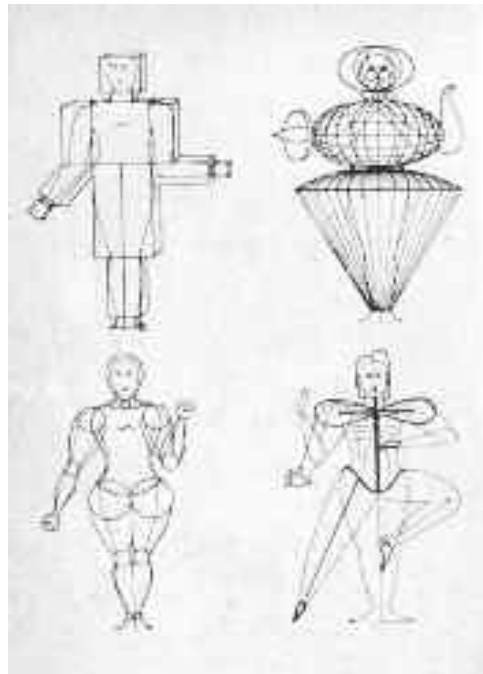


Oscar Schlemmer: A Triádikus balett, 1919



Avant-Garde Alliance 1970-es adaptációja
(A Triádikus balett 1924-es előadása után)



Rajzok A Triádikus baletthez

Hutvágner Éva

HATÁRESETEK

A bábművészet újra és újra feltett kérdése, a „mi a báb”: azaz a műfaj határainak megfogalmazása Cristian Pepino szerint az *animációs színház* fogalmának bevezetésével (cseréjével) léphet a 21. század színházi folyamatainak értelmezési terebélyébe, és fedheti le tulajdonképpeni tárgyát. A napjainkig le nem zárt kérdésfeltevés szorosan kapcsolódik a bábszínház 20. század elején tapasztalható műfaji kiterjedéséhez, és még szorosabban a Henryk Jurkowski által is felvetett *harmadik színház* kérdésköréhez. A bábművészet tradicionális formanyelvének kibővülése, „élő” színházi indíttatása, a mozgókép megjelenése színházon belül és kívül, de még az „egzotikum” divatja is új kulcsfogalmakkal bővítették a bábélmény értelmezési körét – olyannyira, hogy végül kérdésessé vált maga a tárgy is. A műfajok közti átmenetek mára több, elkülöníthető kísérleti nyelvhez vezettek, amiből a tánc és a báb metszetében keletkező előadások visszavezethetnek minket az említett „kezdet” testkép-problémáikhoz, így egyetlen narratív vonalban felírható a jelen színházához vezető út. Miként függ össze a balett, a tánc, a színészképzés korabeli és jelenkori embereszménye és az animációs színház értelmezése?

A bábművészet történetében a tánc jelenlétét a bábszínházi „szabadság” és a bábszínház interkulturális volta alapozza meg. A bábszínházi figura esztétikáját (főként a klasszikus, zsinóros marionettek esetében) a gravitációtól való mentességben határozhatjuk meg. Nemcsak az emberi testet felülmúló mozgásformákra, a tökéletes forgástengelyig szélesített kar- és lábmozgásra, az emberi test tőrészhatárát leküzdő emelkedésig terjed ez a határ, hiszen a báb teste bármikor könnyedén emelhető el a földtől – a test átalakítható, megsemmisíthető (vö. széteső bábok) és újra összeállítható. Bár a táncos bábélmények

olyan hagyományos formáit is ismerjük, mint a radzsaasztáni bábáncolatás, a bábáncolatató betelemezés, vagy közelebb érve témánkhoz, a maszkos táncelőadások, a táncos bábélmények vagy bábos táncelőadások mára kimondottan friss tendenciaként definiálják magukat.

Holott a bábművészet és a tánc összekapcsolódása nagyon is egyértelmű pontig, a „kísérletezés” első esztétikai megfogalmazásáig vezethet: Heinrich von Kleist és Edward Gordon Craig a bábművészet és a táncművészet számára is egy-egy alapszöveggé vált. Náluk ugyanis az ember (táncos vagy színész) a párhuzam másik, negatív oldala, aki jó esetben példát vehet a bábrol, és igyekszik annak tökéletességét elérni. Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című szövegében már első bekezdésében úgy ír a bábrol, mint a táncos céljáról.¹ Az übermarionett, a 20. század elejének bábos reformja szintén az emberből indul ki, és nem a szövegben szintén jelenlevő, Craig által feltételezett ősi marionettből. A színész az ember test határait átlépve egy színpadra tökéletesedett jelként fogalmazható meg, melynek kontrollálójá (istene) a rendező. Mivel – határozza meg Craig – jelenlegi formájában „az ember, mint anyag a színház számára értéktelen”, a színész maga válhat übermarionetté: a színésznevelés segítségével a végtelenségig tökéletesedve, felülemelkedve saját magán. „Többé egyetlen élő alak sem szedhetne rá, hogy össze-tévezzük a tényleges valóságot a művészettel; nem maradna egyetlen élő alak sem, akiben a test gyengeségeit és bizonytalanságait felfedezhetnénk”² – írja Craig. Nem véletlen, hogy Hevesi Sándorral történő levelezésében Hevesi éppen a tanításban, a színésznevelésben történt alkalmazáshoz kapcsolva hozza elő a példát újra: „Természetesnek tartják a marionetteket? Nem – mondták egyöntetűen

1 Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*. Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai. Bp., 1981. Európa Könyvkiadó, 93.

2 Edward Gordon Craig: *A színész és az übermarionett*. Színház, 1994. XVII. 9. 44.

mindnyájan. Hogy! – kiáltottam fel megbotránkozva. A marionettek ne lennének természetesek? Minden mozdulatuk tökéletesen megfelel a saját természetüknek. Az a gép, amely ember módjára akar mozogni, természetellenes. Sőt: a marionettek több mint természetesek, nekik stílusuk is van, azaz: egységes kifejezőeszközük és ezért a marionett-színház igaz! Az emberek nem értik meg a természetet. A természet az ő számukra nem a dolgok szükségszerűsége, törvénye, hanem a hétköznapi, a lapos, a közönséges.” Az alkotás valódi lehetősége Craig szerint a művészet tökéletességéhez visz el, amely korántsem a naturalista színházon keresztül vezető út. A színész egyetlen esélye a művészet alkotására, ha átfómálja önmagát az übermarionett szellemében.

A kicserélt test színháza (az élő színész helyettesítése bábtessel), vagy éppen a határait veszített test színháza (a testi vagy szellemi értelemben az ember továbbfejlesztése) két kategóriája a kortárs színház egyik fontos ágazatává, esztétikai fejlesztésévé vált. E két kategóriával az antropológiai határokat feszegető, az animátor színpadi jelenléte rákérdező színházi programok, vagy éppen a bábszínház „harmadik műfajában” (a bábszínház és a drámai színház keveredésében) megjelenő előadások kerülhetnek újszerű megvilágításba. A számtalan, felhozható példa közül két emblematikus „végpontot” emelnék ki: a kortárs bábszínház által egyre gyakrabban érvényesülő robotszínházat és a tökéletes táncos programját.

A robotszínház és a kiegészített test

A poszthumanista filozófia alapvetései és főként a testre vonatkoztatott elgondolásai között lehet

megtalálni azt az újszerű narratívát, amely nemcsak a szövegek újraolvasásában lehet segítségünkre, hanem a Craig-szövegből indított színházeszményt elvezetheti a kortárs bábszínházi tendenciákig.

A transz- és poszthumanizmus emberképe az emberi természetet megváltoztathatónak, átmenetinek írja le³. A folyamatos fejlődés végpontja a poszthumán állapot utópiája⁴, amelyben épp úgy szerepelhet a halál és a betegségek leküzdése, mint a test testzőleges mutációja. Ezzel együtt az ember antropológiai megítélése is változik: az ember fogalmának zárt elgondolása megszűnik, az ember a mutációban, a változásban fogalmazódik újra⁵. Az ember identitása, személye „szabadabbá” válik – a test és a szellem dualizmusa elhalványul, a test „hordozóként” vagy szabad alakíthatóságban jelenik meg – az identitás lehetőségei a testen kívül is tágulnak. A transzhumanista elképzelés az emberiség továbbfejlődését helyezi kilátásba, a technika jelenlegi feltételei szerint immár átalakíthatónak látják az embert, legyen szó akár a nanotechnológia⁶ vagy a genetika új vívmányainak felhasználásáról. A transzhumán elgondolás szerint az emberi szellem és test alakítható, fejleszthető – vagy más megközelítésből: az ember nem zárt egység, történeti és filozófiatörténeti szempontból is folyamatosnak mondható határsértési vágya⁷. Ezeket a tételeket nemcsak az übermarionett-elméletekben (a transzhumanizmus szempontjából a nietzschei übermenschhez közel álló elképzelésben) láthatjuk viszont, hanem a korabeli, egyébként Craig által nem, vagy csak részben ismert színpadi elgondolásokban és ezen elgondolások megvalósításában. A Bauhaus emberi testet átalakítani vágyó színházi kísérlete az Oscar Schlemmer⁸ által vezetett, 1923

3 FM-2030. Are You a Transhuman?: Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World. Viking Adult (1989).

4 More, Max (1990.). „Transhumanism: a futurist philosophy”. (Hozzáférés ideje: 2005. november 14.)

5 (Donna J. Haraway: Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Fordította Kovács Ágnes. Replika, 2005. november, 107–139.

6 Nano- (görög) összetett mértékegységek nevében az utótagként szereplő mértékegység ezredmilliomod része. (A szerk.)

7 A HISTORY OF TRANSHUMANIST THOUGHT, Nick Bostrom, 2005

8 „Az abszolút látványszínpad... (az ember) mint tökéletes technikus állna a központ kapcsolótáblájánál, ahonnan a szem ünnepest irányítja.”

és 1929 között zajló időszakban az elméletalkotók közötti tényleges összefüggés nélkül hasonló elképzelésre jut: az emberi alak átváltozásának lehetőségét az emberi figura jelképpé válásában látja, és az átalakítását absztrakt jelmezekkel próbálja kivitelezni; de ugyanígy példaként említhető a futurista balett testelképzelése, a Teatro dei Piccoli futurista előadásai az 1920-as években, konkrét példaként akár a *Mechanikus balett* teljes testet fedő, az élő testet geometrikus bábtestté alakító jelmezei vagy Picasso 1917-es *Parádé* című előadása.⁹

Az ember és báb viszonyának központi kérdése a bábszínpadai gyakorlatot tekintve végighúzódik a teljes 20. és 21. századon: a melyik tartozik melyikhez, melyik melyiknek a kiegészítése – a kérdések akár a transzhumanista filozófia esztétikájaként is megjelenhetnének. Közös, hogy a test a színpadi előadás érdekében tökéletesedett műalkotássá válik, melynek zárt határai elmosódnak, az emberi testből übermarionett lesz.

Érdemes figyelembe venni Kleist példáját is, akinél C. úr a tökéletes testet kiváltó, művésztagokkal táncoló embert veszi be példái közé. Ahogy írja, a művésztaggal táncoló embereknek a „mozgáslehetőségeik tartománya, igaz, korlátozott, de ami ezt a tartományt meg nem haladja, azt olyan játési természetességgel viszik végbe s olyan kecsesen, hogy az embernek, ha gondolkodó elme, elakad a lélegzete tőle.”¹⁰ Itt ismét a test lehetőségeinek tartományáról, illetve annak a színházi előadás vagy a mozgás érdekében történő kiterjesztéséről beszélhetünk. Ugyanezen gondolat másik ágaként, a test határainak kiterjesztéseként gondolhatjuk el az übermarionettet, mint bábót is. Párhuzamos transzhumanista tételként a test és a szellem együvé tartozásának biztonságát fessegető transzhumanista gondolkodókat lehet felsorolni. Ha csak a transzhumanista irodalom és filmipar sci-fi-műveire gondolunk, amelyben az emberi elme egy alternatív

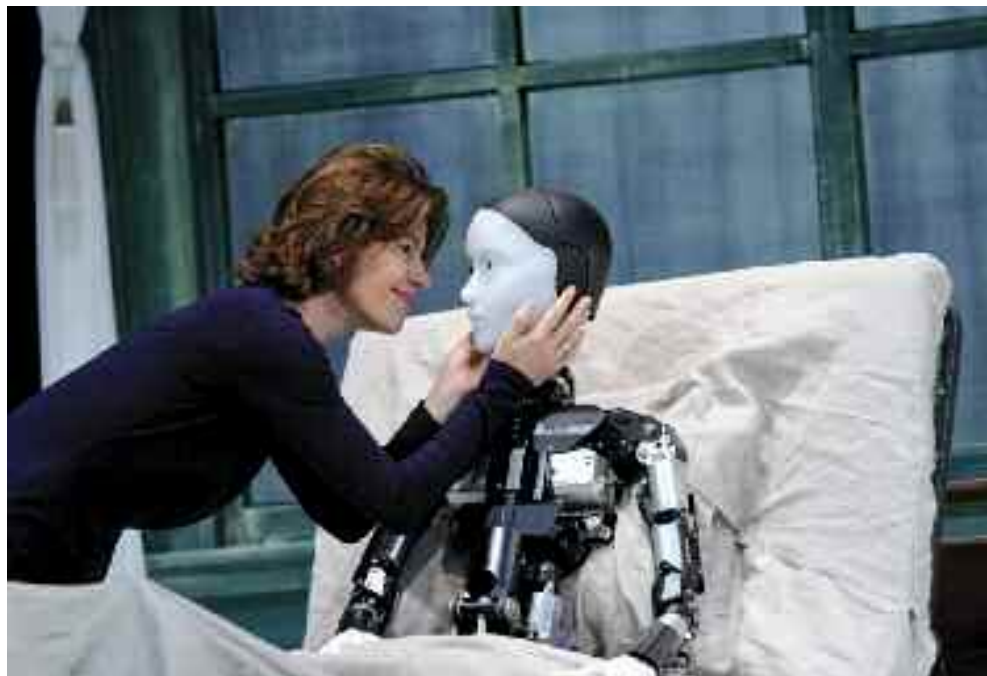
hordozóra, például számítógépre kerül át, vagy éppen emberi viselkedés-programnak köszönhetően emberi személyiséggé válik, felfedezhetjük ezen elméletek hasonlóságát Craig idézeteivel, ahol a színész teste „hangszerként” vagy éppen „médiaként” jelenik meg, az emberi elme stabil anyagaként egy másik anyagot keres. Az egyszerű marionettől egészen az elmúlt évek robotszínházáig bezárólag gondolkodhatunk az übermarionett és a transzhumanizmus közös kategóriájában, tehát az ember helyi értékén lévő, tökéletesedett bábban. Milyen variációi lehetnek tánc és báb találkozásának – a színpadi test kérdéskörén belül?

A Compagnie José Besprosvany 2010-es *Leláncolt Prométheusz*ában a táncszínház, a bábszínház és a drámai (élő) színház egy különleges egyvelege jön létre. Az előadásban egy bábművész-társulat is helyet kapott, a Duda Paiva Company által használt bábokat Andre Mello tervezte, a bábok között szerepel testkiegészítésként felszerelt (azaz az emberi testet is „felhasználó”, a színész testét is a karakter részeként felmutató) figura. A test kiegészítésének kérdésköre nem újdonság a kortárs bábszínház számára, ezt a bábtechnikai szakkönyvek a bábművészet egy kései, de meglévő kategóriájaként tartják számon. A darabban megjelenő fekete színházi alakok teljes testet fedő fekete ruhát viselnek, így, bár a színen vannak, a mozgatás lényegében a láthatatlanságra törekszik – ezen felül pedig megjelenik egy emberi testet bábként mozgó játékos is.

A robotszínház, mint a 21. század marionettszínháza, evidens kérdéskörévé vált mind a posztthumán színházi tematikának, mind pedig a bábszínház-történetnek. A beprogramozott robot mindössze a technikai megvalósítás határán veszít tökéletességéből, mozgatója, ha nincs is jelen a színpadon, egy előre, szó szerint mérnöki pontossággal kiszámított mozgatlansor végrehajtását kényszeríti az általában emberszerű testre, amely mint tökéletes

9 https://www.youtube.com/watch?v=_Chq1Ty0nyE

10 Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*. Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai. Bp., 1981. Európa Könyvkiadó, 96.



Oriza Hirata Robotszínháza (Franz Kafka: Átváltozás című novellája alapján)



anyag, pontosan végrehajtja az utasításait. Ennek egy markáns példája Hirata Oriza rendezésében, az *Átváltozás//Android* című robotszínházi előadás, mely során a személyiség hatáira kérdez rá az előadás.

A történet szerint Gregor (itt Grégoire) Samsa, Kafka *Átváltozásának* Robot Színház Projektbeli hőse egy napon felébred, és azt látja, hogy (ez esetben nem rovarrá, hanem) android robottá vált. A nem túl távoli jövő egy francia városában játszódik a történet. A főszereplőt egy rendkívül elfogadó és szerető család veszi körül. A felébredő robot reggel sorra hívja be hűgát, anyját és apját, akik a kezdeti nyilvánvaló kételkedésből indítva hamar túlteszik magukat az átváltozás tényén – és bár rendhagyó, mégis egyszerű családi krízisként élük meg a történeteket. A jelenetről jelenetre időben előreugró történet a család beletörődésének, megbékélésének történetévé alakul. A robot (REPLIEE S1) igen összetett mechanikával és programozással működik, és valóban alkalmas arra, hogy különböző gesztusok megjelenítése által egy határon belül érzelmeket lehessen kifejezni vele. A nézők beengedésekor az ágyán alvó, néha megmozduló robot mindvégig a színen van. A dráma egésze Gregoire szobájában játszódik. Az előadás terét jelentő szoba fényes fehérsége szinte lebeg a fekete térben. Ezen a téren kívül egy paraván mögött ül a robot „időzítője”. Az előre programozott robot egyes mozgás- és beszédfázisait – hogy az élő szereplők életszerű pontatlanságai ne zavarják össze a géppel folytatott dialógusokat – harminc részre osztották, melyet a valós szituációhoz igazítva indítottak el a paraván mögött. A robot mindössze két módon (szem pislogása, száj kitévése) mozgatott teljesen semleges, fehér, festetlen arca a japán színházi maszokból kölcsönzött árnyékhatásokat hasznosabban tudta alkalmazni effektusok kifejezésére, mint az időzített mozgásokat és az előre felvett és visszajátszott beszédet.

A színházi előadást az alkotócsoport tudományostársadalmi kísérletként alkalmazta. Egy szórólapot is kiosztottak, amely az emberi észlelést firtatja, és amelyben egy rejtett Turing-teszt kérdőívét helyezték el – ezzel a nézők ingerküszöbét akarták belőni. Mennyire látjuk élőnek a robotot? Hiszünk-e az érzéseinek? Elfogadjuk-e, hogy van lelke? A gépszínház ezen első példája azért válik érdekessé számunkra, mert bár a robot látványa a lélekkel, szellemmel rendelkező szereplő helyi értékén esetlen emberverzióknak hat csupán, korántsem hat az ember tökéletesítésének. Jelenlétével a színházi esztétika és a néző fókuszpontja is megváltozik: kérdéssé az ember(ség) befogadása válik.

A klasszikus balettben a tökéletesedő test, a gravitációtól elszabadult táncosnő áll az előadás középpontjában (ennek ellentétéként jelentkezik a modern tánc, melynek fő jellemzője a „súly” hangsúlyozott használata, a gravitáció látványossá tétele), a táncmozgásra épülő ismert bábelőadások és bábtestet alkalmazó táncelőadások témája rendre (pl. Delibes *Coppéliájában*) a gravitáció kérdéskörét állítja a középpontba. A gravitációtól való elszakadás, mint a táncos legfontosabb tulajdonsága az 1800-as évek első felétől jellemzi a balerinákat; az ugrások, emelések és a spicc-technika tökéletesedésével a földtől való elszakadás esztétikai értéke kerül a táncosok (főként a táncosnők) fokmérőjévé. Bár a testi (tömeg) jelenlétének (vagy üres helyének) vizsgálata a klasszikus balettben számos alkalommal volt a tánc történetének és a kritikusok elemzésének középpontjában, a 20–21. századi balett és báb-színház (a klasszikus vásári akrobata-számoktól és metamorfózis-karakterektől eltekintve) továbbá a kortárs balett metszéspontjaként értelmezhető előadások többnyire az ember és a báb egymáshoz való viszonyára kérdeznak rá. „A bábuknak kölcsönzött mozdulatok nem ismernek korlátokat.”¹¹ Az Alfred Jarry által írtak egy-az egyben megfeleltethetők a kleisti értelemben vett meghatározásnak. Az elmúlt

11 Alfred Jarry: *Az Übük*. Bp., 1996. Orpheusz, 224–225

bODY_rEMIX/gOLDBERG_
vARIATIONS
(Marie Chouinard Társulata)



Testkiegészítések,
Marie Chouinard
Társulatában

José Besprosvany Társulata:
Leláncolt Prométheusz



évtizedek számos olyan példával szolgálhatnak, melyekben a táncosnők bábszerepben, a súlytalanság állapotát színházi szituációvá tévő előadásokban jelennek meg. Gergye Krisztián utóbbi éveinek jelentősebb munkái a báb- és a táncszínház metszéspontjára helyezhetők. Egyik legutóbbi alkotásában, a *Kokoschka babájában* több ember-nagyságú, sematizált bábtestet állít táncosai mellé. Az előadás, mint a koreográfus-rendező 2001-es debütálása óta annyiszor, a képzőművészetből veszi forrását, jelen esetben a báb és az emberi test egy valós, életrajzi adathoz vezet, Kokoschka és Alma Mahler kapcsolatából „idéz”: az Alma Mahlerrel való, több éves kapcsolata után Kokoschka egy életnagyságú babával helyettesítette szerelmét, akit társasági rendezvényekre is magával hurcolt (ezen a tényen alapszik a „mottóul” választott Alfonso Cruz azonos című regénye is). A bábok ezúttal nem önálló tökéletességet hordozó szereplők, hanem, mint egy táncos kiegészítői vannak jelen, kizárólag párosokban mutatkoznak meg, a manipulátorként jelenlévő táncossal létrejövő duettben, a mozgítás elfedésével. Az előadás számos ponton (Alma halálának pillanata, a háborúban meghalt katonák tömegsíra, stb.) jelenít meg bábokat, ám az előadás központi eleme a mozgató és mozgott tánca, amelyben a női báb életre

keltésével, megerősökölésével, majd megölésével mutatja fel Gergye az előadás legfontosabb alapvetését: a báb a táncos kiegészítőjeként, a koreográfia teljessé tételeként van jelen, melyben a mozgítás és mozgottság összemosására, elbizonytalanítására tör. Gergye Krisztián és a báb egyként alkotnak csak egészet az előadásban.

A testkiegészítések egy külön, talán számunkra legfontosabb verzióját jelentheti a *Companie Marie Chouinard* munkássága. A test médium-szerepére helyezve a hangsúlyt az emberi testet különböző pontokon kiegészítő mankókkal, kötelekkel, protézisekkel és hevederekkel látja el: a kéz hajlataiba, szájba, térdre és derékra szerelt kiegészítők a test és a testrészek eredeti forgástengelyének, az ezek által leírható pályáknak, továbbá a gravitációnak az átírását szolgálják. A 2005-ös *BODY_rEMIX/gOLDBERG_vARIATIONS* előadás a testkiegészítő táncművészet egyik kultikus darabja lett.

A 20. század tánc-báb-elméletének és a korai színpadi példáknak a jelen kor színházáig vezet a sora, mégpedig azért, mert maga a kérdés hasonló: a test határainak színpadi kiterjesztésének esztétikai megfogalmazása. Az animált tárgy, legyen hús-vér ember, mechanikus test vagy fa, az ember határait és ezáltal látásunk, érzékelésünk határait kezdi kitágítani.

BORDERLINE CASES

In this article, the author examines current trends in the relationship between dance and puppet theater. She explores possibilities in the interaction of puppet and human body in a common space as a way for the puppet theater to expand. Her brief study surveys the art of puppetry as an extension of the human body and the aesthetic dimensions an actor's physical education. The text focuses on earlier theoretical writings, which have become standards in both dance and puppetry. At the same time, the author cites examples of performances which exemplify current thinking in the interrelationship of puppet and human body.