

Figuraszínház. Formálódó vizuális színházi műfaj a bábszínház, a performansz és a posztdramatikus színház keresztmetszetében

LÁZÁR HELGA

Tanulmányom célja a németországi eredetű, Magyarországon egyelőre kevésbé ismert vizuális színházi műfaj, a figuraszínház vizsgálata. Publikációmmal egyrészt a figuraszínház definíciós kérdéseiről szóló diskurzusokhoz szeretnék hozzájárulni, másrészt közvetíteni igyekszem a műfaj szemléletét a magyarországi alkotók, érdeklődők felé.

A figuraszínház definíciós törekvéseiről

A „figuraszínház” a német „Figurentheater” szó magyar tükörfordítása. Az elnevezés a „Figur” szóból származtatható, ami figurát, megjelenést, alakot, idomot jelent. Az elnevezés Werner Knoedgen¹ *Das unmögliche Theater: zur Phänomenologie des Figurentheaters* című könyvében bukkan fel először 1990-ben, méghozzá igen hangsúlyos formában, hiszen Knoedgen mindvégig figuraszínházról beszél: „Figuraszínház – újfajta tudatosság rejlik ebben a megnevezésben, amely a fogalom kiterjesztésével a bábszínházról ugyanúgy elkülönül.”² Knoedgen a figuraszínházat az időközben mind kommerszebbé váló bábszínházi tradícióval szemben a kortárs bábszínháznak felelteti meg, mivel az „egy előadói eszközeiben és hatásmechanizmusai-ban teljesen új színházfelfogást képvisel, amely az ember és az anyag, azaz élő és élettelen közti viszonyt, illetve kölcsönhatásokat

tematizálja”,³ vagyis a forma és a test között lezajló, szerepektől mentes, primér reflexiós folyamatot. A kortársak számos esetben pontosították Knoedgen gondolatait: van, hogy a figuraszínházat a bábszínház alfajaként, van, hogy teljesen önálló műfajként emlegetik.⁴ A figuraszínház műfaji határai, illetve elnevezése jelenleg is vita tárgyát képezi, különböző fórumokon a mai napig felmerül⁵ az igény arra, hogy a műfaj újra-, vagy konkrétan legyen definiálva.⁶ Knoedgen a figuraszínház nehezen meghatározható voltát a műfaj fiatalságának tudja be. A figuraszínház folyamatosan innovációra törekvő, progresszív, gyorsan fejlődő műfaj. Eleven kapcsolódása van más műfajokhoz, amelyekről nehéz leválasztani, valamint gyakran maguknak a figuraszínházi alkotóknak sem áll

³ KNOEDGEN, *Das unmögliche Theater...*, 13.

⁴ Silvia BRENDENAL, „A báb, a figura – a dolog”, in *A dolgok színháza – báb, figura és tárgyszínház*, eds. Markus JOSS, Jörg LEHMANN, ford. DROZDIK Bianka, LÁZÁR Helga, SZILÁGYI Bálint. 17–22 (Budapest: SZFE, 2019), 18; 22.

⁵ Double-Diskurs 7, „Puppenspiel”, „Figurentheater”, „Theater der Dinge”, „Anderes Theater”? (Magdeburg, 2019) hozzáférés:

http://double-theatermagazin.de/audio/2018_double-diskurs_magdeburg.mp3.

⁶ Néhány a felmerült alternatív elnevezések közül: kortárs bábművészet, anyagszínház, a dolgok színháza, tárgyszínház, visual theatre, alternatív színház, performatív színház, Théâtre des Formes, Animés, Objet activé... lásd: Julika MAYER, „Provokálni a véletlent” in *A dolgok színháza...* 318–324, 318.

¹ A Zenei és Előadóművészeti Főiskola Stuttgart figuraszínházi szakának társalapítója.

² Werner KNOEDGEN, *Das unmögliche Theater – Zur Phänomenologie des Figurentheaters*, a szövegrészlet a szerző saját fordítása, (Stuttgart: Urachhaus, 1990.) 13.

szándékukban műfaji határok közé szorítani a munkáikat, amelyekkel saját, egyéni megközelítésüket, manifesztumukat kívánják képviselni.⁷ A műfaj definíciója körüli vita könnyedén betudható egyfajta önigazolási kényszernek, „ (...) egy jobb szó keresésének, amely a szcena »bábjátszáshoz« fűződő kisebbségi komplexusát elfedi”.⁸ Ugyanakkor a figuraszínház műfaji határainak körvonalazatlansága jelentősen nehezíti megismertetését, képviselését, promotálását mind más művészeti platformokon, mind a potenciális nézők felé. „Amíg mint valami titkos társaság, különböző fogalmak mögött rejtőzködik a műfajunk, senki sem fog ránk találni.”⁹ A figuraszínház elképzelésem szerint egy olyan önálló műfaj, amely a bábszínháznak a performansz és a posztdramatikus színház megjelenésére adott válaszként értelmezhető. Egy olyan vizuális színházi irányzat, amely az élettelen formára fókuszál, a benne lévő lehetőségeket bontakoztatja ki és rendezi absztrakt kompozíciós technikák segítségével színházi előadássá. A figuraszínház alapjául szolgáló *forma* lehet bármilyen anyag, tárgy, báb, hang-, film-, animációs filmfelvétel, mechanikus elem, preparátum, a saját test anyaga, a belőle kibontakoztatott *lehetőség* pedig bármilyen kép, mozgás, hangzás, jelentéstartam, asszociáció.

A figuraszínház alapjául szolgáló kulcselemre a következőkben – holott adódna, hogy kiindulási pontként a 'figurát' tekintsem – nem figuraként, hanem formaként utalok. Előbbi a báb kevésbé konkrét, absztraktabb megnevezése, míg a figuraszínház törekvései az élettelen forma figurává képzésén jóval túlmutatnak.

A figuraszínházi alkotófolyamat kiindulhat anyagból, tárgyból, bábból stb. Ezeket a tényezőket a *forma* különböző állapotaiként, a formálódás, formává válás folyamatának egyes állomásaiként fogom fel. Az anyag a nyers forma, amely továbbformálásra vár, a tárgy pl. használati-, vagy dekorációs célra, a báb pedig kimondottan bábszínházi produkció számára került (már) megformálásra. Bármely stációban legyen is egy adott forma, a figuraszínház talál benne önmaga számára kibontakoztatható és továbbformálható tartalmakat. A „forma” kifejezést a benne rejlő folyamatosság, cselekvés, e sajátos (per)formációs potenciál miatt gondolom tehát alkalmasnak arra, hogy a figuraszínház mibenlétének megragadásához, valamint jellegének tárgyalásához alapvetésként szolgáljon. Formaszínházként gondolok tehát a figuraszínházra.

A figuraszínház szemlélete, filozófiai beágyazottsága

A figuraszínház alapvető szemléleti sajátossága, hogy a forma mibenlétére és paramétereire, lehetőleg mindenfajta előzetes koncepciótól és gyakorlati tudásától elvonatkoztatva igyekszik reflektálni. A figuraszínházi művész arra fókuszál, hogy mi az, amit lát, és a látottak milyen gondolati hullámokat, érzéki hatásokat keltenek benne, nem pedig arra, hogy az adott forma egyébként milyen szemantikai mezőkben létezett, létezhet, létezik. Ez az elmélkedő, reflektív, szemlélődő attitűd a nyugati kultúra és európai filozófia keretein belül Maurice Merleau-Ponty filozófiájában jelenik meg először.

Merleau-Ponty abból a gondolati alapvetésből indul ki, hogy a legeredendőbb tapasztalatunk a világról az, hogy észleljük. Ha látok egy formát, az erről szóló tudati reflexióm (azaz a gondolatom, hogy 'látok egy formát') csak másodlagos lehet ahhoz a tényhez képest, hogy észlelem azt. Az észlelői szituáció, amiben benne vagyok, szükségszerűen testi: ezen testi tapasztalatok lesz-

⁷ Ld. Renaud Herbin hozzászólását in *Dobule – Diskurs* 7.

⁸ KNOEDGEN, *Das unmögliche Theater...*, 12.

⁹ Elaiane ATTINGER, „Geheimklub? Zur Debatte über Genrebezeichnungen” ford. LÁZÁR Helga, *Double – Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater* 20, 40. sz. (2019): 39–40, 39.

nek azok, melyekből megszületik az értelem, ami épp a világnak való kitettsége miatt soha nem lehet teljesen a sajátunk, se nem teljesen szubjektív, de nem is teljesen objektív. Érzékszerveinket folyamatosan bombázzák a világ impulzusai és a tudatunk sosem képes ezeket teljesen feldolgozni, mindig több van az észlelhető világban, mint amennyin fogalmilag úrrá tudunk lenni. Merleau-Ponty munkásságában az önmagába záródó, tudásban magabiztos racionális ego helyett tehát egy jóval törékenyebb, állandó nyitottságban álló én koncepciója jelenik meg, egy hús-vér test, amely minden valóságtapasztalatunk alapja.

A *látható és láthatatlan* című művében Merleau-Ponty a tapasztalat keletkezésének pillanatát keresi: ahogy ő nevezi, a vad, nyers észlelés tartományát, amely megelőzi a gondolkodásunk által használt tapasztalati szférát, melyben az észleletek és érzetek már foglalkozásszerűsülnek. Ezt a nyers észlelést olyan pillanatokban tapasztalhatjuk meg, amikor elveszünk egy forma szemlélésében, az általa keltett asszociációk, emlékek lekövetésében. Ez a fajta érzékelés a gyermeki attitűdnek szintén sajátja, hiszen ebben a fejlődési szakaszban még nem igyekszünk mindent és azonnal racionalizálni. Itt a világ megismerését még egy alapvető nyitottság hajtja, ekkor a kezünkbe eső tárgyaknak még nem rögzített funkciója van, hanem végtelen potenciállal bíró formája, ekkor a megismerésünket még egy őszinte csodálkozás hatja át. Ebben a fajta érzékelésben a bevett funkciók mögül előtörnek a formák és megnyílnak a láthatóság, a tapinthatóság mélységei: pusztán valaminek a színe, formája, külalaki milyensége saját lényegiségre tesz szert, az érzékelés pedig elkezd köré szerveződni.

Ezekben a pillanatokban felfüggesztődik az alany és a tárgy között az a merev szembeállítás, ami általában meghatározza a tapasztalatunkat; fellazulnak azok a határok, melyek köztem és a világ között húzódnak. És ezek azok a pillanatok, melyekben Merleau-

Ponty kései műve szerint maga a lét érhető tetten. Mert ahogy egy 1959. novemberi munkajegyzetben írja, ha sikerül rátalálnunk az észlelés ilyen, eredeti mozzanataira, akkor rádöbbenhetünk, hogy

„eredendően nem dolgokat észlelünk, hanem elemeket (víz, levegő...), világ-sugarakat, a dolgokban a dimenziót, a rajtuk keresztül megnyíló világot, elég beleengedni magam ezekbe az elemekbe és máris a Világ kellős közepén találom magam, átcsúszom a »szubjektív« a Létbe.”¹⁰

Tehát az derül ki ekkor, hogy a világ és én kibogozhatatlanul össze vagyunk fonódva, hogy mögöttem és a világ tárgyai mögött állandóan ott van a lét oszthatatlan egysége: ez az, amit Merleau-Ponty húsának nevez el. A hús olyasvalami, amire szerinte a modern filozófiának nem volt addig szava, leginkább a régi görögök őselemeihez hasonlít, vagy a keleti filozófiák ősi lényegéhez, formátlan formájához, a taóhoz. Olyan összövet ez, melynek nincs középpontja, nem anyag, de nem is szellem, ez által lehetségesek a tapasztalataink, ez által találhat egymásra az észlelt világ és az észlelője. A figurajátékos eddig a hús, eddig a mindenek mögötti ősananyag próbál áthatolni a munkáján keresztül, játékában saját testére, a partneréül szolgáló formára és kettőjük játékára, közös valóságára egyaránt és folyamatosan reflektál. A szituáció minden egyes tényezőjére kiterjeszti figyelmét, sem maga, sem a néző előtt nem takar el semmit, ami jelen van az adott színpadi helyzetben. Nem vetít szerepeket a formára, nem próbál illúziót képezni – ez az a szemléleti sajátosság, ami legin-

¹⁰ Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik és SZABÓ Zsigmond (Budapest – Szeged: L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2006), 244.

kább elválasztja a figuraszínházat a bábszínház műfajától.

A figuraszínház és a bábszínház viszonya

A báb- és a figuraszínház műfaja kétségtelenül azonos alapokon nyugszik: mindkettő a mozgásban lévő, élettelen formára fókuszál, amelynek mozgását mindkét esetben a formát mozgató személy szándéka, a forma fizikai adottságai, valamint a természeti törvények határozzák meg. Számos egyéb szempontból viszont különböznek: többek között az illúziókeltés, a koncepció- és szövegkezelés, valamint a mozgató-mozgatott viszony tekintetében.

Illúzió, koncepció és dramaturgia a báb-, és a figuraszínházban

A klasszikus bábszínház illúzióra törekszik. A bábszínész a bábjával együtt felvesz egy szerepet, hogy aztán egy konstruált térben (lehetőleg) töretlen illuzionisztikus világteremtési aktust hajtson végre. Egészen másképp zajlik mindez a figuraszínházban, ahol a játékos és a szereplő(?) identitása szándékosan megtörésre kerül, mi több: a játékos folyamatosan reflektál arra, hogy ő játszik.¹¹ A figuraszínház a posztdramatikus színházból származtatható dramaturgiai szerkezetein, rendezői eljárásain keresztül kifejezetten ellene dolgozik az illúzióknak (ennek mikéntjét alább fejtem ki részletesen). Bábszínházi előadások a magyarországi színházi gyakorlatban elsősorban gyermekközönségnek készülnek lineáris történetmesélő technikák alkalmazásával. Az egyes előadások kiindulási pontjaul történetek, mesék szolgálnak, ehhez rendelődik hozzá egy forma (például egy anyag, egy tárgy vagy egy báb). Ebben az esetben a formaválasztás koncepciózus döntés – a rendezőnek már jóval a próbafo-

lyamat előtt tudnia kell, hogy miért ezzel a formával akarja elmesélni az adott történetet, hiszen a formaválasztás már önmagában is adaptáció: a különféle bábtípusok különféle jelentéseket hordoznak, valamint eltérő szövegkezelési-, és játéklehetőségeket is magukkal hoznak. A figuraszínház ezzel szemben a formában lévő tartalmakból indul ki, azokat vizsgálja, bontakoztatja ki a próbafo-lyamat során és e tartalmakhoz rendel hozzá esetleg szöveget is.

A mozgató és a mozgatott viszonya

A bábszínház és a figuraszínház közti további jelentős különbségre ismerhetünk, ha megvizsgáljuk a bábszínház alapjául szolgáló „animáció” szó definícióját. Az animáció a *Puppentheater der Welt* 1965-ös meghatározása szerint

„[...] az élettelen matéria «megelevenítésének» csodája, az «életre keltés folyamata» mindenekelőtt egy élő mintakép utánzása révén, naturalisztikus hatást keltve és a néző elragadtatásával tudatosan számolva.”¹²

A bábszínház alapvetése, hogy a bábjátékos a bábba irányított koncentrációja erejével, saját gondolatainak, érzéseinek a bábba történő projekciója révén *átlelkesíti* az adott formát. Ha a bábos koncentrációja megtörik (pl. nem a bábba nézi), azzal megtörik az illúzió is, ha elengedi a bábba, azzal a bábkarakter „meghal”; a forma élő és élettelen állapotának váltakozása a bábszínházban elképzelhetetlen. Az animáció cselekvésének indikátora és tárgya világos, egyirányú: a báb a bábos szándéka szerint él, a bábos pedig a báb mögött megbújva, csakis rajta keresztül lehet jelen. Amennyiben leválasztja magát a formáról és egy mellette játszó személyként

¹¹ Natalia ZWIBÖHMER, *Dramaturgie und Inszenierung im Figurentheater* (München: GRIN, 2015), 46.

¹² Margareta NICULESCU, Ulla BEHSE, *Puppentheater der Welt*, a szövegrészlet a szerző saját fordítása (Berlin: Henschel, 1965), 19.

lép fel, magát mindenképpen valamifajta szerepbe helyezi: vagy narrátorrá, vagy a figura partnerkarakterévé válik. Ha a bábos az önmaga és a báb között megképződő dominanciaviszonyokkal játszik, annak kétféle következménye lehet. Egyik esetben egy hierarchia alakul ki: vagy a báb, vagy a bábos kerül fölérendelt helyzetbe. A másik esetben egy mellérendelt, partneri viszonyt alkotnak egymással. Ám mindez illúzió csupán: a forma mozgása akkor is a mozgató személy szándékát követi: a forma a bábos akaratának médiuma.

Egy figuraszínházi előadás alkalmazhatja az animáció módszerét, azaz átlelkesítheti a formát, de ezt szükségszerűen a bábszínházból, mint más művészeti ágból származó technikát veszi át: a figuraszínház játékos attitűdje, a mozgató-mozgatott közötti viszony alapvetései ellentétesek a bábszínházéval. A figurajátékos nem *ábrázol* a formán keresztül, hanem *tapasztalja* azt és láthatóvá teszi a tapasztalás folyamatát. Ténylegesen mellérendelő viszonyban van a formával és nem egy *szerepben*, hanem neutrális színpadi lényként fordul hozzá, egyenrangú félként lép vele dialógusba. Szüntelenül reflektál a formára és önmagára, valamint a kettejük között zajló mediális folyamatokra, a néző figyelme pedig hol a tárgyra, hol a játékosra, hol e kettő viszonyának különösségére irányul.¹³ Nem projektálja magát a formába, hanem megmutatja azt saját anyagságában, a forma fizikai adottságaival, felületeivel, súlyával, mozgáslehetőségeivel kísérletezik, valamint azzal, hogy ezek milyen hatást gyakorolnak az ő fizikumára. Hol ő veszi át a forma impulzusait, hol a forma az övéit. Hol a forma válik élővé, hol a játékos válik formává. A figuraszínház esetében a játékos a forma akaratának közvetítője.

A figuraszínház és a performanszművészet viszonya

A figurajátékos előadói attitűdje erőteljes performatív hatásokat mutat – nem véletlenül; az első figuraszínházi törekvések is az 1960-as évekből, tehát a performatív fordulat idejéből származtathatóak. A performatív esztétika megjelenésével képlékennyé válnak a különböző művészetek közötti határok, és mivel a performansz és a bábszínház határai eredendően a képző- és az ábrázoló művészetekben lelhetőek fel, egymásra hatásuk szinte magától értetődik.

Feltételezésem szerint a figuraszínház műfaja a performatív fordulat hatására alakult meg, illetve vált ki a bábszínházból. Ezt támasztja alá az a megfigyelés, miszerint a figuraszínház előadói attitűdje, a testhez, az anyaghoz, a jelentésbeliséghez valamint a nézőkhöz való viszonya egyaránt a performatív szemlélettel rokon.

Performer-attitűd, élményszerűség és a medialitás fogalma a figuraszínházban

A performer nem játszik szerepet. Pusztán egy színpadi személy, aki önmagával, a saját testével, elméjével, érzékeivel azonos. Nem egy történetbe helyezi magát, hanem *történet* dolgokat. A történetek hatnak rá, de ezeket a hatásokat nem jeleníti meg, nem nagytípusra fel önnön gesztusaiban, mimikájában. A performer nem adja külön jelét testi tapasztalatának, mert a néző érzi azt. Azt a valóságot, amely a performansz során létrejön, „a néző elsősorban nem értelmezi, hanem megtapasztalja.”¹⁴ A performansz így a performer és a néző között megszülető, mediális élménnyé válik, amely élményben egy közös tapasztalati valóság képződik. Számos, a performanszművészetet tárgyaló szakirodalom olvasása közben adódik, hogy a sorok

¹³ MOLNÁR Gyula, *Tárgyszínház – feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében*, ford. GODA Móni (Megjelenés előtt, kézirat).

¹⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi, 2009), 16.

értelmezője a figuraszínházra vonatkoztassa az elemzéseket. A figurajátékos feladata is a tapasztaltatás, az, hogy magas koncentrációval, minden érzékével befogja a formát, amellyel együtt-mozog. Az ő szemén, fülén, testén, tapintásán keresztül érzékel a néző is, „tekintetével letapogatja és magába olvasztja a látható dolgokat”¹⁵. A játékos inkább egy aktust, amely hat a formára, hogy aztán a forma visszahathasson a játékosra. Játékos és forma folyamatosan a másiktól érkező visszajelzésekből dolgozik, a cselekvés szubjektuma és objektuma állandóan változik. A néző pedig kettejük játékán keresztül olyan, a performatív folyamatokhoz hasonló „pszichés, affektív, energetikai és motorikus reakciókat tapasztal önmagán, (...) amelyek őt (magát) is cselekvésre készítik”.¹⁶ A néző fizikai jelenléte, észlelése, reakciói révén játékostársává válik, reakciójára pedig reagál a figurajátékos, újabb akcióreakció folyamatot indítva el ezáltal a néző irányába is. A figurajátékos tehát a forma és a néző felé is működtet (a performatív esztétika értelmében vett) ún. feedback-szalagokat,¹⁷ a figuraszínházi produkció figurajátékos, forma és néző háromszögében létrejövő mediális eseménynek tekinthető. A figurajátékos ugyanakkor nem csupán a forma médiuma, illetve azzal kapcsolatos tapasztalatnak közvetítője: az anyaggal való munka során éppúgy provokálhatja a nézőt, mint ahogy egy performer teszi, amikor például egy veszélyes, fájdalmas szituációnak teszi ki magát. Ugyanúgy játszik azzal, hogy a nézőben különböző fiziológiai hatásokat (pl. megemelkedett pulzust, mély lélegzetet, hőhullámokat, izzadást) idéz elő. Mi több, ezek a hatások nagyban alakítják az előadás

dinamikáját, dramaturgiáját. Kísérletezése közben a figurajátékos is elmegy mind a forma, mind a saját testének tűréshatáráig. Tulajdonképpen ennek a határnak a pontos, finom érzékeléséből fakad a játék virtuozitása. A figurajátékos provokációs eljárásának módja ugyanakkor nem teljesen egyezik a performerével: bár használhatja eszközül a saját testét, a figurajátékos vagy a forma tűréshatárának tapasztalására irányítja akcióját, vagy pedig egy, a formából származó javaslatot adaptál a saját testére.

Hasonló feszültséget generálhat a nézőben a figuraszínház egy másik bevett eljárása, amely során a játékos improvizációs betéteket illeszt előadásába. Ilyenkor a néző által is felismerhető, hogy minden az adott pillanatban születik, a játékosnak ott és akkor kell organikus utat találnia a forma által kínált végtelen számú játéklehetőség között: apránként haladva, egy-egy lehetőséget kiválasztani és azt tudatosan kivitelezni. A figurajátékos tapogatózása az ismeretlenben, a választás „kényszere”, az ismeretlen játéklehetőség kibontakoztatásához szükséges koncentráció mind feszültséget, egyfajta „veszélyérzetet” generálhat a nézőben az improvizáció során.

A „szemiotikai test” jelensége a figuraszínházban

A test szemiotikai kettősségével kapcsolatban elsőként Helmuth Plessner fogalmazott meg olyan gondolatokat, amelyek később a performatív esztétikára is komoly hatást gyakoroltak. Plessner szerint az ember egyfelől birtokában van egy testnek (Körper), ám ezzel egyidejűleg azonos is ezzel a testtel (Leib): a test tehát objektum és szubjektum egyidejűleg.¹⁸ Vsevolod Mejerhold is anyagként gondolta el a testet (ezen alapul a biomechanika módszere is). Viszont az ő szem-

¹⁵ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 85. Fischer-Lichte Merleau-Pontyra hivatkozik: MERLEAU-PONTY, *A látható...*, 150–151.

¹⁶ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 17.

¹⁷ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 50.

¹⁸ Helmuth PLESSNER, *Zur Anthropologie des Schauspielers in Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1948) 107.

léletük, miszerint „a színész művészete nem más, mint az arra való képessége, (...) hogy testét mint kifejezőeszközt helyesen használja,”¹⁹ inkább a bábszínházi szemlélettel rokonítható. Míg az a testkép, amelyet a performanszművészet és a performatív esztétika által meghatározott figuraszínház alkalmaz, Grotowski elképzelésén alapszik: „a színész feladata nem uralni, hanem sokkal inkább ahhoz segíteni a testét, hogy maga is játékosná váljon: a test (Leib) ezáltal testsült szellemként (embodied mind) játszik.”²⁰

„A test nem pusztán anyag (...), hanem potenciális változásban, az állandó transzformáció folyamatában létező, élő organizmus. Nem ismeri a létige jelenidejét, csak valamivé válva, folyamatként és változásként létezik. A test azon kívül, hogy anyag, lehetőségek folyamatos és szakadatlan materializálása. Az ember nem egyszerűen test, hanem egy nagyon fontos értelemben cselekszi a testét (...) Vagyis a test anyagiságát tekintve bizonyos gesztusok és mozdulatok ismétlésének az eredménye (...), folyamatosan megvalósítható lehetőségek repertoárja.”²¹

¹⁹ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 111. Fischer-Lichte Mejerholdra hivatkozik. Vö. Vsevolod MEJERHOLD, *A jövő színésze és a biomechanika* in *Színházi antológia*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, ford. PÁLL Erna, 92–95 (Budapest: Balassi, 2000), 93.

²⁰ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 114. Fischer-Lichte Grotowskira hivatkozik: Jerzy GROTOWSKI, *Für ein armes Theater* (Zürich: Orell Füssli Verlag, 1986), 13, magyarul: Jerzy GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford. PÁLYI András, vál. és szerk. Janusz DEGLER, Zbigniew OSIŃSKI (Budapest-Pozsony: Kalligram, 1999), 11.

²¹ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 128.

Erika Fischer-Lichte a performatív esztétikára vonatkozó fenti gondolatai rímelni látszanak Werner Knoedgen figuraszínházról alkotott elképzeléseire: „a figuraszínház ugyanúgy mozgó anyag, mint anyagiasult mozgás”.²² A figuraszínházi szemlélet szerint ugyanis nem csak az ember, hanem a tárgy is formát öltött akció: a forma is történések anyaga, a figuraszínház vállalt feladata pedig az anyagban rejlő történések továbbtörténetése. A figuraszínházban a játékos teste a formával egy szemiotikai testet²³ alkot. Figurajátékosként test vagyok és testem van – csak éppen testként (Körper) egy idegen, élettelen testet, formát birtoklok. Ez a forma, ez a (másik) test is hozzám tartozik, ugyanúgy érzem, mint bármely másik tagomat. A formát tulajdonképpen becsatolom a propriocepciós érzékelésembe, a forma a testtudatom, sőt a testtudat-alattim részévé válik.

A figuraszínház esetében forma és játékos ugyanakkor nem csupán fizikai, testi szinten képez egy tapasztalati egységet, megfigyelhető közöttük egyfajta „kognitív kapcsolódás” is: a játszó a formán, a forma pedig a játszón keresztül „gondolkodik”. A játszó célja, hogy érvényesülésre juttassa a forma „gondolatait”, viszont: a játszó a saját pszichikai erejével működteti a játékot, a saját gondolati struktúrái mentén halad a forma kutatásában, később pedig rajta áll, hogy milyen tartalmakkal dolgozik tovább, hogy selektálja, szerkeszti a kutatás során felgyűlt elemeket. Bár a figurajátékos célja, hogy minél éntelenebbül dolgozzon és a saját akarata helyett a formáét bontakoztassa ki, intuitív választásain, struktúrát illető döntésein keresztül az elkészült produkcióban saját magát látja végül visszatükröződni – a figuraszínházi játék alapvetése tehát a formára és a formán keresztül önmagára adott reflexió.

²² KNOEDGEN, *Das unmögliche Theater...*, 7.

²³ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 113.

*A formán keresztüli önreflexió jelensége
egy saját alkotói munkafolyamatomban*

A fenti mechanizmust figuraszínházi szóló-előadásom, az *It depends* készítése során tapasztaltam meg először 2019-ben a saját alkotói gyakorlatomban. Az *It depends* egy saját fejlesztésű bábtechnikán alapuló, fizikai színházi elemeket is tartalmazó figuraszínházi produkció. Maga az előadás gyakorlatilag egy formai kísérletnek indult, az érdekelt benne, hogy milyen fizikai együttállások jöhetnek létre egy életnagyságú marionett és mozgatója között, ha a marionett a szokásos vertikális mellett horizontális zsinórokat is kap. Ennek a horizontális zsinórozásnak a lényege, hogy a marionett testéből a felfüggesztő zsinórai mellett további, vízszintes irányú zsinórok vezetnek ki: függőleges zsinórok csak a báb tartó funkcióját látják el, a vízszintes zsinórokon keresztül történik a tényleges bábmozgatás. A báb a karjaiból, lábaiból kiinduló zsinórokon keresztül kapcsolódik, kötődik a báboshoz, így képes követni annak mozgását, mozdulattal reagálni annak mozdulataira. A vízszintes zsinórok hosszától függően változhat a távolság a marionett és mozgatója között, így a bábót akár több méterről is tudja a bábos mozgatni, ráadásul a báb magassága is szabályozható: a báb keresztjét tartó fő zsinór ugyanis a plafonra erősített csigán átvezetve a mozgató derekához van kötve, így, ha a mozgató közeledik a bábhoz, a báb magassága süllyed, ha távolodik tőle, a bábót ezzel felvonja a magasba. A technika további sajátossága, hogy a marionett – a felfüggesztő kötelén és az azt tartó csigán keresztül – egyfajta ellensúlyként is tud szolgálni a mozgató számára. Mivel a mennyezethez erősített báb kötele a mozgató súlyát is megtartja, annak teste egészen extrém, a gravitációnak egyébként ellentmondó pozíciókat is képes lesz felvenni, adott esetben a bábos képes lehet teljes mértékben a báb kötelén függni.

Az előadás központi figurája egy a fenti technika szerint kialakított, életnagyságú, re-

alisztikus, ám szoborszerűen fehér, fragmentált, férfi nemű báb alak. A báb kialakításakor az volt a cél, hogy egy általános, látványosan konstruált és tárgyyszerű figurát hozzak létre. Elkészítéséhez öt különböző modell gipszle nyomatait vettem alapul, a báb anyaga fehér poliuretánhab. Nyomokban még láthatóak rajta az öntéshez használt gipsznegatívak maradványai, amelyek szintén a figura szoborszerűségét, töredékességét hangsúlyozzák. A báb ízületeinek kialakításával is a figura konstruáltságára szerettem volna ráerősíteni, így az ízületekbe épített kapcsolatokon keresztül a báb testét akár játék közben is darabjaira lehet szedni, újra lehet alakítani.

Az előadás próbafolyamatának első két hetében különböző improvizációs módszerekben keresztül igyekeztem feltérképezni a technika lehetőségeit, a velem dolgozó koreográfus, Kovács Domokos javaslatai és visszajelzései mentén. Az improvizációs szakasz végén azt tapasztaltuk, hogy az előállt képek, folyamatok, játéklehetőségek nem csupán absztrakt, hanem látszólag szituatív témák köré is elkezdtek csoportosulni: a forma által kínált lehetőségek egy kölcsönös függésen alapuló, játszmákkal, frusztrációkkal és indulatokkal teli párkapcsolatra engednek asszociálni. Bár az improvizációk során tisztán koreografikus elemeket és formai szituációkat kerestem, mégis személyes, reális, engem aktuálisan érintő magánéleti viszonyok rajzolódtak ki a játékunkban a néző számára. Tudattalanul és szándéktalanul absztrakt formákká konvertáltam a saját lelki folyamataimat, a személyes élmény személytelen formát nyert, hogy aztán a néző érzékelésében ismét személyessé váljon. (Végül ezeket a benyomásainkat követve alakítottuk ki az előadás végleges struktúráját is a koreográfussal.)

A formával való játék értelmezési terében váratlanul felfedezett személyes vonatkozások miatt a báb készítésének folyamatára, majd az azt követő próbákra visszatekintve később azokat is egyfajta intuitív önreflexív aktusokként kezdtem átértékelni.

A báb tervezése, gyártása számos szakmai, emberi és egzisztenciális kihívás elé állított. Ebben az időben nem rendelkeztem saját műhellyel és próbateremmel, anyagilag nem engedhettem magamnak egy külön munkatér bérlését. Túl nagy bábkészítői gyakorlattal nem rendelkezttem, ráadásul egy kísérleti technikán dolgoztam, így a báb készítésének lépéseit rendkívül alaposan meg kellett fontolnom. A báb készítését és próbákat érintő döntéseket mindvégig praktikus, technikai szempontok vezették, ezeken kívül nem is volt figyelmem másra – így kezdtem el az adott pillanatban legadekvátabbnak bizonyuló helyszínen, a saját szobámban dolgozni. Itt vettem le a gipsznegatívokat a báb testéhez modellül szolgáló ismerőseimről. Itt öntöttem a kétkomponensű műanyagot, minek során mérgező gázok állnak elő, ezért gázmaszkban lehetett csak a szobámban lenni. Fúrtam, faragtam, majd mikor összeállt a figura, a bábót a plafonhoz erősítettem, a bútoraimat a falhoz toltam és ugyanitt vágtam neki a próbafolyamatnak is.

Egy ember a szobájába zárkózva, gipszpor és mérgező gázok között próbál magának összerakni egy másikat, hogy aztán ugyanitt húzza-vonja, csüngjön rajta és izadjon egész nap egy szeretetteljes kapcsolat illúziójáért. Majdnem négy hónapon keresztül, a szó szoros értelmében együtt él ezzel a figurával, egy teljesen nyilvánvalóan dependens kapcsolatban. Ez a munkafolyamat már önmagában személyes kamardráma, egy sajátos Pygmalion-történet, magánéleti viszonyaim öntudatlan alkotói „reenactment”-je és bár nem mesélek el a színpadon történeteket, nem folytatok realista, pszichologizáló színjátszást, a néző azáltal, hogy látja az előadásomban az intuitív döntéseim nyomait, feltételezem, hogy látja azokat a személyes történeteket is, amelyekből ezek a döntések fakadtak.

Az intuíció szerepe a figuraszínház eljárásaiban

Az a fajta koncepcióktól mentes, nyers, vad, gyermeki látásmód és az a szemlélődő attitűd, amit Merleau-Ponty is leír, egy figuraszínházi munkafolyamat valamennyi fázisában megfigyelhető, különösen érvényes viszont annak első, vizsgálódó, kísérletező szakaszára. A figuraszínházi előadások próbafolyamata ugyanis mindig egyfajta improvizációs kutatómunkával kezdődik, amely a rendelkezésre álló formából indul ki és a vele létrehozható képek, mozgásfolyamok, játék-lehetőségek, az általa sugallt asszociációk, tehát a legkülönbözőbb tartalmak keresésére, az anyag és a vele való interakciók határainak kifürkészésére irányul. Ezek során a játékos arra tesz kísérletet, hogy az adott formát azoktól a szemantikai mezőktől függetlenül tapasztalja meg, amelyekben egyébként a tárgy létezik.

Az alkotó a formával különböző improvizációs körök során ismerkedik, ezek hossza általában tíz perctől ötven percig terjed. A formát felhasználhatja akként, ami, vagy akként, amit jelent. Installálhatja azt, kontaktáncolhat vele, magára öltheti maszkként, testmaszkként, kézbe veheti hangszerként, animálhatja, használhatja protézistárgyként és önmagára adaptálhatja a forma mozgásminőségeit. Az improvizációkon keresztül tulajdonképpen a véletlent provokálja.²⁴ Elindít egy cselekvést és szinte kívárja, mikor avatkozik bele a folyamatba a véletlen: mikor vonja ki magát az autonóm és önfejlő anyag a szándéka alól és milyen új irányt mutat ahelyett?

„Fizikai tulajdonságaitól eltekintve a tárgy többé-kevésbé komplex jelentéseket testesít meg: a nyersanyag neutralitását, egy kellék csüggedtségét, egy

²⁴ Julika MAYER, *Provokálni a véletlent...*, 318., Julika Mayer Molnár Gyulát idézi ld. in MOLNÁR, *Tárgyszínház...*, 49.

eszköz becsületes közepszerűségét, egy szimbólum arroganciáját. (...) A rögtönző alanynak ezekkel a jelentésekkel kell megmérkőznie. (...) A tárgyak tökéletes kutatópartnerek: csodálatos dolog egy tárgy szuggesztív minőségeitől inspirálódni, az üzenetétől, a jelentésétől, a történetétől. (...) Az anyagból adódó kényszerek és az általa javasolt megoldások között fontos támpontokra lelhetünk a színpadi partitúra összeállítása során.”²⁵

Az anyaggyűjtő improvizációs fázist követi a figuraszínházi munkafolyamat kompozíciós szakasza, amelyben az alkotó azt igyekszik kitapasztalni, hogy a gyűjtőmunka során felhalmozott elemek, képi, szöveges, zenei asszociációk közül melyek és hogyan kerülhetnek koreografikus felhasználásra. Mely töredékek válnak vezér-, és melyek mellékmotívumokká, melyeket érdemes ismételni vagy variációkat keresni rájuk? Válogatásunkat először kísérleti és átmeneti sorrendbe helyezi, majd megfigyeli a jelenetek egymásra hatását, ritmusát, keresi a kapcsolódásokat, átfedéseket, ellenpontokat, különböző értelmi, értelmezési síkok ravasz, szubtilis összekapcsolódását provokálja ki.

Figuraszínház és posztdramatikus színház viszonya

A posztdramatikus színház a prózai színház, a figuraszínház pedig alapvetően a bábszínház eszközeivel dolgozik, mégis számos hasonlóság fedezhető fel közöttük. A posztdramatikus színház szemlélete, munkamódszerei, dramaturgikus és rendezői eljárásai mind inspirálólag hatottak a figuraszínházra. A posztmodern alkotó érzékeli annak lehetlenségét,

„(...) hogy olyan igazságot jelentsen ki, amit már a kimondás előtt ismer és ami

egyébként is leképezhető lenne valamilyen módon. Ami számára leképezhető, az kizárólag a mozgásban lévő gondolat, az alkotás folyamatisága. (...) A posztdramatikus színház felismerhetővé teszi a nézője számára az illesztéseket saját gondolati konstrukcióján, megmutatja számára saját gondolati íveit.”²⁶

Molnár Gyula mintha Ernst Grohotolsky fenti gondolatait vonatkoztatná a figuraszínházra, amikor azt állítja, hogy az

„(...) előadás során a partitúrának felismerhetővé kell tennie saját struktúráját, el kell árulnia, hogyan talált rá a nyelvére. Legyen nyilvánvaló: ami éppen a színpadon történik, azt a tárgy találta ki. Legyen olyan, akár a félkész zakón a fércelés. A néző, azáltal, hogy megfejti a jeleket, beavatást nyer a kreatív folyamat titkaiba.”²⁷

A posztdramatikus előadás egy cselekmény-, szöveg-, vizuális és audiovizuális fragmentumokból alkotott struktúra, amely anyagszerűen és formálisan kezeli saját elemeit. Már-már úgy tetszik, mintha formalizmus tekintetében a figuraszínház a posztdramatikus színháznak az egészen a végletekig tolt változata lenne, hiszen a figuraszínház eszközei, lehetőségei még annál is tágasabb mozgásteret engednek a kísérletezésre, mint ami a posztdramatikus színház esetében adódik. Másrészt viszont a forma fizikai tulajdonságai a figuraszínházi előadás dramaturgiájának kialakítását behatároló tényezők is lehetnek: amennyiben az előadás a formát dekonstruáló akciókat tartalmaz (amelyek során a forma végérvényesen deformálódik, sérül, vagy megsemmisül), az az előadás struktúrájának kialakítását jelentősen meg-

²⁵ MAYER, *Provokálni a véletlent...*, 318.

²⁶ Ernst GROHOTOLSKY, *Ästhetik der Negation – Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas* (Frankfurt am Main: Hain Verlag, 1986) 22.

²⁷ MOLNÁR Gyula: *Tárgyszínház...*, 50.

határozza – ilyen korlátokkal egy prózai színjátszáson alapuló posztdramatikus előadás esetében nem feltétlenül szükséges számolni.

A posztdramatikus színházi előadás – bármily komplex és gondosan szerkesztett is a partitúrája – keletkezése folyamatiságára mutat. Egy posztdramatikus előadás jelenet-sorrendje asszociációk, jelenetek, képek egy adott pillanatban véglegesített és aztán egyezményesen képviselt variációja. Ez a fajta folyamatiság, az előadás „testének” organizmusként való felfogása a figuraszínháznak is abszolút alapvetése; azon túl, hogy maga a műfaj a forma belső folyamatainak kibontakoztatásán alapul, az előadások próbametódusát és dramaturgiáját is meghatározza.

A „figuraszínház” műfajként vita tárgyát képezi, mert nem fedti le pontosan saját törekvéseit – hipotézisem szerint a „formaszínház” elnevezés ezeket precízebben jelölné. Kutatásaim e tézis pontosítására fókuszálnak.

Bibliográfia

- Attinger, Elaiane. „Geheimklub? Zur Debatte über Genrebezeichnungen”. *Double – Magazin für Puppen-, Figuren-, und Objekttheater* 20, 40. sz. (2019): 39–40.
- Dabs, Anette und Sandweg, Tim. eds., *Der Dinge Stand – The State of Things*. Berlin: Theater der Zeit, 2018.
- Double-Diskurs 7: „Puppenspiel”, „Figurentheater”, „Theater der Dinge”, „Anderes Theater”? Magdeburg, 2019, hozzáférés: 2021.08.17., http://double-theatermagazin.de/audio/2018_double-diskurs_magdeburg.mp3.
- Fischer-Lichte, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella. Budapest: Balassi, 2009.
- Grotowski, Jerzy. *Színház és rituálé*. Fordította Pályi András. Válogatta és szerkesztette Degler, Janusz és Zbigniew Osiński. Budapest-Pozsony: Kalligram, 1999.
- Groholtzsky, Ernst. *Ästhetik der Negation – Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas*. Hain-Hanstein: Verlagsgruppe Athanäum, 1986.
- Joss, Markus és Lehmann, Jörg, szerk., *A dolgok színháza – báb, figura és tárgyszínház*. Fordította Drozdik Bianka, Lázár Helga, Szilágyi Bálint. Budapest: SZFE, 2019.
- Knoedgen, Werner. *Das unmögliche Theater – Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus, 1990.
- Mejerhold, V. *A jövő színésze és a biomechanika* in *Színházi antológia*, szerk. Jákfalvi Magdolna, ford. Páll Erna, (Budapest: Balassi, 2000), 93.
- Merleau-Ponty, Maurice. *A látható és a láthatatlan*. Fordította Szabó Zsigmond. Budapest-Szeged: L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2007.
- Molnár Gyula. *Tárgyszínház – feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében*. Fordította Goda Móni (megjelenés előtt).
- Niculescu, Margareta und Behse, Ulla. *Puppentheater der Welt*. Berlin: Henschel, 1965.