



Antiwords, 2013, Prága, Spitfire Company és Palác Akropolis. R: Petr Boháč, Sz: Tereza Havlíčková, Měřenka Čechová. Fotó: Michal Hančovský



Nina Malíková

MI LEGYEN VELE, AVAGY LÉTEZIK-E MÉG „BÁBSZÍNHÁZ”?

A kortárs bábszínház helyzete nem csupán a színházi szakembereket nyugtalanítja már hosszabb ideje; hirtelen, kissé áttekinthetetlen, elméleti síkon is hihetetlen fejlődésen megütközik és némileg megzavarodik maga a közönség is. A nézőben felmerül a kérdés, hogy vajon a kortárs produkció bábszínház-e még – lényegében ugyanis képtelen egybevetni a bábozás beszívárgását az alternatív területre saját, bábszínházról alkotott elképzelésével, amely nagyrészt gyerekkori nézői tapasztalataiból adódik.

Nyugtalanító, ugyanakkor mobilizáló lehetne, ha a bábszínházra mint veszélyeztetett műfajra tekintenénk – gondoljunk csak bele, ha valamelyik ritka madár vagy növény megmentéséről van szó, egy sor tanulmány jelenik meg léte igazolására, és hangok figyelmeztetnek kipusztulására. Az utóbbi időben számos, elsősorban a bábszínház történetét, megnyilvánulási hagyományait feltérképező publikáció, áttekintést nyújtó enciklopédia és tájékoztató kézikönyv jelent meg. Különösen az európai báb-múzeumok kutatási tevékenysége vált intenzívve az adott terület hagyományos formáira vonatkozóan, portréfilmeket forgatnak a szakma mestereiről, és a tény, hogy a bábszínház különféle formációi felkerültek az UNESCO kulturális világörökségének listájára, valamit bizonyít.

A problémák az adott helyzet megoldási módjával összefüggésben már a terminológiával kezdődnek. Évekkel ezelőtt megelégedtünk a „salamoni” bábszínház megjelöléssel, amely valahol a bábszínház és az „élő” színház közötti harmadik típus; később a hagyomány nélküli színházi formációkat (értsd, ha az animátor nincs takarásban), lassanként a „tárgyszínház” divatosabb elnevezésével kellett gazdagítanunk (ebbe a skatulyába valóban beleférnek a bábszínházról alkotott legkülönbélebb elképzelések); a terminológiába a bábszínház fogalma mellé beszívárgott (pontosabban szólvá

több évszázad után újra bekerült) a „figurális színház” fogalma. Mindez arról tanúskodik, mintha a „bábszínház” megjelölés önmagában pejoratív, sőt degradáló lenne a modern színházi megnyilvánulások és az egészen távoli vagy elégedetlen ambíciók számára.

És még csak a terminológiánál tartunk! Emlékezzünk vissza, hogy az elmúlt időben hányan próbálkoztak a bábozás definiálásával, és valamennyi kísérlet újra csak azt bizonyította, hogy egyértelműen a legegyszerűbb definíciók a legtalálóbba. Bárkinek – aki a mai filozófiai vagy technológiai sokrétűségében érthetően próbálja megragadni ezt a színházi műfajt, amely eleve a drámai és a vizuális művészet között ingadozik (és változik a történelmi fejlődéssel és a művészetesztétikával) –, még ha bármilyen komplex magyarázattal próbálkozik is, az igyekezete hiábavalóságnak bizonyul. A kortárs bábszínházban – amennyiben továbbra is a bevett terminusnál maradunk –, nemcsak a terminológia, de a dramaturgia is megváltozott a színházi műfajon belül. A dramaturgia (a ritka kivételektől és a kísérletektől eltekintve, elsősorban a modern francia és német bábszínházban – amelyek egyébként összefüggnek e kultúrkörök adott színházkultúrájának bizonyos retorikájával és pátosával) verbális és narratív értelemben, vagyis pontosabban szólva, az új szövegek létrehozásában, háttérbe került a látványterv és az élményszerű szórakozás javára. Eltűntek a nagy témák, vagy a témák egyáltalán, előnyben részesül a látványosság, a szórakozás, abban az értelemben, hogy „halálra szórakozza magát”, és ez felszínes körünk követelménye és átka lett.

E színházi műfaj eddigi határozott alapjainak egész struktúrája változik, és most mindehhez még hozzájárul a játéktér változása (a zárt térből nyitott tér lett; a színpadkép a színésznek a bábbal együtt való játéktérbe kerülésével fellazult, s így a színpad számára végtelen mennyiségű lehetőség nyílt).

Azt pedig már meg sem próbálom leírni, hát még megjósolni, hogyan hat a bábszínház új megjelenésére a modern technika és az animáció. Új, többek közt animációs technológiák jelentek meg, amelyek a bábbal mint a virtuális valóság tárgyával dolgoznak, megszokottá vált, hogy az akciókat kamerával felveszik, majd vászonra vetítik, ami egészen új vizuális-drámai minőséget nyújt, és egyre gyakrabban közrejátszik a számítógépes animációval kombinált árnyjáték is.

Hová tűnt azonban az a fajta bábszínház, amelynek érzékeléséhez, legalábbis az utóbbi évtizedekben, hozzászoktunk? Ezért az állapotért vissza kell nyúlni valahová a 20. század elejére, vagy még inkább a közepére, amikor a bábszínház emancipálódott, megmutatkoztak lehetőségei, és megszűnt csupán a művészek önkifejezése lenni, miként az a század első harmadában volt, majd nagyrészt szociális feladatára és funkciójára támaszkodott. Az pedig a nézőhöz való viszonya volt, le kellett kötnie a figyelmét, ami egyéb színházi műfajokat is áthatott, ugyanakkor foglalkozni kezdett önnön sajátosságaival. Ilymódon igyekezett lépést tartani más műfajokkal és a médiával.

A kortárs bábszínház megjelenése egy kissé mindannyiunkat összezavart – gyors fejlődését és lehetőségeinek változásait már nem győzzük követni, a további fejlődésével és funkcióival kapcsolatos bármiféle állítás pedig a szerzői ellen fordul. Nem érvényesül a haszonelvűség. Egyik kultúra tulajdonlását átadjuk egy másiknak, technológiákat kölcsönzünk, színházi eljárásokat és típusokat veszünk át. Hol van azonban a báb filozófiája, azé a tárgyé, amely élettelen anyagával ad hírt élő, emberi világunkról? Épp a báb lenne az a tárgy, amely tükröként megmutatja nekünk a világ gondjait, azét a világét, amelyből egyre inkább hiányzik az eleven kapcsolat. Épp a bábnek kell megváltozott világunkról megnyilatkoznia? Miféle szükségletet fog kielégíteni? Alkotói workshopok lesznek, ahol újra megtaláljuk korábban megszerzett érzéki tapasztalatainkat, vagy a nézőtér közvetítésének köszönhetően intő példák lesznek?

Rég lemondtam már az előrejelző szerepéről, mégis azt gondolom, hogy a bábszínház megjelenése helyett ismét sokkal nagyobb figyelmet

kellene fordítanunk a publikumra. Mintha a bábszínházról folyton csak mint fenoménről beszélnénk, pedig nézők nélkül nem létezhet. Milyen a mai néző és milyenek az igényei? A bábszínház már vagy száz éve arra törekszik, hogy kikerüljön a „csak” gyerekeknek szóló skatulyából, ezt számos, a felnőtt közönség megnyerésére tett avantgárd és bátor kísérlet mutatja. Ámde ez a publikum épp a „bábszínház” elnevezést utasítja el, túlságosan is a gyerekkorhoz köti, valamihez, ami a szabad fantáziát ugyan még nem regulálja meg a tapasztalatokkal, de ami kevés ahhoz, hogy valóban kifejezze a világot. Ezért az alkotó talán nem szükségszerű, ám feltétlenül vonzó kiruccanása más területekre, ezért a modern technika varázsa. Hol vannak azonban e kísérletek határai, és főként, nem lesznek-e pusztán tisztavirág életű játékok? A médiumokkal versenyezve a bábszínház (amennyiben továbbra is így akarjuk nevezni), még a gyerekközönségnek is mást kell, hogy nyújtson. De mit? Visszatérést a hagyományokhoz? Újabb technikai csodákat?

Bár kissé divatos az olvasót olyan kérdésekkel elhalmozni, amelyekre a szerző nem tud egyértelmű választ adni, tény, hogy a kortárs bábszínház egyre inkább kiprovokálja ezeket a kérdéseket. Nincs témánk? Hiányzik a hagyományok által inspirált mesterségbeli és alkotói képesség? Mit szeretnénk, hogy a bábszínház milyen eszközökkel fejezze ki világunkat?

Olyan kérdések ezek, amelyekre csak azok az alkotók adhatnak választ, akik számára ez a színházi műfaj nem csupán a személyes exhibicionizmus és az önkifejezés eszköze, hanem akik egocentrikus művészkedés nélkül, a 21. századnak megfelelő filozófiával és eszközökkel fejezik ki magukat – megérve a néző elkeseredését, szükségleteit és bizonytalanságát.

Nemrég, az Európai régiós fesztivál keretében, Hradec Královében szemináriumot tartottak a kortárs cseh bábjáték dramaturgiájáról. A független színházak dramaturgiájáról volt szó, amelyek nagyrészt az 1990-es évek után jelentek meg, és pozitív értelemben minden szempontból konkurenciát jelentenek a hivatásos bábszínházaknak, szó volt a tér



Assisi Szent Ferenc Virágoskertje (KALD DAMU) Fotó: Anna Krtičková





Ördög vigyen!, R: Tomáš Dvořák, Sz: Milena Jelinková – Petr Borovský, Alfa Színház, 2012, Plzeň, Fotó: Josef Ptáček



dramaturgjáról, és a dramaturgok felkészítéséről a színházi gyakorlatban. A cseh bábszínház mai helyzete és átalakulásai fohászok és kritikák, de főleg elégedetlenség tárgyát képezték amiatt, hogy az ún. „alternatív” bábszínház éppen azzal arat sikert, hogy elhagyja a tartalmat és a bábjátékos mesterséget. Érdekes nyílt vita folyt, miközben mindannyian foggal-körömmel küzdöttek bármiféle felhívás, manifesztum, sőt határozat ellen, amellyel kapcsolatban oly sok negatív tapasztalatunk van a közelmúltból. A bábszínházhoz való visszatérést nem lehet senkinek megparancsolni, mi több, kérdés, miféle bábszínházhoz kellene visszatérni? Képes-e a báb eddigi felfogásunkban kifejezni az aktuális történéseket? És már megint ott tartunk: érthető-e egyáltalán?

Visszaértem a kiindulóponthoz – figyeljük érzékenyen a kortárs bábszínház történéseit, akár sok benne az alternatív, akár visszatér a hagyományokhoz, és ne akarjunk egyedüli, igaz és ortodox megoldást találni. Figyeljük érzékenyen a színházi működés változásait, az európai és Európán kívüli komplex színházi eseményeket, de mindenekelőtt legyünk érzékenyebbek a nézőre, nélküle ez a művészet nem létezhetne. Igyekezzünk épp „saját” nézőink számára újra és újra felfedezni a bábszínház alapelveit, lehetőségeit és lényegét – anélkül, hogy pártfogólag felemelnénk ujjunkat vagy sóhajtoznánk öntudatlansága, esetleg ízlése miatt.

*Balázs Andrea
fordítása*

DOES PUPPET THEATRE STILL EXIST?

The author raises questions about the situation of contemporary puppet theatre and its operations, pointing to aspects that trouble both theater professionals and audience members alike. She asks whether contemporary productions are still puppet theatre since the terminology, dramaturgy and even the entire structure of the genre's foundations have changed. Modern scenic technique and animation have affected puppet theatre deeply, and in this context, the question arises whether much more attention should be paid to the audience. Certainly, in its absence the puppet theater can not exist. These questions can only be answered by artists able to express themselves with the philosophical ideas and tools appropriate to the 21st century. This entails paying close attention to changes in theatre operations, as well as to complex theatre events outside of Europe. First and foremost, however, the theatre must be responsive to the viewers and allow them explore again and again the principles, possibilities and essence of puppet theater.