



**Karel Makonj**

## A BÁBSZÍNHÁZ MA

Őszintén szólva amikor a színész megjelent a bábok között a színész és báb színházának időszakában, nem gondoltam, hogy ez az időszak ilyen sokáig fog tartani. Természetesen nem tudtam merre fejlődik tovább, de feltételeztem, hogy valamerre csak fejlődik...

És ma hiába kérdelem, miért nincs így. Miközben annak az időszaknak a külső okai, az emberek manipulálása, a totalitárius rendszer, a szabadság hiányérzete, a determináció rég megszűntek, de a színész továbbra is ott van a bábszínházban.

Mi ez, kényelem, jelentéktelenség, tehetetlenség? Vagy a színész és a báb e koegzisztenciája mélyebb, provokatívabb? Túlmutat a folyékony modernitás és a queer időszakán, amikor nem érzékelhető és érthető lényegileg és radikálisan a kontraszt az objektum és a szubjektum között a maga (talán látszólagos?) antagonizmusában, amikor minden köztes, és elmosódottak a határok?... Ugyan miért? Miért van még mindig jelen a színész, most már inkább bábvezető – a báb drámai partnere?

Személy szerint azt gondolom, hogy mindenekelőtt azért, mert – és ez összefügg a művészet jelenlegi alakulásával – általában véve jóval nagyobb hangsúlyt fektetnek magára a folyamatra, mint a műalkotás önálló, végső formájára, és a saját autonóm mű illuzórikus zártsága anakronizmusként hat, más szóval: a bábszínháznak mostanság „nem állna jól” az abszolút illúzió.

És még egy általánosabb dologgal is összefügg: nem csak a folyamatot preferálják a végeredmény helyett, hanem az eredetiséget is a jel helyett, és ezen a ponton a báb tanácstalan lenne, ha nem segítené ki magát az objektum színházzal... Igen, a jel ugyanis túlságosan általánosnak tűnik, túl szolgai, önálló, és túlságosan direkt, ahogy az alkotók a nézőkhöz viszonyulnak, akik a közös

színházi élmény alkotótársaivá szeretnének válni, míg az eredetiség jelenléte a műalkotásban inkább korrespondál ezzel az általános igénnyel, és több asszociációs lehetőséget kínál.

Ha az itt és most közös élményének társalkotói tevékenységéről beszélünk, ami a színházművészet kiváltsága, akkor fel kellene tennünk azt a kérdést is, hogy a bábszínház mennyiben kapcsolódik vagy kötődik a realitáshoz, illetve mennyiben létezik önállóan, a realitástól függetlenül, sőt akár ellenében vele?

Ha őszintén akarunk válaszolni, nem marad más, mint visszatérni O. Zich bábszínházról szóló tanulmányához, mert „abban már minden benne van”. Amikor ugyanis Zich kétféle bábszínházi stílusról beszél, tulajdonképpen megválaszolja a kérdést. A bábszínház ugyanis kiindulhat antropológiai (rituális) gyökereiből, ez esetben túlmutat a realitáson, vagy – Craig-dzsel egy véleményen – „megszent-ségteleníti” a színháznak ezt az eredetét és beismeri kapcsolatát a realitással, a maga módján indul ki belőle, a saját módján, és – mindenekelőtt – karikírozza azt, hisz mi más marad a bábnek, ha egyszer „élettelen”?

És itt, ebben a rítus iránti, olykor talán tudatalatti vonzódásban rejlik a folyamatos érdeklődés a „színész a bábok között” helyzet iránt, – ahogy Jurkowski mondaná – a bábos demiurgiájában, abban az igyekezetében, hogy saját világot hozzon létre a nézők szeme láttára, a függöny és a fátyol titokzatossága nélkül.

És ha a folyamatot preferálnám a végeredmény helyett, nem foglalkoznék annyit korunk technológiai vívmányaival, mert úgy tűnik, a báboknak ma szándékosan kevésbé ötletes a technológiájuk és bábszínházi igényességük, mint évekkel ezelőtt, és inkább irányul a színészre és a bábra, mint a bábos színészre, s ez meg is felel a mai bábszínház alaphelyzetének.



Skupa-fesztivál, Plzeň, 2010  
(Karel Makonj, Vladimír Predmerský)

És ne akarjanak tőlem új elnevezést a mai báb-színházra, tőlem, aki sosem lelkesedtem túlságosan a létező elnevezésért, mert a bábót túlagosan is mint játékot, a bábszínházat pedig mint kicsiknek való dolgot juttatták eszembe. Azonban valamennyi kortárs tendenciát megnevezni és egyetlen névvel illetni szerintem emberfeletti feladat. És fölösleges is, öt év múlva újabb és újabb elnevezéseket kereshetnénk, és az elnevezések zűrzavarában elveszne a bábozás lényege, vagyis hogy a színész nem saját testével végez művészi tevékenységet, hanem másra irányul. Se több, se kevesebb.

Víszont nem sokat hezitálnék a bábszínházat apriori alternatív művészetnek tekinteni, ez csak abban az esetben nem lenne lehetséges, ha alternatívnak jelölnénk meg minden színházi előadást, amely nem a pszichológiai-realisztikus drámai szövegből indul ki, és amelyet a színpadon nem a realisztikus színészi játék valósít meg, szerves pszichofizikai hozzáállással. Így az alternativitás fogalma nyilván nem érthető és értelmezhető általánosan. És valószínűleg, mint minden művészeti ágban, a bábozásban is találhatunk hagyományosabb és újító irányzatokat. Tehát az alternativitás princípiuma végigvonul a bábszínház művészetén is, de nem foglalja magába. „Alternativitás” ugyanis már etimológiailag sem létezhetne soha önmagában, mert mindig valamihez képest alternatív (egyébként mit sem érne).

Végül még azt hangsúlyoznám, hogy a kortárs művészet performativitásának princípiumát a kortárs művészet talán legjellemzőbb szimptomájának tartom, és ebben az értelemben a színész és a báb színpadi együttléte egybeköti a kortárs bábozást

a többi művészeti ággal, így tehát örülhetünk, hogy a bábozás nem marad le az általános közös fejlődéstől, miként az a múltban olykor – vagy inkább gyakran – előfordult. A performativitás mint annak tudata, hogy a műalkotás alapformája nyitott és befejezetlen, és csupán a nézők szeme láttára és velük közösen valósul meg teljes egészében. Az objektum – akárcsak a performer szubjektuma – ebben a közös akcióban teljesedik ki, amelybe nem kerülhetne bele teljesen, ha már előtte pusztán jellel redukálódott volna. Akárcsak a performer, akit előtte csak drámai „szereplőnek” jelölnek. Az objektum és a performer ugyanis már a kezdet kezdetén a megszületés állapotában van, márpedig ezt a báb nehezen nyújthatja, mert már „előtte” megszületett, s ezáltal hátrányos helyzetbe kerül. És ez a világ-rajövés, sosem ismétlés (vagy repríz – recikláció) a művészet lényegéhez tartozik, a realitást teszi különössé azáltal, hogy bizonyos részeit kiemeli a megszokott és megélt kontextusból. Csak nem az kellene, hogy ez a folyamat – Eisenstein szavaival élve – attrakciós montázs legyen, hanem az, hogy tudatos tudatalatti tevékenységgé váljon. Mert a tudatosnak és a tudatalannak ebben a kettőségében rejlik feltehetőleg a valódi művészet titka. Ebben az értelemben a bábfilm valószínűleg nehezebb helyzetben van, mert nem veszi körül annak a bizonyos „itt és most”-nak a varázsa. És ha képes vagyok elképzelni, hogy néhány év múlva Közép-Európában létrejön egy robot-színház (mivel a tengeren túl már létezik), és hogy lényegében nem színház, és valahol a turisztikai látványosságok közt végzi. Valahogy úgy, ahogy napjainkban a fekete színház (amely a maga módján szintén objektumok színháza). Személy szerint nincs semmi bajom a hagyományos illuzionista bábszínházzal, csak jó lenne, ha nem skanzen lenne vagy éppen az a bizonyos turisztikai látványosság, ez minden. Tulajdonképpen kedvem lenne saját szememmel látni egy új illuzionista bábszínházat, hagyományos technológiájú báb típusok nélkül, olyat, amelyik tudatában van a fejlődés valamennyi kortárs kontextu-

Száll a bábos fészkére-fesztivál, Prága, 2011  
(Virág Jenő, Balogh Géza, Karel Makoni)

sának, amely pszichológiailag introvertált, vizuálisan pedig extrovertált, és amely eközben saját maga helyt áll, és amelynek egyöntetűen megmarad belső dinamikája, anélkül, hogy bezárulna. Lehetséges még? Túl sokat akarok? Valóban csak visszalépés lenne? Ugyanakkor sosem részesítenék előnyben egy előadást csupán azért, mert „bábos”, mindig csupán azért, mert „jó”...

*Balázs Andrea fordítása*



## PUPPET THEATER TODAY

In this discussion of the current state of European puppet theater, the author expresses surprise that both theater and puppet theater enjoy unchanged popularity despite the fact that today's post-modern tendencies, which blur the boundary between subject and object, do not support this trend. He characterizes the most distinctive features of puppetry today as follows: more emphasis is put on the process, and far less on the result of creative artistic work. Further, the original narrative source receives greater emphasis than any symbolic content, and the prevalent focus is on the mode of performance. In this context, the author points to the present popularity of objects in theater. He draws attention to the fact that the boundary of otherness is drawn through the art of puppetry and not within the art of puppetry because otherness always has a kind of relationship to something.