

CSATÓ KATA

A CSELLÓNYAKÚ SZÖRNY ÉS MÁΣ TÖRTÉNETEK

Nők a kortárs bábszínházban – külföldi példák, szubjektív leltár

Bábrendezőként, néha bábszínészként régóta foglalkoztat, származik-e az alkotónak bármilyen előnye vagy hátránya abból, ha történetesen nő. Az első komolyabb visszajelzés a „nememmel” kapcsolatban egyetemi hallgatóként ért, egészen pontosan az első bábrendezésórán (tanulmányaimat Lengyelországban folytattam a 2000-es évek elején). A terembe lépve, ahol az osztálytársaim – három fiú – már bent ültek, a következő kérdésbe futottam bele a professzor úrtól: „Hát maga mit keres itt?” Mivel elsőéves voltam, még nagyon küzdöttem a nyelvvel. Próbáltam válaszolni tört lengyeliséggel, hogy órára jöttem. Ki volt írva az órarendben, hogy ide kell jönnöm, itt lesz a következő órám. „Tévedés, magának itt nincs helye!” – csattant az ellenvetés. Rögtön azon kezdtem el gondolkodni, hogy mégis milyen kontextusban kell értenem, hogy nekem itt nincs helyem. Próbáltam megérteni a lehetetlent, ezért visszakérdeztem: de hát a többiek is itt ülnek, ők az osztálytársaim, hogy van ez? Ekkor a professzor úr vett egy nagy levegőt, elmosolyodott, majd közölte velem, hogy „akkor mielőtt elkezdjük az órát, tegyünk valamit tisztába. Ezt a szakmát nem nőeknek találták ki. Három ilyen szakma van a világon. Tudja mi az a három szakma?” Elkerekedett szemekkel néztem, és a döbbenettől nem tudtam megszólalni, mire a professzor a segítségemre sietett, és meg is válaszolta a saját kérdését: „A szakács, a karmester és a színházi rendező.” Ez volt az első impulzus, amelyet rendezésórán kaptam. Természetszerűleg nagyon zavarba jöttem. Ez a pár mondat mindazonáltal akkorát lökött az igazságérzetemen, hogy ez a problematika a teljes pályámat végigkíséri. Azóta is kutatom és próbálom analizálni, megérteni, hogy a nemnek milyen és mekkora köze van a gondolkozáshoz, az alkotáshoz, a kreativitáshoz, a gondolatok rendszerbe foglalásához.

Mielőtt azonban rátérnék a szorosan vett kortárs női alkotókra, akik munkáikkal a jelenre reflektálnak, álljon itt a teljesség igénye nélkül egy rövid felsorolás a múltból, hiszen nők – nem is észrevétlenül – korábban is dolgoztak (báb)színházban. A kolozsvári-, illetve a magyar alternatív bábszínház megteremtése Kovács Ildikó rendező nevéhez fűződik. Az Állami Bábszínházban dolgozott Szőnyi Kató bábszínházi rendező, illetve (a pár éve Franciaországban elhunyt) Bródy Vera tervező. Szintén tervezett az Állami Bábszínháznak Ország Lili festőművész, grafikus. A nemzetközi szintéren mindenképpen említést érdemel Leokadia Serafinowicz lengyel tervező, akárcsak Magdalena Niculescu román rendező, aki nemcsak a román bábszínház meghatározó alakja, de az utánpótlás-nevelésben is fontos szerepet játszott: 1981-ben ő

alapította, majd sokáig vezette is a franciaországi Charleville-Mézières-ben található bábos főiskolát (ESNAM). És ha már utánpótlás, akkor jegyezzük meg, hogy lánya, Irina Niculescu szintén bábszínházi rendező lett, az Amerikai Egyesült Államokban él, de mind a mai napig folyamatosan dolgozik Európában is, főleg Romániában.

És akkor ugorjunk a jelenbe! Ma az illúziókeltés teljesen más alapokon nyugszik, mint a kilencvenes évek előtt, a paravános bábszínház korszakában. És nagyon úgy tűnik, hogy a báb új lehetőségeinek felfedezése világszerte egyre jobban érdekli a nőket. Csak az érdekesség kedvéért egy adat: jelenleg a Freeszfe hat végzős bábrendező-hallgatójának mindegyike lány, nő, tehát az utánpótlás tekintetében itthon is hasonló a tendencia.

A női bábost nemcsak mint részalkotót érdekli a kortárs színházi útkeresés, hanem mint olyan kreatív művészt, aki a teljes egészet akarja átlátni, megálmodni. A következőkben megidézett alkotók esetében tehát jellemzően egy és ugyanazon személy találja meg a témát, rakja azt egy dramaturgiai, vizuális rendbe, valamint játssza is el ezeket az előadásokat. A mai bábszínházban alapvető, hogy a mozgatónak és a mozgatott tárgynak egyaránt legyen dramaturgiai jelentősége, értelme és jelentése az előadásban belül. Nem véletlenül esik az alkotók választása egy-egy témára, amely éppen a bábban, a halott anyag életre keltésén keresztül válik értelmezhetővé. Így az alábbiakban elsősorban olyan női alkotókról ejtek majd szót, akik a bábszínházi nyelven nemcsak egy formanyelvet értenek, hanem egy olyan lehetőséget látnak benne, amelyen keresztül differenciáltan bemutatható a függelmi viszony, az irányítás, az animálás, érvényesülnek a báb dramaturgiai sajátosságai. Külön érdekesség, hogy – mint már említettem – ezek az alkotók nemcsak rendezői, tervezői, hanem játszó is az előadásaiknak (sok esetben a bábokat is saját kezűleg készítik), valamint az is jellemző mindegyikükre, hogy problémafelvetéseik gyakran tabutémákat érintenek, illetve maga a feldolgozás, a koncepcióalkotás különleges, nagyon extrém – mai.

Konkrét személyek bemutatása előtt érdemes röviden kitérni az európai bábszínházi gondolkodásra. Az európai bábszínházi kultúra alapvetően két részre osztható: az egyik a német, a másik a szláv típusú rendezői gondolkodás a bábszínházban. A német iskola számomra azt jelenti, hogy az alkotó a koncepció előszítésekor nagyon erős képzőművészeti vízióval, vagyis egy vizuális gondolattal is rendelkezik. Talán pont az ilyesfajta koncepcionális gondolkodásnak köszönhető, hogy a német típusú bábszínházakban inkább a dramatur-

gok szerepe fontos, a scenikusok kisebb számban vannak jelen, hiszen a legtöbb rendező maga készíti a szcenikai terveit is az előadásaihoz.

Jó példa erre a rendezői gondolkodásra Ilka Schönbein munkássága. Schönbein a hetvenes-nyolcvanas évektől vált a bábművészet meghatározó személyiségévé, és mind a mai napig alkot, bár egyre kevesebb fellépést vállal. Theater Meschugge nevű színházi formációjával a holokauszt témáját dolgozza fel. Előadásaiban a báb, a maszk, a matéria kiemelt szerepet kap. Vegyük például *Metamorphosis* című produkcióját, amelyben egymaga játszotta a koldusasszonyt és a gyermekét: az anyaszerepet (maszkkal) a felsőtestével, az ölében ülő lányát pedig bábbal, egyik kezével a báb fejét fogta, míg a másik kezét „kölcsonadta” a gyermeknek. A színésznő lába szintén a gyermek lábát „játszotta”, vagyis az anya nem látzott deréktól lefelé, de nem is hiányzott a térből, ugyanis a játék arról szólt, hogy anya és gyermeke ülnek az utcán, és koldulnak. A gyerek elkezd unatkozni és mocorogni az anya ölében, aki ezt eleinte rossz szemmel nézi, majd megkéri a gyereket, hogy „szórakoztassa” a nézőket. A gyerek feláll, táncol egyet, aztán körbevisz egy fémbilit, és pénzt kér a mutatványért. Az ötlet és a színpadi megoldás egyaránt bravúros, ahogyan Schönbein vizuálisan összekapcsolja a két karaktert, és közben a saját teste kettészakad, hiszen a két személy eggyé olvadása, eggyé válása is a mondanivaló része.

A szláv típusú rendezői gondolkodás pontosan ennek az ellentéte: ott a rendezői koncepcióhoz nagyon erős drama-

turgiát kell kötnie a rendezőnek, amelyen keresztül a báb funkciójára is választ kell találnia. Következésképpen a szláv típusú előadásoknál támaszként jellemzően nem dramaturgra, sokkal inkább tervezőre vagy scenikusra van szükség, aki a vizualitást hozza és beemeli a rendezői koncepcióba. Ide példaként a fiatal lengyel szolista, Natalia Sakowicz munkáit hozhatjuk, aki pár évvel ezelőtt robbant be a köztudatba a diplomamunkájával. A *Wake-up Call* című előadásban Sakowicz a mesebeli Piroskával azonosul, pontosabban kortársunkká teszi a jól ismert hősnőt, és továbbgondolja a történetét: mi van akkor, ha főszereplőnk egyik pillanatról a másikra, egyetlen éjszaka leforgása alatt érik nővé, és még ugyanazon az éjszakán eltéved abban a bizonyos erdőben, ahol találkozik a Farkassal és más Grimm-mesehősökkel? A Sakowicz által teremtett bábos közegben minden tárgy megszemélyesül, és a díszlet nem más, mint az üvegekoporsó, benne az alvó Hófehérke ember nagyságú bábjával.

Teljesen más szemszögből érdemel figyelmet Polina Boriszova, aki Szibériában született, majd iskolái befejezése után telepedett le Európában (jelenleg Franciaországban él). Bábos családban nőtt föl, szinte az anyatejjel szívta magába a mesterség csínját-bínját, de rövid időre kitekintett a cirkuszi világba is, bohócnak tanult, ami a *GO!* című előadásában (2011) igen erőteljesen jelen van. Gyönyörű, érzékeny, pontos játéka mindenkit lenyűgöz, nemkülönben a tárgyhasználat, amely fantasztikus absztrakciós folyamatokat indít el a nézőben. Az egyszemélyes előadás az öregség, a magány, az

Nina Vogel: Péter és a farkas. Fotó: Roberta Figue



elhagyatottság, a demencia problémáit dolgozza fel, ráadásul nonverbálisan. A színpadon egyedül ő van, meg körülötte a tárgyak, amelyeken keresztül mesél. Ragasztószalaggal (klasszikus, szobafestők által használt papírcsíkokkal) különböző mintákat rajzol a fekete falra, hiányzó tárgyakat a térből: egy kályhát, egy ajtót – majd egy figurát, egy férfit, akit szereplőnk megpróbál átölelni. Aztán a férfi a még több ragasztás nyomán kirajzolódó tömegbe olvad, majd egy „véletlen” mozdulatnak köszönhetően a ragasztószalag rátapad a színésznőre, és a figura megszűnik létezni, a másodperc törtrésze alatt eltűnik a szemünk elől. Főszereplőnk pedig egy vonatállomáson áll egy nagy bőrönddel, és hasztalan keresi semmivé lett szerelmét... Nagyon érdekes az előadásban, hogy a bábos hogyan használja a saját testét. Az előző alkotókkal ellentétben Boriszova csak félmaszkot húz az arcára, egészen pontosan az orra alá, a szája és az álla eltakarására, ezáltal nagy felületet biztosít az átváltozásra – az öregség megjelenítésére: a tekintetével, a homloka ráncolásával. A mimikáján keresztül is tud üzenni felénk.

Szintén izgalmasan értelmezi újra a báb használatát a kortárs színházban az izraeli származású, bár ma már inkább Európában dolgozó zenész és bábos, Yael Rasooly. Első előadását, egyben diplomamunkáját (*Paper Cut*, 2009) mind a mai napig nagy sikerrel játssza. Pályafutása során többször felmerült benne, hogy talán inkább zenésznek kellene mennie, hiszen kiskora óta énekel. Legújabb, szintén egyszemélyes előadásában, a *How Lovely*ban – amelyet tavaly a Charleville-Mézières-i

nemzetközi bábfesztiválon mutatott be, és amelynek újfent rendezője, tervezője, valamint előadója is egyben – ezt a pályaválasztási dilemmát feloldva énekel és bábozik. Rasooly érdekesen játszik a tárgyakkal, érdekesen gondolkodik bennük: az egész előadás a csellóra és tartozékaira épül, a bábok is a hangszer formáját absztrahálva készültek. A *How Lovely* a gyerekekkel szembeni abúzsról szól. A dramaturgia érdekessége, hogy a narrációt és a játékot is Rasooly vállalta magára. Az abúzust a csellótok becsukása és kinyitása jelzi (a tok eleinte a szülőket szimbolizálja, majd a csellótanárt). A becsukáshoz kapcsolódó drasztikus hang, ahogy a két oldal összecsattan, folyamatosan megállítja az éneklő színésznőt. Mindez olyan ritmusban történik, amiből a néző pontosan érti, hogy az aktus jelen időben zajlik. Az előadásban Rasooly maszkokat is használ, teljes maszkokat, amelyekből aztán előszeretettel építkezik tovább: látható például egy rémálomszörny, amelyhez a cselló nyaka adta az inspirációt, amely felül egy gyerekmáskában végződik. Ahogy a bábos a kezét, illetve a kézmozgató pálcát vonóként „húzogatja” a hosszú nyakon, a szörny mintha hangokat adna ki magából. Az abuzált gyerek az előadás alatt a szemünk láttára nő fel, válik nővé, majd magányos, meg nem értett emberré, aki képtelen az intim kapcsolatra, és azt is látjuk, mekkora problémát jelent számára a későbbiek során a testiség.

Egyedül tervezi, rendezi és adja elő produkcióit Nina Vogel is Brazíliából. Ő – teljesen függetlenül Yael Rasoolytól – szintén egy hangszerben, mégpedig a hegedűben talál

Magali Chouinard: Nomad Soul. Fotó: Jean-Guy Lambert



Polina Boriszova: Go! Fotó: Patrick Paru



ta meg azt a konceptet, amelyre felhúzta legutóbbi, a *Péter és a farkas* című Prokofjev-műből készült előadását. Ebben egy nagyon érdekes ruhakompozíciónak köszönhetően, amely az összes szereplőt magában egyesíti (ráfűzve, ragasztva, mindenféle eszközzel a szövethez erősítve), a zenekar mellett állva egymaga játssza el a történetet.

A női alkotók felsorolásából természetesen a társalkotókat sem hagyhatjuk ki. Magali Chouinard kanadai képzőművész elég későn talált rá a bábszínházra mint neki testhez álló kifejezési formára. Bő három évtizeden keresztül aktív képzőművészként dolgozott, majd foglalkoztatni kezdte, hogy hogyan lehetne kinyitni, nagyobb közönség elé vinni, esetleg bemozgatni az alkotásokat. Ezért szabadtérre álmódott előadásokat, és ezek meghozták számára azt a közösségi élményt, amelyre mindig is vágyott. Magali Chouinard nonverbális előadásokat készít, nincs hozzájuk zene, csak és kizárólag a mozdulat, a jelenlét és a képzőművészet ereje áll rendelkezésére, hogy megszólítsa az utcai járókelőket, és velük együtt közös játékba kezdjen, illetve bevonja őket egy másfajta önkifejezési formába. Előadásaihoz torzókat használ, illetve figuráit olyan módon hozza létre, hogy azoknak csak egy része látható (fél farkas, negyed madár stb.), de a néző a hiányzó részeket is könnyen odaképzeli. A térre egy darab bőröddel érkeznek, abból kerülnek elő a bábok egymás után. Egyesével kelnek életre, megfigyelhető a mozgásuk, a karakterük, a személyiségük, majd a bemutatkozás után fixen megülnek a bőröndön vagy a főmozgatón, Magalin, aki az előadás végén némán távozik a térről bábostul, és húzza maga után az üres bőröndöt. Alkotásaiban – amelyek már beltérben is láthatók – rendre megtartja a fekete-fehér színskálát, de mindig egyedül mozgatja a bábokat, egyedül játszik.

A Dél-Afrikai Köztársaságban született Janni Younge képzőművészként végzett, és hamar, közvetlenül a diploma után kezdett bábszínházzal, azon belül is óriásbábokkal foglalkozni. *Tűzmadár* című előadását olyan térben képzelte el, ahol látszanak a zenészek (a színpad hátsó részén ül egy teljes filharmonikus zenekar), előttük játszanak a táncosok maszkban és jelmezben, fölöttük egy nagy, ballonszerű anyag függ, amely vetítőfelületként is szolgál. Mindezek mellé emelődnek be az óriásbábok, különös lények, akik teljes jogú szereplői az

előadásnak. Bizonyos részeknél a zenészek teljes megvilágításban vannak, máskor, amikor csak a játszókra akarja irányítani a figyelmet, Younge a fényvel „levágja” őket a képről. Monumentális műről van szó monumentális eszközökkel: a tánc, az akrobatika, a látvány, a vetítés, a több ember mozgatta óriásbábok olyan komplex élményben részesítik a közönséget, amivel meglehetősen kevés előadás büszkélkedhet.

Talán érdemes még azt is megjegyezni, hogy több kortárs kolléganőjével szemben Janni Younge-nak családja is van: két gyermeke, mellettük végzi ezeket a hatalmas erőbedobást igénylő munkákat, utazza körbe a világot, és hoz létre ilyen vagy ehhez hasonló nagyszabású produkciókat, amelyeket az utóbbi időben már nemcsak mint tervező, hanem sok esetben mint rendező is jegyez.

Visszatérve írásom kiindulópontjához: rengeteg mindenre felkészített az az öt perc, amikor az egyetemen a professzorom a fejemhez vágta azt a pár előítéletes mondatot. Nőként nem egyszerű mesterség ez. A színházban nagyon komoly hierarchia uralkodik. Rendezőként irányítani kell, pontosan kell tudni, hogy az ember mit és hogyan akar, ugyanakkor érzékenyen venni kell azokat a rezgéseket, amelyek akár egy technikustól, akár a főszereplőtől, akár egy igazgatótól jönnek, és lehetőleg minél hamarabb válaszolni a feltett kérdésekre. Mérheterlenül kiszolgáltattott ez a szakma, és sok esetben jóval több erő kell hozzá, mint azt az ember gondolná. És igenis nagyon nagy különbség van aközött, hogyha egy férfi szájából hangzik el egy utasítás, mint ha egy nő mondja ugyanazt, még akkor is, ha az illető rendező.

Az elmúlt években a nők elfogadottsága természetesen Lengyelországban is sokat változott. A diplomamunkámat ugyanaz a professzor véleményezte, nagyon nem tetszett neki (*Hamuban sült mese* címmel egy nonverbális előadást készítettem a saját családom történetéről a vilniusi Lele bábszínház számára a Budapest Bábszínházzal koprodukcióban). Tíz évvel később, amikor Białystokban rendeztem a *Lenka* című előadásomat, a bemutató után odajött, és azt mondta: „Most már, azt hiszem, nevezheti magát rendezőnek.” El kellett telnie annak a tíz évnek, mire el tudta fogadni, hogy én igenis ezt a szakmát választottam, és nemcsak választottam, hanem üzöm is. Ezen a nyelven szeretnék kommunikálni, ebben a műfajban és ezekkel az eszközökkel tudom azt közvetíteni, ami érdekel. És hihetetlenül hálás vagyok minden kolléganőmnek világszerte, akik hasonlóképpen ezen a területen hozzák létre alkotásaikat.