



Nánay István

BÁB ÉS TÁNC

Amikor e folyóirat egy egész számot szentel a báb és a tánc kapcsolatának, megkerülhetetlen, hogy a bábos szakirodalom egyik alapművéhez, Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról* című munkájához ne nyúljunk vissza. A párbeszédes formában megírt elmélkedésben a szerző összehasonlítja a balett táncos és a marionett-báb mozgását, és – leegyszerűsítve – arra a következtetésre jut, hogy a jól animált báb sokkal összetettebb és pontosabban kivitelezett mozgásra képes, mint a táncos. De a téma kapcsán nem hagyható figyelmen kívül Edward Gordon Craig übermarionett-elképzelése sem, amelyet a korszakos színházteoretikus és rendező több írásában is taglalt. E művek következtetését és gondolatmenetét számos kutató, esztéta és gyakorló művész igyekszik értelmezni, erről tanúskodik a téma bőséges szakirodalma.

A tánc és báb közötti viszony értelemszerűen két irányból közelíthető meg: a tánc és a báb felől. Az előbbit e számban Halász Tamás összegző igényű tanulmánya képviseli, míg az utóbbira fókuszál a többi írás nagy része – döntően a marionett és a tánc összevetéséből adódó kérdésekre szorítkozva. Ám ahogy a bábozás nem szűkíthető le egyetlen technikára, a báb és a tánc kapcsolata is sokkal szélesebb és sokrétűbb, mint a marionett élőlény-imitációja.

E kapcsolat gyökerét többezer évvel ezelőtt kell keresnünk, amikor az emberi közösségek szertartásainak mindkét művészeti ág – a szöveges és hangszeres zenével egyetemben – szerves részét képezte. Arról, hogy ezek az események miként zajlottak, csak a társas kapcsolatok ősi formáit többé-kevésbé megőrző, a civilizációtól némiképp védett közösségek rítusainak tanulmányozásából adódó közvetett ismereteink lehetnek. Ezen ismereteink alapján tudhatjuk, hogy e szertartások – legyenek azok termékenységi, beavatási, gyógyító, illetve halotti rítusok – vagy hálaadók, vagy kérélek,

és központi eseményük többnyire a természetfeletti lény számára szánt tényleges vagy jelképes áldozat-bemutató. A szertartás résztvevői táncos, énekes, zenével hozzák magukat abba az állapotba, amelyben az áldozat bemutatása megtörténhet.

A bábosság kétféleképpen jelenik meg ezekben a szertartásokban. Egyrészt maszkok révén, másrészt helyettesítő tárgyként. Ez utóbbira példa többek között a gyógyításnál a beteg test másának tekintett báb, a télbúcsúztatás kiszabábujja, a természetfölötti lény vagy az akként tisztelt állat „alteregója”, a halott mellé temetett és kedves hozzátartozóit jelképező mozgatható vagy statikus szobrocska stb. Ezek mindegyikére érvényes az, ami a színházi megjelenítés egyik alapfeltétele: a *behelyettesítés*, azaz a tárgy nem (vagy nemcsak) az, ami tárgyi mivoltából elsődlegesen következne, hanem valami más (is). A szertartásokban viselt maszkok szintén többféle funkciót töltenek be, mindenekelőtt ezek a – mai szóhasználattal – „szerepbe lépés” legfőbb attribútumai. Az álarcok jelképezhetik a természetfölötti lényt vagy annak – például totemállatban való – megtestesülését éppen úgy, mint a legyőzendő ellenséget, az elejtendő állatot, a halottat stb.

A gazdasági és társadalmi munkamegosztás differenciálódásával párhuzamosan ezek a szertartások is átalakultak, a táncos és bábos elemek összefonódása lazult, sőt megszűnt, a két művészeti ág önállóvá vált. A maszk gyakran továbbra is része maradt a táncnak, másfelől: a bábjáték változatlanul használta a táncot, a táncos karakterű mozgást. Szép példája ennek a helyenként és koronként más-más módon megnyilvánuló báb-táncoltatás. Jól ismertek a magyarországi és kelet-európai báb-táncoltatós betlehemes játékok éppen úgy, mint e technika indiai és indonéz példái. Ezek egyik válfaja a radzsasztáni katputli, amely történet nélküli három-négy perces etűdökből áll, és amelyekből



Táncos a *Triádikus balett*ből (Oscar Schlemmer terve, Bauhaus, 1922)

ittthon a MárkusZínház előadásában látható reprezentatív válogatás. (A közeljövőben jelenik meg ugyanerről Vidák István *Katputli, bábtáncoltatás Radzsasztánban* című kötete.)

A 18. századtól, a költői-prózai és a zenés színház elkülönülésétől kezdve a bábozásban is jelentős változás következett be: hangsúlytalanabbá vált a bábozás és a tánc közötti kapcsolat, és egyre inkább a szöveg meg a báb együttese dominált. Ebben gyökeres fordulat a 19. század végén, a 20. század elején következett be, amikor a realista-naturalista színházzal szemben fellépett az antirealista stílusirányzatok egymást követő, egymással párhuzamosan felbukkanó és rövidebb-hosszabb ideig fennmaradó „izmusok” sora. Ezek majd’ mindegyike képzőművészeti eredetű. A klasszikus avantgárd egyik fő törekvése a művészeti és ideológiai tartalmak minél szélesebb köri, ha kell provokatív gesztusoktól sem visszariadó terjesztése, s ehhez a képzőművészet jó partnert talált a színházban, annak is elsősorban azokkal az ágaival, amelyek legkevésbé függték a szótól: a táncsal és a bábbal.



Jelenet a *Figurális kabinet II.*-ből (Oscar Schlemmer terve, Bauhaus, 1923)



Maszkok Maszkok a *Triadikus baletthez* (Oscar Schlemmer terve, Bauhaus, 1922)



Szertartási maszkok (a párizsi Musée du quai Branly óceániai gyűjteménye)

Mi az, ami rokonítja e két művészetet? Mindenekelőtt a nagyfokú stilizáció, és szoros kapcsolatuk a zenével. A kilencszázötven-húszas években tehát új formák születtek, s ekkorra datálható a modern balett és a művészi bábozás térhódításának kezdete. Paradox módon ezzel a folyamattal párhuzamosan válik a bábjáték egyre inkább gyerekek szóló műfajjává, és a művészi bábozás nemcsak és nem elsősorban a vásári bábjátékkal szemben határozza meg magát, hanem ez utóbbitól is sok szempontból eltérő, sőt idegen bábmese-játszással szemben. A tánc és a báb azonban ténylegesen csak később talált egymásra, mindenekelőtt a Bauhaus színházi kísérleteiben, amikor például az úgynevezett gépbaletten forgástest alakú bábokká redukált táncosok-színészek adtak elő zenés vagy zene nélküli, koreografált etűdöket.

A tánc és a báb egymásra vonatkoztathatósága a 20. század utolsó harmadában újrafogalmazódik, amikor a mozgató kilép a paraván elé, és színészként kezd viselkedni. Már nem az önmagában megmutató báb lesz a főszereplő, hiszen mellette egyenrangú színpadi alakként megjelenik az ember is. A bábok közötti dramaturgiai viszony egyértelműsége megbomlik, és az ember belépésével a korábbiaknál bonyolultabbá és differenciáltabbá válik, hiszen nem csak két báb között alakulhat ki kapcsolat, hanem a mozgatók mint színészek között is, illetve a mozgató és saját bábja, sőt a partnere bábja között is. Felborul a homogenitás elve, s az élő-élettelen egymásmelleltiségéből, a figurák méretkülönbségéből, az eltérő anyagi minőségekből stb. adódóan többszörös színpadi világ születik. A bábok – technikától függően különböző mértékben – kötött, ugyanakkor végtelen szabadságfokú mozgásával szemben (vagy mellett) az emberi test más lehetőségeket kínál és más korlátokat megszábró mozgásra képes.

Az eleve stilizált bábvilág párosulhat realista-naturalista színészi jelenléttel éppen úgy, mint erősen koreografált, és szintén stilizált emberi létezéssel. Hogy mikor milyen párosítás hoz művészi eredményt, az elsősorban dramaturgiai-rendezői kérdés, de a játékos egyik esetben sem szorítkozhat csupán a látható mozgató szerepére, s a színésznek

és a báb(já)nak minden pillanatban egyenrangú partnernek kell lenni. A színész mozgásvilágába értelemszerűen nemcsak a gesztus, a hely- és helyzetváltoztatás tartozik bele, hanem adott esetben a tánc legkülönbefélebb válfaja is. Ahogy – jó esetben – egy figura akkor vált prózából (versből) énekbe, ha azt az érzelmi állapota megköveteli, táncra perdülni is akkor kezdhet, ha annak emocionális vagy egyéb, jól kövonalazódó, s nem öncélú indoka van, és nem csupán színező vagy időkitöltő betétnek használják.

A tánc természetesen a legszélesebb stiláris határok közt értelmezendő, gondoljunk például Ilka Schönbain azon szólóira, amelyekben a saját teste egyszerre működik bábként és táncosként, vagy hazai példát említve, Gergye Krisztián számos produkciójában a testszínház és a bábozás összefonódása, illetve a testek kettős minőségű, egyszerre élőként és bábként való használata hoz létre különleges, összetett hatást.

Az utóbbi években egyre több bábszínházi előadásban jelenik meg valamilyen formában a tánc, miként prózai és zenés produkciókban is fel-felbukkannak bábok. Ezúttal arra igyekszem néhány példát hozni, hogy a tánc miként válik egy-egy előadás szerves részévé, illetve mi az a többlet, amit a tánc adhat hozzá a bábos játékhoz. Elsőként Kovács Domokost említem, akinek a színészi életében csaknem egyenrangú a tánc és a bábozás. Nagysikerű, külföldön is értékelt szólóelőadásában, a *H.A.N.*-ban (2015) nehéz lenne szétszálazni, hogy melyik elem a hangsúlyosabb, a táncos jellegű, vagy az egy alak két énjét, férfi és női felét megtestesítő bábokkal zajló. Összefonódik a két réteg, és együttesen teszi átélhetővé azt a belső vihart, amely az etűd főszereplőjében, s valamilyen szinten mindenkiben lezajlik. Nem egymást követik a bábos, illetve a táncos jelenetek, hanem a színész egyidejűleg mozogja be a teret és mozgatja a két kezén lévő bábokat. A táncos mozdulat a báb mozgásában folytatódik, mint ahogy a báboké egy tánclépéssorozatba olvad bele. Elképzelhető lenne, hogy a belső identitásharcot vagy az egyik, vagy a másik művészeti ág eszközeivel jelenítse meg a színész, de bármelyikből

Szertartási alakos-maszk
(a párizsi Musée du quai
Branly óceániai gyűjteménye)



éppen az a komplexitás hiányozna, amit e két kifejező rendszer együttese tud képviselni.

Megrendítő szép élményem a szombathelyi Mesebolt Bábszínház szakrális sorozata (*Világnak világa, Akárki, Baltasar Espinoza, József és testvérei*), amelyből témánk szempontjából kiemelem az *Akárkit* (2012). Ebben az óriás bábokkal eljátszott képzőművészeti és zeneileg feszesen és gyönyörűen komponált moralitás-játék egyben egy monumentális haláltánc is volt.

Tengely Gábor az elsők között kezdett koreográfussal dolgozni, de nála a mozgás nem elsősorban a par excellence tánc beemelését jelenti, hanem a színészi

megjelenítés egyik legfontosabb elemének a felnagyítását és hangsúlyossá tételét. Ez a törekvése már korai munkáiban is kitapintható volt, mindegyik az *Én, Antigone!*-ban (zalaegerszegi Griff Bábszínház, 2006), amelyben a címszereplő egyetlen, nagyméretű bábját a figura különböző énjét megtestesítő három színésznő animálta. A játékok viszonya a bábhoz és egymáshoz nemcsak a szövegből bomlott ki, hanem sokkal inkább a bonyolult és kifejező mozgásukból. A *Vas Laci!*-ban (győri Vaskakas Bábszínház, 2013) viszont a keretjáték főhősének és lelkiállapotának jellemzéséhez kifejezetten a néptáncot érezte szükségesnek, vagy



Szögekkel kivert óceániai
„helyettesítő bábu”
(Musée du quai Branly, Paris)

a *Kádár Kata Revüben* (Győr, 2007) – az előadás címéből és műfajából adódóan – a véres balladai bábtörténeteket ellenpontoszták a színészek mondén táncai.

Tengely nemcsak bábszínházban dolgozik, hanem prózai színházban is, például a debreceni Csokonai Színházban rendezte meg Gimesi Dóra *Hessmeséjét* (2016), amelybe bábos és táncos elemek egyaránt bekerültek, és a színészek groteszk játékmódját nagyban meghatározta Fejes Kitty koreográfija, amelyek nemcsak a zenés megszólalásokhoz igazodtak, hanem minden egyes figura mozgáskarakterének megkeresését és megtalálását is elősegítette.

Kuthy Ágnes rendezéseire szintén jellemző az erős koreografikusság. A kecskeméti Círóka Bábszínházban

mutatták be *Az aranyhalacska avagy a halász meg a nagyravágyó felesége* című Grimm-mese átíratát. Ebben döntő szerep jut a mozgásnak és a táncnak: ha a történet két házaspárja között harmónia van, önfeledten ropja a táncot, amikor meg a nagyravágyó feleség fokról fokra démonizálódik, elrajzolódó mozgásképletek jellemzik a szereplőket. Hagyományos értelemben vett báb alig van a színen (jóformán csak a címszereplő hal), viszont a színen lévő székek és a teljesülő kívánságok következtében gyűlő ruhák és egyéb tárgyak úgy módosítják a színészek jelenlétét és mozgását, hogy ők válnak egyre inkább bábokká.

A báb és a tánc, illetve mozgás bravúros összhangja jellemzi Kuthy Ágnes egy másik munkáját, *A só címűt* (debreceni Vojtina Bábszínház, 2017).

A sok nép mesekincsében fellelhető történetet Kolozi Angéla írta bábszínpadra, Mátravölgyi Ákos tervezte a látványt és Czapp Ferenc szerezte a zenét. A cselekmény (amelynek magja adja Shakespeare *Lear királyának* is az alapját) meglehetősen egyszerű, az előadást a megvalósítás teszi mégis emlékezetessé. Az események zömmel a királyi konyhában zajlanak, amelyet néhány guruló fehér munkaasztal jelez, és a játék során piros zománcos lábasok, fazekak és fedők tömkelege szerepel. A színészek ezekkel a konyhai eszközökkel akrobatikus tárgyjátékot bonyolítanak le, miközben igen sűrűn dalra fakadnak és táncra perdülnek, szédületes tempóban változtatják az asztalok helyét, cikáznak a bútordarabok körül, alatt és fölött, mindeközben pontosan

kirajzolódnak a történet. Olyan összművészeti produktum született, amelyből jól kivehető: milyen új lehetőségeket kínál a színész és a báb – vagy a bábként használt tárgy – meg a kifejező színpadi mozgás, a tánc együttese.

Ahogy a fizikai színházban megvan a lehetősége annak, hogy összhangba kerüljön zene, tánc, mozgás, szöveg és látvány, a korszerű bábjátékban is megtörténhet ugyanez. Ehhez persze túl kell lépni azon, hogy a láthatóvá lett játékos egy asztal mögött állva csupán maga előtt tologatja a bábját. A sokoldalúan képzett színésznek be kell laknia a rendelkezésére álló teret, és más dimenziókban kell látniuk, gondolkodniuk és alkotniuk a rendezőknek. Valahogy úgy, ahogy Kleist, Gordon Craig vagy a Bauhaus mesterei elképzelték.

FOREWARD TO THE COMBINATION OF PUPPETRY AND DANCE

In this introductory study, István Nánay examines what dance can add to puppet theater and how Dance can be an integral part of puppet performance. He begins by looking at "On the Marionette Theater", in which Kleist compares the movements of a ballet dancer to that of a marionette. Later, he discusses Gordon Craig's concept of the supermarionette, then the theatrical experiments of Bauhaus and finally contemporary Hungarian puppetry productions. Why is there such a strong kinship between these two art genres? Above all, it is their high degree of stylization and their close relationship to music. He concludes that, as in theater, contemporary puppetry can combine music, dance, movement, text and spectacle harmoniously. Of course, to accomplish this, one must go beyond the convention in which puppeteers are visible behind a table as they move the puppets in front of themselves. Directors have to see, think and create in other dimensions – as Kleist, Gordon Craig or the Bauhaus masters imagined them – so that the performers can explore a new kind of physical and narrative space.