



Tadeusz Kantor és Brunella Eruli. Fotó: Ch. Grazioli



XPTO Csoport, Brazília



Manifiesto de Niños. (Gyermekek kiáltványa) El Periférico de Objetos-csoport, 2005. Argentina

Brunella Eruli'

A BÁBJÁTÉK ÉS A TÁRGYSZÍNHÁZ ALKALMAZÁSA A KORTÁRS ELŐADÓMŰVÉSZETBEN

Úgy tűnik, hogy egy ideje a kortárs színpadon kísértetek járnak: a bábok kísértetei, melyek a különböző színdarabokban más és más áruhákban öltenek testet, és esztétikai értékükben is különböznek. Ez szemlélteti egy színházi forma igen sokféle lehetséges alkalmazását, amelyet ez idáig túlságosan is hajlamosak voltunk úgy tekinteni, mint ami beásta magát a saját tradícióiba, vagy csupán a gyerekek számára kialakított változatlan repertoár játszására alkalmas.

A 20. század avantgárd mozgalmi közelről figyelték meg a bábót. Megvoltak ragyogásának pillanatai Gordon Craiggel, a futuristákkal; Oscar Schlemmer és Mejerhold magasztalta expresszív potenciáját. Később egy időre feledésbe merült. A báb tradicionális arculata összeegyeztethetetlennek tűnt a kísérletező színházzal, és új arculata nem vált elismertté a vizuális művészek installációiban és az anyagokkal történő kísérletezéseik során. Ám mégis, a színházban, a *Bread and Puppet* formái, Kantor manökenjei, vagy Foreman² és Wilson³ színészei mind szemtanúi a változásnak,

ami az alkotók gondolkodásmódjában végbement. Lassan, de biztosan a báb újrakovácsolta azokat a láncszemeket, amelyek mindig is más színházi formákhoz kötődtek, és az alapvetően bábszínházi alkotók ötletei és erőfeszítései a műfaj töredezettségének megszűnéséhez vezettek.

Egyesek szerint ezek a kísérletek eltérítették a bábót a tradíciótól, és ennek következtében a gyökereitől és a lelkétől is megfosztották. Én úgy gondolom, hogy ami történt, az többé-kevésbé pont az ellenkezője ennek.

A rendezők egy új, előítéletektől mentes generációja (Braunschweig,⁴ Roy Faudree,⁵ Lepage⁶ és Barberio Corsetti⁷) írókkal (Ceronetti,⁸ Kerman⁹) és koreográfusokkal (Maguy Marin,¹⁰ Decouflé,¹¹ Jan Fabre¹² és Josef Nadj¹³) karöltve ránéztek a bábjátékra és egy eszközt láttak benne erős elképzelésekhez és eredeti perspektívákhoz, azokban a témákban, amelyek áthatják a kortárs színházat: test, anyag, hang, kép, szavak, szöveg.

A *Periférico de Objetos* nevű argentin társulat a színész-bábjátékosokat babák és filmen rögzített

1 Brunella Eruli (1943–2012) olasz színháztörténész, a sienai egyetem professzorasszonya, 1988-tól a PUCK, la marionette et les autres arts (PUCK, a bábjáték és a többi művészet) című bábművészeti folyóirat szerkesztője

2 Richard Foreman (1937) amerikai író, rendező, színházigazgató, az Ontológiai Hisztéria Színház vezetője

3 Robert Wilson (1941) amerikai rendező, a 20. század utolsó negyedének egyik jelentős színházi alkotója.

4 Stéphane Braunschweig (1964) francia rendező, színházvezető

5 Roy Faudree amerikai színházművész, 1988-ban alapította a No Theater elnevezésű együttesét.

6 Robert Lepage (1957) kanadai író, rendező.

7 Giorgio Barberio Corsetti (1951) olasz színész, rendező, drámaíró.

8 Guido Ceronetti (1927) olasz költő, író, filozófus

9 Piper Kerman (1969) amerikai memoáírónő. Legismertebb műve az *Egy évem egy női börtönben* (My Year in a Women's Prison) című riportkönyv.

10 Maguy Marin (1951) francia táncos, koreográfus

11 Philippe Decouflé (1961) francia koreográfus

12 Jan Fabre (1958) belga író, rendező, tervező, koreográfus

13 Josef Nadj (Nagy József, 1957) újvidéki származású, Franciaországban élő magyar táncos, koreográfus, rendező és pantomimművész. 1980-tól Párizsban Marcel Marceau és Étienne Decroux tanítványa. 1986-ban alakította meg nemzetközi mozgásszínházát.



A tenger asszonya (Lady from the Sea). R. Robert Wilson, 2013. (Brazil verzió). SESC Santos, Sao Paulo, Brazília

képek mellé helyezi, míg Julie Taymor¹⁴ mesebeli univerzuma és a *XPTO* brazil alkotói azt mutatják meg, ahogy a bábjáték elhelyezte lenyomatát a kortárs alkotói folyamaton. A nemzetközileg is sikeres német Frank Soehle *Figurentheaterje* és a dél-afrikai *Handspring Puppet Company* William Kentridge-dzsel különböző vizuális nyelveket vegyítenek.

Ha a modern bábjátékot nehéz elhelyezni ahhoz képest, amilyen a tradicionális arculata, akkor a tárgyszínház még ennél is összetettebb kérdést vet fel, elsősorban a bábjátékhoz való viszonyának tekintetében, amivel kapcsolatban van. Hogyan lehet a tárgyszínházat definiálni? Sőt, hogyan lehet egy tárgyat definiálni – valakihez vagy valamihez való viszonyában kell-e vizsgálni? Ezeknél a kérdéseknél egy olyan színházi forma forog kockán, ahol az alany és a tárgy viszonya fordított: a tárgy már nem színházi kellék vagy forma, amely egy plasztikus vagy esztétikai elképzelést jelenít meg, ellenkezőleg, a tárgy annak a kérdésnek a kiindulási pontja, hogy *ki beszél és miről is beszélnek?* Az *Aliz Csodaországban* egyik epizódjában, amikor Aliz azt kérdezi, hogy lehetséges-e olyan szavakat

készíteni, amelyek sok mindent jelentenek, Humpty Dumpty¹⁵ azt válaszolja, hogy a kérdés az, *ki legyen a mester?* Ebben a színházi formában a tárgy a saját nyelvén beszél, és megmutatja, hogy az alany vágya a létezésre, vagy az a meggyőződés, hogy ő áll a darab középpontjában, ugyanolyan korlátozásoknak van kitéve, mint maga a tárgy (Beckett-nél *A játszma* végében Ham folyton azt kérdezzeti, hogy ő van-e közepén). Ennek a körülménynek a felismerése, mely az alanyra és a tárgyra egyformán igaz, felszámolja a distinkciót a verbális és a vizuális nyelv között.

A neurológusok szerint a szavakkal és a képekkel az agy különböző féltekéi foglalkoznak, és a szavak képtelenek tartalmazni vagy reprodukálni egy instabil és ellentmondásos valóságot, míg a képek alkalmasak összeilleszteni azok heterogén alkotóelemeit. A tárgyszínház, míg szeparálja a tárgyat attól a felhasználási funkciótól, amelyet a tárgynak tulajdonítanak a realista konvenciók, visszaidézi a kollázs mögötti szürrealista esztétikát és a tárgy váratlan vagy játékos hűtlen kezelését. A plasztikus elemnek fontos szerepe van abban a párbeszédben, amelyet a tárgyszínház vagy a bábszínház kezdeményezett

14 Előző számunkban közzöltük Richard Schechner 1999-ben készült interjút Julie Taymorral. (Báb-Tár XX, 51–57)

15 A név a különböző magyar fordításokban Dingidungi, Undi Dundi

Übú és az Igazság Bizottság
(*Ubu and the Truth
Commission*), William
Kentridge&Handspring Puppet
Company, Dél-Afrika



a többi művészi formával. Peter Brook, Kantor és Wilson olyan *plastikus* színházat javasolnak, amely elismeri a tárgy vagy a báb költészetét, míg videókat vagy képeket vetítenek a színpadra, hogy megszüntessék a distinkciót a valóság és a csalóka látszat között, tovább redukálva a távolságot a színész és a tárgy vagy a báb között. Ez megnehezíti a különbségtételt a műfajok között, de ez egyáltalán nem baj. A bábszínházban, a tárgyszínházban és az emberszínházban is közös, hogy egy nyelvet keresnek, amely továbblépne az ábrázoló értekezésnél és lehetőséget teremtene egy metaforikus és érzelmes hangra. Minden bizonnyal nem véletlen, hogy Tristan Tzara¹⁶ azt mondta, hogy egy bögre is tud érzelmeket közvetíteni.

Miért mutatnak érdeklődést a modern színházi rendezők a bábjáték iránt? A fából és fényből álló színészek jelenléte a húsból-vérből-csontból való színészek mellett a színész szerepének erős megkérdőjelezését provokálja.

Kleist *A marionettészínházról* szóló szövege, mely elkápráztatta Schulzot¹⁷ és Kantort, és kezd újra

divatba jönni, a színház egy újfajta érzékeléséhez vezet, ami olyan helyé válik, ahol a többféleképpen értelmezhető jeleknek a néző adja meg a végleges jelentést.

Craig Kantor és Foreman a bábszínházat hamar a sötétség és a halál mellé helyezték. Leszámolva az igazság és a fikció, a valóságos és virtuális, az emberi és az élettelen distinkciójával, azokra a ködös helyekre pillantottak, ahonnan a báb az energiát nyerte.

A bábjáték tradicionális kódjainak kiegyenlítése eredményezte, hogy a kortárs alkotók megértették mindazt a tömör kifejezésmódot, amit a báb gesztusok (a test, mely alig érinti a talajt, hogy egy színházi tárgy lebeghet egy olyan térben, amelyben a belső és a külső tér összeolvad) tudnak nyújtani annak érdekében, hogy termékeny gondolatokat adjanak hozzá a kortárs színészek fejlesztéséhez. A gesztusok és a szavak közti rés ma már nem a rossz színész attribútuma, hanem egy felhívás arra, hogy felfedezzük az árnyakat, amelyek a valódi tárgyokban léteznek.

16 Tristan Tzara (1896–1963) román származású francia költő, a dadaizmus megeremtője

17 Bruno Schulz (1892–1942) lengyel író, a lengyel abszurd próza kiemelkedő képviselője. Mindössze kétkötetnyi elbeszélése maradt ránk, a *Fahajas boltok* (Sklepy cynamonowe, 1934) és a *Szanatórium a homokórához* (Sanatorium pod klepsydrą, 1937).



Salto lamento, 2006. R. Frank Soehle
Figuren Theater Tübingen, Németország

ahogy Kantornál, vagy akár egy szörnyeteg egy tönkretett testben, a földi egyensúlyhiány metaforikus megtestesülése (ahogyan Romeo Castellucci¹⁸ rendező ábrázolta a társaságot Raffaello Santi *Guilio Cesare* című művében), vagy valóban Novarina egy szógyára, legyen akár egy táncoló test vagy egy csupasz szöveg megtestesítője, nem több mint a színész vagy a báb áthatolhatatlan képek között mozgó véletlenszerű jelenléte. A színész teste, csak úgy mint a bábé, láncszemmé válik egy láthatatlan láncolatban, egy szobor, amelyet színpadra állítanak, és amely úgy viselkedik, mint a szobor talapzata. Még a meztelenség sem teszi a testet igazabbá vagy valóságosabbá (mint Wilson rendezésében, Ibsen: *A tenger asszonyában* az idegen meztelen teste, egy test, amelyet fény formált és egy mélység nélküli képpé változott).

Ingatag testek, melyek a bizonytalan egyensúlyban rejlenek, a kortárs tánc ismételt mozdulatai, a testet egyensúlytalansággal provokálja, test-töredékek kivételése, vagy a valóság klónjainak ábrázolása a kivétel, mely egy másik, a jelenlegivel és az általunk ismerttel párhuzamos valóságot mutat: mindez egy részleges jelenléte feltételez, térben és időben töredezetten. Lee Breuer,¹⁹ Roy Faudree, Barberio Corsetti vagy Lepage közönsége a képet a test valódisága veszélyének teszi ki. A színész egyszerre van és nincs jelen a színpadon, akárcsak egy báb, jelenlétté válik, amelyet a saját hangja és képe távolít, és ez átszellemíti őt. Amíg a színész vagy a táncos a talajhoz ér, addig nincs igazán veszélyben. Míg a testek eltorzítják magukat, és abbahagyják az úgynevezett természetes engedelmeskedést a formáknak, a hang is misztikus területeken ver gyökeret, és új nyelven kezd el beszélni, egy ismeretlen, de nem idegen nyelven, amelyet megérthetünk anélkül is, hogy ismernénk. Miután évszázadokon keresztül leereszkedően úgy tekintettünk a bábra, mint egy tökéletlen színészre, aki képtelen a beszédre,

Egy olyan nyelvet használva, mely a bábéhoz hasonlóan lényegében vizuális és plasztikus, a képszínház erősségének tulajdonította a kifejező stílusban lévő közös elemeket, amelyeket a színész újfajta kizsákmányolásakor találunk. A színészt már nem azért állítják a színpadra, hogy megerősítse egy valóság és egy személyiség létezését, amely stabil egy materiális és egy fizikális nézőpontból. A folytonosság, amit a karakter reprezentálása feltételez, eltűnt a színpadon kibontakozó testek jelenléte által, megfélekedve a saját misztikusságukról. Ezek a testek vak teremtések, amelyek instabil egyensúlyban tartózkodnak, állandóan változó testek, mint ahogy a kortárs táncban láthatjuk, stilizált gesztusokon keresztül fejezik ki magukat. Ezeknek a gesztusoknak Wilson is nagy rajongója, néha lassított mozgásban kivitelezte őket, néha pedig megszállottan ismétli, ezzel is demonstrálva az összeegyeztethetlenségét a valóságos élettal. A modern színész legyen akár egy preparált tárgy,

18 Romeo Castellucci (1960) olasz színházi rendező, író, képzőművész

19 Lee Breuer (1937) amerikai drámaíró

az emberszínész végre megértette a hang torzításának fontosságát, annak a képességét, hogy egy szöveget a madarak vagy az istenek nyelvén mondjon el; egy szöveget, amelyben a hang építi a szavak árnyékában elrejtett képeket.

Vászonná alakítva, a testén áthaladó különböző vetítések receptoraként a színész elhagyta a színházi beszéd ritmusát. Megtanulta, hogyan kell a csendet suttognia, a torz hangokat artikulálnia, a hangjáról készült felvételeket használnia, és így egy kicsit közelebb kerül a bábhoz; a néma színész, akinek hangját mindig a színpad egy másik pontjáról halljuk, melynek lényege egy másik testből és másik anyagból fakad. Carmelo Bene²⁰ legnagyobb hozzájárulása a kortárs színházhoz a felvett hangok alkalmazása volt, hamisított hangoké; hangoké, amelyek zajokkal és még a színpadon keletkezett véletlenszerű hangokkal is keveredtek. Bizonyára nem véletlenszerű egybeesés, hogy mindig nagy érdeklődést mutatott a bábjáték irányában. Bene átalakította a hangot, több réteget hozzáadva, eltérő és váltakozó akusztikus és érzelmi valóságokat, egy kontrollálhatatlan teret teremtve, amely nem tartozik sem a színészhez, sem a karakterhez, de ahol a világot lehet közvetíteni.

A színész testének és hangjának ez az eltérő alkalmazása új kapcsolatot alakított ki a soron következővel, amely, mint Kantor produkcióiban egy alkotóelem része lesz a többi mellett, vagy mint Wilson produkcióiban, egy alapul szolgáló szöveg, amit a csend, a gesztus, a kép közvetít, csakúgy, mint a bábszínházban. Ám a hang újrafelfedezése a kortárs színpadon még mindig a szöveg eredeti fogalmának a közvetítését szolgálja, mint olyan előadások része, amely a hang és a szavak koncertje. A bábok és a színészek egymáshoz hasonulása mutatja, hogy a színház egy fáradtságos útra indult a *terra incognita* irányába, ahol alapvető válaszokat találunk a feltett kérdésekre. A színész potyautassal indult útnak, azzal a titkos hozzávalóval, amiről Conrad is beszél, a rejtett énjének eszköze, amely az életéhez a leginkább szükséges: a bábbal.

(Penny Francis: *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012. 141–144. Eredeti közlés: Marek Waszkiel: *The Worldwide Art of Puppetry*. UNIMA, 2010.)

Szántó Viktória fordítása
A lábjegyzeteket írta Balogh Géza

THE USE OF PUPPETRY AND THE THEATRE OF OBJECTS IN THE PERFORMING ARTS OF TODAY

The great Italian theater historian, Brunella Eruli, died in 2012. This article by her presents the potential of using puppets and objects in contemporary performing arts. The traditional form of puppet is seemingly incompatible with experimental theater, but the large-scale figures of the Bread and Puppet Theater, Kantor's mannequins or Foreman and Wilson's actors are all witnesses to a change which has taken place in many artist's thinking. Slowly but surely, puppets have re-established the links that bound them to other forms of theater. Puppeteers' and directors' new ideas and endeavors have ended the genre's isolation. One thing theater, puppet theater and object theater have in common is that each seeks a language which would surpass the performer's discourse and create the opportunity for a metaphoric and heightened emotional tone. The assimilation of puppets and actors show that theater has begun a new journey to a *terra incognita* of new questions and unanticipated solutions.

20 Carmelo Bene (1937–2002) olasz színész, rendező, költő, filozófus, drámaíró.