SASZET Géza, „A megálmódott színház: Beszélgetés Tompa Gáborral, a kolozsvári *Hamlet* rendezőjével”, *Színház* 20, 7. sz. (1987): 36.

ló ragaszkodás persze egy bizonyos fokig jelenti a misztérium megőrzését is, hiszen az Shakespeare nyelvének és Arany fordításának egyaránt immanens része.

A rendezés

Hamlet tétovázik, kételkedik, álldogál. Mint-ha nem is színpadon lenne. Helyenként úgy beszél, mint egy civil. Ilyet addig nemigen láttunk Erdélyben. Hamlet ember, közülünk való. Tompa Gábor a Szilágyi Domokos halálára készült emlékkötet kapcsán Hamlethez hasonlítja a költőt. Az idézetet olvasva pontosan körvonalazódik rendezése Hamlet-képe is:

„Költészetünk hercege volt ő, gnosztikus beállítottságú Hamlet, aki a halál perspektívájában élt, s a halál szempontjából gondolta át az életet. S ami számomra a legjobban rokonítja Hamlettel: tragikus öntudata. A küldetését maradéktalanul vállaló, értelmesen kételkedő, lelki egyensúlyát küszködve fenntartó (bár később elvesztő!), személyiségének minden erőforrását feladataira összpontosító öntudat: tragikus öntudat, amely szkeptikus, természetelvű, humanista, mélyen etikus töltésű filozófiára épül. A tragikus öntudat pedig az emberi helyzet problematikus voltának, a halállal való szembenézés elkerülhetetlenségének, a küzdelem kockázatosságának tudata is.”³⁰

Az előadás úgy kezdődik, mint egy próba. „Az örök kávé csészékkal és példányaikkal a kezükben »összmondják« a szöveget”,³¹ majd az előadás negyedik perce felé megszólal a

³⁰ TOMPA Gábor, *A késdöfés gyöngédsége* (Kolozsvár: Komp-Press–Korunk Baráti Társaság, 1995), [o. n].

³¹ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 43.

Pink Floyd („Is there anybody out there?”),³² megjelenik Horatio, és az „előkészület átfordul drámai szituációba”.³³ Ez az a zene, amire 1987-ben, fűtetlen tömbházakban forradalmat fantáziál az ifjúság. Ez is rendkívül váratlan: kortárs zene a színpadon. Tompa a fiatalokat, a rejtett progresszíveket, a modern, szabad világ után vágyakozókat is megszólítja ezzel: egy pillanatra összetalálkozunk azzal a jelennel, amelytől elválaszt a vasfüggöny. Aztán megjelenik Zalányi Gyula mint Hamlet, fekete garbóban és farmernadrágban – már-már hommage-ként Vlagyimir Viszockijnak, Ljubimov híres *Hamletjének* –, akár egy párizsi egzisztencialista. Hamlet a rendező, Tompa alteregója. A wittenbergi diák, aki hazamegy egy sokkal zártabb, középkori Dániába, ahova még nem hatoltak be a szellemi megújulás fuvallatai. Eltévedt „nyugati” entellektüel a keleti provinciában, mondhatni toposz: a „dunántúli mandulafácska”.³⁴ Megnyílik egy asszociációs mező, megvillannak az európai metropoliszok kivilágított utcái, a párizsi kávézók teraszai, ahol boldog emberek szabadon filozofálhatnak az élet nagy kérdéseiről – de csak egy pillanatra, mert aztán átveszi az uralmat a sötétség, hiszen alapvetően a sötétség uralkodik ezen a színpadon, ahogy az országban is, fizikailag és szellemileg is. Ebben a sötétben fénycsóvák pásztázzák a teret, Hamletet keresik és megfigyelik, miközben Hamlet is keres, kiutat és megoldást, és egyre mélyebben belebonyolódik az intrikák, a bosszú és a hazugság szövevényébe. A fény megpróbálja legyőzni a sötétséget, de kisebbségben marad.

Az előadás tempója gyors, energikus, mégis minden állapotnak és az állapotok változásának is megvan az ideje, és ha kell, a csendje is. A jelenetek sokkal inkább megtörténnek a színpadon, mintsem eljártsszák

őket, a színváltásokat zene vagy hangeffektek kísérik. Sokféle zenét használ Tompa: a Pink Floyd, Dire Straits, Laurie Anderson keveredik a *Kabaré* zenéjével és klasszikus zongoradarabokkal. A zenei eklekticizmus, a régi és az új keverése rímelt a színészi stílusok sokféleségére: arra a műfaji keveredésre (az egérfogó jelenet például abszurd pantomim, de van benne burleszk és más abszurd színházi elemek is), amely leképezi azt az átmenetet, amelynek jegyében az előadás keletkezik, hiszen színháztörténetileg egy modernizálódási folyamat kezdetén áll az erdélyi színháztársaságban.³⁵ Amíg Nyugaton már a posztmodern uralkodik, és bomladoznak a metanarratívák, addig nekünk vakon kellene hinni az egyetlen és igaz szocializmusban. Tudatosan vagy sem, az eklekticizmus is egyfajta lázadás, egy színikritika pedig konkrétan a színházi avantgárd szelleméről beszél.³⁶

³⁵ A műfajok vegyítését több recenzió megemlíti. „Három elem keveredik ebben a tragédiában. Elsőnek említsük az »ellenmérget«, amelyet a melodramázás lehetetlenné tétele és a horror kibírása érdekében adagol az ifjú rendező, kinek életérzésében láthatóan mai vétetésű tragikum birkózik mindenféle hagyományos, vegytiszta tragikummal. Ez az ellenmérget a bohóckodás. A nézők éltebbjét éppen ezzel sokkolja Tompa Gábor.” MAROSI Péter, „Játék játszhatatlannal”, *Utunk*, 14. sz. (1987), 7; „[...] a kabarétól a pantomimon keresztül (például Az *egérfogó* jelenet), a bábjátékig (két »sírásó« Hamlet nagymonológját megelőzve egy lefejezést imitál bábok segítségével), de a nagy huszadik századi színházi guruk szintén éreztetik hatásukat. Többek között benne van Brecht, sőt Artaud is, miután a megtébolyodott Ophelia – a magas, vonzó Rekita Rozália megszemélyesítésében – virágcsokor helyett egy babát szaggat ízekre, és annak tagjait osztja szét.” DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 43.

³⁶ KACSIR, „...látszanak, mert...”, 6.

³² Pink Floyd, *The Wall*, stúdióalbum, 1979. november 30.

³³ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 43.

³⁴ Janus Pannonius verse, 1466.

A színpadon gyakran áll valaki közepén: a királyné Hamlet és Claudius között, Polonius Hamlet és Ophélia között, Hamletet előlről és hátulról öleli át anyja és mostohaapja. Döntéshelyzetek. Átmenetek. Szinte mindig szereplő két pólus közé kerül, mindenkinek döntenie kell. Hamlet találkozása apja szellemével meghitt és személyes, egyetlen reflektor fényében zajlik a sötét színpadon. Semmi fenyegető nincs benne, inkább gyöngédség: egy humanista szellemet látunk. Egy mai apát, aki úgy autoritás, hogy egyenrangú félként kezeli fiát. Egy ágyon ülnek, akár Hamlet álma is lehetne az egész, vagy pszichoanalitikus díványa, a „vizsgálódívány”.³⁷ Később a helyzet megismétlődik, amikor Gertrud hívatja magához a fiát, és a díványon fekvő, nagystélyiben fogadja Hamletet. A szellem, aki Shakespeare-maszkot visel, átöleli a fiát. Ezt az örökséget kell Hamletnek érvényesítenie azzal a libidóval és hatalomvágygal szemben, amelyet Claudius képvisel, aki Keresztes Sándor értelmezésében a megátalkodottság és rossz lelkiismeret közötti magasfeszültségben tölti életét.³⁸

³⁷ Uo., 5.

³⁸ „Az előadás szereposztási érdekessége, hogy Hamletet Héjja Sándor, Claudius a nálánál jóval fiatalabb Keresztes Sándor játssza. Hamlet tehát jóval idősebb nevelőapjánál, Claudiusnál. Ez még hangsúlyosabbá teszi az utódlás természetes rendjében bekövetkezett törést, ugyanakkor a két színész művészi habitusából adódóan különösen erős kontraszt alakul ki a két figura között. Héjja valami egészen különös mélységű, fájdalmú, kiábrándult, keserű Hamletet formál. Olyan Hamletet, aki tökéletesen tisztában van azzal, hogy teljesen felesleges minden tette, nem fog megváltozni körülötte semmi. Mégis cselekednie kell. Még akkor is, ha meggyőződése szerint az ő rendeltetése nem az, hogy karddal szerezzen igazságot, hanem az, hogy megrendezze azt az előadást, amely tükröt tart a természetnek. Ennek a

„Tompá Gábor rendezői képzelete, mint rendesen, most is a jelenetek képszerű megfogalmazásában működik kiválóan.”³⁹ A színészcsapat a *Kabaré* zenéjére érkezik – újabb utalással egy olyan korra, amelyben a humanizmus megpróbálja túlélni az embertelenséget –, a színészcsapat egyik figurája pedig Chaplin, a Színészkirály meg maga Shakespeare, aki ugyanakkor Hamlet apjának szelleme is volt. Megjelenik tehát a nyugati humanizmus két ikonikus figurája. Hamlet „igazi színházi ember, aki egyesíti a rendezőt és a színészt. Asszisztensei, kellékesei, ügyelők, Az *egérfogó*-jelenet szereplői és a sírásók azok a bohócok, akik – mint menekülő földönfutók – állandóan egy hatalmas ládát cipelnek magukkal.”⁴⁰ A nézők párnákra ülnek, várják az előadást. Az emelvényen megjelenik a királyi pár, ritmikus taps fogadja őket, az alattvalók gyakorlottan tapsolnak. A királyné és a király hatalmas közös, barokkos kosztümben, amely akár egy nagy, közös takaró vagy zsák is lehetne – enyhe allúzióval Craig *Hamletjére*. A királyné felsőtestén hegyes, meztelen kosztümmellek meredeznek ruha helyett – e mögött pedig Zadek tíz évvel korábbi *Hamletjének* beállítása sejlik fel.

rendeltetésének maradéktalanul eleget tett, de részesévé kell lennie még a körülmények azon lavinájának is, amely természetétől oly idegen. Különös feszültséget ad Héjja alakításának az, hogy beszédének szenvedélyességével szemben a mozgása takarékos, önfegyelmet sugalló, kevés mozdulatot, gesztust engedélyező. Éppen ezért, amikor mozgásában is megjelenik a lefojtott indulat, egyszeriben félelmetesen erőteljessé válik a királyfi figurája. Még többet mond azonban Tompa Gábor *Hamletjéről* Claudius király megjelenítésének a groteszkig feszített lélektani felnagyítása, a bűn és bűnhődés folyamatának ez a fekete humorból, gúnyból való kibontakoztatása.” MAROSI, „Játék játszhatatlannal”, 7.

³⁹ KACSIR, „...látszanak, mert...”, 5.

⁴⁰ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 44.

A közös ruha alatt láthatatlanul ott bujkál a gyilkos rivális, innen bújik elő, hogy fülébe csepegtetett méreggel elpusztítsa a gyanútlan királyt. Abszurd pantomim: szeretkezés és gyilkolás fúziója. Amikor a gyilkosság után a királyné hátat fordít, látjuk, hogy hátul is félig meztelen, krinolinja alól kilátszik a fenéke.

Claudius leállítja az előadást, nekiront a színészkirálynak, aztán meggondolja magát és inkább kirohan. Nyomában pedig Hamletre és csapatára zuhan a lámpapark, mindenki hasra veti magát. A színpadi hatás rendkívül erős és váratlan, sokkolóan hat a közönségre. Nem világos, hogy ki élte túl, mert mindenki fekszik. A lámpák kialszanak, sötétség lesz és csend, Hamletért küldenek: Guildenstern, a beépített bőrdzsekis közli, hogy hívhatja az anyja. Aztán egyszer csak kigyúlnak a lámpák, a színpadot elárasztja a fény, a színészek feltámadnak, leszedik a keresztről a Színészkirályt. Újabb váratlan, transzcendens pillanat: a remény, hogy van feltámadás, hogy az elnyomás és a halál nem tudnak győzedelmeskedni az élet felett. Ennek akkor és ott, 1987-ben, erdélyi színpadon hatalmas ereje van, függetlenül attól, hogy a kortárs színház viszonylatában mennyire tekinthető innovatívnak a rendezés vagy modernnek a színészek játéka.

Tompa zenében, színházi formák ötvözésében, a jelenetek hangulatában és ritmusában is erős váltásokra, kontrasztokra épít, ami az előadást dinamikussá és váratlanná teszi. Claudius feketében és sötétben őrzöng, mintha a pokol kapujához lenne közel, vagy a tudatalattijának azon rétegeihez, amelyek képesek örökre elnyelni őt a rossz lelkiismeretével együtt. Claudius egyedül van, akár csak Hamlet, de míg Hamletnek vannak barátai, akik szeretik őt (Horatio, a színészek, az örök, Dánia lakossága), addig Claudius magánya végleges, mert csak talpnyalók és hazugok veszik körül, s nem számíthat az emberek őszinteségére, ezért szeretetére sem. Rosencrantz és Guildenstern úgy térdelnek előtte, mintha a fekete köpenye

alól varázsolta volna elő őket. Hiába próbálja meg kontrollálni a kontrollálhatatlant, hiába tapsolja meg az örült Ophélie énekét, mintha csak színházat látna, hiába tagadja a szétesést, úgymint pusztulásra van ítélve, elnyomó rendszerével és talpnyalóival együtt.

Az egyetlen fennmaradt videófelvételről, amelyet Kántor László készített 1986 késő őszen, valamelyik próbán, hiányzik az előadás vége. Nem látjuk rajta, hogy a párbaj után Tompánál nem érkezik meg Fortinbras és serege, helyette mindenki menekül, ki a halálba, ki el a szellemi vagyonával, mint Csíky András Horatiója, aki gitárjával átgurul a vasfüggöny alatt, amely konkrétan a színpad tűzvédelmi függönye, és veszélyes is. Miután „megmenekült”, Horatio megismétli Hamlet utolsó mondatát: „A többi néma csend”.

Az előadás Tompa és az alkotótársak megbeszélte, leszögezett premisszája: csak a művészet mentheti meg a világot.⁴¹

Színészi játék

„Tizenegy hónapos intenzív próbaszakaszt követően a darabot 1987. február 23-án mutatták be a Magyar Színházban. Tompa ekkor még nem töltötte be harmincadik életévét, mint ahogy Brook sem első *Hamlet*-rendezése idején. Művészi hitvallásának középpontjában pedig a színház, mint világmodell állott.”⁴²

A hosszú próbafolyamat olyan luxus, amely a gazdasági szempontoktól függetlenebbül dolgozó szocialista intézményrendszer keretein belül gyakrabban fordulhatott elő, mint Nyugaton. Lehetőség van kísérletezni, elmélyíteni az anyagot, új utakat keresni. „Jobban meg lehetett érlelni egy-egy előadást”,⁴³ mondja Tompa, akinek bukaresti gyökerű rendezői módszereit, színészvezetési techni-

⁴¹ Uo.

⁴² Uo., 42–43.

⁴³ KOVÁCS, interjú TOMPA Gáborral...

káinak szokatlanságát (legalábbis pályája elején) többen megemlítik.⁴⁴ Az Osrickot alakító, frissen végzett színészként a próba-folyamatba csöppenő Bíró József szerint „a legtöbb erdélyi rendezővel ellentétben Tompa tudott a színészekkel bánni. Eleinte gyakorlatokat is végeztetett velük, később ezeket elhagyta.”⁴⁵ Tompa nyitott, nem fogalmaz meg előre elvárásokat, azt vallja: „majd menet közben kiderül”. Rendezői módszere a folyamatra, a színészekkel való együttműködésre alapoz, nem a hierarchiára, a „megmondásra”. „Minden megbeszélésre kerül, de nem egyszerre, hanem lépésről-lépésre. Még a bemutató napján is alakul [az előadás].”⁴⁶ Ez a fajta nyitottság nagyon szokatlan abban a közegben.

„Harag György kedvenc munkatársának, a sajnálatosan korán elhunyt Héjja Sándornak a megszemélyesítésében [...] középkorú, végtelenül elgyötört, »a kor gúny-csapásai, a zsarnok bosszúja, gőgös emberek dolyfe, a hivatalnak packázásai« miatt megviselt Hamletet” látunk.⁴⁷ Őt előadást játszik Héjja a bemutatóval együtt, utána helyettesíteni kell, mert kivándorol Magyarországra. Zalányi Gyula 1987 júliusában veszi át a szerepet, a nyári szünet alatt.⁴⁸

⁴⁴ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 46.

⁴⁵ KINCSES Réka interjúja BÍRÓ Józseffel. A készítés időpontja: 2022. február 16.

⁴⁶ KINCSES, interjú ZALÁNYI Gyulával...

⁴⁷ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 44.

⁴⁸ Zalányi és Tompa régóta ismerik egymást. A színész így idézi fel az előzményeket: „A *Hamletet* a *Cukorváros* előzte meg. [...] Ez a Főiskolán volt, a saját évfolyamommal, egy Stephen Poliakoff nevű angol szerző darabja. [...] Bemutattuk a Gábor rendezésében, hatalmas siker lett. [...] A másik nagyszerű, közös előadásunk a *Zoo Story*, [...] a marosvásárhelyi színházban játszottuk, [Keresztes] Samuval meg velem [...], 82-ben mutattuk be. Abba bekerült még egy csomó ember [...], Ló [Bíró József] is. Utána Caragialékat csináltunk, aztán volt a Főiskolán a *Cukorvá-*

Tompa erdélyi magyar viszonyok között szokatlan – mert szabadabb, kevésbé hierarchikus – rendezői stílusát Zalányi is kiemelten említi.⁴⁹ A felújító próbákat és Hamlet szerepének átvételét pedig Tompa az előadás teljes újragondolására és újraértelmezésére használja. Sétálnak, mozognak a színpadon, sokszor karon fogva, közben beszélgetnek, ismerkednek a térrel, „a levegővel”, kettesben. Ugrálnak a szövegben. Tompa konyhájában ülve monológokat néznek meg, jelene- teket vesznek át. „Felelőtlenül ismerkedünk az anyaggal [...] játszadozunk, próbálgatunk”,⁵⁰ emlékszik vissza Zalányi. Minden jelenet sokféle variációját kipróbálják.⁵¹ Tompa úgy vezet színészt, hogy elmaradnak a manírok (legalábbis egy részük), és megjelenik egy kortársabb, egyszerűbb, belülről jö-

ros [...], és ősszel jött a *Hamlet*. Az együttműködés az nem hűlt ki. [...] Ne úgy képzeld el azt a munkafolyamatot, mint amikor két szigorú bácsi elkezd beszélgetni, hanem ökörködést és a marháskodást képzelj, [...] lazán, mindenre megvolt [Tompa] Gábornak is a hülyesége. [...] Életem egyik legfantasztikusabb munkája volt ennek a *Hamletnek* az újratereemtése. Mert azért volt ott egy teher, és az a teher az volt, hogy ezt a *Hamletet* már megcsinálták. Ebben már volt egyszer egy *Hamlet*, akit én láttam.” KINCSES, interjú Zalányi Gyulával...

⁴⁹ „Elkezdődött egy olyan kéthetes próba-folyamat, amit rendelkező próbának is lehetne nevezni, de tulajdonképpen nem az volt, hanem azokat a kardinális dolgokat beszéltük meg, amelyekre később az előadás épült. Napi nyolc órát beszéltünk, mindenféle szövegtudás nélkül.” Uo.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ „Hülyéskedős versmondást is csináltam a monológokkal. [...] Hülyüljünk, jöjjön, aminek jönnie kell. [...] Játékos megközelítés a könnyedség, de közben ott van mögötte a kökemény tudatosság, amit el tud érni könnyebben, hamarabb, izzadtság és vér nélkül. [...] Ezt Bukarestben tanulta.” Uo.

vőbb hang. A szereplők egymáshoz szólnak, nem monologizálnak. Zalányi Hamletje nem megmondó- és elszavaló ember, ő megszólítja a közönséget. Könnyebb vele azonosulni. Ő kicsit mi is vagyunk: akik kételkedünk, tévedünk, úgy érezzük, hogy hazugsággal vagyunk körülvéve, hogy a képmutatás tengerében a színház, a művészet képes megmenteni minket. Legalábbis egy este erejéig.

A színészek különböző játékmódokat vonultatnak fel.⁵² Héjja, később Zalányi minimalistább, eszköztelenebb színészi játéka Senkálscy Endre klasszikus, erős artikulációjával találkozik, míg a sírásók (Barkó György, Adorjáni Zsuzsa) világa a burleszk, hiszen ők bohócok. Keresztes Sándor Claudiusa a román színházból ismert vérbő, expresszív, kicsit felnagyított, néhol abszurdba hajló, ugyanakkor tűpontos pszichológiájú karakterábrázolás. Vele teljesen más szín jelenik meg az előadásban, amely eklekticizmusa ellenére egységes és következetes, mert premisszája egyértelmű.

Zalányi Gyula Nagyváradról hozza a másféle színészi stílust, amelyre Tompa, aki Bukarestben szocializálódott, régóta vevő, hiszen nem a *Hamlet* az első közös munkájuk. Zalányi a magyar televízióban nézi a színházi előadásokat, és ott másfajta, lazább stílusú színészetet lát. A nagyváradi társulatban is

⁵² „A bohóckodásokkal s Claudius félelmetes önkínzásával kerül szembe pedig a színpadon az összes többi szereplő játékmódja. Igaz, velük kapcsolatban sem beszélhetünk egységes hangvételről. Vannak, akik lehetőleg finom lélektani elemzésből bontják ki figurájuk drámáját; mások bölcs mérséklettel keverik a lélektani elemzést valamelyes öngúnynal; ismét mások, nagyobb szereppel birkózva, színenként, jelenetenként változtatják a játékmódjukat. Mégis elmondhatjuk, hogy a szereplők nagy része az előadás nagy részében társalgási drámának fogta fel a világirodalom leghíresebb és leghírhedtebb tragédiáját.” MAROSI, „Játék játszhatatlannal”, 7.

kevesebb a nagy „bölény”,⁵³ természetesebben beszélnek a színpadon, másfajta munkamódszer is van. „Elváradosodott” – gúnyolják később Marosvásárhelyen, mert lazábban beszél, és nem formálja meg annyira a szavakat.⁵⁴ Zalányi habitusa nem alkalmas statikus szövegmondásra, az ő Hamletje ideges, túlfűtött, teljes testtel van jelen.⁵⁵ Joggal állapítja meg játékáról a korszak legvitriolosabb tollú kritikusa:

„rendkívül kimunkált, szép és (a rossz akusztikájú teremben is) az utolsó betűjéig, sőt írásjeléig (!) érthetővé tett Hamlet szövegének, amely mégsem, pillanatig sem hatott felmondott leckének, mert mindvégig figyelemreméltó

⁵³ KINCSES, interjú Zalányi Gyulával...

⁵⁴ „Én nagyon nem szerettem ezt az öblögetős, teregetős szövegmondást. [...] A kolozsvári színháznak a terme erre nagyon-nagyon alkalmas volt, és a kolozsvári színészek szintén nagyon alkalmasak voltak erre a fajta »adjunk neki« [stílusra]. [...] Ilyen volt az oktatás, mert annak idején, a 30-as, 40-es, 50-es évek elején volt egy irányzat, ami a verbalításra tette a hangsúlyt, tulajdonképpen ez volt az erdélyi színjátszásnak a rettenete és a hátborzongató dolga, ez a verbalítás, ez a »kiállunk, és majd jól megaszondjuk«. Mindenki Bánk, mindenki Petúr, teljesen mindegy, hogy mit játszottak. [...] A kolozsvári színház adta meg mindenképpen ennek az alapját. A 30-as években, a Janovich-féle társaságban voltak a nagy bölénybikák, akik jöttek és elmondták az összes tutit. És ezek tanították aztán. [...] Kőmíves Laji bácsi [Kőmíves Nagy Lajos] és Tessitori Nóra néni. [...] Erdős Irma, aki nekem egy rövid ideig művészi beszédtanárom volt, [...] ha valamit az ember emberül akart mondani, akkor: »állj, állj, ne, ne«. Olyan volt, mintha egy idegen nyelvet beszéltünk volna.” Uo.

⁵⁵ Vö. „Nem megállni és egyhelyben mondani, amíg az ember tyúkszeme megfájdul.” Uo.

mozgáskultúrával, átéléssel és szenvedélyességgel járt együtt.”⁵⁶

Senkálzky Endre mint Hamlet apja teljesen más színészi stílusban játszik: ő maga a régi iskola, amely nem minősítést jelent, hanem egy stílusvilág megnevezését. A különböző stílusú és intenzitású formák azonban jól kiegészítik egymást. Senkálzky mint szellem, Csíky András mint Horatio eleganciát sugároznak és átélést. A gesztus nagyságától és kimunkáltságától függetlenül a játék belülről jövő és hiteles. Ahogy a realista játék nem a hitelesség záloga, úgy a teatralitás sem a hiteltelenségé. A társulat belülről ismeri a karaktereket.

Színházi látvány és hangzás

A játékstílusbeli eklekticizmust minimalista színpadkép ellensúlyozza. Középen emelvény, rajta a király és királyné trónja. Ők azok, akik mindenki felett trónolnak, és arra a két emberre emlékeztetik folyamatosan a közönséget – és a többszöri betiltásból ítélve a cenzúrát is –, akik akkor már huszonkét éve ülnek az ország nyakán.

„Középen látható a magaslatként kialakított színházi páholy, illetve trón: a hatalom, ahova csak keskeny, veszélyes, és ingatag vaslétrán lehet feljutni, *alatta* pedig a függönnyel ellátott színház – a színházban, ahol a csupasz műszaki berendezéseknek (tréger reflektorok, vasfüggöny stb.) a produkció folyamán ugyancsak elengedhetetlen dramaturgiai szerepük van.”⁵⁷

A *Hét* „kétszeresen színpadiasított, önmaga hatványára emelt színpadról” ír.⁵⁸ De lefele is van járás: Hamlet többször a süllyesztőből

⁵⁶ MAROSI Péter, „Arany Jánossal egy *Hamlet* felújításon”, *Utunk*, 1987. szept. 11., 7.

⁵⁷ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 43.

⁵⁸ KACSIR, „...látszanak, mert...”, 5.

jön fel, oda megy le. Az emelvény alatt függöny (színház a színházban), amely ugyanakkor ajtó, bejárat és kijárat is, sőt Gertrud hálószobájának fala, amelyen keresztül Hamlet leszúrja Poloniust. A király és a királyné fentről nézik a színházi előadást. Habár le- és felfelé egyaránt van átjárás, a terek mégis zártak, sötétség és klausztofóbia dominál.

T. Th Ciupe, aki közel hatvan évig a kolozsvári színház díszlettervezője, olyan színpadképet alkot, amely nem igényel nagyobb átrendezést. A színváltásokat kisebb bútorok, kellékek segítségével oldják meg. Az előadás kezdetekor például

„egy falként funkcionáló függöny előtt két színész öltözőasztal mellett memorizálja Bernardo és Francisco darabindító párbeszédét. Szövegük egyre hitelesebb és élőbb lesz, betoppan közéjük a Horatiót játszó színész, s egyszer csak drámai helyzet alakul ki. Felmegy a függönyfal, s kitárul az az alaptér, amelyet három oldalról piszkos-szürkés-zöldes színű, rugalmas anyagú falak vesznek körül, s amelyek hátterében fémvázas, kétszintes emelvény áll. (Az emelvény egyszerre idézi fel a Shakespeare-színpad képzetét, s jelent látványkontrasztot a hangszigetelt, ajtó nélküli, tökéletes bezártságot sugalló falakkal.) Ez az emelvény egyben színpad a színpadon is, amely többnyire a politikai cselekmények színhelye, igazi funkcióját a Hamlet által rendezett Egérfogó-jelenetben kapja meg, amikor valóban színpadként használják.”⁵⁹

A színpadot alkotó konstrukción és a kellékeken kívül magának a színháznak a technikai berendezése is fontos szerepet játszik, ami szokatlan és ismeretlen akkoriban. Az elnyomás nem csak ember, hanem gépezet

⁵⁹ NÁRAY István, „Fortinbras nélkül: *Hamlet* bemutatókról”, *Színház* 20, 7. sz. (1987): 18.

is. Masina. A színészekre zuhanó lámpapark, a Horatiót szinte agyonnyomó tűzvédelmi függöny. A legfélelmetesebb pedig, hogy nem tudni, ki mozgatja őket. Mintha Claudius haragjának és félelmének lennének a meghosszabbításai. Mivel nem emberek, még jobban ki vagyunk szolgáltatva nekik.

Az előadás hatástörténete

„Ez [az előadás] akkorát szól, hogy országos vándorlás lett belőle. [...] Akkor volt a díszlet, hogy nem fért be Erdélyben csak négy színházba. A vásárhelyi színházba befért, de Csíkszeredában a Szakszervezetek Házába fért be, [...] erre a Székelyföldön kitalálták, hogy buszos utakat szerveztek a közönségnek. [...] Csurig volt az a 800 nézőhelyes terem”, emlékszik vissza Zalányi Gyula.⁶⁰ „Az utcán, Vásárhelyen megállított egy szekus, s azt mondja, hogy művész úr, ne haragudjon, szeretnék kérdezni valamit. Hát mondom, parancsoljon. [...] Legyen szíves, mondja meg, hogy mi van ebben az előadásban, hogy meg vannak bolondulva az emberek és autóbuszokkal mennek nézni. [...] Nézze, Kis elvtárs, maga látta az előadást? Azt mondja, igen, láttam. Hát csak az van benne, amit maga látott, amit maga értett. Nézett hosszasan, s azt mondja: akkor értem.”⁶¹

Sokáig, majdnem a kilencvenes évek végéig tart az erdélyi közeg jelentős részének ellenállása Tompával szemben. A színházba járók két táborra szakadnak. Vannak a Tompa-imádók, akik zarándokolnak *A kopasz énekesnőre* és más bemutatókra, és olyanok is akadnak, akik azt hányják a szemére, hogy kiutálta a közönséget a kolozsvári színházból, és felszámolta a polgári színház hagyományát. De 1987-ben még tolongás van és

óriási siker, mert a diktatúra összekovácsol, a dolgok tétje élet és halál,⁶² ezt a befogadói közeget nem lehet később mesterségesen megteremteni. A diktatúra kedvezett a színháznak, az emberek pattanásig feszült idegekkel figyelték az előadást.

1988-ban Zalányi Gyula is kivándorol Magyarországra, ezért végleg lekerül a *Hamlet* a műsorról, nem újítják fel a rendszerváltás után sem. 1997-ben Tompa megrendezi a *Hamletet* Craiován, Adrian Pintea főszereplésével. Sok mindent áttemel a tíz évvel korábbi kolozsvári előadás felismeréseiből, eszköztárából,⁶³ és ezt Zalányival is megbeszéli. Az előadásnak mégis más a hangvétele, sokkal több benne a humor, az előadás felvételét nézve feltűnő, hányszor nevet a közönség.

A *Hamlet* politikai olvasata a rendszerváltás után fokozatosan kopik, illetve a hatalmi viszonyok alakulását tükrözve sokkal komplexebbé, megfoghatatlanabbá válik. A fekete-fehér világ, az egyszerű értelmezések kora lejár. 2022-ben pedig Tompa már így nyilatkozik:

„Minden kornak megvan a maga Hamletje [...]. Én a mai Hamletben azokat a fiatalokat látom, akiket nem vakít el a fogyasztói társadalom, nem tud elnyelni a monetáris kapitalizmus, nem tud elsodorni az úgynevezett woke-hullám, amely a kulturális emlékezet teljes eltörlését tűzte ki célul, hanem igenis az igazság keresése érdekli őket, egyfajta neoaszketizmus, nem az Istent manapság helyettesítő profit és kamat. [...] Nálunk a szellem maga Isten, és ehhez kellett közel negyven év pályafutás, hogy felfedezzem, ami ilyen egyszerű és magától értetődő. [...] A jelenlegi globális diktatúra előszobájában, ahol mindenkit egyfajta digitális nyilvántartási rendszer, az or-

⁶⁰ KINCSES, interjú ZALÁNYI Gyulával...

⁶¹ Uo.

⁶² KOVÁCS, interjú TOMPA Gáborral...

⁶³ KINCSES, interjú ZALÁNYI Gyulával...

wellit is [...] meghaladó megfigyelési rendszer tesz függővé, nagyon kevés dolog számít igazából, mégpedig az a fajta szeretet, az a fajta remény, amelynek egyik formája a kétségbeesés, [...] a párbeszéd szorgalmazása, az ellentétek meghallgatása, az a fajta dialógus, ami szinte teljesen eltűnt a mai megosztott, és szélsőségesen ideologizált világból.”⁶⁴

Tompa ezen gondolatok jegyében rendezte újra 2021 végén a *Hamletet* Kolozsváron, s ugyan az előadás jobbára pozitív visszhangra talál, a rendező gondolatai és megnyilvánulásai alaposan megosztják a szakmai közvéleményt. Ennek ellenére egyértelmű, hogy munkássága és ezen belül az 1987-es *Hamletje* nélkül az erdélyi magyar színházzal nem az volna, ami. Bocsárdi László színháza, ahogy sok más fiatal alkotó munkássága is elképzelhetetlen nélküle. Az erdélyi színházzal a sokat vágyott „Nyugat” számára is láthatóvá, nemzetközivé tette.

„Vajon szellemünkön nem érződik-e menthetetlenül a vidéki, nedves szobák dohszaga?”⁶⁵ – kérdezi Gábor Miklós, az 1960-as évek magyar színházának legendás *Hamletje* Brook *Lear királyának* budapesti látogatása kapcsán. Tompa munkássága sok ajtót, ablakot kinyitott, és kiengedte a dohszagot. Sokat köszönhetünk neki.

Az előadás adatai

Cím: *Hamlet*. A bemutató ideje: 1987. február 23. A bemutató helye: Kolozsvári Állami Magyar Színház. Rendező: Tompa Gábor. Szerző: William Shakespeare. Fordító: Arany János. Díszlet: T. Th. Ciupe. Jelmez: Dorina Elena Sortan m.v. Szereplők: Keresztes Sándor (Claudius), Héjja Sándor / Zalányi Gyula m.v. (Hamlet), Csíky András (Horatio), László Gerő (Polonius), Sata Árpád (Laertes), Ille

Ferenc (Voltimand), Jancsó Miklós (Rosencrantz), Nagy Dezső (Guildenstern), Bíró József (Osrick), Bogdán István (Fóúr), Bíró Levente (Pap), Ander Zoltán (Marcellus), Schaaser Richárd / Sebesi Karen Attila (Bernardo), Senkálzky Endre (Színészkirály), Adorjáni Zsuzsa (Színészkirálynő), Ander Zoltán (Lucianus), Sebesi Karen Attila, Barkó György, Farkas Attila, Szócs Erika (Színészek), Barkó György (Bohóc I, Sírásó I), Adorjani Zsuzsa (Bohóc II, Sírásó II), Farkas Ibolya m.v. (Gertrud), Rekita Rozália (Ophélie), Senkálzky Endre (Hamlet atyjának szelleme).

Bibliográfia

- COURTNEY, Krystyna Kujawińska és Katarzyna Kwapisz WILLIAMS. „Central Eastern Europe: (Hamlet als Denkfigur in nationalen und regionalen Diskursen).” *Hamlet Handbuch: Stoffe, Aneinander, Deutungen*, szerkesztette Peter W. MARX, 304–312. Stuttgart–Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2014. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00516-8_54.
- DARVAY NAGY Adrienne. *A kor foglalatjai: Hamlet az ezredfordulón*. Budapest: Holnap Kiadó, 2006. 44.
- HORVÁTH Sz. István. „A szóhoz illesztett cselekvény: Sorok a kolozsvári *Hamletről*”. *Mozgó Világ* 13, 9. sz. (1987): 96–106.
- KACSIR Mária. „...látszanak, mert játszhatók”. *A Hét*, 1987. márc. 19., 6.
- KÁNTOR Lajos, „Tükröt tartani”. In *Az előadás műsorfüzete*, 1.
- KINCSES Réka interjúja ZALÁNYI Gyulával. A készítés időpontja: 2022. január 16.
- KINCSES Réka interjúja BÍRÓ Józseffel. A készítés időpontja: 2022. február 16.
- KOVÁCS Emőke interjúja TOMPA Gáborral. Közlés KOVÁCS Emőke jóvoltából.
- MAROSI Péter. „Arany Jánossal egy *Hamlet* felújításon”. *Utunk*, 1987. szept. 11., 7.
- NÁRAY István. „Fortinbras nélkül: *Hamlet* bemutatókról”. *Színház* 20, 7. sz. (1987): 18.

⁶⁴ TOMPA, videóüzenet...

⁶⁵ DARVAY NAGY, *A kor foglalatjai...*, 79.

- PÉTERFY Orsolya Laura. *Abszurd Shakespeare: A karakterábrázolás változása*. Budapest: Publio Kiadó, 2021.
- STROBL, Gerwin. „Hamlet in der NS-Zeit: (Hamlet auf der Bühne)”. In *Hamlet Handbuch: Stoffe, Aneinungen, Deutungen*, szerkesztette Peter W. MARX, 162–167. Stuttgart–Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2014. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00516-8_30.
- TOMPA Gábor. *A késdőfés gyöngédsége*. Kolozsvár: Komp-Press–Korunk Baráti Társaság, 1995.
- TOMPA Gábor videóüzenete a MITEM 2022 alkalmából. 2022.02.14. https://www.youtube.com/watch?v=IN5_4sos3tU.
- VISKY András. „Hamlet elindul: Kísérlet a Bulandra Színház Hamlet-előadásának megértésére”. In *Új magyar Shakespeare-tár I.: Hungarian Studies in Shakespeare*. Szerkesztette FABINY Tibor és GÉHER István, 203–220. Budapest: Modern Filológiai Társaság, 1988. 206.