

Mindennapi határértékeink. A figuraszínház dokumentumszínházi lehetőségei a belga *L'Herbe de l'oubli* című előadás elemzésén keresztül

VARGA NÓRA

Pár hónapja, amikor elkezdtem ezen a szövegen dolgozni, sejthettük ugyan, de még nem láthattuk előre, hogy hónapokon belül a csernobili atomerőmű ismét a figyelem középpontjába kerül. Azóta az események tükrében részben átszerkesztettem a szöveget, mert úgy gondolom, nem lehet és nem is szabad úgy írni erről a témáról, hogy ignoráljuk azt a mindennapokat átható tragédiát, brutalitást és meghatározó politikai történetet, amely jelenleg Ukrajnában zajlik.

A brüsszeli Point Zéro társulat 2018-ban mutatta be a *L'Herbe de l'oubli* (Elfeledett vidék) című előadását.¹ A produkció a társulat Ukrajnában és Fehéroroszországban készített interjúi és Szvetlana Alekszijevice *Csernobili ima* című művének felhasználásával készült.² A helyzet ironiája, hogy az „elfeledett vidék” a rákövetkező időszakban ismét a figyelem középpontjába került, köszönhetően a csernobili katasztrófa 30., majd 35. évfordulóját kísérő, főként európai megemlékezéseknek, illetve a HBO 2019-es *Csernobil* című soroza-

tának.³ Az elmúlt években az atomkatasztrófa nemcsak a popkultúrában (például videójátékokban, videoklipekben), hanem dokumentumfilmekben⁴ és a legkülönbözőbb művészeti alkotásokban is megjelent.⁵ De a cím-

³ *Cherbobyl*, bemutató dátuma: 2019 május 6., írta: Craig Mazin, rendezte: Johan Renck, játsszák: Jared Harris, Stellan Skarsgård, Paul Ritter, Jessie Buckley, Adam Nagaitis, Con O'Neill, Adrian Rawlins, Sam Troughton, Robert Emms, Emily Watson, David Dencik, Mark Lewis Jones, Alan Williams, Alex Ferns, Ralph Ineson, Barry Keoghan, Fares Fares, Michael McElhatton, zeneszerző: Hildur Guðnadóttir, vágó: Jinx Godfrey, Simon Smith, operatőr: Jakob Ihre, producer: Carolyn Strauss, Jane Featherstone, Johan Renck, Chris Fry és Sanne Wohlenberg.

⁴ Többek között *Csernobil 3828*, 2011, rendezte: Serhiy Zabolotnyi, *Élet az emberek után*, 2008, rendezte: David de Vries, *A csernobili csata*, 2006, rendezte: Thomas Johnson, *Csernobil-szív*, 2003, rendezte: Mariann DeLeo.

⁵ Többek között muráliák, például Guildo Van Helton alkotása, festmények, például Erik Bulatov: *Caution* (1973), opera, például *All The Truths We Cannot See*, írta és komponálta Uljas Pulkkis és Glenda D. Goss, (bemutató: 2022. március 15.), rendezte: Ken Cazan. S hogy egy magyar példát is említsünk: az Örkény Színház Szvetlana Alekszijevice művein alapuló, *Secondhand* című előadása. Rendezték: Bagossy László, Kovács D. Dániel, Antal Bálint, Benkő Claudia, Dyssou Bona, Sándor Dániel Máté, Vilmos Noémi, Walters Lili, dramaturg: Gábor Sára, díszlet: Bagossy Levente, jelmez: Ignjatovic Kristina, zene:

¹ *L'Herbe de l'oubli*, bemutató dátuma: 2018 január 9., rendezte: Jean-Michel d'Hoop, rendezőasszisztens: François Regout, játsszák: Léone François Janssens, Léa Le Fell, Héloïse Meire, Corentin Skwara, Benjamin Torrini, díszlet: Olivier Wiame, fénytervezés: Xavier Lauwers, zeneszerző: Pierre Jacqmin, videó: Yoann Stehr, bábtervezés, bábkészítés: Ségolène Denis, bábkészítés: Monelle Van Gyzegem. Az előadás elnyerte a 2017/2018-as évadban a belga kritikusok díját.

² Szvetlana ALEKSZIJEVICS, *Csernobili ima*, ford. PÁLFALVI Lajos (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2019).

ben feltűnő elfeledettség nem az eseményre, sokkal inkább a jelenleg is a zóna területén élő, mai napig jelentős sugárszennyezettségben létező lakosokra utal.⁶ 2022-ben pedig ismét Csernobilra figyelt a világ, legalábbis egy pár napig biztosan, amíg Európa attól rettegett, hogy Oroszország Ukrajna elleni háborújának következményeként az atomerőmű áramellátása és a kiégett fűtőelemek hűtése veszélybe kerül, ezáltal megkockáztatva egy újabb nukleáris katasztrófa lehetőségét.

A cím ellentmondásossága nemcsak a jelenlegi politikai aktualitásában rejlik, hanem az előadás folyamatos kettős játékában, mely azt a kérdést helyezi előtérbe, hogy kinek van felhatalmazása, lehetősége ábrázolni egy ilyen eseményt. Egy eseményt, melyet szavakkal és különböző narratívákkal nehéz leírni, melynek a következményei ragadhatók csak meg vizuálisan, maga a történés nehezen vagy banalitások révén. Ha

Kákonyi Árpád, szereplők: Bíró Kriszta, Csákványi Eszter, Csujá Imre, Dóra Béla, Epres Attila, Ficza István, Jéger Zsombor, Kókai Tünde, Kovács Máté, Máthé Zsolt, Murányi Márta, Novkov Máté, Patkós Márton, Polgár Csaba, Pogány Judit, Szathmáry Judit, Szilágyi Kata, Vajda Milán, Znamenák István, Zsigmond Emőke.

⁶ Hivatalosan a hajdani erőmű területének 30km-es sugarában emberi lakhatásra alkalmatlan halálzónát létesítettek, az interjúk viszont arra utalnak, hogy a környező erdők a lakosság mindennapjainak helyszínei (például ott gombásznak). A továbbiakban, amikor a zónát említem, a tágabb zónára, a hivatalosan „alacsony szintű sugárzásnak” kitett környező falvakra utalok, ez körülbelül 1800 falut érint. Forrás: 30 év sugárzás: *In Memoriam Csernobil*, Energiaklub Szakpolitikai Intézet Módszertani Központ, 2016, 12, hozzáférés: 2022.03.02.

https://energiaklub.hu/files/news/csernobil30_kiadvany_energiaklub.pdf

mégis úgy dönt egy nyugat-európai alkotócsoport, hogy színre viszi ezt a nemzetközi jelentőségű, ugyanakkor egyes elemeiben mélyen kelet-európai történetet, akkor ezt hogyan tudja kellően önreflektív, felelős módon megtenni. A címben megjelenő „elfeledett vidék” kifejezés, ahogyan azt az előadás később ki is bontja, kicsit sem elfeledett az áldozatok és a zóna lakói számára. A családi trauma tovább él, ahogy a sugárszennyezés is számos emberöltő alatt, lassan örül ki a természetből. A lakosok sokszor a természeti javakra kénytelenek hagyatkozni a létfenntartás érdekében. Ők elfeledettek a politikai döntéshozók, rezsimek és tulajdonképpen a világ számára. A katasztrófa ma is jelen levő következményei generációk mindennapjait határozzák meg. Tanulsága viszont sokszor szintén elfeledettnek tűnik (vagy tűnt) a nyugat számára (ezen írás bevezetőjének megírásáig, a háború kirobbanásáig, Európa egzisztenciájának fenyegetettségéig).⁷ A *L’Herbe de l’oubli*ban az Ukrajna és Fehéroroszország érintett vidékein forgatott videóanyag, a jelenleg is a területen élő lakosok interjúi, figuraszínházi elemek és a *Csernobili ima* egy-egy részlete mint kommentár alkotják az előadás fő szövetét. Ezen elemek egymásra csúsztatva, sokszor egymásra vetülve, egymással folyamatos intermediális viszonyban jelennek meg. Ebben az írásban az előadás elemzésén keresztül azt mutatom be, hogy milyen lehetőségei vannak a figuraszínháznak egy dokumentumszínház elemeire épülő előadásban. A figuraszínház kifejezést Lázár Helga javaslatának megfelelően az alábbi értelemben használom:

⁷ A belga előadás helyi aktualitását az ország méretéhez képest meglehetősen sok, hét atomreaktor és a hozzájuk kötődő, egyelőre alacsony, a Nemzetközi Radiológiai Esemény skála (INES-skála) szerinti egyes és kettes szintű balesetek adják. Összehasonlításként a csernobili baleset a legmagasabb, hetes fokozatú.

„egy olyan önálló műfaj, amely a báb-színháznak a performansz és a poszt-dramatikus színház megjelenésére adott válaszként értelmezhető. Egy olyan vizuális színházi irányzat, amely az élet-telen formára fókuszál, a benne lévő lehetőségeket bontakoztatja ki és rendező absztrakt kompozíciós technikák segítségével színházi előadássá.”⁸

A dokumentumszínház egyik aktuális kérdése, hogy kinek van felhatalmazása megjeleníteni egy történetet, és pontosan hogyan, milyen eszközökkel teszi ezt, illetve milyen módon reflektál saját pozíciójára.⁹ Többek között erre tesz javaslatot Amanda Stuart Fisher *Performing the Testimonial: Rethinking Verbatim Dramaturgies* című könyvében.¹⁰ Stuart Fisher mellett érvel, hogy az úgynevezett vallomás-előadás a dokumentumszín-

⁸ LAZÁR Helga, „Figuraszínház: Formálódó vizuális színházi műfaj a bábszínház, a performansz és a poszt-dramatikus színház keresztmetszetében”, *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 133–143, 133.

⁹ A dokumentarista színházi tradíció etikai buktatóiról, például az áldozatnarratíva káros hatásairól a túlélő-szereplőknél, vagy a polgári néző kizökkentésére törekvő, sokkoló történetek egymásra halmozásáról, a szenvedés erotikájaként említett 'mi' és 'ők' problematikájáról számtalan szakirodalom született. Lásd Angela O'BRIEN, „Art Through Pain – The Panacea”, *Double Dialogues*, no. 4 (2003), hozzáférés: 2021.02.20.

<http://www.doubledialogues.com/article/art-through-pain-the-panacea/>; Julie SALVERSON, „Change on Whose Terms? Testimony and Erotics of Injury”, *Theater* 31, no. 3 (2001): 119–125.

¹⁰ Amanda STUART FISHER, *Performing the Testimonial: Rethinking Verbatim Dramaturgies* (Manchester: Manchester University Press, 2020), 104.

<https://doi.org/10.7765/9781526145758>

ház olyan műfaja, mely nemcsak kommentálja és narrálja a múltban történt eseményeket, hanem előtérbe helyezi az esemény megtapasztalóját és a tapasztalatot mint etikai alapvetést, így az alkotó egy reflektált folyamatot hoz létre. A vallomás-előadások a tapasztalók beszámolóján és időben (az előadás jelenéig) kiható reflexióján túl más írásos és vizuális anyagokat is felhasználnak. Az alkotófolyamat pedig egyfajta morális megtapasztalást, újrapozicionálást kínál az előadás létrehozói – és a produkció erre a folyamatra való reflexiója során – a közönség számára.¹¹ A *L'Herbe de l'oubli* nemcsak, hogy beleillik a Stuart Fisher által említett vallomás-színház műfajába, de az előadás a videók és a figuraszínházi elemek segítségével állást is foglal a dokumentarista színház etikai kérdésfelvetésében. A következőkben három lehetséges értelmezési keretet vázolok fel a figuraszínházi elemeknek az előadásban való működésére, így a belga alkotócsoport témával kapcsolatos önkritikájára, etikai és művészeti állásfoglalására. (I.) Elemzem a bábok és az emberi testek együttesét, kiegészülését, animálását, a báb és a videó jelenlétét, mint az alkotói önreflexió eszközét, (II.) a bábok szimbolikus szerepét, mint a láthatatlan megjelenítőjét (III.) és mint a nézői pozíció tudatosításának legfőbb eszközét. (KÉP A)

I. Báb-test-kép

Jean-Michel d'Hoop, az előadás rendezője, a színészek és egy operatőr többször jártak a sugárszennyezett ukrainai és belarusz területeken. A színpadra vetített videóanyagban megmutatkozik a hétköznapi élet néhány érintett település területén 2017-ben. Konyhák, osztálytermek, vacsora, családi grillezés. Ahogy az előadás halad előre, egyre több a portré és az interjúalanyokat saját intim környezetükben megjelenítő felvétel. Az

¹¹ Uo., 103–104.

interjúalanyok tapasztalását a színészek és a videók egymás mellé helyezése, néhol egymásra vetítése hangsúlyozza ki. A belga „látogatók” esetenként megjelennek a vásznon is, de egyértelmű, hogy ebben a párhuzamos valóságban ők csak átutazók, nem az ő testük, egészségük, szerveik, egzisztenciájuk forog kockán. Az előadás ritmusát a bábos jelenetek, az interjúk belga színészek által történő megjelenítése és az interjúalanyok vetített életképeinek váltakozása adja. A különbség a belga színészek és a valós interjúalanyok között minden jelenettel egyre hangsúlyosabbá válik. Az előadás elején Yoann Stehr videói érzékletesen és érzékenyen mutatják a megszokott képeket Pripjatyról, egy olyan vizuális nyelvet megidézve, melynek kulturális kódjait jól ismeri a közönség. Szellemváros, melyet látszólag visszahódított a természet, pergő vakolat, málló épületek.¹² Egyre több emberi nyom, iskolapadból hiányzó gyerekek, nyitva felejtett tankönyvek, iskolai tablók, üres csecsemőágyak. A legelső színpadi kép is egyértelmű vizuális utalás, könnyen értelmezhető, már-már klisészerű kép. A vászon, melyre a színpadon vetítenek, egy házalakú váz függőnye, mely lebegésével, mintegy a videó kiegészítéseként, megidézi a múlt szellemét. Fontos ez a kép, mert a későbbiekben pontosan az itt megidézett klisészerű értelmezést (a múlt szelleme kísért) ajánlja fel, majd bontja le az előadás. Közben az egyik színész hangján elhangzik a kép didaktikus értelmezését felkínáló Alekszijevis-idézet: „Nem találtunk szavakat az új érzésekhez, és nem találtunk érzéseket az új szavakhoz”.¹³ Majd egy másik: az emberiség „nem volt felkészülve mint biológiai faj, nem működött a természettől adott eszköztára, amely arra van beállítva, hogy meglásson,

meghalljon, megérintsen valamit”.¹⁴ Az Alekszijevis által említett új megismerés: a leírhatatlan, az elmondhatatlan. A nézői elváráshorizont ennek az elmondhatatlannak a bemutatása, érzékeltetése köré épül, a folyamat közben a bábhasználat segítségével egy új etikai megtapasztalássá is válik.

Bolyongva jelenik meg az első színész a színpadon, kutatva valami után, mintegy egyszerre megjelenítve egy, az evakuált zónában idejét töltő, valamilyen szubkultúrához tartozó fiatal, és önmagát, a vallomásokhoz kapcsolódni vágyó, a történeteket megérteni vagy legalább valamilyen módon megragadni kívánó alkotót. Először finoman megrugdossa a színpadot belepő, apró, fekete nyolcdarabokban fekvő, alaktalan tárgyat, majd lassan felveszi, és kirajzolódik egy bábtest, a színész megkeresi a test mellett külön fekvő fejet és összeilleszti. A lény átlelkedül, kirajzolódik egy elfeledett, ottfelejtett, roncsolt test. A báb megjeleníti, mi több felnagyítja az összes, a zónát meg nem tapasztaló ember sztereotípiáit. Így képzeljük el a rombolást, melyet a sugárfertőzés okoz. A bábhasználat olyan kulturális kódokat hoz játékba, melyet mi, anélkül, hogy megtapasztalnánk az evakuált zónában való létet, gondolhatunk, képzelhetünk. Alekszijevis interjúkötete olyan tanúkkal készült, akik átéltek a katasztrófát, ott olvashatunk hasonló jelenségről, hogy a közvetlen kitettség hogyan roncsolja a testet, a szerveket. Az előadás viszont más aspektust emel ki, a jelenről szól. Legalábbis a 2017-es jelenről, hiszen ma már a háború szörnyűségei miatt az előadásban megjelenő világ ismét elfeledetté, felülírttá válik. A *L'Herbe de l'oubli* a jelenleg (2017-ben) az evakuált zónában élők tapasztalatáról szól és az ő csendes kitettségükről. A sugárfertőzés 30 évvel a négyes blokk felrobbanása óta sokkal alattomosabb, sokkal kevésbé egyértelmű. Ahogyan Alekszijevis is kitér rá, nincsenek kulturális kódjaink, vagy

¹² Nagyon hasonló képek szerepelnek például a Pink Floyd *Marooned* című videóklipjében. Rendezte: Aubrey Powell, premier: 2014.

¹³ ALEKSZIJEVICS, *Csernobili ima*, 26.

¹⁴ Uo., 24.

csak kevés hozzárendelhető, vizuálisan megjelenő volt a tragédia bekövetkeztekor.

„Egyik pillanatról a másikra használhatatlannak bizonyult a múlt: nem volt benne semmi, amire támaszkodhattunk volna, az emberiség (hitünk szerint) mindenütt jelen lévő archívumában nem találtunk kulcsot, amellyel kinyithatnánk ezt az ajtót.”¹⁵

Ezek nehézkes kialakulása nemcsak a sugárfertőzés lassú és sokszor láthatatlan természetének, hanem az elhallgatott információknak, a politikai cenzúrának a következménye is. Az előadás amellet érvel, hogy a jelenlegi kódjaink az 1986-os eseményre és az azt közvetlenül átéltekre vonatkoznak, de a jelenlegi, folyamatos és sokkal láthatatlanabb pusztítást nehéz felmérni.¹⁶ A belső szervek fokozatos leállása, az időskori betegségekkel született gyerekek stb. vizuálisan nehezebben megragadhatók, mint a felpuffadt nyirokcsomók vagy a világító testrészek. A bábhasználat a sugárfertőzés ismert vizuális kódjait hozza játékba, és ezeket írja felül később a vetített interjúalanyokkal és a bábokat mozgató színészekkel. A színész megtalálja a bábót, összeilleszti, ezáltal képletesen megalkotja saját Csernobil-narratíváját: ez az előadás kiindulópontja. A porban megtalált és összeillesztett báb nemcsak a narratíva alkotására, a vallomások összegyűjtéséből kirajzolódó újabb történetekre utal, hanem a belga társulat kívülálló pozíciójának felismerésére is. A bábót a színész mintegy meglepve, vizsgálva, megfigyelőként kezdi el mozgatni. Az előadás során a néző a bábokat furcsán ismerősnek, ugyanakkor borzongatónak találhatja. Ismerősnek,

hiszen egyrészt átlelkesülve már-már élőnek tűnnek, illetve ismerősnek, hiszen a Csernobilról alkotott, ismert vizuális kódokat jelenítik meg. Masahiro Mori „The uncanny valley” (A hátborzongató völgy) című tanulmányában Freud és Jentsch nyomán utal az ember-szerűnek tűnő tárgyak, mint például a bunraku, és az emberszerűségüktől bizarnnak látszó tárgyak percepciójára. Az ember élőnek (már-már ismerősnek) érzékeli a bábót (vagy a protézist, automatát stb.), viszont amint felismeri, hogy nem az (tehát idegen, ismeretlen), egyfajta nyomasztó érzés, borzongás fogja el.¹⁷ A báb kiváló példája annak, hogy a mozgatás révén élőnek tűnik, de mégis bizarr, hiszen egyszerre látjuk tárgynak is. Ezt a folyamatot, amikor a néző felismeri, a tárgy kilétét, de mégis élőnek tűnik számára, Henryk Jurkowski opalizációnak nevezi.¹⁸ A *L’Herbe de l’oubli*ban kettős bizarrság (uncanniness) játszik egymásba. A roncsolt bábtestek, a széteső, málló, kopottnak és furcsának ható anyagok használata, a bábok materialitása segít a néző etikai pozíciójának felismerésében, rámutat a sugárfertőzöttekről alkotott vizuális kódjaink problematikájára, és arra, hogy ezek a kódok mennyire dehumanizálóak. A bábok által problematikuságukban bemutatott kódok a médiumok és a képek hatalmára, annak pártatlanságára és az ezzel járó felelőségre is ráirányítják a figyelmet. Másik példa a báb animálása általi bevett vizuális kódok problematizálására a kisgyerek marionett és az óriásmacska jele-

¹⁵ Uo., 20.

¹⁶ A kisebb mértékű, folyamatos sugárfertőzés egészségügyi következményei több évtizedes léptékben mutatkoznak. Erről bővebben lásd: 30 év sugárzás..., 12.

¹⁷ Masahiro MORI, „The uncanny valley”, trans. Karl F. MACDORMAN and Norri KAGEKI, *IEEE Robotics and Automation Magazine* 19, no. 2 (2012): 98–100.

<https://doi.org/10.1109/mra.2012.2192811>; Ernst JENTSCH, „On the psychology of the uncanny”, trans. Roy SELLARS, *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 2, no. 1 (1997): 7–16.

¹⁸ Henryk JURKOWSKI, *Aspects of Puppet Theatre* (New York: Palgrave Macmillan, 1988), 90–113. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-33845-7>

nete, melyben a marionett felfigyel a fotel alatt nyávogó macskára, de amint közelebb kerül, a macska fokozatosan torz óriásállattá válik. Ezt a jelenetet Pierre Jacqmin zenei kompozíciója kíséri, mely a horrorfilmek és a thriller műfaji elemeit idézi meg. A jelenet mintegy referencia Csernobilnak a popkultúrában bio-horrorként való ábrázolására, illetve a sugárfertőzéssel kapcsolatos sztereotípiákra. **(KÉP B)**

Hans Belting említi a képek és testek kapcsán, hogy a beszélt nyelv egy testhez kötődik, így az élő test válik a kép médiumává.¹⁹ A báb színpadi jelenléte és „megszóltatása” által a kép egyik médiuma a báb. Bár az előadásban a báb soha nem szólal meg, több bábetűd alatt elhangzik egy-egy Alekszijevice-idézet, így a bábhoz társítjuk az elmesélt történetet. Ez történik a második bábetűdben is. A mozgatónak még a színész családjáról, régi lakóhelyéről és nagymamájáról elmondott története közben egy másik színész lép a színpadra, és a ház alakú, fémvázra akasztott ruhát kezdi el animálni. A szemünk előtt születik meg a második báb is, a mozgató szintén a mindent beterítő fekete porban találja meg a figura fejét. Kirajzolódik számunkra egy (talán a múltból felbukkanó) karakter, aki – miközben Alekszijevice első visszatérés-történetét halljuk –, újrarendezi a színpadot, mintha a régen elhagyott otthonába térne vissza.²⁰ A *L’Herbe de l’oubli*ban a

¹⁹ Hans BELTING, „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, *Critical Inquiry* 31, no. 2 (2005): 302–319, 306.

<https://doi.org/10.1086/430962>

²⁰ Virágoztak a gyümölcsösök, boldogan ragyogott a napfényben a zsenge fű. Énekeltek a madarak. Olyan ismerős... ismerős... világ. Az első gondolatom: minden a helyén van, és minden olyan, mint azelőtt. Ugyanaz a föld, ugyanaz a víz, ugyanazok a fák. Az alakjuk, a színük, az illatuk is örök, ezen senki sem képes változtatni. [...] Halál rejtőzött mindenütt, de ez valamilyen más halál volt.

báb sokszor együtt van jelen a színpadon a monologizáló színésszel, viszont egy másik színész által mozgatva. Ily módon, bár megjelenik a beszélő emberi test, mégis az elhangzott szöveget a bábra vetítjük. Ez történik, amikor Léa LeFell elmondja egy Ukrajnában élő özvegy monológját. Férjével való életükről és a mostani egyedüli életéről mesél, miközben egy idős pár bábját látjuk mellette, akik a ház vázát dekorálják. Miközben az interjúalany kapcsolatai, mindennapjai kerülnek említésre, a bábok valamilyen eseményre készülhetnek, így egy mindennapi tevékenység közben egyikőjük a monológ médiumává válik. A bábok mozgatój bár láthatók a színpadon, mégis egy egységet formálnak az átlelkesült lélettelennel, eközben viszont látunk egy másik, más minőségben megjelenő testet a színpadon, a megszólalót. A befogadó a beszélőt a színésszel és a bábbal is azonosíthatja, ez pedig ismét a „borzongató völgy” kettősségét hozza működésbe. A kimondott szó médiumának kiléte nemcsak a bábok által válik kétségessé, hanem a vetített képek által is. Az előadás felváltva mutatja az interjúalanyokat természetes, mindennapi közegükben a színpadra vetítve és a színészeket az ukrán és fehér-orosz szereplőkhöz hasonló, jelzésértékű ruhákat viselve. Ez a dinamika mind egyértelműbb interakcióvá, intermedialitássá válik, és a színészek egy adott ponton elkezdnek együtt játszani a videófelvétellel. Ennek legmarkánsabb példája az a jelenet, amikor a zónából elszármazott középkorú és idős emberek visszatérnek életük fiatalkori helyszínére, ahol az elhagyott épületek helyett csak a természet által visszahódított erdőt látjuk. Miközben a stábnak mutatják, hogy mi hol állt, melyik szomszéd hol lakott, hol játszottak gyerekként, a monológot előadó színész egyszerre mutatja „a helyszíneket” a vásznon a szöveg (feltehetően) eredeti megfo-

Új maszkokat viselt, korábban ismeretlen külsőt öltött. ALEKSZIJEVICS, *Csernobili ima*, 26.

galmazójával. A két test egymás mellé helyeződik, ugyan a szöveg a színész szájából, a színész testéből hangzik el, mégis a befogadó percepciója, hogy a szöveg médiuma az a személy, akit a felvételen látunk, vagy pont fordítva: a szöveg médiuma a színész, miközben a szöveg valójában máshol, egy virtuális valóságban „hangzik el”. Ez a jelenet, a bábanimációs jelenetekkel interakcióba lépve a legpontosabb megfogalmazása az alkotók önreferencialitásának. A stilizált színpadon a jelképes, néhány nagyvonalakban vázolt vizuális kódot megjelenítő színész nyugat-európai, egészségesnek tűnő teste mellé egy hasonló korú, ám egyértelműen megviselt, láthatóan más társadalmi réteghez tartozó és cseppet sem jelképes ruhát viselő eredeti megtapasztalóét állítják ellentétként. A belga színész jelképes pozíciója egyértelmű, a videó és a színpadi test kettőse pedig rámutat a tapasztaló hiányára. A színész ebből a szerepből az előadás ideje után ki tud lépni, ám ez nem mondható el a képernyőn látható emberről. Ő nem vagy csak egzisztenciális áldozatok árán tud részlegesen kilépni helyzetéből, de identitásából semmiképp. Ennek az etikai alapvetésnek a felismerése és az önreferencialitás ugyanakkor lehetővé teszi mind az alkotó, mind a néző számára egy önkritikus, közvetett tanúpozíció felvételét. Belting esszéjében a testnek a médium által mesterségesen létrehozott képe, a befogadó érzékelő teste és a jelen nem levő (a szövegben a halott) test együttese alkotja az úgynevezett ikonikus jelenléte, melyet a valós jelenléttel állít párhuzamba. Ez az ikonikus jelenlét hangsúlyozza az eredeti testi jelenlét hiányát.²¹

II. A báb mint hiány

Ahogy az előadás halad előre az időben, úgy kerülnek a bábok a videók szereplőivel hasonlóan egyre személyesebb helyzetekbe,

mintegy messze maguk mögött hagyva a kezdeti talált tárgyként való megjelenést. Ezzel egy időben egyre több báb kerül a színpadra, kisebb interakcióba lépve egymással és a színészekkel, a vetített felvételekkel. Bábszínházi értelemben a legtradicionálisabb az idős pár bábja, melynek kerekesszékekben ülő tagját egy színész úgy képes mozgatni, hogy teljes illúziót teremtsen, és a mozgó kiléte rejtve marad. A bábokat úgy is azonosíthatjuk, hogy a hiányt, a hiányzó lakosokat jelenítik meg. Ezt a hiányt hangsúlyozza a két, egymással folyamatos interakcióba lépő médium: a báb és a videó, sőt bizonyos értelemben a színészek testi jelenléte is. A tapasztalók testi jelenléte hiányzik az előadásból. Ahogyan hiányoznak a társadalomból a csernobili katasztrófa elhunyt áldozatai is. **(KÉP C)** Amint Deres Kornélia írja Jean-Luc Nancy nyomán, ezek a médiumok, „képek egyszerre mutatják és helyettesítik a hiányzó testi jelenléte.”²² Ez a többszörös hiány az előadás utolsó jelenetében bontakozik ki leginkább. Ennek előkészítése korábban történik, négy már látott óriásbáb tűnik fel, majd el a színpadon, mintha temetésre készülének, feketébe öltözve virágokat szórnak a színpadra. Majd a függöny mögül maszkot viselő menyasszony tűnik fel, ukrán népdalt énekelve. Őt követi a lakodalmas/halottas menet az összes korábban szerepeltetett bábbal. Miközben a menet lassan átszeli a színpadot, az interjúalanyok képeit látjuk: rövid snittek egymásutánját. Ez a rituálé pedig nemcsak az ukrán és belorusz emberek hiányára hívja fel a figyelmet, azokra, akik nem lehetnek jelen az előadás helyszínén, sőt nemcsak a katasztrófa áldozatainak hiányára, hanem a közösségi traumafeldolgozás hiányára is. A transzparencia hiánya mi-

²¹ BELTING, „Image, Medium...”, 307–308.

²² DERES Kornélia, „Szenvedő testek és (hason)másaik: az erőszak színpadi ábrázolásának kortárs kérdései három Mundruczó-rendezés kapcsán”, *Műút* 61, 4. sz. (2016): 50–55, 51.

nimalizálja a közös feldolgozás lehetőségét az érintettek esetében. Az erős képek, a bábok, a portrék és a fülbemászó dallam visszaírják a testeket a jelenbe. A trauma jelen van, a befogadó pedig saját pozíciójának tudatában lesz tanúja.

Ségolène Denis összes bábja roncsoltnak, valamilyen módon elnyűttnek hat. A bábokról nehéz levenni a szemünket, de mégis mintha a nyugati társdalom bűntudatát, ahogy azt korábban említettem, az általa megkonstruált kelet-európai, sugárfertőzős áldozatképet képviselnék. Az előadás azonban a sztereotípiákra való reflexión kívül egy másik értelmezést is kínál. Több interjúalany is fájdalomról beszél, valamilyen láthatatlan, megfoghatatlan betegségről, amely időzített bombaként ketyeg minden ottani lakosban. A fájdalom az egyik legnehezebben megfogható emberi tapasztalat. Értelmezésemben az előadás a fájdalmat láttatja a bábok testén és mozgásában. Szürke, szétrepedező bőr, hajlott testtartás, ruhafogas szélességű, elfogyó test. Az óriásbáboknál beesett tekintet, felpuffadt arc és kéz. Miközben az evakuált zónában vagy annak hatókörében élő interjúalanyok a mai napig elég erős sugárzás következtében leálló szervekről és a testben szinte láthatatlanul lezajló károsodásról beszélnek, a bábok ennek a mai napig zajló, folyamatos kitettségnek a megjelenítői. Az interjúalanyok részletezik, hogy az ember szervei milyen lassan adják fel a szolgálatot. Az egyik interjúalany elmondja, hogy több ezer ember él ma is a kiterjedtebb zóna területén, és mindnek legalább egy vagy két alapbetegsége van. A gyerekek már fiatalon időskori betegségekkel küzdenek. Eközben jelenik meg a (később egy anya monológját mondó) színész által mozgatott kisgyerekek-marionett. A fájdalom nemcsak fizikai. A szülőknek a zónában felnövő gyerekeik iránti fájdalmát a bábok materialitásukban vizualizálják: a választási lehetőségek hiányának fájdalmát. A monológban az is elhangzik, hogy a zóna la-

kosainak saját érdekükben rengeteg szabálynak kell megfelelniük: hogy mit lehetnek és mit nem, hányszor ajánlott fürdeniük, hol és hogyan. Meddig lehet tartani ezeket a szabályokat? A diktatúra minden transzpareniciát nélkülöző iránymutatásainak betartása kihívás. Az információ megtagadása infantilizálja a lakosokat. Ez a mindent átható kontroll és a szabályok megszegésének veszélye a marionett által különösen érzéketesen jelenik meg. A kisgyerek igyekszik ellenállni, de a számára láthatatlan visszatarató erők (a mozgató, illetve a díszletelem) visszafogják őt. A történet ezen része is láthatatlan, ezt teszik láthatóvá, érzékelhetővé a bábok és a bábok animálásának módjai. **(KÉP D)** S így teszi az előadás az elbeszélők tanújává a közönséget. **(KÉP E)**

III. „A helytelen másik”

Aja Marneweck, bábos és kutató a „helytelen másik”²³ kifejezést vizsgálta a bábszínház relációjában.²⁴ A kifejezést a feminista és posztkolonialista elméletekkel foglalkozó filmes, Trinh T. Minh-ha alkotta meg a női test szubverzív filmes reprezentációjával kapcsolatban. Marneweck a báb (az élő–élettelen, nemtelen és nemi jegyeket magán viselő matéria) hibrid státuszáról ír. A befogadó egyszerre azonosul a „helytelen másikkal” és érzékeli különbözőnek, egyszerre határolódik el tőle és azonosul vele sokszínűségében.²⁵ A roncsolt bábtestek és a testi jelenlé-

²³ Saját fordítás. Trinh T. Minh-ha eredeti kifejezése: „the inappropriate other”. Trinh T. MINH-HA, „Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference”, *Inscriptions* 3, no. 4 (1988): 71–77.

²⁴ Aja MARNEWECK, „Sexual and Spiritual Revolution through Animism: The Feminine Semiotics of Puppetry”, *Journal of Resistance Studies* 2, no. 2 (2016): 134–166.

²⁵ Uo., 139.

tükben, illetve virtuálisan egymás mellé helyezett képek együttese, továbbá a mindennapi események és történetek ezt a „helytelen másik”-pozíciót és hatást generálják. Az egyik képsorban konyhát látunk, vacsoraasztalt társasággal, osztálytermet, szobában játszó kiscicát, olyan filmes eszközökkel, mintha a befogadó jelen lenne. Amikor az eredeti interjút elbeszélve egy-egy belga színész mutat ezekre a képsorokra, a befogadó számára egyértelmű, hogy akár ő is lehetne ott. Laura Purcell-Gates a Marneweck által kifejtett elméletet összekapcsolja „a borzongás völgyével”.²⁶ A báb mint médium, csakúgy, mint a virtuális emberi test, tökéletesen alkalmas, hogy ezen viszonyokat kifejezze. Egyszerre tárgy és élő, egyszerre jeleníti meg materialitását az emberi érzelmeket és idegenít el. Egyszerre reflektál a befogadó és az atomkatasztrófa túlélői közti szociális és földrajzi távolságra, a néző privilegiált helyzetére, mindeközben pedig rámutat a mindennapi hasonlóságokra. Az anya és gyerek báb szeretetteljes, gondoskodó jelenete, a marionettnek a sötétben rejtőző ismeretlentől való félelme, az óriásbábok kíváncsisága mind olyan helyzeteket képvisel, mely bárkinek ismerős lehet. Az otthonát dekoráló idős házaspár etűdje előtt egy diszkó-jelenetet látunk. A táncolásban kimerült karaktert az idős pár egyik tagja pisszegve parancsolja helyére, majd gondoskodva fordul társához. A történés maga nem egzotikus számunkra, a nyugodt időskorra irányuló igény sem. Az idős pár, főleg az idős asszony, az egyetlen igazán realista báb a *L’Herbe de l’oubli*-ban.

²⁶ Laura PURCELL-GATES, „The monster and the corpse”, in *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*, eds. Alissa MELLO, Claudia ORENSTEIN and Ciriad ASTLES, 19–34 (London–New York: Routledge, 2019), 23–24.
<https://doi.org/10.4324/9781315225999-3>

A trauma nem egy konkrét eseményhez köthető. Szisztematikusan megjelenő fajtájának színreviteléről Amanda Stuart Fisher ír.²⁷ Szerinte a vallomás-előadás egyik ismérve, hogy az önreferenciát beépíti a dramaturgiába, s képes kritikusan reflektálni az alkotói folyamatra, a traumára mint egyes esetekben szisztematikus problémára és a néző pozíciójára. Ahogyan Alekszijevis és több interjúalany is fogalmaz: Csernobil nem ért véget, a csernobili katasztrófa még mindig folyamatban van. Rendszerszintű a trauma, hiszen az ottlakók a sugárnak való kitettség árnyékában élik mindennapjaikat mindennemű politikai támogatás nélkül. Erre a szisztematikus problémára és annak elfeledettségére világít rá a *L’Herbe de l’oubli*. Írásomban amellet érvettem, hogy az előadás figuraszínházi elemekkel, valamint videó alkalmazásával reflektál az alkotók pozíciójára és a sajátjára, ezáltal pedig opciókat mutat fel a dokumentumszínházzal kapcsolatos kérdésekre. (KÉP F)

Bibliográfia

- ALEKSZIJEVICS, Szvetlana. *Csernobili ima*. Fordította PÁLFALVI Lajos. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2019.
- BELTING, Hans. „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”. *Critical Inquiry* 31, no. 2 (2005): 302–319.
<https://doi.org/10.1086/430962>
- DERES Kornélia. „Szenvedő testek és (hason)másaik: az erőszak színpadi ábrázolásának kortárs kérdései három Mundruczó-rendezés kapcsán”. *Műút* 61, 4. sz. (2016): 50–55.
- JURKOWSKI, Henry. *Aspects of Puppet Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 1988.
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-33845-7>

²⁷ STUART FISHER, *Performing...*, 107.

- LÁZÁR Helga. „Figuraszínház – Formálódó vizuális színházi műfaj a bábszínház, a performansz és a posztdramatikus színház keresztmetszetében”. *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 133–143.
- MARNEWECK, Aja. „Sexual and Spiritual R-Evolution through Animism: The Feminine Semiotics of Puppetry”. *Journal of Resistance Studies* 2, no. 2 (2016): 134–166.
- MINH-HA, Trinh T. „Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference”. *Inscriptions* 3, no. 4 (1988): 71–77.
- MORI, Masahiro. „The uncanny valley”. Translated by Karl F. MACDORMAN, Norri KAGEKI, *IEEE Robotics and Automation Magazine* 19, no. 2 (2012): 98–100.
<https://doi.org/10.1109/mra.2012.2192811>
- O'BRIEN, Angela. „Art Through Pain – The Panacea”. *Double Dialogues*, 4, no. 8 (2003). Hozzáférés: 2021.02.20.
<http://www.doubledialogues.com/article/art-through-pain-the-panacea/>
- PURCELL-GATES, Laura. „The monster and the corpse”. In *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*, edited by Alissa MELLO, Claudia ORENSTEIN and Ciriad ASTLES, 19–34. London–New York: Routledge, 2019.
<https://doi.org/10.4324/9781315225999-3>
- SALVERSON, Julie. „Change on Whose Terms? Testimony and Erotics of Injury”. *Theater* 31, no. 3 (2001): 119–125.
- STUART FISHER, Amanda. *Performing the Testimonial: Rethinking Verbatim Dramaturgies*. Manchester: Manchester University Press, 2020.
<https://doi.org/10.7765/9781526145758>



KÉP A *L'Herbe de l'oubli* ©Véronique-Vercheval



KÉP B *L'Herbe de l'oubli*
©Véronique-Vercheval



KÉP C *L'Herbe de l'oubli* ©Véronique-Vercheval



KÉP E *L'Herbe de l'oubli* ©Véronique-Vercheval



KÉP D *L'Herbe de l'oubli*
©Véronique-Vercheval



KÉP F *L'Herbe de l'oubli* ©Véronique-Vercheval