



Ilka Schönbein/Theater
Meschugge – K Samka:
Eh bien, dansez maintenant.
– *Tudod mit? Akkor most táncolj!...*
2017.
R.: Anja Schimanski



Ilka Schönbein/Theater
Meschugge – K Samka:
Sinon je te mange.
– *Különben megeszlek...*
2004.
R.: Simone Decloedt,
Sébastien Choriol



Goda Móni

BÁB-MOZGATÓ VISZONYOK I.

PILLANATKÉPEK ÉS SZÖVEGFOSZLÁNYOK AZ EZREDFORDULÓ KÖRÜLI ÉVEKBŐL

Napjaink tárgyakat szerepeltető előadóművészete az elmúlt évszázad során rögzült elgondolással szembehelyezkedve mind nagyobb hajlandóságot mutat arra, hogy a bábót ne egyszerűen *kelléktára* elemeként kezelje. A mai bábszínpadok történései sok esetben a valóságot lekicsinyítve utánczó gyerekjátékokban, valamint a rituális szokásokban megnyilvánuló, ösztönösnek vélt emberi cselekvéssel mutatnak rokonságot. Méghozzá éppen a bábjátás lényegi mozzanataként értelmezett *megelevenítés* aktus célja, módja és elementaritása tekintetében. Az utóbbi néhány évtizedben fokozatosan erősödni látszik egy figyelemre méltó tendencia. Ez a különös, kettős irányú törekvés abban áll, hogy a bábos egyfelől hangsúlyt helyez a báb tényleges tárgyi mivoltára, másfelől viszont autonóm és önazonos élőlényeknek tulajdonított képességekkel ruházza fel azt. A bábmozgató ekképpen a szerepjáték olyan, többszörösen paradox valóságértelmezését állítja elő, amely a mágiát gyakorló felnőtt animista világméppé csak úgy jellemző, mint a tárgyakat szintén elevennek érzékelő, élő és élettelen, önmaga és tárgyi környezeté határait összemósó gyermeki tekintet. A 20. század közepe óta térhódító, úgynevezett „nyílt játékmód” döntő fordulatot hozott a modern bábjátás történetébe. Ebben a mára világszerte elterjedt gyakorlatban a mozgató tárgy és a mozgató személy egyaránt láthatóak a színpadon. A mozgató szemmel követhető, s ennyiben megszűnik „titok”, vagy egyáltalán, „háttérből irányítás” lenni. Mindez nem kevesebbet eredményez, mint

a mozgató és mozgató között evidensen fennálló hierarchia felszámolását. E kettő egyenrangú tes-tekként történő tételezése végső soron határait eltörlését célozza. Ennek következtében, hogy a manipulációról az animációra helyeződik át a prioritás, a bábjáték jól ismert „Ki mozgat kit?” dilemmája látszólag eldönthetetlené válik. A báb a mozgató partnereként jelenik meg a színpad terében. Azt a látszatot kelti, hogy közvetlenül testesít meg egy szereplőt: felfüggesztett és mozgató státuszából kilépve együtt-játszóvá válik. A paraván mögül kilépő előadó pedig miközben a báb általi szerepjátást végzi, viszonyba – sőt, gyakran interakcióba – helyezkedik a szereplőt alakító, általa mozgató figurával. Ily módon egyszerre közvetve és közvetlenül, manipulátorként és színészként is szerepet játszik.

A művészi bábjáték számos, alapvetően ezt az irányvonalat követő képviselője – mintegy kiiktatva alkotásaiból a klasszikus értelemben vett *szerepjátás*(at)ást – egy magasabb szintre helyezi át, illetve többrétűvé teszi a báb által végzett reprezentációt. A bábos egyszerre működik közre a másik alak szerepjátásában és alakít önmaga is egy szerepet, egyidejűleg jelenít és testesít meg, meglehetősen összetett módon. Ez a komplexitás mégis sokkal kevésbé művinek, mint inkább természetesnek, ismerősnek, életközelinek hat. Az ember és tárgy együttmozgására épülő, folyamatos kibontakozásban lévő báb/színjátéktípus jelölésére alkotta meg egy rendezőként is praktizáló elméletíró, Paul Piris a ’manipulating’ kifejezést. Igen

találón, hiszen a mozgató erőt és a mozgatott testet egyenrangú felekként kezelő, a kettő viszonyának kölcsönösségén alapuló forma valóban felfogható a báb- és a színjáték átmeneteként, illetve keveredéseként.¹

A „másik színház” címkével ellátott, rendkívüli diverzitást mutató ágcsoport mellett, hogy önnön műfaji határait feszegeti s játékterének tényleges kiterjedését tematizálja, voltaképpen szüntelenül az átlakosított anyaggal történő játék kulturális jelenségének gyökereihez nyúl vissza, annak ősi formáit kutatja. A bábjátás létrejöttét már Németh Antal is abból a pszichikai szükségletéből származtatja, amely a saját testtől elkülönülő játékszerrel való igényként jelentkezett. A wayang technikát elemző írásában így fogalmaz: „A primitív ember [...] érezte, hogy szüksége van olyan játékra is, amely szubsztanciájánál fogva jobban megfelel annak a fogalomnak, amit a »játék« szó fed. Amikor nem saját fizikumával játszik, és nem így narkotizálja magát önfelédtté lényének paradox mássá képezésével, hanem individuumától független eszközökkel és csupán a fantázia segítségével éri ezt el.”² Hozzá hasonlóan Bil Baird a báb eredetét kutató gondolatmenetében mellett érvel, hogy a bábjáték a maszk-használatban gyökerezik s azt állítja, hogy a szereplőt kezdetben önmaga alakító színész „fokozatosan vetkőzte le, illetve ruházta át egy tárgyra a szerepet”.³ Báb és maszk szoros rokonságának gyanúját támasztja alá az a feltételezés, miszerint az európai kultúra legkorábbi, ismert bábjai az ókori Görögországban, majd a mai Szicília területén is felbukkanó ‘neuropasta’

(jelentése: zsinóron mozgatott) figurák kisméretű szobrok voltak, amelyeket a maszkos színjátszás alternatívjaként kezdtek használni.⁴

A kilencvenes évek folyamán a figyelem előterébe kerülő, arc- és testmaszkokkal, -protézisekkel, valamint úgynevezett fejjálas figurákkal történő kísérletezések érzékletesen szemléltetik a – ha tesszik, visszatérő – szerepeltávolító attitűd kialakulási folyamatának fázisait. Többek között Hoichi Okamoto, Ilka Schönbein és a Mossoux-Bonté páros produkciói, akik a bábót a maga csendjében megtartva teszik elevenné, miközben mintegy megkettőződve eggyé válnak vele. Hoichi Okamoto (Dondoro)⁵ az ősi japán tradíció mezsgyéjén, Ilka Schönbein (Meschugge)⁶ a marionett-zsinórokat elengedve, Nicole Mossoux (Companie Mossoux-Bonté)⁷ pedig önnön hasonmását) saját testére rögzítve táncolnak be új utakat – a bábbal.

Az alábbiakban olvasható szövegrészletek harmadjuk gondolatait idézik. Olyan alkotókét tehát, akik a jelenkori bábművészet alakulását nagymértékben befolyásolták. Schönbein, Okamoto és Mossoux ide emelt, visszaemlékezéseket, ön-pozicionálási szándékot és magyarázó gesztusokat egyaránt tartalmazó reflexiói mindössze néhány aspektusát tárgyalják a kortárs bábjátás meghatározó momentumainak, az általuk hangsúlyozott Én és a Másik, a lét és a nem-lét, valamint a többszörös és hiányos oppozíciók azonban minden kétséget kizáróan alapjaiban érintik a tárgymozgató művészetét. S ennyiben lényegileg világítják meg a bábuval való játék határ-felszámoló mechanizmusát.

1 Ld. Paul Piris 2011-es doktori értekezését, különösen a II. fejezetet: „Defining Manipulating” In Uő: *The Rise of Manipulating. The Puppet as a figure of the Other*. Phd. Central School of Drama and Speech, University of London, 2011. 36–68. o.

2 Németh Antal: „Wayang-játék” In *Magyar Helikon*, 1921. október 15. Újra megjelent In Galántai Csaba (Szerk.): *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínhájkig. Magyar Bábművészeti Antológia*. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2012. 58. o.

3 Bil Baird: *The Art of the Puppet*. MacMillan, New York, 1965. 5. o.

4 Ld. pl. a *PUCK La Marionnette et les autres Arts* folyóirat „Les mythes de la marionnette” c. 14. (2002) számának kapcsolódó tanulmányait.

5 A Hyakki-Dondoro-ként fellépő Okamoto Hoichi (1947-2010) 1974-ben alapított egyszermélyes bábtársulata.

6 Ilka Schönbein egyszermélyes vándortársulata, mely eleinte főként utcaszínházi előadásokkal tűnt fel Német- és Franciaország-szerte.

7 Nicole Mossoux táncos-koreográfus és Patrick Bonté rendező-drámaíró 1985 óta működő, brüsszeli székhelyű társulata.