



Rómeó és Júlia, 2013.

R: Somogyi Tamás.

Báb- és díszlettervező: Jakob Nóra.

Harlekin Bábszínház, Eger



„Az összes jelenetet
a mozdulatra építettük...”



Somogyi Tamás

A FÜLCIMPA ÉS A KIFEJEZÉS

RÓMEÓ ÉS JÚLIA A HARLEKIN BÁBSZÍNHÁZBAN



ő „mini-színpadán”. A szövegkönyv elkészítése közben egy olyan előadást képzeltem el, ami a lehető legkevésbé szóval, és a lehető legpontosabb gesztusokkal, testnyelvi jelekkel („bábtestnyelvi” jelekkel) közöl. Ebben támogatott az előadás dramaturgia, Khaled-Abdo Szaida is, akivel szoros együttműködésben készítettük el a dramaturgiai vázát és a szövegkönyvet. Mindazt kihúztuk a drámából, amiről azt gondoltuk, hogy mozdulatban elmondható. Azt is eldöntöttem, hogy ha nincs hiteles gesztus, akkor nem fogjuk megmozdítani a bábót. Inkább álljon egyhelyben és bízzuk a nézőre, hogy kitalálja, mi zajlik a báb fejében, mint-hogy mozogjunk a mozgás kedvéért. Semmi, ami üres és minden, ami kifejez, ez volt a tételmondatunk. Olyan előadást szerettem volna készíteni, ahol a bábok úgy mozognak, mint a legkivételesebb színészek, sőt talán még jobban: úgy, mint a legkivételesebb táncosok. Ne legyen pontatlan, maszatos vagy üres gesztusuk és folyamatosan uralják testüket. Ehhez olyan színészi munkára vágytam, mint Robert Wilson előadásaiban vagy a Keleti színházban, ahol a színészek egy pillanatra sem veszítik el azt a koncentrációs szintet, amelyben egyszerre üresek és telítettek, vagyis ahol minden megszűnik körülöttük, miközben összes ízületükkel a játékra fókuszálnak. Az üres tér, a realista bábok

és a minimalizálni kívánt szöveg egyértelművé tette, hogy a mozdulatoknál mindig a valóság, a realizmus lesz a kiindulópontunk, és onnan rugaszkodunk el az abszurd vagy a groteszk irányába. Először „*lekiismeretesen felépítettük munkánkat az igazságra*”, és csak az után éltünk a transzponálás eszközével, hogy megteremtjük a „*költői játékmódot*”, ahogyan azt Jean-Louis Barault is javasolja a *Színpadi játék szabályaiban*. Az egyik legnagyobb kihívás az volt, hogy a fentiek szellemében a lehető legtöbb gondolathoz kitaláljunk valamilyen érvényes mozdulatot. Sőt, a hitelesnél többet szerettem volna, olyan mozdulatokat, amelyek a szituáció és a szituációba keveredett ember lényegét tudják megmutatni. Az összes jelenetet a mozdulatra építettük és a szöveget csak később vettük elő, így folyamatosan a szituációt tudtuk vizsgálni és nem a leírtakhoz kerestünk különböző kiegészítő gesztusokat. Így még több szöveg kikerült az előre elgondoltak közül. A jelenetek próbái közben a valódi, emberi gesztusokat sorra felváltották az olyan mozdulatok, amelyek azokon túlmutattak. Ekkor lépett elő a báb és az a tudás, amelyet a bábok tudnak csak: ekkor mozdultunk el a realitás talajáról. (Ez minden jelenetnél újra és újra így történt, tehát a leírás nem a próbafolyamat egészére vonatkozik, hanem az egyes részpróbákra). Ötletekből persze volt rengeteg, úgyhogy a következő fontos feladat a szelekció volt, valamint a „visszacsupaszítás”, tehát azoknak a játékoknak a megtartása, amelyek valóban jelentéssel bírtak a szituáció szempontjából.

A másik fontos kérdés az arányok eltalálása volt, tehát a realista és a nem realista mozdulatok mértékének meghatározása. Az előadás dramaturgiájából látszott, hogy a darab második fele lelassul, és a drámaiság fokozódik benne. Miközben végig

éltünk az ellenpontozás eszközeivel, azt éreztük, hogy az utolsó jeleneteket (Júliát halottnak hiszik a szülei, Rómeó halottnak hiszi Júliát, Rómeó és Júlia öngyilkossága) nem szabad ellenpontozni és a lehető legegyszerűbben kell megmutatni. *„Úgy mozognak, hogy még a fülcimpájuk is kifejező”* – mondta Rumi László egy szakmai beszélgetésen. Valóban az volt a törekvés, hogy ott, ahol kivesszük a „csodákat”, amelyeket csak a bábok tudnak, bekapcsoljuk a fülcimpa-mozgásig pontosított mozdulatokat. A bábszínész legfontosabb tulajdonsága a precizitás. A tempó pontossága, a ritmus pontossága, a mozdulat pontossága nélkül nincs jó bábszínház. A bábszínész ezekben legyen virtuóz és gyakorlásra kész. Ebben egyetértettünk a társulat színészeivel, és talán ez volt ennek a találkozásnak a legszerencsésebb oldala. Mindenki tanulni és fejlődni szeretett volna. Ők velem, én velük. Gyakoroltunk, kipróbáltunk, együtt dolgoztunk, együtt játszottunk. Az üres asztalokra szerettem volna egyetlen olyan elemet, amely megmozdítja a teret, de úgy, hogy közben megmarad az üres tér könnyedsége és szellőssége. Így került az előadásba díszletelemként a négy fakeret, amelyek minden teret határolnak, de semmi konkrét helyszínt nem jelölnek, és amelyek gyakran mozdulnak a bábokkal vagy azok helyett. Ezek egyrészt játéklehetőséget kínáltak, másrészt gondolatilag is illeszkedni tudtak a drámához. A Shakespeare-mű is gyors és dinamikus, a szerelmesek megismerkedését követően egy nagy rohanás az egész darab, egyik helyszínről sietnek a másikra és hirtelen minden, ami korábbi életüket jellemezte, megkérdőjeleződik. *„Feje tetejére áll a világ”*, minden megmozdul. Körülöttük is és bennük is. A térváltások is ezt a gondolatot szolgálják és ebben a rendszerben borul rájuk az összes helyszín az utolsó képben. Egyedül Lőrinc barát van állandó helyen, az ő keretét nem mozdítjuk és neki saját kis neonfénye is van. Úgy gondoltam, hogy ő az, akihez mindig be lehet menni, mert mindig a helyén van. A szüleikkel nem tudnak beszélni a fiatalok, azonban Lőrinc

barát mindig a rendelkezésükre áll. Ő az, aki a közös történetüket mindvégig ismeri, és aki tanácsaival végül a kettős öngyilkosságot előidézti. Ezért a kripta rideg fényénél az ő keretének kis lámpái világítják meg Rómeót és Júliát.

Az áttetszőség, a keretek üressége magától értetődően bevonzotta a pantomim-szerű elemeket a játékba. A kereteken egyszer át lehet menni, máskor viszont falat jelölnek. Hogy éppen melyikről van szó, azt a játékban kellett megmutatni. Ezt a mozgásrendszert később nem csak a keretek kapcsán alkalmaztuk, de az inspirációt mindenképpen ezek a jelenetek adták.

A próbafolyamat későbbi fázisában az egyik legfontosabb kérdés számomra az lett, hogy a színészek bábmozgatással kapcsolatos nagyon komoly feladata és az öt színész által játszott tizenegy karakter mellett elvárható-e az erős színészi jelenlét és az intenzív, érzelmeket és lelki rezdüléseket pontosan sűrítő szövegmondás. Megszólal a színész, közben az egyik bábót átadja, a másikat átveszi és még egy díszletelemet is arrébb tesz. Elvárhatom-e, hogy a megszólalás is ugyanolyan virtuóz legyen, mint a mozgatás? A mi célunk az volt, hogy minden a lehető legmagasabb szinten fogalmazódjon meg. A Harlekin Bábszínházban korábban nem játszottak tragédiákat. A mesék világa sok drámai helyzetet kínál (elválás, halál, stb.), azonban ezeket általában szimbolikusan, gyakran a tér segítségével jelenítik meg az előadások. Nálunk nem maradt más, mint a báb teste és a színész hangja, hogy mindezt megteremtjük. Azt hiszem, a jó bábszínház egyszerre állítja fejre az általunk megtapasztalt hétköznapi valóságot, és mutatja meg az élet nagy drámáit. Úgy távolít el, hogy közben problémáiban, kérdéseiben rezonál a nézőben. Ez az az út, amit bejárunk az egri társulattal, és amelynek következő állomása egy Hamlet feldolgozás lesz. A történetmesélés helyett most a problémafelvetés kerül majd előtérbe és a szegényszínházi forma helyett egy vizuálisan is gazdagabb előadást tervezünk. A kíváncsiság és a maximalizmus azonban nem változik. Reméljük, a fülcimpákig megint eljutunk.



„A keretek teret határolnak, de konkrét helyszínt nem jelölnek” Fotók: Gál Gábor

ROMEO AND JULIET AT THE HARLEKIN PUPPET THEATRE

Prior to this outstanding performance, we asked the director, Tamás Somogyi, to share a brief account of his concepts and expectations. As he put it, while writing the text, he imagined a performance with the fewest words and the greatest precision in gestures and body language. “Nothing is empty; everything is expressive” – that was our motto. I wanted a performance in which the puppets move like the most exceptional actors, and - even better - like the most exceptional dancers. Empty space, realistic puppets and minimal text combined to make it clear that truth and realism are always the start of movement. From there we take off in the direction of the absurd and the grotesque. “We built all the scenes around movements, and we added the text only as we were eliminating unnecessary movements. In other words, we retained only characters who were genuinely meaningful in terms of the situation. To do this required that we find the correct proportion or the degree of interaction between realistic and non-realistic movements. “The most important feature of puppet theatre is precision. Without accuracy of tempo, rhythm and movement, there isn’t good puppet theatre. “The scene consists only of four wooden frames placed on empty tables. They define individual spaces, but they do not indicate any specific location. They often move with the puppets or in place of them. The transparency and the emptiness of the frames naturally drew pantomime-like elements into the play. Sometimes, according to the needs of the play itself, it’s possible to pass through the frames, other times they represent walls. “At a later stage of rehearsals, one of the most important questions was whether actors could be expected to speak with as much virtuosity as was exhibited in the movement. It was up to us to create the puppet’s body and the actor’s voice. “Good puppet theatre turns the everyday reality upside down and shows us the great dramas of life. It removes one level of reality in order to resonate with the audience’s deeper problems and questions. This is what the troupe in Eger is aiming for.”