



A DOUBLE magazin címlapjai



**Kékesi Kun Árpád**

## NAGYON MÁS HASONMÁS

**A DOUBLE 2013. ÉS 2014. ÉVI SZÁMAIRÓL**

A bábjátzással foglalkozó európai szaklapok közül méltán emelkedik ki a *Double*. A kortárs színházról megannyi fontos kiadványt napvilágra segítő kiadó, a Theater der Zeit által gondozott, német nyelvű folyóirat számai – évente kettő jelenik meg – egytől-egyig inspirálók, gondolatébresztők, sőt már címükre felkapja fejét az olvasó. Egy-egy témára fókuszálnak, amelyet sokrétűen járnak körbe: elméletileg és gyakorlatilag, tanulmányokon, esszéken, diskussziókon, konkrét példákon, elvontabb spekuláción keresztül. Az A4-es méretű, mintegy hatvanoldalas számok nem az elmélyült ismeretközlést célozzák, és nem csak szakírók, hanem gyakorló színházi emberek írásait, beszélgetéseit is közlik, a cikkek kérdésfeltevései, problémaérzékenysége és az utánajárás igényessége mégis tudományos jelleget kölcsönöznek nekik. A fekete-fehér illusztrációkban gazdag lap „hivatalosan” magazin – egész pontosan a báb-, a tárgy- és a figurális színház magazinja –, e megnevezés azonban nem felszínességet takar, hanem a perspektívák jóleső sokszínűségét, így a gyakori beleolvasásra csábító *Double*-t haszonnal forgathatja a bábok nagy családjá iránt érdeklődők mindegyike.

A 2013. évi első szám a figurális színházat határta-pszatlat és teremtés között, amint a cím mondja, a „túlterhelés művészeteként” veszi szemügyre, abból a megfontolásból, hogy a mindennapi kihívások mellett a túlzó követelmények és a velük járó leterheltség épp annyira igénybe veszik a színházi világot. A téma látszólag divatos, a *Double* azonban máshogy közelíti meg, mint az életmód magazinok, s felsorakoztatja a színházat csinálók, nézők és kutatók álláspontját egyaránt. Mindjárt a lap elején Heiner Goebbels a színházi tapasztalat felől értelmezi a kihívással együtt járó megterhelést: annak szabadságaként, hogy a néző egyéni felfedezéseket tegyen, és a sajtón túl megtapasztalja az idegent. „Nincs okunk arra, hogy a néző megspórolja a komplexitást,

bármily csekély legyen is az. Épp a túlterheltség lehet a mély benyomások gyökere”, állítja a Ruhrtriennale 2012 beharangozója, a fesztivál intendánsa pedig ennek megfelelően hermeneutikai értelemben, az erős művészi élmény alapjaként fogja fel a túlzott igénybevételt. Olyasvalamiként, amit nem tudok az eddigi tapasztalataim alapján elrendezni magamban, ám aminek mégsem kell kognitív megrázkódtatást okoznia, s emiatt elutasításhoz vezetnie. Ezt tükrözi a fesztivál jelszava is: „no education”. Nem kell a nézőnek azt éreznie, továbbképzésre lenne szüksége, csupán az érzékelése tudatossá válásához, illetve annak felismeréséhez kell hozzásegíteni, hogy nem feltétlenül hihet az érzékszerveinek, ami konstruktív lehetőséget teremt arra, hogy másképp szemlélje a világot. Goebbel minden megállapítása érzékelteti, hogy nem csak zeneszerző és rendező, de gießeni professzor is, aki a figurális színházat a színjátszás azon kivételes lehetőségéből vezeti le, hogy rákérdessen a nem perszonalizálható viszonyokra. A tárgyszínházban nem a hasonmás (*Double*) érdekli, inkább az, ami nem engem tükröz, s emiatt nem tudok vele azonosulni, ami nem emberi természettel bír, s emiatt idegen. Akár definíciónak is beillik meglátása a tárgyszínház rendkívüliségéről, amely szerinte az énen és annak hasonmásán túl „valami harmadikkal” való közvetlen találkozás alternatívájában részesít.

A Goebbelsszel folytatott beszélgetést mintegy folytatja a bábász- és rendező Sandy Schwermer írása, aki a hétköznapi praxisban vizsgál, az alkotófolyamat egészséges velejárójának vél és esztétikai jelenségként tárgyal minden megterhelést, arra keresve a választ, hogyan lehet termékenyvé tenni az előadások készítése közben jelentkező tartalmi és metodikai kihívásokat. A francia bábász, Renaud Herbin pedig teoretizálja a problémát, és a figurális színházat a par excellence túlzott igénybevétel művészeteként írja le, amely az emberi test és

a műtest összjátékának határátlépő aktusában konfigurálódik. Mellettük pszichológus és újságíró is szót kap a témában, a berlini Ernst Busch Színművészeti Akadémia egyik bábszínész növendéke beszámol arról az egészen konkrét kihívásról, amelyet a diplomamunkájaként szolgáló *Piroska* tizenkét napos próbafolyamata jelentett, egy rövid cikk pedig egy interkulturális előadás anekdotájával válaszol a szám hívószavára. Végül a Theater Naumburg portréját kapjuk, Németország legkisebb városi színházát, amelynek repertoárját – s itt a kapcsolódási pont a tematikához – a 2009/2010-es évtől báb- és gyermekszínházi programmal bővítette ki az új intendáns, jelentős kihívással szembesítve a mindössze négytagú társulatot. A komolyabb és lazább hangvételű, a fogalmilag besűrítt és a személyes vonatkozásokkal nagyvonalúan bánó, műfajukat tekintve igen változatos szövegek jól megférnek egymás mellett, és árnyalt képet festenek egy olyan témáról, amelyet a bábról maradibb módon gondolkodó folyóiratnak eszébe sem jutna felvetnie. A *Double* azonban kerül minden ortodoxiát, ami abból is látszik, hogy három írást szentel Burkina Faso bábjátzásának: egy a társadalmi szerepét állítja előtérbe, és mint a rítus, az esztétika és a pedagógia határterületének sajátos formációját elemzi, egy történeti perspektívából közelíti meg, egy pedig beszámol az Ouagadougou városában rendezett nemzetközi bábfesztiválról. De látszik azoknak az előadásoknak a listájából is, amelyekről egy-egyoldalas (nem annyira kritikával, mint inkább) tudósítással szolgál a lap. Ilyen például az *Orfeusz*, Barry Kosky rendezésében, a berlini Komische Oper kilencórás Monteverdi-maratonjának részeként, amely az életvágnak és a szerelemnek a mai popkultúra színessége, túlzásai és frivolitása által megidézett tombolása után bámulatosan finoman játszik a meglással, az energiák fogyatkozásával, a fájdalom tapasztalatával, és amelyben egy (Frank Soehnle által mozgatott) bábu segíti át a címszereplőt élet és halál mezsgyéjén. De ilyen Tim Etchells, a nálunk is többször járt Forced Entertainment rendezőjének projektje, a *Tabletop Shakespeare* is, amely a Royal Shakespeare Company felkérésére született. A stratfordi színház még 2012-es világszínházi fesztiváljához

kapcsolódóan hozta létre azt az internetes felületet, mondhatni „digitális színpadot” (<http://myshakespeare.rsc.org.uk>), amelyen a világ minden tájáról felkért művészek, tudósok stb. szembesítenek azzal, hogyan értelmezik ma Shakespeare-t. Etchells például egy asztal mögé és egy kamera elé ültetett le embereket, hogy hétköznapi tárgyakkal ismertessék egy általuk választott Shakespeare-darab tartalmát. A honlapon látható négy, egyenként 35-40 perces felvétel Lasse Åkerlund szóló *Macbeth*-jét idézi, amely a „skót darabot” egy konyhaasztal eszközkészletével szemléltette, csak itt az előadók részéről minden érzést, értelmezést és értékelést nélkülöz a narráció, és a kamera végig mozdulatlan marad. A tárgyjáték során, amelyben Hamletet egy műanyagflaska, Júliát egy fekete kanál adja, egyetlen sor sem hangzik el Shakespeare-től, a drámáiból pedig szimpla elbeszélés lesz, hogy a videoklipek nézőjének fejében szülessen meg valamennyi alak és kép. Etchells konzekvens rendező: a Forced Entertainment előadásai rendre a történetmesélés mint színházi forma lehetőségét, határait és konvencióit vonják kérdőre, ugyanezt célzó *Tabletop Shakespeare*-jét pedig idén júniusban tette teljessé, amikor a sheffieldi csapat afféle Shakespeare összesként 36 ilyen mini produkciót vitt színpadra a Berliner Festspiele keretében. E rendkívüli vállalkozások és más hasonlók recenzióját a szíriai ellenzék youtube videóinak bemutatása egészíti ki, amelyekben nagy szerepet játszanak a kesztyűs bábok, a berlini Schaubude „theater 2+” seregszemléjéről, a potsdami Unidram fesztiválról, a magdeburgi színház bábgyűjteményéről szóló írások és a könyvajánlók pedig valóságos tűzijátékot szolgáltatnak a lap végén, az olvasó pedig jólesően konstatálja, mennyi minden fér bele 56 oldalba.

A 2013. évi második szám hasonlóan kurrens témát jár körbe, amennyiben „Színház az árleolvasó alatt” címmel művészet és gazdaság viszonyára kérdez rá, kapcsolódva ahhoz a kultúrafinszírozásról szóló széleskörű vitához, amelyet Dieter Haselbach et al. könyve, *A kulturális infarktus* (Der Kulturinfarkt) indított el másfél évvel korábban. Az írások feszegetik ugyan a kérdést, hogy a demokráciát mennyire fordítja posztdemokráciába a piacgazdaság mindenhatósága, többnyire azonban azt mutatják be,

hogyan irányítja Európa egyes részein a bábszínházat „a piac”. Nemcsak arról nyújtanak tehát panorámaképet, hogy a németországi figurális színház egyre porózusabbá váló pénzügyi keretei milyen hatással vannak a színházcsinálásra, hanem kiemelten foglalkoznak a holland, a magyar és a török bábjátzás anyagi hátterével. Három írás tárgyalja a hollandiai színházakat nehéz helyzetbe hozó megszorítást és átstrukturálást: egy a politikai klímát, a pénzügyi paradigmaváltást, valamint a döntéshozók és a döntésben érintettek közötti kommunikációs fiaszkót vizsgálja, egy a lobbi nélkül maradt bábszínházak helyzetét, egy pedig a Theater Instituut Nederlanddal együtt megszüntetett színházi múzeum történetét. A tudósítások ismerős problémát érintenek: a politikusok és a média összefüggésbe hozzák a független, kísérletező művészeti törekvéseket a baloldali politikai állásfoglalással, amit aztán a konzervatív, restriktív erők felkapnak, és érvként használnak a kultúra és a művészeti finanszírozásáról szóló vitában. S ha már ismerősség: öröndetes, hogy a lap megjeleníti a magyarországi bábjátzást is, az viszont már kevésbé, hogy ebben a kontextusban kell megjelennie, Csató Katának pedig „Káosz és tanácsstalanság” címmel kell részleteznie a színházakra nehezedő politikai és gazdasági kényszer következményeit. Ami nyilván nem az ő hibája – összefoglalója reális képet fest –, hanem azé a hétköznapi búsongásainkban is minduntalan szóvá tett helyzeté, amelynek személyes tapasztalatáról és az alkotás feltételrendszeréről Pilári Gábor és Sisak Péter számol be külön írásban a MárkusZínház és a Tintaló Társulás képviselőjében. Korántsem ellenpéldát kínál, mégis optimistább hangot üt meg Ayse Selen cikke arról, hogy a törökországi kultúrpolitika aktuális irányvonalával szemben az isztambuli független színházi szcénát erősítő fiatal, urbánus és művelt középérték hogyan protestál a maga módján a nyilvános helyek felszámolása ellen. S akár a szám jelmondata is lehetne az a kíváncsi, amelyet implicit módon valamennyi írás megfogalmaz: piacokonform színház helyett színházkonform piacot!

A fesztivál beszámoló e számban is hangsúlyosak: négy írás tesz elevenné megannyi előadást – köztük a Blind Summit Theatre *The Table* és Aurélien Bory *Sans objet* című produkcióját, amelyek nálunk is megfordultak –, egy-egy ünneplő szövegre pedig a Schaubude húszéves fennállása, illetve a stuttgarter zenei főiskolán a figurális színházi tanszak megalapításának 30. évfordulója ad alkalmat. S e szám is közöl jó pár recenziót, amelyek rögvest képesek felcsigázni az olvasó érdeklődését, például az Alvis Hermanis által készített *Kaspar Hauser története* iránt. A világhírű lett rendező ugyanis Kaspart egy felnőttel, a polgárokat viszont tíz év körüli gyerekekkel játszatja, akiknek neves színészek kölcsönzik a hangjukat, s mozgatják őket fekete ruhában, kalapban és elfátyolozott arccal. Az erősen formalizált rendezést roppant hatásossá teszi a gyerekek bábokként történő alkalmazása, valamint a rövid tablóképeként megelevenített 33 epizód, amelyek mintha részletgazdag, biedermeier stílusban kialakított babaházban játszódódnának. A Schauspielhaus Zürich produkciója hagyományos értelemben nem bábszínház, de a bábjáték esszenciális vizuális kódjává válik benne, amely a címszereplő hányattatásain keresztül teszi szemléletessé, hogy egy társadalom kulcsfiguráit milyen láthatatlan erők irányítják. Nem kevésbé rendkívüli a *Nibelung gyűrüje* egyváltás verziója, amelyet kilenc énekes és hat bábos részvételével, kamarazenei kísérettel valósít meg a Theater Erfurt és a Theater Waidspeicher koprodukciója. Wagner monumentális zenedrámájának előadásában nem elkülönülve, hanem szorosan együtt ágálnak a résztvevők: az énekesek a bábokként reprezentált szereplők jobb kezét mozgatják, a bábszínészek pedig a fejüket és baljukat. A távol-keleti inspirációjú bunraku stílus találkozik tehát az európai operajátzás tradíciójával, miközben Christian Georg Fuchs rendezése elkalandozik az expresszionista némafilmek, a képregények és a popkultúra terepére is. Miközben a leleplezés folyamatával szembesít: első részében (a tetralógia első két estéjének kivonatában), amikor az istenek világa még őrzi fennebvalóságát, a mozgatók egész testét, fejét fekete ruha fedi. Ám amint az este hátralévő részében Wotan világa repedezni kezd, fokozatosan láthatóvá válik a mozgatók arca.

A pszichológiai és fizikális behatároltságtól mentes bábok testnyelvének jelzésszerűsége pedig adekváttá változtatja az operaszínpadon megmosolyogtatónak ható széles gesztusokat és stilizált pozitívumokat, ami tabumentes közelítést tesz lehetővé a *Musiktheater* kliséihez, sztereotípiáihoz is.

A 2014-ben megjelenésének 10. évfordulóját ünneplő *Double* számai a fotográfia és a bábok viszonyára, illetve a hangzás bábszínházi szerepére kérdeznek rá. Az első szám Roland Barthesnak a *Világoskamrában* megfogalmazott gondolataiból kiindulva teszi fel a kérdést, hogy vajon a fénykép révén menthetetlenül elvész-e a báb- és figurális színháznak az az alapvető izgalma, amely élet és élettelenesség határának elmosásából, a nézői érzékelés folyamatos átkapcsolásából, „kettős látásunkból” fakad. Vagy nagyon is hasonló mechanizmusról van szó, és a szemlélő mindkettő esetében azon dolgozik, hogy (mint Barthes fogalmaz) „valami élőtl lászon”. Már e kérdésfeltevés jelzi, hogy ez a szám inkább elméleti orientációjú, az elején Birgit Käufer kisebb tanulmányával, amely a bábu, a fénykép és a gender (a társadalmi nem) összetett kapcsolatát vizsgálja három művész munkáin keresztül. Hans Bellmer, Cindy Sherman és Gillian Wearing fotóinak analízise révén a szerző arra a következtetésre jut, hogy a rajtuk látható bábuk és maszkok – a sajátos „önarcképek”, Sherman és Wearing „alteregóinak” maszkjai – olyan ambivalens instanciák, amelyek a valóságot, az identitást és a gendert performatív folyamatok eredményeként tárják eléink. Ezt egészíti ki Rebecca Simpson elemzése az (egyébként színházzal is foglalkozó, Csikamatsu egyik darabját rendező) japán sztárfényképész, Hiroshi Sugimoto alkotásairól, aki Madame Tussaud londoni múzeumában VIII. Henrik és feleségei viaszfiguráit fotóztatta. A történelmi személyekről készült festmények (köztük az ifjabb Holbein híres művével) való összevetés révén az elemzés azt boncolgatja, hogyan is alakul festészet és fotográfia, élettelenesség és élőség, modell és másolat viszonya Sugimoto különleges megvilágításban készült, fekete-fehér fényképei alapján, amelyek mintha életre keltenék a holtakat.

A számban több „fotóreflexiót” is olvashatunk, amelyeket különböző személyek írtak – például Meike Wagner egy 1905-ös fényképről, amelyen az idős Papa Schmid keze látszik Kasperl marionettjével –, továbbá bábszínházi alkotók véleményét arról, mi tesz sikeressé egy felvételt valamely produkciójukról, s hogy előadóművészeti vagy képzőművészeti, illetve ezeknek megfelelően fotózható alkotásoknak tartják-e saját kreációikat. A táncos és koreográfus Nicole Mossoux például azt emeli ki *Gravida* című, képszínházi irányultságú produkciója kapcsán, hogy Mikhail Wajnrych róla készült – kissé Keleti Éva fotóira emlékeztető – felvétele nem utánozni, nem „leképezni” igyekszik az előadást. Ami rajta látható, a nézőtér egyetlen pontjáról sem látszik épp úgy, ezért akár „szimulálnak”, „hamisnak” is nevezhető a fénykép, mégis megragad valamit az előadás „titkából”, és közvetíteni képes az általa keltett érzést.

A 2014. évi második szám a hangok, a zajok és a hangzás bábszínházi funkcióját állítja előtérbe, s arra kérdez rá, hogy az akusztikus elemek milyen szerepet játszanak az animáció folyamatában. A cikkek sajátosan viszonyulnak a témához, amennyiben nem a színpadi zene hagyományosnak nevezhető témaköre érdekli őket, hanem a hangzás mint a (figurális) színházi műalkotás önálló síkja, szférája. A vizsgálati spektrumot pedig igen szélesre nyitják: olvashatunk interjút egy technikussal a tárgyak hangokon keresztül történő megelevenítéséről, tanulmányt Gisèle Vienne *Jerk*-rendezésének és a hasbeszélés alkalmazásának hangélményéről, s további beszélgetéseket két zeneszerzővel a hatvanas évek végének müncheni „hangfestő” kísérleteiről, valamint egy stuttgarti performansz csoport tagjaival a Heidegger egyik dialógusa nyomán készített előadásukról, amelyben önálló karakterré válik a hang. Mindemellett ez és az előző szám is bőszegesen recenzál olyan kezdeményezéseket, amelyekkel kompatibilis nálunk alig található – a rengeteg külföldi példa között nincs is magyar –, s izgalmasabbnál izgalmasabbnak tetsző kiállítások, katalógusok, könyvek, szimpóziumok és fesztiválok kerülnek szóba. Köztük például William Kentridge-től a *Drawing Lessons*, amely a Harvard felkérésére



született, majd a hamburgi Deutsches Schauspielhausban került megismétlésre: egy kivételes művész nyilvános meditálása a figurális színház lényegéről. Olyan alkotóé, akinek különböző művészeti ágakhoz tartozó munkáiban egyaránt fontos szerepet kap az animáció, s akinek művészeti felfogása magából az anyagból származik, nem fordítva. De kiemelésre méltó Aja Marneweck, a Paper Body Collective rendezőjének áttekintése is a dél-afrikai bábjátás mai helyzetéről, amely az apartheid rezsim alatt a médiában domináns avított bábszínház-képből indul ki (ómódi marionettek és filc késztyűs bábok), s jut el azokig a formációkig, amelyek a Kentridge neve által fémjelzett Handspring sok

évtizedes törekvése ellenére még mindig a mainstream kultúra peremén egzisztálnak. Jól kiegészíti ezt Gary Friedman visszaemlékezése a nyolcvanas évek Dél-Afrikájának élénk politikai bábjátásására, s ezt mi sem illusztrálhatja jobban, mint az a nevezetes fénykép, amelyen Friedman Muppetes figurája, Clarence interjúolja Nelson Mandela elnököt 1994-ben.

Nem véletlenül említtem lapismertetőm végén épp ezt a két írást: állásfoglalásukat magára a *Double*-ra is érvényesnek vélem, amely páratlan sokszínűségével épp azt igyekszik bizonyítani, hogy a kortárs báb-, figurális és tárgyszínház jóval több, mint egy régimódi európai művészeti forma utózóngéje.

## A VERY DIFFERENT DOUBLE

Among many excellent European puppetry journals, *Double* is outstanding. A bi-annual publication of a German publisher specializing in contemporary theatre, Theater der Zeit, *Double* is completely inspiring and thought-provoking. Each issue is focused on a single topic which is then explored from a range of angles from the theoretical with many relevant abstract considerations to the practical with concrete examples. This review deals with four particular issues. As the title implies, the first issue of 2013, *Puppet Theater between Demand and Exhaustion (Figuretheater zwischen Grenzerfahrung und Erschöpfung)* explores the narrow boundaries between the everyday challenges of puppet theater and artistic burnout. The second issue of 2013 explores the relationship of the economy and extends the debate on the financial support of art and culture. The first issue of 2014 focuses on the relationship between photography and puppets, while the year's second examines the place of sound-effects, music and noises in puppet theater.