

Performansz alapú táncos/bábos részvételi játékok

SZEMESSY KINGA – VÉGVÁRI VIKTÓRIA

„Performansz alapú táncos/bábos részvételi játékok”... Így nevezzük azokat a projekt-produktumokat,¹ amelyek koordinátáit egyfelől a (tánc- és mozgás- / báb- és figurális) színház, másfelől a konstruktív (tánc)pedagógia tengelyén lehetne kijelölni.² A következőkben kilenc határozott tézisben próbáljuk meg összegezni annak a még bennünk is csak formálódó munkamódszernek az alapvetéseit, amely talán igazolni tudja az élő emberi test és az élettelen anyag megmozdíthatóságával dolgozó munkaformák esztétikai és pedagógiai hatékonyságát. Majd olyan lábjegyzetként is olvasható megjegyzések következnek, amelyekben önmagunkkal is vitatkozva, önmagunkat is kiegészítve, önmagunkat kommentáljuk – ezzel kínálva fel az olvasónak is a választások és a részvételi szövegalkotás lehetőségét.

¹ Az egyéni, illetve más alkotókkal létrehozott munkáinkat, valamint közös gondolkodásunkat elsősorban e két társoktatott kurzus és a rájuk való felkészülésünk alapozta meg: *Én és a figura – A báb- és táncművészet materialitása* kurzus (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018/2019, I. félév), *Performansz alapú részvételi játékok* kurzus (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019/2020, II. félév)

² Tünetértékű, hogy a CZIBOLY Ádám szerkesztette *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvben* (Budapest: InSite Drama, 2017) csak az alábbi, mechanikusan ismétlődő szöveg egység képviseli ezt a területet: „báb és figurális színház, tánc- és mozgásszínház, zenés színház, cirkusz, performansz stb.” (157., 159), továbbá a jövőben definíciós fogalmak között sem találjuk e terület helyét és nevét (166).

Kilenc tézis

a cselekvő anyagról, a kényelmetlenség elkerülhetetlenségéről és egyebekről

1.

Ahogy az alkalmazott művészet, s részeként a színházi nevelés, úgy a mi – performansz alapú részvételi játékokra építő – módszertanunk is társadalmilag elkötelezett művészet. Játékainkkal mégis a rövidtávú, statisztikai adatokkal alátámasztható hatékonyság (effektivitás) előszobájaként egy olyan lassú (szomatikus) aktivizmust gyakorlunk, ahol a Másikkal való affektív, vagyis hiperérzékeny és nem ritkán irracionális találkozásokon van a hangsúly.

2.

A báb- és táncművészetnek közismert képessége a mutatványokon, illúziókeltésen keresztüli nézőbódítás. Mi ehelyett – a neo-avantgárd hagyományát követve – azt keressük, hogyan érezheti magát bárki bábosnak vagy táncosnak, vagyis hogyan tud e két művészeti ág a hétköznappal szervesülni, nem pedig azoktól eltávolodva, sőt azokból kiemelkedve működni.

3.

Az életet és a művészetet integráló törekvésünk miatt a „tánc” helyett a „test”, a „báb” helyett pedig a „tárgy” szavak dinamizálják gondolkodásunkat. Ezeket tekintjük a tárgyalt művészeti diszciplínák minimumának, vagyis ezeken keresztül tudjuk eltartani magunktól a műfaji konvenciókat és elvárásmezőket.

4.

Hisszük, hogy a forma maga a tartalom: „a médium [maga] az üzenet” (McLuhan). A

testekre és a tárgyakra tekinthetünk úgy, mint saját akarattal, intelligenciával bíró anyagokra, amelyeket nem feltétlenül mi működtetünk, hanem maguktól is cselekvőképeselek. E létmódjukat nem elnyomva, hanem azt megfigyelve és velük dialógusba lépve alkotunk. Meglepnek, mi pedig hagyjuk magunkat meglepni.

5.

A módszerünk szerint kialakított eseményeken – megkerülve az „előadás” és a „foglalkozás” kategóriáit (hiszen ezekben a helyzetekben nem művészként és nem pedagógusként tekintünk magunkra) – a résztvevők önmaguk. Nem szerepből cselekednek, nem építenek karaktereket, így fő referenciánk a performansz-művészet. Magunkat nem bábos/táncos-drámatanárnak, hanem performer-konstruktőrnek, játékvezetőknek, játéktervezőknek tekintjük.

6.

Játékaink egy mesterségesen épített világ mesterséges akadályainak leküzdésére invitálják, sőt néha kötelezik a résztvevőket. Minden egyes együttjátás olyan stratégiai tapasztalatot eredményez, amelyet a résztvevők saját hatóképességük archívumában tárolhatnak és vehetnek elő bármilyen színházatlan szituációban.

7.

Hisszük, a konfrontáció termékenyebb az előzékenységénél, így játékaink nem kínálnak közösségi utópiát, s bennük a kényelmetlenség elkerülhetetlen. Még akkor is építünk a véletlenre, a kollektív improvizációra, ha ez a saját játékvezetői kényelmetlenségünk rizikójával (esetleg kudarcával) is jár. Vagyis, mivel játékaink teljes szcenárióját mi sem ismerhetjük, őket néha „jótékony emberkísérleteknek” becézzük. Ennek okán elsődleges közönségünk a felnőttek.

8.

A játékvezető és résztvevők közti viszonyrend felvállaltan épít a manipulációra, vagyis a folyton változó hatalmi helyzetek miatti összefeszülésre. Szabályokat adunk és kérünk számon, de közben szabályokat szegünk meg és vonunk vissza ok nélkül. Néző-résztvevőinket ezáltal alkotói és nem csak reflexiós helyzetekbe hozzuk. A meglepetés, amit ez magában hordoz, visszahat az játék-esemény előre felskiccelt dramaturgiájára.

9.

Játékaink nem próbálhatók el, és nem is rekonstruálhatók egy az egyben. Leírásuk csak eseti lehet, előírásként pedig csak hiányosan közölhetjük őket annak érdekében, hogy azokat félig vagy félre lehessen érteni – hogy maradjon hely a feldolgozó megütközésének, érzetmunkájának. Kilencparancsolatunk is emiatt szándékoltan ködös és csonka.

Megjegyzések a fenti tézisekhez

ALKALMAZOTT MŰVÉSZET: Az *applied theatre* „nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal rendelkező” színházi események gyűjtőfogalma.³ A bábművészet alkalmazásának (művészi felhasználásának) komoly történeti hagyománya van, melytől időnként nehezen is szabadul. Közhely, hogy a báb gyermekműfaj, és elsősorban eleve pedagógiai célokat szolgál – első színházi élményként művészetpedagógiai értelemben, de hatásán keresztül inkább az erkölcsi nevelés eszköze.⁴ A kifejezetten pedagógiai céllal létre-

³ KRICSFALUSI Beatrix, „Aktivitás-részvétel-interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?”, in *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 17–29 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016), 17.

⁴ SZILÁGYI Dezső, „A bábjáték pedagógiája: az 1961-ben megrendezett római pedagógiai

jött bábjáték, mely elsősorban oktatási intézményekben, óvodai és iskolai közösségek számára, pedagógus-alkotók által jön létre, a pedagógiai bábjáték nevet viseli,⁵ és ennek

konferencián elhangzott előadás szövege”, Budapest: Országos Széchenyi Könyvtár, SZT Fond 28.

⁵„A pedagógiai bábjáték a pedagógus és a gyermek folyton megújuló, olyan egymásra ható tevékenysége, amelyben a gyermek az elsődleges. Más, mint a céljellegű, a reprodukcióra irányuló bábjáték, amely a művészi bábjátékot tekinti modelljének. [...] A korszerű pedagógiai bábjáték nem célja, hanem eszköze a nevelésnek. A bábjáték segítségével lehet a tudatosan végiggondolt nevelési feladatokat legsokoldalúbban és a leghatásosabban megoldani.” DR. JUHAROSNÉ MOLNÁR Piroska, „Pedagógiai bábjáték. A pedagógiai bábjáték értelmezése és sajátosságai”, in *Báb, Játék, Bábjáték. Szöveggyűjtemény a korszerű pedagógiai bábjáték és a művészi bábjáték köréből*, szerk. DR. HORVÁTHNÉ FÜLEP Éva, 54–63 (Debrecen: Didakt, 2003), 54. „Másik jellemzője a mai bábjátéknak: a modern társadalmak életében mint kommunikációs eszköz újabb szerepet is kapott. Bevonult a film és televízió területére, a kereskedelmi reklámba, a szórakoztatóiparba, és – ez talán a legfontosabb – a gyakorlati pedagógiába. A család és az óvoda bábjátéka (a kisgyermekkor szokástanítása), éppúgy mint az iskolai bábjáték (tantárgyoktatás, politechnikai képzés, öntevékeny művészkedés) egyaránt új jelenség. A legutóbbi évtizedek felfedezése pedig: az orvosok és pszichológusok diagnosztizálásra és terápiára használt bábjátéka, amely sérült gyermeknél is, felnőttél is hatásosan alkalmazható. *Kialakult tehát a művészi, színházi bábjáték mellett az alkalmazott bábjáték válfaja is.*” [Kiemelés tőlem – V.V.] SZILÁGYI Dezső, „A bábjáték műfaji sajátosságai”, in *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, szerk. TARBAY Ede,

és az ún. művészi bábjátékhoz való viszonya sokszor ellentmondásos, hiszen arról leválik. Ehhez a határozott oppozícióhoz képest szerintünk a báb pedagógiája nem pusztán különféle tanulságos vagy nehéz témák báb-tárgy-használaton keresztül, azt illusztratív módon használó feldolgozását jelentheti. A tárgyakkal, anyagokkal való játék sokkal inkább a világ és az én kapcsolatát fedezteti fel: az élettelen (vagy annak tűnő) anyagi és tárgyi világhoz való viszonyunk vizsgálatán keresztül saját emberségünk számbavételének lehetőségét kínálja a résztvevők számára. Az élet és halál, ember és nem-ember határaitra való rákérdezés a kibernetika, a robot-technológia és a mesterséges intelligencia térhódításával párhuzamosan egyre égetőbbé válik.⁶

A táncművészeti szaknyelvben az „alkalmazott koreográfia” kifejezés megtévesztető lehet, az ugyanis a táncrea nem mint autonóm műfajra, hanem egy (például színházi vagy opera) előadás alárendelt, hatáskeltő részelemére utal. Magyarországon az ún. táncszínházi-nevelés a módszertanilag leginkább letisztult alkalmazott színházi táncos forma, ugyanakkor osztozunk Rényi András azon meglátásán, mely szerint

„a »kortárs tánc« [expliciten kitett pedagógiai vagy aktivista cél nélkül, általánosságban is] más művészetek eljárásaival tetszőlegesen kombinálható »alkalmazott művészet«, [ami olyan] emberi-társadalmi eseményt kínál, [ahol] kortárs életvilágunk, húsbavágó társadalmi-emberi valónk stb. aktuális kérdései kerülnek terítékre. [...] [Ézert

21–31 (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1978), 22.

⁶ Dassia N. POSNER, „A puppet moment”, in *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. eds. Dassia N. POSNER, Claudia ORENSTEIN and John BELL, 2–4 (London: Taylor and Francis Ltd., 2015).

is] – a szó legszélesebb értelmében – inkább politikai, mint esztétikai kategória,⁷

ami formanyelvét tekintve rendszeresen épít a részvételi dramaturgiára és ez által az emberi, sőt nem emberi testek (például installációk) kodifikált táncmozdulatként nem értelmezhető mozgásalkotására.

SZOMATIKUS AKTIVIZMUS: Annak a képességnek a különböző testtudati és táncterápiás technikákon (például Body Mind Centering, Feldenkrais, Alexander, Autentikus Mozgás) keresztüli átadásáról van szó, amelynek birtokában az egyén fel tudja mérni, a különböző (elnyomó) társadalmi rendszerek miként hatnak rá, valamint hogyan tudja ezektől dekolonizálni a testét. A saját testünk feletti autoritás visszanyerésében az érzékek fejlesztése és a különböző terek mint komplex összefüggések által teremtett világszeletek vizsgálata kap fontos szerepet. Ezért furcsa tehát, hogy a szomatikus kifejezést nemigen használjuk kifejezetten a bábbal kapcsolatban – pedig itt is elsősorban testekkel foglalkozunk, gyakran a saját testünkkel –, hiszen az közvetlenül (így a kesztyűsbáb, a test-vagy protézisbáb, a maszk) vagy áttételekkel (mint a botos-pálcás báb, a bunraku, a marionett), de részévé és irányítójává válik a bábtestnek.

Az amerikai szociológus, Stephen Duncombe és a konceptualista művész, Steve Lambert az Európai Szociológiai Társaság művészetet kutató tagozatának (ESA-Arts) 2021-es, a művészet társadalmi hasznát tárgyaló konferenciájának plenáris előadásán,⁸

⁷ RÉNYI András, „Válasz egy körkérdésre”, hozzáférés: 2021.07.10, <http://www.renyiandras.hu/index.php/kortars-dolgok/kortars-tancok/a-qkortars-tancq-alkalmazott-mveszet>

⁸ „ESA Arts 2021 keynote by Stephen Duncombe and Steve Lambert”, hozzáférés:

valamint Duncombe *Does it Work? The Effect of Activist Art* című tanulmányában is megjegyzi, hogy a művészet eszközzé tétele sokszor visszás reakciókat vált ki az alkotók körében, holott az mindig is a hatalom, a válás, a történelemírás stb. függvényében és szolgálatában létezett. Szerintük a művészeti aktivizmus (artivizmus) missziója a művészet érzelemgeneráló és észlelést módosító potenciálján („affect”) keresztüli közhasznúság („effect”), például a művészet annak jogalkotást elősegítő vagy szükséges anyagi forrást megteremtő felhasználása, amelynek két dinamizáló faktorát együttesen „æffektusnak” vagy hatékony hatásnak („effective affect”) lehet nevezni.⁹ Példaként Alfredo Jarr *24 Hour Museum* című munkáját említik, aki azzal, hogy beharangozta az általa frissen felállított mobil múzeum egy nappal későbbi felgyújtását, rávette az egyébként apatikus svédek (Skoghall lakosait), hogy civil mozgalmat indítsanak a rövid működése során igen megszeretett intézmény megmentésére.

IRRACIONÁLIS TALÁLKOZÁS: A bábbal mint élettelennek tűnő, mégis élettellel telített tárggyal való találkozás, játék esztétikai minőségét tekintve groteszk, „fura és borzongató” [*weird and uncanny*].¹⁰ Befogadóként az emberhez hasonló, élettelennek hitt, majd megmozduló tárgyra adott első reakciónk ösztönös (mivel a jelenség szokatlan, el kell döntenünk, veszélyes-e ránk), és ez a kü-

2021.07.19,

https://www.youtube.com/watch?v=nJv_haeBudk&ab_channel=UniartsHelsinki

⁹ Stephen DUNCOMBE, „Does it Work?”, *Social Research: An International Quarterly* 83, 1. sz. (2016): 115–134, 119.

¹⁰ A freudi „kísérteties” (das Unheimliche) bábművészeti értelmezéséhez lásd John BELL, „Playing with the Eternal Uncanny. The Persistent Life of Lifeless Objects”, in *The Routledge...*, 43–52.

lönleges érzékelés játékosként is jelen van: figyelmünk egy élettelen tárgyra irányul, egy tárgy válik közvetítővé a néző-játszó vagy játszó-játszó kapcsolatban.¹¹ Mindez koncentrált figyelmet, gyors absztrahálást és esetünkben sokszor csendet igényel – vagy legalábbis feszültebb és jelentésesebb a szavak nélküli, türelmes és lassú munka. A játékosok között elsősorban nem verbális szinten és nem intellektuálisan zajlik a kommunikáció (bár a játékokat követheti reflexió), hanem mozgáson és képeken (metaforákon) keresztül. Egyszerű példa erre Guy Cools táncdramaturg egyik gyakorlata. A közös műhelymunka kezdetén arra kérjük a résztvevőket, hogy egy középpontból sugarak irányában haladva pakolják ki és rendezzék el táskájuk tartalmát. Az elrendezést követően a külső köríven haladva figyeljük meg az installációt. A gyakorlat egy pontján lehetőség adhatunk saját tárgyaink átrendezésére (akár többször is). A végén visszapakolunk a táskánkba. Nincs beszéd, a tárgyakra és a tárgyak rendjére, a változó kompozíció keltette érzetekre koncentrálnunk. Érdekes megfigyelni, ki mennyire adja ki magát: csak a pénztárcáját bocsátja közszemlére, vagy annak minden egyes elemét, így bankjegyeit, okmányait stb. is külön-külön. A tulajdonos engedélyével az egyes tárgyak tovább bonthatók vagy megfordíthatók.

NÉZŐBÓDÍTÁS: Hogyan csinálják? – A báb-színházak nézőterén talán ez a leggyakrab-

¹¹ „A tárgyszínház alapjaiban véve más, mint a színház vagy a tánc, ugyanis itt mind az előadó, mind pedig a néző egy tárgyra koncentrálnak, nem pedig egymásra. E műfaj dinamikája inkább a festészethez vagy szobrászathoz hasonló, ahol a közönség egy olyan alkotásra koncentrálnak, amit tudottan egy másik ember állított össze és ki.” John BELL, *American Puppet Modernism. Essays on the Material World in Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 5.

ban felhangzó kérdés. A mutatvány, a trükk, a virtuozitás, az illúzió a klasszikusnak tekintett báb-színház szinte elengedhetetlen részének tűnik. Ugyanakkor az utóbbi évtizedekben egyre inkább jelen van a báb önlelepleződésével, művi voltával való játék is, mely magát a működést, gyakran a működésben rejlő tragikumot mutatja be. Ezekben az előadásokban gyakori a báb-tárgy halálának megjelenítése, ami akár a tárgy konkrét pusztulásához is vezet. Philippe Genty cím nélküli Pierrot-játékában a marionett szabadságra vágyva eltépi saját zsinórait, Yves Joly *Papírtragédiájában* olló és tűz okozza a papírbábok halálát, míg Molnár Gyula *Kis öngyilkosságok* című etűdsorozatában az animált tárgyak „hétköznapi halált” halnak: például a pezsgőtabletta feloldódik egy pohár vízben. Ez a reflektív, ugyanakkor a tárgyak anyagságát kihasználó játékmód különösen inspiráló a részvételi báb számára (lásd később a papírzsebkendő halálát megjelenítő gyakorlatot).¹²

Az európai és észak-amerikai táncművészetben a tánctechnikai virtuozitást negligáló dramaturgiai fordulat Synne K. Behrnt szerint jellemzően Pina Bausch és Raimund Hoghe közös, 1980 és 1989 közti munkáihoz köthető,¹³ ugyanis a táncosok mindennapi élettörténeteire épülő improvizációinak módszere mintegy megelőlegezte a civileket is szerepeltető előadásokat. A dramaturg ettől fogva már nem működhet egy előzetes koncepció vagy cél öreként; ma már, mint „próbatermi közönség”,¹⁴ saját testén kell átengednie, artikulálnia és kérdőre vonnia a ta-

¹² VÉGVÁRI Viktória, *Alkalmazott művészetek / Báb kurzus* (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018/2019, II. félév, 2019/2020, II. félév)

¹³ Synne K. BEHRNT, „Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking”, *Contemporary Theatre Review* 20, 2. sz. (2010): 185–196, 186.

¹⁴ BEHRNT, „Dance, Dramaturgy...”, 193.

pasztalt élményt. Ahogy Hildegard de Vuyst mondja (Alain Platel produkciói kapcsán), a stáb a klasszikus értelemben vett dramaturg. Ugyanakkor egy kimondott dramaturg pozícióban álló szakértő jelenléte az összes alkotóban megfogható dramaturgiai gondolkodás jelenlétét és szétosztását garantálja, továbbá a még ismeretlen szituációk felfedezésének és kiaknázásának jótékony kényszerét. A hasznos művészet és a politikai aktivizmus kérdésköréhez kapcsolódva pedig megemlíteném, hogy a dramaturg és a koreográfus *status quó*jának megváltozása párhuzamosan történt annak belátásával, hogy a nyilvánosság elé, például egy színpadra kitett test politikailag sosem neutrális, és hogy egy mozdulat „egyszerre egy tapasztalt saját testélmény, illetve ennek az élménynek egy kulturális minták mentén történő összerendezése. A különféle mozgások egyben különféle gondolkodási struktúrák is” – állítja Deidre Sklar,¹⁵ aki sok más kutatóval együtt (például Brenda Farnell, Andrée Grau) a táncantropológiába vezette be azt a rokon gondolatot, mely szerint a kutató teste sosem egy üres lap, amit csak a terepmunka tapasztalata kezd el teli írni.

BÁBOS ÉS KOREOGRÁFUS: Ki a bábos? A számtalan definíció közül Penny Francisé különösen kedves az alkalmazott bábbal foglalkozónak: szerinte ugyanis a bábos elsődleges karakterjegye az, hogy hisz a dolgok rejtett életében.¹⁶ A bábos művészetének alapja ugyan az animáció, a mozgatás képessége, de ezt szívesen bővítjük a tárgy

manipulálásának lehetőségével. Ugyan a manipuláció önmagában nem kelti életre a tárgyat, de a tárgy elhelyezésével, elmozdításával, megváltoztatásával jelentést hoz létre. A puszta „pakolgatás” tevékenysége vagy például a terepasztal teremtette tér érvényes játéklehetőségeket kínál (lásd a későbbiekben a kockacukor-játékot). Bármilyen, a gyerekek játékból ismert világmodellező tevékenység inspiráló lehet csakúgy, mint a Hotel Modern társulatának előadásai vagy Halász Péter *Herminamező – Szellemjárás* című filmje. A tárgyak manipulációjára építő játékok nem várnak el a résztvevőktől báb-színészi jártasságot, viszont építenek a játékosok kreativitására, képi fantáziájára. Mindezzel analóg, hogy számos esetben (például William Forsythe *Choreographic Objects* vagy Simone Forti *Dance Construcions* sorozatában) a koreográfus nem mozdulatokat szervez, hanem tárgyakat és tereket annak érdekében, hogy ott mozdulatok tudjanak felbukkanni – ezáltal „közönségszobrászat” történik.¹⁷ „Egy koreográfiai tárgy nem részesít előnyben semmilyen befogadót. [...] Heurisztikusan vezérelt, prediktív képességeinkre és tudásunkra épít [...], s közben akut tudatosságot vált ki az egyénben arról, milyen sémák mentén cselekszik.”¹⁸ A sémák, a testbe írt normák és társadalmi koreográfiák tudatosítása és kikerültetését később Erdély Miklós pedagógiájánál is említjük, hangsúlyozva az általunk képviselt módszer politiko-pedagógiai potenciálját.¹⁹

¹⁵ Theresa Jill BUCKLAND, „Shifting Perspectives on Dance Ethnography”, in *The Routledge Dance Studies Reader (Second Edition)*, eds. Alexandra CARTER, & Janet O’SHEA, 335–343 (London and New York: Routledge, 2010), 339.

¹⁶ Penny FRANCIS, *Puppetry: A Reader in Theatre Practice* (London: Macmillan Education, 2012), 24.

¹⁷ Carrie LAMBERT-BEATTY-t idézi Stephanie ROSENTHAL, *Move – Choreographing You, Art and Dance Since the 1960s* (London: Hayward Publishing, 2010), 12.

¹⁸ William FORSYTHE, „Choreographic Objects”, hozzáférés: 2021. 07. 21, <https://www.williamforsythe.com/essay.html>

¹⁹ Ezek a fenomenológia szerint rendszeresen „ismételt akciók és interakciók nyomán alakulnak ki, később szokásokká érve”, míg a posztmodern megközelítések azt állítják,

SZERVESÜLÉS: A *Bábszínház a szobámban* online alkotói projekt alapozó gyakorlatai a hétköznapi környezet, a saját tárgyi kultúra feltérképezésével, a tárgyainkkal való viszony sokféleségével foglalkoztak. Alapvetően képzőművészeti inspirációk és eljárások mentén dolgoztunk, olyan központi metaforák mentén, mint a Wunderkammer vagy a kintsugi.²⁰ Másrészt a bábszínház egy lehet-

hogyan „a szubjektív test nem generálja, hanem produktuma a normáknak [...] – a domináns társadalmi normák ráakódnak, beléíródnak.” Maren WEHRLE, „The Normative Body and the Embodiment of Norms – Bridging the Gap Between Phenomenological and Foucauldian Approaches”, *Yearbook for Eastern and Western Philosophy* 2, o. sz. (2017): 323–337, 325. A társadalmi koreográfia „egy társadalmi rendbe való belenevelés esztétikai eszközök által, közvetlenül a test szintjén”, legékezebb példái – amit a fogalom megalkotója Andrew Hewitt tárgyal könyvében – a tömegmozgások. Bojana CVEJIC & Ana VUJANOVIĆ, *Public Sphere by Performance* (Belgrád: b_books, 2012), 57. Bővebben: Andrew HEWITT, *Social Choreography – Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (Durham – London: Duke University Press, 2010)

²⁰ „De a mindennapi életben is, amikor a környezetünkben elszórt tárgyakat szemléljük, nem csak hasonlóságokat ismerhetünk fel, hanem összetett jelentéseket is: poétikai, filozófiai, pornográf, komikus, ironikus üzeneteket, segélykéréseket, figyelmeztetéseket, megszólításokat, párbeszédet, vagy akár egész történeteket. Itt nem a mások által kiesztelt rejtvényekre gondolok, hanem olyan kombinációkra, amelyek egyszerűen adottak, mint »a dolgok állása«, a véletlen termékei. Ezeket az összefüggéseket, amelyek a hétköznapiak fölöttébb gyanútlan talajára vetve, látszólagos nyugalommal hevernek, nem könnyű felismerni. A tárgyszínház ezeket a hétköznapi felismeréseket gyűjti,

seges működési mechanizmusát modellálhatjuk olyan gyakorlatokkal, amelyekben a játékos teste válik bábbá. Ezek a gyakorlatok a jelentésteremtés és kifejezés legegyszerűbb formáit kínálják, miközben a saját test tudatos, ugyanakkor korlátozott használata mintául szolgál a tárgyak vagy konstruált bábfigurák mozgási lehetőségeinek megértéséhez. Például: a térben három szék áll egymás mellett, mindegyik előtt egy-egy játékos. A játékosok bábként (illetve táncosként vagy *Übermarionett*ként) funkcionálnak abban az értelemben, hogy mozgásuk néhány mozdulatra korlátozott: felállhatnak, leülhetnek, balra, előre, vagy jobbra fordíthatják a fejüket. Arra kérjük őket, hogy mimikájukat fagyasszák be. A mozdulatok sorrendje, tempója a játékoson múlik, az improvizáció során a nézők és játékosok fejében önkéntelenül történetek íródnak, miközben megtapasztalják azt a dramaturgiai működést, ahogy a véletlen és néhány szabály konstruál eseményt.

ÉLET ÉS MŰVÉSZET INTEGRÁCIÓJA: Sally Banes és Noël Carroll cikkében megkülönbözteti a modernista és az integrációra törekvő (neo)avantgárd táncalkotókat. Az elsőhöz tartozó George Balanchine a klasszikus balett szintaxisának alapegységeire való lebontásával és újraépítésével volt elfoglalva, s tette ezt más módszerekkel Merce Cunningham is: „arra buzdított, hogy vegyük észre a médiumot konstituáló alapstruktúrá-

hogyan színpadra ültesse át őket és kiemelje jelentéspotenciáljukat, anélkül azonban, hogy azt teljesen felfedné. Ez a feladat a nézőre marad. Nagyon szórakoztató játék ez. Akárcsak bálnákra vadászni a felhők között vagy szellemeket idézni egy darab fakéregben.” MOLNÁR Gyula, *Tárgyszínház Feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében*, ford. GODA Mónika, kézirat.

kat és konvenciókat”.²¹ Cunningham kimonodottan táncmozdulatokkal dolgozott a kodifikáltsági rendek észlelhetősége érdekében, míg az őt követő, Judson Church-höz kapcsolható posztmodern táncos performerek (Yvonne Rainer, Steve Paxton, Twyla Tharp, Lucinda Childs stb.) a hétköznapi mozgásokat is beemelték egyszerű játékstruktúrára hajzó koreográfiáikba – „ez az volt náluk, mint Duchampnál a *readymade* és John Cage-nél a talált hang”.²² Ezáltal ők (valamint Cunningham élet- és alkotótársa: Cage is) határozottan az élet és a művészet közti határ feloldásával dolgoztak, mindez pedig magával hozta az edzetlen és betanítatlan, átlagos, sőt sokféle testek bevonását is, ami a – manapság közösségi táncként aposztrofált – *danceability* mozgalom alapját képezte.²³

TÁRGY – ÉS HALÁLA: A bábszínház, a báb definíciójának kortárs kihívásai leginkább az elnevezések sokféleségében érhetők tetten: bábszínház, figuraszínház, tárgyak színháza, anyagszínház, dolgok színháza – csak néhány a forgalomban lévő, egymással különféle viszonyba lépő vagy vitatkozó fogalmak sorából. Azt azonban senki sem vitatja, hogy bármi bábbá válhat, és mivel sajátos szempontjaink szerint érdemes is leválni az antropomorf figurális bábok vágyáról, szívesebben használjuk a tárgyakkal való játék elnevezést. Erre példa az anyagismereti gyakorlataink zárásaként sorra kerülő *Kockacukor* tárgyszínházi játék, melyet Molnár Gyula *Kis öngyilkosságok* című etűdsorozata inspirált. A játék legegyszerűbb változatában négy játékos, egymástól elkülönítve kap hét-nyolc kockacukrot, és arra kérjük őket, építsenek maguknak belőle egy apró világot. Természetesen használhatják a cukrok anyagisá-

gát, akár törhetik, morzsolhatják is őket. A megépített konstrukciókat egy közös asztalra helyezük, és minden játékos kap egy lámpát. A játék akkor kezdődik, amikor a játékező lekapcsolja a fényt. Beszélni nem lehet, minden játékosnak négy akciója van: az akció jelenthet bármiféle beavatkozást az asztalon felépített, immár közös világba. Az akciók sorrendje nem kötött, az hajthatja végre a cselekvést, aki saját lámpáját bekapcsolja, és ezzel megvilágítja a játékkeret. Az akció végét lámpája lekapcsolásával jelzi. A játék akkor ér véget, amikor mindenki végrehajtotta a négy akciót.

A MŰVÉSZETI DISZCIPLÍNÁK MINIMUMA

Ahogy Roland Barthes *Az Írás Nulla Foka* című művében a semleges írásmódot, vagyis a történelmi kontextustól és társadalmi diskurzusoktól függetlenített irodalmat tárgyalja,²⁴ úgy keresi Jérôme Bel *Jérôme Bel* című ikonikus előadásában a diszkurzív megértéstől terhes táncelőadás fogalom nulladik fokát.²⁵ Ennek egyik eleme – bevallottan le-

²⁴ „A Történelem [...] az író szempontjából egy szükségszerű választás kényszerét jelenti a számos nyelvi morál között. [...] [P]éldául a burzsoázia egységes ideológiája egységes írásmódot alkotott, és a polgári időkben (vagyis a klasszikus és romantikus korban) a forma nem hullhatott szét, mert a tudat sem hullott szét. [...] Pontosan ez az a pillanat, amikor az irodalmat [...] végérvényesen tárgyává avatták. [...] A Forma tárgyként feszül a tekintet előtt; mindenképpen botrányos: amilyen csillogó, olyan divatjamúlnak látszik; amennyiben anarchista, annyiban társadalomellenes...” Roland BARTHES, „Az írás nulla foka”, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor in *A szöveg öröme* 8–9 (Budapest: Osiris Kiadó, 1996), 6.

²⁵ Una BAUER, „The Movement of Embodied Thought – The Representational Game of the Stage Zero of Signification in *Jérôme*

²¹ Sally BANES & Noël CARROLL, „Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance”, *Dance Chronicle* 29, 1. sz. (2006): 49–68, 57.

²² BANES & CARROLL, „Cunningham...”, 62.

²³ BANES & CARROLL, „Cunningham...”, 61.

egyszerűsítőn, a zene és a fény mellett – a (meztelen férfi és női) test. „A neutralitás, avagy nulladik fok persze nem érhető el, hiszen folyamatosan megteremti annak a vágyát, hogy még kevesebb [...] legyen, s hogy ellene menjen a reprezentációnak.”²⁶ Ami elérhető, az a semlegességre törekvő, megtestesült gondolkodás – ez, mivel folytonos kitöltésre vár, szüntelenül mozgásban is marad.

CSELEKVŐKÉPES ANYAGOK: A kvantumfizikából inspirálódó új materialista és feminista teoretikus, Karen Barad szerint „[...] a nyelv túl sok hatalmat kapott. A lingvisztikai, szemiotikai, interpretatív és kulturális fordulatok jól mutatják, hogy minden »dolog«, még a materialitás is nyelvivé vált. [...] De miért hiszük egyáltalán, hogy ez a »dologosítás« [*thingification*] szükséges, és minden kapcsolódást, élményt egy dologba, entitásba, relátumba kell átültetni?»²⁷ Vajon a természetbe, anyagiségbe és testbe vetett hit hiánya az, ami miatt minden túlteoretizálódik? [...] Marad valami a testből, ha kivesszük annak biológiai és történeti olvasatát?»²⁸ „Az új materializmus képviselői, mint Barad, tehát nem választják külön a nyelvi-

Bel”, *Performance Research* 13, 1. sz. (2008): 33–39.

²⁶ BAUER, „The Movement...”, 36

²⁷ Barad e kifejezés többes számát, a relatát használja az eredeti szövegben. A relatum „a szövegen kívüli jelöltet konstituáló tényállás-konfiguráció”. VASS László, „Terminológiai szótár (a szemiotikai szövegtan tanulmányozásához)” in *Szemiotikai szövegtan 1.*, szerk. PETŐFI S., János, BÉKÉSI Imre, 85–115 (Szeged: SZTE Egyetemi Kiadványok, 1990), hozzáférés: 2021.07.23, http://acta.bibl.u-szeged.hu/35710/1/szemiotikai_001_085-115.pdf

²⁸ Karen BARAD, „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Signs* 28, 3. sz. (2003): 801–831, 801., 812., 809.

séget és az anyagot: a biológia éppen annyira kulturálisan közvetített, mint amennyire a kultúra materialisztikusan konstruált. [...] Az anyag nem tekinthető statikus, rögzített, passzív valaminek, ami formálásra vár egy külső erő által, sokkal inkább materializációs folyamatként írható le. Ez a folyamat dinamikus, változó, eredendően összefonódott, elhajló és performatív”.²⁹ Az anyag nem hallgat (*matter matters* – hogy Barad visszatérő aforizmáját idézzük).³¹

Az a köznyelvi metafora, amely tehetetlen és akarattalan tárgyként aposztrofálja azt, aki bábként él vagy viselkedik, pontatlan. Minden bábos találkozik a báb (vagy a tárgy) saját akaratával, a fizika törvényeiből adódó mozgatási esetlegességeivel, a véletlenszerűségek és sérülések örök lehetőségével – a bábtárgy mindig visszahat a mozgatóra, kölcsönhatásban van vele.³⁰ A tárgyakal való játék sajátossága, hogy az anyagok mintha-játék nélkül elpusztíthatók, sőt bizonyos anyagok képesek arra, hogy újraéleszthetők, újraformálhatók legyenek akár nyílt színen, a játék folyamatában. Játékosainkat arra kérjük, hogy azt vizsgálják meg egy fél perces etűd keretében, hogyan tudnak megölni egy papírzsebkendőt. A játék során gyakori tapasztalat, hogy a tárgy nem engedelmeskedik a gyilkos akaratának, és a tárgy halála nem (vagy nem úgy) következik be,

²⁹ Francesca FERRANDO, „Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, metahumanizmus és az új materializmusok: Különbségek és viszonylatok”, ford. LOVÁSZ Ádám, *Helikon* 64, 4. sz. (2018): 394–404, 402.

³⁰ „A véletlen beavatkozik a munkafolyamatba. Ez olyan kivitelezési hiba, amelyben az önmagában vett autonóm és önfejlő anyag a vétkes. Egyfajta kreatív függetlenség. Az anyag hirtelen kivonja magát a szándékok alól és új irányt mutat. Esetleg megzabolázható mégis: azáltal, hogy követjük javaslatait.” Letizia Quintavallát idézi Molnár Gyula, in MOLNÁR, *Tárgyszínház...*

ahogy a játészó tervezte: például a megszagatott, összegyűrt és földhöz vágott zsebkezdő a padlóra érve tovább mozdul, kibomlik, megnyílik.

HAGYJUK MAGUNKAT MEGLEPNI: A tükörrel, tükrözéssel való munka oda-vissza ható és termékeny önelvesztést hozhat. Ha nincs kiadva a vezető szerepe, sose tudható, hogy a tükörkép vagy a tükröző kezdeményez egy mozdulatot – „ezt rajtam látta és most veszem vissza, vagy ő találta ki?!” Intenzív gyakorlás és a szem – mint elodázhatatlan identitásmarker – eltakarásának/torzításának kérdése, de ugyanezt lehet egyedül is csinálni. „Állj szembe a tükörrel! Ki van ott? Ki az a fura lény? Nézd meg közelebbről! Próbáld ki minden mozdulatát, amit érdekesnek, idegennek találsz!” A magammal mint Másikkal való találkozás folyamatát segítheti, ha a tükör kisebb, vagyis csak a test egy részét tudja befogni, illetve ha szokatlan perspektívából mutat bennünket, például alulról. A testi izolációs technikák mellett (egyes) táncművészek azon képessége is fontos, hogy ki tudják delegálni a mozdulatgeneráló döntéshozatalt egy végtagjukba, mint húsba, vagy – ahogy a bábművészek – egy tőlük teljesen különálló tárgyba, dologba, s e mozdulatforrások között minél gyorsabban képesek váltogatni.

„A tükörben – Michel Foucault szerint – „[...] ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött. [...] A tükör [...] valós léttel rendelkezik, mely valami módon visszahat arra a helyre, melyet elfoglalok; a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután »odaát« látom magam. Ez a tekintet, mely valahogyan rám vetül ennek a virtuális térnek a mélyéből, az üveg másik oldaláról, önmagam felé közelít; újra magamat kezdem nézni, és újraalkotom a jelen-

lételemet a valós helyemen. A tükör mint heterotópia működik, amennyiben a helyet, melyet elfoglalok, mikor a tükörben nézem magamat, egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreálisá.”³¹

A RÉSZTVEVŐK ÖNMAGUK A 2019 februárjában bemutatott *Testnapló* című,³² szépkorú civileket is szerepeltető részvételi táncelőadás térszervezése számos olyan térelemet vagy instrukciót tartalmazott, mely a nézők mozgását, pontosabban önnön manipulált mozgatottságának megkérdőjelezését célozta meg. Így például a padlóra ragasztott, kulisszák mögé vezető szigetelőszalag csíkok mellett volt olyan szék, amin a „Várandósok számára fenntartott hely” felirat állt – köztük olyan helyen is, ami várandósoknak mondhatni megmászhatatlan volt. Ez a gesztus a nézőre bízta, elárulja-e, ha tényleg várandós, avagy elveszi valaki titkon várandóstól a helyet úgy, hogy közben ő semmiképp se lehet az (hiszen például férfi vagy kisgyermek). Továbbá, kapcsolódva a korábban említett szomatikus aktivizmus törekvéséhez, ezáltal a nézők arra lettek kényszerítve, hogy megnézzék egymást, a mozgásmegfigyeléseik nyomán, kinesztetikus empátiájuk segítségével feltételezéseket tegyenek, valamint saját nézettségük is tudatosodjon.

A *Kegyetlen játékok* című sorozat egyes darabjai a Budapest Bábszínház előadásainak kísérőprogramjaként kínálnak játéklehetőséget a nézők egy csoportjának. Ezek

³¹ Michel FOUCAULT, *Más terekről (1967) – Heterotópiák*, ford. ERHARDT Miklós, hozzáférés: 2021. 07. 16,

<http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

³² SZEMESSY Kinga, *Testnapló*, MU Színház, Budapest, 2019.

egyike a *TTTársas*,³³ amely az Ország Lili életéről szóló előadás világába vezet be. A játék terének és szabályrendszerének kialakítására a társasjátékok (pontosabb megfogalmazásban: táblás játékok) többszáz éves szimbolikája és alapvetően drámai jellege hatott – mint például az élő figurákkal játszott sakkjátzmák teatralitása és máig élő hagyománya. Játékunk arra az analógiára épül, ami talán a *táblás játék – világmodell – színpad* hármásával írható le. A táblára fellépés gesztusa a színpadra lépés gesztusával egyenértékű, ezért fontos, hogy a játék szereplői nem színészek, hanem maguk a résztvevők, akik nemcsak a történet fordulatait illetően dönthetnek, hanem – bizonyos megkötésekkel – ők hozzák létre a történetet. A játék két kísérője a Moderátor és a Hatalom. A Moderátor a játékok segítője és az idő felelőse. A Hatalom diktálja a szabályokat. Funkcióra szűkített, kvázi-szerepekről beszélünk az ő esetükben is, ahogy a résztvevői csoportoknak is hasonló szerepet ajánlunk: egy-egy alkotócsoport tagjai, akik egy fontos művet szeretnének létrehozni együtt. A játék bizonyos pontján a csapattagok elveszíthetik ezt a szerepüket, és a Hatalmat jelképező játékvezető oldalán kell kialakítaniuk új játékosstratégiát. Ezek a kvázi-szerepek semmiképpen sem jelentenek felépített karaktereket, inkább viselkedési és megküzdési stratégiák kipróbálására provokálnak.

JÁTÉK ÉS VILÁG: Bernard Suits definíciójára hivatkozva C. Thi Nguyen játékfilozófus azt állítja, hogy „a játék az önkéntesen vállalt, és egyébként szükségtelen akadályok leküzdéséről szól”,³⁴ vagyis a játékok olyan technológiák, amelyek bevésnek bizonyos hatóképességi tapasztalatokat. Minél többféle já-

tékkal találkozunk az egyén, annál gazdagabb lesz a játszás által épített hatóképességi archívuma, annál autonómabb lesz, hiszen minden egyes játék lehetőséget ad arra, hogy felderítse, mire képes ő, és egyáltalán hogyan válhat önmagává.

A bábszínházi előadás olyan konstruált világ, amelyet az alkotója / tervezője hoz létre teljes egészében, olyan világ, ahol a Tervező alkotja a működési szabályokat, és élhet az illúzióval, hogy ezt a világot irányíthatja is. A részvételi bábszínházban, sőt részvételi táncszínházban egyaránt erről az alkotói hatalomról vagy egy részéről mondunk le – a játékosok számára megkonstruált univerzum működésének szabályozásáról.

Beckett-játék című részvételi báb-előadásunk világa egy asztali doboz-bábszínpad, alján homokkal.³⁵ Az előadás szereplője egy fehérre festett bábfej, amelynek testét a Bábos keze teremti meg. A doboz tetején bekötve egy apró palack függ „Víz” felirattal. A játék kezdetekor a többi kellék a játék terében egy asztalon található: három különböző nagyságú kocka, egy gömb, egy olló és egy homokóra. Ezekből a tárgyakkal épül újra és újra a bábfigura világa, az absztrakt tárgyak funkcióját, jelentését a résztvevők teremtik meg azáltal, ahogyan a tárgyakat ebbe a világba elhelyezik, és ahogyan interakcióba próbálnak lépni a bábfigurával. A játék világában való eligazodást az első jelenet segíti, amelyben a közönség még nem válik résztvevővé: a jelenetben a figura megszületik, ismerkedik a világgal, sikertelen kísérletet tesz arra, hogy a felfüggesztett vizespalackot megszerezze, majd amikor ideje letelik, meghal. Az előadás némajáték, a játék közben sem a szereplők, sem a közönség nem szólalhat meg. Az előadás *loop*-szerűen ismétlődő jeleneteinek időtartama három perc, amelyet a homokóra pergése jelez. Ha

³³ HOFFER Károly, VÉGVÁRI Viktória, *Kegyetlen játékok / TTTársas*, Budapest Bábszínház, Budapest, 2017.

³⁴ C. Thi NGUYEN, *Games: Agency as Art* (Oxford: University Press, 2020), 5.

³⁵ HOFFER Károly, VÉGVÁRI Viktória, *Kegyetlen játékok / Beckett-játék*, Színház-és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2017.

az idő letelt, a jelenet – és egyben a bábfigura élete – véget ér. A bábfigura világa a doboz – azt látja csak, ami a dobozon belül van vagy történik. A jelenetek tetszőleges számban ismételhetők és variálhatók, a tárgyak meghatározott sorrend szerint minden jelenet kezdetén kiosztásra kerülnek a résztvevők között, az egyes jelenetekben a tárgyak beadásával, lehelyezésével, vagy éppen a részvétel megtagadásával befolyásolhatják a színpadi történést, a bábfigura életét. A jelenetek a leírás szerint szerveződnek, de maguk a színpadi történések improvizatívák, nem rögzítettek.

JÓTÉKONY EMBERKÍSÉRLETEK: Allan Kaprow úgy vélte, happeningjeinek elhanyagolhatatlan hozzávalója „a félelem és a rizikó – mindig adott egy delikát, édes idegesség, amikor készülődben van valami”.³⁶ Ennek a szemléletnek az államszocializmus *underground* művészei közt is volt relevanciája. Enyedi Ildikó saját tapasztalatai alapján a művészetpedagógus Erdély Miklós vezetési módszerét – szembe állítva azt a kortárs kreativitás iskoláival – „pozitív-passzívnak” nevezte: Erdély „nem ajánl[ott] és nem tilt[ott], semmilyen irányban nem [volt] elkötelezett és [megnyerhető]”.³⁷ Kitüntette az értéktelen alkotásokat létrehozókat, ambivalens és következetlennek tűnő módon alkotott véleményt, s rendszerint csökönyösen megkötötte a feladatvégzések módját. Mindez „ingerlő és aktivizáló” volt a résztvevők számára: „a pedagógiai munka [itt] azt jelentette,

hogy a vezető viselkedésével ellenőrizhető élethelyzeteket teremtett, s megint csak viselkedésével megkönnyítette ezek kiaknázást a résztvevők számára.”³⁸ A rendszerint nonszensz gyakorlatok „csupán annak a közegeknek a megteremtésére vállalkoztak, ahol a [hozott] egzisztenciális kötődés a [megoldási] sémákhoz nem szükségszerű. [...] A feladat anyaga és struktúrája közötti disszonancia [teremtette] meg azt a feszült állapotot, melyben a résztvevő [kényszerült] ugyan saját sémáinak bevetésére, de azokkal való közössége [felbomlott].”³⁹ A teremtett élet- / játék helyzetek okozta, de felülkerekedhető diszkomfort a mi módszertanunknak is sajátja. S mivel hisszük, számos szociálpszichológiai kísérlet és a terror rítusai is erre építenek, belőlük nyerünk ihletet az egyelőre csak (fiatal) felnőtt résztvevőkre tervezett akcióinkhoz. Példaként hoznánk a SVUNG Kutatócsoportnak a Barna Lilla rendezte *Gulág* című előadáshoz készített bemelegítő foglalkozását,⁴⁰ amelyben a nézők eredetileg is folyamatos megfigyelői az előadókat érő fájdalomnak és veszélynek (például a Charles Ray *Plank Piece I & II* című, 1973-as munkáját is megidéző, faléceken való függés; vagy amikor e lécekből táncparkettet építettek a hasukra, amelyen társaik legényeseztek). Mindezek okán a bemelegítő foglalkozás is a(z ön)destrukción keresztüli produktivitás témáját célozta meg, és fő kelléke hat vekni kenyér lett – ugyanis az egyik foglalkozástervező nagyapja saját Gulág-naplójában írt az éhezés során felemelő, ugyanakkor tenyerét megkínzó munkakörről: a másoknak való kenyérosztásról. A frissen illatozó vekniket az ebédidőben tartott foglalkozás alatt tilos volt engedély nélkül megkóstolni – erre csak számos feladat után került sor, amikor

³⁶ Allan KAPROW, „Happenings in the New York Scene”, in *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*, eds. Rebecca CAINES & Ajay HEBLE, 236–242 (London – New York: Routledge, 2015), 239.

³⁷ ENYEDI Ildikó, *Tanítható-e a kreativitás? Erdély Miklós 1977/78. évi Fantáziafejlesztő gyakorlatok – a módszer elemzése* (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, filmrendező ONA szakdolgozat, 2009), 20.

³⁸ ENYEDI, *Tanítható-e...*, 22.

³⁹ ENYEDI, *Tanítható-e...*, 9.

⁴⁰ SVUNG (alapító: SZEMESSY Kinga), *Gulág* foglalkozás, Nemzeti Táncszínház, Budapest, 2019.

azokat a résztvevők már használták súlyzóként, kibeletten cipőként, arcpakolásként stb. A foglalkozás levezető fázisában azt parancsoltuk (szándékolt a szóhasználat, ugyanis a foglalkozásvezető autoriter habitusával is kísérleteztünk), hogy mindenki csípjén egy falatnyit a meglehetősen törődött kenyekekből, mert azzal csámcsogó kórust fogunk csinálni. Ezen a ponton mindez nemcsak gusztustalan, de a rágóizmok hosszútávú intenzív mozgatásával némiképp fájdalmas is volt, ugyanakkor a megteremtendő kollektív hangkép és a szólista rágólét abszurd humor csak ezzel az áldozattal jöhetett létre.

SZABÁLYADÁS, SZABÁLYSZEGÉS: Játékainkban szinte mindig élünk a feszültségteremtő, nem ritkán dühítő fogással, hogy a szabályokat csak részben, töredékesen ismertetjük a játék kezdetekor, és a játék folyamán önkényesen hozunk új szabályokat, vagy változtatjuk meg a régiakat. Ezzel a provokációval arra próbáljuk meg rávenni résztvevőinket, hogy megkérdőjelezzék a játék mechanizmusát, észre vegyék a manipuláció fogásait, konfrontálódjanak a játékvezetőkkel, akár rombolják le és saját szabályaik szerint építsék újjá a játékot.

A *Mi és Ők* játék vizuális világának tervezésekor – a bábszínház egy hagyományos fogásával élve – kicsinyített doboz-világokat hoztunk létre,⁴¹ melyeknek „lakói” apró szék-modellek. A székek installálásával vázolunk fel történetet, de ennek a történetnek a teljessé válása a résztvevők kezében van: a folyamatban a tárgyak átrendezésén, komponálásán keresztül, alkotóként vehetnek részt. Legalábbis így szól az az ajánlat, amellyel játékba hívjuk a résztvevőket, akiket viszont már bevezetésként két csoportba osztunk. A résztvevőket a két játékvezető arra kéri, hogy a hangulat oldásaként játssza-

nak egy egyszerű ráhangoló játékot. A játékban körről-körre a szerint alkotnak két csapatot, ahogyan a játékvezetők által felkínált egyszerű döntési helyzetekre válaszolnak. A kérdések hétköznapi helyzetek alapján osztják ketté a játékosokat: teát vagy kávé szeretnek-e jobban inni, a hegyekben vagy a tengernél nyaralnak-e szívesebben stb. Az egyik játékvezető kérdez, míg a másik pusztán érdeklődésre hivatkozva statisztikát vezet a csapatok arányairól. Az utolsó kérdésnél ők is csatlakoznak a két csapathoz, és szelfit készítenek velük. A csapatok szerinti felosztás akkor kerül vissza a játékba, amikor két csoportban készítünk installációkat a székek közösen megalkotott történelme alapján, a székek világának jelenéről. Ehhez azonban a játékvezetők új szabályt hoznak: a székek világában külön gondolkodnak azok, akik a teát preferálják, és külön azok, akik a kávé – tehát a bemelegítő játék választásai alapján bomlik ketté a csapat. A csapatok egy-egy új installációt alkotnak, egy-egy dobozban, három szék felhasználásával. A játék további menetében újabb és újabb törvények érkeznek: az egyik csapat hatalmat kap, tehát nekik jogukban áll a másik csapat jelen-installációját megváltoztatni. A változtatást egy kijelölt csapattag hajtja végre. Rövidesen a csapatok összetétele is egy új törvény hatálya alá kerül: nem azok alkotnak egy csapatot, akik a teát vagy a kávé szeretik jobban, hanem azok, akik a tengerpartot vagy a hegyvidéket részesítik előnyben. A két csapatot a bemelegítő játék szelfije alapján ellenőrzik a játékvezetők. A hatalom most annak a játékvezetőnek a csapatáé lesz, akik az előző körben az „áldozatok” voltak. A játék irányítása ettől a ponttól kezdve a játékosok kezébe kerül. A felajánlott cselekvési lehetőségre adott számos reakció-lehetőség függvényében a játék többfelé ágazik. A folytatásnak vannak rögzített további pontjai, de ezekkel a játékvezetők innen pusztán mint lehetőséggel élnek, és számolnak azzal, hogy improvizálniuk kell. A

⁴¹ HOFFER Károly, VÉGVÁRI Viktória, *Kegyetlen játékok / Mi és Ők*, Budapest Bábszínház, Budapest, 2018.

játék kifutása teljes mértékben a résztvevőkön áll, a játékvezetők csak a végpontot tudják megjelölni.

Tapasztalataink alapján az engedelmesség más fokmérője szerint reagálnak a résztvevők az utasításokra, ha azok nem egy játékvezetőtől hangzanak el, hanem kivetítve vagy felvételtől egy olyan hang által, ami vagy mesterséges, vagy gazdája nincs jelen az eseményen. Ezáltal a játéktervező / játékvezető, az eseményt celebráló manipulátor kiléte ismeretlen marad vagy feloldódik, mely élmény még fokozható azzal is, ha az instrukciók sorában van, ami félreértésre vagy hazugságra ad lehetőséget. Például egy magyar hallgatókkal és külföldi vendégekkel együtt tartott órán körben álltunk,⁴² és a hangfelvétel szerint csak az léphetett egyet előre a kör középpontja felé, akire az elhangzó állítás igaz volt, például „23 éves” – minden 23 éves előre lépett, a többiek helyben maradtak. A csak angolul vagy magyarul elhangzó instrukciók az azt nem értőkből először konformitást, később autonóm döntést csaltak ki – vagy az e kettő közti huncut váltakozást, a szabályok értő betartását és felülírását. A játékvezető mint beépített, halvány referenciapontként funkcionáló együttjátészó – feltételezhetően többlettudással rendelkező – mozgása szándékoltan ellentétezte vagy torzította az utasításokat. Így például a „lépj előre egyet” parancsra előre lépett, de utána vissza is a körvonalra, habár ezt a visszalépést már nem tartalmazta az eredeti instrukció. A „Géza” hívószó – amire a Géza nevének kellene előre lépnie – is jótékony zavart keltett, hiszen a teremben (előzetes ismereteink alapján) senkit sem hívtak így; ezáltal lehetett vagy tisztelni a csendes mozdulatlanyságot, vagy hazudni és mégis előre lépni. Hozzá kell tenni, erre a ké-

sőbbiekben szintén utalt a „Hazudott a játék során” mondat – amire újfent kérdéses, hogy az előre lépők őszintén válaszolnak-e. A játék egyébként ismerkedési gyakorlatként is működik az információk intimitási mértékének variálásával („nő”, „európai”, „A+ vércsoportú”, „zöld szemű”, „fél megismételni a szülei hibáit”, „szereti az eper fagyit”, „volt képzeletbeli barátja”, „házas”, „kedveli a macskákat”, „boldog párkapcsolatban él” stb.), és a felsorolás sebességének fokozatos gyorsításával – hiszen így nincs idő elgondolkodni egy válasz megadásán vagy visszatartásán, sőt méregetően megfigyelni se, a másik milyen választ ad.

Bibliográfia

- BANES, Sally & CARROLL, Noël. „Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance”. *Dance Chronicle* 29, 1. sz. (2006): 49–68.
- BARAD, Karen. „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”. *Signs*, 28, 3. sz., (2003): 801–831.
- BAUER, Una. „The Movement of Embodied Thought – The Representational Game of the Stage Zero of Signification in *Jérôme Bel*”. *Performance Research* 13, 1. sz. (2008): 33–39.
- BEHRNDT, Synne K. „Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking”. *Contemporary Theatre Review* 20, 2. sz. (2010): 185–196.
- BELL, John. *American Puppet Modernism. Essays on the Material World in Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- BUCKLAND, Theresa Jill. „Shifting Perspectives on Dance Ethnography”. In *The Routledge Dance Studies Reader (Second Edition)*, edited by Alexandra CARTER, & Janet O’ SHEA, 335–343. London and New York: Routledge, 2010.
- CVEJIĆ, Bojana & VUJANOVIĆ, Ana. *Public Sphere by Performance*. Belgrád: b_books, 2012.

⁴² SZEMESSY Kinga, *Alkalmazott művészetek / Tánc* kurzus (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem: Budapest, 2018/2019, I. félév)

- DUNCOMBE, Stephen. „Does it Work?“, *Social Research: An International Quarterly* 83, 1. sz. (2016): 115–134.
- ENYEDI Ildikó. *Tanítható-e a kreativitás? Erdély Miklós 1977/78. évi Fantáziafejlesztő gyakorlatok – a módszer elemzése*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, filmrendező ONA szakdolgozat, 2009.
- „ESA Arts 2021 keynote by Stephen Duncombe and Steve Lambert”, hozzáférés: 2021.07.19, https://www.youtube.com/watch?v=nJv_haeBudk&ab_channel=UniartsHelsinki
- FERRANDO, Francesca. „Poszthumanizmus, transzhumanizmus, antihumanizmus, meta-humanizmus és az új materializmusok: Különbségek és viszonylatok.” Fordította LOVÁSZ Ádám. *Helikon* 64, 4. sz. (2018): 394–404, hozzáférés: 2021.07.03, https://epa.oszk.hu/03500/03580/00012/pdf/EPA03580_helikon_2018_4_394-404.pdf
- FORSYTHE, William. „Choreographic Objects”, hozzáférés: 2021. 07. 21, <https://www.williamforsythe.com/essay.html>
- FOUCAULT, Michel. „Más terekről (1967) – Heterotópiák”. Fordította ERHARDT Miklós, hozzáférés: 2021. 07. 16, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>
- FRANCIS, Penny. *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. London: Macmillan Education, 2012.
- Sigmund FREUD. „A kísérteties”. In *Művészeti írások*, fordította BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 245–281, Budapest: Filum, 2001.
- HEWITT, Andrew. *Social Choreography – Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham – London: Duke University Press, 2010.
- DR. JUHAROSNÉ MOLNÁR Piroska. „Pedagógiai bábjáték. A pedagógiai bábjáték értelmezése és sajátosságai”. In *Báb, Játék, Bábjáték. Szöveggyűjtemény a korszerű pedagógiai bábjáték és a művészi bábjáték köréből*, szerkesztette DR. HORVÁTHNÉ FÜLEP Éva, 54–63, Debrecen: Didakt, 2003.
- KAPROW, Allan. „Happenings in the New York Scene”. In *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*, edited by Rebecca CAINES & Ajay HEBLE, 236–242, London and New York: Routledge, 2015.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Aktivitás-részvétel-interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?”. In *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerkesztette GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra és ROSNER Krisztina, 17–29. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- MOLNÁR Gyula. *Tárgyszínház Feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében*. Fordította GODA Mónika. Kézirat.
- NGUYEN, C. Thi. *Games: Agency as Art*. Oxford: University Press, 2020.
- POSNER, DASSIA N. „A puppet moment”. In *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, edited by DASSIA N. POSNER, CLAUDIA ORENSTEIN and JOHN BELL, 2–4. London: Taylor and Francis Ltd., 2015.
- RÉNYI András. „Válasz egy körkérdésre”, hozzáférés: 2021.07.10, <http://www.renyiandras.hu/index.php/kortars-dolgok/kortars-tancok/a-qkortars-tancq-alkalmazott-mveszet>
- Move – Choreographing You, Art and Dance Since the 1960s*, edited by ROSENTHAL, Stephanie, London: Hayward Publishing, 2010.
- SZEMESSY Kinga. *Alkalmazott művészetek / Tánc* kurzus. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem: 2018/2019, I. félév.
- SZEMESSY Kinga és VÉGVÁRI Viktória. *Én és a figura – A báb- és táncművészet materialitása* kurzus. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018/2019, I. félév
- SZEMESSY Kinga és VÉGVÁRI Viktória. *Performansz alapú részvételi játékok* kurzus, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019/2020, II. félév
- SZILÁGYI Dezső. „A bábjáték műfaji sajátosságai”. In *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, 21–31, szerkesztette TARBAY Ede, Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1978.

VÉGVÁRI Viktória. *Alkalmazott művészetek / Báb* kurzus drámainstruktoroknak. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018/2019, II. félév; 2019/2020, II. félév.

VÉGVÁRI Viktória. *Bábszínház a szobámban*. Online műhelymunka-sorozat, 2021.

WEHRLE, Maren. „The Normative Body and the Embodiment of Norms – Bridging the Gap Between Phenomenological and

Foucauldian Approaches”. *Yearbook for Eastern and Western Philosophy* 2, o. sz. (2017): 323–337.

WILLIAMS, Margaret. „The Death of *The Puppet?*”. In *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, edited by DASSIA N. POSNER, CLAUDIA ORENSTEIN and JOHN BELL, 18–29, London: Taylor and Francis Ltd., 2015.