



Karel Van Ransbeeck előadás előtt Liberecben, 2013



BZZZ T című előadás Liberecben



A Strucc báb a Gomboló című előadásból



A BZZZ T előadása után (Fotók: Miglinczi Éva)



Szántó Viktória

MŰVÉSZET A LEGKISEBBEKNEK

**BESZÉLGETÉS KAREL VAN RANSBEECKKEL, A BELGA
THEATER DE SPIEGEL MŰVÉSZETI VEZETŐJÉVEL**

Szerencsés helyzetben vagyok, mivel több ízben is alkalmam volt Karel Van Ransbeecket munkájáról, céljairól faggatni, s évek óta tervezgettem, hogy „hivatalos” interjú formájában is felteszem neki kérdéseimet. Magyarországra ezúttal a 2014 szeptember végén Veszprémben megrendezett Nemzetközi Mesefesztiválra látogatott társulatával: *Nest* című előadásukat kétszer is láthatta a közönség, illetve egy színházi workshopot tartott azoknak, akik szerették volna megtudni, hogy mit jelent három év alatti gyermekek számára színházi előadásokat létrehozni és játszani. A belga rendező gyerekkora óta bábos: édesapja közel ötven éve családi társulatként alapította a *Theater De Spiegel*t. Karelt a tanulási vágy sodorta Magyarországra, és az Állami Bábszínház Stúdiójának hallgatója lett még a nyolcvanas évek elején, így nemcsak bonyolult nyelvünket beszéli a mai napig tökéletesen, de a baráti kapcsolatok ápolása is rendszeresen hazánkba szólítja. Barátsága Székely Andreával, a Kabóca Bábszínház igazgatójával 2008 óta két előadást is eredményezett: *Ha Dede* és *Gomboló* címmel a mai napig szerepelnek rendezései a színház repertoárján.

– *Hogyan kerültél Magyarországra és honnan jött az ötlet, hogy Budapesten tanuljál?*

– Egy véletlennek köszönhetem az egészet. Gimnazista voltam és már akkor teljesen egyértelmű volt számomra, hogy színházzal, pontosabban bábszínházzal szeretnék foglalkozni. Abban az időben Nyugat-Európában három lehetőség volt, ha valaki külföldön szeretett volna bábózást tanulni: az első, hogy elmehettél Prágába, ami azzal

a kellemetlenséggel járt, hogy először nyelvi kurzusokon kellett részt venni. Nekem más volt a célom, én rögtön a színházi életbe szerettem volna belevetni magam. A második lehetőség Stuttgart volt, a harmadik pedig Charleville-Mézières, ahol már akkor bábművészeti egyetem működött. Őszintén bevallom: az utóbbiakat a családom nem tudta volna finanszírozni. Abban az időben évente rendeztünk Belgiumban, Neerpeltben egy nagy nemzetközi bábos fesztivált. Itt találkoztunk az Állami Bábszínház társulatával, akik a *János vitéz*t játszották, Urbán Gyula rendezésében.¹ Azon a délutánon sokat beszélgettem Urbán Gyulával, aki elmondta, hogy színházuk egy stúdiót is működtet. Ekkor 18-19 éves lehettem, s Budapestre utaztam a szüleimmel, akik végül úgy döntöttek, hogy maradhatok egy évet. Szóval majdnem véletlenszerűen kerültem ide és természetesen egy szót sem beszéltem magyarul, de diák voltam és nagyon szabad. Nem kellett felvételiznem, és szinte magam válogattam össze, hogy milyen tantárgyakat hallgattam. Nem jártam például drámatörténet órára, s ezt a mai napig bánom. Ugyanakkor nagyobb színháztörténeti tudásom volt, mint az évfolyamtársaimnak. Éveken át apám társulatában játszottam, akit nagyon érdekelt a történelem, konkrétan a színháztörténet, én pedig rengeteget tanultam tőle. Fesztiválokra jártunk, így a bábművészetről már akkoriban többet tudtam, mint a szaktársaim. Nagyon fiatal voltam, ez az utazás volt számomra az első alkalom, hogy hosszabb időre elhagytam a hazámat. Teljes erővel vettem bele magam a felfedezésbe: egy nagyon furcsa ország furcsa nyelvét tanulmányoztam egy furcsa korban, amelynek fantasztikus kultúrája lenyűgözött. Mivel más dolgom nem

1 A *János vitéz* 1973-ban mutatták be, a neerpelti fesztiválon 1981-ben vendég szerepelt az Állami Bábszínház. Selmeczi Elek: *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája*. Budapest, 1986. Corvina, 214.

nagyon volt, állandóan színházba jártam: hetente négy-öt előadást is megnéztem, persze nem csak bábelőadásokat. Operába, cirkuszba, kabaréba, lézerszínházba jártam, mindent megnéztem, amit csak tudtam. Igazi „kultúrdömpingben” volt részem. Ezt otthon, Belgiumban nem engedhettem meg magamnak, és nemcsak azért, mert túl sok időmet vette volna el, hanem, mert nagyon drága lett volna. Székely Andreával is így ismerkedtem meg, aki már elvégezte a Stúdiót és rendezőasszisztensként dolgozott a színháznál. Akkoriban már létezett a Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztivál, elmentem oda is, találkoztam az ottani diákokkal, ugyanis ott is működött kihelyezett bábos képzés. Szóval rengeteg lehetőségem volt, igazán nyitottá váltam a kultúrára. Mindez 1982-83 körül történt.

– *Tudom, hogy a Kabóca Bábszínházzal élő munkakapcsolatot ápolsz, de vannak-e olyan egykori diáktársaid, akikkel tartod a kapcsolatot, akár magánemberként, akár szakmai szinten?*

– Természetesen, de ez már nem annyira aktív, mivel egyre kevesebbet tudok Magyarországra jönni. Diákéveim óta általában háromévente jövök Magyarországra, fesztiválokra vagy előadásokat nézni. Egész művészi pályámat meghatározta a Budapesten töltött időszak. Itt láttam például először Maurice Béjart munkáit, szóval nem csak a magyar kultúra hatott rám. Mostanában döbbenem rá: bár a nyolcvanas évek elején jártam itt, valójában a szocialista éra végét élhettem meg, rengeteg változás ment végbe akkoriban. Ha csak az osztályomat nézzük: egyike volt az utolsóknak, amely az Állami Bábszínház Stúdiójában indult.² Diáktársaim lehetek az első, akik Budapestről hazaköltöztek a saját városukba és önálló társulatokat alapítottak. Számomra nagyon különleges élmény volt, hogy ebben az időszakban lehettem Magyarországon, és szemtanúja voltam ennek a kulturális fordulópontnak. És persze megtapasztalhattam azt is, hogy bár fantasztikus dolgokat hoztak létre ezek az alkotók, milyen sokat kellett szenvedniük.

– *Miután hazaköltöztél Magyarországról, bizonyára rengeteg új elképzelésed volt művészi munkátokat illetően. Ha csak a bábra koncentrálunk,*

mi az, amivel kapcsolatban a legerőteljesebben változott meg a gondolkodásod?

– Amiért a legjobban rajongtam abban az időben, az a bábelőadások képi világa volt. Az Állami Bábszínháznak akkoriban már kialakult a hatalmas repertoárja, és rendkívül változatos volt ezeknek az előadásoknak a díszlete, és az is, hogy milyen technikákkal dolgoztak benne a színészek. Persze náluk rengetegen dolgoztak, mi sokkal kevesebben voltunk, így nem sok mindent tudtam hasznosítani ebből. Amit viszont tudtam, az a tárgyak életre kelésének a módja volt. Ha a korábban említett *János vitéz* előadásra gondolok, abban van egy jelenet, amikor a főszereplő sétál, és mellette életre kelnek a fák – ezt a jelenetet például én is megrendeztem egy otthoni előadásomban. Később, azt hiszem, az Állami Bábszínházból a nagy totalitás koncepcióját építettem be saját munkáimba. Másodsor, és talán ez a legfontosabb, ami az alkotói pályámat meghatározta, az a zene. Akkoriban talán az frusztrált a legjobban, hogy otthon állandóan bírálták a munkánkat. Ha a kritikusok írtak is valamit rólunk, az szinte mindig lesújtó volt, mert mindig az élőszínházi előadásokhoz hasonlították az előadásainkat. Egy olyan műfajhoz, melyet akkor még szinte kizárólag a szöveg, az élő szó használata határozott meg. Folyton azt állították, hogy a bábosok igen rossz színészek, hogy az előadások dramaturgiája nem jól működik. Amikor én felnöttem, ez a nézet volt meghatározó, a bábszínházi műfaj marginális helyzetben volt. Ez elmondhatatlanul bosszantott. Nem tartották valódi művészetnek, amit mi csináltunk. Felkaptam a fejem akkor is, amikor a nemzetközi fesztiválokon láttam, hogy más országokban mennyire a vizualitás uralkodik a bábos produkciókban. Itt azzal szembesültem, hogy a zene nyelvén mennyi mindent ki lehet fejezni. Akkoriban nem csak a bábszínházak, de a többi színház előadásaiban is releváns alkotóelem volt a zene. A *Csíkсомlyói passió* produkcióiban első éveit voltak ezek. Legalább háromszor láttam, rendkívüli hatással volt rám. Sztravinszkij, Bartók művei is nagy hatással voltak rám, pedig ezek eredetileg

2 Pontosan az utolsó előtti. Az utolsó évfolyam 1986-ban indult és 1988-ban végeztek a hallgatók.

nem bábszínpadra íródtak, mégis gyönyörűen lehetett őket az Állami Bábszínház színpadán alkalmazni. Híres, kortárs zeneszerzőket is bevontak az alkotói folyamatokba. Számomra felszabadító tapasztalat volt, hogy a bábszínpadon a zene sokkal többet tud kifejezni, mint maga a szöveg. Természetesen továbbra is színpadra állítottak szövegközpontú előadásokat, de nekem ez a zenei élmény volt meghatározó. Elhatároztam, hogy ilyen irányban szeretném folytatni a művészi pályámat. Így megváltoztattam a *Theater De Spiegel* társulati felépítését és működését. Ma már zenés színházként tartanak nyilván bennünket. A bábszínházi formát nem a hagyományos értelemben használom a munkám során. Éppen ezért jogos a kérdés, hogy valóban bábszínház-e, amit én csinálok. Igaz, életre keltünk tárgyakat az előadásainkban, de nem a hagyományos értelemben, miszerint mozgatom a tárgyat vagy a bábót és beszélek vele – vagyis helyette – és ettől élővé válik, mint például a Vitéz László játékokban...., bár ez sem jó példa, mert a vásári játékok is a zenére épülnek, a ritmus az egyik legmeghatározóbb alkotóelemük. A szememet mégis az nyitotta fel, hogy a beszéd, az élőszó alkalmazása a színpadon – és nem kizárt, hogy azért ért ez a felismerés, mert egy külföldi országban értek ezek a hatások, és nem a saját anyanyelvemen néztem az előadásokat – számomra inkább egy fonetikus élmény volt, mikor Budapesten éltem. Láttam rengeteg Shakespeare-előadást, és természetesen tudtam követni a színpadi történéseket, mivel ismertem az eredeti szövegeket, de az élmény mégsem a szövegről szólt számomra, hanem a hangokról, effektekről, és arról, hogy a szövegmondáshoz hogyan viszonyulnak a zínészek. Szerintem a beszéd és a textuális elsősorban az emberekhez köthető, elvégre mi artikuláljuk a szavakat. Ám amikor egy báb „beszél”, vagy pontosabban kommunikál, azt nem feltétlenül szavakkal teszi, hanem más eszközökkel, amikhez nincs szüksége az emberre, mint közvetítő közegre. Ilyen lehet a zene, a különböző hangok, a mozgás, és ez nem feltétlenül egy racionálisan felfogható nyelv. Ezt vittem magammal haza innen. Az a legviccesebb az egészben, hogy amikor a *Gombolót*

csináltam a Kabócában, meg voltam róla győződve, hogy ez a vizualitás és ez a zeneiség az, amit itt tanultam, és hogy most végre visszaadhatok valamit. De úgy tűnik, hogy mára már nem érték ezt a nyelvet. Nem ismerik fel ezt a színpadi nyelvet, mert újra a szövegközpontú előadásokon van a hangsúly, illetve a kortárs irodalomban is kizárólag mesék formájában közvetítenek történeteket a gyerekek számára.

– *A mesén ilyenkor mit értesz? A mesemondás, mesélés szöveges hagyományára gondolsz?*

– Igen. Annak a hagyományát, hogy én elmondok neked szavakkal valamit, amit te elképzelsz, és így közvetítek feléd egy történetet. Régebben azonban Budapesten és Pécsen is volt egy olyan módja a történetmesélésnek, ami a zenére épült. A bábszínpadokon az életre keltés pillanata is nemcsak az által történt meg, hogy mozgattad a bábót és helyette beszéltél, hanem inkább az emberek képzeletében kelt életre, más eszközök bevonásával. Ami még nagyon fontos, hogy egy tárgy már az által tud velünk kommunikálni, hogy saját természetes anyagiségében van jelen a színpadon, míg a bábok általában azzal a céllal készülnek, hogy játszanak vele, hogy karaktereket keltsenek életre általuk. Egy bábón tervező dolgozik és annak a vágyának a szüleménye, hogy eljátszanak vele valakit vagy valamit. Ez az óriási különbség a tárgy és a báb között. Amit én csinálok, az nagyjából annyiban más, hogy különböző anyagokból alakítok ki új definíciókat – mondjuk így. Számomra ez párhuzamos folyamat a zenével.

– *Azt hiszem ez felismerhető a munkáidban. Miközben a *Ha Dedét* vagy a *Gombolót* néztem, sokat gondolkoztam rajta, hogy ha műfajilag kelletlene besorolnom, mit mondanék, mihez áll közelebb: talán a tárgyanimációhoz? Az biztos, hogy nem klasszikus értelemben vett bábelőadások.*

– Igen, valahol a kettő határmezsgyéjén mozognak a rendezéseim. Én úgy látom, hogy jelenleg a magyarországi produkciókban határozottan szétválik a kettő, nem úgy, mint nálam.

– *Ha megnézzük a *Strucc bábót* a *Gombolóból* például, már abban is erősen tükröződik ez a kettősség: tervező által megalkotott báb, mégis papír*

cipőszámfából készült, amiket aztán preparáltak. Az anyagisége, a papírból való léte a legmeghatározóbb, igazi karaktert ad a bábnak.

– Próbálok koncentrálni magára az anyagra, hogy az ne deformálódjon teljesen az előadásaim közben. Amikor egy átlagos bábót készítesz, kénytelen vagy magát az anyagot deformálni. Általában nem is felismerhető, hogy miből készült. Szeretem megmutatni, hogy a bábjaim milyen anyagból készülnek, és éppen ezért gyakran nem lesznek annyira esztétikusak, mint egy hagyományos báb. De azt gondolom, hogy maga az anyag is minőséget fejez ki számunkra. Amikor fából készül egy bábom, nem engedem befestetni, meghagyom, hogy a fa színei domináljanak, amikor műanyagot alkalmazok, akkor azt engedem kifejezővé válni. Az előadás során így is átalakulnak, de leginkább a zene, a világlátás, a mozgás, vagy az emberek képzeletének a segítségével. Aztán van úgy, hogy az által kel életre egy tárgy-báb, hogy nem mozog. A Nestben például nehéz dolgunk van, mivel bábok helyett faszobrokat használunk – nem jellemző rájuk a könnyű animálhatóság. A mozgatók számára ez nagyon nehéz, elvégre nem bábokat használnak, hanem gyakorlatilag dísz tárgyakat, és az egyetlen módszerük az életre keltésre az, hogy ide-oda teszik őket. Nem bújnak bele, nem húzzák magukra, nem próbálnak velük antropomorf jellegű mozgást létrehozni. Ez azért alakult így, mert én elsősorban zenészekkel dolgozom és nem bábszínészekkel. Nincs is más választásom, hiszen ők nem tudnak olyan szinten mozgatni, mint a képzett színészek. Belgiumban azok a bábszínészek, akik képzettek, általában beszélni is szeretnének a színpadon, vagy felnőttek számára játszani, én pedig egyiket sem helyeslem. Így jutottam végül arra, hogy zenészekkel dolgozzam ezen a színházi koncepción, mivel azt gondolom, hogy a zenészek hasonló helyzetben vannak. Egy hangszer is tárgy, mely a létezését meghatározó anyagból készül – igen, tudom, hogy az kifejezetten erre a célra készül, de akkor is hasonló maga a folyamat. Szerintem, egy igazán jó zenész nemcsak a hangszerén tud játszani, hanem azt is el kell sajátítania, hogy magát a hangszer-tárgyat hogyan használja. Tehát ez nem

csak arról szól, hogy eljátsszák azt, ami le van írva a kottában, hanem engedniük kell magát a hangszert is „életre kelni”. Ahogy egyre többet dolgozom hivatásos zenészekkel, mindinkább kezdem felismerni náluk ezt a folyamatot, és igyekszem beépíteni színházi munkáimba. Nem lehet egy anyag ellenében játszani, legyen az hangszer, legyen az báb, mégis az „átlagos” bábokkal néha ezt tesszük. Azt hisszük, hogy el tudunk mondani velük dolgokat, aztán rádöbbenünk, hogy nem működik, mivel az anyag nem képes rá, hogy elmondja. Aztán megerősokoljuk az egészet azzal, hogy a színészekkel elmondatjuk a bábok helyett a mondandót – ettől aztán az egész hamissá válik. Vagy olyan feszültséget generál, amit nem lehet a néző képzeletében feloldani.

– *Nagyon érdekes színházatok profiljában, hogy szinte minden előadást hároméves korig ajánltok, ezért ha kategorizálnánk a produciókat, azt mondhatnánk, hogy mind csecsemőszínházi előadás. Mikor kezdte el babaszínházzal foglalkozni?*

– Hamarabb kezdtem el vele foglalkozni, mint hogy tudatosan rájöttem volna, hogy ezzel foglalkozom. Próbáltam olyan embereket keresni, akik megértik, hogy én milyen színházat szeretnék csinálni. Egyre inkább a kisebb és még kisebb nézők kezdtek érdekelni, mert különlegesnek találtam, ahogy ők reagáltak a tárgyak vizuális és absztrakt használatára. Úgy éreztem, számukra ez a színpadi nyelv sokkal kézenfekvőbb, és számukra egy hagyományos báb sokkal ijesztőbb tud lenni. Tehát ezzel már kísérleteztem korábban. Aztán a nemzetközi fesztiválokon találkoztam olyan alkotókkal, akik hasonló gondolatokat fogalmaztak meg előadásaikban. Laurent Dupont munkáit figyeltem, ő volt az egyik legkiemelkedőbb csecsemőszínházi alkotó. Eredetileg francia, de akkoriban a *Tam Taetro Musicaban* dolgozott.³ Láttam egy előadásukat *Neerpeltben*, a fesztiválon, ami nem gyerekelőadás volt, inkább olyasmis, mint egy táncelőadás. Két színész szaxofonnal rengeteg állatot keltett életre: elefántot, kacsát, stb. Elképesztő volt.

– *Mikor történt mindez?*

– Úgy 17 évvel ezelőtt. Akkor döbbsentem rá, hogy az ilyen típusú munkákat mennyire könnyedén



Ha Dede.
R: Karel Van Ransbeeck
Játsszák: Kiss Erzsi, Futó Ákos
– később Szabó Balázs.
Kabóca Bábszínház, Veszprém





BZZZ' T. R: Karel Van Ransbeeck – részletek a libereci előadásból (Fotó: M. É.)



fogadják be a legkisebbek. Ők sosem fogják azt mondani, hogy „*el tudná kérem magyarázni, hogy miről is szólt ez az előadás?*” Ők egyszerűen csak befogadnak és kitalálják hozzá a saját történetüket. Néha elégedettek, néha pedig nem, olyankor megijednek és szimplán elsétálnak. Erre könnyen mondhatnánk, hogy mivel ők nem beszélnek, így nem tudnak úgy visszajelezni egy-egy előadás kapcsán, mint a felnőttek, és ezért sem artikulálnak hasonló kérdéseket. Pedig nagyon aktívan reagálnak, csak nyitottnak kell lenned hozzá, hogy észrevedd és megértsd őket. Azonnal éreztem, hogy az, ahogyan én szeretném alkalmazni a bábműfajt, a tárgyak absztrakt használatával és a zenei nyelvvel, az egy olyan nyelv, amit ők sokkal könnyebben értenek, mint az idősebb gyerekek. Az idősebb gyerekekbe már bele van kódolva, hogy szájhagyomány útján ismernek meg történeteket, és hogy meg tudják kérdezni, mi miről szól. Az idősebb gyerekek beszélni akarnak mindenről, míg a kicsiknek erre nincs szükségük. Nekik a tapasztalásra van szükségük, sőt, néha még fizikálisan is kell ingereket gyűjteniük egy-egy előadás után, mikor bemásznak a díszletbe. Olyan is van, hogy nem rögtön utána reagálnak, hanem mondjuk egy fél vagy egy év elteltével.

– *Arra gondolsz, ami a Ha Dedevel történt Ausztriában?*

– Pontosan arra.⁴ Mert később képezte le magát, hogy mit látott az előadásban.

– *Szóval miután rádőbbszél ezekre a tényekre, úgy döntöttél, hogy csak csecsemőknek fogtok játszani?*

– Úgy 2003 körül kezdtünk el babáknak játszani a *Red Dragon* című előadásunkkal. Attól kezdve legalább két évente próbáltunk létrehozni egy-egy produkciót a kicsiknek. Ugyanakkor folytattuk a többi tevékenységünket, például felnőtteknek is játszottunk. Aztán 2013-ban döntöttünk úgy, hogy

csak és kizárólag ennek a korosztálynak fogunk játszani. Eleinte nem volt egyszerű, mert a minket támogató bizottság arra próbált rávenni, hogy fejezzük be a munkát a babákkal. Azt akarták, hogy csak felnőtteknek dolgozzunk. Így a döntést megelőző pár évben sok produkciót hoztunk létre a felnőtteknek, de közben végig éreztem, hogy nem ezzel szeretnék foglalkozni. Végül találtam egy olyan érvet, amit nem tudtak megcáfolni: azt mondtam, hogy sokkal több felnőttel találkozom a baba-előadásainkon, mint azokon a produkciókon, amelyeket kifejezetten a felnőtt nézőknek készítek. Ráadásul sokkal szélesebb körből jönnek be baba-előadásokra, nemcsak az amúgy is színházba járó intellektuális közönségréteg. Több emberrel találkozhatunk így, illetve ez a közönség nyitottabb is. Nem kérek rá soha, hogy elmagyarázzam, miről szólt az előadásom. Ettől teljesen kikészültem, nem akarom többé elmagyarázni, hogy mit miért csinállok, hogy mit miért tartok jó ötletnek. Mivel már gyerekként aktív bábos voltam a családi társulatnál, körülbelül 12 éves korom óta kell magyarázkodnom. Egyszerűen belefáradtam. Nem akarom újra és újra védeni magam és a színházi koncepciómat, mivel egyre többekkel találkozom, akiket a mi munkánk megismerése hoz közelebb a színházhoz, a gyermekeinkéért. A csecsemőszínházi forma a mai napig vet föl kérdéseket Belgiumban is. Rengetegen mondják nekem, hogy olyan piacot találtam, ahol igazán jól tudom értékesíteni a munkánkat és saját magunkat is, azt hiszik, hogy ez biztosan nagy üzleti fogás. Közben meg próbálok elmagyarázni, hogy ez nem így van, hiszen legfeljebb 60 nézőt tudsz leültetni egy ilyen típusú produkción, és a babák nem fognak neked 15 eurót kifizetni egy színházjegyre, de még a szüleik sem. Ráadásul nem is egyszerű maga a műfaj, sem a színészeknek, sem a szervezésnek. A produkcióink nem híres regények színpadra adaptált verziói, hogy a cím becsalogassa

3 A színházról több infó itt: <http://www.tamteatromusica.it>

4 A *Ha Dede* című csecsemőszínházi előadást meghívta Ausztriába a Toihaus Theater, és bölcsődékben játszották a produkciót. Egy évvel a vendégzereplés után a színház szervezője elmesélte, hogy nem olyan régen megkeresték a pedagógusok a bölcsődéből, hogy elmondják: az egyik fiúcska egy évvel a produkció megnézése után, mikor első alkalommal kezdett el beszélni, azt énekelte: hadede, és hasonló játékokat játszott, mint amit az előadásban látott.

a nézőket. Ma az élőszínházak legnagyobb konkurenciája a televízió, mivel ez a mindennapos szórakozás legkönnyebben elérhető kínálata. Úgy látom, Magyarországon még mindig nagyobb hagyománya van a színházba járásnak, mint Belgiumban. Nálunk ez súlyos probléma.

– *Ez eléggé meglep. Azt gondoltam, hogy Belgiumban pezsgő a kulturális élet.*

– Rengeteg külföldi gondolja ezt. Nézd: sok színház van, sokan dolgoznak ezen a területen, de mindig ugyanazokkal az alkotókkal lehet találkozni. A közönségnek is csak egy igen szűk rétege van, aki rendszeresen követi a színházi eseményeket. Mi elég kicsi ország vagyunk, ahol valóban sok minden történik, de az embereknek nem a nyolcvan százaléka számít aktív kultúrafogyasztónak, hanem inkább csak tizenöt vagy tíz százalék. A többiek vagy tévéznek, vagy moziba járnak, esetleg évente egyszer vagy kétszer elmennek valami Broadway-kasszasiker musicalre. Az én közeledésem a babaszínházi formához annak köszönhető, hogy évek óta foglalkoztam vele, és azt próbáltam keresni, vajon mi a legitimitása ennek a formának? Közeli figyeltem a belga bábszínházak munkáit, és közben végig az a kérdés motoszkált bennem, hogy „miért szükséges ez a típusú színház? Animálunk kicsit, a gyerekek szeretik, és ettől már jó is, és valójában nincs is valódi oka annak, hogy ilyen típusú művészeti formával foglalkozunk.” Miközben megfogalmaztam magam számára ezeket a kérdéseket, láttam egy előadást a dél-afrikai *Handspring Puppet Company*től, akiknek a munkája elképesztően esztétikus, és ugyanakkor olyan előadásokat hoznak létre, melyek a valódi társadalmi problémákhoz kapcsolódnak.⁵ Akkortájt egy kanadai bábelőadás is láttam, az *Egy liba történetét*, ami szintén rendkívül esztétikus volt. Ez az egyszemélyes produkció valójában a kisgyerekek molesztálásáról szól. A története tömören, hogy egy gyermekét egyedül nevelő apa, amikor esténként hazaér, bántalmazza kisfiát, aki ugyanezt az agressziót egy libán élte ki. A liba mesélte el a törté-

netet és rendkívüli hatással volt rám. Úgy éreztem, ez olyasmi a művészet területén, ami valóban okkal készül, aminek van létjogosultsága és nem csak a szimpla szórakoztatás kedvéért születik.

– *Örülök, hogy erről kezdtél el beszélni, mert éppen azt szerettem volna megkérdezni, hogyan találász magadnak témát? Bár babaelőadásoknál ez nehéz kérdés lehet.*

– Korábban már megfogalmaztam magamnak a munkámmal kapcsolatban – és tudom, hogy ez a témaválasztásnál nem teljesen érvényesül –, hogy manapság olyan világban élünk, melyben nagyon nehéz a kommunikáció, mivel rengeteg különböző módja van a kultúrának is, és nem feltétlenül tudunk mindig stabil értékekről beszélni. Azt gondolom azonban, hogy az előadásaimmal megtaláltam a kommunikáció egy olyan lehetőségét, ami univerzális. Olyan előadásokat igyekszem készíteni, amelyekben megjelenhetnek a kultúra különböző szeletei. Azt gondolom, hogy ezekből az előadásokból minden korosztály nagyjából ugyanazt tudja megérteni, és éppen ezért el tudnak kezdeni kommunikálni egymással az emberek. Számomra jelenleg ez a legfontosabb. Azt hiszem, ezt maguktól a kicsiktől tanultam, mert ők nem a különbözőségeket keresik a dolgokban, hanem azt, ami egyetemes, amire támaszkodni tudnak. Tudom, hogy furcsa példát hozok most erre, de nézd el nekem, és értsd meg, hogy mit szeretnék elmagyarázni vele. A feleségem egy olyan óvodában dolgozik, ahol a csoportjába 20 különböző nemzetiségű gyerek jár. Egyik nap, amikor hazajött, elmesélte, hogy egy ghánai kisfiú egy lett kisfiúval ment el a mosdóba aznap, és hogy mennyire boldogok lettek mind a ketten, miután rájöttek, hogy ugyanabból az okból mentek vécére, és hasonlóan is végezték a dolgukat. A gyerekek ilyenek. Ők a hasonlóságokat keresik, és ebben is bíznak meg a legjobban. Mi felnőttek folyton különbséget akarunk tenni, mi mondjuk meg, hogy ez jó vagy nem jó, hogy te jó gyerek vagy, te pedig rossz. A bőrszín a gyerekek számára nem jelent semmit. Szerintem nem

5 A társulat munkájáról bővebben: <http://www.handspringpuppet.co.za/>. *Woyczech on the Highveld* című előadásukkal vendégszereltek a Trafóban 2011 októberében.

The Red Dragon.
R: Karel Van Ransbeeck,
Tin Wellens.
Theater De Spiegel,
2004 – 2008



Brambory. R: Martin Staes-Pollet,
T: Květa Pacovská, Elisabeth Schnell.
Theater De Spiegel –
Theatre de la Guimbarde, 2008



Květa Pacovská világa.
Theater De Spiegel, 2008 – 2010

J.R: Noell Dehousse, kompozíció és zene: Guigou Chenevier,
T: Karel Van Ransbeeck. Theater De Spiegel – Cie Balabik (F),
2007–2009

helyes különbséget tenni, mert őszintén hiszem, hogy alaptermészetünket tekintve nem vagyunk a kategorizálás hívei, és alapvetően minden ember kíváncsi a másikra. Természetesen a gyerekek is észreveszik a különbségeket, de ők még nem tár-
sítanak mellé negatív jelentéstartalmat. Számomra ez jelenti a legnagyobb feladatot, hogy találjunk egy olyan általános nyelvet, amit mindenki ért. És szerintem az a fajta zenés színház vagy bábszínház, amit csinálunk, az lehet ilyesmi. Ha most visszatérek a kérdésemre, hogy miként találok témákat, például a *Ha Dede* története számomra a különbözőségről szól. Sok felnőtt néző nem szokta érteni, általában azt mondják rá, hogy túl absztrakt, és hogy mi köze a geometriának a gyerekekhez. Számomra mégis olyan egyértelmű, hogy a *Ha Dede* arról szól, hogy a különbözőségek ellenére is meg lehet találni a módját, hogyan nyissunk egymás felé. Azt is szerettem



volna elmondani ebben az előadásban, hogy azt kell keresnünk, amit közösen tudunk csinálni. Persze a csecsemőszínház, mint színházi trend, ma már szinte mozgalmá nőtte ki magát. Valahol nagyon jó, hogy ennyi ember foglalkozik ezzel a célcsoporttal.



A Nest című előadás gyerekközönsége



A libereci Matefinka fesztivál résztvevői



Szerintem az a legfontosabb, hogy mindannyian megértsük, hogy a kicsiktől sokat lehet tanulni, és nekünk nincs más dolgunk, mint hogy megfigyeljük őket. Mindent elsősre megértenek, befogadnak, csak nekik időbe telik, míg az agyukban úgy strukturálják az új információkat, hogy arra reflektáljanak is valahogyan. Ezért kell nagyon türelmeseknek lennünk velük.

• • •

Karel Van Ransbeeck és színháza, a *Theater De Spiegel* is tagja a *Small size – big citizens* hálózatnak, ami egy olyan nemzetközi szervezet, amely kifejezetten

a csecsemőszínházzal foglalkozó társulatokat tömöríti magába. A hálózatnak köszönhetően rendszeresen végeznek kutatásokat, hogy megismerjék a babák reakcióit szerte a világon. Magyarországról a Kolibri Színház és a Kabóca Bábszínház tagja a szervezetnek.

Az általa tartott workshopon *Nest* című produkciójuk díszletét használta. Mikor elkészült ez a kör alakú, játékra invitáló tér, eleinte csak kiállították és megfigyelték, hogyan viselkednek a babák ebben a térben, csak hónapokkal később kezdtek el az előadáson dolgozni.

ART FOR THE SMALLEST ONES

This is an interview with Karel Van Ransbeeck, the artistic director of *Theater De Spiegel* in Belgium. Here he describes his career and work, as well as his relationship with Hungary.

Van Ransbeeck and his theater are members of the Small Size – Big Citizens Network, which focuses specifically on theater troupes that cater to children aged 0-6. Thanks to this network, regular research is done to learn about young children's reactions to performances all over the world. Theater for early childhood as a theater trend has evolved into a real movement. "It's a good thing that so many people are dealing with this target group. I think it's most important for us to understand that we can all learn from the little ones. And we don't need to do anything other than to observe them. They understand and accept things immediately, but they take their time as they structure new information so that they can somehow reflect on it. That's why we have to be very patient with them."