



Margareta Niculescu és Szergej Obraczov



Margareta Niculescu és Jim Henson

Margareta Niculescu

A KÍSÉRLETEZÉS TAPASZTALATA

**„A JÖVŐ MEGJÓSLÁSÁNAK LEGJOBB MÓDJA:
AZ ALKOTÁS” (PETER DRUCKER)**

Az 1950-es években abban a korban voltam, amikor az elképzeléseid arról, hogy mit fogsz csinálni majd az életedben, messze a legjobbak. Még keresgélsz. A háború előtt hegedültem és rendszeresen látogattam szülővárosomban, Iaşiban a Nemzeti Színház előadásait. Később vonzott az újságírás, aztán a kulturális aktivizmus. Igazából sohasem terveztem vagy választottam valamit. A kínáló lehetőségek segítettek megtalálni az irányomat.

Amikor újságíróként, a kulturális rovat felelőseként dolgoztam a *Rampa* (Rivalda) című hetilapnál, felfedeztem a bábjátékot az 1945-ben alakult bukaresti Tjändărică Színház jóvoltából. Abban az időben nagyon nehéz volt a politikai helyzet, de sűrű látogatásaim eredményeként megpróbáltam ragaszkodni a helyhez. Segítettem a talpraállásában és sikerült – más elhanyagolt művészeti intézményekkel karöltve, amelyek szintén a lenézett kategóriába tartoztak – elismerést szerezni a műfajnak.

Aztán egyszer csak kineveztek igazgatónak. Huszonhárom évesen! (Vajon azért, mert rossz véleményük volt a bábjátékról?) Az egyetlen dolog amit akartam, hogy legyen szakmai hitelem. Ezért beiratkoztam a Színház- és Filmművészeti Intézetbe, ahol négy évet töltöttem dramaturgiai és a rendezői tanulmányokkal.

Igazgató és egyetemi hallgató: eléggé szokatlan kombináció.

Kitartottam a színházam mellett, közben itt is, ott is rendeztem előadásokat. Rendezőket, tervezőket, műszakiakat és különféle szakembereket hívtam mindenféle más szakterületről. Előadás előadás követett, és a színház repertoárja, amely addig kizárólag gyerekeknek szólt, fokozatosan átalakult: felnőtteknek szóló előadásokkal gazdagodott. Kipróbáltunk ezt-azt, kísérleteztünk, elbizonytalanodtunk, majd rájöttünk, hogy a bábművészetnek

meg kell találnia a saját nyelvezetét. Kísérleteink és tapasztalataink egy heves dinamizmus részei voltak azon a területen, amelyen a bábművészek határozott megújulást értek el, újragondolva a bábjáték fogalmait és kifejezéseit.

A bábos stúdió

Van egy mondás mifelénk: a szükség a felfedezés édesanyja. A dva volt az új bábszínész-nemzedék képzésének szükségessége, ezért színházunk részeként felépítettem egy képzési formát: a bábos stúdiót. Így egyszerre csak azt vettem észre magamon, hogy a bábjátékos identitásán töprengek. Kicsoda ő? Színész? Vagy ezt a tulajdonságát elta- karja a képzőművész, a szobrász, a tervező, aki inkább kézműves, mint művész? Ez volt az első tanítási projektem.

Igazgatói tapasztalatom, azokkal az ismeretekkel ötvözve, amelyeket a Színház- és Filmművészeti Intézetben szereztem, segített megszabadulni az empirizmustól. A tanítási projekt egy szintézis volt, elsősorban a színházművészet tanulmányozása tartozott bele, amelyet úgy gondoltam el, hogy a főiskola óráit látogatják; a bábművészetet illetően a különböző kifejezésmódokat és nyelvezeteket megtalálni, majd átadni a társulat „virtuó-zainak”, akiknek megvolt az a szakértelmük és elszántságuk, ami a tanításhoz szükséges. A tanulási program magában foglalta a kifejezésmódok és gyártási technikák tanulmányozását is, amely lényeges volt a bábszínész és a bábművészet mesterségének elsajátítása érdekében.

Ez a kísérlet négy évig, 1972-től 1975-ig tartott. Arra vezetett, hogy felfedezem és elemezzem a társulaton belüli képzés erőnyeit és fogyatékosságait.

Sejtettem, hogy a multidiszciplinaritás felé haladunk, mivelhogy maga a színház is multidiszciplináris. A Tjändărică kezdett a világ minden részéből



Humor a zsinórokon (1954),
rendező Margareta Niculescu,
díszlettervező: Ioana Constantinescu
és Ella Conovici

Én és a holt anyag (1964), rendező
Margareta Niculescu és Stefan Lenkish



A királylány és a visszhang
(1976), rendező Margareta
Niculescu

meghívásokat kapni, így megnyíltak a kapuk a fiatal bábjátékosok egyéni képzési lehetőségei előtt. Az volt a szabály, hogy a programot a hallgatóval, kívánságainak figyelembevételével egyeztetjük. Ők nyitottak voltak mindenféle művészi tevékenységre – segédrendezőként dolgoztak a készülő előadásokban, majd módszeresen mozgatósi technikákat tanultak (Tessék, kimondtam! Egy olyan kifejezés, amit igazán nem találok megfelelőnek). És megjött a kedvem ahhoz a kreatív munkához, amit úgy hívnak, hogy tanítás.

Az ötvenes és hetvenes évek nemzedéke

Én magam az 50-es-70-es évek nemzedékéhez tartozom (esetleg ki lehetne bővíteni 1980-asra is), amely anélkül, hogy igazán spekulálnék rajta, magára vállalta azt a felelősséget, hogy megújítja a „világ legrégebbi színházát”: a bábszínházát. Tudtuk, hogy a válaszok nem tudják teljesen megvilágítani azt a hatalmas területet, amelyet a bábok foglaltak el, és amelyek a keleti hagyományokban gyökerezve nagyon különböző kulturális és színházi tapasztalatokkal rendelkeztek. A bábszínház számára a teatralitást jelöltük ki irányként, és felismertük a benne rejlő metaforikus és szimbolikus dimenziókat.

Fokozatosan mozdultunk el a radikális változások felé, jelentős megtorpanásokkal abban a sorrendben, ahogy a sürgősségét más művészetek világa diktálta. Új változások következtek be és itt csak azokat említem, amelyek szerintem kulcsfontosságú szerepet játszottak az esztétikai határok átlépésében, a kódok eltörlésében, valamint a műfajok és kategóriák alapján megszülető meghatározások megfogalmazásában.

Elmozdulás a paravános bábjátéktól és az előadás paramétereinek megváltozása.

A bábszínház nem volt már bezárva egy tradicionális színház szűk keretei közé, vagy más hasonló jelképes térbe, megszűnt az archetípusok tiszteltben tartásának szükségessége, a képzelet szabadon kiválaszthatta és megkomponálhatta a saját tereit. Az előadásnak szabad volt akár a teljes színpadot kihasználni. Akár egy asztal terére korlátozódní, bevonhatta a színész test/színpadát,

lehetséges volt akár egyszerűen egy üres térben dolgozni, amelynek fényvel jelölték ki a határait. Ez a szabadság erősen befolyásolta az előadást, formai és színpadi, valamint rendezési és dramaturgiai szempontból.

A bábu mellett láthatóan jelenlevő élő emberi test – amelyet évszázadokon át erősen láttatni akartak és gyakoroltak is a bábjátékos szövegeket, a költői (vagy akár tragikus, netán satirikus) jelenetekben –, egy olyan térben, ahol egyszerre láthatta őket a közönség, a bábjátékos és báb közötti viszony radikális megváltozását jelentette. Itt formálisan meg kell mutatni a színészi képességeket, míg folyamatosan emlékezni kell arra, hogy egy másik testet, a bábót is mozgatni kell. Ez kettős szerep, és a kettő közötti viszony, akár semleges vagy alárendelt, rokonszenves vagy ellenszenves, tiszta magyarázatot és hibátlan színpadi megközelítést kíván. Ez az új helyzet inspirációs forrást jelentett az írók számára is.

Egy másik döntő momentum volt a bábu figuratív aspektusától való eltávolodás, amelyet mindenféle anyagok beáramlása kísért – gyártott, sérült vagy hibátlan tárgyak, fa, papír, kiegészítők, különféle drótok, stb. használatában nyilvánult meg. Mindenféle trükkre, technikára szükség volt, hogy ezeket a jeleket színpadra lehessen állítani, és absztrakciójuknak humanitásértéket lehessen kölcsönözni. Ez megkövetelte az új kompozíciós értelmezést és mindenképp új animációs technikák kitalálását, oly módon, hogy a mozgást és a cselekvést teljes expresszív hatással alapozta meg, ahogy azt a dráma megkívánta. Ez a korszak teremtette meg a „tárgyszínházat”, azaz a tárgyjáték megszületését.

Mindezek az egymást követő lázadások gyökeres változásokat hoztak. A báb jellegzetességeivel és identitásával kapcsolatban olyan kérdések merültek fel, hogy figuratív vagy absztrakt-e, vagy hogy a különböző elemek keveredhetnek-e egymással, és milyen legyen a közönségével való kapcsolata. Mint annak a kellemességnek és kockázatnak a tanúja, amellyel ezek a változások jártak, amelyet nem kívánok történelmi szempontból beködoelni, inkább a játék és a báb kreatív szabadságával

kívánok foglakozni. Amit most tenni szeretnék, nem más, mint megragadni a bábjátszás állomásait a létezése óta tapasztalt szárnyalásai és megtorpanásai közben, és olyan kreatív emocionális és intellektuális erősségű közelségbe hozni, amely képes kifejezni egy állandóan mozgásban levő társadalom legmélyebb értelmét, és az emberi lényekét, amelyek alkotják.

Nem szabad kifejejtenünk a nézőt.

Az 1980-as évek a bábjátszás számára a legpezsgőbb évek voltak. A bábjáték „forradalma”, amely egy majdnem harmincéves periódust jelentett, magába foglalta bizonyos technikák és megközelítési módok visszautasítását, új színházi formák megtalálását, általában a más művészetekkel való kapcsolat kialakítását, különösen az előadóművészetekkel való viszonyát, módszerek, technikák és nyelvezetek keverését. Minden egy új költői világ megszületése felé vezetett.

Jelentős volt a bábművészet iránti érdeklődés. Modellként szolgált a színházi kísérletekhez, amelyek „próbálták megtalálni az új színház atyját”, azt, hogy ma már olyan helyet foglal el a művészet világában, amilyent megérdemel.

Van egy példa, amelyet meg szeretnék említeni, mert különösen jellemző. 1978-ban az Erasmus Alapítvány, amelyet évtizedekkel azelőtt alapított a holland királyi család, négy bábszínházi társulatot választott ki, és így kitüntette az általuk használt művészi nyelvezeteket is: egy hagyományos olasz színházat, a *Fratelli di Napoli*t, a francia *Yves Joly* együttesét, a román *Țândărică Színházat* és az amerikai *Bread and Puppet*et, egy társadalmilag elkötelezett társulatot. Az előző kitüntetettek Charlie Chaplin, Claude Levi-Strauss és Maurice Béjart voltak. A bábjáték iránti érdeklődés sokféle támogatási szinten nyert, úgy is, mint eseményeket vagy fesztiválokat támogató ösztöndíjak (kreatív vagy szervezési) formájában. A politikusok és a helyi adminisztratív szervezetek érdeklődni kezdtek a műfaj iránt. A kollegialitás iránti igény nyilvánvaló lett, és teret adott az együttműködéseknek, cseréknek és megbeszéléseknek. Az UNIMA projekteket javasolt és valósított meg, ami teljes mértékben megfelelt a szerepének. A turnék és fesztiválok egy kommunikációs platformot hoztak létre a művészek

számára, és megnövelték a bábszínházak közönségét. A fejlődés újabb lépcsőfokának figyelemre érdemes eredménye volt, hogy a felnőttek is elkezdtek érdeklődni a bábszínház iránt.

Egy mesterség, egy művészeti forma nagyon aktív-vá vált. Fiatal rendezők, tervezők, színészek és pantomimesek szerződtek bábos társulatokhoz vagy alapítottak saját társulatot, mint kísérletezési teret, ahol megtalálhatják és kifejezhetik saját vágyaikat, mások meg tréningeken vettek részt vagy iskolákba iratkoztak be. Ez a sokféle aktivitás produktív mozgalmat, ugyanakkor sok új ötletet és álmodást hozott létre.

A Nemzetközi Bábművészeti Intézet (Institut International de la Marionnette) megalakulásának története

„A csúcson tartsd a szemed,

de mi a lábad előtt van, észrevenni ne feledd.

Az utóbbi nem a korábbtól függ.

Ha már a csúcsot látod, ne hidd, hogy megérkezél.

Légy biztos a következő lépésben, de magad elé nézz, hogy egy magasabb céltől eltérítsen, meg ne engedd.

Az utolsótól függ az első lépésed.”

(René Daumal: *Mount Analogue*)

Itt idézni szeretném Jacques Felixet, az alapítót és elnököt, akitől az alapötlet származott, egy Évelyne Lecucq-kal készített interjúból, amelyben megidézi azokat az emberpróbáló, de heves időket: „Egyszerű. Az Intézet születése természetes következménye az 1972-es első Charleville-i Nemzetközi Fesztiválnak, [...] amely egybeesett az UNIMA tizenegyedik Kongresszusával: 800 kongresszusi résztvevő jött el a világ minden részéről!!! [...] A város lakói melegen köszöntötték őket, és kitűnő volt a hangulat! [...] ez után a nagy siker után újra megszerveztük 1976-ban. Sokan részt akartak venni rajta. [...] Felvetődött az állandó helyszín ötlete. 1979-ben volt egy másik fesztivál. A megnyitó előadás a *Till Eulenspiegel* volt, a bukaresti *Țândărică Színház* előadásában. A polgármester, a parlamenti képviselő és a szenátor a színházban voltak. Meggyőződtek a nemzetközi projekt érvényességéről.



Niniga és Aligu (1971), rendező Margareta Niculescu,
díszlettervező: Ella Conovici és Dan Nemteanu

Niniga és Aligu (1971)



A macska egymagában (1976), rendező Margareta Niculescu



Don Cristobal három felesége (1965), rendező Margareta Niculescu, díszlettervező: Ella Conovici és Mioara Buescu



Én és a holt anyag (1964), rendező Margareta Niculescu és Stefan Lenkish



Don Cristobal három felesége (1965), rendező Margareta Niculescu, díszlettervező: Ella Conovici és Mioara Buescu

Megszerveztek egy találkozót, ahová elkísértek az UNIMA képviselői. És így történt, hogy a kezdeti Maison de la Marionnette projektünkben Institute International de la Marionnette lett. [...] Behoztam André Lebont, Charleville polgármesterét, Margareta Niculescut, Henryk Jurkowskit, mint az UNIMÁ-t képviselő alapító tagokat. Aláírtunk egy szerződésvezetést arról, hogy az UNIMA kötelezettséget vállal a képzés támogatására.

Figyeltünk arra, hogy a Centre National de la Marionnette köré csoportosuljunk, amelynek elnöke Christian Chabaud volt, az Unima-France, Marionnette et Thérapie és a Les Petits Comédiens de Chiffons képviselője. [...]”

Értetlenséggel és szkepticizmussal találoztunk: vajon nem merül-e fel a lehetősége annak, hogy a bábművészet elé akadályt gördít az intézményrendszer? Miért Charleville? Ki fogja venni a fáradságot, hogy idejőjön? Sokan a menedék kifejezészt részesítették előnyben...

Jacques Félix számára ez volt az a hely, ahová az emberek a bábművészet világából összegyűlhetnek, a barátság helyszíne, ahol a fegyelmet támogatták, ahol mind a „hagyományörzőket”, mind a „moderneket” szívesen fogadták.

Engem személyesen elkápráztatott az intézetben rejlő potenciál és azok a kilátások, amelyek ezekben az „energiaközpontokban” lehettek (hogy Kenneth White, skót költő kifejezésére hivatkozzam, akit szívesen idézek), és úgy értelmeztem, mint egy óriási, fontos kérdéseket felfedező területet. És sürgős igény volt arra, hogy pontosan ezt tegyük. Ha van olyan művészeti forma, amelynek sikerült elkerülni, hogy az évek során elkényelmesedjen, akkor az bizonyosan a bábművészet. Eljött hozzánk és korszakokon keresztül, földrészekén át, összekeveredve más kultúrákkal és évszázadokkal, sokarcú művészeti formává változott bizonytalan, elmosóduló határokkal.

1981-ben, jó francia szokáshoz híven, zászlók díszítette homlokzattal és a politikusok jelenlétében az Intézet hivatalosan megnyitotta kapuit. A támogató partnerek – akik annak a ragályos lelkesedésnek köszönhetően, a projekt újszerű természeté és az élet hatására, amelyet a városba hoztunk –,

a térség és a hivatal emberei nemsokára barátaink lettek. Közöttük volt Jacques Sourdille, az Ardenne-i Általános Tanács elnöke, munkatársai, Yves Pardonnet, Maurice Blin szenátor, Roger Mas, a polgármester, aki beleegyezését adta és biztosította a város nagylelkű támogatását, és akinek az utódai máig is folytatják, beleértve a mostani polgármestert, Claudine Ledoux-t, és Jacques Jeanteurt, a Kereskedelmi és Iparkamara alelnökét.

Találoztunk François Larose-zal, az első igazgatóval, aki különös figyelmet fordított arra, hogy minden a helyére kerüljön, hogy az Intézet funkcionálissá váljon, és fogadni tudja első tanárait és diákjait. A könyvtárat egy francia bábművész, Jean-Loup Temporal, az UNIMA Végrehajtó Bizottságának tagja régi könyvgyűjteményének adományozásával és annak köszönhetően nyitották meg. A szakmai képzés volt a program első erős pontja. Ez az én felelősségem volt.

A bukaresti „Bábos Stúdió”-beli tapasztalatom most visszaköszönt. Én is visszatértem a régi kérdéseimhez. Milyen tárgyakat tanítsunk? Kinek szól a képzés? Mit akarnak a bábművészek? Hogyan válasszunk a technikai sokféleségre? Ki legyen a felelős a workshopokért és a gyakorlatokért?

Az első workshop három hónapon át tartott és 20 résztvevője volt. Csak marionettekkel foglalkoztunk, mert az volt a cél, hogy ezt az egyre ritkábban használt kifejezési formát segítsük fennmaradni.

Kísértett a gondolat, hogy tegyek egy olyan kísérletet, amelyben egy csoport olyan oktatót hozok össze, akik különböző művészi hatások és technikák képviselői, vállalva annak a kockázatát, hogy a különböző koncepciók és módszerek konfrontációhoz vezetnek, abból a célból, hogy egy összetett, pontos és ellentmondásos elemzési eredményhez jussunk. Ezért elhívtam Michael Meschke rendezőt és bábművészt, Jan Dvořák rendezőt és bábtervezőt, valamint Henryk Jurkowski színházértörténészt és színpadi szövegíró. Mindannyian szabadon dönthettünk módszereinkről és a hallgatókkal való kapcsolatteremtés mikéntjéről, legyen az a „hallgass és válassz” vagy „kövesd a példámat” megközelítés.

A résztvevők tehát az esztétikai nézőpontok és válaszok sokféleségével szembesülhettek, olyan

értelemben, hogy néha frusztrálva vagy magukat ösztökélve kellett dolgozniuk a saját arculatukon. A végeredmény nagyon pozitív lett. Sokan közülük ma is alkotó munkát végeznek ezen a területen. Mégis volt egy gyengesége: a képzés koherenciájának hiánya.

1983-ban François Leroze elhagyta az Intézetet és visszatért a Nemzeti Audiovizuális Intézethez, ahonnan hozzánk áthelyezték. Ez egy bizonytalan periódus kezdetét jelentette.

Volt egy találkozó Christian Chabaud, François Lazaro, Jean-Pierre Lescot, Alain Recoing, a Centre National de la Marionnette részéről, valamint Jean-Loup Temporal és jómagam között az UNIMA részéről. Megbeszéltük az Intézet jövőjét, és hallgatólagosan egy iskola alapításának lehetőségét. Mindenféle ötletek és felvetések születtek, megidézve az utópisztikus múlt szelleméből eredő, az *iskola mint laboratórium* vagy az *iskola mint manifesztum*, és a *Bauhaus* álmát. Ezek a szempontok vezették az azzal kapcsolatos megbeszéléseket, amelyek nemsokára az École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette lett. Valóban, ahogy az ESNAM tanári kara megalakult 1987-ben, Henryk Jurkowski, François Lazaro, Jean-Pierre Lescot és Alain Recoing, a későbbiekben Claire Heggen és Jean-Luc Félix, mindannyian segítettek nekem ezeken a nehézségeken túljutni. Az volt a dolgunk, hogy közösen megtaláljuk a válaszokat az iskolát illető kérdésekre.

A tanítási módszerek megtalálása

Adott volt az előadóművészetek fejlődéstörténete, az új nyelvezet iránti igény, az új technológiák sürgetése, a formák és terek szétszóródása, nem volt lehetséges már zárt gazdaságként, önellátó módon dolgozni, és a színház különböző aspektusait ugyanolyan szintű kompetenciával kezelni. Ezért ki kellett találnunk egy újfajta struktúrát, olyat, amely állandó jelleggel mobilis volt, a hallgatókra figyelt és következőképpen sokkal hatékonyabban látta el a tanulási igényeiket, olyan értelemben, hogy kiegészítő szerepet játszott.

A tematikus műhelymunkák szokás szerint egy specifikus téma köré összpontosultak, az írástól

kiindulva a tervezésig és bábkészítésig. Voltak különleges nyelvezetek, mint például az árnyjáték, az ujjbábok, a színész, az élettelen tárgy, a hang, a test és a látványszínház, továbbá az „új technológják”, válaszként a Zeitgeist mozgalomra. Ezeket a workshopokat olyan művészek vezették, akik sajátos stílusukról és kreatív eredetiségükről voltak ismertek, többek között Joan Baixas, Henk Boerwinkel, Jan Dvořák, Philippe Genty, Gavin Glover, Claire Heggen, Henryk Jurkowski, Josef Krofta, Jean-Pierre Lescot, Leszek Mądziak, Michael Meschke, Hoichi Okamoto, Alain Recoing, Ilka Schönbein, Roland Shön és Frank Soehle.

Olyan mesterkurzusok, amelyekben az egyéni tudás átadási módja fogant meg, és amely biztosította, hogy a résztvevők különleges egyéniségekkel találkozzanak, az adott tapasztalatban csoportosan részesüljenek, és olyan lenyűgöző személyiségek vezetésével dolgozhassanak, mint Jim Henson, Tadeusz Kantor, Peter Schumann, Josef Svoboda és mások.

A tanítás és a tanulás nagyon személyes folyamat, amely feltételezi az elfogadást és az elutasítást. Mind a mester (tanár), mind a hallgató kockázatot vállal, le kell csupaszítania magát mások előtt, nyitottnak kell lennie, és készen kell állnia arra, hogy mélyre ásson magában mások szeme láttára. A keleti mesterek alkalomszerű műhelymunkái által mi, más test-tudattal rendelkezők eltérő tapasztalatokban részesültünk, megnyitottak előttünk egy másfajta spiritualitású ismeretlen világot, amely szigorú ősi kódrendszeren alapul. Felajánlották a lehetőséget, hogy felújítsanak egy hagyományt azáltal, hogy kölcsönöztek diákokat, hogy az őket érdeklő témákban kutatásaikat elvégezzék. Ezek közül néhányan: Yang Feng (Kína), Yoshida Minotaro (Japán), Koryū Nishikawa IV (Japán), Nyoman Sumandhi (Bali), Asep Sunandar (Indonézia).

Amikor 1985-ben kineveztek az Intézet igazgatójának, legfőbb gondom az volt, hogyan adjak erős és megkülönböztető identitást a rám bízott intézménynek. A bábművészetnek sürgősen szüksége volt arra, hogy eredetiségét más művészetekkel egyenrangú színvonalra emeljék. Szükséges volt megválaszolni azokat a kérdéseket, és feltevéseket,

amelyeket más művészeti formák kínáltak, még azon az áron is, hogy az autonómiáját is feladja, de ugyanakkor receptív is tud lenni a rendezők, koreográfusok és művészek érdeklődésére. Szükséges volt kijelölnünk az Intézet célkitűzéseit, ki kellett nyitnunk a bábművészetet, bátorítani más diszciplínákkal való kapcsolatát, ismertebbé tenni, bátorítani a kutatást, támogatni az új munkákat, reklámozni a kísérleteket, kapcsolatban lenni a kutatókkal, fejleszteni a tanítási és képzési módszereket.

Intellektuális kereszt-megtermékenyítés

Ennek a kutatási területnek a kijelölése egy pontos meghatározást igényelt. Hogy ösztönözzük a kutatók érdeklődését, kezdeményezni kellett, hogy a figyelem a nemzetközi problémákra irányuljon, nemzetközi szimpozionokat szerveztünk, azután pedig ambiciózus kiadói és rezidens programokkal a bábszínházhoz igyekeztünk csábítani a történészeket, az elméleti szakembereket, a szociológusokat és az antropológusokat. Ebben Brunella Eruli, Henryk Jurkowski, Didier Plassard voltak a szövetségeseim. Mielőtt ezt tettük volna, a bábozás túl közönséges, túl nyers, túl parancsoló volt a mélyreható tanulmányozáshoz. És mégis, évszázados hagyományával, a művészettörténeti és történelmi fejlődésben és forradalmakban játszott szerepe miatt, voltak olyan időszakai, amelyek kitűnő területet kínáltak a kutatáshoz és meghatározáshoz. Jelentős anyagi forrásokra volt szükség, hogy bátorítani tudjuk az iskolán belüli bábszínházi kutatást. A bábos könyvkiadásban található résekre válaszként, az intézet kiadóvá is vált, elindítva egy új tevékenységi területet. A publikációk a történeti és az elméleti munkákra szakosodtak. A *PUCK. A báb- és más művészetek* című folyóirat 1988-ban indult el.

Egy másik kulcsfontosságú projekt a Villa d'Aubilly Alapítvány volt, amelyet 1996-ban indítottunk és alapvető forrást jelentett a kutatóknak. Könyvtárával és médiaközpontjával egyedi forrásként szolgált minden művésznek, kutatónak, egyetemi tanárnak, aki el akart mélyülni a bábszínházzal kapcsolatos gyakorlati és elméleti munkában.

Egy ösztöndíj-rendszer beindítása megkönnyítette az együttműködést, miközben az Intézet Gyűjteményi

Központja rendszeresen gazdagodott új és régi könyvekkel, létrehozta saját vizuális dokumentációját a meszterkurzusok és műhelymunkák eredményeinek rögzítése révén az ESNAM hallgatók előadásában, valamint az új előadásaik felvételeivel. Egymás kiegészítésének szellemétől vezérelve partnerségben az Intézet kapcsolatokat létesített más központokkal és könyvtárakkal a Réseau International des Centres de Ressources megalapításán keresztül, amelyet a nemzetközi kapcsolatok megerősítésére, a dokumentumok cseréjére, kutatási tervek megosztására, valamint konferenciák és szakmai viták szervezésére terveztek.

Meggyőződésem, hogy egy adatgyűjtő központ több annál, mint hogy egyszerűen dokumentumokat őriz, azt hiszem, hogy lényeges szerepet tölt be a dokumentumok felkutatásában és a dokumentáció elkészítésében. Ahogy haladtunk előre, új ötletek és kezdeményezések születtek, amelyekre reagálni szerepünkben kifolyólag nekünk volt lehetőségünk, mint ahogy a gyakorlatba való átültetéshez is mi tehattük a legtöbbet.

Az Intézet: egy fórum

Felsorolni sem tudom a fontos kongresszusokat és összejöveteleket, amelyeket az Intézetben tartottunk, sem azt az energiát elfelejteni, amelyet a résztvevők kihoztak magukból. Ezek az alkalmak a munka kapcsán teremtődtek meg, de világos, hogy az együttléttel igazi örömet szerzett mindenkinek. Igazi ünnepi szellemben éltünk. Ezek a nemzetközi összejövetelek tematikus alapon szerveződtek, és részei lettek az Intézet sok akciójának, kombinálva a beszélgetéseket, bemutatókat, performanszokat és gyakorlatokat, a résztvevők mindenféle reflektív és kísérletmegosztó tapasztalatát.

Lehetőséget biztosítottak a bábművészet és más művészetek közötti kapcsolat megteremtésére, így 1992-ben megszervezésre került a *Zene és mozgás* elnevezésű program, amely határkövet jelentő esemény volt. 1990-ben és 1993-ban együttműködést kezdeményeztünk a bábművészeti iskolák között, azzal a céllal, hogy összefoglaljuk az új tanítási ötleteket, gyakorlatokat és az előadóművészetekben kialakult változásokat.

Ezt a sokirányú princípiumot fellelhetjük a Rencontres Internationales des Enseignements Artistiques-ban is, amelyet 1996 és 1999-ben tartottak meg. Ennek az volt az alapötlete, hogy olyan iskolákat hozzunk össze, amelyek különböző művészeti elvek szerint dolgoznak, és emellett a tanítással kapcsolatos új kutatásokat is ösztönözni képesek. Az Intézet ambiciózus kulturális projektje kéz a kézben haladt a hasonlóan ambiciózus esztétikai projekttel. A kutatásnak, képzésnek, műhelymunkáknak, összejöveteleknek mindig van egy kreatív dimenziójuk, egy művészetet teremtő missziójuk. Ilyen módon az Intézet fontos kreatív kerékká vált, amely az új előadások varázslatát generálta. Bármikor lehetséges, hogy a tanítási projekteket arra bátorítsák, hogy előadások jöjjenek létre. Végző soron ez az igazi funkciójuk.

Ebben az értelemben Lucile Bodson, aki 2003 óta az Intézet igazgatója, különös figyelmet szentel a fiatal végzetek szakmai karrierjének. Van egy program, amely elsősorban az ESNAM hallgatóit érinti, és amely számon tartja és támogatja az ígéretes fiatal művészeket a kutatásban, kísérletezésben, a tervezett produkció megvalósításában.

Ez a támogatás a fiatal kezdő bábművészek számára igazi kreatív ugródeszkát jelent karrierjük szempontjából, ugyanakkor friss vért is hoz a bábművészet számára. Támogatja a fiatal művészeket kreatív projektjeik kivitelezésében, gondoskodik erőforrásokról, a munkához szükséges próbalehetőségekről, és jelentős háttér-támogatást nyújt az előadások létrehozásához.

A tanítás sokirányú megközelítéséért

„A színház jövője hasonlóképpen függhet attól a munkától, amelyet az iskola végez.”

(Margareta Niculescu)

Ez a rövid összegzés aláhúzza azt a mélyen gyökerező meggyőződésemet, amely a tanításról való gondolkodásomat tükrözi, és jelentős részét teszi ki alkotó munkámnak. 1987-ben az ESNAM az első és egyetlen intézmény volt, ahol felsőfokon tanulmányozni lehetett a bábművészetet Franciaországban. Az iskola és az anyaintézmény mostanra olyan

entitást alkotnak, amelyhez hasonló a világon nem létezik. Én szilárdan hiszek az iskolában, miközben tudatában vagyok annak, hogy ez egy intézmény. Van valami ijesztő ebben a szóban?

Mindez magában foglalja az iskoláról való elképzeléseket, úgy, ahogy a nagy újítók napjainkig érvényes nyomot hagytak maguk után. Mindazokra igaz ez, akik változást hoztak a színház világába; mindazokra igaz ez, akik bevezették a kihívást és a lázadást a színházba, és ezáltal az oktatásba is. Mint az íráskor és dokumentumok raktára az iskola az a hely, ahol be lehet lépni a történelembe. Az iskola a nyugati és keleti művészetek találkozóhelye, az ötletek laboratóriuma. Meg a „bizalom”, amely újratemeri a színházat.

Az az igény, hogy válaszokat találjunk, bátorítani fogja a bábművészt, az ezermestert és a szokatlan megoldások hívét – hogy beiratkozzon az iskolába. No de milyen iskolába? – vagy inkább milyen iskolákba? Olyanokba, amelyek minden alakban és formában segíteni képesek a kibukkanó kreativitásukat?

A lényeg, hogy felkeltsük a hallgató érdeklődését, szembesítsük valamennyi diszciplínával – a tervezéstől a rendezésig, a magasan fejlett technológiáig –, hogy tökéletesen megtanulja, vagy találja meg legalább az egyikben önmagát. És utután? Mi az a közlés? Képes-e valaki egy különlegesen eredeti megközelítésből igazán alapszintű, általános dolgokat tanítani? Az alkotótól függ, hogyan kövesse a saját útját, saját intuícióját és kulturális, esztétikai, etikai érzékét.

És mindenekeelőtt: milyen legyen a hallgató? Mi lehet egy újoncból, aki a tanára „karizmájával” találkozik? Hogyan fejezze ki gondolatait, elképzeléseit és a hitét, anélkül, hogy a tanár ránehezedjen teljes súlyával?

Hogyan lehet elkerülni, hogy domináljon valaki, akár akaratlanul is, és közben semmit se veszítsen el a közlés és együttlét gazdagságából? – gondolja a diák. Kiegészítésként, hogyan látja a színházat az iskola? És a színház tudatában van-e annak, milyen erjesztési folyamatot jelent az iskola: kíváncsi-e arra, milyen elképzeléseket képvisel?

A Robert Abiracheddel folytatott beszélgetésem után – abban az időben ő volt a Kulturális Minisztérium

Színház- és Előadóművészetekért felelős képviselője – végre elhatároztam, hogy belevágok. Úgy történt, hogy neki is meghatározó szerepe volt az iskola létrehozásában.

Úgy kellett gondolnunk az iskolára, mint egy olvasztótégelyre, ahol a fiatal művészek kitalálnak egy pompás ötvözetet, olyan valamit, ami meggyorsítja, hogy a művészetük értelmet nyerjen.

Az iskola sokoldalúsága, az előadóművészetek egyik elismert vonása, tanítási értelemben, megdöbbentően messze le volt maradva. Vagyis a bábművésznek, aki színházi ember, biztosítanunk kell egy a színészével azonos alapképzést; és meg kell teremtenünk egy olyan dinamikát, amelyben az érintett hagyományos mozgatótechnikák kiterjedhetnek a leginkább kísérleti és leginkább összetett gyakorlatokig. A klasszikus bábtechnikák a bábszínésznek lehetőséget kínálnak – abban a végnélküli keresésben, hogy megtalálja a megfelelő művészi kifejezés birodalmát –, hogy az általuk ismertén kívüli „ágazatok”-kal is találkozhatnak. Így meg kellett bizonyosodnunk, hogy a zord sors fitorai által anyaszínházi támasszá váltunk, miközben észben kellett tartani, hogy az alapok megragadása nélkül a művészet a dilettantizmus bölcsője: hogy még Yehudi Menuhin is a skálázással kezdte. Az iskola aztán hangsúlyt helyezett az olyan művészekkel való kapcsolatra, akik megfogalmazták és újraértékelték a színházzal kapcsolatos elképzeléseiket és kísérleteiket. A tanulóknak ez egy olyan információs kincsésbánya volt, amelyből válogathattak, hogy megrajzolják saját kreatív területüket és útvonalukat. Lehet, hogy a legjobb tanítási módszer a feloldás és a kíváncsiság fenntartása. Szóval, mindenekelelt „tanítanunk” kellett a színház iránti szenvedélyt és az elképzelhető tapasztalat örömet. Ezekkel a problémákkal küzdve, és a kételytől és bizonytalanságtól sújtva, úgy éreztem, hogy meg kell ismernem minél több színházi embert, alkotókat és tanárokat, akik ismertek voltak a gyakorlati tapasztalataikról és a nyitottságukról. Lehengerelt az a melegség, ahogyan Antoine Vitez, Jacques Lecoq, Jean-Pierre Miquel és Alain Knapp a közlekedésemet fogadta, és akik türelmesen meghallgatták végnélküli kérdéseimet, és készenlétükről biztosítottak gondolatébresztő válaszaikkal.

Távol attól, hogy bezárná magát egy zártkörű akadémiai mozdulatlanságba, az iskola tantervének teljes időben kapcsolatban kell lennie a jelen idejű kultúrával, az előadóművészetekkel és a társadalommal. A számomra tanulságos modell a konzervatóriumoké volt, ahol többnyire egy állandó tanári kar ugyanazokat a változatlan tantárgyakat tanította évről évre. Nem hiszem, hogy manapság egy ilyen fajta törekvés – teljes ellentétben az élő színházzal – fel tudná pezsdíteni egy hallgató kreativitását.

A bábművész rendelkezik egy különleges érzékenységgel, olyannal, amely kinyitja őt arra, hogy igénye legyen egy sokarcú színházhoz, amelyben a gesztus, még mielőtt kifejezési formává válna, már valójában „életbe-fecskendezési” mód? Minden anyag tartalmazza a maga energiáját, sűrűségét, hangzását és hajlíthatósági fokát; ezeket a bábjátékos állandó jelleggel keresi, készenlétben, tudva azt, hogy együtt kell működnie az ellenállással, ki kell olvasnia belőlük a válaszokat, amíg a képzeletére gyakorolt hatásuk kényszeríti az anyagot, hogy kilépjen a mozdulatlanságból.

És azután milyen tanításra van szükség, hogy felkészítse a bábjátékos-színészt fizikailag, hogy kinyíljon egy kapcsolatra egy fiktív testtel és beengedje őt mind egy valóságos, mind pedig egy képzeletbeli területre? A színházi *persona*-keresésben milyen messze megy el a színész és a bábjátékos együtt egy azonos úton, és mikor válnak el az útjaik?

Mikor igazi a mestermunka, amikor a játékos majdnem a saját testében érzi a bábu testét – azok az annyira élő artikulációk, a súly, a térfogat és az anyag – egy organikus szervezet már megalkult. El kell képzelnie a bábót, íme – és megtartania azt – a fejében. A báb átveszi az időt, a ritmust, a beszédet, a légzést. Tudja, hogyan kell megtartani a csendet, azt a feszültség-forrást ugyanúgy, ahogyan a mozdulatlanságot, amely zavart és bizonytalanságot teremt. Ezek mind olyan tényezők, amelyek megkövetelik a függetlenségét, a saját autonómiáját, mint olyan önálló karakteréé, akinek saját gondolatai vannak.

Bábművészetet tanítani nagyon komplex tevékenység, amely időt, pénzt, felkészülést, aprólékos és fáradhatatlan munkát igényel. Hibás lenne, ha „szűk

skálán” vizsgálnánk, mint egy miniatűr drámatanítási lehetőséget. Így gondolok a „bábművészet” tanítására – szándékosan használom a szót annak tudatában, hogy néhány választást nehéz lesz a gyakorlatba ültetni és nem lesz szükség rá, hogy mindenki egyhangúlag elfogadjá. Különben is, nem hagytam el én magam is egy csomó utópisztikus ötletet és elképzelést az utam során?

Mint igazgató azt akartam, hogy az iskola azt a fajta intenzitást testesítse meg, amelyet egy színházi társulat: egybegyűlve, olyan szellemben, amely egyszerre kreatív és nyitott a kinti kapcsolatokra és új ötletekre, rendezőkre, tervezőkre, drámaírókra, bábjátékosokra, színészekre, koreográfusokra, zenészekre, világosítókra, akik készek kutatni, lelkesedve és kihívásoknak megfelelően, hogy a saját tapasztalataikon keresztül jussanak el önmagukhoz.

Átfogó, sokirányú tanítás

A hallgató az iskola célkitűzésének magva. A sokirányú érdeklődés szabadon engedi őt, hogy kipróbálja más színpadi sajátosságokat, és személyiségét a választás szabadságának autonómiája felé terelje. Ezekon a találkozási hatótávolságokon keresztül a saját kreatív képességeinek és vágyainak tudatába kerülhet, megszerezve útja során azt a képességet, hogy találkozzon a sokarcú színház igényeivel.

Az iskola céljai és célkitűzései

Az iskola azért létezik, hogy bábszínészeket képezzen, magas szintű szakmai tudású művészeket, akik gyakorolni képesek azt minden formális összefüggésben; válaszolva annak jelenkori igényeire; átadva a hivatást és a művészi tapasztalatot, amelyben a tanulás és a kutatás állandóan kéz a kézben halad; segíteni az új kreatív energiák fejlesztését; az instrukív és a kreatív szintet együttesen behozni az előadásba.

Az én színházi szemléletem és az előadóművészetek általában arra vezettek, hogy a tantárgy

formálását kreatív emberekre bízam. Olyanokra, akiknek reális adottságaik voltak arra, hogy kézben tartsák, akik eléggé lelkesek, és merték a saját elképzeléseiket és projektjeiket egy szintre helyezni a diákokkal való kísérleti munkával. Akár színházigazgatók vagy mások, az ő tudásuk és tapasztalatuk csak bővíteni tudja az iskola elméleti és gyakorlati horizontját.

A tanítás az átadás, a tanulás, az alkotás útján jön létre – de az improvizáción keresztül. Mindezek arra szolgálnak, hogy kibontsák a hallgató személyiségét.

Zárásképpen olyasmir szeretnék hangsúlyozni, amit lényegesnek tartok: készenlétben kell tartani a hallgatót, bátorítani kell arra, hogy aktívan válaszoljon, nyitott maradjon, életben tartsa a saját véleményét, hogy azt ahhoz a mindig korlátozó erjesztőhöz, az idő rövidségéhez tudja igazítani. A diáknak meg kell tanulni az iskolában a kockázatvállalást, azt is vállalva, hogy elkényeztetheti őt.

A tanítás egy életre szóló projekt. Olyan, amit csak igazi kreatív elkötelezettséggel, szigorúsággal és szenvedéllyel érdemes csinálni.

Az én preferenciám a multidiszciplinaritás felé vezetett, de a program túlterheltsége valószínűleg a hátránya volt.

Az elemzés végső következtetéseként el kell mondanom, hogy minden iskola vezérelve, metodológiai és pedagógiája csak akkor értékelhető, ha van utóélete. Ideális iskola nem létezik. Vannak tehetséges diákok és tehetséges tanárok. Hasonlóképpen vannak tiltkozások- felháborodások, és éppenséggel – szakadások. De az iskola megbirkózik mindennel, ami segíthet, hogy egy újfajta színház kifejlődjön.

Novák Ildikó fordítása

(Passeurs et complices: Institut international de la marionnette / École nationale supérieure des arts de la marionnette, édition bilingue français-anglais, 2009, Ed. L'Entretemps Editions. p.28–61.)



Könnycsepp királyfi
(1982), rendező Margareta
Niculescu

Könnycsepp királyfi (1982), rendező Margareta Niculescu
Képek forrása: Tândărică Színház Archivuma



THE EXPERIENCE OF EXPERIMENTATION

In her writing from 2009, Margareta Niculescu reviews her career from its beginning when she came to puppetry. Her narrative continues through her work as a teacher, and on to establishing and working at the International Puppet Institute in Charleville (Institut International de la Marionnette). The institute opened officially in 1981. Its first director, François Lerose, did his utmost to make the institute functional so that it could receive its first teachers and students. In 1983, however, Lerose left the institute and Niculescu became the new director. She writes, "When I was appointed Director of the institute in 1985, my main concern was how to give a strong and distinctive identity to the institution entrusted to me. . . . Puppetry urgently needed to enhance its authenticity to the same level as other arts. It was necessary to answer the questions and assumptions that concerned other art forms, even at the price of giving up its autonomy. We needed to be receptive to the interests of directors, choreographers and artists. It was also necessary to set objectives for the institute, to open up puppetry, to encourage its relationship with other disciplines, to make it more widely known, to encourage research, to support new jobs, to promote experiments, to connect with researchers, to develop teaching and training methods."

The school and its mother institution is now an entity that has fulfilled these goals and is unique in the world.