

Abszurd színház – új színház – nouveau théâtre

Az 1950-es években megjelenő, és később a század francia drámairodalmának meghatározó jelentőségű irányzatának bizonyuló színházi kezdeményezések valamilyen „gyűjtőnév” alá rendezése már saját korukban is nehézséget jelentett. Avantgárd színház; abszurd színház; a nevetségesség, a gúny színháza; új színház: ezek az elnevezések mind csupán a jelenség egy-egy – kétségtelenül lényeges és általánosan jellemző – aspektusát emelik ki. Továbbá, ezek a fogalmak nem feltétlenül képeznek egymással teljes átfedést az érintett szerzők tekintetében sem. Így az e korszak drámairodalmát tárgyaló elméleti írások általában ma sem kerülhetik ki az egy bizonyos elnevezés melletti állásfoglalást és annak megindoklását. Bár éppen ezért tekintélyes szakirodalom áll szinte minden említett megjelölés mögött, a következőkben rövid áttekintés után kísérletet teszünk az eddig kevésbé használt, ugyanakkor talán a legkevésbé ambivalens és leszűkítő értelmű *nouveau théâtre* kifejezés előnyeinek feltérképezésére.

Hagyományosan Genet *Cselédek* (1947), Ionesco *A kopasz énekesnő* (1950) és *A lecke* (1951), Beckett *Godot-ra várva* (1952), valamint Adamov első darabjainak – *Paródia* (1947), *Invázió* (1949) – bemutatásától (1950) datálódik az addigi színházi gyakorlattal radikálisan szakító, új formákat és új tartalmat kereső szerzők által generált drámairodalmi „forradalom”. Bár kezdetben e darabokat nem játsszák nagyközönség előtt, mégis megtalálják saját rajongótáborukat a jelentős színpadokat akkoriban elfoglaló „pszichológiai”, realista-naturalista színház és a vaudeville ellenében. Ami egy

csoportba rendezi ezeket az egyébként függetlenül alkotó, sajátos, egyedi világlátással rendelkező drámaírókat, az – akárcsak a *nouveau roman* esetében – éppen a megelőző időszak továbbra is jelen lévő tendenciáival, többek között a realista-naturalista esztétikával való szembeheyezkedés. A realizmus letompítja, felhígítja, meghamisítja a valóságot, nem vesz tudomást alapvető rögeszméinkről és szükségleteinkről: a szerelemről, a halálról, a rácsodálkozásról – jelenti ki Ionesco. (vö: NCN, 48) Második drámakötetének megjelenésekor Adamov meglehetősen kategorikusan nyilatkozik erről: „A *Paródia* számomra nemcsak önigazolási kísérletet jelentett (...), hanem a lázadás aktusát is. Én, aki a *Színház és visszáján*¹ nevelkedtem, és aki, mindek előtt, megundorodtam az úgynevezett pszichológiai drámáktól, amelyekkel valamennyi színpad tele volt és van ma is zsúfolva, ki akartam fejezni tiltakozásomat.” (ADAMOV, 9)

A hagyománnyal való szembeheyezkedés minden avantgárd kezdeményezés sajátja: az avantgárd színház mindenkor az általánosan elfogadott ízlés ellenében formálódik, és ismeretlen szerzők még nem játszott műveit, vagy ismert szerzők olyan darabjait választja magáénak, amelyek formailag, esztétikailag, szellemiségükben közel állnak ahhoz az esztétikához, amit érvényre akar juttatni.² Ugyanakkor, a nyilvánvaló hasonló törekvések ellenére a fentebb említett szerzők – éppen eredetiségük okán – önálló utakon keresik a színházi műfaj megújításának lehetőségeit. Ha tisztelik is – és olykor bírálják – egymás munkáját és célkitűzéseit, nem töreksenek semmilyen egységes front kialakítására.

¹ Artaud *Le théâtre et son double* című műve magyar nyelven *A színház és hasonmása* címen vált ismertté, amelynek írásai magyar fordításban *A könyörtelen színház*, illetve *A színház és az istenek* című kötetekben olvashatóak, 1985, illetve 1999.

² Vö: Georges Pillement: *La condition de l'auteur d'avant-garde*, dans *Le théâtre moderne*, Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1965, 50–51

Ellenállnak az olyan elnevezéseknek is – legyen szó akár avantgárd, akár abszurd színházról –, amelyek valamilyen csoporthoz tartozásukat erősítik meg, hiszen bármilyen címke, legyen mégoly találó vagy pozitív üzenetű is, skatulyába zárja a művészt, és megfosztja az alkotás szabadságától. 1959-ben egy az avantgárd színháznak szentelt beszélgetésen Ionesco – bár elfogadja avantgárd szerzőként való aposztrofálását³ – kiemeli, hogy az avantgárd a szabadságról szól, és követeli a drámaíró kísérletezéshez való jogát. Utal a kifejezésben rejlő alapvető ambivalenciára, és a népszerűséggel való összeférhetetlenségére is: a megelőző korban avantgárdként számon tartott, új utakon járó szerzők (például Anouilh, Giraudoux) azóta szinte klasszikussá váltak, immár a színházi hagyományba illeszkednek – ez minden avantgárd sorsa. Ugyanebben az évben Bernard Dort kijelenti, hogy „a *Godot-ra várva*, az utolsó Ionesco-reprízek, valamint az avantgárd fogalma körül zajló viták után ez a fajta dráma polgárjogot szerzett, ugyanakkor pedig bekebelezte a polgárság”, és Adamov *Paolo Paoli* című drámája kapcsán új perspektíváról, az avantgárd politikussá válásáról, illetve az avantgárd meghaladásáról beszél. (ADAMOV, 38) Tény, hogy első drámái után Adamov a metafizikai színházról eltávolodva az elkötelezett drámaírás mellett tör lándzsát – elsősorban Brecht nyomdokain haladva – és kritikusan viszonyul mind saját korai műveihöz, mind kortársaihoz. Szerinte Ionesco elvesztette azt a humort, ami tényleges nyelvi eredetiséget biztosított számára, és mindaz, ami a *Székek* után következett, származás. Beckett soha nem tudta meghaladni drámaírás terén a *Godot-ra várva* színvonalát, és bár elismeri Genet bátor témaválasztását a *Néger* és a *Paravánok* kapcsán, kifogásolja, hogy neurózisait nem sikerült oly módon átalakítania, hogy a néző számára felismerhetetlenné váljanak.

E pálfordulástól függetlenül Adamov, Beckett, Ionesco és Genet műveinek együttes vizsgálata képezi Esslin 1961-ben megjelenő *Theatre of the Absurd*⁴ című munkájának alapját. Az „abszurd színház” fogalmának bevezetése Esslin nevéhez köthető, s talán nem tévedés azt állítani, hogy mind a magyar, mind a nemzetközi szaknyelvben – és főként a köztudatban – ez a legismertebb és a leggyakrabban használt elnevezés. Ionesco „jövendőlése”, miszerint az „abszurd” szó múltó divat – elég homályos ahhoz, hogy semmit ne mondjon, és alkalmas legyen mindennek a meghatározására – nem vált valóra.⁵ Adamov, de még az egyébként ritkán nyilatkozó, és a munkáját illetően nehezen szóra bírható Beckett is több helyütt tiltakozik az elnevezés ellen, mivel az értékítéletet hordoz magában.⁶

A szó filozófiai és morális jelentéstartalma miatt az „abszurd irodalom” kifejezés viszonylag tág értelmezésbeli lehetőségeket rejt magában. Nem irodalmi áramlat, nem iskola, nem divat és nem betegség: az abszurd válságjelenség – írja Nicolae Balotă 1971-ben megjelent, *Az abszurd irodalom* című művének bevezetőjében. Mint ilyen, a lét abszurditásának érzete – ahogyan azt Camus a *Sziszüphosz mítoszában* megfogalmazza – markánsan jelen van az ötvenes évek színházában is. „Mi tehát ez a megfoghatatlan érzés, mely megfosztja a szellemet az élethez szükséges álomtól? Ha egy világot jól-rosszul meg lehet magyarázni, akkor az a világ otthonos. De ha a világmindenséget hirtelen megfosztjuk minden illúziótól, minden fénytől, akkor az ember idegennek érzi magát benne. Száműzetése végérvényes: nincsen többé elvesztett hazája, melyre emlékezhetne, nincs ígért földje, melyben reménykedhetne.” (CAMUS, 197) Az idegenség, az egység elvesztésének érzete, az ember és saját élete közötti törés maga az abszurd életérzés; a bizonytalanság, a kiszámíthatatlanság az embert tehetetlen lénné

változtatja, aki szinte csak kívülről szemléli saját életét. Ugyanakkor a színház és az abszurd kapcsolát vizsgálva feltétlenül különbséget kell tennünk az abszurd *elemei* – minden, amit nem sikerül dramaturgiai, scenikai, fogalmi kontextusukban elhelyeznünk – és az *abszurd színház* között. „Az abszurd darab a klasszikus dramaturgia, a brechti epikus rendszer és a népszínmű realizmusának ellendarabjaként jelenik meg. Az abszurd dramaturgia legkedveltebb formája a világosan körülhatárolt cselekményt és alakokat nélkülöző darab: itt a véletlen és a találgatás az úr. A színház lemond minden pszichológiai vagy gesztikus mimetizmusról, mindenféle illuzórikus hatásról, olyannyira, hogy a néző kénytelen elfogadni egy új, fikcióba ágyazott univerzum fizikai konvencióit.” (PAVIS, 26) Az új színházi nyelv új feladat elé állítja a nézőt: a pszichológiai színházzal, az illúzió színházával való leszámolás és az alakhoz való alapjaiban megváltozott viszonyulás egyben lehetetlenné teszi a drámai hőssel való azonosulást. Továbbá a költői képekre épülő nézői élmény fokozottan intuitív interpretációs és befogadói attitűdöt követel meg.

Az avantgárd specifikus technikáiról szólva Bernard Dort kettőt tart lényegesnek. „Az első egyfajta állandó szimbolizálás. Minden avantgárd drámában, Beckettéiben, Ionescoéiban, a hősök nem meghatározott helyzetű emberek, hanem «az ember», a nevetséges ember, nevetséges emberek, akik az «emberi sorsot» jelképezik. Másfelől az avantgárd dráma különös figyelmet szentelt a nyelv használatának. Vonatkozik ez Beckettre is, de elsősorban Ionescora. Ez a dráma magát a nyelvet tartja témának; a polgár nyelvét, amit a maga kongó ürességében mutat be.” (ADAMOV, 40) A bizonytalanság és a kiszámíthatatlanság nem kerüli el tehát az emberi kommunikáció területét sem, s mint ennek legfontosabb eszköze, a nyelv is a degradáció és a széthullás jeleit mutatja. Esslin is kiemeli ennek a merőben szokatlan drámai nyelvezetnek a jelentőségét. Mind Beckett, mind Adamov, mind Ionesco esetében fontos tény, hogy egyik szerző sem anyanyelvén ír, hiszen Adamov orosz, Ionesco román,

Beckett pedig ír származású, mindhármas esetében *választás* eredménye a francia nyelven való alkotás. Ahogy Beckett egy ízben megjegyezte, franciául könnyebb stílus nélkül írni – azaz elkerülni a nyelv logikájának való önkéntelen engedelmeskedést: az illogikus, az irracionális könnyebben kifejezhető egy idegen nyelven. Első darabjában, *A kopasz énekesnőben* Ionesco, szándéka szerint, a nyelv tragédiáját vitte színpadra – a darab ötlete egy *Assimil* nyelvkönyvvel való találkozás nyomán született –, bár a várakozásával szöges ellentétben a szöveg felolvasásakor azzal szembesült, hogy fergeteges humorú darabot írt. Ahogy Esslin írja, ebben a színházban a dialógus már nem valódi dialógus, nem dialektikus gondolatcsere: a bizonytalanság uralkodik, a szereplők gyakran azonnal elfelejtik, amit mondtak, a kérdésekre nem érkeznek válasz, s a szöveg gyakran az akció ellenpontjává válik. A kommunikáció hiánya nem egyszerűen az ember magányát, hanem egyfajta kozmikus magányt mutat meg, hiszen a látszólagos társadalmi kötelek mögött nem jelennek valódi kapcsolatok. Bizonytalanná válik az idő és a hely is, a realitás és a fantázia elemei keverednek. Az alakok sem rendelkeznek határozott körvonalakkal, olykor egymás tükörképei, felcserélhetők egymással.

Esslin a megelőző időszak színháza és az abszurd színház közötti egyik legfontosabb különbséget a forma megválasztásában látja. Az értelmetlenség, a nonszensz, az abszurdítás érzésének kifejezése a racionális megoldások nem megfelelőek, az irracionális nem fordítható le a logika nyelvére – az új tartalomhoz új formát kell tehát találni. Ez az új kifejezési forma egyfajta, az automatikus írással rokonítható gyakorlat lenne, amelynek célja a spontán módon, egyenesen a tudattalan legmélyéről feltörő víziók megjelenítése. Ez a folyamat nagyfokú szubjektivitást feltételez, ami e szerzők számára szinte az alkotás *sine qua non*jává válik. Az abszurd színház egyik legjelentősebb érdeme, hogy bebizonyította: a színház nem csak a külső valóságot, hanem az álmokat és a rémálmokat, az embert kísérő legbelső vágyakat, félelmeket: a belső valóságot is képes ábrázolni.⁷

³ „Je suis, il paraît, un auteur dramatique d'avant-garde. La chose me paraît même évident, puisque je me trouve ici, aux entretiens sur le théâtre d'avant-garde. Cela est tout à fait officiel.” (*Discours sur l'avant-garde*, in: NCN, 75)

⁴ A monográfia nem teljes magyar kiadása: *Az abszurd dráma elmélete*, Korszerű Színház 94. sz., ford. Sz. Szántó Judit

⁵ „On a dit que j'étais un écrivain de l'absurde; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode, qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne rien dire et pour tout définir facilement. Si je ne suis pas oublié, dans quelque temps, il y aura un autre mot courant les rues, un autre mot reçu, pour me définir moi et d'autres, sans nous définir.” NCN, 297

⁶ „(...) les valeurs morales ne sont pas accessibles. Et on ne peut pas les définir. Pour les définir, il faudrait prononcer un jugement de valeur, ce qui ne se peut. C'est pourquoi je n'ai jamais été d'accord avec cette notion de théâtre de l'absurde, car il y a là un jugement de valeur. On ne peut même pas parler du vrai.” Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, 27–28, idézi Jacquart, JACQUART, 29

„Ce sont des mots, des étiquettes qui ne veulent rien dire. (...) Je ne lis jamais les critiques.” *Rencontre avec Samuel Beckett*, in: Ahmad Kamyabi Mask, *Qu'attendent Eugène Ionesco et Samuel Beckett?*, 1991, Paris, 23

⁷ Mind Ionesco alkotói folyamataiban, mind Adamov korai darabjaiban különösen fontos szerepet játszanak az álmok – a *Taranne* professzor tulajdonképpen „egy éjszakai álom meg nem hamisított átültetése” – bár Adamov a politikai színház melletti elköteleződése idején az álmok felhasználását illetően némi rejtett kritikát fogalmaz meg kortársa felé, amikor így nyilatkozik: „Semmi kifogásom a színpadra vitt álmok ellen. Csak azt óhajtom, hogy ezeket az álmokat ne hamisítsák meg elemi metafizikai célok kedvéért, amilyen a világ irreálisága, minden dolgok egyenértékűsége, stb. Csak azt óhajtom, hogy ábrázolásuk tiszteletben tartsa az álom igazi tulajdonságait, hogy az álom tényleges mechanizmusai láthatóak legyenek és értékük szerint minősüljenek.” ADAMOV, 81

Mivel az abszurd már csak azért sem nevezhető irodalmi mozgalomnak, vagy iskolának, mert minden alkotó a saját útját járva keresi az új drámai konvenciót, az új drámai formát, Esslin nem próbálja merev rendszerbe zární a tárgyalt szerzőket. A szerzők esetenként eltávolodnak az abszurd általa körülírt univerzumától, illetőleg – mint Genet esetében – bizonytalan helyet foglalhatnak el. Esslin A *Paolo Paoli* kapcsán felveti annak lehetőségét, hogy a darab utat mutathat egy olyan színház felé, amely ötvözni képes a didaktikus epikus színházat az abszurdral, és hozzáteszi, hogy bár ezzel a darabbal Adamov nyilvánvalóan eltávolodik az abszurd színházról, a politikai színház felé fordulás a művész egyéni alkotói fejlődésének része. Bár kezdetben művészetük számos hasonló vonást mutat, Ionesco hasonlóan határozott egyéni utat követve jut egészen más meggyőződésre, s mindvégig elutasítja a politikai-ideológiai elköteleződést. A *Haldoklik a király* című drámájával egy új, majd-hogynem klasszikus formai szigorúság szintjére emelkedett, míg A *szomjúság és az éhség* megírásával Ionesco modern klasszikussá érett.⁸ Genet színháza a módszerek és a fentebb említett témák megközelítését illetően a kezdetektől sok tekintetben eltér az előzőekben tárgyalt szerzőkétől, azonban felfogásában mégis olyan lényegi egyezéseket mutat – a karakter hagyományos koncepciójának elvetése, a pszichológiai motiváció mellőzése, az alapvető emberi szituációk és mentális állapotok ábrázolása, a didaxis elutasítása – amelyek Esslin számára kellőképp indokolják abszurd szerzőként való tárgyalását. Meglátása szerint a *Cselédek* „jó eséllyel”, míg a *Négerek* és az *Erkély* teljes bizonyossággal tekinthető abszurd drámának.⁹

Emmanuel Jacquot *théâtre de dérision*, azaz a nevetségesség, a gúny színháza elnevezéssel jelöli ugyanezt a jelenséget, jóllehet ő az általunk említett négy szerző közül csak Adamov, Beckett és Ionesco munkáit állítja egymással párhuzamba. Azonos című művében¹⁰ külön fejezetet szentel az

avantgárdnak mint irodalom- és színháztörténeti fogalomnak (*Soixante-dix années d'avant-garde et de contestation*), amelyben sorra veszi mindazt, amivel ez az új színházi irányzat szembehelyezkedik. Említi a nem művészi tevékenységgel – tehát a politikai elkötelezettséggel – szembeni ellenállást (Adamov esetében ez megkérdőjelezhető), a realista-naturalista esztétika elutasítását, a pszichologizmus-sal és az ok-okozatisággal, a dialogizált színházzal és az irodalmi szövegek kizárólagosságával való szembenállást, valamint a múlt konvencióinak elutasítását. Ezzel szemben mindössze öt oldalt szán az abszurd mint irodalmi fogalom körüljárására (*L'absurde condition humaine, L'absurde et l'ennui romantique*), s itt egyebek között főként a tárgyalt szerzőknek az abszurd elnevezéssel szembeni ellenállását hangsúlyozza. Méltatja Esslin művét, mint alapos, jól dokumentált munkát és jogosnak tartja a könyv sikerét, kijelenti azonban, hogy Franciaországban az emberi lét abszurdításának fogalma pontos emlékeket idéz fel: az „abszurd” terminus azonnal Sartre-ot és Camus-t juttatja eszünkbe, és az alkotók visszautasítják ezt a már elkoptatott és értelmétől megfosztott kifejezést, még akkor is, ha minden pontatlansága és többértelműsége ellenére az abszurd továbbra is gyakran használt címke a háború utáni időszak színházának megjelölésére. Említi többek között az avantgárd, új színház, anti-színház, kísérleti színház, tiltakozás színháza, metaszínház elnevezéseket, majd kifejti, hogy mivel az általa tárgyalt szerzők mind előszeretettel nyúlnak a nevetségesség (*dérision*) bizonyos eszközeihez, számára ez a megjelölés a legtalálhatóbb és a legkevésbé félreérthető, mivel elkerüli a nemkívánatos konnotációkat, és egyben utal erre a – véleménye szerint – meghatározó attitűdre. Annál is indokoltabbnak tűnik a használata, hogy maga Ionesco is ezzel a szóval jellemezte saját színházát.¹¹ Jacquot számára alapvetően nem a színpadon megjelenített téma – az emberi lét értelmetlensége, az elidegenedés, a kommunikáció lehetetlensége –, hanem a téma megközelítésének *sajátos módja* az,

ami megkülönbözteti elődeiktől az új színház drámaíróit. Mivel sem az emberben, sem Istenben nem hisz igazán, az emberi lét értelmetlenségének börtönébe zárva a művész nem tehet mást, mint hogy iróniával fordul saját maga és a körülményei felé. Azonban ez a humor gyakran fekete humor, a nevetés csikorog, egyszerre tragikus és komikus, a gúny egyben öngúny is.

Alapos és átfogó művében több, az új színházra jellemző formai sajátosságot is említ. Ezek között szerepel a művek dramaturgiailag nyitott jellege, a didaszkáliának a szöveg többi részével egyenértékű volta, a dramaturgiai konvenciókkal – mint például az aparté, a hagyományos expozíció és egyes elcsépelte dramaturgiai fordulatok – való szakítás. A műnek meg kell találnia saját szabályait, tiszteletben tartva bizonyos színházi követelményeket, úgymint a szöveg párbeszédes formája vagy a sűrítés. A fentebb az abszurd kapcsán már említett témák mellett ő is kiemeli a megjelenített alakok¹² közötti kommunikáció lehetetlenségét, ami meghatározó a szövegek formai és tartalmi karakterét illetően is. Kitér a társadalmi funkció szerint megjelölt alakok gyakoriságára, a megkettőzött alakok és az alakpárok fontosságára. A darabok szerkezetét illetően a lecsupaszítottság, a ciklikusság, valamint a ritmus és az ismétlés mint strukturáló elem jelenlétét emeli ki. Ugyanakkor az álomszerűség, a nyitottság, a struktúra asszociatív, nem logikus felépítése, a szokatlan, meglepő elemek felbukkanása, a végletes leegyszerűsítés és a szabálytalanság egyaránt szerepel a jellemző vonások sorában.

Jacquot egy bekezdésében elismerően nyilatkozik ugyan Geneviève Serreau 1966-ban megjelent *Histoire du „nouveau théâtre”* című művéről, nem tér ki azonban az elnevezéssel kapcsolatos gondolataira. Serreau az '50-es évek francia drámairodalmának az eddigieknél egy szélesebb palettáját szerepelteti művében: Beckett, Adamov, Ionesco és Genet mellett Vauthier is Schéhádé is helyet

kap, sőt külön fejezetet szentel a kor rendezőinek, valamint az új színház úgynevezett második generációjának is. Serreau nem másra vállalkozik, mint hogy egymással összefüggésben feltérképezze a kor – az előzőekben már vázolt – uralkodó színházi vonulatait, áramlatait, anélkül, hogy egyik vagy másik jellemző vonást, technikát vagy témát előtérbe helyezné, és valamilyen rendszert, vagy kategóriát építene köré. Bevezetőjében Jacquot-hoz hasonlóan – és hasonló érvelés mellett – kifogásolja az „abszurd” terminus használatát. Bár tisztában van azzal, hogy akárcsak az „új regény” elnevezés, bizonyos idő elteltével az „új színház” is éppúgy hamissá és irritálóvá válhat, mégis, éppen meghatározatlansága miatt ezt találja a legkevésbé zavarónak és ambivalensnek. Ugyanezért megtartja az „avantgárd” elnevezést is, de pontosítja annak jelentését. Számára ebben a kontextusban ez a terminus az Ionesco – meglehetősen szokatlan – gondolatmenete szerinti értelemben lehet érvényes: *forradalmi*, azaz *időszerűtlen*, s mint ilyen *egyetemes*, tehát *klasszikus*.¹³ Ezen túl a forradalmiság a realizmus kritikáját is jelenti, hiszen a drámaírók új generációjának egyik legfontosabb célja egyfajta új realizmus, új valóság megtalálása és kifejezése.

A következőkben kísérletet teszünk e sokarcú újszerűség egyetlen alapvető, a drámai struktúrát alapjaiban és részleteiben is meghatározó elemének megragadására és néhány konkrét példán keresztül való bemutatására. Ehhez első lépésként újra Ionesco-t idézzük, aki a beszélgetések, interjúk mellett olykor drámaszövegeiben is kifejti a színház aktuális helyzetével kapcsolatos nézeteit. A *Kötelesség oltárán*¹⁴ kezdő jelenetében a – szinte már ismerős – középosztálybeli szalonban ücsörgő középosztálybeli házaspár kora esti beszélgetése (részben) a színház megújításának lehetőségei körül forog. Choubert a megújulás esélyeit latolgatja, Madeleine azonban szkeptikus. Choubert igazat ad nejének, és kifejti, hogy tulajdonképpen sose fejlődött a színház, „mindig is megmaradt rea-

⁸ „Le Roi se Meurt, equally dark as a play, marks Ionesco's breakthrough to a new level of almost classical formal control. (...) With *La Soif et la Faim* Ionesco achieved final acceptance as a modern classic.” ESSLIN, 181

⁹ „As such *The Balcony* and *The Blacks* can with certainty, *The Maids* with a good deal of probability, be regarded as examples of the Theatre of the Absurd.” ESSLIN, 228

¹⁰ Emmanuel Jacquot, *Le théâtre de dérision*, Gallimard. A mű első kiadása 1974-ben jelent meg. Itt a bővített, 1998-as kiadásra hivatkozunk.

¹¹ „Je puis dire, que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui me paraît dérisoire, c'est l'homme.” NCN, 192.

¹² Pavis színházi szótárának fordítását követve az *alak* kifejezést használjuk a francia „personnage” terminusnak megfelelő értelemben. A magyar terminológiában az alak mellett a *szereplő* és a *perszonázs* kifejezés szintén használatos.

¹³ „Je ne crains nullement affirmer que le véritable art dit avant-garde ou révolutionnaire, est celui qui, s'opposant audacieusement à son temps, se révèle comme *inactuel*. En se révélant comme *inactuel*, il rejoint ce fonds commun universel (...) et, étant universel, il peut être considéré comme *classique*.” NCN, 96

¹⁴ A darab szövegében megfogalmazott, a színház megújítását célzó elgondolások és azok megvalósításának a darabon keresztül történő vizsgálata képezi Lukovszki Judit „Nouveau théâtre de Ionesco dans son rapport avec l'ancien – L'exemple des *Victimes du devoir*” című írásának tárgyát. (Revue d'Études Françaises, no 12, 2007, 111–118)

listának és bűnügyinek.” (UNESCO, 1955) Később, a darab utolsó negyedében színre lépő Nicolas d’Eux (a magyar fordításban Nicolas Elcheu) költő-író szintén a színjátszás megújításának kérdését vizsgálja – immár a szakértő szemével –, és a Choubert kínvallatásában elmerült Rendőrt faggatja színházi nézeteiről. A viszonylag hosszú dialógust érdemes részletesen idéznünk:

NICOLAS: Én irracionális színházról álmodok.
A RENDŐR: Amelyik szakít az arisztotelészi elvekkel?
NICOLAS: Pontosan. (...) A mai színház még mindig a régi formák rabja, nem sikerült túljutnia a Paul Bourget-félek pszichológiáján. (...) Tudja, kedves barátom, a mai színház nem felel meg korunk kulturális irányzatának, nincs összhangban a legújabb idők szellemi termésének összességével (...), holott számot kellene vetni az új logikával és az új pszichológia, vagyis az antagonistikus pszichológia vívmányaival. (...) Ha ugyanis egy másfajta logikára, másfajta pszichológiára támaszkodom, az esetben kontradikciót viszek a nonkontradikcióba és nonkontradikciót abba, amit a józan ész kontradikciónak ítél. (UNESCO, 191–192)

Ezek szerint az „új logika”, e józan ész elsöprő új strukturáló erő fel- és elismerése nem jelent mást, mint szakítást az arisztotelészi hagyománnyal – pontosabban azokkal a „régiformákkal”, amelyekben az arisztotelészi elvek alapján a 17. században kialakuló és megszilárduló klasszicista doktrína a rákövetkező századok színházi gyakorlatában tovább él. Gondolatmenetünk folytonosságának érdekében indokoltnak tűnik e hagyom-

mány néhány kulcsfontosságú elemének felidézése. A tér-idő-cselekmény egységének szabálya az arisztotelészi elgondolásokra hivatkozva csak a 17. században születik meg szigorú előírás formájában és képezi majd a klasszikus doktrína részét. Arisztotelész ugyan nem ír a hely egységről – d’Aubignac szerint ez a szabály magától értendő volt abban a korban¹⁵ –, a 17. században mégis fontos tényezővé válik, ami a díszletezési technika korabeli lehetőségeivel is összefüggésbe hozható. (A szimultán díszlet sajátossága, hogy a színész az elé a díszlet elé áll, amit a szövege helyszínként kijelölt számára, így tulajdonképpen minden helyszínváltás eleve természetellenesen hat. Később a szimultán díszletet felváltja az egy előadáson belüli egyetlen és változatlan díszlet.) *Poétikájában* La Mesnardière egy város és annak közvetlen környékét jelöli meg a hely egységét, Corneille szintén ezt tartja elfogadhatónak. Az idő egységének meghatározása problémát jelent, hiszen az Arisztotelész által megjelölt „egyetlen nap ideje” (POÉTIKA, V, 49b) többféleképpen is értelmezhető: *természetes nap*, azaz 24 óra, vagy *mesterséges nap*, azaz 12 óra. Corneille a maga részéről 30 órában jelöli meg a színpadon megjeleníthető idő határát.¹⁶ A cselekmény egysége a *szükségyszerűség* elvével összefüggésben jelenik meg: „A történet, mivel cselekmény utánzása, egységes és teljes cselekményt utánnozzon; a cselekmény részeinek pedig úgy kell összekapcsolódniuk, hogy egyetlen rész áttétele vagy elvétele nyomán szétessék és összezavarodjék az egész – hiszen ami meglétével vagy hiányával nem befolyásolja a mű értelmét, az tulajdonképpen nem is része az egésznek” (POÉTIKA, VIII, 51a). Boileau 1674-ben megjelent tankölteményének (*L’Art poétique*) első része a költői mű általános alapelveit taglalja. A választékos stílus mellett ezek a józan értelem, a tiszta gondolat és a természethez való hűség: a *szükségyszerűség* mellett a *hármasegység* szorosan összefügg a *valóságosság*¹⁷ elvével, ami

a három részterületet egyben tartó erőként működik, és meghatározó szerepet játszik a kor dráma-irodalmában és irodalomkritikájában. A valóságosságról d’Aubignac, meglehetősen kategorikusan, mint a színházművészet alapvető irányelvről ír, s a *Cid*-vita magát is tulajdonképpen a valóságosság követelményéhez való viszonyulás kérdése képezi. A klasszikus doktrína megszilárdulása idején a valóságosság az, „ami a közönség számára – mind a cselekmény, mind pedig az ábrázolás szintjén – a színpadi cselekvésekben, az alakokban, az előadásban igaznak, *hitelesnek tűnik*.” (PAVIS, 469) A későbbi századokban a hármasegység szabálya és a valóságosság fogalma is vita tárgyát képezi, azonban ez utóbbi, bár át- és újraértelmezhető, továbbra is meghatározó imperatívusként van jelen a színházi gyakorlatban. Mind a drámaszöveg struktúrájának, mind a cselekmény, mind a színpadi tér változásainak hátterében megkérdőjelezhetetlen hivatkozási pontot jelent. A 18. században a kor egyes építései, teoretikusai – köztük Voltaire – erőfeszítései nyomán az egyetlen privilegizált pontban érvényesülő perspektivikus színpadkép helyett megjelenik egy minden nézőnek közel egyenlő rálátási esélyt biztosító háromszögű, de valójában még mindig perspektivikus elrendezésű, proszcéniumot is magában foglaló játéktér gondolata. Ez az elképzelés továbbra is a hely arisztotelészi egységének megvalósítására és a valóságosság megteremtésére irányuló erőfeszítés gyümölcse, azonban a *palais à volonté*, a 17. századi klasszicista dramaturgia egyszerűsítő, több helyszínt azonos díszletelemmel történő megjelenítésére hivatott színpadképével ellentétben különböző helyszínek párhuzamos ábrázolását teszi lehetővé. A megelőző időkkel ellentétben a metonimikusan és szinekdochéként működő színpadi kódokat a *mimesis* által működő kódok váltják fel. Diderot színházról, dramaturgiáról, színészi játékról vallott elvei szintén az alappillérek tekintett valóságosság – bár egy újraértel-

mezett, továbbgondolt valóságosság – jegyében kérdőjelezi meg a klasszikus dramaturgiát, a színpad látható elemei és a valóság közötti megfelelést keresve mutatnak a polgári realista színház felé. Ez a törekvés nemcsak a díszletre, de a jelmezre és a színészi játékokra hatással van, és tetten érhető a kor drámaszövegeiben is.¹⁸ Hugo a *Cromwell*-előszóban a romantikus dráma védelmében szólva megint csak a valóságosság nevében ítéli el a 17. században az idő és a hely egységének megteremtését célzó dramaturgiai, illetve szcenikai megoldásokat. (Egyedül a cselekmény egysége – ami nem egyenlő az egyszerűséggel – érvényes, sőt elengedhetetlen kritérium a színházban, hiszen az emberi szem és lélek egyszerre egy dolgot, egy egységet képes befogadni.) A díszlet több helyszínt is magában foglal egyszerre, a színpadkép nemcsak részletekbe menően idézi a valóságot, hanem egyben fontos dramaturgiai funkciót lát el, az előadás néma szereplőjévé válik.¹⁹ Zola a *Naturalizmus a színházban* című művében többek között a legapróbb részletekig valóságshű díszletben látja annak zálogát, hogy a színészek ne *játsszák*, hanem *éljék* a darabot, s a valóságosság fogalma itt a *tökéletes illúzió* keresésével fonódik egybe. A díszlet egyre hangsúlyosabb szerepe a naturalista esztétikában szükségszerűen magával vonja a drámaszövegekben a didaszkália mennyiségének további növekedését, valamint a valódi tárgyak megjelenését a színpadon, szemben az addigi gyakorlattal, amiben a nem kellékként szereplő tárgyak a festett díszlet részét képezték. Később, a 19. század végén és a 20. század elején Appia és Craig elképzelései, a drámairodalomban a szimbolista, dadaista, egzisztencialista hatások és az ekkor születő drámaszövegek viszont egyértelmű eltávolodást jelentenek az illúzió színházától. Az ’50-es évek színházának sajátossága, hogy a hagyománnyal és a valóságosság igényével való szembehelyezkedés a műfaj alappilléreinek tekintett minden területeken – azaz a drámai idő, a tér,

¹⁵ Vö: François d’Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, INALF, 1961, 99.

¹⁶ Vö: Corneille, *Discours des trois unités, Oeuvres Complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, 64.

¹⁷ Arisztotelész *Poétikájának* magyar fordításai, így Sarkady Jánosé is, a görög „eikosz”-t „valószínűnek” fordítják, s ennek nyomán „valószínűségről” beszélnek. Itt a továbbiakban a közkeletű és egyértelmű „valóságosság” terminust használjuk. A „valószínűség” kettős jelentésű fogalom, ui. a „valóságosság” mellett magában foglalja az „eshetőség” szemémáját (azt, hogy valami várhatóan bekövetkezik, valamely esemény bekövetkezésének valószínűsége vagy a valószínűségsszámítás a matematikában), aminek a franciában a „probable, probabilité” felel meg. A *Poëtika* francia fordításában a „vraisemblance”, „vraisemblable” felel meg az „eikosz”-nak (lásd Michel Magnien annotált szövegkiadását: Aristote, *Poétique*, Le Livre de poche classique, Librairie Générale Française, 1990), s ez használatos kezdettől fogva a francia kritikai irodalomban is, aminek legjobb, mert egyértelmű magyar megfelelője a „valóságosság”, „valóságosság”. (Természetesen, amikor Arisztotelészt idézzük magyar fordításban, nem használjuk ez utóbbi terminusokat.)

¹⁸ Példaképpen említhetjük Voltaire *A skót nő (Le Caffé ou l’Écossaise*, 1760) című művét, ahol a díszlet leírása pontosan tükrözi szerzőjének elképzelését az ideális, háromszögű színpadról. A helyszín egyben lehetővé teszi különböző, „valóságosság” alakok megjelenését a cselekményben, sőt azt is, hogy egyszerre akár négy szereplő folytasson beszélgetést (az addig általában kettő, maximum három szereplőt beszéltető jelenetekkel szemben). Említhetjük a *Figaro házasságát* (1778), ahol a megelőző század gyakorlatához képest tetemes mennyiségű didaszkália egyrészről a jelmez mint színpadi jel növekvő fontosságáról tanúskodik, másrészről az új felfogás szerinti, természetességhez közelítő színészi játékokra vonatkozóan is értékes információkkal szolgál.

¹⁹ A *király mulat* (1832) IV. felvonásában olvasható didaszkália például olyan díszletet ír le, amely a dekoratív funkció mellett egyfajta dramaturgiai valóságosság szerint épül fel, egyes részletei előrevetítik a cselekmény bizonyos elemeit: a fal repedései teszik lehetővé, hogy Blanka meglesse a Királyt, s ez a mozzanat vezet majd a végzetes fordulathoz.

a cselekmény, a drámai nyelv és az alak vonatkozásában – rendre megnyilvánul, és a színház és a drámairodalom bizonyos alapvetéseit újrainró változásokat eredményez.²⁰ Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ezek a változások minden szövegben egyszerre minden vonatkozásban tetten érhetőek. A hagyományhoz való visszanyúlás, az újnak a régivel való, egymást kölcsönösen erősítő, sajátos egységet létrehozó keveredésének vizsgálata azonban meghaladja e tanulmány kereteit. Így egyetlen, ámde meghatározó részterület rövid és szükségszerűen vázlatos vizsgálatára szorítkozunk: az alak mint dramaturgiai funkció megváltozását követjük nyomon a *nouveau théâtre* két emblemikus szövegében, Ionesco *Kopasz énekesnőjében* és Beckett *Godot-ra várva* című művében.

A színész (jelmezével együtt) az a hely, ahol az alak a színpadon megjelenik, „élő kapocs a szerző szövege, a rendező instrukciói, és a néző befogadása között.” (PAVIS, 393) Mivel a színész vonásain és hangján keresztül válik valósággá, az alak mint dramaturgiai fogalom nem tűnik problematikusnak, meghatározása mégis sok elméleti nehézséggel jár. *Lire le théâtre*²¹ című művében Anne Ubersfeld egy egész fejezetet szentel az alaknak, amelyben körüljárja értelmezésének különféle módjait, a fogalom „válságát”, az alaknak mint a jelentésképzés folytonosan megújuló helyének funkcióit, valamint a „pszichologizálás” és a teatralizálás lehetőségeit. Megállapítja, hogy más irodalmi szövegekhez képest a drámaszöveg sajátos helyet foglal el, hiszen kapcsolódik hozzá a színházi gyakorlat, egyfajta színházi valóság, ahol a színész „fizikai egysége”, fizikai valósága relatív állandóságot biztosít a szövegben megjelenő alaknak. A *nouveau théâtre*-ban e relatív állandóság határai azonban igen széles teret hagynak az alak és az identitás játékos felfogásának. Ubersfeld álláspontja sze-

rint szemiológiai szempontból az alak sem a szöveg, sem a színpadi megjelenítés szintjén nem tekinthető személynek, léleknek, egyénnek, sokkal inkább egy struktúra geometriai helyének. Éppen ezért a színházban a pszichológia soha nem az alakban, hanem a szituációban keresendő.²² Az alakkal kapcsolatosan ugyanakkor felmerül a pszichológiai koherencia kérdése, ami szorosan összekapcsolódik az identitás problémájával.

A tragédiában szerepeltetett jellemek tekintetében Arisztotelész kikötései világossá teszik, hogy a szereplőknek bizonyos pszichológiai koherenciával kell bírniuk, s ha nem is mindig beszélhetünk komplex, összetett jellemekről, ez a koherencia jellemző a 17. századi színház alakjaira, főleg az arisztotelészi hagyományokat újraértelmező klasszicista színházban. *Poétikájában* Arisztotelész a tragédia hat fontos eleméről, köztük a *jellemekről* (karakterekről) beszél, ami fontossági sorrendben a történet után következik a második helyen. Itt a jellem szó a Pavis által meghatározott jelentéssel értendő, ahol „a darab *jellemei* egy alak testi, lelki és erkölcsi tulajdonságainak összességét alkotják.” (PAVIS, 206) Ami a jellemek felépítését illeti, Arisztotelész négy alapelvet jelöl meg: a jellem „derék”²³ legyen; hőshöz illő legyen; illeszkedjen a hagyományhoz és következetesen legyen felépítve. „A jellemeknél – akár a cselekményszövegben – mindig törekedni kell a szükségszerűségekre vagy a valószínűségekre, úgy, hogy az, amit egy bizonyos ember egy bizonyos módon mond vagy cselekszik, szükségszerű vagy valószínű legyen, s egyik dolog a másik után szükségszerűen vagy valószínűen következék.” (POÉTIKA, XV)

Az identitáshoz és az identitás megváltozásához kapcsolódóan kiemelkedő jelentőségű színpadi, illetve dramaturgiai eszköz a metamorfózis és a felismerés. Az átváltozás a színháztörténet bizonyos periódusaiban kedvelt témája a drámaszövegeknek,

az állandóság hiányát, a dolgok átmeneti jellegét hivatott ábrázolni, ezen kívül a hatáskeltés eszköze is. Az alakot illetően a színházi gyakorlatban számos formában megjelenhet: jelmez-, név-, attitűdváltás, vagy kizárólag az elhangzó szövegben rejtett információk által. Identitásváltás és átváltozás egymáshoz nagyon közel álló és időnként nehezen szétválasztható fogalmak, mindkettő lényegi változást jelent – látható jelekkel vagy azok nélkül –, és szorosan kapcsolódik a *felismerés* problémájához. A *Poétikában* felsorolt példákban nyilvánvalóvá válik, hogy Arisztotelész számára az álöltözet minden formája a felismeréshez vezet, a felismerés pedig a fordulat egy formája, amely köré az egész drámai cselekménynek szerveződnie kell:

„A fordulat – amint már meghatároztuk – a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig, ahogy mondani szoktuk, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint. (...) A felismerés, mint neve is jelzi, a tudatlanságból a tudásba való átváltozás, amely a boldogságra vagy szerencsétlenségre rendelt emberek örömére vagy fájdalomra következik be.” (POÉTIKA, XI.)

A felismerés öt változatát különbözteti meg: külső, örökletes vagy szerzett jelek általi, emlékezet, illetve következtetés általi felismerés, végezetül „mind közt legjobb az a felismerés, amely magából a cselekményből, meglepetés bekövetkeztével, a valószínűség alapján jön létre, mint Szophoklész *Oidipuszában* és *Iphigeneiájában*.” (POÉTIKA, XVI) Akárcsak a jellem megformálásánál, itt is a valószínűség fogalmával találkozunk. Tágabb értelemben a felismerés magában foglalhatja egy szereplő identitásának felfedését, de más olyan igazság felismerését is, amely hatással van a szereplők egymás közti viszonyára, és/vagy alapvetően megváltoztatja a drámai szituációt. Azonban látni fogjuk, hogy akárcsak a felismerés, a felismerés hiánya is – mely a bizonytalanság és homály forrása – fontos dramaturgiai szerepet játszhat.

Ionesco első darabjának műfaji meghatározása *ellenszínmű* (anti-pièce), s a színpadi alak is e sajátos műfajnak megfelelő formát ölt. Bár az explicit didaszkália célja alapvetően a színpadi megjelenítésre vonatkozó információk közlése, s így általában esztétikailag semleges, itt meghatározott stílusértékkel, esztétikai funkcióval is bír. Az „angol” jelző szélső határig vitt, 16 esetben történő ismétlé-

sével már a legelső didaszkália megadja a darab alaptónusát:

Angol polgári család lakása, angol karosszékekkel. Hűvös angol este. Mr. Smith angol úr, angol karosszékekben, angol papucsában angol pipáját szívja, s angol újságot olvas az angol kandalló mellett. Angol szemüveget hord, s kis ősz, angol bajuszt visel. Mellette egy másik angol karosszékekben Mrs. Smith, angol hölgy, zoknit stoppol. Hosszú angol csend. Az angol falóra tizenhét angol órát üt. (IONESCO, 7)

Egyfajta anti-instrukcióval, a hagyományos funkció kiforgatásával állunk szemben, ami bizonyos elemeiben csak formailag didaszkália, valójában az olvasónak szóló szerzői közlés, melynek színházi értelemben vett tárgyi megjelenítése mindenképpen problematikus. Egyszerre közöl tehát gyakorlati információt és kelt erős érzetet az olvasóban, így, bár a jelmeznek csak bizonyos elemeit emeli ki, mégis pontosan megjelenik előttünk az angol férfi sztereotip képe. A klisék világában találjuk magunkat, s a látvány szintjén minden „comme il faut”. A Tűzoltó természetesen egyenruhában és óriási fényes sisakban jelenik meg, amit még ültében sem vesz le a fejéről. Identitása funkciójára korlátozódik, külső megjelenése pedig nem más, mint e funkció – megint csak sztereotip – képe. Az ismétlődés és a változatlanosság érzetét erősíti, hogy nincs utalás az alakok külsejét érintő változásra, ellenkezőleg: bár Smithék gálaruhájuk felöltésével magyarázzák késésüket, ennek ellentmond a szerzői utasítás: „Mrs. Smith és M. Smith jobbról be. Ruhájuk változatlan.” (18)

A színpadi megjelenítés szintjén az alak a színész által kézzelfoghatóvá válik, s a színészi játékon és a jelmezen kívül hozzákapcsolódik a szövegben és a színpadon a név, ami a teatralizáció egyik eszköze. Itt a funkció megjelölése mellett (Tűzoltóparancsnok) a szereplőlista kizárólag közhelyeszerű angol neveket tartalmaz (Smith, Martin, Mary). A színpadon nem megjelenő alakok szintén hasonló neveket viselnek (Watson, Parker). Úgy tűnik, ezek a nevek nem alkalmasak az alakok azonosítására. A Watsonékról folytatott társalgás teljesen értelmetlenné válik, mivel a Watson család minden tagjának Bobby a keresztnéve. Még ha elhelyezzük is a szóban forgó családtagot a rokoni kapcsolatok szövevényes rendszerében, azonosítása nehézségekkel jár, mivel úgy tűnik, a névazo-

²⁰ Az előzőekből következően kézenfekvőnek tűnhet az antiarisztotelészi színház kifejezés használata. Az arisztotelészi színház fogalma brechti terminus, és az illúzióteremtésen, azonosuláson alapuló dramaturgiát jelöli. Bár az azonosulás és az illúzió kérdése, illetve annak elutasítása kétségtelenül megjelenik a *nouveau théâtre* univerzumában, nem fedi mindazon változásokat, amikre – véleményünk szerint – a valószínűség igényével való gyökeres szakítás következményeként tekinthetünk, továbbá számításba kell vennünk, hogy az antiarisztotelészi színház óhatatlanul brechti konnotációkat von magával, még akkor is, ha epikus színház és antiarisztotelészi színház nem megfelelői egymásnak (vö: PAVIS, 48).

²¹ Éditions Sociales, 1978, Paris

²² Ez az új színház szövegeire is igaz, még akkor is, ha a köznap értelemben vett lélektani megközelítés itt nem alkalmazható. A szituációban rejlő, akár a pszichoanalitikus elemzés számára is termékeny talajt kínáló elemek azonban nem ritkák.

²³ „Jelleme, mint mondtuk, akkor lesz valakinek, ha beszéde vagy cselekvése világosan mutat valamilyen célt (...), s derék lesz, ha derekas.” POÉTIKA, XV.

nosság itt egyúttal eltöröl minden egyéni különbséget, és azonos fizikumot is indukál:

Mind a kettőjüket ugyanúgy hívták, és ha együtt mentek valahova, nem lehetett megkülönböztetni őket. Csak az egyik halála után derült ki, melyik a másik. (10)

Ráadásul a fizikum leírása is meglehetősen zavarba ejtő, s az egyetlen biztos pont megint csak a társadalmi funkció megjelölése:

A vonásai szabályosak, de mégse szép. Túlságosan magas, és kövér. A vonásai szabálytalanok, de azért nagyon szép. Túlságosan alacsony, és sovány. Énektanárnő. (10)

A külső még a házastársak között sem tölt be identifikációs funkciót: Martinék csak akkor ismernek egymásra, miután megállapították, hogy egy vonaton utaztak, ugyanabban a házban laknak és ugyanaz a gyermekük. Ekkor használják a darab során először és utoljára keresztnévüket. De a szerencsés felismerés tévesnek bizonyul: Marytól megtudjuk, hogy Elisabeth nem Elisabeth, Donald nem Donald, ő pedig a maga részéről Sherlock Holmes.

A *Godot-ra várva* világában szintén meghatározó elem a bizonytalanság. A dolgok kiszámíthatatlansága az élet minden területén eluralkodik, s az ember mély idegenséget érez mindennel szemben, ami körülveszi. Az idegen helyre tévedt vándor érzése egyfajta szüntelen helyrajzi irányvesztettséggel párosul, melynek oka nem is annyira a tudatlanság, mint inkább a felejtés. A felejtés mint a felismerés akadálya igen fontos szerepet játszik a darabban. Az „elfelejtettem”, „nem emlékszem”, „azt hiszem” fordulatok Estragon leggyakoribb replikái közé tartoznak. A helyek, az idő, a szereplők, az események és a tárgyak kiesnek a többi szereplő emlékezetéből is, megteremtve ezzel a végletekig fokozott bizonytalanság légkörét. Estragon és Vladimir egészen a darab végéig képtelen teljes bizonyossággal azonosítani a helyet, ahol vannak. Bár (véltetőleg) ugyanarra a helyre térnek vissza, ez sem segít abban, hogy helyrajzilag elhelyezzék ma-

gukat. Az időhöz való viszonyulás szintén problematikus. Úgy tűnik, hogy a tér-idő kontúrok elmosódása és a felejtés az alakok azonosítását is bizonytalanná teszi, még akkor is, ha azok megjelenése nem változik. A neveket sem kerüli el a zűrzavar és a felejtés. Vladimir és Estragon Godot nevére sem emlékszik teljes bizonyossággal. A második részben Pozzo tétozás nélkül hallgat az Ábel és a Káin nevekre is, Estragon Catullusként mutatkozik be, Vladimir pedig nem tiltakozik a „Albert úr” megszólítás ellen.

Az identitástudat ilyen fokú zavara egyrésztől azzal magyarázható, hogy a Godot-ban nem a szó köznapi értelmében vett személyazonossági kérdések a fontosak. Miként az „örök” emberi sorsot, annak egy lehetséges változatát képviseli Pozzo és Lucky: az Úr-Szolga, illetve a Hóhér-Áldozat viszonyt jelenítik meg. Ezek a figurák alakpárokat alkotnak, ami egyrészt azt jelenti, hogy elválaszthatatlanok egymástól, másrészt azt, hogy csak egymáshoz való komplementer viszonyukban értelmezhetők (mint Don Quijote és Sancho Panza): Vladimirnak és Estragonnak saját profilja van, ez azonban csak egymáshoz való viszonyukban mutatkozhat meg. Az alakok színpadi megjelenítését érintő instrukciók bizonyos elemei szintén a viszonyok e rendszerét erősítik. Bár csak az első felvonás közepe táján derül rá fény, Estragon, Vladimir, Pozzo és Lucky mind keménykalapot viselnek. A kalap és a gondolkodás kapcsolata egyértelműen megjelenik a műben: Lucky csak kalappal a fején tud gondolkodni, s később az „elszabadult” gondolatok fenyegető áradatának is csak a kalap levételével és fizikai tönkretételével lehet véget vetni. Pozzo kitépi Lucky kalapját Vladimir kezéből, földhöz vágja, rátipor: „Most már nem gondolkozhat többé!” (BECKETT, 49) Ily módon a keménykalap, azon túl, hogy mint jelmezelem a modern korra utal, a gondolkodó, az önmagára reflektáló, „önmagát dramatizáló”²⁴ alak attribútuma is egyben. Ugyanakkor az a tény, hogy mind a négy alak egyforma fejfedőt visel (Lucky, bár az első felvonásban megfosztják kalapjától, a második felvonásban változatlan külsővel, újfent kalapban jelenik meg), éppen annak identifikációs funkcióját szünteti meg. Ráadásul

Vladimir minden aggály nélkül cseréli le sajátját Lucky első felvonásban ott hagyott, „megkínzott” fejfedőjére, s ugyanitt a két clown már-már cirkuszba illő „mutatványa” a három kalappal szintén kiemeli az identitás, a személyazonosság kérdésének hangsúlytalan voltát. Másik fontos jelmezelem és egyúttal kellék Estragon cipője. Az első felvonásban mint lábfájást okozó lábbeli és egyben az életútját járó ember jelképe szerepel; a második felvonásban Gogo ismeretlen eredetű cipőkre cseréli őket. Bár nem a jelmezük részei, Pozzo és Lucky egyes állandó kellékei evidens módon kapcsolódnak az alakok rendszerében elfoglalt helyükhöz. A korbács az ókori Rómában a legnagyobb méltóságok előtt járó lictorok kezében az államhatalom egyik jelképe volt, illetve Jézus szenvedéstörténetében a kínzás és megalázás eszköze. Az elemzési kosár (melyből hús, kenyér és bor kerül elő) fogalmához a jólét jelentését társítjuk, s így éles kontrasztot teremt Pozzo és a szegényes élelemtartalékát csaknem maradéktalanul felélő Gogo-Didi páros között. A bőrdöng önmagában véve útításka, vagyis közönséges használati tárgy, másfelől azonban metonimikus viszonyban áll az utazással; az a tény pedig, hogy homokot visznek benne, az ember által vállalt „úti fáradalmak” értelmetlenségét jelzi. Ezek a tárgyak a két alak, Pozzo és Lucky megjelenésének állandó elemeit képezik, amelyekhez képest a fizikai állapotban és az attitűdben való elmozdulás (Pozzo vaksága és kiszolgáltatottsága, Lucky némasága) a hanyatlás markáns jeleiként értékelhetők.

A végletekig vitt bizonytalanság a magunk és mások identitását illetően ugyanakkor a kommunikáció szintjén is az abszurd, a nonszensz érzetét teremti meg:

VLADIMIR: Ugye, nagyon megváltoztak?
ESTRAGON: Valószínűleg. Csak mi nem változunk.
VLADIMIR: Valószínűleg? Kétségtelenül. Hiszen láhattad.
ESTRAGON: Látni láttam, de nem ismerem őket.
VLADIMIR: Már hogyne ismernéd.
ESTRAGON: De nem.
VLADIMIR: Hidd el, ismerjük őket! De te minden elfelejtesz! Kivéve, ha csakugyan nem ugyanazok.
ESTRAGON: Nem azok, különben ők is felismernek volna.
VLADIMIR: Ez semmit sem jelent. Én is úgy tettem, mintha nem ismerném fel őket.

Ami pedig minket illet, minket senki sem ismer meg. (53)

A második rész végére nemcsak a két főhős felismerhetősége válik kétségessé, hanem az is, hogy egyáltalán láthatóak-e, s ezzel tulajdonképpen létezésük is kétségessé válik:

FIÚ: Mit mondjak Godot úrnak, uram?
VLADIMIR: Mondd, hogy... (*abbahagyja*) mond, hogy láttál és hogy... (*tűnődik*) hogy láttál. Mondd csak, biztos vagy benne, hogy találkoztál velem, holnap nem állítod azt majd, hogy sohasem láttál? (100)

Az arisztotelészi hagyományban felismerés és fordulat feltételezik egymást. Itt mindkettő lehetetlennek bizonyul: a *Godot-ra várva* alakjainak esetében úgy tűnik, egy időn és téren túli azonosíthatatlan, félig-meddig létező világ részei. Elmerülünk a végtelen várakozásban, ahol nincs megérkezés, az ismétlődés és nem a megoldás világában. Maga a (hiábavaló) várakozás válik „cselekménnyé” – ennek dramaturgiai előfeltétele az arisztotelészi elvekkel való szakítás. A *Godot*-ban a sors szerepét a változatlanság, az örökös ismétlődés játssza, ez a világ nem ismeri a tragédiák katasztrófába torkolló konfliktusait, az „erkölcsi világrenddel” való szembefordulást, de a „forgandó szerencse” filozófiáját sem. Ilyen módon a halál sem jelenthet megváltást, éppen ezért noha felmerül az öngyilkosság gondolata, tett nem követi azt. A *Kopasz énekesnő* világa egy valóságos konfliktusokat nem ismerő, kommunikációra képtelen, egyéni jellem nélküli, felcserélhető alakokkal benépesített világ érzetét kelti: a felismerés arisztotelészi elvét kifordítva láttatja a szerző, szándékosan előidézett csődöt mond az arisztotelészi dramaturgia. Ezek a mélység nélküli figurák az alakváltozások világában mozognak: a felcserélhetőség explicitté válik az utolsó jelenetben, ahol Martinék foglalják el Smith-ék helyét, és minden kezdődik előlről. Bár eltérő módon, mindkét darab közelít az alak Nicolas d'Eux/Ionesco által megfogalmazott, antiarisztotelészi koncepciójához:

NICOLAS: ...Egyfajta dinamikus pszichológia és cselekményesség kedvéért lemondanánk a jellemelek egységéről és önzetlenségéről... Akkor viszont nem vagyunk egyenlők önmagunkkal.

²⁴ Susan Sontag beszél „önmagukat dramatizáló” alakokról Lionel Abel metaszcínház-fogalmával kapcsolatban: „Így tehát a metaszcínház, amely cselekményében a tudatos szereplő öndramatizációját mutatja be, az a színház, amelynek legfőbb metaforái kimondják, hogy az élet álom, és a világszcínpad éppoly mértékben átitatta a nyugat drámáról vallott elképzeléseit, mint a görögökét a tragédia.” Abel szerint az európai drámatörténet e metaszcínházi (pl. Shakespeare) vonalának részét képezi többek között Beckett, Ionesco és Genet színháza is. Vö: Sontag, *A tragédia halála*.

Megszűnik az egyéniség, erők és el-
lenerők játékvá egyszerűsödik. (...) Elvesznek a jellemek az átformáló-
dásuk vázlatos jellegében. Az egyes
szereplők kevésbé hasonlítanak
magukra, mint a többi szereplőre.
(IONESCO, 192)

A színházhoz és a drámairodalomhoz való forra-
dalmi viszonyulás tehát, szükségszerűen, a régi el-
törlésével egyidőben az új keresését és érvényre ju-
tatásának mindenek előtt való szándékát állítja e
drámatörténeti jelentőségű folyamat origójába. Ser-
reau javaslatára, a *nouveau théâtre* kifejezés is a jelen-
ség e lényeges és megkérdőjelezhetetlen aspektu-
sára helyezi a hangsúlyt. A magyar szakterminoló-
giában szintén használatos az „új színház” megje-
lölés, ugyanakkor zavart okozhat, hogy e kifejezés
használatára bármely, az aktuálisan jelen lévő szín-

házi tendenciától eltérő irány esetében magától ér-
tetődő lehet. A magyar teoretikusok között is szé-
les körben ismert művében Lehmann például az
abszurd és az epikus színházról elkülönülő és a
posztdramatikus színház felé mutató tendenciával
kapcsolatosan használja az új színház kifejezést.²⁵
A Budapesten Új Színház – illetőleg a múlt évi vál-
tozások óta *újszínház* – néven működő intézmény
további félrevezető konnotációként kapcsolódhat
ehhez a kifejezéshez, mindenképpen pontosítást
igényel tehát a használata. Éppen ezért, bár kétség-
telen, hogy a megközelítéstől függően indokolt le-
het egyik vagy másik elnevezés előnyben részesí-
tése,²⁶ számunkra – a szintén használatban lévő *no-
veau roman, nouvelle vague* mintájára – a Serreau
által javasolt *nouveau théâtre* változatlan, francia
nyelvű formája tűnik a legkevésbé ambivalensnek
és így a legalkalmasabbnak a francia dráma- és szín-
háztörténet e sajátos jelenségének megnevezésére.

Bibliográfia

- ADAMOV, Arthur, *Túl az abszurd színházon*, ford. Sz. Szántó Judit, Korszerű színház, no. 84. Budapest, 1966 (ADAMOV)
ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. Sarkadi János, Lazi, 2004 (POÉTIKA)
BALOTA, Nicolae, *Abszurd irodalom*, ford. Zirkuli Péter, Gondolat, Budapest, 1979 (BALOTA)
BECKETT, Samuel, *Godot-ra várva*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, in: *Samuel Beckett összes drámái*, Európa 2006 (BECKETT)
CAMUS, Albert, *Sziszüphosz mítosza*, ford. Vargyas Zoltán, Magvető, Budapest, 1990 (CAMUS)
ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Pelican Books, 1968 (ESSLIN)
IONESCO, Eugène, *A kopasz énekesnő*, ford. Gera György; *A kötelesség oltárán*, ford. Bognár Róbert, in: *Drámák*, Európa, 1990 (IONESCO)
IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966 (NCN)
JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, 1998 (JACQUART)
PAVIS, Patrice, *Színházi szótár*, L'Harmattan, 2006 (PAVIS)
SERREAU, Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, 1966
UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1978

²⁵ „...Nem szabad az abszurd és az epikus színház „folytatásáról” beszélni az új színházban, hanem meg kell mutatni azt a törést, hogy míg mind az epikus, mind az abszurd színház kitart egy fiktív és kitalált szövegvilág különböző eszközei-
kel történő megjelenítésének dominanciája mellett, addig a posztdramatikus színház már nem.” Hans-Thies Lehmann,
Posztdramatikus színház, Balassi, 2009, 58

²⁶ Magyar Miklós nemrégiben megjelent *Örkény István és a francia abszurd dráma* című könyvében (Budapest, 2013, Mun-
dus Novus), mint írja, az egyszerűség kedvéért az „abszurd” szót használja Ionesco és Beckett műveinek bemutatásakor,
ami a tanulmány témáját tekintve tökéletesen érthető. Balotá szintén kizárólag Ionesco és Beckett műveit elemzi a nyu-
gat-európai abszurd irodalmat történetiségében ismertető, fentebb már említett művében. Úgy tűnik, a drámaírás gya-
korlatában e két szerző művei képviselik a leginkább „vegytiszta” formában mindazt, amit az elmúlt évtizedek elméleti
írásai „abszurd dráma”-ként definiálnak.

VÉCSEI ANNA

Angélica Liddell. Dráma és performansz

I. Bevezető

1.1 Miért éppen Angélica Liddell?

Ez a szakdolgozat egy itthon mindmáig ismeret-
len, vagy csak a színházi szakma egy igen szűk
rétege számára ismert kortárs spanyol dráma-
író, rendező, látványtervező és színésznő, a Lewis
Carroll Alice-a után a Liddell művésznevet válasz-
tó Angélica Gonzales különös művészetéről kíván
szólni. A választásom oka, hogy meggyőződésem
szerint egy nagyon tehetséges, igen eredeti alkotó-
ról van szó, akinek a munkáit az Erasmus program
révén Madridban töltött kilenc hónap alatt sikerült
megismernem, és akit evvel a dolgozattal szeretnék
bemutatni a magyar közönségnek is. Az olvasás
nyilván nem egy pontján érezzük majd távolinak,
az itthoni színházi struktúrába beilleszthetetlennek
azt a színházat, amit a művész (ez a kifejezés őt ma-
gát valószínűleg a végletekig ingerelné) képvisel,
nem árt azonban tudnunk, hogy maga a spanyol
színházi szakma is afféle *outsider*ként tekint rá, sőt
ő maga is, lényegében előzmények és kontextus
nélküli zárványként¹ definiálja az általa 1993-ban
alapított Atra Bilis társulatot. Hogy ez a kijelentés
mennyiben igaz, azt majd a későbbiekben meglát-
juk, annyi azonban biztos, hogy a művész minden
egyik munkája olyan sokféle elemből áll, és annyi-
féle referenciát és nyíltan vállalt művészi hatás nyo-
mait viseli magán, hogy a színház esztétáinak fel-
fedező kedve számára igencsak burjánzó táptalajt
kínálnak. Vizsgálódásaimat azzal kezdem, hogy
szemügyre veszem a hazai és nemzetközi szakmai

sajtó körében olyannyira felkapott, számos polé-
mia kereszttüzében álló alkotó biográfiájának meg-
határozó pontjait, valamint érdeklődésének irá-
nyultságát. Számára a színház harc két hazug kö-
zött, akik közül az egyik a világot a haladás irányá-
ba provokáló színész, a másik pedig az ugyanezen
haladásnak gátat vető, a társadalmi rendet és nor-
mákat megtestesítő néző.²

1.2 A korai művek kritikai visszhangja

Ahhoz, hogy megérthessük Liddell műveinek
világát, és különösen a performansz műfaja
iránti hajlandóságát, először őt magát kell
megértenünk, a környezetet, ahonnan elindult és
a vágyakat, amelyek az egyre haladó időben kifej-
lődtek benne.

Az 1966-os születésű Angélica Gonzales Figue-
resben,³ vagyis katalán földön látta meg a napvilá-
got. Apját, aki hivatásos katona volt, később áthe-
lyezték egy Valencia melletti faluba, így Angélica
gyermekéveit egy katonai táborban töltötte, mely-
nek emlékei, agresszív légköre, durva, ugyanakkor
sajátos nyelvezete, és rendkívül szigorú szabályai,
amelyek nagy mértékben korlátozták az egyéni sza-
badságot, minden bizonnyal hatással voltak a kis-
lányra.

„Apám katona volt. Az volt a munkája, hogy át-
vizsgálja a katonák leveleit, amiket az anyjuknak,
barátnőjüknek, vagy a nővéruknek írtak, és kitö-
rölje belőlük azokat a mondatokat, amiket veszé-
lyesnek ítélt(...) Így tanultam meg olvasni. A ka-
tonák szerelmesleveleiből (...) Papa, azt akarom,

¹ CORNAGO, Óscar, *Conversaciones con Angélica Liddell*, In: *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Moli-
na, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, 2005, 317–329.

² LIDDELL, *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres* [Rameau unokaöccse meglátogatja a hegyi barlangokat]

³ Az életrajzhoz egyrészt lásd CORNAGO, *Atra Bilis o el rito de la perversión*, valamint EGUÍA ARMENTEROS, *Angélica Liddell y la
tragédia de la indiferencia* című munkáit