

SAÁD KATALIN

Az irodalmi avantgarde-tól a színházi avantgarde-ig

Az Atelje 212 vendégjátéka Budapesten

Tizenhat esztendő nem kevés egy magát műhelynek tekintő és nevező színház életében: hiszen a kísérletek nyilvánvalóan a színpadi eszközök megkeresését, a minél maibb színpadi nyelv elsajátítását szolgálják. Az Atelje 212 kamaraszínház vendégszereplését megelőzte a híre. Fokozott érdeklődés és kíváncsiság fogadta a társulat vígszínházi fellépését. A két meg-hirdetett produkció, az *Übü király* és a *Pince-Hamlet* közül az előbbi ígért különös „ínyencséget”, mivel Alfred Jarry műve nálunk jóformán ismeretlen. A darab az 1896-os, majdnem botrányba fulladt ősbemutató után még egy előadást ért meg a párizsi Oeuvre Színház színpadán, s aztán le kellett venni a műsorról; a botrányos előadást a kortársak korszak-zárónak, fordulópontnak tekintették. Ma, az abszurd színház történetéből vissza-tekintve, az abszurdok előfutárának tartjuk. A darabot a magyar közönség legfeljebb csak olvashatta, hiszen két színpadi megvalósítása közönségszempontból meglehetősen periferikus volt: 1968-ban a Színház- és Filmművészeti Főiskola színésznövendékei mutatták be Bruck János rendezésében, másodízben pedig a Tatabányai Bányász Színpad műkedvelő együttese.

Mіндеzt azért volt szükséges megemlítenünk, mert a belgrádi *Übü király* budapesti bemutatkozása némi csalódást okozott. Az Atelje színészei - Ljubomir Draskić rendező keze alatt - bohózatnak értelmezték a darabot, minden színpadi esz-közt a verbális humor és a helyzetkomikum kiaknázására, a bohózati szituációk kibontására fordítottak. Számon kérhetnénk rajtuk a rendezői mondanivalót, a paródia „élet”, de vajon paródia-e egyáltalán az *Übü király*? Nem ismerjük Jarryt, s nincs *Übü királyt* játszó hagyományunk. Meg kell tehát néznünk, mit is jelenthet ma számunkra Jarry - dráma-történeti szerepénél fogva valóban zseniális - műve?

A darab eredetileg diáktrefaként született: a tizenöt éves Jarry 1888-ban írt egy bábjátékot a rennes-i iskola tanárjáról, Hébertről, akit diákjai Pére Hébe gúnynévvel illeltek, s Pére Ubu „Hőstetteit

be is mutatták egy rennes-i ház padlásán. Az *Übü* barbár karikatúra: ilyennek látta az elhülyült, önző polgárt egy felbőszült élettelenül hat. Nem csoda, hisz a paródiának épp a mai valóság prizmáját kell az adott mű elé helyezni. A mi Shakespeare-gal és gyávasággal falni vágyó figura több, képünk más, s úgy hiszem, bonyolultabb mint szociális szatíra: az emberi irgalmatlanságnak, kegyetlenségnek, az ember állati természetének elrettentő szimbóluma. *Übü* Lengyelország királyává teszi ma-gát, mindenkit megöl, ezzel a módszerrel ugyanis gyorsan meggazdagszik. Nem is tagadja, hogy országlásának ez egyetlen célja. Finánczseni. A darab végén iszkolnia kell az országból. „E felszínes, képtelenül brutális, közönséges szörnyeteg 1896-ban neveltséges túlzásként hatott - évek írja Martin Esslin *Az abszurd színház története* című esszégyűjteményében, 1945-re azonban a valóság messze felülmúlta. Ismét bebizonyította profetikus igazságát a

költő által a színpadra vetített, az emberi természet sötét oldalát ábrázoló intuitív kép.” Jarry a szimbólumok segítségével valódit teremtett a valóság határmezsgyéjén; az *Übü királyban* egy mitikus alakot és a groteszk archetipikus képek világát alkotta meg. Ez a gyors kézzel felvázolt, homályos és erősen leegyszerűsített képlet a bábszínház és a jóllehet Jarry vizuális látásmódja szem-shakespeare-i művészet karikatúrájában betűnően megragadta a díszlettervező öltött testet - anélkül, hogy Jarry szándékosan Shakespeare-paródiát akart volna készíteni. A majd száz évvel ezelőtti

királydráma-paródiává sikerült kis remek azonban ma, a paródia igényével olvasva, élettelenül hat. Nem csoda, hisz a paródiának épp a mai valóság prizmáját kell az adott mű elé helyezni. A mi Shakespeare-gal és gyávasággal falni vágyó figura több, képünk más, s úgy hiszem, bonyolultabb mint szociális szatíra: az emberi irgalmatlanságnak, kegyetlenségnek, az ember állati természetének elrettentő szimbóluma. *Übü* Lengyelország királyává teszi ma-gát, mindenkit megöl, ezzel a módszerrel ugyanis gyorsan meggazdagszik. Nem is tagadja, hogy országlásának ez egyetlen célja. Finánczseni. A darab végén iszkolnia kell az országból. „E felszínes, képtelenül brutális, közönséges szörnyeteg 1896-ban neveltséges túlzásként hatott - évek írja Martin Esslin *Az abszurd színház története* című esszégyűjteményében, 1945-re azonban a valóság messze felülmúlta. Ismét bebizonyította profetikus igazságát a

A Jarry-mű klasszikus alapanyagul szolgált különféle színpadi hatáselemek kikísérletezéséhez. A szerző képzeletében a színészeknek erősen stilizált öltözetű bá-bok hatását kellene kelteniök, akik a gyermeki naivitást sugalló, festett szín-padkép előtt játszva, a polgári nézőknek saját önelégült csúfságukat tárják fel. Jóllehet Jarry vizuális látásmódja szem-shakespeare-i művészet karikatúrájában betűnően megragadta a díszlettervező Vladislav Lalicki fantáziáját, mégis a díszlet mindenekelőtt egy leleményesen működő, jól funkcionáló színpadkép, mely-

Jarry: *Übü király* (a belgrádi Atelje 212 színház vendégjátéka) Zoran Radmilovic (**Übü papa**) és Maja Cuckovic (*Übü mama*)



nek elsődleges feladata, hogy a játékhelyszínek gyors változásait elősegítse, s ezáltal - logikus színpadkép-dramaturgiával - meghatározott *jelrendszert* ismertessen meg a nézővel. A hatalmas fehér dobogón különböző süllyesztők rejtőznek, s a nyílásokról levett deszkalapok útján más-más helyszínek teremthetők. A ha-

talomváltás például abban nyilvánul meg, hogy a lengyel király a bal oldali lyukban, a királynő pedig a jobb oldali-
ban áll; mikor Übü lesz a király, ő mászik be a jobb oldaliba, s Übü mama, az előző királynő piros esernyőjével a bal oldaliba. A süllyesztő azonban a darab értelmében nem süllyesztő: mikor Übü papa likvi-

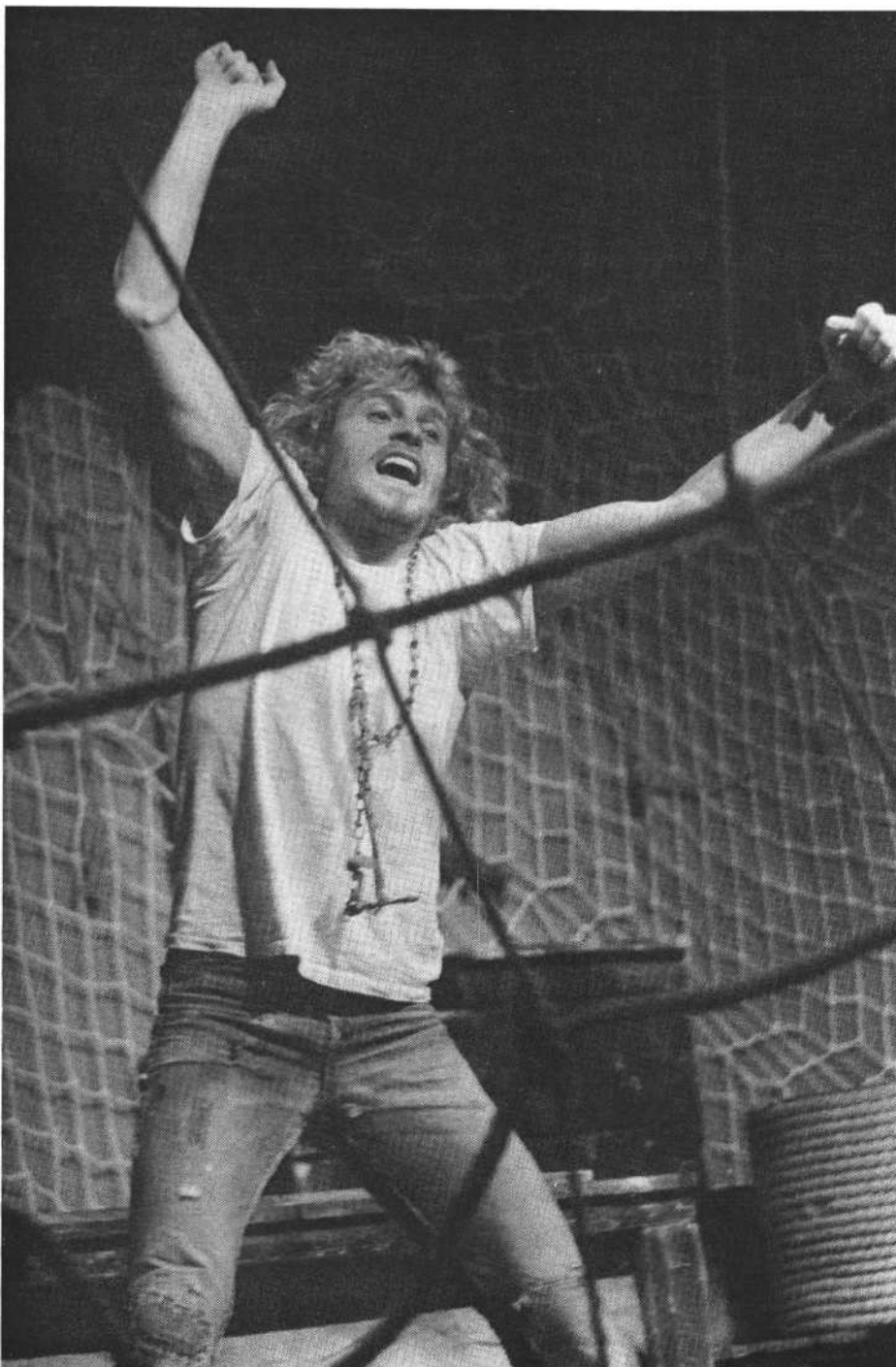
dálja a nemeseket, s kiabál, hogy „süllyesztőbe velük!”, azok egyszerűen kísértálnak a színpadról. A süllyesztők és a deszkalapánkok játéka amelletts összevissza tolnak iskolapadok képzetét is keltheti. A kellékek is dramaturgiai funkciót nyertek. Ahogyan az esernyő királynői hatalmi jelképként kerül át Übüékhez, a király a székét csapja a hóna alá s cipeli magával az előző királyi süllyesztőből a másikba. Sőt, mikor Übü papa a néphez szól, s kíséretével a mellig érő deszkalap mögé áll - mintegy a szónoki emelvényre - székét a deszkalapra akasztja. A szék idétlenül csüng a magasban.

Bohózati hatásokat keres minden játékelem: Paszomány kapitány felajánlja kalandor kardját a cárnak, a cár elfogadja, s szemünk láttára engedi vissza hüvelyébe: a fém colstokot ugyanis. Később vívni is fognak ilyen görbülő colstokkardokkal. Természetesen a legfőbb hatáselem a színészi játékban rejlik. Übü papa (Zoran Radmilovic) székéről a levegőbe ugrik, a levegőt akarja meglovagolni, persze a földre huppan; Rozamunda királyné (Tatjana Beljakova) haldoklik, majd meghal: hátára fekszik, fejjel a nézőtér felé, a színpad hátrafelé emelkedik, így lába groteszk módon magasabbra kerül a fejénél. A cár (Nikola Milic) felfelé egyre vékonyuló piros mértani kúpra emlékeztet. De egyelőre a sötétben csak egy fénypontot látunk, majd megvilágosodik a színpad. A fénypont a cári ruha aljában egy pici üreg, a cári börtön. A színész teste ebben az irdatlan magasságban teljesen mozdulatlan: a soha véget érni nem akaró uralkodó nőies karmozgása, fejjel, puhasága annál nevetségesebbé teszi a figurát.

Kiváló koreográfia, jó technikai felkészültségű színészek, az egyes szereplők s mindenekelőtt Radmilovic játéka modern, mai színjátszásról tanúskodik. Amivel azonban ez az előadás mégiscsak adósunk maradt: az az *együtteses színjátszásra építő* színház élménye.

Ezzel szemben épp az együtteses teljesítményével lepett meg a Huszonötödik Színházban két estén bemutatott Hamlet-vízió, a legfiatalabb belgrádi művészek előadása. Az alig több mint egy órába tömörített Hamlet nagyon szokatlan előadás. A szerepek felcserélhetők - ezt akarja bizonyítani Slobodanka Aleksic rendező. Öt színész, négy fiú és egy lány, meg egy gitáron, dobon játszó zenész „körmenete” érkezik a színpadra, rituális mozgással, énekszóval, hosszú desz-

Hamlet a pincében (a belgrádi Atelje 212 színház vendégjátéka)
Branko Milicovic (Hamlet) (MTI foto - Keleti Eva felv.)



kalapot tartva fejük fölé, mint valami koporsót. Később ez a deszkalap lesz Ophelia sírjának zárólapja. A díszlet - Todor Lalicki munkája -- jóllehet kisméretű színpadra, pinceszínházi előadás-ra készült, működésében az Übü játék-terére emlékeztet. De a néző és a játszó között kötélfaló húzódik, Dánia - börtön szimbólumaként; ezenfelül azt a funkciót is betölti, hogy a néző-színész közelség most ne a kapcsolat intimitását sugallja, hanem épp ellenkezőleg, a meg-jelenített látomás részesei be vannak zárva kényszerhelyzetük drámájába, s közelségünk nem hozhat feloldást számukra.

A játék követéséhez szükséges jelrendszert itt is hamarosan felismerjük. *Elhelyezkedés* szerint kik lépnek ki a játékból s kik lényegülnek a játszott színpadi alakokká; az „átlényegülésre” a jelszót a *kellékek* újra és újra kiosztása adja meg: Claudiust például a korona, Hamletet a vaslánc, Rosencrantzot és Guildenstern az undort keltő piros mintás kendőcske jelzi, Gertrudist piros nyakék. A poloniusi hízelgést egyszerűen a kegyes kéztartás jelenti. Egyetlen szerepet nem ruháznak át meg át: Horatióét. Horatio örök? - kérdezhetnénk. S mérhetetlen hiányérzetet kelt, hogy nem értjük a szöveget. A rendező és a vele társult fiatal színészek ugyanis szövegkönyvként fogták fel a Hamletet, szituációkat vágta egymás mellé, kifejezésre juttatván azt a meggyőződésüket, hogy a Hamlet-szövegkönyv a szereplők cselekedeteit szabja meg, nem a lélektanukat, s nem is cselekedeteik indítóokait. Ha elméleti támpontot keresünk ehhez a merész Hamlet-felfogáshoz, ismét eltalálunk a mai színház alkotóit gyakran megihlető fan Kotthoz.

A Hamlet szerinte olyan, mint a szivacs: magába szívja az adott kort, s cselekménye egy nagy szövegkönyv. Shakespeare nem osztotta ki a szerepeket, azokat a mindenkori jelenkor osztja ki. Hamlet a szövegtől függetlenül is él; s Slobodanka Aleksic mintha ezt olvasta volna ki a műből. Objektíve valóságos Hamlet nem létezik, így sokféle, egymástól nagyon is különböző hősök játszhatják el a Hamlet szövegkönyvét - vallja Kott -, de *csak egyet* lehet eljátszani a lehetséges Hamletek közül. Az Atelje pinceszínház bemutatóján viszont egyetlen előadás folyamán próbálják a különböző alkatú színészek más-más oldalról megragadni a drámai műben megfogalmazott archetipusokat. A szövegkönyv által megszabott cselekvést az adott színész végzi el: de a cselekvést elősegítő

vagy akadályozó drámai küzdelmet a többiekkel együtt vívja meg.

Egy-egy színész egy-egy magatartásformát emel ki a szövegkönyvből, s ennek konzekvens végigvitele jegyében lép át egyik szerepből a másikba. A Pince-Hamlet alkotói úgy kezelik a Hamletet, ahogy a régi korok költője kezelte a mítoszt: számukra nem a szavak a fontosak, hanem az, amit a szavak mögött, a drámai helyzetek és a cselekmény mélyén látnak. Az emberi viselkedés valamiféle ösképeit, archetipusait keresik, s Shakespeare hőseinak reneszánsz totalitása a különböző drámai helyzetekben mintegy felosztódik archetipikus „alkotóelemeire”.

Ha az Atelje színészei elfogadták Jan Kott állítását a Hamlet-szövegkönyvről és a szerepek felcserélhetőségéről, azért tehették, mert a színházi avantgarde -jobb híján „testszínháznak”, „gesztus-színháznak” nevezett - útját keresik: azt a színházat, amelyben a dráma mindenekelőtt a színészi testben, a színészi jelenlétben, a magatartásformák összeütközésében fogalmazódik meg, s a dikció már-már másodlagossá válik a színészi kifejezés felszabadított, gazdag eszköz-tárában.

Az Atelje Színház az ötvenes évek irodalmi avantgarde-ja, az abszurd dráma igézetében jött létre; ezért is tartják az *Übü királyt*, ezt az ös-abszurdot mintegy programdarabjuknak. Az a színházi út-keresés, mely iránt a Pince-Hamlet fiataljai vonzódnak, másfajta, *abszurd utáni* avantgarde. A két előadás közt valójában nem nyolc esztendő, hanem évtizedek vannak. Aligha tévedünk, ha azt mondjuk, színházi-művészi korszakváltás húzódik mögötte.



Köpeczi Bócz István rajza

TISZTELT SZERKESZTŐSÉG

Divat és jogos igény a tömegkommunikációs eszközök korában a közönségítélet meghallgatása és számontartása. Tudom, a színháznak nincs feltétlen szüksége erre, hisz közönsége estéről estére ítélezik tapsával, úgyhogy ezen ítélet írásbeli rögzítése majdnem felesleges, s a lelkes gratulációk vagy bőszen megbotránkozások körét ritkán lépik túl a színházlátogatók levelei. Mégsem érzem haszontalannak e rövid dolgozat megírását, mert - úgy érzem - egy igazságtalanul elhanyagolt területtel: a mű és a közönség kapcsolatával szakma és néző egyaránt keveset foglalkozik nyilvánosan. Pedig olyan terület ez, melynek vizsgálatából kiderülhetnek a siker tényezői, a színház hasznosan megismerheti közönsége elvárását, s ezt az ismeretét az elkövetkező sikerekben kamatoztathatja, hiszen a siker színház és közönség megújítója, erjesztő kovásza. Vámos László *Rómeó és Júlia*-rendezése azért volt nagy siker Szegeden, mert a közönségelvárásnak a szellemében álmolta színpadra. Ennek pszichológiai körülményeit vizsgálva eljuthatunk színházi életünk legkevésbé megoldott kérdéséhez: a nép-színház problémájához, a mindenkire szóló művek, a mindenkit megérintő előadások hogyanjához. A színház és a közönség együttes diadalához. S ezt már joggal nevezhetjük minőségnek; a nép színházának.

Ezt az új minőséget két szinten: a választás és megvalósítás szintjén kell minden más produkciótól elkülönítenünk.

Azt hiszem, a *Rómeó és Júlia*val való találkozást a közönség nem kerülheti el. Vagy fiatalon, maga is az első szerelem bűvkörében téblábolva, vagy beérett, mértővé „gyakorolt nézőként találkoznia kell a veronai fiatalokkal. S a közönség várja, óhajtja ezt a találkozást - ezt a teltházast, szegedi előadások is bizonyítják. A „miért?”-re egyszerű a magyarázat: szeretjük és ismerjük a halhatatlan shakespeare-i szerelem példázatát. Szellemi érésünk első aktív szakaszában ismerkedünk meg a rómeói és júliai élménnyel: az önmagunkra és a világra széles ablakot, új perspektívát nyitó első szerelemmel. Így nőhetett és nőtt profán szimbólum-má és tudással Shakespeare tragédiája, lelünk és gondolkodásunk élő, fájó és örömteli felismerésévé, így azonosulhatunk a betű szerint még ismeretlen Shakespeare-költéssel, így tulajdoníthatjuk ki magunknak a *Rómeó és Júliát*.

Igy válhatott népszínházi attrakcióvá Szegeden a lelünk és tudatunk arénájában örök-első konfliktus, az igazul izzó-hevülő, a rombolva építő természetes emberi metamorfózis: az első szerelmet idéző játék.

Levelem végső célja egy naiv figyelmeztetés: közönség és szakma egyaránt gondolkodjon el a szegedi sikeren, mert jó lenne, ha ez a népszínházi attrakció nem egyedi tünet lenne színházi életünkben.

Tiszaföldvár, 1972. augusztus 16-án

Tisztelettel:
Szabó András