

ART LIMES
BÁB-TÁR XXI.
2016.2

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS

1. BÁB ÉS HAGYOMÁNY • PUPPET AND TRADITION

-
- 5 Hutvágner Éva: A Nemzeti Bábszínháték rövid tündöklése
 | The Short Glory of the National Puppet Theatre
- 13 Dus Polett: A megidézés dilemmája
 | The Dilemma of Conjuratíon
- 19 Szilágyi Imre: A szlovén bábjátás története
 | The History of Slovenian Puppetry
- 27 Agata Freyer: A szlovén bábszínház és a képzőművészet. Részlet a kiállítási katalógusból
 | The Slovenian Puppetry Theatre Fine Art
- 29 Novák Ildikó: „A színház egy mágikus művészet” Memento – Cristina Pepino (1951–2013)
 | “Theater is a magical art” – Memento – Cristina Pepino (1951–2013)

2. BÁB ÉS BÁBSZÍNHÁZ • PUPPET AND PUPPET THEATRE

-
- 35 Simon Annamária: Bábszínház máskép(p). Ilka Schönbein mágikus színháza
 | Puppet Theater from Another View. Ilka Schönbein’s Magical Theatre
- 41 Ölbei Livia: Kezdetben volt a kert. Garmann nyara a Mesebolt Bábszínházban
 | In the beginning, there was a garden. Garmann’s Summer in the Mesebolt Puppet Theatre
- 47 Balogh Géza: Posztmodern „dezintegráció” gyerekeknek a magyar színházban
 | Postmodern “Disintegration” for Children in the audience of the Hungarian Theatre



3. SEREGSZEMLE · GROUP REVIEW

- 55 Goda Móni: Határdöntő képzelet. Imaginale 16
| Imagination without borders. Imaginale16

4. KITEKINTÉS · LOOKING OUT

- 63 Brunella Eruli: A bábjáték és a tárgyszínház alkalmazása a kortárs előadóművészetben
| The Use of Puppetry and the Theatre of Objects in the Performing Arts of Today
- 69 Csató Kata: Bábkonferencia Charleville-ben
| Puppet Conference in Charleville

5. KINCS-TÁR · TREASURE-CHEST

- 73 Lovas Lilla: Egy bábos-képzőművész dinasztiáról és az arasznyi csodákról
| About a Puppeteer and Artist Dynasty and the Span Long Miracles

6. IN MEMORIAM

- 83 Marek Waszkiel: Jurkowski – post mortem
| Jurkowski – post mortem
- 87 Henryk Jurkowski: Mamulengo, a brazil betlehemes játék
| Mamulengo, a Brazilian Nativity Play

MELLÉKLET (ANGOL NYELVŰ) · ADDENDUM

- 95 Balogh Géza: A magyar bábjáték régen és most
| Géza Balogh: Hungarian Puppetry: Past and Present



Hutvágner Éva

A NEMZETI BÁBSZÍNHÁTÉK RÖVID TÜNDÖKLÉSE



Rév István Árpád fiatalkori portréja

Mindentől távoli szigetnek tűnik Rév István Árpád munkássága és a Nemzeti Bábszínháték rövidéletű működése. Kevésbé ismerjük, mert esztétikai elképzelésében, színházi programjában ugyan újítónak számított; de a színház bezárása és Rév István művészeti életben történő háttérbe szorulása miatt mégis izolált példájává vált a magyar bábtörténetnek.

Egyszer-egyszer még hivatkoztak a társulat előadásaira¹, és Bod László, a színház tanulmányi ösztöndíjasa² is úgy említi, mint a pályáját meghatározó intézményt³, mégis, az Állami Bábszínház későbbi, főként a kezdeti időszakra jellemző öndefiníciója (mely nem nevezett meg előzményt vagy megemlíthető hagyományt)⁴, továbbá Rév István látásának teljes és végleges elvesztése, s nem különben az ízlés megváltozása miatt a színház rövid működése jelenleg is csak történeti kuriózumnak tűnhet.

A Nemzeti Bábszínháték 1941-től 1944-ig működött nagy sikerrel. A színház 1945-ben még újra megnyitotta kapuit, ám ekkor már mindössze néhány előadást ért meg. Rév István visszaemlékezései, levelei és a korabeli dokumentumok alapján jelenleg nem lehet pontosan eldönteni, hogy miért kellett bezárnia a Podmaniczky utca 8. alatt működő magánszínházának kapuit. A felmerülő lehetőségekből valószínűsíthető, hogy több komponensű, összetett okról van szó, melynek a lakbérinfláció és a háború utáni gazdasági instabilitás épp úgy a része volt, mint a politikai nyomás, ami a „megbízhatatlannak” bélyegzett és a háború előtt és alatt is működő (báb)színházi alkotókat érintette. A társulat utolsó előadása 1947-ben az I. Magyar Bábjátékos Kongresszuson⁵ volt: itt Rév István, mint szervező is szerepelt, az összegyűlt szakmai közönség előtt a társulat is játszott.⁶

Rév István Árpád indulása a századelő bábművészeihez hasonló volt: ő is, mint annyian, a képzőművészet

1 Pl.: Lázár Magda: Mi az igazság a Toldi körül?, *Népszabadság*, 1985. március 21.

2 Kiadták a bábszínházi ösztöndíjat. *Nemzeti Újság*, 1944. június 7, Miklóssy Lajos: Az ösztöndíjas Bod László bábszínházat akar nyitni Kolozsváron. *Magyar Játékszín*, 1944. 09.07.

3 Körömdi Lajos: Az én Karcagom, *Bod László festőművész világjárásai és hazatalálásai*. 1999. 28. http://vfek.vfmk.hu/00000080/letoltes/kormendi_lajos_az_en_karcagom.pdf, letöltés ideje, 2016. április 17.

4 Pl.: Kristóf Károly: *Nyolc millió néző*, 1975/XV. 5.

5 Az első országos bábjáték-találkozó (más forrásokban I. Országos Bábkongresszus), 1947. május 27-31.

6 A kongresszuson játszottak többek között a debreceni Piarista Gimnázium, Jászszági Népi Bábszínháték, a Nagyköri Gimnázium, egy megnevezés nélküli sátoraljaújhegyi bábcsoport, a Regnum Marianum budapesti bábcsoportja, Mauréry T., Palkó József, Lénárt Géua, Büky Béla, és végül Rév István a Toldival.



Rév István Árpád és a játékkészítő műhely



Részlet a Toldi című bábelőadásból



Rév István Árpád mechanizált botbábjának szerkezete, 1948

felől érkezett a bábművészethez, iskoláit a düsseldorfi Képzőművészeti Akadémián⁷ és Hollweinben végezte. Magyarországi működését először játék- és hegedűkészítőként kezdte (mindkettőre saját vállalatot épített⁸). Kitűnő üzleti érzékének köszönhetően a bábszínház megalapítását, amelyet visszaemlékezései szerint már gyerekkorától tervezett, hosszas kísérletezés előzte meg. Szükség is volt erre, hiszen színházát kizárólag reklámgrafikák rajzolásából, rajztanításból⁹, valamint hegedű- és játékkészítésből származó saját tőkéből alapította meg. Ekkor már festőként is ismert volt: a meghívók tanúsága alapján többször is kiállított, vezetője volt az Iparosok Országos Központi Szövetkezete egyik részlegének, és tagja az Új Művészek Egyesületének.

A bábszínházról való elgondolásának alapját a korszak európai (főként német nyelvterületen működő), önálló repertoárral és nagy hagyománnyal rendelkező bábszínházai adták, amelyeknél Rév maga is megfordult, sőt nem egy helyen „önkéntesként” segédkezett, mint scenikus.

„Kérésem támogatására legyen szabad felemlítenem, hogy kulturális és művészi kezdeményezésemmel a színjátszó kultúra terén mulasztást kívánok pótolni, amennyiben ezen műfaj a külföldön már igen régen elterjedt és történelmi múltta tekint vissza. Amíg a környező államokban a művészi bábjátékok komoly hivatást töltenek be a széles néprétegek kulturális nevelésében, addig hazánkban e műfaj művészi vonatkozásban még csak nem is ismeretes.”¹⁰

Önmeghatározásában (mint az évtizedet megelőző bábművészeknél általában) két komponens alkotta a fő vonásokat: a várasi bábjátékhoz és a képzőművészethez való viszony. A vágyott minta, az európai színvonalú „művészi bábjáték” létrehozása Rév elgondolásában eltért a vásári bábjátéktól. *„Művészi bábjátékok akarok csinálni. Vagyis nem is egészen bábjátékok, hanem bábszínházakat. [...] Mi a különbség? A bábjátékokat a Hincz bácsi csinálja, kint a Ligetben, én pedig*



Rév István Árpád

több felvonásos drámákat fogok előadni, persze nem tragédiákat, hanem bohózatokat, mulatságos dolgokat, a népi dolgokat akarom feldolgozni, és mindenek előtt a Toldival indulok.”¹¹

A művészi jelleget és a vásári bábművésztől való különbözőséget egyrészt a kidolgozott, a korszak prózai és zenei színházából is merített műsorpolitika („Felnőttek számára Toldit, Istvánkát, Operákat, továbbá magyar népi tréfás szórakoztató műsort, majd francia vígjátékok.”¹²), másrészt a játszott darabok „élő” színházhoz hasonló dramatikus felépítése és a színház képzőművészeti kidolgozottsága adta. Egy 1971-ben készült riportban kitér arra a momentumra, amikor számításba kezdte venni a „budapesti közönség” igényeit. *„Rájöttem, hogy hogy nézzenek ki ezek a bábok, amikkel játszani lehet. Rájöttem, hogy díszlet kell, ragyogni*

7 Itt rajztanári és reklámgrafikus oklevelet is szerzett.

8 Kép 6.o.

9 Többek között a Veres Pálné utcai leányiskolában tanított.

10 Rév István levele, 1940, OSZMI, Bábtár, 2015.73.1

11 Részlet a Rév István Árpád portréfilmből, 1971, rend: Bódis Mária, Perényi Endre., OSZMI Bábtár

12 uo.



Az Öltöztetős könyv, 1941

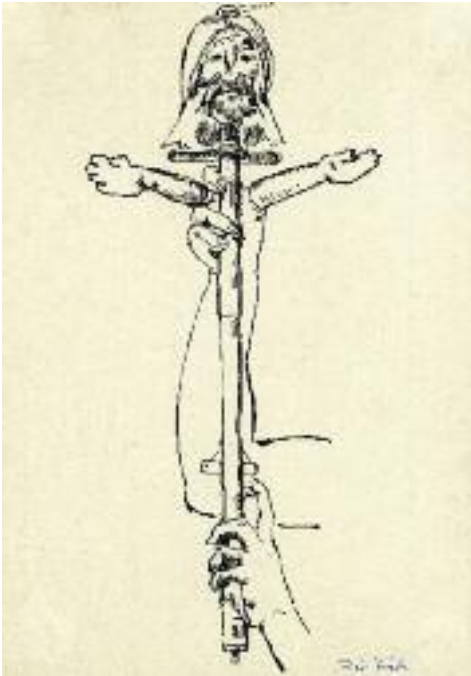


Hajzatok felerősítése, Rév István Árpád rajza, 1948.

kell a milliónek, és csak enyhén komikus bábokkal lehet kezdeni.”

Ernek megfelelően alakította ki a színházi tereket¹³ és a bábokat. Bábjait, az ún. mechanikus botbábokat vagy mechanikus rudasbábokat szintén hosszas kísérletezéssel hozta létre. A bábok két technika ötvözésével készültek. A bábjátékos egyik kezével a 60-70 centiméteres báb testét mozgatta, belenyúlva a zsákbábhoz hasonlóan kialakított részen és a ruhaujjakon keresztül a bábokezek belsejébe, egy ujjas üregébe. Eközben a másik kezével a belsejébe zsinórt mozgatva a bot alján elhelyezett csapokkal és billentyűkkel. Ezzel a technikával

¹³ Többfelvonásos drámaként, jelenetről jelenetre változó, aprólékos, ragyogó díszlettel alkotta meg előadásait, melyeket egy direkt erre a célra kialakított „szánkós színpaddal” oldott meg: a dobozszínházként elképzelhető, kb. 1,5x2 méteres színpad díszletezése, hátterei sávokban voltak elrendezve (a rövidülés törvényét figyelembe véve, néha kimondottan nagy, mesei teret ábrázoltak). Ezeket jelenetről jelenetre átrendezték, úgy, hogy a színpadon leengedett függöny mögött, mely elé ezekben a másodpercekben általában kilépett a „narrátor”, egyszerűen áttolták az új jelenet szerint elrendezett sínket – melyeket már az előző jelenet során bekészítettek. Rév színházában a komoly színpadi világítás is az előadások sajátja volt – a jelenetekben háttérül szolgáló gyertyák, lámpások, világító testek elektromos fényt kaptak.



Billentyűs botbáb technikája, Rév István Árpád rajza, 1948.



Báboperák plakátja

a szája, a szemek, a nyak, a különböző testrészek képei-
sek voltak realiztikusan mozogni, miközben a báb
a vásári bábjátékhoz hasonlóan gyors, lendületes
maradt a botbáb-technikának köszönhetően.¹⁴ Rév
István nemcsak a műsortervét (hiszen játszottak „klasszi-
kusokat, kisoperákat, énekes, zenés népi darabokat,
bohózatokat, népszínműveket, misztériumokat, balla-
dákat, népmeséket, kacagóesteket”¹⁵) és előadásainak
a negyvenes évekhez köthető stílusát¹⁶ merítette a kora-
beli népszerű színházakból: bábtársulatának működését
is szándékoltnan kötötte össze egy élő színészekből álló
társulat munkájával: a négy év alatt tartott összesen 16

bemutatóját, melyben számtalan szerep volt, szinte tel-
jesen a „kezdő társulattal”, a Toldi bábjáival játszott.
A bábok átöltöztetése megszabott rendben történt¹⁷,
ezt a rendszert az előadások létrejöttének sorrendjét
is megjelenítő Öltöztetős Könyv¹⁸ rögzítette. Ebben
a könyvben a legelső előadáshoz, a Toldihoz köve-¹⁹
megneveztek minden egyes, a későbbiek során meg-
jelenő szerepet²⁰. Az arc olajfestékkel készült alapka-
rakterére lemosható, temperából készült kiegészítés
került, továbbá a figurák az új szerepek megfelelő
arcot, ruhát és parókat kaptak.²¹ Az öltöztetés és a sze-
repformálás szabályát tehát úgy határozhatnánk meg

14 Lásd, Botos-kesztyűs báb, in: Lellei Pál, Bábkészítés, Budapest, ESZME, 2014,146.

15 Rádiónyilatkozat, 1941. március 12, Rév István Árpád, 1. album.

16 Ezt a kisszámú szakirodalom többnyire népiesként nevezi meg – pl. http://tbeck.beckground.hu/szinhaz/hm/24.htm#_ednref4, letöltés ideje 2016. április 17.

17 Pl. a Toldi előadásában 20 báb játszott mind a 32 szerepet.

18 Kép 8.o.

19 Az előadást több mint 600 alkalommal játszották a négy év alatt, a kerek „százas” előadások alkalmával díszelőadásokat rendeztek, melyre díszvendégeket, művészeket és politikusokat is hívtak.

20 Pl. Toldi György a későbbi előadásokban többek között játszott a Betyár (Istvánka), Don Juan (Panoptikum), a Vadász (Róka csinálta király) és a Pogány szolga (A soktudó fiú) szerepeit.

21 Kép 8.o.



Rév István Árpád és Ego nevű bábjaja

mintha valóban egy jól működő, népszerű színház kicsinyített másáról beszélhénk. A ruhák, parókák, az arc festése hűen és aprólékosan tükrözte egy valódi kosztüm megjelenését és egy színész arcfestését: Mia, azaz Rév István Árpád felesége által varrt több mint 200 db. bábkosztüm²² egy eredeti jelmez aprólékos, kicsinyített utánzataiként hatott, a haját és arcszőrözetet pedig valódi hajból készült parókák jelentették²³, ahogy az állat-figurák szőrözte is rendre az ábrázolt állat valódi szőrözetének felhasználásával készült.

A zene is az előbbiekhöz hasonló pontossággal, a természetes hangok megjelenítésének igényével jelent meg. *Tücsökprobléma* alcímmel írt egy korabeli publikáció Rév pontos és kidolgozott hangkulisszájáról. *„De akusztikailag is művészetet akar nyújtani. Ötletes hangszereket készített a különböző állathangok utánzására. Annak idején a Nemzeti Színházban a tücsökciripelést csak úgy tudták reprodukálni a színpadon, hogy Bajor Gizi kertjében gramofonlemezre vették a tücsökciripelést. Mindezt ez az elmés bábjátékos egy fillérért úgy oldotta meg, hogy gombnagyságú szarúkorong peremét körfűrészes alakúra kicsipkélte. A korongocska forgatásával a fogaknak nekitámadó acéllap olyan tanyai tücsökciripelést rögtönöz, hogy akármelyik gramofónsztár-tücsökkel felveheti a versenyt.”*²⁴

Nem csak a megjeleníteni kívánt zörejek, hangok pontosságára törekedett, de a kísérőzene is igen nagy szerepet játszott a darabjaiban. A leghíresebb az előadások kísérőzenéi közül talán a Toldi zenéje, melyet Laurisin Miklós szerzett, és felvételről ment előadásról előadásra.

A többnyire Rév által átirított bábdarabok dramaturgiája is inkább hasonlított a műfaj szerint megemlíthető „forrásszínház” előadásainak szokásrendjéhez, mintsem a bábdramaturgia sajátos szabályaihoz. A több felvonásos, jelenetenként változó előadások (természetesen az operákat kivéve) alapvetően a szövegre épültek, az előadásoknak gyakran narrátora is volt. Jól mutatja a helyzetet, hogy a Toldinak szinte a teljes szövege elhangzott a színpadon; a leíró részeket Arany János báb-mása mondta el a színen.²⁵

A négy, nyári szünet nélküli végigjátszott év alatt szinte sorra megjelentek a Rév által tervezett műfajok: a Toldi után az Istvánkát adják elő (Szép Ernő Egyszeri királyfijából): mindkettő több felvonásos, klasszikus drámaként jelenik meg a repertoárban.

*„A budapesti színházlátogató közönség nagy része – vagy kis része – mindegy – idáig legfeljebb csak a Nemzeti Színházba járt. Ha járt. Szám szerinti nagy részének kultúrsumját főleg a Pódium Kabaré, Royal Orfeum, vagy nyugalmasabb vasárnapi sétájuk során a ligetek bohócainak békevilágizú játékaik elégtették ki.”*²⁶ Az idézetben is megjelenő nézők kultúrsumja számára kielégítő bohózatok és komédiák: Vasary János *Angyalt vettem feleségül* című műve; a *Panoptikum* című, híres történeti személyeket megjelenítő vígjáték, és a Belvárosi Színházból „kölcsonzótt” *Az ügyvéd és a férje* (Louis Verneuil)²⁷, vagy a szintén romantikus komédiaként színre vitt *Baj*

22 Látogatás a budapesti bábszínházban, 1941., Toldi album 4.

23 Az erről való számos tudósítás mind a színház technikai felszereltségéről, a bábok valóság-hű megjelenéséről ad számot, pl. omikron, Amit a közönségnek a színházak rejtelmeiről tudnia kell. *Magyar Szó*, 1941.

24 Baráth Ferenc: *Arany János, Toldi Miklós, a bika, a rókaalkú Toldi György – kétméteres bábszínházban*. 1941.

25 Kép 6.o.

26 Bábszínház Budapest. *Magyar Út*, 1941.

27 A népszerű darabok élő- és bábszínházi megjelenésére Rév külön felhívta a figyelmet azáltal, hogy az előadásra meghívta a Belvárosi Színház színészeit. Az eseményre a sajtó is felfigyelt. „Honthy Hanna, Makay Margit és Delly Ferenc vitzeltek a báboknál...” in.: *Eleven sztárok látogatása fakollégáinknál.* – ugyanígy hasonlóságot vélt felfedezni a kritika néhány előadás bábjainak öltözte, hanghordozása és az „eredeti” előadás között.

van a *mennyországban* című előadás. Emellett számos, egyfelvonásosokból álló kabaré-esteket is rendeztek: a *Kacagó est*, *Az ember nincsen fából* és a *Tarka-barka kabaréest* voltak ezek. Rév, főként a német példákra támaszkodva Opera-esteket szervez, két egyfelvonásos bábooperát adnak elő²⁸. Pergolesi *Az úrhatnám szolgáló* és Haydn *A patikus* című operáját meghívott operaénekesek „kíséréssel” játsszák végig²⁹. A meseelőadások nem tartoztak a színház fő profiljához (sőt játszásuk a Nemzeti Bábszínház számára minden bemutató alkalmával engedélyköteles volt), főként délutánonként játszották őket. Az *aranyszörű bárány*, *A soktudó fiú*, *Az ezüsfurulya*, a *Terülj-terülj asztalkám* és a *Mátyás király rendet csinál* című előadások mentek a színház rövid működése alatt.

A színház társulatának Irsay Nóra, Lubinszky Lili, Vághy Panni, Bató László, Faludi László, Gera Zoltán, Háray Ferenc, Kaszás László, Kertész István, Király Ferenc, Sashegyi József és Tamás Benő volt a tagja, akiket Rév István képzett bábosként – a színház ösztöndíjasa pedig a már említett Bod László volt.

A háború alatt is sikeresen működő színház a németek bevonulása után megszűnt, de még egyszer, 1945-ben megnyitották az eredeti helyszínen, a Podmaniczky utcai épületben a színház kapuit, ám ekkor már csak néhány alkalommal játszottak – a színház épületét a Teleki Pál Diákotthon vette át. Rév István megpróbált új épületet szerezni³⁰, majd „átadni” színházát az újonnan alakuló bábszínházi élet képviselőinek, de erre, a háború alatt is működő, politikusokat díszelőadásra meghívó igazgatónak már nem volt esélye. Az 1947-ben összehívott I. Magyar Bábjátékos Kongresszus célja a bábos szakma alulról jövő kezdeményezéseinek életben tartása és a régi mesterek pozíciójának megbeszélése, továbbá egy bábművészeti oktatóintézmény létrehozása lett volna, ám ezek a célok nem valósultak meg. Rév István életének utolsó évtizedeit – látásának teljes, végleges elvesztéséig – tanfolyami előadások tartásával, a Pedagógiai Főiskolán való tanítással, meseírással³¹, és rajzolással töltötte.

Fotók: OSZMI

THE SHORT GLORY OF THE NATIONAL PUPPET THEATRE

The National Puppet Theatre, which was founded by István Árpád Rév in 1941, is the theme of my paper. The director's aesthetic ideal was based on the model provided by the most famous puppet theatres of the age. The theatre worked during the war until its closure in 1944 which happened because of the inflation and the unstable economical and political situation. Rév's company performed its repertoire for both adults and children with outstanding success. During its short existence, the company realized many shows: for example folk tale adaptations for children, puppet operas and puppet cabarets for adults from the repertoire of the contemporary theatres in the style of the forties. The paper goes into particulars of the documents and articles and shows the theatrical context of this short-life theatre.

28 Kép 9.o.

29 Kép 9.o.

30 Tudományos filmszínház, Kamara Opera a Kamara varieté helyén. *Film és Színház*, 1944.04.27

31 Ekkor született a *Szilajka* című és általa illusztrált meséje is, melyet a Móra Könyvkiadó jelentetett meg 1958-ban. nref4, letöltés ideje 2016. április 17.



Wayang Experimental. Dus Polett előadása, Kovács Tamás közreműködésével, 2015. Budapest



Dus Polett

A MEGIDÉZÉS DILEMMÁJA

A wayang kultit hazánkban leginkább bábszínházként definiált jávai árnyjáték. De vajon eredeti közegében, Indonéziában miként definiálódik a wayang? Mitől válik színházzá, színház-e egyáltalán? Írásomban kísérletet teszek arra, hogy az európai színháztörténeti definíciókéslet újraalkalmazásával a wayang kultit definícióját pontosítsam, bízva abban, hogy megfogalmazásaim további kérdésekre sarkallják a wayang iránt érdeklődőket és talán kezdetét veszi egy termékeny, sokoldalú vita erről a páratlan művészeti formáról.

Mi tehát a wayang?

„Mint ahogy Indonézia-szerte ismert, a wayang olyan dramatikus művészeti forma, mely a közösség életével és problémáival foglalkozik.

A történetek mélyén az élet fizikai és spirituális problémáit szemlélteti szimbolikus, vizuális módon.

Az emberek egyéni és közösségi életének nehézségeit mutatja fel egy nyugodt, harmonikus közösségi működésben.

A néző az erkölcsi normákkal, a szépség és az igazság alapeszményeivel is szembesül.¹ (Prof. R. M. Moerdowo)

Moerdowo professzor meghatározása alapján, élő hagyományként a wayang kultit elsősorban a két jávai szultanátusban, Yogjakartában és Surakartában látható – szinte változatlan formában – napjainkban is. A 2003 óta a Szellemi Világörökség részét képező, napnyugtától napkeltéig tartó közel 9 órás wayang játék eredetét, formai elemeit, társadalmi hatását zeneetnológusok, képzőművészek, művészettörténészek, zenetörténészek, kultúra antropológusok is kutatták. Ha végigtekintünk az általuk alkotott „wayang”-definíciókon, láthatjuk, hogy nincs konszenzus a meghatározásban: Benedict R.O.G. Anderson például metafizikai és etikai rendszernek², Prof. Dr. Ben Arps³

audiovizuális látványosságnak, James R. Brandon⁴ a közösség tradicionális értékeit felmutató, összművészeti moralizáló játéknak definiálta a wayangot. A színháztörténeti gyakorlat bábszínházként tekint a wayangra, azonban fontos tudni, hogy mindazok a kérdések és fogalmak, amelyek az európai színháztörténet fejlődését meghatározták – a dramatikus szöveg és a látott vizuális elemek viszonya, a *mise en scène* fejlődése, az alkotói kreativitás, a rendezés, a technikai fejlődés, a scenika –, kevéssé vagy egyáltalán nem jelennek meg a wayangban. Egy olyan művészeti formáról beszélünk, ahol nincs rendező, csak rendező elv, nincs dramaturg, csak dramaturgiai egység, nincs színész, csak az egyszemélyes ceremóniamester, a dalang és az általa manipulált bábok. Moerdowo fontos meglátása, hogy a wayang kultinak a jávai emberek ön- és csoportidentitás-képzése szempontjából van referenciális ereje. A 9 órás előadások alatt a jávai erkölcs, etika és metafizika hol szimbolikus, hol metaforikus, hol pedig egészen pragmatikus módon kerül felmutatásra.

A mikro- és a makrokozmosz viszonya, a láthatatlan világ rendjének és jeleinek dekódolása a jávaiak számára generációkon át örökölt, tanult és megélt folyamat. A wayang a jávai nézők szempontjából évszázadokon keresztül közösségi mágikus aktusként, az egyén és a csoport fejlődéstörténeteként, útmutatásként, erkölcsi példázatként definiálódik, ahol az Isteni Egy vezető a dalangot, a nézőt és a történetben szereplő hősoket.

„... a jávaiak szerint Ádámtól Allah teremtette, Ádámtól származik Mohamed próféta, Batara Guru, azaz Shiva és Visnu is. Visnu első földi inkarnációja Rama herceg, a Ramayana hőse, majd Krisnaként inkarnálódott újra, hogy a Mahábháratában segítse a Pandavákat.

1 Prof.R.M. Moerdowo *Wayang: Its significance in Indonesian*. Society Pn. Balai Pustaka Jakarta, 1982. 63. o.

2 Benedict R.O.G. Anderson: *Mythology and the tolerance of the Javanese*. Cornell University Press, 1965. 5. o.

3 Prof. Dr. Bernard Arps: *The sound of space*. Mrazek, 2002. 316. o.

4 James R. Brandon: *Theatre in Southeast Asia*. Harvard University Press, 1967. 116–118. o.

A Pandawák leszármazottja minden ójávai király, későbbi szultán és vezető egészen a 20. századig. Éppen ezért a Mahábhárata az összekötő kapocs a jelen és a dicső múlt között.⁵

A wayang megértésének előfeltétele az a szinkretizmus, amelyre Brandon rámutat. Az animista ősjávai, a hindu–buddhista rendszerek és az iszlám egymásra épülve teremtettek egységet, és élnek ma is a jávaiak mágikus tudatában. Az ősök jelenléte, a mindent átható láthatatlan rend és erő, a dicső múlt megkérdőjelezhetetlen valóságok, a feljebbvaló *Egy* megtestesülése nélkül nincs wayang előadás.

A wayang kellékei a jávai világlátás szerinti kozmoszt szimbolizálják. A fehér vászon az eget, az olajmécses a napot, az életfa az égbe és a szellemi szférákba vezető létrát, a banánfába tűzött, jobb oldalon elhelyezett bábok a hősoket, az emberi lélek és szellem jó oldalát, a baloldalon elhelyezett bábok a negatív alakokat, a lélek sötét oldalát.

Ahogy a bábokat a dalang a gamelán zene lüktetésére mozgatja, ugyanúgy mozog az ember a kozmosz ritmusára. A wayang történeteinek egyik vezérgondolata, hogy az emberi élet nem független a világmindenség törvényeitől, szükség van az isteni útmutatásra, a tettek következményeinek ismeretére, a látott és a láthatatlan világ közötti harmóniára.

A dalang

A wayang előadások egyszemélyes fő ceremóniamestere, ő mozgatja és szólaltatja meg a bábokat, meséli a cselekményt, vezényli a gamelán zenekart, tartja a kapcsolatot a közönséggel, kelti életre a figurákat és kíséri a nézőket a történetek mélyén rejlő bölcsesség megértéséhez vezető úton. Szerepe az animista időkben a szellemi vezető, a sámán, a láthatatlan világok követe. Napjainkban is – a technikai tudáson túl – komoly szellemi felkészülés jellemzi őket.

Brandon tanulmányában kifejti⁶, hogy egy dalangnak hatféle imát kell rendszeresen, de az előadások előtt mindenképpen elvégeznie: az otthoni imát, az előadás

helyszínére megérkezés imáját, a zenei bevezető alatti imát, az olajmécses teljes fényességének imáját, az első szöveges rész előtti imát és az első báb, az életfa vászon közepére elhelyezése alatt elmondott imát, ami után elkezdődhet az előadás. A dalang feladata, hogy a mindent átható és mozgó *Egy* jelenvalóvá váljon az előadásban. A dalang által megidézett majd megtestesített *Egy* mozgatja végső soron a bábokat. A wayang bábok az adott történetben betöltött szerepeiken túl felmutatnak szellemi értékeket és tartalmakat is, nem pusztán egyes hősök alakjainak a megtestesítői, de a hősök által képviselt értékek jelei: Arjuna bábja-egyrészt jelöli Arjunát, másrészt felmutatja a jávaiak számára fontos „arjunaságot”. Arjunának lenni annyi, mint bátornak, szenvedélyesnek, forrófejűnek, szépségesnek lenni. Bima bábja nem pusztán a legnagyobb testű Pandawa testvér, de a nyers, hétköznapi, hatalmas erő szimbóluma. A wayangban felmutatásra kerülő minden egyes báb emberi erények, tulajdonságok szimbóluma. A bábokat, csakúgy mint a hangszereket vagy a dalang ruhájába tűzött jávai tört, az első használat előtt felszentelik. A felszentelő rítusban behívott szellemek az adott tárgyat, bábót tartalommal, lélekkel töltik fel.

A megidézés

Az európai színháztudományi gyakorlatban alkalmazott definíciók nem alkalmasak arra, hogy a wayangban felmutatott szellemi minőségeket leírják. A wayang kult meghatározásához új definíciót kell alkalmazni. Erika Fischer-Lichte: A (színész) megtestesíti X (szerep)-et, miközben C nézi és Eric Bentley A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel. A színház definíciói alapján a wayang kultra érvényes definíció az alábbi:

A (dalang) megidézi, majd megtestesíti Y-t (végtelen, lsten, kozmikus tudat), hogy megszemélyesíthesse X1, X2, X3...-X100-at (bábok), miközben C nézi. A megidézés nem pusztán megelőzi a megszemélyesítés és/vagy megtestesítés folyamatát, de előfeltétele is azoknak. A bábos és a nézők közösségi együttléte

5 James R. Brandon: *Theater in Southeast Asia*. Harvard University Press, 1967. 92.o.

6 James R. Brandon: *Theatre in Southeast Asia*. Harvard University Press, 1967. 221.o



Jávai wayang bábok Dus Polett
gyűjteményéből





Jávai wayang báb Dus Polett gyűjteményéből

a megidézés aktusától válik színházzá, olyan színházzá, amely felmutatja a jávai erkölcs és etika alapvetéseit.

Kejawen-jávai etika, emberi mérce

„A jávai világnézet mindenre kiterjedő választ nyújt a valóság végső szerkezetének kérdéseire. Nem pusztán teória, de a mindennapi élet vezetésének értellemmel telített empirikus gyakorlata is.”

A jávai emberek világlátásának, a kejawennek az egyik legfontosabb tanítása az egyén és a közösség viszonya. A „*Ki vagyok én?*” kérdésselvetést a cselekvés minden pillanatában megelőzi a „*Hol van a helyem és mi a szerepem a közösségben?*” kérdés. Jáván a wayang recepciója – az európaiótól eltérően – nem az egyes szám első személyű „én”, sokkal inkább a többes szám első személyű „mi” mentén valósul meg. Az egyéni célokat, a közösség, a család és végül az univerzum céljaival kell összehangolni annak érdekében, hogy elérhető legyen egy indulatok nélküli, harmonikus létállapot.

A kejawen szerinti az életben minden mindennel összefügg, eleve elrendelt és meghatározott. Az ember cselekvő része a kozmosznak, ugyanakkor tudatában van

a szabad akarat törvényének: – ahogyan azt a wayang történetek hősei is példázzák – minden pillanatban választás előtt áll. Dönthet jól és rosszul attól függően, hogy választásai haragból, félelemből vagy bölcseségből és harmóniából születnek-e. Annak érdekében, hogy a harmónia mind az egyén, mind pedig a közösség szintjén állandósuljon, mindenkinek dolgoznia kell belső énjén, a batinon. A belső én, a belső ember mások szeme elől rejtett lényege a minden létező eredetéhez, az Egyhez kapcsolódik. A batin sajátja a hatodik érzékként nevezett intuitív érzékelés, a rasa, ennek fejlesztésével és segítségével éri el az ember a legbelsőbb látás és felismerés képességét.

Egy erős belsővel megáldott ember, aki mindig ura az érzelmeinek, tökéletesen tisztában van az ok-okozat törvényével, a világban zajló történéseket türelemmel fogadja, és tudja, hogy mikor jött el a cselekvés ideje, hiszen a cselekvés pillanata tökéletes összhangban áll a kozmosz ritmusával. Az egyén a belső ember művelése révén jut el a bölcs, etikus és harmonikus létállapothoz. A belső ember folyamatos kapcsolatban áll a szívében lakozó Istennel, ezért az az élet nem más, mint egy folytatódó ima. Nincs különbség a profán és a szakrális között, minden az oszthatatlan egyben létezik.

Európaiként érthetjük-e valós jelentésében a wayangot?

Mindezek alapján jogosan vetődik fel a kérdés, hogy a wayang tanulmányozásakor el lehet-e kerülni a poszt-kolonialista „idegen kultúrára vetett romantikus pillantás”⁸ hibáját?

A nyugati társadalmi értékek alapján meghatározásra kerülő jelenségek definíciói alkalmazhatóak-e egy olyan társadalmi, kulturális jelenség definiálására, amelyben az individualizmus, a ráció és a logika, a profán és a szakrális tér elkülönülése nem azonos értékmezőn helyezkedik el, mint Európában? Benedict⁹ ezzel kapcsolatban komoly megállapítást tesz: „*A nyugati világ és Jáva között az egyik legjelentősebb különbség a vallásos*

7 Franz-Magnis Suseno: *Javanese ethics and worldview*. Gramedia, Jakarta, 1997. 132.o

8 Edward Said / Christoph Burgmer: *Bevezetés a posztkoloniális diskurzusba*. Magyar Lettre International, 1998. tavasz, 24–29.

9 Benedict R. O. G Anderson: *Mythology and the tolerance of the Javanese*. Cornell University Press, 1965.5. o.

mitológia teljes hiánya a nyugati társadalmakban, ugyanakkor mindent átható jelenléte a jávai társadalomban. A vallásos mitológiát úgy jellemezhetjük, mint egy nemzeti vagy kulturális szimbólumrendszert, amely a társadalom minden tagjára érvényes, mindenkitől engedelmességet követel, lakóhelytől vagy társadalmi státusztól függetlenül. A jelenkor nyugati társadalmában nincs olyan közös vallásos mitológia, mely ilyen jelentőséggel és mindent átható erővel rendelkezne. A hagyományos keresztény mítoszok már csak úgy vannak jelen, mint impozáns, búskomor romok az amúgy kiüresedett világi civilizáció tájain. A keresztény erkölcsök és tanítások természetesen meghatározhatnak viselkedésmintákat, ezek azonban egyre kevésbé tartalmazznak olyan mindenki számára meggyőző szimbólumrendszert, mely releváns erővel rendelkezik. Ha valaki például tartózkodik a házasságtöréstől, ennek oka sokkal inkább az lenne, hogy nem érezné azt „fair”-nek, vagy mert lusta, elfoglalt vagy félték, semmint azért, mert Paris is alaposan megfizetett Helena elrablásáért, vagy mert Mózes lehozta kőtábláit Sina hegyéről. Nyugati erkölcsünk egyre inkább válik pragmatikussá minden költészet és metafizika nélkül. Jáván ugyanakkor még mindig él a mindenki számára elfogadott vallásos mitológia, amelynek mély lelki és intellektuális tartalma van.”

Amennyiben a nyugati kultúrákat a Benedict által megfogalmazott vallásos mitológia, valamint a mágikus

közösségi tudat teljes hiánya jellemzi, milyen tartalmak lehetnek azok, amelyek univerzálisnak tekinthetők, és mind a jávaiak mind pedig egy nyugati ember számára is referenciális erővel rendelkeznek? Erre pontos választ ad Hamengkubuwono X. Yogyakarta-i szultán 2008-as beszédében: „A wayang filozófiája komplex filozófia, mert egy konkrét erkölcsi filozófia. A wayang alapelvei válaszokat adnak az élet kérdéseire. A wayang univerzumában semmi sem igazán fekete vagy fehér, nem a rossz feketeségét és a jó fehérségét látatja. Minden emberi konfliktus az egyént választás elé állítja, és lehetősége van arra, hogy döntsön a helyes út irányába. A wayang nem pusztán a választás által hozott bölcs művészet, de az indonéz emberek és társadalom értéke is.”¹⁰

Ha eltekintünk az európai tudományosság racionalista praxisától és megkíséreljük valós jelentésében értelmezni a wayang kultúrát, azzal szembesülünk, hogy az emberi életet meghatározó, alapvető kérdésekre kell választ adnunk.

Minden wayang-előadás felmutat egy rendet, ami a nyugati világ társadalmi értékeitől látszólag idegen, de az embertől nem. Ha elfogadjuk, hogy léteznek kultúráktól független abszolút értékek, a wayang mind ezeket esszenciálisan tartalmazza. A wayang az esztétikai tökéletesség igénye mellett megkérdőjelezhetetlen morális mércét állít elé. Van min gondolkodnunk, van mit tanulnunk.

THE DILEMMA OF CONJURATION

The core of this article explores whether a western person is capable of understanding the original meaning of the Javanese Wayang. What makes Wayang theater – and is it theatre anyway? What can we, as Westerners, see and understand of Wayang? When studying Wayang, is it possible to avoid the post-colonial mistake of a “romantic look at a foreign culture”? Can we apply definitions based on Western social values to define a social and cultural phenomenon in which individualism, rationality and logic, the separation of profane and sacred space are not identical to those in Europe? The author questions Western theatre’s definitions of Wayang and proposes a new definition, and, in “The Dilemma of Conjunction,” seeks to explain it.

10 Hamengku Buwono X: *Sarasehan Wayang Pagelaran*. Kraton Yogyakarta, 21 Juni 2003



A szlovén bábművészet 100 éve című kiállítás katalógusborítója:
Martin Krpan, 1984. R. Matjaž Schmidt,
Fotó: Lado Jakša, Ljubljana-i Bábszínház



A kiállítás megnyitóján: Slobodan Marković és Agata Freyer



Mijo Mijušković szobrászművész, a Kis herceg-díj szobrának alkotója, valamint Agata Freyer és Edi Majaron a kiállítás megnyitóján

Szilágyi Imre

A SZLOVÉN BÁBMŰVÉSZET SZÁZ ÉVE

Nagyszabású kiállítást rendeztek 2014 márciusában a fenti címmel Ljubljánában. A kiállítás anyagát ugyanabban az évben bemutatták a volt Jugoszlávia számos városában, majd 2014 októberében Budapesten is.¹ Bár az *Art Limes* olvasói 2006-ban kaptak már egy áttekintést a szlovén bábművészetről,² a kiállítás alkalmat kínált arra, hogy az érdeklődő újabb szempontokkal gazdagíthassa ismereteit. Figyelemre méltó, hogy az alább röviden ismertetendő előadások – melyek bábjaikat a kiállítás is bemutatta – alkotói, létrehozói más művészeti ágakban is elismert tevékenységet folytattak/folytatnak, illetve, hogy szinte mindegyikük oktatja is a bábművészetet.

A kiállítás katalógusa bemutat egy jelenetet a szlovén bábművészet megeremeltjének és egyik legjelentősebb alkotójának, Milan Klemenčičnek (1875–1957) 1938-ban színpadra vitt *Doktor Faust* című marionett játékából. Ezt a művet Klemenčič művészete csúcspontjának tekintik. A művész a 18. századi motívumokat a korabeli európai bábjátásban alkalmazott elemekkel is gazdagította, hiszen szinte állandóan szerepelt az európai bábszínházak műsorán. Klemenčič, akit festőként, forgatókönyvíróként és fotográfusként is számon tartanak – Szlovéniában tőle maradtak fenn az első ismert színes felvételek –, egy mindössze 25 nézőt befogadó szobaszínházban az értelmiségi elitből verbuvált közönség előtt mutatta be a tíz-tizenkét centis bábfigurákat felvonultató művet. A Ljubljánai Bábszínház honlapján szereplő néhány kép alapján groteszk ele-

meiben gazdag szürrealista felfogásban készülhetett.³ 1982-ben megtalálták Klemenčič eredeti bábjaikat és „színpadát”, az előadást felújították, és azóta is műsoron szerepel.⁴

A szlovén kultúrában ma is megbecsült helyen szerepel a második világháborús partizán színház és benne a bábjátás. A bábosok között Klemenčič színházának két művésze is fellépett.⁵ A bábjátékokban (fel nőttek és gyerekek számára is készítettek műsort) megjelentek az ellenség figurái (az olasz és német fasiszták, a kollaboráns fehérgárdisták), illetve a partizánok.

A *kis herceg* 1979-es előadását az egyik legjelentősebb kortárs szlovén rendező, Edi Majaron (1940) rendezte, a bábokat pedig a szobrász Peter Černe (1931–2012) készítette. Az előadás groteszk humorral ábrázolta az üzletembert, a királyt, a hiút, a földrajztudóst, az iszákost, míg a költői ellenpórust a fehéren tündöklő kis herceg, a kissé túlérzékeny virág és a róka jelenítette meg.⁶ A művész egész alkotói tevékenysége mottójának tekintette a mű kulcsmondatát: „jól csak a szívvel lát az ember.”⁷

Ugyancsak Edi Majaron rendezte 1992-ben a szlovén bábművészetben írásaival és szervezői tevékenységével fontos szerepet betöltő Darka Čeh (1949) író, dramaturg által feldolgozott *Hamupipőke* című művet. A bábokat a Majaron által támogatott, magyar költő-désű lendvai Sabina Šinko (Sinkó Szabina) díszlet- és bábtervező, bábpedagógus, festőművész⁸ a lendvai Pupilla Bábszínház vezetője állította színpadra, aki

1 Agata Freyer–Edi Majaron: *100 let slovenske lutkovne umetnosti – A szlovén bábművészet 100 éve*. Mini Teater, Ljubljana, 2014.

2 Matjaž Loboda: A szlovén bábművészet hagyományai. *Art Limes* 2006/1, 55–67.

3 <http://www.lgl.si/si/predstave/vse-predstave/111-Doktor-Faust>

4 Slavko Pezdir: Igra z dušami in za duše. *Delo*, 2007. november 14.

5 <http://partizanskogledalisce.si/na-kratko/>

6 Peter Černe. Razstava marionet iz predstave Mali princ, ki jo je leta 1979 uprizorilo Lutkovno gledališče Ljubljana. <http://www.obalne-galerije.si/index.php/si/article/64/9>

7 In memoriam Peter Černe (1931-2012) Kipi, ki segajo v neskončnost

<https://www.dnevnik.si/1042553484/kultura/vizualna-umetnost/1042553484>. 2012. szeptember 24.

8 Bence Lajos: *Légies figurák, figurális csendéletek – Sinkó Sabina kiállítása*. <http://mno.hu/muravidek/legies-figurak-figuralis-csendelekek-1275974>. 2015. március 8.; Šimonka Tanja: Šinko Sabina. <http://www.gml.si/hu/likovna-razstava-sabina-sinko/>

Jurček és a három rabló, 1944.
R: Alenka Gerlovič, T: Nikolaj
Pimat és Lojze Lavrič.
Partizán Bábszínház.
Fotó: archív



Doktor Faust, 1938. R: Milan Klemenčič,
Miniatűr Bábszínház. Fotó: Žiga Korotnik

Az aranyhal, 1953. R: Jože Pengov,
T: Ajša Pengov, Ljubljana Bábszínház





Pegam és Lamberg, 1977. R: Edi Majaron, T: Janez Vidič. Maribori Bábszínház



Zanka és Sončica, 1995. R: Jan Zakonjšek, T: Danijel Demšar. Ljubljani Bábszínház



Háztetey Károly, 2007. R: Saša Jovanović, T: Jasna Vastl, Ljubljani Bábszínház



Woyczek, 2001. R: Jan Zakonjšek, T: Silvan Omerzu. Ljubljani Bábszínház. Fotó: Blaž Samec

már diplomamunkáját is a *Hamupipőke* képi megjelenítésének témájából írta.⁹ 1992-ben Katarina Marinčič átdolgozásában, Barbara Hieng Samobor (1961; – 2007 óta a ljubljani Városi Színház igazgatója) rendezésében, Barbara Stupica (1962) jelmeztervező, illusztrátor, iparművész – Kazimir Szeverinovic Malevics (1878–1935) hatásáról tanúskodó – bábjaival vitték színre a *Hóféherkét*.

Ivo Svetina író (1948) – szlovén népballadát feldolgozó – *Zarika in Sončica* című drámáját 1995-ben mutatta be a ljubljani bábszínház. A bábokat Danijel Demšar (1954) festő, gyermekkönyv-illusztrátor, tervező készítette, remekül érzékeltetve a mérgezéssel végződő középkori szerelmi dráma légkörét. Svetina a népballadát kiegészítette két új szereplővel, a patetikus elbeszélővel és az akasztófahumorú tréfamesterrel, s ezzel nem csupán ironikus távolságot teremtett a két lánytestvér tragikus sorsától, de a színpadi játék humorát is fokozta.

A francia Claude Aveline munkája nyomán készült a 2000-ben bemutatott *Történet a macskáról* (*Zgodba o mački*). A rendező Helena Šobar-Zajc volt, a báboktól a festő, grafikus, mozaik- és gobelin-készítő, gyermekkönyv-illusztrátor Jože Ciuha (1924–2015) gondoskodott. Életművéért Ciuha 2014-ben elnyerte a Hinko Smrekar-díjat.

A kiállításon látható bábok alapján úgy tűnik, hogy a 2001-es év különösen figyelemreméltó a szlovén bábművészetben. Georg Büchner *Woyzeck* című drámájának szegény, primitív, megvetett és megalázott főhősét és a dráma többi szereplőjét 2001-ben együttérzés nélküli naturalizmussal ábrázolta Silvan Omerzu (1955) rendező, festő és bábművész. Omerzu, aki pedagógusi diplomáját és a bábszínházban szerzett tapasztalatait 1983-ban Prágában a bábszínházi díszlettervezés és a bábkészítés területén fejlesztette tovább, 1993-ban megalapította a Konj nevű bábszínházat, 1994 és 1996 között rendszeresen együttműködött a prágai Minor Színházzal. Munkásságáért kilenc nemzetközi és öt szlovén díjat kapott. A festészetben,

grafikában, keramikában, illusztrálásban és plakáttervezésben is otthonos Omerzu 1993 óta alkot a felnőtt közönség számára, gyakran zavarba ejtve nézőit. „Az első előadások dionüszoszi módon féktelenek voltak, lubickoltak a fekete, az obszcén és az akasztófa humorban, és a hirhedett szégyentelenek – Don Juan, Übü király és Don Cristobald – nevében a bujaságot társította a nemességgel, a banalitást az esztétikummal, a hagyományt a korszerűséggel. 2000 utáni trilógiájában – Michel de Ghelderode flamand drámaíró és misztikus motívumai alapján készült *Isten veled, herceg* című művében, illetve E. T. A. Hoffmann borzalmas történeteinek motívumait felhasználva, a Homokos ember és a Krespel tanácsos című alkotásban – Omerzu grotesz bábjai kifinomultan aszkétikus figurákká alakultak át, akik többé nem gúnyolódnak sem a világon, sem önmagukon, hanem a sors hálójába beleszövődve az élet értelmének és a halál mágijának értelméről, a tiszta művészetéről és az isteni teljességről, a teremtés titkáról gondolkodnak.”¹⁰

Meglepő, hogy a szlovén közvélemény figyelmét nem keltette fel a 2001-ben bemutatott *Történet a malomból* (*Zgodba iz mlina*) című bábjáték. Meglepő, hiszen a darab a számos területen tehetséget mutató (építész végzettségű, de fotográfusként, gyermekkönyvek szerzőjeként, költőként, illusztrátorként is ismert) Tomaž Vrabčič (1954) *A felhő, a molnár és az elveszett egészség* (*Oblak, Mlinar in Pobeglo Zdravje*) című kötete alapján készült, és azt két kitűnő művész, Jelena Sitar Cvetko (1959) dramaturg, rendező, pedagógus, bábszínész és férje, Igor Cvetko (1949) népzenekezelő, bábművész és illusztrátor állította színpadra. A visszhangtalanság azért is meglepő, mert az említett kiállításon bemutatott bábok rendkívül kifejező erejűek. Ők ketten állították 1983-ban ismét színpadra Klemenčič *Doktor Faust*ját. 1997-ben pedig Cvetkóék létrehozták a *Zapik* nevű interaktív bábszínházat.¹¹ Ugyanebben az évben mutatta be a maribori bábszínház a nagy szlovén költő France Prešeren (1800–1849) *Turjaška Rosamunda* című, folklór hátterű, romantikus szerelmi balladáját,

9 Šinko, Sabina: Örömmel kell átadni a mesterségbeli tudást, hogy ők is örömmel adják tovább... *Népújság*. 2010. április 1., 13. sz., 54. évf. 4. <http://www.kl-kl.si/hu/honismeret/muveszeti-arckepcsarnok/sinko-sabina/>

10 S. Omerzu: *Prepovedane ljubezni*. http://www.napovednik.com/dogodek103734_s_omerzu_prepovedane_ljubezni

11 <http://www.gkl-split.hr/osoba/jelena-sitar-cvetko/62>

A kis herceg, 1979.
R: Edi Majaron, T: Peter Černe.
Ljubljani Bábszínház



A halott eljön kedveséért, 1986.
R: Matjaž Loboda, T: Jože Tisnikar.
Ljubljani Bábszínház



A császár új ruhája, 1995.
R: Helena Šobar-Zajc,
T: Eva Tršar, Jože Pengov Bábszínház

Történet a macskáról, 2000.
R: Helena Šobar-Zajc,
T: Jože Čiuha, Jože Pengov
Bábszínház



Történet a malomból, 2001.
R: Jelena Sitar Cvetko, Igor Cvetko.
Jože Pengov Bábszínház



Makalonca, 2012.
R, T: Eka Vogelnik, Ljubljani Bábszínház.
Fotó: Žiga Koritnik

Breda Varl (1949) rendezésében és bábjaival. A báb- és díszlettervező Varl, aki 1974-ben Ljubljánában az építészeti karon kapott diplomát, 1999-ben a prágai Művészeti Akadémián szerzett magiszteri címet. Egy időben a maribori Pedagógiai Főiskolán is tanított. Sajátos stílusú alkotásaiban az egyszerű formák éppúgy megtalálhatóak, mint a szellemes kombinációjú technológia, valamint a gyakran szokatlan anyagok.¹² A svéd író, Astrid Lindgren műve (*Háztetey Károly*) Boštjan Tadel fordításában került 2007-ben a szlovén bábszínház műsorára. A legkisebbek figyelmére igényt tartó mű kedves figuráit – köztük a kémény mögött élő, pocakos, túlságosan is magabiztos, ugyanakkor jószívű és kíváncsi főhős alakját –, valamint a színpadképet a nemzetközileg is ismert Jasna Vastl (1971) tervezte, de színpadra állításban rendezőként és dramaturgként is fontos szerepe volt Saša Jovanovićnak, aki a darab szövegét is kibővítette. Vastl és Jovanović „már az anyagok kiválasztásával (fém, kelme), megformálásuk és stilizálásuk módjával, valamint az animáció technikájával

(...) hangsúlyozta a meleg és a hideg közötti különbséget.”¹³ Milko Lazar rock, blues, jazz és pop elemeket ötvöző féktelen zenéje dramaturgiaiag hatékonyan segíti a nézőt az események követésében.

Ugyancsak 2007-ben mutatták be az azóta is műsoron lévő *Makalonca* című darabot, amelynek alapja Fran Saleški Finžgar (1871–1962) azonos című műve. A rendkívül kalandos szerelmi történetet Eka Vogeltnik (1946) építész, festő, illusztrátor, író, rendező, producer, tervező rendezte.¹⁴

Robert Waltl, a Ljubljánai Mini Teater rendezője a kiállításról írt cikkében így összegzi a kortárs szlovén bábművészet helyzetét: „A szlovén bábművészet ma átmeneti korszakban van. Az új törekvésekkel kapcsolatos várakozás már egy ideje érezhető. Tehetséges és kreatív művészek konfrontálódnak a modern világ bonyolult sokféleségével, s azt reméljük, hogy valamennyi felmerülő kérdésre a legmegfelelőbb bábművészeti formával válaszolnak majd. Az ajtók az esztétikum és valamennyi emberi dolog felé nyitva állnak.”¹⁵

THE HISTORY OF SLOVENIAN PUPPETRY

In March 2014, a large-scale exhibition with this title took place in Ljubljana and was later presented in several other locales, including Subotica and Budapest. This article summarizes the history of Slovenian puppetry and features its most important puppeteers, such as Milan Klemenčič, Edi Majaron and Breda Varl, and provides brief analyses of some of their most brilliant performances. In his essay on the exhibition, Robert Waltl, director of the Mini Teater in Ljubljana, sums up Slovenian puppetry in this way: “Slovenian puppetry is in a transitional period. For some time, there has been a wide range of expectations for new endeavors. Talented and highly creative artists are engaging the complex diversity of the modern world, and we have high hopes that they will respond to these challenges with new and appropriate forms of puppetry. The doors are open to new aesthetics and all things human.”

12 http://sigledal.org/geslo/Breda_Varl

13 <http://www.kcjt.si/dogodek/kjukec-s-strehe/118>

14 http://sigledal.org/geslo/Eka_Vogeltnik;Makalonca. http://www.napovednik.com/dogodek322126_makalonca_lutkovna_predstava_za_izven

15 (http://sigledal.org/geslo/Lutkovno_gledali%C5%A1%C4%8De_na_Slovenskem_-_zgodovinski_pregled_%28spisal_Robert_Waltl%29#Danes:_C4.8Cas_novih_iskanj)

Hófehérke, 2001. R: Barbara
Hieng Samobor, T: Barbara
Stupica, Ljubljani Bábszínház.
Fotó: Žiga Koritnik



Hamupipőke, 1992.
R: Edi Majaron, T: Sabina
Šinko. Maribori Bábszínház



Kockaházikó, 2003.
R: Edi Majaron, T: Agata Freyer, Ljubljani
Bábszínház, Fotó: Žiga Koritnik

Agata Freyer

A SZLOVÉN BÁBSZÍNHÁZ ÉS A KÉPZŐMŰVÉSZET

RÉSZLET A KIÁLLÍTÁSI KATALÓGUSBÓL

Kevés olyan felvilágosult képzőművész van, aki tudja, hogy a bábkészítés a vizuális művészet egyik külön fajtája. A báb mozgásban, térben és időben egyaránt megjelenő képzőművészeti alkotás. A bábelőadásokra a művész a „szereplőket”, azaz a bábokat saját elképzelése szerint formázza meg, helyezi őket a megfelelő térbe, majd a figura és a tér kölcsönösen hat egymásra, összhangot vagy ellentétet sugároz.

A vizuális dramaturgia a képzőművészet összetettebb fajtája, mely az alkotótól megköveteli a képzőművészeti szabályok általános ismeretét, a színházi jelmez- és díszletkészítésben való jártasságot egyaránt. A művésznek mindenekelőtt a bábszínház lényegét kell igazán értenie, mivel az semmiképpen sem a „nagy színpad” kicsinyített változata, hanem megvannak szürrealista, meglepetésekkel teli szabályszerűségei, mely egyedi térbeli kivitelezhetőséget kíván.

A képzőművész a rendező jobbkeze a darab színpadra állítása során. Együtt határoznak a bábos-előadó művész viszonylatában a legfontosabb kérdésekről, a vizuális stilizáció elemeiről: a bábtechnikáról, az anyagra, színekre, formákra és ará-

nyokra vonatkozó összefüggésekről. Emellett fontos az is, hogy minden elemet egy egységes, harmonikus képzőművészeti nyelv fogjon össze.

A báb metafora, a színpadi lény jele, amely képzőművészeti elemeivel sugallja a nézőnek az előadásban betöltött szerepét. Ideális „színész”, ami – ha jól sikerült kivitelezni – kifejezi a művészi ötleteket, így a formába öntött alkotói képzelet visszatükröződése mindenben összecseng az eredeti elképzelésekkel.

Az alapvető kihívást a rendezői koncepció jelenti, mi az, amit a kiválasztott témával a közönségnek üzeni kíván, tehát: MIT és MIÉRT, és persze KINEK. A HOGYAN kérdésre a képzőművész válaszol a pontosan érthető báb-megformálással: a vázlatokon főbb vonalakban, színárnyalatokban keresi a stilizálás módját, a forma kiválasztása a vizuális dramaturgia fontos részét képezi, ugyanis ez határozza meg az előadás látványvilágát. (...)

A kiállítás anyaga a legjelentősebb 20. századi szlovén képzőművészek által színpadra álmódott bábok közül készült válogatás. (...)

Fordította: Papp Erika

THE HISTORY OF SLOVENIAN PUPPETRY

Puppet making is a special kind of visual art. Both the puppet itself and its movement in time and space make it a work of art. The puppet is also a metaphor, a symbolic creature of the stage, which deploys all the elements of visual art to suggest to the audience its role in the performance. It is important that all elements contribute harmoniously to an integration of visual and spoken language. The most significant 20th century Slovenian visual artists have provided a selection of their puppets for this exhibit.



Cristina Pepino: *Scenografie* című albumának borítója. Bukarest, 2014.



Aladdin és a csodalámpa. R: Cristian Pepino, T: Cristina Pepino, Constancai Gyermekszínház, 2005

Novák Ildikó

„A SZÍNHÁZ EGY MÁGIKUS MŰVÉSZET”

MEMENTO – CRISTINA PEPINO (1951–2013)

Cristina Pepino neve, gondolom, mindenki számára ismerősen cseng, hiszen az utóbbi húsz évben nem nagyon volt olyan, Cristian Pepino által rendezett romániai bábelőadás, amelynek díszlet- és bábtervezését ne felesége, kollégája, barátja, alkotótársa, Cristina jegyeztet volna. Ahogy a nevük is sugallja, mintha a bábszínházi munkára lettek volna „predesztinálva”¹. Szinte gyerekkoruktól együtt vannak-voltak, Cristina 16, Cristian 17 éves volt, amikor megismerkedtek. Azóta éltek és dolgoztak együtt. És főleg ez a kapcsolat határozta meg leginkább mindkettejük életét, alkotó egyéniségét. Mert az ő esetükben a (bábszínházcsinálás életforma, világnézet (ahogyan Petőfi is nyilatkozta arról, hogy ki milyen nemzethez sorolja magát), „lelkismereti” kérdés, létforma volt számukra a BÁBUK által benépesített világ, amelyet együtt – nem egymás ellen, hanem egymást kiegészítve – álmodtak és éltek meg.

Azok számára, akik nem ismerték, nem hallottak felőle, néhány életrajzi adat:

Cristina Pepino (sz. Safta) 1951. november 2-án született Máramarosszigeten. Fiatalon került Bukarestbe, ahol Virgil Almășan és George Apostu magántanítványaként design-tanult, később szakfolyóiratokban divattörténettel, divattal foglalkozó írásokat közölt, majd az elmúlt húsz évben bábszínházi díszlettervezőként dolgozott, elsősorban Cristian Pepino rendezővel együtt. Ahogyan több interjúban is nyilatkozta², első fontos színházi munkája az 1992-ben Dan Jitianu díszlettervezővel való

közreműködése volt, ennek következtében a Piatra Neamti-i Ifjúsági Színház Gombrowicz *Operettje* előadásának a jelmezterveit készítette. Első bábszínházi díszletterve korábban született (1965-ben), a Ploiești-i Bábszínházban Al. T. Popescu *Ezüst leopárd* c. előadását tervezte, és ahogy az interjúban fogalmazott: „azóta minden előadás egy kihívás”.³ Kiteljesedett szakmai karrierje is bizonyítja, a továbbiakban egymást követték a felkérések. Cristian Pepinoval közösen dolgozott a bukaresti Színház és Filmművészeti Egyetem⁴ keretén belül működő bábszínész szak vizsgamunkáihoz szükséges bábuk és díszletek terveinek elkészítésén és azok kivitelezésén; a több mint húsz év alatt mintegy száz előadást készítettek el közösen romániai és külföldi bábszínházakban⁵.

Adriana Teodorescu így jellemzi Cristina Pepinot: „a bábszínházi tér hangja, amelyben a díszlet a színek visszhangjában és fantáziájában robban, aki a modern technikát barátjává, szövetségesevé tette”⁶. Az interjúban Teodorescu arra kérdezett rá, hogy amikor elkezdte a bábszínházi munkát, nem félt-e versenyre kelni más, már megalapozott hírnevű, jónevű díszlettervezőkkel. A válasz jellemző volt rá: „én nem más díszlettervezőkkel keltem versenyre, hanem a televízióval, a számítógéppel, a rajzfilmekkel.”⁷

Arra a kérdésre, hogyan találta ki a mesék terét, szereplőit, így válaszolt: „én magamnak mondom

1 Tulbure, Raluca, (2011), *Interviuri Cristian si Cristina Pepino „Teatrul de animatie este o lume pe care trebuie să o inventezi aproape în întregime. Ca și cum ai crea o nouă lume”*. Interjúk: Cristian és Cristina Pepino, *Az animációs színház egy olyan világ, amelyet szinte teljes mértékben ki kell találnod. Mintha egy új világot teremtenél*, (saját fordítás)Teatrul azi, nr.5-6., p.19-32.

2 Hoge, Toma, 2012, *Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei. (A román bábosok művészetéről. Dialógusok a színpad mestereivel)*. Vol.2.kötet, Iași, Editura Sedcom Libris.

3 Hoge, 2012,90

4 UNATC-București, ahol 1990 óta folyik bábszínész-képzés Cristian Pepino irányításával

5 Tulbure, 2011,27

6 Teodorescu, Adriana, *Divanul cu papusi. (Heverő, bábokkal)*. ([http://a-din-gag.blogspot.ro/2009.09.01.](http://a-din-gag.blogspot.ro/2009.09.01)), (saját fordítás)

7 idem



Hófehérke. R: Cristian Pepino, T: Cristina Pepino, Tândărica, 2006



a mesét, magamnak mesélek. Azután készítem el a színpadképeket. Aztán a terveket. (...) Számomra a legnagyobb kihívás az, hogy minden előadásban kitaláljak valami újat. Nem tudom, hogy alkotó vagyok-e. Névtelen vagyok. Nem magamat fejezem ki, hanem a mesét mondom, amelyet viszont a színészek néha másként mondanak, mint ahogy én elképzeltem⁸.

Aki ismerte Cristina Pepinot, tudja, hogy ezek a szavak valóban az ő személyiségéből fakadnak, nem valamilyen póz vagy álszerénység mondatta vele. Úgy élt, hogy tudta, ez a névtelenség nem megalázó számára, és nem káros a bábszínház számára sem, hiszen „a gyermeknek nem kell tudnia, hogy én rajzoltam meg a figurákat, én terveztem meg. Neki mennie kell a mesével.”⁹

Ugyanebben az interjúban azt is megfogalmazta, hogy „amíg az ‘élő színházban’ a jó és inspirált díszletről akkor beszélhetünk, ha az szinte láthatatlan, addig a bábszínházban ez a dolog nem érvényes. Mert a szereplő ahhoz a világhoz viszonyul, amit te, a díszlettervező, megteremtettél neki. (...) én azt hiszem, hogy a paravános játékban nem lehet megteremteni a fantasztikumot. Mert ott nincs meg az a csoda és varázslat, mint a nyitott és nagylelkű színpadterében.”¹⁰

Cristina Pepino díszletei, bábfigurái hatalmas változást hoztak a kortárs romániai bábjáték területén. Az erőteljes színhasználat, a részekből egésszé komponált, hatalmas méretű bábuk, a digitális technikák beépítése az animációs színház hagyományos technikai közé; csak néhány jellemző vonás, amely az általuk „teremtett világot” különlegessé és a sajátos stílusú munkáikat egyedivé tették. Azt nyilatkozta, hogy nem lett rendező,

mert „nincs olyan szintetizáló képességem, mint egy férfinak, ami szükségszerű egy rendezőnél. Befele forduló vagyok, nincs mindig türelmem, és olyankor szükségem van a rendezőre, mint egy falra, ami köztem és a színészek között van, az ötlet és az előadás között.”¹¹

A Raluca Tulbure által lejegyzett interjúban a következőképpen fogalmazott: „Az animációs színház egy olyan világ, amelyet szinte teljes mértékben ki kell találnod. Mintha egy új világot teremtenél.”¹²

Cristian Pepino rendezővel – alkotótársaként – kiemelkedő előadásokat „teremtettek”. Nem szerződött egyetlen színházhoz sem, mégis ott hagyta lelkének lenyomatát az elmúlt húsz év bábelőadásainak világában¹³. Természetesen nem említhetjük meg ebben a rövid emlékezésben az összes munkáját, essék szó csupán néhány kiemelkedő alkotásáról. Ilyen a *Madarak találkozása* Farid Uddin Attar nyomán, Mihaela Tonitza lordache alapötlete, Cristian Pepino forgatókönyve, bábtervei, rendezői koncepciója és Cristina díszlet- és jelmeztervei alapján, amelyet a bukaresti Színház és Filmművészeti Egyetem diákjainak vizsgálőelőadásaként mutattak be 1993-ban, és amelyet a bukaresti Tändărică Színház 70 éves fennállásának évfordulójára ugyanazzal a szereposztással felújított Cristian Pepino rendező. Az előadás problematikája az egyén és a világ viszonya; az anyagi világ nehézségein felülemelkedő, szabadságkereső madár szimbóluma, az anyaghasználat, az élő test és a bábtest egésszé komponálása az elmélyült keleti gondolkodás szemszögén keresztül ma is érvényes színházi nyelv, amely abban az időszakban és kontextusban különleges erővel hatott. Az előadás nemzetközi elismerésben is részesült, több díjat nyert belföldi és külföldi fesztiválokon.

8 idem

9 idem

10 idem

11 Teodorescu, idem

12 Tulbure, Raluca, (2011), *Interviuri Cristian și Cristina Pepino „Teatrul de animație este o lume pe care trebuie să o inventezi aproape în întregime. Ca și cum ai crea o nouă lume”*. Interjúk: Cristian és Cristina Pepino: „Az animációs színház egy olyan világ, amelyet szinte teljes mértékben ki kell találnod. Mintha egy új világot teremtenél”. (N. I. fordítása), Teatrul azi, nr.5-6., p.19–32.



A Szépség és a Szörnyeteg. R: Cristian Pepino, T: Cristina Pepino, Tandarica, 2000.

Monica Andronescu egy olyan „gesztusköltemény”-nek nevezi a felújított előadást, amely megpróbálja megmutatni „a perzsa költő filozofikus költeményéhez vezető utat”¹⁴.

Úgy fogalmaz, hogy az előadás: „egy fény-árnyék játék, amely elmesélhetetlen, de amelyben ott létezik tiszta formában az emóció, ami természetesen a nagyon jó bábmozgatásból születik, és amely mögött ott van egy hasonlóan nagyszerű ötlet.”¹⁵ 1995-ben mutatta be a Tãndãricã Színház a *Play Faustot*, amelyet szintén a Pepino-alkotópáros álmodott meg. Az előadásban kevert technikát alkalmaztak, emberi testtel kombinált anyagok, óriásbábuk, részekből egészé komponált és szétbomló alakok, valamint a *Faust*-bábjáték felhasználásával teremtették meg azt a színhadi csodát, amelyen keresztül a néző minden pillanatban érezhette azt nyughatatlanságot, amely a goethei műből ismert alakot űzi, a pillanat gyönyöre, az „oly szép vagy, óh, maradj!”-ba kódolt kihívások felé. A történetet úgy ábrázolták, a színészi energiákat, alakításokat, a nyílt szín tér- és látványelemeit úgy keverték meg a néző szeme előtt, hogy az valóban részese lehetett a mágikus szín- és anyagváltozások bővületének.

Munkásságuk másik kiemelkedő eredménye a *Candide*, a bukaresti Tãndãricã Színház előadásában, amely Cristian Pepino szabad témakezelé-

sében a bábjáték eszközeit használva, kegyetlen, kíméletlen nonverbális olvasatát kínálja a felvilágosodás nagy gondolkodója, Voltaire tollából született filozófiai parabolának. Színhadra alkalmazásával, fergeteges színészi játékra adva lehetőséget a megteremtett bábvilágban. Az asztali játék grotesksége, bábu és mozgató megkettőzött képi megfogalmazása erős impulzusokat ad a nézőnek, aki a nonverbális elemek hatására szabadon olvashatja a vizuális narratívát akkor is, ha nincsenek előzetes ismeretei Voltaire művének tulajdonképeni tartalmáról, hiszen a színhadi paródia a mindenkori kormányok, zsarnokok, képmutatók ellen szólal meg félreérthetetlen gesztusnyelven.

Sok interjú, számtalan előadás emlékezete, valamint végleges távozása után¹⁶ egy frissen kiadott (2014), munkáinak képanyagát tartalmazó album őrzi Cristina Pepino egyéniségének, gondolatainak erejét, megrajzolt, kifaragott bábu pedig kezének nyomát. A bábszínházról azt szoktuk mondani, hogy halott anyaggal dolgozunk, és az alkotó folyamat alatt életet lehelünk a mozdulatlan anyagba, hiszen a jelentéssel teli mozdulat életre kelti azt. A színház a pillanat művészet: megszületik a csoda, de tovaillan. Csak addig él, amíg az emlékezet (játsszók, nézők emlékezete) megőrzi. Az élet gyorsan változó forgatagában pillanatok alatt betemet mindent a feledés. A „halott anyag” azonban, hihetetlen, de

13 Tulbure, 2011,26

14 Andronescu, Monica, <http://yorick.ro/adunarea-pasarilor-dupa-20-de-ani/11.11.2015>

15 Andronescu, idem

16 Cristina Pepino 2013. július 22.-én hunyt el Bukarestben

ezen is felülkerekedik. Mert az anyag, formába mervítve, megőrzi annak a gondolatait, kézjegyét, aki megálmodta. Helyet foglal, törődni kell vele, tehát emlékezni kell. Hadd higgyük, hogy ideig-óráig ugyan, de megállíthatja a feledést is.

Kétségbevonhatatlan evidencia, hogy bár az ember élete véges, és születésünktől kezdve tudjuk, hogy egyszer számunkra is eljön az utolsó pillanat: mégis értetlenül állunk a halál ténye előtt. Nem tudjuk fel-fogni, hogy egyszer csak végérvényesen elmúlik valaki, VALAKI, aki fontos volt számunkra: nincs és nem is lesz már közöttünk. Soha többé. Ezért a szavak távolról sem képesek kifejezni azt, hogy milyen nyomot hagy bennünk egy élőlény, milyen álmai voltak,

milyen volt a mosolya, miben hitt, milyen volt a hangja, mit szeretett, vagy milyen volt, ha haragos volt, mitől villant a szeme, hogyan nevetett...

A fényvé változott lélek azonban világít és felidézheti bennünk azt a hitet, amely végigvezetett egy embert a saját életének útvesztőin. Cristina Pepino esetében útmentén viruló színpompás virágcsokrokhoz hasonlóan világítanak a sok mosolyt, örömet adó meseszereplők, a „megteremtett” drámai alakok, amelyek felnőttest, gyermekket egyaránt elröpítenek egy olyan régióba, ahol a színházak bársorny széksoraiban ülve hitet, erőt kaphatnak a mindennapok lélektipró nehézségeinek elviseléséhez.

Felhasznált irodalom

1. Andronescu, Monica. (saját fordítás), <http://yorick.ro/adunarea-pasarilor-dupa-20-de-ani/11.11.2015>
2. Hogeia, Toma: *Despre arta păpușarilor români. Dialoguri cu maestrul scenei. (A román bábosok művészetéről. Dialógusok a színpad mestereivel).* (saját fordítás), Vol.2., Iași, 2012, Editura Sedcom Libris,.
3. Cristina Pepino: *Scenografie.* București, 2014, Editura UNATC Press.
4. Tulbure, Raluca: *Interviuri: Cristian și Cristina Pepino „Teatrul de animație este o lume pe care trebuie să o inventezi aproape în întregime. Ca și cum ai crea o nouă lume”.* Interjúk: *Cristian és Cristina Pepino: „Az animációs színház egy olyan világ, amelyet szinte teljes mértékben ki kell találnod. Mintha egy új világot teremtenél”.* (saját fordítás), Teatrul azi, 2011, nr.5–6., p.19–32.
5. Teodorescu, Adriana: *Divanul cu păpuși. (Heverő, bábokkal).* (saját fordítás), <http://a-din-gag.blogspot.ro/2009.09.01>.

THEATER IS A MAGICAL ART

In the past twenty years, there has hardly been a Romanian puppet performance directed by Cristian Pepino in which the puppets and scenery were not designed by his wife and artistic collaborator, Cristina. This article is in memory of Cristina Pepino, who died in 2013. Cristina Pepino's puppets and scenery brought about huge changes in Romanian contemporary puppetry. Her powerful use of color, her gigantic puppets composed of many parts, the integration of digital techniques with traditional theater techniques – these are just some of the characteristics used by her and her husband to shape a “created world”, which made their works special and unique. Images of her work were compiled in an album, published in 2014, reflecting Cristina Pepino's personality and the strength of her thoughts, while her imprint marks all her drawn and carved puppets.

Téli utazás (Winterreise), 2003.
Theater Meschugge



Ha én megenném... (Sinon, je te mange...), 2014.
Theater Meschugge
Fotó: Marinette Delanné



Ha én megenném... (Sinon, je te mange...), 2014.
Theater Meschugge
Fotó: Marinette Delanné,



Simon Annamária

BÁBSZÍNHÁZ MÁSKÉP(P)

ILKA SCHÖNBEIN MÁGIKUS SZÍNHÁZA



Ha én megenném... (Sinon je te mange...), 2014.
Theater Meschugge. Fotó: Marinette Delanné

A kezdetek

Ilka Schönbein a németországi Darmstadtban született, bábos pályája mégis Franciaországban teljesedett ki. A bábművészettel Stuttgartban ismerkedett meg, Albrecht Roser műhelyében, ahol leginkább a marionett mozgatását tanulta meg. Tíz éven keresztül különböző csoportok tagjaként lépett fel, aztán elkezdett saját darabokkal is turnézni. 1992-ben megalapította önálló színházát Meschugge Színház néven (*Theater Meschugge*). A *Meschugge* szó bolondozást, örületet jelent.

Valójában Ilka Schönbeinnél és színházi csoportjánál mindig valami bolondságot, örültséget jelent a színházi megnyilvánulás. Három nagy átalakított busszal utazták keresztül az országot, ebből az életformából Ilka sokáig nem is akart engedni. Ennek háttérben az állt, hogy látta a francia Ariane Mnouchkine *Molière*-ről szóló filmjét, és nagy hatással volt rá a vándorszínházi életforma. Ilka Schönbein már gimnazistaként Mnouchkine színházáról, a *Théâtre du Soleil*-ről álmódott. De az euritmia¹ és a bábszínház szerete előbb a kelet-európai esztétikához meg Tadeusz Kantorhoz irányította, és majd csak az utcaszínházak realitása vezette vissza Franciaországhoz. A vándorszínházi életmód tehát Ilka Schönbein nagy álma volt. Akkoriban még a német származású bábművész hívatlanul játszott a piactereken, majd egyre több nemzetközi bábfesztiválon tűnt fel. Franciaországban egyre ismertebb lett, és azonnal elbűvölte a nagyközönséget. A '80-as évektől színháza folyamatosan úton volt. 1994-ben a Perigeux-ben rendezett Momo-fesztiválon elnyerte a kritikusok díját. Időközben a Meschugge Színház az utcáról a nagy színházakba is bevonult. Franciaországban sztárként tekintenek rá és bábszínházi működésére.

Előadásaiban egyszerre színésznő, pantomimjátékos, táncos, bábos, szerző, maszkok és jelmezek tervezője. Németországban egy olyan bábszínház, amely felöleli a maszk, a tánc, a báb és a színházat magas fokú tudását, ritkán látható. Darabjai fantáziadúsak és látványosak, nagyon sötétek, de nagyon szépek.

1996-ban, amikor a *Metamorfózisok* (*Methamorphosen*) című darabját a FIDENA fesztiválon bemutatta, a darab rendezése nagy port kavart és nagy

1 Az euritmia egy táncművészeti forma, „a lélekkel teli testi kifejezésformát öltő belső mozdulat” (S. Pintye Mária).

Hús a húsból
(*Chair de ma Chair/Mein
eigen Fleisch und Blut*), 2011.
Theater Meschugge
Fotó: Marinette Delanné



Az öregasszony és a szörnyeteg
(*Die Alte und das Biest*), 2009.
Theater Meschugge. Fotó: Maria Del Curto



Az öregasszony és a szörnyeteg
(*Die Alte und das Biest*), 2009.
Theater Meschugge

vitát váltott ki. 1997-től, mint a német és a francia kultúra közvetítője van jelen az európai színházi világban. 2008-ban a FIDENA közönségét a *Hús a húsból* (*Mein eigen Fleisch und Blut*) című darab előadásával nyűgözte le. 2011-ben ismét Németországban turnézott.

Az utcaszínházból a kőszínházba. Francia színpad, német otthon

Ilka Schönbein a *double*² hasábjain részletesen ír arról a különös útról, hogy miképp lett francia bábos. A francia miliő mellett a kedvező éghajlati hatások és a jobb anyagi lehetőségek miatt döntött. A jobb idő miatt több utcai fesztivál adódott, ahol számos programszervező és ügynök is figyelemmel kísérte az előadásokat. Ha pedig létrejött egy ígéretes találkozás egy szervező és egy színházi csoport között, akkor új lehetőségek nyíltak a társulat számára. Ilka Schönbein színháza így lett részese egy francia körtornének, amelyet ő maga nagyon szemléletesen egy körhintához hasonlít. A körhinta forgott, egyre gyorsabban és gyorsabban, ő néha szédült, és jó néhányszor majdnem leesett. Ezek után lovát egy számárra és jóval lassabb tempóra cserélte. Majd bemutatta *Az öregasszony és a szörnyeteg* (*Die Alte und das Biest*) című darabját. A nagy utcaszínházi turnék ideje lejárt, a munka még mindig folyamatos volt, de valamivel kényelmesebb lett. Még mindig színpadra fel, színpadra le, de a társulat szabadban már egyre kevesebbet játszott. Maradtak a különtermek kis falvakban, színháztermek kis- és nagyvárosokban.

Németországban ez a nagyívű változás – az utcától a városi színházba – akkoriban csak nehezen volt elképzelhető. A kategóriákban való gondolkodás Franciaországban kevésbé volt jellemző: utcaszínház, bábszínház, színház, emberszínház, stb., nem határolódott el olyan élesen. Természetesen fennállnak ezek a formák a kultúrán belül, de a szélesre tárgult zónákban való létezés között kevesebb problémát jelentett. Talán ez az egész francia színházi kultúrával is összefügg. A francia kőszínházak többsége nem

állandó társulattal dolgozik. A programszervezők és a színházak direktorai mindig új művészek után járnak a színházuk számára, akiket meghívunk játszani vagy alkotni. Hol, ki, milyen keres és talál, az a fantáziájára, az ízlésére és nem utolsó sorban a bátorságára van bízva. Az anyagi támogatás nem egy állandó társulatnak megy, hanem minden színházi csoport rendelkezésére áll. A lényeg, hogy találjanak egy színházi vezetőt, aki bemutatja őket a színház programjában. Emiatt nagyon sok az átjárhatóság, és jobban mozgásban van minden. Minden további nélkül előfordulhat, hogy valaki az utcáról a francia állami kőszínházakban találja magát, úgy ahogy a Meschugge Színház estében történt. Ilka Schönbeint is először csak onnan hívták egy német színházba játszani.

Ilka Schönbein szerint az bizonyos, hogy sehol nem lelkesednek annyira a színházért, sehol a világon nem veszik olyan komolyan és nem támogatják annyira a színházat, mint Franciaországban. Bár itt istennőnek érezheti magát, a megosztottság nyilvánvaló: a gyökerek Németországban vannak, és ha nem turnézik, akkor Berlinben él.

A Metamorfózisokról

A Meschugge Színház legismertebb darabja a *Metamorfózisok*, amely számos átdolgozást élt meg. A *Die Presse* azt írja róla, hogy felnőtteknek szól, és valóban: mesél az idő múlásáról, a felnövekedésről és a felnőtté válásról egy olyan különleges helyen, mint a zsidó gettó. Az alak (*Morphe*) és a struktúra változásai a képekben testileg érezhetőek. Az előadásban zsidó dalok szólnak, amelyek az egyetlen szöveges háttérter adják. Lényeket látunk, akik szavak nélkül mesélnek. A színpad kopár, díszlet szinte egyáltalán nincs. A maszkok olyannyira hasonlóak az emberi arc elmaszkírozásához, hogy nem lehet tudni, melyik valós. Ilka Schönbein sajátos technikájával, ahogy manipulálja a kezét, lábát, fejét vagy a szamarát, nagyon erős benyomást tesz a nézőre. A figurák arca szokatlanul kifejező, életszerű. Egy azonban közös bennük: az árnyékok a szemük alatt, a keskeny testük és a nagy fejük.

2 *double* 3/2010.



Az öregasszony és a szörnyeteg (*Die Alte und das Biest*), 2009.
Theater Meschugge. Fotó: archív



Hús a húsból (*Chair de ma Chair/Mein eigen Fleisch und Brut*),
2011. Fotó: Marinette Delanné, Theater Meschugge

Mindez emlékeztet az éhségre, a gyászra, még akkor is, ha a figurák mozgékonyaknak tűnnek. A ruhák és a babakocsi is ezekből a szomorú időkől származnak. Az idő néma tanúi, amelyek akár felfoghatók az emberi sorsnak, az útnak, a változás szimbólumainak is. Az előadónak nagy energiára és elhivatott akaratra van szüksége, hogy ezeknek a képeknek teljesen átadja magát, és a nézőt sem kívánja megkímélni ettől. Máskor a néző úgy érezheti, hogy az előadás közben csapdába esett, s mindaz, amit lát, egy rémálom. A képek nyomasztóak, rendkívül kifejezőek és groteszkek. A darab során a mimika, a tánc és a bábos átalakulás felejthetetlen expresszionista képeket teremt, amelyek egyszerre tükrözik a kétségbeesés, az életöröm és a fájdalom jelenlétét az élet és a halál között, a zsidó gettók nyomorultságában. A bábok gyakran ember nagyságúak, testrészeik megtévesztésig hasonlítanak a bábos testrészeire, vele keveredve, csúrvé-csavarva, kifordulva, olykor groteszk pózban mozognak, gyakran megsokszorozva a mozgatót. Egy kis mozdulat a fejjel, egy intés a kézzel, Ilka Schönbein a táncban és a játékban is nagy biztonságról és mesterségbeli tudásról tesz tanúbizonyságot. A többi már csak színház.

A halál, mint főszereplő, a báb, mint vigasztaló

Ilka Schönbein színháza nem köntörfalaz, főszereplője a Halál, akire mint szerzőre, mint színigazgatóra, és mint dramaturgra egy személyben nagy szüksége volt egy kis vándorszínháznak. Ebben a színházában szinte tapintható az, hogy Ilka Schönbein generációja még érezte szelét a második világháború borzalmainak, habár ők már a világvész után születtek. A félelem érzése már a bölcsőjükbe belekerült, akkor is, ha már nem voltak közvetlen életveszélyben. Ez a félelem átalakult; már az egzisztenciára, az élet minőségére koncentrált. Mindez a művészi munkájukban és a darabok tartalmában is tetten érhető.

A halál szerepeltetése és témaválasztása a bábszínház születésének ősi gyökereihez nyúlik vissza. Az erős félelemtudat hasonló a gyermekek félelméhez. Mit csinálunk egy gyerekkel, aki nem akar egyedül maradni? A gyerek kezébe nyomunk egy babát, hogy vele aludjon. Ezzel elhelyezzük a babát egy státuszba, amely egy kultikus kezdetet tölt be: élő dolgot helyettesít, pótol, utánoz.

A felnőttek számára a báb az eltüntetett jelképezheti. A halottak felé egy tiszteletet ad(ott) és vigaszt nyújt(ott) a hátramaradottaknak. Az ember még egyszer egy darab életet ad a halálnak a maszknak vagy a báb segítségével akkor, amikor a bábót élettel tölti meg és játszik vele, animálja.

Az elején tehát van a baba/báb vigaszadó funkciója. Az életre kelt tárgy esszenciális feladata a könnyek felszárítása volt az életben és a színházban is. A gyerekek könnyeit kell felszárítani, akik félnek egyedül a sötétben, és a felnőttek könnyeit is, akik szintén félnek a nagy sötétségtől, ami az útjuk

végén várja őket. A könnyeket felszárítani, vigasztalást nyújtani, majd a mosolygáshoz és a nevetéshez eljutni, ez a Meschugge Színház hitvallása. Ilka Schönbein szerint a halállal kokettálni a legteremtésesebb, hiszen vajon nem a halál a legismeretlenebb, a legfélelmetesebb, de mégiscsak legcsábítóbb oldala az életnek? Mivel tartunk tőle, rendszerint eltakarjuk, elrejtjük. De hol, ha nem a színházban akarjuk a leplet lerántani róla? Hol, ha nem a színházban mutatjuk meg a valós életet? Fontos mindig jóban lenni vele, szemtől szembe maradni vele, nehogy egy napon, hátulról egy késsel, hátra döfön...

A legfontosabb bemutatott darabok:

2014 – Ha én megenném... (*Sinon je te mange...*, A Grimm testvérek A farkas és a hét kecskegida című meséje nyomán)

2009 – Az Öregasszony és a Szörnyeteg (*Die alte und das Biest*)

2006 – Halfarok (Andersen: A kis hableány című meséje nyomán)

2006 – Hús a húsbomból (*Mein eigen Fleisch und Blut* – Veteranyi: A gyermek a forró puliszkába esett című regénye nyomán)

2003 – Téli utazás (*Winterreise*, Franz Schubert zenéjére Wilhelm Müller verseivel)

1998 – A békakirály (A Grimm testvérek meséje, később még három különböző változatban átdolgozva)

1995 – Metamorfózisok/Átváltozások (*Methamorphosen*, később többször átdolgozva)

Felhasznált irodalom:

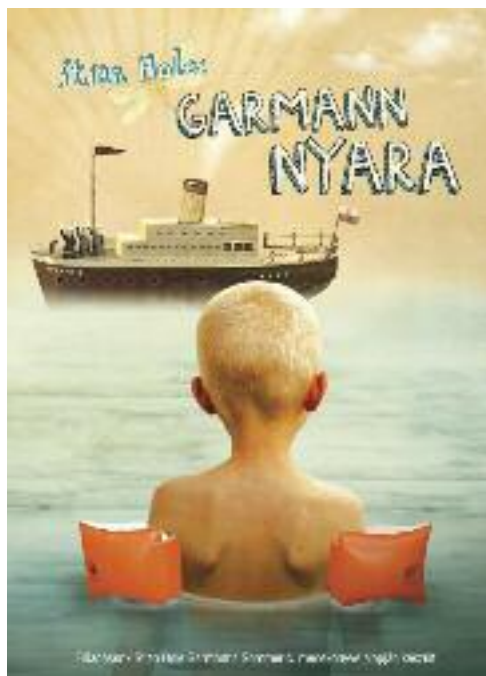
double 21. 3/2010. 7–8. o. Ilka Schönbein: *In den Zwischenzonen der Theaterkultur*

double 22. 1/2011. 18. o. Ilka Schönbein: *Am Anfang also stand der Trost*

(A német cikkek fordításáért köszönet Bărănyosné Drác Dórának!)

PUPPET THEATRE FROM ANOTHER VIEW

Ilka Schönbein's theatre, Theater Meschugge, first appeared in the mid-90s. The German-born puppeteer and dancer made a name for herself with her first piece, *Metamorphoses*, which was performed for a truly knowledgeable audience in France. Schönbein followed Ariane Mnouchkine's example and was greatly influenced by the life of the traveling theatre. This was a practice she was reluctant to give up. Another important stage of her life involved the study of eurhythm. Her pieces achieve genuine excellence in combining elements of puppet, dance and pantomime. The street theatre artist gradually won over French and German theatres with her shocking pieces, which are simultaneously beautiful, depressing and grotesque. Her performances often find their inspiration in the wealth of images and narratives about death and dying.



A könyv borítója: a Garmann-kötet látványvilágát követi az előadás látványvilága is.



Ebben az áttetsző és elképesztően sokrétű világban Dénes Emőke otthonosan mozog: színész és játékmester, karmester és muzikus egyszerre.



A tényeyni játéktér a végtelenbe tágul, a legapróbb részlet is „összélélegzik” az egészszel.

Ölbei Livia

KEZDET BEN VOLT A KERT

GARMANN NYARA

A norvég Stian Hole (gyerek)könyvében gyakorlatilag nem történik semmi, csak a végéhez közelít a nyár. De ez a „nem-történés” olyan mély, olyan intenzív, hogy ehhez fogható intenzitás talán csak Csehov drámáiban tapasztalható. A *Garmann nyarából* Magyarországon elsőként a szombathelyi Meseboltban készült intenzív, mély, csodálatos bemutató, amelynek világát Dénes Emőke működteti. Kelti életre. Ő a narrátor és ő (mozgatja) az összes szereplőt. Kinn is, benn is: Veres András rendezésében úgy egyensúlyoz végig az előadásban, mintha ég és föld között kifeszített kötélen járna. Eleganciája lenyűgöző. Karján a fekete nagynéni-retikülből mintha Csehov elveszett gyerekdarabja kerülne elő.

Hogy a gyerekeknek semmi szükségük a szépelgésre, a gügyögésre és a hazugságot generáló tündi-büdi giccse, nem új felfedezés. A gyerekek (már a 3-4 évesek is, nem csak az iskolába készülő 6 éves Garmann kortársai) a Mesebolt Bábszínház Stian Hole-előadásának fonalát az első pillanatban elkapják, és az utolsó pillanatig el sem engedik. Még akkor sem, ha esetleg csak néhány szálát képesek kihúzni maguknak ebből a fantasztikus gombolyagból. Pedig nincsenek itt nagy akciók, csak folytonos, elmélyült szöszmötölés egy olyan, eget és földet észrevétlenül összekapcsoló világban, ahol egyébként is minden mindennel összefügg (mint Csehovnál). Ez a szöszmötölés pedig maga az élet, amely a világ legtermészetesebb módján szimbolikus, sőt: transzcendens tartalmakkal telítődik (mint Csehovnál). A mozdulatlanság csupa mozgás, a látzólagos „nem-történés” csupa történés. A tárgyilagos tőmondatokból (alig néhány mondat maga a könyv is) sűrű, finom humorral átítatott költészet születik: az almafa göcsörtös ágai – mint „ég felé meredező, göcsörtös ujjak” – például anélkül kopírozódnak rá a nyárral néhány napra menetrendszerűen megérkező, az ősszel menetrendszerűen

elbúcsúzó bohózzati nagynéni figurájára, hogy egy pillanatra is kilógna a lóláb, hogy a didaxis tömjénfüstje érződne. Furcsamód – bár lehet, hogy törvénytiszteletűen – inkább a gyerekeket kísérő pedagógusok arcán suhan át néha a kétkedés árnyéka (természetesen tisztelet a kivételnek); mintha nem engednék magukhoz közel azt, ami a gyerekek számára egyrészt természetes, másrészt érdekesítő; a felnőtt nézőpont szerint viszont tabu. Hogy a kismadár meghal, és akkor el kell temetni; hogy az egyre apróbb nagynéni állán hosszú, fehér szőrszálak nőnek, hogy kézfejükön selyempapírvékony és ráncos a bőr, hogy a fogsor-protézist éjszakára pohár vízbe kell tenni; közben meg Garmann hiába rángatja, nem mozdulnak a tejfogai. Hogy a nagy körforgásban valami kezdődik, és valami épp elmúlik. Gurulós járókeret és gördeszka: gyerekség és öregség összeér. És hogy mindez milyen szép: mert igazi. (Nagyjából úgy – azon az elven –, mint a művész édesanyját ábrázoló Dürer-grafika.) Mintha az a jelen idejű pillanat tágulna ki a *Garmann nyarában* – a könyvben és az előadásban, nyár és ősz között –, amely a mesékben (akár a Propp-tipológia szerint) a főhős útnak indulását megelőzi. Garmann-nak ki kell lépnie a védett otthonból – vagyis a teljességet jelentő, különös nevű virágokban tobzódó kertből, vagyis a paradicsomból, amely Csehovnak is kedves, egyszerre valóságos és metaforikus helyszíne. A 6 éves Garmann világot fölmérő, magányos, okos, kíváncsi, érzékeny és elfogulatlan pillantása pedig nagyon hasonlít a világot fölmérő író okos, kíváncsi, érzékeny és elfogulatlan pillantására. Garmann figyel, kérdez. És a körülötte lévő felnőttek, csodák csodája, nem beszélnek mellé, hanem egyenrangú partnernek tekintik – válaszolnak neki. Ami nem mond ellent annak, hogy a szorongásaival és aggódásaival végső soron kinek-kinek egyedül kell megküzdnie. A zebrán először biztonsággal áthaladni egy



Az előadás sokrétű látványa sosem illusztrál: jelentésképző kapcsolatba lép a bravúros játékkal. Dénes Emőke finom, mindig tűpontosan érzékelhető metamorfózisok láncolatából építi föl ezt a „történet nélküli történetet”.



hatévesnek komoly fölkészülést igénylő, merész vállalkozás – akárcsak egy idős embernek fölkészülni a nagy átkelésre.

„A különleges grafikai megoldásaival, modern illusztrációs felfogásával is kitűnő képeskönyv nemcsak a gyerekek és a szülők, hanem a kritikusok elismerését is kivívta világszerte. Elnyerte a legmagasabb nemzetközi gyerekkönyv-díjakat: a norvég Brage-díjat (2006); a Bolognai Gyerekkönyv Fesztivál fődíját, (2007); a német ifjúságikönyvdíjat (2010)” – olvasható a *Garmann nyarát* 2012-ben megjelentető a Scolar Kiadó honlapján. Ma már mindhárom Garmann-kötet megvan magyarul (mindhármat más és más fordító jegyzi). Szó és kép elválaszthatatlan ebben a sorozatban: a szerző egyúttal az illusztrátor is. Illetve voltaképpen eldönthetetlen, hogy melyik volt előbb: a kép vagy a szó. Hogy a kép kíséri a szöveget – vagy a szöveg a képet. A Garmann-könyvek sajátos képregény-sorozattá kerekednek.

„*Stian Hole kompozícióiban minimális része van a manualitásnak, képeit saját bevallása szerint számítógépen generálja és manipulálja. Mindez semmit sem von le művészi értékükből. Amit egykor Max Ernst vagy Bálint Endre régi újságokból vágdosott össze, arra a ma képzőművésze az internetes 'magazinban' talál rá. Az elv változatlan: talált képek szabad, szubjektív és meglepő társítása. (...) Ha a fogalom a magyar művészettörténetben már nem lenne foglalt, leginkább szümmatálisnak lehetne nevezni eljárását. Így adódik, hogy minden részlet valószínűtlenül közel, képtelenül erősen van jelen: a kert nyugtalanító dzsungele vagy egy öreg arc pórusokig, szőrszálakig hatoló felszíne. Ebből fakad minden jelenet felfokozott intenzitása, ami a nézőben azt a benyomást kelti: a gyerek éles, hiperérzékeny tekintetével néz a világra. A képi technika tehát nem pusztán látványos stílusbűvészkedés, hanem a gyerek világ-nézete maga” – jellemzi Stian Hole világát Révész Emese művészettörténész (prae.hu).*

De hogyan jeleníthető meg ez a „világ-nézet” a bábszínpadon? A kérdés akkor is érvényes – sőt: talán akkor érvényes igazán –, ha evidenciának tekintjük, hogy a *Garmann nyara* „színpadra

termett”. A Mesebolt Bábszínháznak szerencséje van, mert az előadást szigorúan a könyv képi világa nyomán megtervező Boráros Szilárd és Stian Hole szemlélete, vagy inkább szellemisége nem áll távol egymástól. És ez azért is érdekes felfedezés, mert Boráros Szilárd azon tervezők közé tartozik, akik a legkülönbözőbb felkéréseknek eleget téve is képesek megőrizni a saját világuk összetéveszthetetlen jegyeit, akiknek bábjai-díszletei-kellékei a legkülönbözőbb előadásokban is fölismerhetők, még hozzá az önismétlés veszélye nélkül. Úgyhogy a Mesebolt Garmann-előadásában két egyedi, összetéveszthetetlen és fölismerhető vizuális világ találkozik egymással: Boráros Szilárd úgy teszi színpadra, úgy váltja háromdimenziósra – miközben a síkbábokkal a „könyvhatást” is megtartja –, úgy alakítja mindenestül „borárosszilárdossá” Stian Hole világát, hogy az semmit nem veszít az eredetiségéből. (Nagyon távolról mintha a Mesebolt Bábszínház *Plázs – Hurrá, nyaralunk!* című bemutatójának frissessége köszönné vissza. Ez persze nyilván a tengerparti hangulatnak és bizonyos tárgyi megfeleléseknek is köszönhető. Jóleső az egybevetés.)

A szombathelyi *Garmann nyara*-előadás plakátján az a kép látható, amelyen Garmann derékig a vízben, nekünk háttal néz a hajóval együtt távolodó – egyre kisebbé váló, aztán az eget és földet összeolvasztó horizonton továtűnő! – nagynénik után. Tejszőke kobakja, mint valami lámpás, két karján a két élénk színű úszógumi egyszerre idéz csillámló szitakötőt, pillangószárnyat (az izgalom pedig, ugye, Borghild néni szerint olyan, mintha pillangók röpködnének az ember hasában). És idéz tünékeny angyalszárnyakat is, amelyektől nemsokára meg kell szabadulnia: kezdődik az iskola.

Az előadás helyszíne a Mesebolt puha fészekként – vagy inkább most csendesen ringatózó hajóként – működő, tenyéryi kamaraterme. A játékerter szemben-karójában festett ég/tenger-kulissza zárja le. A térben kis fehér sziget, jobbra fából készült, fehérre festett támlás szék, a széken hegedűtök – mint a ritkán látott apa valóságos/metaforikus lakhelye, amely a könyvben szereplő színházi zenekari árkot tökéletesen és „teátrálisan” váltja ki. Elöl kicsi,



Garmann az egyetlen háromdimenziós báb az előadásban. Horizontja a néző horizontja: az ő érzékeivel tapasztaljuk, látjuk a környező világot.



A vég – az kezdet: a nénik a nyárral együtt eltűnnek abban a részben, ahol a tenger az éggel összeér, Garmann iskolatáskával a hátán búcsúzik. Bábfigurája él: testtartásában ott a magány, a melankólia, a kíváncsiság, a tűnődés. Fotók: Trifusz Ádám

támlátlan szék, rajta doboz: miniatűr, világot jelentő homokozó? Színpad? Ólomkatonáknak való csatater? Ez is, az is. Kis verébtetemnek temető. Finoman pereg a fehér homok, szól a madaras szélcseggő. A színpadi világ meghatározó eleme balra a sokfunkciós, kékre festett pult, amely folytonos mozdulatlanságban folytonos és bámulatos áttűnésekre, hullámmásra képes (mint a tenger): színházi paravánrendszer, konyha, szoba, színpad, hajó, kert, főlhúzható zenélő doboz (verkli), sokágú fa – amelynek karjain az elfordítható plexilapok hol láthatatlan tálcaként szolgálnak, hol virágba borulnak. Ebben a világban ceruzával megkondítható ütőhangszerekké válnak a fehér porceláncsészék. Köztük egyetlen üvegpopohár, benne sűrű és áttetsző, mélypiros ital: íme, az előadás áttetsző sűrűsége. Gyulai Csaba felvételről megszólaló, élőben ritmusjátékokkal, pohár-xilofonnal kiegészített zenéje nem díszítés: ráhangoló, dramaturgiai funkciója van. Dénes Emőke úgy tart állandó és intenzív kapcsolatot a közönséggel, hogy nem kell fölösleges és öncélú „interakcióba” csúsznia. (Gyönyörű például, amikor beleharap a mogyorótortába, megnyalja az ujját, viszi a tényért – és kihívóan, aprót villanó kajánsággal kipislant a nézőtérre.) A narrátor és a gyerekjáték méretű Garmann-baba folyton „irizál”. Ők ketten egy – és mégsem. Egy kicsit

olyan, mintha maga a kisfiú játszaná el nekünk a saját (báb)színházában a fekete retikülből elővarázsolt, lepkeszárnyú nagynéniket, anyát és apát, de még a rémisztően aranyos ikreket, Hannát és Johannát is: mind síkbábok, Garmann kivételével. Azért való bábszínpadra Garmann világa, mert benne minden részlet egyenrangú: minden élő ábrázolása tárgyyszerű, és minden tárgy eleven. Mindennek lelke van: a nagynénik ráncai például olyanok, mint a fák évgyűrűi.

Dénes Emőke magától értetődő, tettenérhetetlen, tárgyilagos és telített magabiztossággal uralja a terepet, tartja mozgásban ezt a gyönyörűen ringó hajót, zenélő dobozt és színházat az első perctől az utolsóig. Sőt: talán még azután is. Hiszen a könyv – és az előadás – úgy ér véget, hogy nem ér véget: „A hatodik nyár gyorsan elrepült. (...) Tizenhárom óra múlva kezdődik az iskola. És Garmann nagyon izgul.”

És mégis: Stian Hole könyvének és a Mesebolt előadásának mélyén ott húzódik a nyugalom és a biztonság tökesúlya.

(Rendezte: Veres András, Tervezte: Boráros Szilárd, Zene: Gyulai Csaba,

Játssza: Dénes Emőke, Mesebolt Bábszínház, Szombathely, 2016.)

IN THE BEGINNING, THERE WAS A GARDEN

The Mesebolt Puppet Theater of Szombathely presented a wonderfully intense premiere of the children's story, *Garmann's Summer*, by Norwegian author Stian Hol and performed by Emőke Dénes. She is not only the narrator, but also takes over every role. András Veres directs the performance as if balanced on a tightrope between heaven and earth. Its elegance is spellbinding. It is as if a lost children's piece by Chekhov were to pop out of grandma's black handbag. The excellent illustrated book has won the acclaim from children, their parents and critics worldwide. It has won the most prestigious children's book awards. In using the imagery of the book, Szilárd Boráros and Stian Hole's spirit and approach join perfectly. In the Mesebolt performance, two unique, unmistakable and recognizable visual worlds come together. Emőke Dénes' self-evident confidence dominates this imaginary world. In her performance it becomes a marvelously rocking ship, a music box, a magic theater, always in motion from the first minute to the last. The easy assurance of Stian Hole's book and the Mesebolt performance flow from her.



Parázfuvolácska. Szöveg: Schikaneder, Zene: Mozart, Átdolgozta: Lackfi János, R: Toronykő Attila, Látvány: Juhász Katalin. Magyar Állami Operaház, 2015. Fotók: Herman Péter



Balogh Géza

POSZTMODERN „DEZINTEGRÁCIÓ” GYEREKEKNEK A MAGYAR SZÍNHÁZBAN

2014-ben két olyan előadás született a kisiskolások számára a magyar színházban, amely eltér a szokásos gyermekszínházi hagyományoktól. Új utakat keres a célközönsége számára, és ehhez olyan eszközöket választ, amelyek egyszerre felelnek meg a posztmodernizmus irányelveinek és a korosztály érdeklődésének.

Mozart *Varázsfuvola* című operáját sokan, sok műfajban és sokféleképpen próbálták már a gyerekközönség számára hozzáférhetővé tenni. Számos bábszínházi előadás alakította át a saját törvényszerűségei szerint. A mesei elemeket hangsúlyozta, a zenei anyagot lerövidítette, a dialógusokat pedig úgy igazította, hogy a történet az ötfizésesek számára világos és szórakoztató legyen. Valamennyi gyerekszínházi és bábszínházi vállalkozás azzal a céllal készült, hogy a gyerekek egy igazi remekmű segítségével megismerkedjenek az opera műfajával.

A szándék nem kockázatmentes. A librettóval kapcsolatban erősen megoszlanak a vélemények. Sokak szerint Schikaneder szövege egy bájos, ám nehezen kibogozható összevisszaság, amelynek gyarlóságait csak Mozart géniusza képes megbocsájtathatóvá tenni. Ráadásul olyan szimbólumrendszerre épül, amely ma már a felnőtt néző számára is nehezen érthető.

A Magyar Állami Operaház sok szempontból megdöbbentő gyerekszínházi vállalkozásának már a címe is arra utal, hogy ezúttal nem Mozart remekművét fogjuk látni (aki arra kíváncsi, természetesen megtekintheti a dalszínház műsorán mindig szereplő, eredeti változatot), hanem egy kifejezetten gyerekek számára készült, rövidített, átdolgozott változatát. Az előadás természetesen magyar nyelvű, ebben is eltér attól az utóbbi évtizedekben általánossá vált szokástól, hogy a világ operaházaiban a művek a szöveggönyvek eredeti nyelvén szólnak meg.

A *varázsfuvola* parafrázisa nem a budapesti Operaház 1884-ben megnyílt neoreneszánsz palotájában kerül színre, hanem az intézmény 2600 néző befogadására alkalmas, 1953 óta működő társintézményében, az Erkel Színházban. A cím egy szójátékra épül, amely a librettót átdolgozó költő, Lackfi János, számos gyermekvers és dalszöveg népszerű alkotójának leleménye: *Parázsfuvolácska*. Ez az eltérés nem szójáték csupán a varázs-parázs szavak egybehangzásával, de a parázs a történet harmadik próbatételénél, a tűznél nyeri el igazi gyerekszínházi értelmet. A nézőtérre érkező gyerekek valamennyien egy-egy golyóstollat kapnak a jegyeszedőktől. Ha megnyomják, ezek piros fényrel világítanak. Amikor Tamino – immár Paminával együtt – elérkezik az utolsó, legveszélyesebb próbatételhez, a tűzpróbához, a gyerekek a játékmester felszólítására bekapcsolják, és a nézőtérre kitézeralahányszáz mocorgó-vibráló-világító parázsszem segít a főszereplőknek, hogy sértetlenül átjussanak a tűzön. Ez az előadás legfelemelőbb és legjátékosabb pillanata. Tökéletes és indokolt az interakciós szándék és a gyerekek önfeledt, boldog részvétele a játékban.

A *Parázsfuvolácska* egy cirkuszban játszódik. A helyszín a manézs, amely körbefogja az egész játékteret. A cirkusz kétségtelenül kissé elcsépelet színházi metafora, ezúttal azonban sok minden indokolja. A zenekari árok nem választja el a színpadi eseményeket a nézőktől. A zenekar – mint minden valamirevaló cirkuszban –, az elfüggönyözött bejárat fölött foglal helyet, hiszen a karmester is szoros kapcsolatot tart a történésekkel.

A kórus úgy helyezkedik el kétoldalt, mintha a tagjai maguk is nézők lennének. Sarastro a cirkuszigazgató, továbbá bűvész, varázsló és a földi világ helytartója. Ellenfele, az Éj királynője a levegő ura. A zsinórpaddalásról ereszkedik le. Őt sikerült legkevésbé ebben a cirkuszi hierarchiában elhelyezni, ahogy Sarastro



Parázsfulóácska, Magyar Állami Operaház, 2015. Fotók: Herman Péter



Parázsfulólácska



és a Királynő kapcsolata is homályban marad, mivel a mondai gyökereket és a szabadkőműves eszmévilágot nem érinti a leegyszerűsített történet. A „címszereplő” varázsfuvola eredetére sem kapunk magyarázatot. A hangszer ugyanakkor erőteljes hangsúllyal jelenik meg – szintén a zsinórpadlásról, vagyis onnan, ahonnan az Éj királynője, ami nem kis fogalomzavart okoz az így megteremtett szimbólumrendszerben –, és különös kegytárgyként bánnak vele a szereplők. (Az eredeti verzióban a három hölgy ajándékozza Taminónak, és egykor Pamina apja faragta „egy varázsos órán az ezeréves tölgyfa legmélyéből” – mondja róla Pamina.)

Tamino és Pamina fehér bohóc, Papageno és Papagena tarka, vagyis auguszt és augusztin, Monostatos pedig késdobáló. Fontos szerepe van továbbá a Porondmesternek, aki a Sprecher (a magyar fordításban Öreg pap) meg a három pap funkcióját és néhány szólamát veszi át. Részt vesz a cselekményben, de elsősorban ő az, aki közvetlen kapcsolatot tart a gyerekekkel. Megszólítja, és többször segítségül hívja őket. Az Artistaképző Intézet növendékei nemcsak remek mutatóanyagokkal színesítik az előadást, de különös állat-hangszereknek öltözve az opera műfaját is áttemelik a mesék, a játék és a fantázia világába.

Természetesen a történet átalakítása szükségessé tette, hogy ne csupán a prózai párbeszédtek térjenek el az eredetitől, de bizonyos vokális részek szövegének tartalmát is meg kellett változtatni. Nyilvánvaló, hogy Sarastro F-dúr áriája ezúttal nem Isishez és Osirishez szóló ima, és E-dúr áriája sem emlegethet szent csarnokot. Ezeket a költő-átdolgozó értelemszerűen megváltoztatta, anélkül, hogy a híres áriák szellemisége és érzelmevilága csorbát szenvedne. Sokan kételkedve fogadják az ilyenfajta beavatkozást a remekműbe. A Salzburgi Marionettszínháznak még megbocsátották a *Varázsfuvola* rövidítéseit, mert az előadás a nagyopera hatását transzponálta bábszínpadra. Carlo Colla¹ vakmerőségét, aki az *Aida* befejezését is átalakította, akárcsak egykor Schröder² a Shakespeare-tragédiák tragikus végét, az utókor már fejcsóválva vette tudomásul. A budapesti Operaház csak bizonyos dramaturgiai elvek szerint követi az egykori átigazításokat. A jelenkori posztmodern operajátszás jóval többet enged meg magának, mint hogy a gyerekek igényeihez igazodva cirkuszi mutatóanyagok sorozatává alakítja át a *Varázsfuvola* mesebeli szimbolizmusát és megfoghatatlan kozmikus világát. Ebben az előadásban azért megmaradt annyi Mozart költészetének varázsszigetéből, amennyi a kisiskolás korosztályt képes megérinteni.

1 Híres olasz marionettszínházi dinasztia. Alapítója Giuseppe Colla (1801–1861). A milánói Scala 1871-es ősbemutatóját rekonstruáló *Aidában* boldog véget ér a címszereplő és Radames története; a sziklasír leomlik, a szerelmesek megmenekülnek, és a Győzelmi indulóval zárul az előadás.

2 Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) német színész, rendező, színgazgató, a német színészet reformátora és kiemelkedő egyénisége. Mint a hamburgi Deutsches Theater igazgatója Shakespeare munkásságát is áttöréshez segítette, de a tragédiák végkifejletét a nézők érzékenysége miatt megváltoztatta, Othello, Desdemona, Romeo, Júlia, Lear király, Cordélia és a többi tragikus hős életben maradt.



Hamupipőke. Szerző: Gimesi Dóra, R. Vidovszky György, T. Mátravölgyi Ákos, Zene: Monori András. Círóka Bábszínház, 2014

A kecskeméti Círóka Bábszínház *Hamupipőke* előadása látszólag semmiben nem hasonlít az Operaházéra. Ez nem monumentális, hanem minimalista. Nem azokhoz szól, akik először találkoznak a történettel, hanem azokhoz, akiknek már a könyökén jön ki. Gondoljuk át újra, másképp, mint ahogy Perrault és a Grimm-testvérek feldolgozásai alapján, vagy Walt Disneytől megszoktuk. Másképp, mint ahogy már az ókori Egyiptomban, Rómában, a 9. századi Kínában vagy az észak-amerikai indiánoknál ismerték³. És mindenekelőtt másképp, mint ahogy a hagyományos bábszínházak romantikus ízlése kínálta az előtűnk járó nemzedékeknek. Ez közelebb áll a dadaisták szelleméhez, az *objet trouvé* formanyelvéhez, mint a múlt század ötvenes, hatvanas, hetvenes éveinek elvárásaihoz. Már bábokra sincs szükség, hogy eljásszuk a szegény árva kislány történetét. Elég néhány kartondoboz, csomagolópapír, selyempapír, szalag,

szemétre hajtott kályhacső, nejlonzsák, néhány szemeteskuka, műanyag kupak meg söröskupak. És persze egy eltökélt író, egy eltökélt rendező, öt mindenre elszánt színész és színésznő, meg olyan nézők, akikről eddig azt gondoltuk, hogy már kinőttek a bábszínházból.

A különös eszköztárban néhány perc után tökéletesen kiismeri magát a néző, aki egy különleges és izgalmas tárgyjáték-kollázs segítségével élheti újra a mesét. Kettős izgalmat kínál a játék: követhetjük a jól ismert történetet, és közben a színészek a tárgyak különös szimbiózisában alakulnak át Mostohává, Királyfivá, testvérekké (a két testvért egy színésznő játssza a két karjára húzott kályhacsövekkel). A Királyfi egy zöld nejlonzacskó, Hamupipőke egy szalaggal átkötött csomagolópapír. Ez a szalag fogja helyettesíteni az elvesztett cipőt. A megtalált masni lesz a bizonyság a sze-

3 Ulf Diederichs (1937–2014) német mesetudós szerint a mesének több mint 400 változata létezik szerte a világon.

mélyazonosságára. Csomagolópapírból lesz a vitorla is a kartondoboz-hajón, amelyen hajótörést szenved az édesapa. A hajóját megtámadja egy törött üvegcserep-cápa, a hajó léket kap, elsüllyed, az apa a tengerbe fullad. Az előadás legszellemesebb ötlete a hamuba borult lencseszemek kiválogatása az *objet trouvé* szellemében: egy üveg-edénybe egy halom fém és műanyag kupakot szór a mostoha. Csodák csodájára a rózsaszínű műanyag kupakok lassan a víz színére emelkednek, a söröskupakok meg lent maradnak az edény alján. Egy pillanatra Archimédesz szelleme is átsuhan a tárgyjáték színpadán.

Ebben a kilátástalan, lepusztult környezetben nagy szükség van a színészek erőteljes jelenlétére és koncentrált kapcsolatára a partnereivel. Mert a tárgyak csak jelzik a szerepeket, a drámát a színésznek kell eljátszani.

Minimalista a zene és a dialógus is. Egyszerű, mai nyelven szólalnak meg a párbeszédok, a zenét pedig maguk a színészek állítják elő a tárgyak segítségével. A kukák fedelét csattogtatják, vagy gázcsövekkel dobolnak rajta. A kukák fontos szerepet játszanak: ezekből kerülnek elő a kidobott tárgyak. A tárgyak azért kerültek kidobásra, mert már senkinek nem kellene. Ahogy szegény Hamupipőke sem kell senkinek. Ez az előadás egy olyan kislányról szól, aki nem kell a családjának. Aki olyan értéktelen és jelentéktelen, mint az a szalaggal átkötött gyűrött selyempapír, ami őt jelenti ebben a puritán és költői játékban.

Vidovszky György nem bábszínházi rendező. Nem tudom, hallott-e valaha Yves Jolyról és az ő remekműveiről, a *Papírtagédiáról*, vagy az *Ombrelles et parapluies*-ről. De a gyerekeket régóta nagyon jól ismeri. És most felfedezett valamit, ami a más műfajból a bábszínházba kiránduló rendezők többsége számára ismeretlen maradt: az élettelen anyag és a tárgyak poézisét.

A gyermeki gondolkodás az egyik nagy erénye a *Parázsfuvolácska* rendezőjének, Toronykőy

Attilának is. Nem lehajol a hat-tíz éves gyerekekhez, hanem felemeli a magasba, „hogyan nagy, hogyan óriás legyen”, ahogy Szabó Lőrinc mondja. Mindketten úgy érik el céljukat, hogy a feladat megoldása érdekében átalakítják a bemutatásra kiválasztott műveket. Ez nevezhető persze „hamisításnak” is, de természetesen nem abban az értelemben, ahogyan egy képhamisító megpróbál úgy festeni, mint ha ő lenne Leonardo vagy Picasso. Nem becsapni akar, hanem segíteni, tanítani, nevelni, gondolkodtatni. Bevezetni a nézőket a titokba. Olyan szokatlan, meghökkenítő eszközöket hív segítségül, amelyek megkönnyítik a találkozást az örök értékekkel.

Egy fiatal költő újabb kötetének bevezetőjében az alábbi olvasható a kulturális dezintegrációról: *„Egy új műnek magában kell foglalnia minden korábbi műalkotás szellemét. Ellenkező esetben elkerülhetetlenül és végérvényesen megszakítjuk kulturális evolúciónk fejlődési folyamatát, amely létfontosságú az emberi faj fennmaradása szempontjából. Létünk így nem ágyazódik be az idő dinamikus áramlásába, hanem összefüggések nélküli epizódokra esik szét. Ez a kulturális dezintegráció csak akkor kerülhet el, ha sikerül történelmi hagyományainkat a jelenkor igényeivel összehangolni, ami feltétele annak, hogy esztétikai fejlődésünk a következő generációk életében is töretlenül tovább tudjon folytatódni.”⁴*

Az Operaház és a Círóka Bábszínház előadása az integráció és a dezintegráció között egyensúlyozva épít utat régi korok kiemelkedő műveinek megértéséhez és elfogadásához. Úgy próbálja az új színházi közönséghez eljuttatni, hogy felbontja, részecskéire szedi (dezintegrálja), majd újra összerakja, beépíti (integrálja) a gyerekek tudatába Mozart és Schikaneder *Varázsfuvola* című operáját, Perrault és a Grimm-testvérek *Hamupipőke* című meséjét.

(Elhangzott Szabadkán, 2015. május 20-án, a **Posztmodern dezintegráció a színházművészetben** címmel rendezett elméleti konferencián.)

4 Bárdosi Attila: *Valami szür. Versek, 2010–2011.* Bp., 2011.



Hamupipőke,
Círóka Bábszínház, 2014.



A *Hamupipőke* előadás
alkotói, szereplői



POSTMODERN “DISINTEGRATION” FOR CHILDREN IN HUNGARIAN THEATRE

This article compares the children’s version of *The Magic Flute* by the Hungarian State Opera and *Cinderella* by the *Ciróka* Puppet Theatre of Kecskemét. This abridged version of Mozart’s masterpiece is meant for audience members who have never been to the opera. The Hungarian title, *Parázsfuvolácska*, is a play on words in Hungarian and is unfortunately untranslatable into other languages. The title was chosen by poet, János Lackfi, who adapted the libretto for children. But, as the title implies, we won’t be seeing Mozart’s real singspiel. The Hungarian word *parázs* means ember and rhymes with *varázs*, the Hungarian word for magic. Embers play an important role in the performance. Ushers give each child in the audience a ballpoint pen. When the pen is pressed, it lights up red. When Tamino comes to his last test, the test by Fire, the children turn on their pens, and more than two thousand oddly flickering embers help the couple to pass through the fire unscathed. It is the most uplifting and playful moment of the whole performance.

The *Cinderella* piece doesn’t resemble this paraphrase of *The Magic Flute* in any obvious way. It is minimalist rather than monumental. This performance is not intended for those who are new to the story, but for those who are already bored with it. This version proposes that we think it through again, in a way quite different from previous generations who were usually given a traditionally romantic puppet version. In contrast to the expectations of the 1950s, 60s and 70s, this performance is closer to the spirit of the Dadaists; it treats the story as an *objet trouvé*, a ready-made form. The performances of the State Opera and the *Ciróka* Puppet Theatre, contrast integration and disintegration, in showing ways to create understanding and acceptance of older times. But they each encourage a new theatre audience to pick apart, break down into particles, to “disintegrate” the plots, and then to re-assemble, to build, to “integrate” the story into the awareness of today’s children.



Pop Up (Pop Up). I Sacchi di Sabbia & Teatro delle Briciole, Olaszország. R: Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri © Ilaria Scarpa



Apró érzelmek (Piccoli sentimenti). TOF Théâtre, Belgium és Teatro delle Briciole, Olaszország. © Mélisa Stein



André és Dorine (André y Dorine), Kulunka Teatro, Spanyolország. R: Inaki Rikarte © Kulunka Teatro

**Goda Móni****HATÁRDÖNTŐ KÉPZELET****IMAGINALE 16***

A stuttgarti FITZ! [Figurentheater Zentrum] szervezésében két évente megrendezésre kerülő fesztivál idén is mozgalmas képet festett a kortárs figuraszínház aktualitásairól. Napjaink bábművészetének olyan kiválóságai, mint a tárgyszínház 'grande dame'-jaként emlegetett Agnès Limbos (Co. Gare Centrale, Brüsszel), a sikert sikerre halmozó francia-osztrák Gisèle Vienne (Puppentheater Halle), vagy mint a nemzetközileg elismert Molnár Gyula (Kaufmann&Co., Berlin; Thalías Kompagnons) rendezői remekei emelték a program nívóját. A fesztivál sikeréhez azonban jelentősen hozzájárultak újonnan felfedezett, már a művészi kibontakozásuk kezdetén is lenyűgöző fiatal tehetségek. Valamennyi produkciót figyelemreméltó eredetiség jellemzett, habár a tárgymozgatás technikáját, a történetalkítás és a karakterformálás módját, valamint a játékter és -idő szervezését illetően is meglehetősen különbözőek voltak. A tárgyakkal történő játékhoz való egyedi viszonyulás mellett majd' minden társulat arról az évről évre egyre határozottabb törekvésekben megmutatózó igényről adott számot, amely nem csupán a bábszínház praktikus határainak tágítására, illetve önálló műfajként kezelésére, hanem a bábjátászás mibenlétére való szüntelen rákérdezésre irányul.

A báb-rejtély felderítését célzó szándék tekintetében elvitathatatlan az 1983-ban alapított Figurentheaterschule Stuttgart (Stuttgarti Figuraszínházi Iskola), de talán mindenekelőtt az alapító, Albrecht Roser érdeme. A nemrégiben elhunyt művész-professzorról túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a műfaj

közelmúltjának egyik kulcsfigurája volt. Mi sem támasztja ezt alá jobban, mint az, hogy amit az alteregó-jaként emlegetett (Gustaf névre hallgató) marionettel művelt, olyan változást hozott a tárgyjátékról való kreatív-alkotói gondolkodásban, amelynek széles körben elterjedt inspiráló hatása azóta is termékenynek bizonyul. Ez a művészi bábjátászás történetében mintegy paradigmaváltásként értelmezhető folyamat a bábjáték lényegi mozzanatát, a megelevenítés aktusának működési mechanizmusát érinti. Roser a bábos mozgatót irányító szándékának áthelyezését kezdeményezte a manipulációról az animációra, elsősorban – de korántsem kizárólag – tanítványai körében. Az IMAGINALE 16 vendégjátékainak fókuszában is zömmel a bábjáték legsajátabb vonása, mi több, annak voltaképpeni tétje, az *áttelekítésként tétélezett életre keltés* állt. A hat város összesen tizenhárom helyszínén közel harminc társulat részvételével zajló program tíz napon át bizonyította, hogy továbbra is érdemes kutatni az *áttelekített* tárgy színpadi lehetőségeit. Az igazán kiemelkedő darabok egytől egyig arról a szilárd meggyőződésről tanúskodtak, amely szerint az *eleven élettelelennel való játék* tárháza sokkal bőségebb annál, semhogy kimerítése egyáltalán megközelíthető volna. A szervezők tájékozottságáról árulkodik a nem mindennapi összeállítás sikere: az az eredmény, amelynek köszönhetően a *mi okozza, hogy élőként tapasztalunk egy* – erre, de akár épp valami egészen másra szánt – *tárgyat*-kérdésre a fesztiválon kínákozó lehetséges válaszok száma megközelítette a megtekinthető előadásokét.

* Köszönet a Stuttgarti Magyar Kulturális Intézetnek, valamint az ELTE BTK Hallgatói Önkormányzatának a támogatásért, amellyel hozzájárultak ahhoz, hogy a fesztiválon részt vehessek.

André és Dorine
(*André y Dorine*),
Kulunka Teatro, Spanyolország.
R: Iñaki Rikarte
© Kulunka Teatro



Manto (Manto),
Numen Company, Németország.
R: Uta Gebert
© Ginamarco Bresadola



Hamu (Cendres),
Compagnie Plexus-Polaire, Norvégia,
Franciaország. R: Yngvild Aspieli
© Kristin Aafloy Opdan

Fél-figura

Az alternatívák folyamatosan bővülő palettáját meglepő merészséggel színesítette a merőben újszerű figuraképzés és -alkalmazás. Egy marginális, ugyanakkor ötletességével és dinamizmusával magával ragadó technikai újdonsággal az olasz I Sacchi di Sabbia és a Teatro delle Briciole együttműködésében megvalósuló *Pop Up* című bravúros produkció rukkolt elő. Amint a címből is kiderül, az oldalaik között alakokat bújtató könyvek lapozgatása során, a síkfelületből kiemelkedő kétdimenziós papírformák felbukkanásából, találkozásából és együttmozgásából mindenmű szövetszerű elem elhagyása ellenére érzelemgazdag narratív szekvenciák jöttek létre. Hasonlóan különös intenzitású elevenség-érzetet váltott ki a szemlélőben Uta Gebert szintén néma *Manto*-figurája, amelyet a mögötte rejtőző mozgató mintegy élő szoborként tologatott a csaknem üres színpadtérben. Egy archaikus eredetű eszközzel, mégis rendhagyó módon operáltak a spanyol Kulunka Teatro színészei is, akik *André* és *Dorine* fájdalmasan szép, betegséggel sújtott szerelmi történetében egy

kiscsalád tagjait elevenítették meg maszkok mögül, kizárólag a testtartás és a végtagok korral jellegzetessé merevedő gesztusai által.

Kész-figura

A gyártott figura színpadi felhasználásának korszerű vonatkozásait feszegeti a különféle, nagy mennyiségben előállított játékszerek szereplőként történő, már megszokottnak számító alkalmazása. Az idei IMAGINALE-repertoárban ezt Ariel Doron nem csupán mesterien, de komoly újító eredménnyel működtette előadásában. Az izraeli művész *Plastic Heroes* (Plasztik hősök) címet viselő asztali performance-ában elektronikus – (fél)automata és információtechnológiai – eszközökkel bővítette a játék-tárgy-színpad kelléktárát. A gyerekek – miniatürizálás révén felülkerekedő – világtapasztalatát idéző kettős imitáció lépett itt működésbe. Az iPad-jén Barbie-baba feleségével skype-oló, az éjszakai őrésben coca-colázó, s a szelídsége ellenére félelmet keltő óriás plüssstigrist apró fegyverével kivégző ólomkatona játékos hangját és mimikáját



Plasztik hősök (Plastic heroes), Ariel Doron, Izrael. R: Rotem Elroy, David Lockard © Yair Meyuha

A vak (Blind). Duda Paiva Company, Hollandia.
R: Nancy Black
© Patrick Argirakis



Hullámtörések (Ressacs), Françoise Bloch.
Compagnie Gare Centrale, Belgium.
R: Françoise Bloch © Alice Piemme



A vak (Blind).
Duda Paiva Company, Hollandia.
R: Nancy Black © Patrick Argirakis

kölcsönözve a háborús szolgálatot teljesítő kényszer-hősök nemcsak valós, de súlyosan aktuális helyzetét a megnyugtató távolságból elrettentően közel hozta.

Ember-figura

Ugyancsak szembeötölő teret kapott az úgynevezett 'emberszabású tárgy', vagyis az életnagyságú és szinte a megtévesztésig valószerű emberbábuk jelenléte a kortárs színpadon. A *double* magazin szervezésében rendszeresen megvalósuló beszélgetéssorozat részeként a fesztivál ideje alatt egy e témára összpontosító nyilvános szakmai párbeszéd zajlott Meike Wagner moderálásával Gisèle Vienne, Yngvild Aspeli és Florian Feisel alkotók között. Az ő fesztivál küldötteik sem hagytak kétséget afelől, hogy hármuk munkásságának izgalmait mindenekelőtt a bábu 'unheimlich', azaz egyszerre kellemes-otthonos és elborzasztó-idegen érzetet keltő karakterének boncolgatása szolgálhatja. Vienne legújabb, *The Ventri-loquists Convention* (A hasbeszélők kongresszusa) című 2015-ös munkáját, míg a norvég művész a francia Plexus Polaire-formációra szabott darabjait hozta el. Feiseltől pedig egy falakat megtöltő, csontokból és műanyagbábak letörött tagjaiból összerakott, kreatívalitokkal kísért installációt vehetett szemügyre a FITZ! előterében várakozó nagydémű.

Báb-figura

A bábjátás misztériumához egészen másképpen, ám minden egyéb kísérletnél elementárisabb hatékonysággal közelítenek azok a színpadi alkotások, amelyekben a holt anyag megelevenedését lehetővé tévő *karakterformál(ód)ás* tematizálódik. A báb születése, majd annak következménye (azaz *báb-ként való létezése*) táru fel és válik nyomon követhetővé az ilyen jellegű animáció során. Méghozzá egész egyszerűen azért, hogy a bábos akként látja és láttatja a kezével mozgatott (manipulált) tárgyat, ami. Pontosabban: amivé létrehívása következtében válik. Ez esetben az élettelen életre keltésére és életben tartására irányuló törekvés szer-

vezi a játékot. A báb tárgyi mivoltának tényét egyetlen pillanatig sem tagadja vagy titkolja a mozgató. Ellenkezőleg: nyomatékosítja, ugyanakkor a báb-objektum élő voltára helyezi a hangsúlyt. Így jön létre az élettelen anyag átlekésülésének végletes ellentmondásokban feszülő illúziója. A valós mélyfeltárást szorgalmazó kezdeményezés pedig – jóllehet zavarba ejtően felszámolja a hagyományos értelemben vett báb-játék-mező kereteit – egy váratlan felfedezéseket és őszinte rácsodálkozásokat tartogató dimenziót nyit meg a szubjektumnak, vagyis a bábjátékosnak és az objektumnak, vagyis a bábnek egymáshoz és a létezéshez való viszonyára.

Ez az önreflexív tendencia – amely korunk figura-és anyag-, vagyis báb- és tárgyszínházában egyre erőteljesebben jelentkezik – a műfaj fejlődésében meghatározó jelentőségű nemzetközi találkozókn sem maradhatott képviselő nélkül. A rendkívüli érzékenységgel és humorával az egész világot meghódító Duda Paiva ezúttal önnön testéből bontotta ki üvegtékintetű és sajátos test-dinamikával rendelkező szivacsbábait, amelyekkel táncában már-már elképesztő közelséget képes létesíteni. A belga TOF Théâtre felnőtt- és gyereknyelven egyaránt érzékletesen állította elő a szélsőséges, paradox helyzetek egész sorozatát, amelyek során a világot felfedező, s benne saját helyzetét, önmagát 'tudatosan' alakító báboknak – annak ellenére, hogy élő szervezetként ható 'testét' a bábosé szolgáltatja – adott esetben hatalmában áll leválni animátoráról. Ezáltal a mozgató erő szándékától függetlenül, önállóan hozza meg saját döntéseit.



A hasbeszélők kongresszusa (The Ventri-loquists Convention).
Puppentheater Halle, Németország.
R. Gisèle Vienne. © Kerstin Behrendt

*A műteremben
(Dans L' Atelier).
TOF Théâtre, Belgium.
R: Alain Moreau
© Mélisa Stein*



*A műteremben (Dans L' Atelier).
TOF Théâtre, Belgium. R: Alain Moreau
© Mélisa Stein*

*Kézzel csinált (A mano). Compañía
El Patio, Spanyolország.
R: Julián Sáenz-López,
Izaskun Fernández © Alice Piemme*



A *Piccoli Sentimenti* (Apró érzelmek) és a *Dans l'Atelier* (A műteremben) című produkciók feszült figyelmet parancsoló interakciók sokaságával éppen az étellel felruházott bábu megteremtésének lehetőségeit és velejárait vázolták fel. A Compañía El Patio néven bemutatkozó spanyol páros még ennél is tovább ment, a báb körül újra és újra kibomló valamennyi dilemma közös eredményére világított rá. Az *A mano* (Kézzel csinált) agyagdarabkája, miután az előadás elején két másik agyagkupac egyesüléséből létrejött, már egészen magára volt utalva. Ilyen értelemben – igaz, a pusztán anyagnak testszerűséget kölcsönző emberi kéz és annak mozgása által – teljesen autonómmá, létezővé vált. A „kézzel csinált” tárgy, bár nem átlagos, mégiscsak *agyagbábu* lévén nem kerülheti el sorsát: kirakatüveg mögé kerülve – nála nagyobb értékűre becsült porcelán, fa, kerámia és egyéb, többnyire díszletként funkcionáló – kispasztikákkal kénytelen osztozni már-már elviselhetetlenné zsugorított árucikk-életterén. Kilátástalanságát tovább fokozzák egyre csak sokasodó – egyfelől a használati tárgyak világában történő helykeresésre, másfelől az abból való szabadulásra irányuló – hiábavaló próbálkozásának kudarcai. E célja vesztett apró figura számára

egyetlen nyugvópont adódik csupán: az arccal rendelkező bögre érkezését követő társra találás néhány röpké pillanata. Ennek szintén a funkcionalitás elsőrendűségére visszavezethető szükség-szerűség, az ivóalkalmatosság megvásárlása vet véget. A kiárusítást követően a bolt bezár, az agyagfejű, kéztestű, mozgatója energiájából aktivitást nyerő passzív anyag-figura életútjának további alakulása eldöntetlen, nyitott marad. Ahogyan az a – bábművészet és -elmélet szempontjából döntő jelentőségű – kérdés is, amelyet ez az alig negyvenöt perces, alapvetően gyerek-közönséget célzó műalkotás világos kontúrokkal jelez: miben áll a báb sajátossága, miben különbözik valamennyi egyéb tárgytól és miként töltheti be valódi „szerepét”? Mivel, habár megingathatatlan tény, hogy a báb nem lehet más, mint a játék kelléke, tagadhatatlan az is, hogy amint játékos a többé már nem általa, hanem *vele* játszik, azonnal felismerhetővé, megragadhatóvá és kiaknázzhatóvá válik az a többlet, amely a bábban, és csakis benne rejlik.

(IMAGINALE16, Nemzetközi Figuraszínházi Fesztivál, 2016. január 21–31. Stuttgart – Mannheim – Heilbronn – Schorndorf – Ludwigsburg – Eppingen)

IMAGINATION WITHOUT BORDERS

The festival IMAGINALE organized by FITZ! Figure Theatre Centre in Stuttgart is one of the main forums for the art of puppetry. Also this year has been represented each innovative tendency in the contemporary performing art operating with 'human-shaped-objects' in various ways. In the light of the modern tradition prominent in recent decades all over the world thanks to the work of the famous German puppeteer Albrecht Roser (the founder of the so-called Stuttgart School) and others, the issue of taking priority over animation instead of simply manipulation of the character in the course of its constructing and moving on stage, which suggests *play with and not just through the puppet* was the focal point of the festival's program. Not only the performances by the most acclaimed ensembles, directors and professors from across Europe but also the discussions around them confirmed with great diversity the actuality of this art form, as well as verified the productivity of creative research into the great mystery of the lifeless matter perceived as living.



Tadeusz Kantor és Brunella Eruli. Fotó: Ch. Grazioli



XPTO Csoport, Brazília



Manifiesto de Niños. (Gyermekek kiáltványa) El Periférico de Objetos-csoport, 2005. Argentina

Brunella Eruli'

A BÁBJÁTÉK ÉS A TÁRGYSZÍNHÁZ ALKALMAZÁSA A KORTÁRS ELŐADÓMŰVÉSZETBEN

Úgy tűnik, hogy egy ideje a kortárs színpadon kísértetek járnak: a bábok kísértetei, melyek a különböző színdarabokban más és más áruhákban öltenek testet, és esztétikai értékükben is különböznek. Ez szemlélteti egy színházi forma igen sokféle lehetséges alkalmazását, amelyet ez idáig túlságosan is hajlamosak voltunk úgy tekinteni, mint ami beásta magát a saját tradícióiba, vagy csupán a gyerekek számára kialakított változatlan repertoár játszására alkalmas.

A 20. század avantgárd mozgalmi közelről figyelték meg a bábót. Megvoltak ragyogásának pillanatai Gordon Craiggel, a futuristákkal; Oscar Schlemmer és Mejerhold magasztalta expresszív potenciáját. Később egy időre feledésbe merült. A báb tradicionális arculata összeegyeztethetetlennek tűnt a kísérletező színházzal, és új arculata nem vált elismertté a vizuális művészek installációiban és az anyagokkal történő kísérletezéseik során. Ám mégis, a színházban, a *Bread and Puppet* formái, Kantor manökenjei, vagy Foreman² és Wilson³ színészei mind szemtanúi a változásnak,

ami az alkotók gondolkodásmódjában végbement. Lassan, de biztosan a báb újrakovácsolta azokat a láncszemeket, amelyek mindig is más színházi formákhoz kötődtek, és az alapvetően bábszínházi alkotók ötletei és erőfeszítései a műfaj töredezettségének megszűnéséhez vezettek.

Egyesek szerint ezek a kísérletek eltérítették a bábót a tradíciótól, és ennek következtében a gyökereitől és a lelkétől is megfosztották. Én úgy gondolom, hogy ami történt, az többé-kevésbé pont az ellenkezője ennek.

A rendezők egy új, előítéletektől mentes generációja (Braunschweig,⁴ Roy Faudree,⁵ Lepage⁶ és Barberio Corsetti⁷) írakkal (Ceronetti,⁸ Kerman⁹) és koreográfusokkal (Maguy Marin,¹⁰ Decoufflé,¹¹ Jan Fabre¹² és Josef Nadj¹³) karöltve ránéztek a bábjátékra és egy eszközt láttak benne erős elképzelésekhez és eredeti perspektívákhoz, azokban a témákban, amelyek áthatják a kortárs színházat: test, anyag, hang, kép, szavak, szöveg.

A *Periférico de Objetos* nevű argentin társulat a színész-bábjátékosokat babák és filmen rögzített

1 Brunella Eruli (1943–2012) olasz színháztörténész, a sienai egyetem professzorasszonya, 1988-tól a PUCK, la marionette et les autres arts (PUCK, a bábjáték és a többi művészet) című bábművészeti folyóirat szerkesztője

2 Richard Foreman (1937) amerikai író, rendező, színházigazgató, az Ontológiai Hisztéria Színház vezetője

3 Robert Wilson (1941) amerikai rendező, a 20. század utolsó negyedének egyik jelentős színházi alkotója.

4 Stéphane Braunschweig (1964) francia rendező, színházvezető

5 Roy Faudree amerikai színházművész, 1988-ban alapította a No Theater elnevezésű együttesét.

6 Robert Lepage (1957) kanadai író, rendező.

7 Giorgio Barberio Corsetti (1951) olasz színész, rendező, drámaíró.

8 Guido Ceronetti (1927) olasz költő, író, filozófus

9 Piper Kerman (1969) amerikai memoáírónő. Legismertebb műve az *Egy évem egy női börtönben* (My Year in a Women's Prison) című riportkönyv.

10 Maguy Marin (1951) francia táncos, koreográfus

11 Philippe Decoufflé (1961) francia koreográfus

12 Jan Fabre (1958) belga író, rendező, tervező, koreográfus

13 Josef Nadj (Nagy József, 1957) újjvidéki származású, Franciaországban élő magyar táncos, koreográfus, rendező és pantomimművész. 1980-tól Párizsban Marcel Marceau és Étienne Decroux tanítványa. 1986-ban alakította meg nemzetközi mozgásszínházát.



A tenger asszonya (Lady from the Sea). R. Robert Wilson, 2013. (Brazil verzió). SESC Santos, Sao Paulo, Brazília

képek mellé helyezi, míg Julie Taymor¹⁴ mesebeli univerzuma és a *XPTO* brazil alkotói azt mutatják meg, ahogy a bábjáték elhelyezte lenyomatát a kortárs alkotói folyamaton. A nemzetközileg is sikeres német Frank Soehle *Figurentheaterje* és a dél-afrikai *Handspring Puppet Company* William Kentridge-dzsel különböző vizuális nyelveket vegyítenek.

Ha a modern bábjátékot nehéz elhelyezni ahhoz képest, amilyen a tradicionális arculata, akkor a tárgyszínház még ennél is összetettebb kérdést vet fel, elsősorban a bábjátékhoz való viszonyának tekintetében, amivel kapcsolatban van. Hogyan lehet a tárgyszínházat definiálni? Sőt, hogyan lehet egy tárgyat definiálni – valakihez vagy valamihez való viszonyában kell-e vizsgálni? Ezeknél a kérdéseknél egy olyan színházi forma forog kockán, ahol az alany és a tárgy viszonya fordított: a tárgy már nem színházi kellék vagy forma, amely egy plasztikus vagy esztétikai elképzelést jelenít meg, ellenkezőleg, a tárgy annak a kérdésnek a kiindulási pontja, hogy *ki beszél és miről is beszélnek?* Az *Aliz Csodaországban* egyik epizódjában, amikor Aliz azt kérdezi, hogy lehetséges-e olyan szavakat

készíteni, amelyek sok mindent jelentenek, Humpty Dumpty¹⁵ azt válaszolja, hogy a kérdés az, *ki legyen a mester?* Ebben a színházi formában a tárgy a saját nyelvén beszél, és megmutatja, hogy az alany vágya a létezésre, vagy az a meggyőződés, hogy ő áll a darab középpontjában, ugyanolyan korlátozásoknak van kitéve, mint maga a tárgy (Beckett-nél *A játszma* végében Ham folyton azt kérdezzeti, hogy ő van-e közepén). Ennek a körülménynek a felismerése, mely az alanyra és a tárgyra egyformán igaz, felszámolja a distinkciót a verbális és a vizuális nyelv között.

A neurológusok szerint a szavakkal és a képekkel az agy különböző féltekéi foglalkoznak, és a szavak képtelenek tartalmazni vagy reprodukálni egy instabil és ellentmondásos valóságot, míg a képek alkalmasak összeilleszteni azok heterogén alkotóelemeit. A tárgyszínház, míg szeparálja a tárgyat attól a felhasználási funkciótól, amelyet a tárgynak tulajdonítanak a realista konvenciók, visszaidézi a kollázs mögötti szürrealista esztétikát és a tárgy váratlan vagy játékos hűtlen kezelését. A plasztikus elemnek fontos szerepe van abban a párbeszédben, amelyet a tárgyszínház vagy a bábszínház kezdeményezett

14 Előző számunkban közzöltük Richard Schechner 1999-ben készült interjút Julie Taymorral. (Báb-Tár XX, 51–57)

15 A név a különböző magyar fordításokban Dingidungj, Undi Dundi

Übú és az Igazság Bizottság
(*Ubu and the Truth
Commission*), William
Kentridge&Handspring Puppet
Company, Dél-Afrika



a többi művészi formával. Peter Brook, Kantor és Wilson olyan *plastikus* színházat javasolnak, amely elismeri a tárgy vagy a báb költészetét, míg videókat vagy képeket vetítenek a színpadra, hogy megszüntessék a distinkciót a valóság és a csalóka látszat között, tovább redukálva a távolságot a színész és a tárgy vagy a báb között. Ez megnehezíti a különbségtételt a műfajok között, de ez egyáltalán nem baj. A bábszínházban, a tárgyszínházban és az emberszínházban is közös, hogy egy nyelvet keresnek, amely továbblépne az ábrázoló értekezésnél és lehetőséget teremtene egy metaforikus és érzelmes hangra. Minden bizonnyal nem véletlen, hogy Tristan Tzara¹⁶ azt mondta, hogy egy bögre is tud érzelmeket közvetíteni.

Miért mutatnak érdeklődést a modern színházi rendezők a bábjáték iránt? A fából és fényből álló színészek jelenléte a húsból-vérből-csontból való színészek mellett a színész szerepének erős megkérdőjelezését provokálja.

Kleist *A marionettészínházról* szóló szövege, mely elkápráztatta Schulzot¹⁷ és Kantort, és kezd újra

divatba jönni, a színház egy újfajta érzékeléséhez vezet, ami olyan helyé válik, ahol a többféleképpen értelmezhető jeleknek a néző adja meg a végleges jelentést.

Craig Kantor és Foreman a bábszínházat hamar a sötétség és a halál mellé helyezték. Leszámolva az igazság és a fikció, a valóságos és virtuális, az emberi és az élettelen distinkciójával, azokra a ködös helyekre pillantottak, ahonnan a báb az energiát nyerte.

A bábjáték tradicionális kódjainak kiegyenlítése eredményezte, hogy a kortárs alkotók megértették mindazt a tömör kifejezőmódot, amit a báb gesztusok (a test, mely alig érinti a talajt, hogy egy színházi tárgy lebeghet egy olyan térben, amelyben a belső és a külső tér összeolvad) tudnak nyújtani annak érdekében, hogy termékeny gondolatokat adjanak hozzá a kortárs színészek fejlesztéséhez. A gesztusok és a szavak közti rés ma már nem a rossz színész attribútuma, hanem egy felhívás arra, hogy felfedezzük az árnyakat, amelyek a valódi tárgyokban léteznek.

16 Tristan Tzara (1896–1963) román származású francia költő, a dadaizmus megeremtője

17 Bruno Schulz (1892–1942) lengyel író, a lengyel abszurd próza kiemelkedő képviselője. Mindössze kétkötetnyi elbeszélése maradt ránk, a *Fahajas boltok* (Sklepy cynamonowe, 1934) és a *Szanatórium a homokórához* (Sanatorium pod klepsydrą, 1937).



Salto lamento, 2006. R. Frank Soehle
Figuren Theater Tübingen, Németország

Egy olyan nyelvet használva, mely a bábéhoz hasonlóan lényegében vizuális és plasztikus, a képszínház erősségének tulajdonította a kifejező stílusban lévő közös elemeket, amelyeket a színész újfajta kizsákmányolásakor találunk. A színészt már nem azért állítják a színpadra, hogy megerősítse egy valóság és egy személyiség létezését, amely stabil egy materiális és egy fizikális nézőpontból. A folytonosság, amit a karakter reprezentálása feltételez, eltűnt a színpadon kibontakozó testek jelenléte által, megfélekedve a saját misztikusságukról. Ezek a testek vak teremtések, amelyek instabil egyensúlyban tartózkodnak, állandóan változó testek, mint ahogy a kortárs táncban láthatjuk, stilizált gesztusokon keresztül fejezik ki magukat. Ezeknek a gesztusoknak Wilson is nagy rajongója, néha lassított mozgásban kivitelezte őket, néha pedig megszállottan ismétli, ezzel is demonstrálva az összeegyeztethetlenségét a valóságos élettal. A modern színész legyen akár egy preparált tárgy,

ahogy Kantornál, vagy akár egy szörnyeteg egy tönkretett testben, a földi egyensúlyhiány metaforikus megtestesülése (ahogyan Romeo Castellucci¹⁸ rendező ábrázolta a társaságot Raffaello Santi *Guilio Cesare* című művében), vagy valóban Novarina egy szógyára, legyen akár egy táncoló test vagy egy csupasz szöveg megtestesítője, nem több mint a színész vagy a báb áthatolhatatlan képek között mozgó véletlenszerű jelenléte. A színész teste, csak úgy mint a bábé, láncszemmé válik egy láthatatlan láncolatban, egy szobor, amelyet színpadra állítanak, és amely úgy viselkedik, mint a szobor talpzata. Még a meztelenség sem teszi a testet igazabbá vagy valóságosabbá (mint Wilson rendezésében, Ibsen: *A tenger asszonyában* az idegen meztelen teste, egy test, amelyet fény formált és egy mélység nélküli képpé változott).

Ingatag testek, melyek a bizonytalan egyensúlyban rejlenek, a kortárs tánc ismételt mozdulatai, a testet egyensúlytalansággal provokálja, test-töredékek kivétítése, vagy a valóság klónjainak ábrázolása a kivétítőn, mely egy másik, a jelenlegivel és az általunk ismerttel párhuzamos valóságot mutat: mindez egy részleges jelenléte feltételez, térben és időben töredezetten. Lee Breuer,¹⁹ Roy Faudree, Barberio Corsetti vagy Lepage közönsége a képet a test valódisága veszélyének teszi ki. A színész egyszerre van és nincs jelen a színpadon, akárcsak egy báb, jelenlétté válik, amelyet a saját hangja és képe távolít, és ez átszellemíti őt. Amíg a színész vagy a táncos a talajhoz ér, addig nincs igazán veszélyben. Míg a testek eltorzítják magukat, és abbahagyják az úgynevezett természetes engedelmeskedést a formáknak, a hang is misztikus területeken ver gyökeret, és új nyelven kezd el beszélni, egy ismeretlen, de nem idegen nyelven, amelyet megérthetünk anélkül is, hogy ismernénk. Miután évszázadokon keresztül leereszkedően úgy tekintettünk a bábra, mint egy tökéletlen színészre, aki képtelen a beszédre,

18 Romeo Castellucci (1960) olasz színházi rendező, író, képzőművész

19 Lee Breuer (1937) amerikai drámaíró

az emberszínész végre megértette a hang torzításának fontosságát, annak a képességét, hogy egy szöveget a madarak vagy az istenek nyelvén mondjon el; egy szöveget, amelyben a hang építi a szavak árnyékában elrejtett képeket.

Vászonná alakítva, a testén áthaladó különböző vetítések receptoraként a színész elhagyta a színházi beszéd ritmusát. Megtanulta, hogyan kell a csendet suttognia, a torz hangokat artikulálnia, a hangjáról készült felvételeket használnia, és így egy kicsit közelebb kerül a bábhoz; a néma színész, akinek hangját mindig a színpad egy másik pontjáról halljuk, melynek lényege egy másik testből és másik anyagból fakad. Carmelo Bene²⁰ legnagyobb hozzájárulása a kortárs színházhoz a felvett hangok alkalmazása volt, hamisított hangoké; hangoké, amelyek zajokkal és még a színpadon keletkezett véletlenszerű hangokkal is keveredtek. Bizonyára nem véletlenszerű egybeesés, hogy mindig nagy érdeklődést mutatott a bábjáték irányában. Bene átalakította a hangot, több réteget hozzáadva, eltérő és váltakozó akusztikus és érzelmi valóságokat, egy kontrollálhatatlan teret teremtve, amely nem tartozik sem a színészhez, sem a karakterhez, de ahol a világot lehet közvetíteni.

A színész testének és hangjának ez az eltérő alkalmazása új kapcsolatot alakított ki a soron következővel, amely, mint Kantor produkcióiban egy alkotóelem része lesz a többi mellett, vagy mint Wilson produkcióiban, egy alapul szolgáló szöveg, amit a csend, a gesztus, a kép közvetít, csakúgy, mint a bábszínházban. Ám a hang újrafelfedezése a kortárs színpadon még mindig a szöveg eredeti fogalmának a közvetítését szolgálja, mint olyan előadások része, amely a hang és a szavak koncertje. A bábok és a színészek egymáshoz hasonulása mutatja, hogy a színház egy fáradtságos útra indult a *terra incognita* irányába, ahol alapvető válaszokat találunk a feltett kérdésekre. A színész potyautassal indult útnak, azzal a titkos hozzávalóval, amiről Conrad is beszél, a rejtett énjének eszköze, amely az életéhez a leginkább szükséges: a bábbal.

(Penny Francis: *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. Hampshire, Palgrave Macmillan, 2012. 141–144. Eredeti közlés: Marek Waszkiel: *The Worldwide Art of Puppetry*. UNIMA, 2010.)

Szántó Viktória fordítása
A lábjegyzeteket írta Balogh Géza

THE USE OF PUPPETRY AND THE THEATRE OF OBJECTS IN THE PERFORMING ARTS OF TODAY

The great Italian theater historian, Brunella Eruli, died in 2012. This article by her presents the potential of using puppets and objects in contemporary performing arts. The traditional form of puppet is seemingly incompatible with experimental theater, but the large-scale figures of the Bread and Puppet Theater, Kantor's mannequins or Foreman and Wilson's actors are all witnesses to a change which has taken place in many artist's thinking. Slowly but surely, puppets have re-established the links that bound them to other forms of theater. Puppeteers' and directors' new ideas and endeavors have ended the genre's isolation. One thing theater, puppet theater and object theater have in common is that each seeks a language which would surpass the performer's discourse and create the opportunity for a metaphoric and heightened emotional tone. The assimilation of puppets and actors show that theater has begun a new journey to a *terra incognita* of new questions and unanticipated solutions.

20 Carmelo Bene (1937–2002) olasz színész, rendező, költő, filozófus, drámaíró.



A 2015-ös konferencia meghívója és a helyszín: Charleville-Mézières



Csató Kata

BÁBOS KÉPZÉS MA: OKTATÁS, TANÍTÁS, ELSAJÁTÍTÁS?

Az UNIMA Nemzetközi Bábművész Szövetség Oktatási Bizottsága (UNIMA Training Commission) 2015. szeptember 16–18. között nemzetközi konferenciát szervezett Charleville-Mézières-ben, ahová a világ különböző országaiból hívtak meg előadókat, tanárokat, professzorokat, hogy a jelenlegi oktatási metodikákról tartsanak előadást.

A konferencia struktúrája a következő volt: 3-3 előadót kértek fel egy témára és minden előadónak 20 perc állt a rendelkezésére, hogy az adott témával kapcsolatban kifejtse nézeteit. Majd egy moderátor néhány kérdést tett fel, és utána a hallgatók is kérdezhetek, illetve elmondhatták véleményüket, valamint azt, hogy a saját országukban milyen tapasztalatokkal rendelkeznek.

A következő témák szerepeltek a programban:

„Feladatok. Sikerek. Hibák” – erre a témára három olyan fiatal, nem anyaországban végzett egykori hallgatót kértek fel, akik diploma után a saját országukban tanítanak (Julia Mayer – Németország, Dinaig Stall – Kanada, Csató Kata – Magyarország). „Észrevételek az oktatási struktúrákkal és programokkal kapcsolatban” – idősebb előadók fejthették ki e témáról tapasztalataikat (Tito Lorefice – Argentína, Bart Roccoberton – USA, Marthe Adam – Kanada)

„Hagyományos bábformák oktatása a kortárs bábos programban. Kortárs báboktatás a hagyományos programban” – ebben a témában ázsiai előadók szólaltak meg (Anurupa Roy és Dadi Pudumjee – India, valamint Xiaoxin Wang – Kína)

A fentiekén kívül volt olyan téma is, amelyre csak két előadót hívtak meg:

A hagyományostól a kortársig – ezen főleg a vizualitás témája volt a középpontban (Fabrizio Montecchi – Olaszország, Joan Baixas – Spanyolország).

Felkértek egy-egy előadót konkrét témákra is:

A báb ontológiai titka – Henryk Jurkowski, Lengyelország

Oktatási víziók és tanítási filozófiák – Marek Waszkiel, Lengyelország

A bábos jövője – Éloi Recoing, Franciaország

A bábszínházi rendezés és dramaturgia oktatási programjának problematikája – Irina Niculescu – USA

A bábszínház – Pierre Blaise, Franciaország

A bábkonstrukciók oktatásának fontossága – Greta Bruggeman, Franciaország

A bábos artikulációk – Claire Heggen, Franciaország

Báb és alternatív színház a prágai DAMU-n – Jiří Adamek, Csehország.

Természetesen voltak, akik „csak” prezentálták a saját iskolájukat, mint például Ida Hledíková, aki a pozsonyi egyetemi oktatásról számolt be, Svein Gundersen pedig az oslói egyetemről mutatott be egy videó-összeállítást.

A konferencia résztvevői különböző aspektusokból vizsgálták a bábos oktatást. Megszóltak rendezők, dramaturgok, képzőművészek, táncosok, valamint bábkutató pedagógusok. Talán a legérdekesebb az volt, hogy a pedagógián kívül mindannyian gyakorló bábosok, tehát nem csak a tanítás volt az első számú szempont, hanem elsősorban azt a kérdést jártuk körbe nem is egyszer, hogy mire szeretnénk az iskolákban végzett hallgatókat felkészíteni. Nagyon különböző véleményeket és különböző kulturális háttereket lehetett megismerni. Érdekes volt látni, hogy kinek mi a fő szempontja. Például míg a DAMU nem szeretne poroszos iskolai modellként működni – ezért tartják fontosnak a folyamatos kísérletezést –, addig az indiaiakat az aggasztja, hogy a szemük láttára tűnik el kultúrájuk egy része, és szeretnék ezt a folyamatot megállítani. Próbálják a még élő mestereket felkutatni, és workshopok keretén belül elsajátítani a mesterek bábkészítési technológiáját, valamint a közös bábkészítésen át minél jobban megismerni a mester gondolkodás-módját, tradícióját.



A konferencia elnöksége

Szinte minden témánál felmerült, hogy a jelenkori fiatal generációt mivel lehet megszólítani. Természetesen erre is különböző válaszok érkeztek: a stuttgarti iskola képviselője kiállt a diákok mellett. Szerinte csak és kizárólag belőlük kell kiindulni, míg mások a tradíció megismerését helyezték az első helyre és utána kerül sor a bábtechnikákat már elsajátító diákokkal a kortárs kérdéskörre. Természetesen minden országban más és más módon tanítják ezt a művészeti ágat. Vannak akik az egyetemi képzés előnyeiről és hátrányairól számoltak be, míg más országok képviselői – ahol nem tudott egy bábos egyetemi képzés kialakulni – a workshop rendszerek előnyeit és hátrányait taglalták.

Egy adott ponton pedig már azon vitatkoztunk, hogy mi a báb? Erre a kérdésre azonban a konferencia végéig nem tudtunk egyöntetűen választ adni.

Mivel ez volt az első oktatásmetodikával foglalkozó konferencia, melyen részt vettem, így nem tudom összehasonlítani az előzőekkel, de sokan állították,

hogy a báb definíciójára vonatkozó kérdés mindig felmerül, és nem tudunk pontos választ adni rá, mint ahogy ez idén sem sikerült. Mindezzel együtt egy rendkívül érdekes és színes találkozó volt, ahol megismerhettük Fabrizio Montecchi fényvarázsló tanítási modelljét, találkozhattunk egy kínai mesterrel, aki személyesen mutatta be, hogyan tanítja a pálcás bábót, és hozott is magával egyet, amin prezentálta a gyakorlatokat. De nem csak ő vállalkozott a személyes prezentációra, hiszen Pierre Blaise egy 20 perces képzőművészeti performance-ot mutatott be, melynek címe „A bábszínház” volt. De láthattunk előadásrészletet egy francia pantomim művésztől, Claire Heggentől is, aki a Charleville-Mezières-i egyetem oktatója.

Sajnos a konferencián kevés diák vett részt, amit betudhattunk a közelgő fesztiválnak (ez évben szeptember 18. és 27. között tartották). Ezek a témák azonban nem csak nekünk, oktatóknak életbevágóan fontosak, hanem a hallgatóknak is. Izgalmas lett volna hallani a diákok véleményét.

A konferenciát nem csak egyszeri alkalomra szer-



A konferencia résztvevői

vezték meg. Tervezzük, hogy az UNIMA Nemzetközi Bábművész Szövetség Oktatási Bizottsága más alkalommal, esetleg egy másik ország bábos fesztiváljához illeszkedve ismét szervez egy hasonló rendezvényt. A hozzászólásokból az derült ki szá-

munkra, hogy ez nem csak a konferencián előadóknak fontos, bár azt különösen fontosnak tartjuk, hogy legyen egy platform, ahol meghallgathatjuk egymást. Főleg, ha egy új generáció bábos képzéséről esik szó.

PUPPET CONFERENCE IN CHARLEVILLE

An international conference on puppetry in which experts from all over the world gave lectures on current education methodology was organized by the UNIMA Training Commission and held September 16-18, 2015 in Charleville-Mézières. Participants had the opportunity to explore many aspects of puppetry education. Of course, every country has developed its own ways to teach this genre. Some reported on the pros and cons of university education while others discussed the advantages and disadvantages of workshop systems. This was not a one-off conference, but will likely take place again as part of a festival in another country.



A Remsey család a Gólyakalifa című darab próbája közben.
Fotók: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet



Remsey Iván Kínai Mandarin bábja, 1950-es évek első fele, 60 cm.
Fotó: Szebeni-Szabó Róbert



Jelenetkép a Gólyakalifa című előadásból a Kashnur, a Kínai Mandarin és a Fantom bábfigurákkal



Lovas Lilla

EGY BÁBOS-KÉPZŐMŰVÉSZ DINASZTIÁRÓL ÉS AZ ARASZNYI CSODÁKRÓL

Az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet (OSZMI) bábművészeti gyűjteménye 1970 óta törekszik arra, hogy teljes körben gyűjtse és feldolgozza a magyar vonatkozású bábjáték tárgyi emlékeit és dokumentációt. A Belitska-Scholtz Hedvig által létrehozott gyűjtemény mára több tízezer kollekcióvá duzzadt.

A kollekció tárgyi emlékei őrzik az elmúlt 150 év magyar vonatkozású bábjátékos törekvéseinek főbb állomásait a vásári bábjátéktól a művészi bábjátékon át a pedagógiai bábjátászig. A bábgyűjteményben megtalálhatóak a különböző klaszszikus és egyedi bábtechnikák képviselői is: Szokolay Béla marionettjei, A. Tóth Sándor zsák-bábjai, Büky Béla síkbábjai, Blattner Géza billentyűs marionettjének rekonstrukciója, Rév István Árpád mechanikus rudasbábjai. Struktúráját tekintve a gyűjtemény jól elkülöníthető kisebb egységekből áll, önmagába sűríti az intézet különböző tárainak felépítését. Ezért a Báb-tárban a bábgyűjteményen túl van szcenikai (pl. Rév István Árpád *Toldi* című előadásának díszletei, kellékei, jelmezei), fotó (pl. Blattner Géza üvegdiá-sorozata), kéziratos (pl. szövegkönyvek, levelezések), képzőművészeti (pl. Büky Béla árnyjátéktervei), színlap- és aprónyomtatvány (pl. Állami Bábszínház színlapjai, meghívói), valamint audiovizuális (pl. előadásfelvételek, portréfilmek) gyűjtemény és cikkarchívum is.

Az OSZMI és ezen belül a Báb-tár működését is a muzeális intézményekről, a nyilvános könyvtári ellátásról és a közművelődésről szóló 1997. évi CXL. törvény határozza meg. E törvény¹ definiálja

a múzeumokat és azok feladatait: „A múzeum a kulturális javak tudományosan rendszerezett gyűjteményeiből álló muzeális intézmény, amely a kulturális javakat és a szellemi kulturális örökség elemeit tudományos, örökségvédelmi, oktatási és ismeretátadási céllal gyűjti, megőrzi, feldolgozza, kutatja és kiállítja, továbbá egyéb formákban közzé teszi. Tevékenységével elősegíti a természeti, társadalmi, művészeti, kulturális és tudományos összefüggések kutatását, megértését, nyomon követi azok jelenkori változásait és folytonos művelődésre ösztönöz.”²

A törvény második pontja a feladatok további pontosításakor három területet jelöl meg: gyűjteménygondozást (gyarapítás, nyilvántartás, állományvédelem), tudományos feldolgozást és publikálást, valamint a hozzáférhetővé tételt (állandó és időszaki kiállítások rendezése, közművelődési és múzeum-pedagógiai programok és kiadványok biztosítása, kulturális javak digitalizálása, kutatási tevékenység biztosítása). Lényegében a muzeális intézmények fő feladatait a következők öt szóval lehet összegezni: gyűjtés, megőrzés, feldolgozás, kutatás, közzététel. A Báb-tár mindennapos tevékenységét meghatározza a gyűjtemény feldolgozásán, nyilvántartásba vételén és a kutatók kiszolgálásán túl az időszaki kiállítások rendezése és a digitalizálás, mely a XXI. században a gyűjteménygondozás (kiemelten az állományvédelem) és a hozzáférhetőség (kutathatóság) kulcsfontosságú tényezőjévé vált. Természetesen mindezek mellett a Báb-tár minden évben igyekszik gyarapítani gyűjteményét is.

1 1997. évi CXL. törvény a muzeális intézményekről, a nyilvános könyvtári ellátásról és a közművelődésről 42. §

2 A törvény a http://net.jogtar.hu/jr/gen/hjegy_doc.cgi?docid=99700140.TV [2016. április 15.] érhető el.



Remsey András Fajankó bábja, 1950-es évek első fele, 45 cm



Remsey Iván Fantom bábja, 1950-es évek első fele, 95 cm



Jelenetkép a Zsugori, Fajankó meg az okos Szamár című bábjátékból

Hogyan bővíthető napjainkban egy gyűjtemény?

Egy muzeális intézmény gyűjteményét vásárlás, ajándékozás vagy hivatalos átadás útján bővítheti. A kortárs magyar vizuális művészeti alkotások megvásárlásáért a Nemzeti Kulturális Alaphoz lehet pályázni, sajnálatos módon a bábgűjtemény az elmúlt évek tanúsága szerint a legritkább esetben tudott így gyarapodni. A Bábtár esetében legjellemzőbb a hivatalos átadás, amikor különböző bábtársulatoktól érkeznek be színlap és aprónyomatvány (bemutatók meghívója, plakátja, színlapja), digitalizált fotóanyag és előadásfelvétel. Annak ellenére, hogy ez a legjellemzőbb gyarapodási mód, mégis nagyon hektikusnak mondható. Míg az Országos Széchényi Könyvtár állománygyarapodását kormányrendelet biztosítja a sajtótermékek kötelezpéldány szolgáltatásával, az OSZMI esetében nem beszélhetünk ilyen biztosítékról. Egyedül a minősítéssel nem rendelkező előadóművészeti szervezetek (pl. kisebb, családi bábszínházak) kötelesek az előző évad dokumentációját leadni az intézetnek. Ezért a legtöbb esetben csupán azokban a partnerintézményekben bízhatunk, amelyek felismerik a kulturális örökség dokumentálásának, őrzésének és tudományos feldolgozásának fontosságát.

Az ajándékozás a második legjellemzőbb gyarapodási mód, amikor magánszemélyek ajánlanak fel bábtörténeti szempontból jelentős tárgyi emlékeket és dokumentációt a gyűjteménynek. Ebben az esetben a gyűjtemény bővülését akadályozza az a tény, hogy a bábtervezőknek az elkészült terveken túl nincsenek birtokában a megvalósult bábok, azok az adott intézmény leltárába kerülnek. Ebből adódóan sem a tervező, mint magánszemély; sem a színház, mint intézmény (hivatalos átadó) nem tud bábokat felajánlani a gyűjtemény számára.



Keleti herceg bábjátékos. Remsey-fotók: OSZMI

Az önkormányzati fenntartású bábszínházak leltározását általában rendeletek szabályozzák, így jelenleg még keresni kell a megoldást a bővülésnek erre az irányára. Az elmúlt évek hagyatékait számba véve három jelentős kollektív került be a tárba: 2013-ban és 2014-ben érkezett hozzánk Séd Teréz hagyatéka,³ mely a pedagógiai és lélektani bábjátékosról és az 1950-es évekről tanúskodik; azok jelentős dokumentációja. Ezek nagyrészt dokumentumok, jegyzőkönyvek, levelezések, albumok, kisebb részt tekintve pedig Séd Teréz bábos kézműves-foglalkozásainak tervezett prototípusai. Szintén 2014-ben kapta meg a gyűjtemény a Mikropódium Családi Bábszínháznak a világtornéihoz köthető teljes dokumentációját 1997-től 2012-ig⁴. Ezt Lénárt András idén tovább bővítette első kísérleti bábjátékosával,⁵ valamint a 2013-as, 2014-es és 2015-ös évek dokumentációja is hamarosan a gyűjteménybe érkezik. 2015-ben a Remsey család hagyatékát⁶ is nekünk ajándékozták.

A bábjátékos-képzőművész dinasztia öröksége, a Remsey-marionettek

A Remsey család⁷ több generációjára is hatással volt a gödöllői művésztelep, a közös alkotás szellemisége. A képzőművész család bábjátékos törekvére.

3 Gyarapodási napló számok: Gy/80 és Gy/82

4 Gyarapodási napló szám: Gy/107

5 Gyarapodási napló szám: Gy/160

6 Gyarapodási napló szám: Gy/136

7 Remsey Jenő (1885–1980) drámaíró–festőművész és Frey Vilma gyermekei – Ágnes (1915–2010), Iván (1921–2006), Gábor (1925–1999) és András (1929–2011) – a gödöllői művésztelepen élő képzőművészek és bábjátékos dinasztia tagjai voltak.



Lellei Pál és Lénárt András a *Mikropódium a világ körül* című kiállítás megnyitóján (OSZMI, 2016.03.21.) Fotó: Miglinczi Éva

seit két korszakra oszthatjuk⁸. A Remsey Marionettszínház első korszaka 1934-35-re tehető. A visszaemlékezések tanúsága szerint Remsey Iván (1921–2006) 14 évesen kezdeményezte a családi bábszínház létesítését egy Podrecca⁹-film hatására. A bábszínház-alapításban az egész család részt vállalt, maguk készítették a színpadot, a díszleteket, a jelmezeket, de a körülbelül 35 cm-es bábfigurákat is ők faragták, zsinórozták fel. Varietészertő előadásai során helyzetgyakorlatokat, mutatványokat, mozgásra építő rövid számokat dolgoztak ki. „*Nem cselekményes játékokat akartak bemutatni, hanem az emberi*

test anatómiáját igyekeztek karikírozni.”¹⁰ E korszak bábjai a II. világháború alatt megsemmisültek. A családi bábszínház a háborút követően, 1947-ben újra kezdte a bábkészítést. A Remsey Marionettszínház második korszaka 1947–53-ig datálható, és ezzel egy olyan kitartó családi vállalkozásnak bizonyult, mely az országos bábmozgalom és az államosítás mellett ideológiamentes művészeti tevékenységet folytatott, megőrizve függetlenségét. A korszak propagandacélú elvárásainak megfelelő zsákbáb-technika alkalmazása helyett a művészi bábjáték (Blattner Géza és Rév István Árpád) hagyományait állították

8 A Remsey család marionettszínházáról Kopin Katalin: *Delettare ed Educare. A Remsey marionettszínház története (1934–1953)* című tanulmányában (*Art Limes, Báb-tár XIV.* 6–16. o.) és Kós Lajos–Németh Antal–Óhidy Lehel–Raffay Anna–Szokolay Béla: *A bábjátékszás Magyarországon*. Bp., 1955. Utóbbi könyvben az Egy család, ahol mindenki bábozott alfejezetben olvashatunk bővebben a Remsey marionettszínházról.

9 Podrecca olasz bábozó dinasztia. A római *I Piccoli* marionett társulatot Vittorio Podrecca (1883–1959) alapította 1914-ben. Előadásaiiban ötvözte az olasz hagyományokat és az operát. Hazai sikereiknek köszönhetően 1922-től beutazták a világot. Előadásai előtt külföldön olyan emberek, mint Charlie Chaplin vagy G. B. Shaw is tisztelettel adóztak. Vittorio Podrecca halála után öt évvel a világ egyik leginspirálóbb bábszínháza bomlott fel.

10 Blattner Géza: *A bábjáték Magyarországon*. Bp., 2010. Vince Kiadó, 28. o.

követendő példának, a marionett-technikánál és a karikatürisztikus ábrázolásmódnál maradtak. A *báb-játszás Magyarországon* című kötet Szokolay Béla és Kós Lajos által írt alfejezetében a Remsey család kapcsán olvashatunk a bábkészítés – bábmozgatás – előadástípus összefüggéseiről: „A bábok együtt alakultak mozgásuk koreográfiájával, aminek tudvalevően technikai meghatározója van: a különböző mozgató-keresztek. Az elkészült bábokkal azután begyakorolták az életből megfigyelt és továbbgondolt mozdulatokat. Játék közben rögtönzéssel fejlesztették tovább az elképzelést. Mert a marionettel lehetséges teljességgel emberutánzó, bravúros mozdulatokat végezni, de lehet – és ezen az úton dolgoztak ők is – a bábuhoz formálni, átalakítani és nemcsak ráaggatni az emberi mozdulatot. Számaik valóban csak a bábok technikai szerkezetéből adódó kis helyzet-játékok voltak.”¹¹

Repertoárjukban a számos helyzetgyakorlat (például *Zsonglőrök*, *A repdeső karmester*, *Néger szteptáncos*, *Állatidomító*, stb.) mellett helyet kapott két többfelvonásos keleti témájú mesejáték (az *Ezeregyéjszaka* meséből a Sein Alasnam herceg és a SzellemeK Királya című mesék, és a *Gólyakalifa*), továbbá gyermekeknek szóló mesejátékok és tanítócélzatú bohózatok is.

A Gólyakalifa című német mese alapján készült háromfelvonásos bábjátékban többek között Remsey Iván Kínai Mandarin és Fantom bábjaikat és Remseyne Sáros Ilma Kashnur bábját használták. Kopin Katalin tanulmányából tudható, hogy az előadást „zenei aláfestéssel adták elő, bizonyos jeleneteknél Rimszkij-Korszakov zeneműve, a Keleti vendég dala (Hindu dal) szólt.”¹² A fennmaradt jelenetképeken jól megfigyelhetők a nagyméretű díszletek (a földön álló Fantom báb 95 cm magas) kulisszái.

A Gólyakalifa című előadás kapcsán közölt képek a 2015 márciusában a Báb-tárba érkezett hagyatékából valók. Ez a hagyaték a Remsey Marionettszínház

második bábos korszakának (1947-53) öröksége. A család szinte valamennyi tagjától kerültek be marionett bábok: Remsey Iván 3 db és felesége, Remseyne Sáros Ilma 6 db, hársfából készült, 50-70 cm magas figurája mellett Remsey András 3 db 45-57 cm magas szintén hársfa és Remsey Jenő 2 db 65 cm-es bábu. A marionetteken túl agyag és papírmásé bábfejek, bábkosztümök, kellékek, plakátok, egy díszletelem és közel 90 db fénykép került a Báb-tár gondozásába. A korszakra jellemző bábokról Kopin Katalin ekképp ír: „A bábok rendkívüli formateremtéssel, magas művészi igényekkel kerültek megformálásra, mindegyik más karaktert ábrázolt. Plasztikus, szoborszerű kialakítás, a legapróbb részletekig terjedő gondos megmunkálás jellemzi a bábokat.”¹³ Remsey Iván Kínai Mandarin bábja jól példázza ezt a plasztikusságot és karakterisztikusságot.

A tenyérben táncoló csodák kezdete, a Mikropódium Családi Bábszínház első bábja

Lénárt András 1995-ben alapította meg a Mikropódium Családi Bábszínház egyszemélyes társulatát, mely 1996 óta járja a világ legnevesebb nemzetközi báb fesztiváljait. Bőrendnyi báb-társulatával bejárta a világot, arasznyi figurái Japántól Brazíliáig repítették. A Mikropódium állandó repertoárján két előadás szerepel a *STOP! Állj meg, és nézz!* és a *Con Anima*. A *STOP!* a fesztiválok és szabadtéri előadások tapasztalataiból kiindulva mindössze 20 perces előadása zenés-mutatványos etűdökből álló bábjáték. Jellemző szereplői, a Bohóc, a Sellő, a Balerina és a Halak. Másik előadása a *Con Anima*, azaz a Lélekkel, mely egy végtelenül kifinomult technikával bemutatott bábos teremtéstörténet. Az apró ördög-szörny figura Szemző Tibor zenéjére elevenedik meg, ahogy a homokból előadssa Ádám és Éva bábjaikat. A szintén 20 perc körül előadás sötétben játszódik egy homokkal borított asztalon, csak a világítás szolgáló két gyertyafény irányítja a nézők figyelmét.

11 Kós Lajos–Németh Antal–Óhidy Lehel–Raffay Anna–Szokolay Béla: *A báb-játszás Magyarországon*. Bp., 1955. 100–101. o.

12 Kopin Katalin: Delettare ed Educare. A Remsey marionettszínház története (1934–1953). *Art Limes, Báb-tár XIV.* (2012/4.) 13. o.

13 Kopin Katalin: Delettare ed Educare. A Remsey marionettszínház története (1934–1953). *Art Limes, Báb-tár XIV.* (2012/4.) 13. o.



Lénárt András és a Balerina *Az én kicsi bohócom...*-kiállítás megnyitóján. Fotó: Miglinczi Éva



A prototípus báb, Fotó: Szebeni-Szabó Róbert



A Mikropódium kicsi Bohóca. Fotó: Miglinczi Éva

Az előadások különlegessége, hogy nem követi a szabadtéri előadások vásári bábhagyományából eredő harsány, akciódús tradíciót. Így a maga néma apróságában, a bravúros technikával életre keltett mutatóvonalokba sűrített feszültséggel ragadja meg és varázsolja el nézőit. Nemzetközi sikeréhez is nagyban hozzájárul ez a fantáziamozgató, etűd szerkezetű némajáték, mely kortól és nemzetiségtől függetlenül a befogadást. Az UNIMA kis- és nagydiplomája mellett számos jelentős elismerést szerzett a technikai díjaktól az előadói díjakig. Bábu jelentőségét a figurák technikai jellege, a mozgatók kifinomult lehetőségei adják. Ez a speciális bábtechnika kerül a darabjai középpontjába: a dramaturgia helyét maga a mozgás, az aprólékos tánc és a zene összhangja adja meg.

Kezdetben nem volt más, csak egy fénykép, egy apró japán bábót ábrázoló fotó, amellyel bábusa, Yoshiya Yamamoto az 1996-os budapesti UNIMA Világfesztiválra jelentkezett. A fényképen látott kobold figurája végül egy fogadáshoz vezetett Lellei Pál bábkészítő és Lénárt András között. A fogadás tárgya a hajlított pálcákkal mozgatott manócska technikájának megvalósítására irányult: vajon hogyan is mozgatható ez a kis lény? Lénárt András aztán összeállította az első bábót, hogy megfejtse ezt a rejtélyt. A maga faragta báb illesztéseivel és a mozgatóhoz fém- és különböző zsinórozást használt. Ugyan a kobold technikája örökre titok marad, de egy új magyar fejlesztésű bábtechnikát inspirált: *„Amikor a kezembe vettem és megmozdult a bábocska, éreztem, hogy valami nagyon érdekes van a kezemben. Nem tudtam még akkor, hogy olyasvalami, amit ha más próbált, nem tudott vele túl sokat kezdeni. Ma se tud, ez az enyém lett.”* – mesél az első találkozásról a Mikropódium vezetője. Végül a Mikropódium Családi Bábszínház az 1996-os budapesti UNIMA Világkongresszuson mutatkozott be nagy sikerrel, és az elmúlt húsz évben több mint 280 nemzetközi fesztiválon vett részt.

Ennek az új technikának az első mintadarabja, a mindössze 18 cm magas fafigura 2016 márciusában került az OSZMI Báb- és Marionettár gyűjteményébe. Magáról a technikáról egy 2011-ben készült interjúban így vall az alkotó: *„Egyedülálló figurákkal és bábtechnikával dolgozom. Valamennyi bábfigura egyedi, amelyek sokféle bábtechnikából ötvözött rendszer szerint működnek; olyanok, mint egy marionettbáb, de szinte láthatatlan zsinórokkal, hátulról mozgathatók. Ez Kínában, Japánban többszáz éves rendszer. A kézmozgató furcsa pálcácskák ugyanakkor az indonéz árnyjátékból ismertek. Mindezek és még számos módszer ötvözet a rendszer, amit használok. S mivel a bábokat én készítettem a saját kézműre, más nem is tudja megmozgatni a figurákat. Senki a világon ilyen rendszerrel nem dolgozik.”*¹⁴

A bemutatott prototípus báb befejezetlenségének köszönhetően jól megfigyelhető a különböző tradicionális bábtechnikák ötvözése. A ruhátlan, lyukas, kezeletlen fából készült bábtesten nyomon követhető a felsőmozgató marionettek, a hátsómozgató ázsiai bábok és az alsómozgató pálcás (vajang) bábok jellegzetességei. Lénárt András a bábtechnika kifejezések a marionette jellemző felépítést egyesíti a pálcás és a hátsómozgató bábok irányítási technikájával. Ennek eredményeként egy, a bábtesthez közel, hátulról animálható könnyed mozgásra képes, de ugyanakkor stabilan irányítható bábtechnika jött létre. Ezt a szinte észrevétlen technikát érdemes alaposabban, közelebbről is szemügyre venni!

Marionett volta ízületi tagoltságában, a bábu megkonstruáltságában keresendő. Mivel ebben az esetben a mozgató áttételes jön létre a játzó és bábja között, a báb elkészítésekor nagyon fontos a megfelelő illesztések kiválasztása. Lénárt András az illesztések tekintetében háromféle megoldással dolgozott: a felső végtag (váll, könyök) és a csípő ízületet zsinórokkal, a csuklót bőrral, az alsó végtagok

(térd, boka) ízületeit pedig szegecseléssel oldotta meg. A puhább illesztéseknek és a pálcás bábformára jellemző mozgatási technikának köszönhetően a karok kecsesebb, könnyedebb gesztusokra képesek.

Két mozgatási technika játszik fontos szerepet a figura életre keltésében. Az indonéz gyökerű pálcás bábok esetében a kezekhez és a fejhez rögzített tartó és mozgató pálcák animálják a bábót. A prototípus báb felső részét egy fejtartó fémrúd, egy fejmozgató pálcá és két kézmozgató pálcá irányítja, melyek kivitelezésükben átvezetnek a hátsó mozgatású bábtechnikához. A fejtartó egy L-alakban megtört, hátra vezetett rúd. Ennek a rövidebb szárához csatlakozik a fej hengeres csöve, melyet egy szintén hátravezetett mozgatópálcával lehet vízszintesen fordítani. Az L-alak hosszabbik szára a függőleges mozgatásban segít, és az egész báb tartójaként funkcionál. A kézpálcák hagyományosan íveltek, hogy a báb önmaga előtt is gesztikulálhasson. A lábak a hátravezetett billentyűkben végződő zsinórozással mozgathatóak. Így az alsó végtagokat a bokán, térden, cipőorron keresztül több csatlakozási pont kelti életre.

A prototípust egész bőrdnyyi társulat követte, a *Stop! Bohóca*, Balerinája, Sellője, Delfinjei és a *Con Anima* kis szörnye Magyarország talán legismertebb bábfigurái külföldön. Mindez mit sem érne maga a bábos, Lénárt András nélkül, ő az, aki tud háttérben maradni, tud második lenni; ő az egyetlen, aki ezeket az arasznyi figurákat képes megszólaltatni: „*Ujjai sokfelé, sokirányú mozgást végeznek egyszerre. Bábjait fél éven-egy éven keresztül szedi szét, rakja össze, – szokja –, gondolom, míg valami végső formát el nem nyernek. Míg ő és bábja eggyé, elválaszthatatlanná nem válnak. Ezért nem tudja egy idegen kezelni a bábót. Nem csak a technikát nem ismeri, de nem az övé. A tárggyal össze kell nőni. 'Kapcsolódnai a tárggyhoz' – ahogy ő mondja.*”¹⁵

A 2016. év további gyarapodása várhatóan elsősorban a bábszínházak és bábársulatok által beküldött színlapokból, aprónyomtatványokból áll majd össze, illetve további ajándékozás révén juthatunk bábörténeti anyaghoz. Idei terveink között szerepel, hogy Kós Lajos hagyatékából néhány báb és jelentős dokumentáció kerüljön a gyűjteménybe.



A Mikropódium Balerina-tánca
Fotó: Lénárt Márton

15 Tompa Andrea: Mikropódium. Állni és nézni. *Kisvárdai Lapok*, 2002. június 27. 2. oldal



A világtornék fala, részlet Az én kicsi bohócom... című kiállításból (OSZMI, 2016.03.21.) Fotó: Lénárt Márton

ABOUT A PUPPETEER AND ARTIST DYNASTY AND THE SPAN LONG MIRACLES

The paper concerns the rise of the puppet department of the Hungarian Theatre Museum and Institute over the last few years and the new possibilities it has developed. In general, a collection can be developed in three ways: purchasing pieces, receiving donations and transfer from other institutions by government fiat. The Hungarian Theater Museum and Institute's collection most usually benefitted from the last of these, receiving objects from puppet theaters. The objects they acquired in this way were mostly flyers, posters, brochures and invitation cards. In the last few years, the museum also received three significant donations: these were collections from Teréz Séd, the Remsey Marionette Theatre and the Mikropódium Family Puppet Theatre. The collection from Teréz Séd brings together puppetry that was used for psychological and pedagogic purposes from the 1950's on. The marionettes accompanied by photos and scenery used by the Remsey family was given in 2015. This dynasty of puppeteers explored artistic and aesthetic freedom by using marionettes instead of the hand puppets which were the officially recommended aesthetic of the communist era. The latest donation is the first puppets of the Mikropódium Family Puppet Theatre. These puppets are unfinished and undressed, and thank to this they allow us to observe to unique technique of András Lénárt. The paper focusses on these two acquisitions.



Henryk Jurkowski (1927–2016)





Marek Waszkiel

JURKOWSKI – POST MORTEM

Henryk Jurkowski ahhoz a generációhoz tartozott, amellyel a sors a megélt tapasztalatok terén nem fukarkodott. Aktivitásával átfogta a XX. század második felének egészét, és a XXI. század elejét is, sőt, még a két háború közötti időszakot is érintette, hiszen fiatal emberként részt vett a II. világháború eseményeiben. Ez hatalmas perspektíva, különösen, ha az egész aktív szakmai élet egyetlen terület köré csoportosul, amely ráadásul ezalatt hallatlan virágzást élt meg. Ezért ma úgy tűnik, hogy Henryk Jurkowski és a bábszínház szinte egymás szinonimái.

Jurkowski az 1950-es években, szakmai karrierjének kezdetétől összekötötte életét a bábjátésszal. Lengyel bölcsészeti tanulmányai befejeztével a Kulturális Minisztériumba irányították, ahol a bábszínházak ügyét bízták rá. Gyorsan megismerte a rábízott területet, nagy kedvvel, lelkesen vett részt a szakma újabb és újabb kezdeményezéseiben, és maga is sokat inspirált közülük. Vonatkozott ez a repertoárok felkutatására, különféle előadások, fesztiválok, évfordulók támogatására, iskoláztatások, oktatások, viták, találkozók, beszélgetések megszervezésére, tehát a lengyel bábművészet oktatásának megalapozására és felépítésére. Nem beszélve arról, milyen hatalmas aktivitást fejtett ki a népszerűsítésben, egyre gyakrabban a tudományos népszerűsítésben, aminek az volt a célja, hogy felfedezzen egy teljesen ismeretlen területet, és megszervezze annak tudományos háttérét. A bábszínház iránti érdeklődése odáig terjedt, hogy a bábjátás gyakorlatát is elsajátította, háromszor mérve meg magát bábelőadások rendezésével a különféle színházakban.

Nehéz lenne tagadni, hogy Henryk Jurkowski már az 1960-as években jobban és sokoldalúbban ismerte a lengyel bábszínházat, mint bárki más. Hatalmas befolyása volt annak alakulására.

Szavának nagyobb súlya volt, mint bárki másénak. Sok bábszínház számára ő volt a mindent eldöntő tekintély. Annak ellenére, hogy az 1970-es évek elején távozott a Kulturális Minisztériumból, ez a pozíciója nem változott a bábszínházi berkekben. Lassan természetes tekintéllyé vált, és nem a minisztériumi hivatal irányító súlya által. Tekintély maradt élete végéig. Kompetenciáját és pozícióját senki sem merte megkérdőjelezni, ami különösen jellemző volt rá az utóbbi évtizedekben, amikor amúgy is elkezdtek fogyni a tekintélyek. Henryk Jurkowski a bábszínháznak mindig szüksége volt. Amikor a szakmai környezet találkozóin megjelent, szorgosan jegyeztük fel (és jegyeztük meg) szavait. Minden újabb írását szorgosan elolvastuk. Még ha egyre gyakrabban eltért is a véleményünk az övétől, Jurkowskit nem vehettük félvállról.

Henryk Jurkowski nemzetközi pozíciója rendkívüli volt. Ebben hatalmas szerepet játszott az UNIMA, melyben az 1950-es években tűnt fel Henryk Ryl kíséretében. Abban az időben a különféle nemzetközi szervezetekben, ahová az UNIMA is tartozott, kötelező érvényű volt az egyenlőség elve, amely garantálta a nyugati, a szocialista és az el nem kötelezett országok képviselőinek arányos jelenlétét. Akkoriban a cseh és az orosz nyelv még az UNIMA hivatalos nyelvei közé tartozott, de ezen kívül minden más nyelven csak tolmács segítségével tudtak kommunikálni a világ többi részével. Ez a két nyelv és a tolmács elegendő volt a hivatalos ülésekre és fórumokra, de a kétoldalú kapcsolatok kiépítésére nem. Ez nagy nehézségeket okozott, időnként meg is bénította a személyes kapcsolatokat. Henryk Ryl az első olyan lengyel bábművészek egyike volt, akik más nyelveken is tudtak. Henryk Jurkowski számára az idegen nyelvek ismerete természetes dolognak számított. Kiszélesülő kapcsolatainak és tudományos kedvteléseinek köszönhetően mind

újabb és újabb nyelveket sajátított el, amit részben a saját kíváncsisága is elősegített, mert érdekelte minden, ami új, ami más, ami ismeretlen. Nem tudom megmondani, hány nyelven beszélt. Az idegen nyelvek ismerete időt, türelmet, állandó munkát igényelt, de mindez a nagy kiterjedésű bábszínházi környezettel való különféle kapcsolatok megteremtésére építette. Jurkowski nemzetközi környezetbe való illetén belépésének megkoronázását minden bizonnyal az jelentette, amikor 1962-ben, Varsóban társszervezője lett az UNIMA VIII. Kongresszusának. A következő évtized az az időszak volt, amikor Jurkowski a nemzetközi bábos világban nemcsak Lengyelország nagykövetévé vált, hanem a hazai berkekben is ennek képviselője lett. A bábos kapcsolatok akkoriban még nem voltak nagyon népszerűek, rendkívüli óvatosságot, elővigyázatosságot, tapintatot követeltek meg mind a lengyel kormánzzal, mind a nemzetközi környezettel való érintkezésben. A kapcsolatoknak ez az óceánja olyan térségnek bizonyult, amelyben kifejlődtek Jurkowski különféle személyiségjegyei: beszélő és felszólaló képessége, diplomáciai érzéke, elegáns viselkedése és jómodora, jó megjelenése és önkifejező képessége, a bábművészet iránti sokoldalú érdeklődése és elkötelezettsége, népszerűsége, hatalmas ismeretei és az általa választott terület története iránti kíváncsisága, kiváló beszélgetések, viták vezetésének képessége, nyelvek ismerete és hasonlók. Jurkowski egyre többet írt és publikált, oktatni is kezdett, csatlakozott az akkor alakuló wrocławai bábművészeti tanszékhez, komoly tudományos kutatásokba kezdett, amelyeket nemsokára további tudományos művek megjelenése koronázott meg. A világ lassan úgy ismerte meg őt, mint szervezőt, az egyre bővülő bábos környezet képviselőjét, kritikusat és pedagógusát, a bábművészet történetét és teoretikusát. Henryk Jurkowski karrierjének mérföldköve az volt, amikor 1972-ben az UNIMA főtitkárává választották. Hirtelen az egész világ bábművészetének közepébe került, varsói hivatalán keresztül vonult az összes, a Nyugatot és a Keletet összekötő út és szál. Pedig az 1970-es évek a valódi szocializmus évtizedei voltak, a megosztottság időszaka, amikor a kapcsolatok, az érintkezés nehéz volt, sok akadály

nehezítette a kapcsolatokat. Jurkowski erős egyéniség volt. A bábművészet világában jelentős, sokat számító egyéniségekkel többször volt konfliktusa, összeütközése, ami a művészetben elkerülhetetlen. A rendkívül sokféle, sokszínű nagy nemzetközi szervezet ügyeinek irányítása állandó egyensúlyozást, borotvaélen táncolást követelt meg. Ezt ráadásul olyan konfliktusok is megterhelték, amelyeknek nem volt semmi köze a művészet világához, de nem volt arra lehetőség, hogy elszakadjon a realitástól. Valószínű, hogy éppen ebben az időszakban építette ki Henryk Jurkowski maga körül azoknak a vele rokonszenvező híveknek és a későbbi tanítványoknak a széles táborát, akik azután évtizedekig a követői és társai maradtak.

Két cikluson át volt az UNIMA főtitkára, majd utána kétszer töltötte be az UNIMA elnökének a tisztségét. Abban az időszakban – nem számítva a szervezési feladatokat és kötelezettségeket – már szinte kizárólag csak az írásnak és az oktatásnak szentelte az idejét. Minden tudományos fokozatot és titlust megszerzett, részt vett a Nemzetközi Bábművészeti Intézet megalakításában Charleville-Mézières-ben, együttműködött sok bábszínházi oktatási intézménnyel. Megosztotta a fiatal generációkkal tudását, ismereteit, kedvtelését és gyűjteményeit. Sűgött, buzdított, ösztönzött, sarkallt, serkentett, utat mutatott. Hány fiatal embernek, művésznek, kritikusnak, kutatónak nyitotta meg ezt a világot, osztotta meg velük a tapasztalatait és kapcsolatait! Valószínűleg mindenhová eljutott, ahol bábszínház létezik. Szinte mindenkiel találkozott, akiket ez a művészet nem hagy hidegen.

Írói munkássága és hagyatéka hatalmas, a világ több tucat nyelvén megjelent publikációit is magában foglalja. Henryk Jurkowski olyan határokat lépett át, amelyeket a bábjátszás kutatói közül nagyon kevesen. Ő maga, egyedül megírta a bábjátszás és bábszínház terjedelmes történetét, amivel a múlt Charles Magninnal kezdődő, legtehetségesebb szerzőinek sorát gazdagítja. Olyan teljesítményt nyújtott, amilyen előtte senkinek sem sikerült: kutatásaival átfogta egész Európát. Elsőként vezette be a világirodalomba Közép- és Kelet-Európa bábjátszását, annak minden bonyolult előzményével,

múltjával, hagyományaival és jelenkori kutatásaival. Jurkowski bábszínház-történetének angol-amerikai kiadása és a francia nyelvű *Métamorphoses* premierje óta már nem illendő a nyelvek nem ismeretével takarózni, vagy azzal védekezni, hogy a lengyel, az orosz, a szerb, az ukrán vagy a magyar szakirodalom nem hozzáférhető. Ha a továbbiakban bárki ezzel védekezik, az kizárólag az illető szellemi lustaságából fakad. Mint semmilyen más színházi területet, a világ bábjátszását jelentős mértékben éppen Henryk Jurkowski heroikus munkája fogta össze és kapcsolta egybe.

Az utóbbi években Henryk Jurkowski kevesebbet utazott, ritkábban vett részt a nemzetközi vitákban és konferenciákon, bár továbbra is sokakat inspirálta vagy azok társalkotójának számított. De szoros kapcsolatban maradt a világ bábszínházaival és bábművészeivel még akkor is, ha ezek az érintkezések főként az elektronikus média segítségével valósultak meg. Ezekben, mint mindig, kritikus, elvhű és állhatatos maradt. Neve sokak számára jelent belépőt a bábszínház világába. A lengyel bábművészet közegében, és sok más országban is megkérdőjelezhetetlen tekintély maradt. Erről tanúskodott az a rendkívüli jubileumi est, amit Henryk Jurkowski



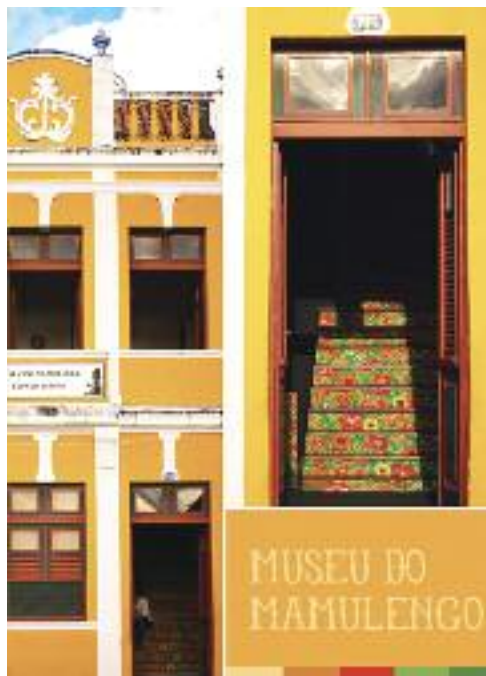
Henryk Jurkowski és Marek Waszkiel, Varsó, 2010

szenteltek 2015 szeptemberében, Charleville-Mézières-ben, a nemzetközi bábfesztivál megnyitójának előestéjén. A nagy tiszteletnek örvendő vendégek között barátai, tanítványai, hívei és a vele rokonszenvezők jöttek össze a világ minden tájáról. És Henryk Jurkowski még egyszer megosztotta velük az energiáját, újabb gondolatait és ötleteit, hitét a báb erejében, amely – véleménye szerint – soha nem múlik el. És biztosan nem tévedett. Emlékezni fogunk rá.

Hamberger Judit fordítása

JURKOWSKI – POST MORTEM

At the beginning of January 2016, Henryk Jurkowski departed from our midst. His artistic activities spanned the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. His professional life centered around a single artistic area, and so today his name and puppet theater may be considered synonyms. His work and legacy are enormous, and have been published in dozens of languages. As a researcher on puppetry, Henryk Jurkowski crossed more boundaries than any other artist in the field. In writing his history of puppetry and puppet, he was the first to encompass the whole of Europe in his researches. He was the first to introduce the world to Central and Eastern European puppetry with all its complicated antecedents, history, traditions and current scholarship. Since the publication of Jurkowski's history of puppet theater and the French-language premiere of *Métamorphoses*, one can't use the excuse of not knowing the language. It is available in Polish, Russian, Serbian, Ukrainian and Hungarian. Henryk Jurkowski's heroic work has linked formerly separate areas of world puppetry. We will remember him as long as puppetry lives.



Mamulengo Múzeum, Brazília, Olinda. 1994-től, fotók: archív



Henryk Jurkowski

MAMULENGO, A BRAZIL BETLEHEMES JÁTÉK

A brazíliai népi színjáték, a mamulengo jól ismert a népművészettel foglalkozó szakemberek körében. Legutóbb Izabela Costa Brochado¹ új felfogásban és szemlélettel társadalmi-kulturális összefüggéseiben vizsgálta ezt a témát, műve újító jellegű. Eddig senki sem próbálkozott a jelenség ilyen alapos történeti tanulmányozásával, amelyet a jelenkorig vizsgál. A szerző nemcsak hogy megtalálta a mamulengo még élő előadóit, hanem társult is hozzájuk azok vándorszínházaiban, és eközben feljegyezte számos észrevételeiket és visszaemlékezéseiket.

A Mamulengo egy bábszínház, amely legalább két évszázada létezik. Karácsonyi előadásokból kölcsönzött, realista játékmódú, népi naivitású epizodikus struktúrával rendelkezik. A szövetségi Brazília Pernambuco államának fővárosa, Recife észak-keleti régiójában élő alsó néposztályoknak a történelemből megjegyzett valóságát és jelenét formálja újra.

A kulturális szinkretizmus terméke, mivel az európai kultúra, az indián őslakosok, valamint a brazíliai ültetvényekre és farmokra munkásként behurcolt afrikai rabszolgák kultúrájának elemeit foglalja magában. Mint ilyen eredeti jelenség, különbözik az európai társadalmi struktúrától, amely magában foglalta és összefogta a magasabb prebejus és népi kultúrát. Elfogadhatnánk, hogy az afrikai rabszolgák és az indiánok voltak Brazília „népe”, de így elfednénk a brazil társadalom létező és lényegi sajátosságait.

Ennek a kultúrának a kialakulása és megerősödése drámai módon ment végbe. Amikor a portugálok 1500 körül eljutottak Brazíliába, az indiánok őket a nap istene, Maira küldötteinek tekintették, de – természetesen – keserűen csalódnuk kellett. Arra kényszerítették őket, hogy adják át földjeiket, és az azokra alapozott cukor- és gyapot-ültetvényeken dolgozzanak. Az ilyen állandó erőfeszítéshez nem szokott

emberek gyakran fellázadtak, ami fokozatos kiirtásukat eredményezte.

Ennek következményeként hiány keletkezett munkásokból, ezért az európaiak Afrikában találtak új rabszolgákat. 1550 és 1855 között 4 millió fiatal fekete férfit hurcoltak el Brazíliába. Mindezt a katolikus egyház teljes egyetértésével valószínűsítették meg. Voltak olyan rendek (a benedekrendiek), amelyek saját rabszolga-kolóniával rendelkeztek. Ebben az esetben ez összekapcsolódott a rabszolgák megkeresztelésével és törzsi kultúrájuk megsemmisítésével, amelyben a jezsuiták jártak az élen.

Természetesen az afrikaiak sem voltak megbízhatóbbak, mint az indiánok, de a szökések és a levert lázadások miatt soraikban fellépő hiányt az ültetvényesek újabb és újabb afrikai transzportokkal oldották meg. Ez így folyt egészen 1888-ig, amikor a rabszolgaságot felszámolták. Életük nem volt könnyű. A cukor-ültetvényeken összegyűjtve éltek, mint tulajdonosaik patriarchális módon berendezett „családjának” tagjai. Egy „kapitány” felügyelt rájuk, aki rendszerint a rabszolgák kegyetlen parancsnoka volt. Terrornak voltak kiszolgáltatva a nők is, akiket nemcsak megerőszakoltak, hanem kínoztak is, rendszerint eltorzítva az arcukat. A fehér tulajdonosok gyerekei is megengedték maguknak a fekete kortársaikkal szembeni kegyetlenkedéseket. Az ilyen eljárásokat hivatalosan is szentesítették, ahogyan ezt Maranhão állam főbírója, Manuel Guedes Aranha nyilatkozata mutatja 1654-ből: *„A civilizált országokban a felsőbb rétegek magas megbecsülésnek örvendenek, amit a fehér embernek alkalmaznia kell az eretnekek országaiban is, mivel a fehér ember a Keresztény Egyház hitének tején nőtt fel. (...) Ismert tény, hogy a különféle emberek különféle feladatokra alkalmasak. Mi fehérek arra vagyunk hivatottak, hogy nekik (az indiánoknak és a feketéknek) hozzuk el a hitet és a vallást, ők pedig arra, hogy szolgáljanak*

1 Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-cultural Cotext of twentieth-Century Brazil (A brazil mamulengo bábszínház a huszadik század társadalmi-kulturális kontextusában).. Izabela Costa Brochado. Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy (PhD) Trynity College, Dublin, 2005.)

*minket, hogy vadásszanak, halásszanak és dolgozzanak nekünk*²

Ennek a kegyetlen világnak a nyomai megmaradtak a huszadik századi mamulengo-előadásokban. Egyes kutatók úgy vélik, hogy ez a színház egyszerűen elégtétel az elszenvedett sérelmekért, de vannak olyanok is, akik szerint – éppen humoros jellemzői miatt – a faji és társadalmi megbékélést, megegyezést szolgálta.

Ahogy már említettem, a katolikus egyház megvalósította az őslakosok kereszténnyé tételének programját, és utána az afrikai máshitűeké is, de a szigorú előírások ellenére engedélyezte egzotikus alárendeltjeinek azt a privilégiumot, hogy megőrizték saját szokásaikat úgy, hogy a katolikus ünnepekbe az afrikai kultúra olyan elemeit bevezessék, mint a tánc és az ének. Amikor új cukormalmot szenteltek fel, a szertartásba bekapcsolták a feketéket is, akik vodkát kaptak, és engedélyezték énekeiket, táncaikat.

Egyébként maguk az afrikaiak alkalmaztak egyfajta szinkretizmust, amikor saját isteneiket a szentek nevével nevezték, hogy így biztosítsanak nekik hosszabb életet. Amennyiben az afrikaiak elhozták magukkal hazájukból (Nigériából, Kongóból, Guineából) saját bálványaik kis szobrait (tehát bizonyos mértékig a bábuikat), annyiban az indiánoknak nem voltak hasonló fontosságú szimbólumaik a tollakkal díszített, botokra húzott fejek, vagy a bábuval mint dísszel (maracas) felszerelt eszközök, amelyek a sámánjaik utasításaival összhangban működtek. Csoportos táncaik és dalaik is hagytak határozott nyomokat a braziliai mamulengo kultúráján. Kifejezett nyomokat hagyott az afrikaiak szexualitása is, amely az ő életfolyamatokkal kapcsolatos természetesség-érzésükből eredt. Ez nemcsak az epizódok nyelvében nyilvánult meg, hanem a közönséget vagy a nemi szerveket bemutató jelenetekben is. Rendkívül kemény dió volt ez a prűd keresztény kultúra számára. Úgy tűnik, hogy a mamulengo kezdetei nagyon mélyen gyökereznek. Struktúrája biztos mintájának tartják a „Bamba-meu-Moi/Calalo Marinho” népi előadást, amely a szent bika halálának és feltámadásának színrevitele, és ami az ókori Ápisz-kultuszra emlékeztetve

egészen Egyiptomig vezet vissza bennünket. Ebben az esetben a bika halála, amit az ápolója hanyagsága okoz, elindítja a különféle magaviseletű és indíttatású alakok sorát, akik egészen a bika feltámadásáig kommentálják a történeteket, ami egyes verziókban a Szentlélek tiszteletének katolikus körmenetével és a megfelelő táncokkal ér véget.

A kutatók többsége a mamulengo forrásának a hordozható jászolt fogadja el, amit a XVI. században a ferencesek népszerűsítettek, s amelyből a különféle „pasztorálok” dalai és táncai maradtak fenn. Fontosságot tulajdonítanak még a *commedia dell'arte*-nek a tipikus alakok megformálásában.

Azt tartják, hogy az indiánok úgy adták jelét saját részvételüknek, hogy olyan dalokat és táncokat (cabochinhókat) adtak elő, amelyekben a férfiak, tollakból készített szép viseletekben, a felhúzott íj húrjának hangjára adják elő a maguk ünnepi táncát. Az afrikaiak többek között a „marakat” motívumaiban hagyták meg a nyomaikat, ami azokból a karneválokból is ismert, amelyekben Kongó és Angola királyának megkoronázását adják elő. Bizonyos, hogy ezek hatására érzik át a mamulengo előadói saját színházuk mágiját, és hisznek saját, különleges küldetésükben.

Színházukra hatással volt a vándorcirkusz is (a bohócok és az akrobaták), meg a „folguedos” nevű drámai táncok, a vallásos és a világi népköltészet (cordel), a költők poétikus előadásai (desafio) és a népszerű körtánc, valamint a különféle népi táncok és vérpezsdítő ritmusok. A színházak hatásáról egy kicsit később beszélünk. Ennek a színháznak a fejlődésében nagy jelentősége volt a városok létrejöttének (Olinda, Recife), amelyekben a különféle fajtájú lakosság összegyűlt. Ez a mamulengo számára lelkes nézősereget biztosított. A bábosok az utcákon léptek fel, bár gyakran találtak hivatalos tiltásokkal. Rendelkezniük kellett a rendőrség által kibocsátott engedéllyel. Paradox módon leginkább a parókiák papjai vették őket védelmükbe. Ezek vigyáztak az előadások illendőségére, de igényelték a karácsonyi ünnepek attraktivitását is, ahogyan erről egy 1896. decemberi hirdetés is

2 De Mello Freyre, Gilberto, *The Mansions and the Shanties*, p.21.

vall: „Holnap multság rendeztetik a festői külvárosban, mégpedig betlehemes játék, kis jászol, mamulengo, zenekarok nagy színpadon és szórakoztató vigasságok sátrakban, éjfélkor mise bámulatba ejtő megvilágítással, sok zászlóval, tűzijátékkal és hasonlókkel.”³ Annak ténye, hogy bevitték a városokba, olyan új motívumokkal gazdagította a mamulengót, amelyek – a téma történéseinek felfogása szerint – „népszínházzá” alakították át, tehát egyértelművé tették falusi jellegét. Ugyanígy a „területi” motívumok is gazdagodtak, különösen azzal összefüggésben, hogy az országban állattenyésztő farmok alakultak, és új szakmai osztály jelent meg, a „vaqueiros”, akikből lassan kezdtek kialakulni a fennálló társadalmi rend ellenzői, a különféle banditák, akik közül a leghíresebb Lampião és az ő szerelme, Maria Bonita volt. Ők is bekerültek a mamulengóba. Róluk emlékezik meg Zé de Vina bábművész, aki ezt a motívumot mesterétől, Pedro Rosától örökölte: „A jelenetet nyolc katonára kezdi, akik cachacot (cukornádból készült vodkát) isznak. Amikor már teljesen részegek, Lampião és bandája megtámadja a várost, kirabolják a házakat és az embereket. Mindez a cangaceirosok és a katonák közötti harccal végződik, amit az utóbbiak az ital hatására elveszítenek. A bábművész de Vina hozzátette, hogy bár Lampião az egész Északkelet rettegett alakja volt, a jelenet mégis nagyon komikus, mert a katonák rengeteg hibát követtek el a harc során.”⁴

A mamulengo története tele van anekdotikus eseményekkel, mint például az, amikor a rendőrök ostobaságairól híres járásban (Victoria de Santo Antão) az egyikük lövöldözni kezd az egymással harcoló bábukra. Vagy amikor a munkáspárt ellenzői az ördögöt kommunis-taként ábrázolják. De az idők megváltoztak. A XX. század hatvanas éveiben létrejött egy szervezet „A népi kultúra támogatásának mozgalma” néven, amely a támogatásba bevonta a mamulengo bábosait is. 1992-ben egy speciális kultúrház jött létre e színház számára, és Pernambuco kormánya a tagállam értékes kulturális hagyományaként ismerte el a mamulengót. Napjainkban pedig a mamulengo közel jutott ahhoz,

hogy felkerüljön az UNESCO kulturális örökségi listájára. A mamulengo történetileg az Európából importált színház történetéhez tartozik. Első előadásai a portugál *autos sacramentales* hagyományaihoz köthetők, és valószínű, hogy ezek is hatással voltak a bábszínházi előadásokra. Természetesen utánozták az európai formákat, mint amilyenek „a köpönyegből kiugró bábuk” vagy az „ajtós bábuk”, amelyek a nyitott ajtóban, vagy a félig eltakart ajtónyílásban kifeszített kezdetleges paraván fölött jelentek meg, vagy az ennél rafináltabb bábuk is, amelyek a színpadnyílásban keresztben kifeszített hálóval együtt jelentek meg. Itt játszották el Jose de Silva (1705–1739) *Médeia bűvereje* című művét. Beszéltünk már a betlehemes játékról, ami kezdetben nem volt színházi jellegű, mert mozdulatlan, merev vagy mechanizált volt. A mamulengo színpadi jellegzetességeit annak első leírása tartalmazza 1889-ből, Beaurepaire Rohan tollából: „A népi multság egyik fajtája, ami olyan dramatikus előadáson alapszik, amelyet emelt színpadon bábuk játszanak el. A színpad mögött két begyakorolt személy mutatja be a bábukat mozgás és szöveg segítségével. Ezek a drámák bibliai és aktuális témákat dolgoznak fel. Az előadásokat színházi ünnepek alkalmával játsszák. A közönség tapsol és lelkesedik ezekért a multságokért, a színészeket pedig szerény pénzzel jutalmazza.”⁵

Az előadások lényegében rendszerint a paravánon zajlottak, amely mögött rejtőzött a mester és a segédje, a sok bábu pedig egymás mellett, zsinóron lógott úgy, hogy a segéd győzhesse azok továbbítását, adogatását. A paraván előtt állt az előadást vezető és komikus természetű Máté, aki a bábuk és a közönség közötti beszélgetésekben közvetített. Az előadás nagyon gyorsan változtatta a szerkezetét, a nézők pedig „a bibliai és jelenkori témájú drámák” helyett egy sor olyan epizódot láthattak, amelyeket a fentebb leírt három fajta életéből és kulturális örökségéből merítettek. Általában kesztyűsbábot használtak, de voltak pálcás és botos bábuk is. Alkalmaztak fafigurákat is, az Afrikából származó „gelede” bábuk mintájára. Vannak speciális lehetőségekre képes bábuk is, például képesek rágyújtani,

3 Journal de Recife, 23.12.1896.

4 Zé de Vina, interview. Lagoa de Itaenga, Pernambuco, 06 March 2004.

5 Beaurepaire Rohan, Dicionário dos Vocábulos Brasileiros (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional 1889).



Kiállításrészletek a Mamulengo Múzeumból



háynyi vagy nyelvet ölteni, némelyiknek pedig megnyúlik a nyaka. Megezik, hogy két bábu, rugó segítségével egymásnak feszül és szétmorzsol egy gabonamagot. Az Ördög bábuja régen tüzet okádott, később ehelyett világtott a szeme. A Halál figurájának nagyon hosszú a karja, hatalmas tenyerekkel, aminek szimbolikus jelentése van. Brochado ámulattal ír le egy figurát, amelynek mozog az állkapcsa: „*Ritkán látott, mozgó szájú bábu Degolado (szó szerint átvágott torok). A bábu feje a szájánál vízszintesen ketté van vágva, és ezek két különálló részt alkotnak. Egy bőrdarab tartja össze, amit hátul a fejhez szögeztek. A fej felső belső vázához egy függőlegesen futó madzagot erősítettek, ami a bábu állából bukkan elő. Ha a madzagot lefelé húzza, akkor a bábos a fej felső részét össze tudja kapcsolni az alsó résszel. De ha a madzag meglazul, akkor a fej két része teljesen elválik egymástól, kivéve az említett bőrdarabot. Ez lehetővé teszi, hogy megjelenítsék az elvágott torkot és annak véres belső részét.*”⁶

Minden bábu függöny, később festett háttér előtt lépett fel. Sok színpadi kelléknek szimbolikus jelentése van, mint például egy kis háromdimenziós templom, egy pap társaságában.

Ahogy már említettük, az előadást a paraván előtt álló Máté vezette. Üdvözölte a nézőket, bemutatta a bábukat, a tipikus alakokat, amelyekből jócskán volt (körülbelül 30), párbeszédet folytatott velük, és időnként intett a közönségnek, hogy beszélgessen a szereplőkkel. Ezeknek a beszélgetéseknek a leggyakoribb témája a szex, az evés-ivás, a vallással való tréfálkozás, amelylyel az egyházi szimbólumokat teszik nevetségessé, továbbá szójátékok, és esetenként faji agresszió. Máté táncokat, harci jeleneteket és párbeszédet tréfákat jelentett be, amelyekben rendszerint a valóság szatirikus értelmezése érvényesült. Így a „Sem szűz, sem férjes asszony, sem özvegy” című jelenetben a Rendőrfőnök arról faggatja Rositát, hogy milyen a családi állapot. A leány se nem férjes, se nem menyasszony, nem is özvegy, de természetesen az ő apja Joã Redondo kapitány. Erre a Rendőrfőnök a következőképpen reagál: „Rendőrfőnök: *Mondd meg neki, hogy beszélni akarok*

vele. Hogy lehet az, hogy van egy lánya, aki se nem férjes, se nem menyasszony, és nem is özvegy. Akkor te semmi se vagy. Akkor, az ördögbe is, ki a csuda vagy te? Rosita: *Nő vagyok.*

Rendőrfőnök: *Hogyhogy nő? Hogy lett belőled nő?*

Rosita: *Úgy, hogy nem vagyok férjnél, nincs vőlegényem, özvegy se vagyok. Nő vagyok.*

Rendőrfőnök: *Ezt nem értem...?*

A független, a férfiak felé el nem kötelezett leány a Rendőrfőnök számára felfoghatatlan, elfogadhatatlan állapot. A brazil társadalom tradicionalizmusának ilyen szatírját jól kiegészíti az állandóan meglévő faji előítéleteket célba vevő szatíra is. Íme egy jelenet, amikor a fekete nő gyónni szeretne a templomban:

Fekete nő: *Jó estét, szentatyám. Gyónni jöttem.*

Pap: *Sajnálom. Most nem érek rá, nem tudlak meggyóntatni.*

Fekete nő: *Kérlek, atyám! Engedd, hogy meggyónjak!*

Pap: *Ide hallgass, a feketéket vasárnap délben gyóntatjuk. Ma nem érek rá.*

Fekete nő: *Lefogadom, hogy ha szép és fiatal lennék, és nagy lenne a mellem, akkor meggyóntatnál, megkeresztelnél és áldozni is engednél.*

A fekete nő odahívja a sekrestyést, és gonosz megjegyzéseket tesz a papra, majd elhagyja a színt. Bejön egy szép, fehér nő.

Fehér nő: *Jó estét, atyám.*

Pap: *Ó... Jó estét, leányom! (A közönséghez) Ez aztán a szemrevaló leány! (A műsorvezetőhöz) Te Máté, ez aztán a fehérlé! Nézd, mit teremtett az Úr, nézd ezt a csodát! (A Fehér nőhöz) Mondd, leányom, mit tehetek érted?*

Az egyik néző: *Nézd már a felgerjedt csuhását!*⁸

Ugyanez Zé de Vina a humoros jelenetében a saját közönsége vicceinek nyomdokán halad, és az olyan kínos témát is szóba hozza, mint a homoszexualitás. Így emlékezik az esetre: „*A városban (Lagoa de Itaenga) mindenki tudta, hogy a fiú meleg, mert ezt senki előtt sem titkolta. Így azután valaki a közönségből azt kezdte hajtogatni, hogy elszórakozhatna a színpadon levő bábuk egyikével. A fiú vette a lapot, és elkezdett játszani*

6 Izabela Costa Brochado, op. cit., s. 244

7 Rewista Mamulengo, 01, (1973), s. 40

8 Zé de Vina beszámolója. Izabela Costa Brochado, op. cit., s. 344



Mamulengo bábok a múzeum gyűjteményéből



a bábuval. Ekkor támadt egy ötletem. Készítettem egy bábút, amelyik úgy nézett ki, mint egy meleg, vagyis az arckifejezése finomabb volt, mint a többié. Ez a bábu nem szerepelt egyik színdarabomban sem. Így hát bevezettem a színpadra, és Mané Foié Fotico néven mutatkozott be. Már a bábu készítése közben ez a név járt a fejemben, mert a bábu olyan volt, mint ez a név. Ezen a módon találta magát a színpadon Mané Foié Fotico, aki az én melegemet a cimborájának nevezte. Mané beszélgetett velem, visszaemlékezett azokra a dolgokra, amiket együtt csináltak. Az ember pedig a bábuval válaszolt. Akkor megjelent Peinha felügyelő...⁹ Az ilyen jelenetek elképzelhetetlenek voltak a gyermekeknek szánt előadásokon, melyeket leginkább a város vezetőinek a megbízásából szerveztek. Ezek leggyakrabban este 6 órakor kezdődtek, és rendszerint körülbelül egy órák voltak. A szokáshoz híven a báb-játékos mester (ebben az esetben João Galego) irányította az előadást, volt egy segédje, egy konferansziéja és három zenésze.

„Az előadás szerkezete tökéletesen leképezte a felnőtteknek szánt előadásokat. A brutális jelenetek (háborúk, harcok) kiiktatását és egy új jelenetet – a speciálisan a fiatal nézők számára készített 'A tanár és a tanuló'

címűt – kivéve, elmondható, hogy ez ugyanaz az előadás volt. Viszont a jelenetek és a dialógusok számát, az alakok sokaságát korlátozták. Helyette a bábuk mozgására helyezték a hangsúlyt, és gyakran kísérték a mozgásokat zenével. Végeredményében a music-hallhoz hasonló előadás jött létre, táncoló bábukkal, amelyek a jeleneteiket főként a mozgáson és a cselekvésen keresztül mutatták be.”¹⁰

Nem annyira a music-hallhoz, mint inkább a betlehemes játékhoz hasonlítottak, amelyben a legkülönfélébb alakok vonulnak fel, annyi különbséggel, hogy európai hagyományt képviseltek. Pernambuco-ban csakúgy, mint Európában, a betlehemes játék közönsége a népies történeteket igaznak tekinti, bár reagál a bábfigurák modorát kifigurázó tréfákra, humorra, viccekre is.

Izabella Brochado ezek gondos, pontos leírását adja, de a közönség reagálásának elemzésénél szemiotikusok (mint Bogatirev, Jacobson) és pszichoanalitikusok (Freud) elemzéseit is alkalmazza. A téma méltó a közvetlen olvasásra, miközben azonban a más környezetből jövő, „naiv nézőknek” nevezett befogadók következtetései bizonyulnak igaznak.

Varsó, 2015.10.23.

Hamberger Judit fordítása

BRAZILIAN NATIVITY PLAY

One of Henryk Jurkowski's last studies was inspired by Mamulengo Puppet Theatre in the Socio-Cultural Context of Twentieth Century Brazil, a book by Izabela Costa Brochado. Jurkowski dedicates most of the essay to a description of the genesis of mamulengo, a specific form of Brazilian folk puppet theatre with more than 200 years of history. He also describes the actual content of mamulengo performances, both in terms of their visual style (puppets used and their typology) and explored themes.

9 Ibidem, s.367

10 Ibidem, s.434



Az Esterházy-kastély Marionettszínháza régen és most, Fertőd. Fotó: Dobos Tamás, Batár Zsolt



Géza Balogh

HUNGARIAN PUPPETRY: PAST AND PRESENT

Chronicles are a delicate matter. Although, the patina of the past vanishing in the haze can, more or less, hold out against objectivity, but, as we approach the day before yesterday and yesterday, we start to lose our ability to see things insightfully. Personal memories are captivating, and, like it or not, we become increasingly biased towards our subject.

Curiously, unlike in many European countries, the first puppet theatre, which had success on the territory of Hungary, was not a fairground attraction but an early example of art puppetry, i.e. the marionette performances during the festivities in the Esterházy castle. Joseph Haydn was 29 when he was admitted to Prince Antal Pál Esterházy's orchestra in Kismarton (Eisenstadt) in 1761. After a year, when the Prince died, the fortune was inherited and taken over by his elder brother, Miklós „Glorious” Esterházy. In 1769, the family moved to the Esterházy castle near Lake Fertőd. Based on recent researches, it is likely, that the building of the marionette theatre, completed in 1772–73, had started five years earlier.

The puppet theatre was in the French-style park of the castle, on the eastern side of the garden, opposite to the opera house. Haydn's marionette opera, the *Philemon and Baucis, or Jupiter's Journey to the Earth* was performed on the ceremonial opening. Maria Theresia also participated on that event and was accompanied by her daughters and sons. The performance had had such a great influence on the Empress, that, when she heard about the opening night of another large-scale marionette opera, she demanded the company to visit her in Schönbrunn, where, for the sake of a single performance, a small theatre building was built. Haydn's opera, the *Dido* was performed before Her Majesty. In the same year, the exceptionally productive composer wrote another work for the marionette theatre, and it was *Genoveva*. The accounts

of the event report on the beauty of the setting and fine changings.

The Gotha Almanac, in 1776, writes about nine puppet performances for which the director of the marionette theatre, Karl Michael von Pauersbach wrote the librettos. Besides the *Philemon*, the only marionette opera whose manuscript has been fully preserved is *The Burning House*, in which, the protagonist was – aside the marionettes of the *commedia dell'arte*, – the Austro-German puppet hero, Hanswurst. In the second act of the opera, a lord's castle burnt down on the open stage. A comic opera staged between 1776 and 1778 “brought the devil out of his den”: the Esterházy opera house was destroyed by fire in 1779 and the “homeless” opera company was moved to the marionette theatre. In fact, that meant the end of the history of marionette performances. The scheduled performances were gradually cancelled, and the new heir, Antal Esterházy, sold the marionette theatre's full equipment.

No material artefacts whatsoever remained about the first Hungarian art puppet theatre. Few gravings, a scrip, scores for two operas and decriptive essays from the period help us to imagine the culture life of the Esterházy castle.

In the development of the Hungarian puppetry a key role is played by theatrical folk traditions, the masked plays of South Slavs (Sokác) living in the Mohács regions, which were/are performed during the carnival season, called *busójárás*, plays related to Christmas (“betlehemezés”) and the most well-known type of the “burial of winter” called “*kiszéjárás*” which preserved pagan symbols.

The first, Austrian, German, Italian and Czech-Moravian travelling comedians appeared on the territory of the historical Hungary in the second half of the 18th century. They were not “specialized”: their show included tamed, dancing bears, picture stories, panorama plays, presenting pictures, tight-rope dancing, tamed animals and puppet plays.

There are much more reliable data about the puppeteers of the first half of the 19th century. In the theatre poster collection of the Veszprém-based Bakonyi Museum there is a theatre poster from 1824 about the performance of Christoph Benatti from Tirol, who held a “mechanical”, i.e. marionette play. That is the earliest theatre poster preserved about Hungarian puppet plays.

During the late 1830s, József Tschugmall Keresztély és György Wierer and Gaetano Pecci's *Theatrum Mundi* held performances in Pest, likewise the puppet theatre of the Pratte brothers from Bohemia. One of the most prominent families performing with their travelling puppet theatre was the Hincz family, who were Germans by origin. The first entry in their log, which has been preserved, is from 1841. They are the representatives of the Hungarian travelling puppet theatres who were active the longest. The first puppeteer of the dynasty, Adolf Hincz fought in the 1848/49 revolution and toured the whole country with his wife and son. They visited such places where, without fluent Hungarian, they couldn't manage neither as picture story tellers, nor as singers or puppeteers. Presumably, after the compromise in 1867, they were already playing in Hungarian. Their German accent made their productions funnier. Hincz's son, Gustav, worked as travelling showman until 1885 and he frequently had performances in the capital as well. In 1899, he was issued a building permit to build a stone theatre in Városliget in Pest, where the family staged their performances for five decades. The theatre was taken over by the state in 1950 and it meant the end of their activities.

The other outstanding fairground puppeteer-family of the Hungarian puppetry, the Korngut-Kemény family, settled in Népliget, in the poorer district of the capital. It was Hofer Rajmund, a German by origin from Silesia, who staged a puppet performance there, most likely, in the last years of the 19th century. About the activities of his son-in-law, Henrik Glasenapp, we hardly know more than the fact, that, sometime at the turn of the century, he performed *Faust* in Hungarian. The founder of the Korngut-Kemény family, Salamon Korngut toured

the country from spring till autumn as a showman and worked as a boot maker during winters. He settled in the other park of the capital, in Népliget in 1912. That was the venue where the Columbia Hungarian Mechanical Theatre worked, which, despite its impressive title, was none other than a marionette theatre. However, this institution, established after the American experience, went bankrupt after a couple of months. They attempted to set up a theatre elsewhere in the city, but returned to Népliget in 1927 and built their boot, where Henrik Kemény Jr. had his first puppet performance as a 6-year old boy.

During nationalization there were efforts to dissolve his theatre as well. They failed. The “show-ground” in Népliget disappeared, though, but Henrik Kemény Jr. stepped into his father's shoes and further developed the tradition, so exceptionally mastered by Henrik Kemény, senior. Henrik Kemény's fairground boot, reconstructed in 1989, was destroyed by fire on the night of 2 October 2011 under unclarified circumstances. It was at that year, when Heni (those younger than me called him “Uncle Heni”) had begun to die. He lived only a month and a half after his boot burnt down.

I suspect, the notion of “art puppetry” was coined out of pride. This is how profession makes a distinction between the puppetry-efforts of writers, artists, musicians, that is *professionals* and the folk and fairground puppeteers.

After the closing of the Esterházy marionette theatre, a pause of 120 years followed in the history of Hungarian artistic puppetry. The decline of rococo ended the social fashion of puppet plays for a long time. Although fairground puppet play impressed many Europe-wide in the 19th century, only the 20th century could create the circumstances for the birth of art puppetry in Hungary. Lóránd Orbók was the first who committedly and with full awareness explored the opportunities hidden in puppetry. Influenced by Városliget and visits abroad, he opened the László Vitéz Puppet Theatre in 191. It worked for four years, especially for invited guests, mostly prominent personalities of the literary world. Orbók liked glove puppetry the most. His theatre

was destroyed during the world war. Orbók got a scholarship and travelled to Paris in the spring of 1914. He was in Paris when the war broke out and was sent to internment as a citizen of a hostile country. After his release, he fled to Spain, where, in the beginning, he made his living by holding puppet performances in streets. But very soon, he was awarded a prize in a drama competition and became a renowned Spanish drama writer. He died in 1924, at the age of 40, from a disease he got during his internment.

While the four-year-long story of the László Vitéz Puppet Theatre was ongoing, Géza Blattner, the most important Hungarian puppeteer of period between two world wars, was a student of painting in Munich. He was drafted to the army in 1914, so he came home. Together of two other painters, he was deployed to the army's 2nd artistic division and from there all three were sent home in 1917 to participate in the organisation of the military exhibition on the isle of Margitsziget.

Blattner had been interested in all puppetry techniques from the very beginning. He visited Károly Hincz, the fairground puppeteer, in 1918, who accepted to put strings on Blattner's first marionette. Only nine years after Orbók debuted, on 19 March 1919, Blattner held his puppet performance premiere, *The Wayang Plays*, which included shadow play, hand puppets, marionettes and scenes with flat puppets. Though *The Wayang Play* was performed only three times, he staged a new show in the nationalized Vidám Park during the Hungarian Soviet Republic times, which was few hundred meters away from Hincz's puppet theatre in Városliget.

Blattner's last but one Hungarian premiere was in 1921. His programme, *Artistic Puppet Plays* includes fairground comedy played by hand puppets, shadow play, stick puppets. In 1924, he was playing a *Faust* puppet play for two months within an art exhibition. He used there, for the first time, the so called "key" marionette technique of moving the marionettes from underneath. A year later, he left Hungary and after a brief detour, he arrived to Paris on 15 September 1925. After numerous disappointments in Hungary he painted a lot, made new

acquaintances and participated on joint exhibitions. He set up a financially successful business, which enabled him to return to his beloved puppetry, so he founded the Arc-en-Ciel (Rainbow) Theatre.

In Paris, Blattner created his own 20th century, avant-garde puppet theatre, where he implemented his own rules of the genre.

The date of 17 March 1941 is an important date in the History of Hungarian puppetry: the first Hungarian, standing, professional puppetry, the Nemzeti Bábszínjáték, was opened on that day. It would have been difficult to find a worse moment than that: it was only three weeks before Yugoslavia was attacked without proclamation of war and Hungary's entering the war. Still, it seemed, that the fears of war would stay, for a while at least, outside the walls of the elegant, familiar theatre with 13 seats, decorated with tulip motives and radiating the atmosphere of peaceful times. The first three years of its operation were, indeed, a triumph and the audience ratings of its productions for children and adults alike outdid even the most daring expectations.

Rév was a lonely fighter. He did everything by himself in the theatre: wrote, revised, drew posters, designed and made puppets, scenography, directed and taught his young company the trade of puppetry. He could reconcile his artistic objectives with meeting audience needs. He decided not to follow the steps of his ancestors and for various reasons his work was not continued either. Unlike Orbók and Blattner, he was not impressed by fairground puppetry. He believed in meticulously elaborated art works. He had an aversion to the stringent improvisation of fairground puppeteers. In a tragic era, together with his mistakes and contradictions, he made an epochal work: he created a high quality, successful, professional puppet theatre.

In the aftermath of World War II, nationalization following the "year of changes" was something convenient in the history of East-European puppet theatres: after the Soviet model, a considerable puppet theatre network was created, which have defined the position of puppet theatres in these countries until today.

The course of events took another turn in Hungary. Our forefathers did not prove to be sufficiently loyal followers of the Soviet model. The Hungarian one-party state found that creating a single puppet theatre would be enough. The first managers of the nationalized-promoted institution, transformed from "Mesebarlang" (Cave of Tales), established in 1947, learned more from the results of the "model", then their leading ideologists: they simply copied the most successful productions of Obyedkov. Yet, they caused another developmental anomaly by doing so: the one and only professional, Hungarian puppet theatre, after its first stumbling steps, started to turn to adult audience as well. The floor show titled *The Parade of Stars (Sztárparádé)* using numerous ideas from the *Strange Concert (Különleges concert)* show was a smashing hit. People queued in long lines to get tickets for this show. In the pitch-black 1950s, Hungarians were eager to have fun and to laugh. Easy, happy entertainment and fun were absent both from the repertoire of the capital's theatres and from the overall political system. And from all the dictatorships of the world alike. The Puppet Theatre met the need and offered cabaret, parodies and Vienna operettes to the audience. However, that unexpected series of success shifted the focus to adult needs.

It was only in the 1960s when the equilibrium was restored, when, instead of the imitation (adaptation in better cases) of foreign styles, the image of an independent theatre started to set out. In this period, the company of the State Puppet Theatre also appeared on the international scene. If there are no competitors, it would search one outside the state borders. International fame was brought by performances for adults, first and foremost, by the adaptations of Bartók's and Stravinsky's works for puppet theatre. However, the first run of *The Wooden Prince* and *Petrushka* in 1965, then *The Miraculous Mandarin* in 1969 and Kodály's *János Háry* in 1972, lastingly directed the attention of the Hungarian public on puppetry, while the specific, Hungarian and 20th century form, shaped in musical productions, had a beneficial influence on productions for children as well. In its style and

tone, Hungarian puppetry turned back to the rich tradition of fairground puppetry that the cultural policy of the 1950s attempted to destroy.

But, the negative effects of the theatre's monopoly came to light more intensively by the beginning of the 1980s. The "State" Puppet Theatre, swelled into a nationwide institution, but managed by the capital city, held 1400-1500 performances a year in its seat and elsewhere in the cities and settlements of the 19 county. It seemed, that the theatre's absolute rule could end only some three decades later, when -relying on significant amateur workshops - professional puppet theatres were formed, for the time being, as part of the theatre structure believed to be unbreakable and unique and as sections of the city theatres. The first theatre to step on professional paths was the *Bóbita Puppet Company* founded in the seat of the South Danube county, in Pécs, the home of 170 000 citizens. In January 1981, on its 20th anniversary, the company became part of the Pécs National Theatre. Four years later, they were followed by the *Harlekin Puppet Theatre*, which already had two decades of amateur experience behind, and which was founded in a rather smaller town in northern Hungary, in Eger having 60 thousand inhabitants. The story of the *Ciróka Puppet Theatre*, which turned professional in 1987 as the last one before the change of regime, leads us to the present time events of the Hungarian puppetry. That was the first puppet theatre in Hungary, which rebelled against the "section of a theatre" concept: the company couldn't and didn't want to meet cultural policy requirements at the price of appeasements. The company could not and did not want to create performances by the dozen, left to the tender mercies of the theatre director, who looked at the whole genre without understanding it. It left the József Katona Theatre in Kecskemét on 31 July 1990 and continued to work as a foundation theatre.

Thereby, the company entered the group of those, who transformed the history of puppetry in Hungary: at the dawn of transition, they founded the second independent Hungarian puppet theatre. For a year, they lived the heroic and bitter life of mavericks.

Obviously, uncertainty made the company a strong community, instead of dishevelling it. They were holding premiers, selling tickets for multiple shows. They acted like "real" theatres. At last, they could do what they liked in a manner as they liked it. In April 1991, the city council of Kecskemét made a decision to declare *Ciróka* an independent institution. From the season of 1991/92, the *Ciróka* Puppet Theatre was the accidental rule-setter of a new era.

The beginnings of the company's new life overlap with the change of the political system. They rebelled against the one-party state structure in a time when it had already been falling apart. Likewise the free scholars of the renaissance art, they selected their own master. They invited Ildikó Kovács, the outstanding personality of the Romanian puppetry, who shared the same views, but her 30 years of experience made her wiser than the company. She had the knowledge to company wanted to acquire.

The first private puppet companies of the new period in Hungary were formed from the workshop of the *Bóbita* Theatre from Pécs: the *Figurina Animation Small Theatre* in 1983, the *MárkusZínház* established in 1990 and the *Levendula Theatre* in 1996.

Ten years later, in the *Ciróka* – unnoticed and secretly, at the outset and according to the law, fully against the rules – a generation of directors and designers were educated, who would significantly define Hungarian puppetry at the turn of the new millennium. They had no entitlements, but had something to say. They were committed, serious and determined. They learned on their failures all those things, they couldn't acquire within the Hungarian art colleges. When the walls of their building prove to be too narrow, they go out to streets. If they feel their bodies are too small to convey a thought, they put on wooden legs. Street-theatre, movement-theatre formations are the "children" of the Kecskemét school, likewise those stone theatre productions, which are staged by the members of this generation in the *Vojtina* Theatre in Debrecen, the *Vaskakas* Theatre in Győr, in the *Mesebolt Puppet Theatre* in Szombathely, or any other puppet theatre in the country.

The first steps of Hungarian puppet theatres established in the 1980s were significantly influenced by the State Puppet Theatre. It created a school both literally and figuratively. There is hardly any puppeteer who was not under the influence of this institution or was not educated, taught by it. Experiences gained there, were later used and developed by personal talents, taste, fantasy, and artistic belief. There were those who accepted tradition, while others refused it. There were those who imitated it, while others rebelled against it. But nobody could leave it out of consideration. The State Puppet Theatre was closed in 1992. The company was divided into two parts. Established within the walls of the chamber theatre, the *Kolibri Theatre* set up to find its new ways partly by applying puppets, partly by reviving the tradition of the formerly closed children's theatre. In the central building, completed in 1975, a new institution started to operate under the name of Budapest Puppet Theatre, which attempted to preserve the lasting values of its ancestor and to keep pace with all things happening to puppet theatres in the world, in the new millennium.

Peter Brook in his book *The Empty Space* indicates four types of theatres: deadly, holy rough and immediate. He says about the "rough" theatre the following: The Rough Theatre is close to the people: it may be a puppet theatre, it may – as in Greek village to this day – be a shadow show: it is usually distinguished by the absence of what is called style. Style needs leisure: putting over something in rough conditions is like revolution, for anything that comes to hand can be turned into a weapon. The Rough Theatre doesn't pick and choose: in the audience is restive, then it is obviously more important in the luxury of the high-class theatre, everything can be all of a piece: in a rough theatre a bucket will be banged for a battle, flour used to show faces white with fear." On the last, 12th meeting of Hungarian puppet theatres, we had a wide offer from all four types of theatres. We could meet more values than in the earlier years. If a theatre does not strive to create its own image, then it

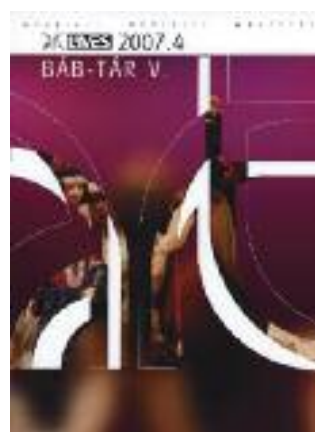
invites a successful director, to distract the attention from the lack of their own ideas. These companies strive to make “generally” good productions. Real workshops seek cooperation in creating their image.

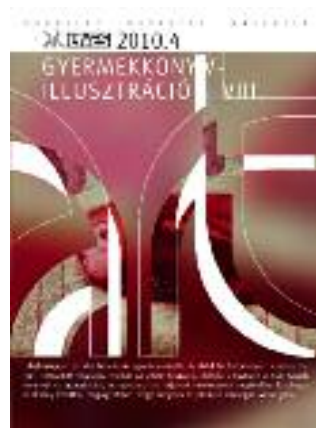
With a few exceptions, Hungarian puppet theatres successfully caught up with professional companies operating for a half a century in the neighbouring countries. Namely, the members of the new gen-

eration(s) have learned the tricks of the trade. In the school or during their daily practice. They joined those ahead of them. Yet, if they decided to go their own way, they can do so.

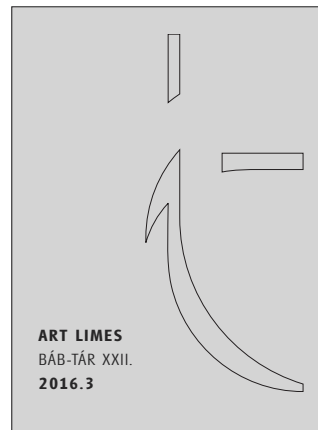
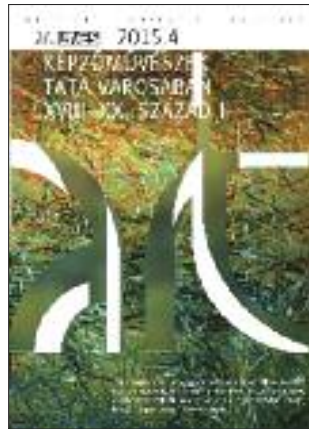
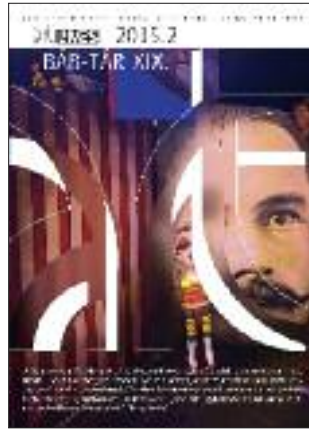
I do envy them a bit. They are young, talented and they do not have to fight with the elderly.

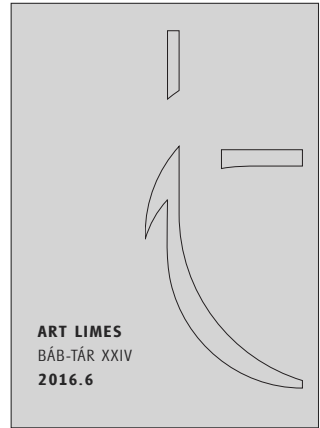
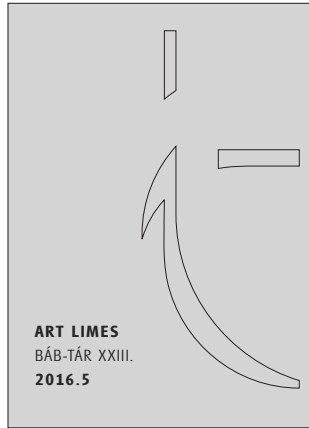
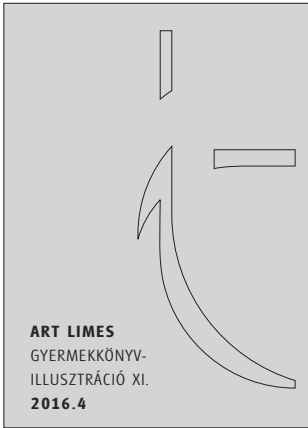
(Presented in Subotica in May 2015 as the opening lecture of a review on Hungarian puppetry.)











MEGJELENT SZÁMAINK:

2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBUK (elfogyott)	–
2003/2. szám – A PASZTELL	495 Ft
2004/1-2. szám – DIKTATÚRA ÉS MŰVÉSZET I–II.	990 Ft
2004/3-4. szám – A GYERMEKKÖNYV-ILLUSZTRÁCIÓ I–II. (elfogyott)	990 Ft
2006/1. szám – BÁB-TÁR I. (elfogyott)	–
2006/2-3. szám – BÁB-TÁR II–III.	990 Ft
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában (elfogyott)	850 Ft
2007/2. szám – BÁB-TÁR IV.	650 Ft
2007/3. szám – Kihelyezett tagozat	850 Ft
2007/4. szám – BÁB-TÁR V.	850 Ft
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	850 Ft
2008/2. szám – Képzőművészek Esztergomban a 20. században	850 Ft
2008/3. szám – BÁB-TÁR VI.	850 Ft
2008/4. szám – ÜVEGSZOBRA SZAT	850 Ft
2008/5. szám – BÁB-TÁR VII.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2009/3. szám – Wehner-Vernissage	850 Ft
2009/4. szám – BÁB-TÁR VIII.	850 Ft
2009/5. szám – Fémszobrászok Tatabányán	850 Ft
2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.	850 Ft
2010/1. szám – BÁB-TÁR X.	850 Ft
2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.	850 Ft
2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX.	
A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	850 Ft
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	1.000 Ft

2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	1.000 Ft
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	1.000 Ft
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	1.000 Ft
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	1.000 Ft
2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.	1.000 Ft
2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.	1.000 Ft
2014/1. szám – Képzőművészek Dorogon Napjainkban	1.000 Ft
2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.	1.000 Ft
2014/3. szám – KÉP-TÁR I.	1.000 Ft
2014/4. szám – KÉP-TÁR II.	1.000 Ft
2015/1. szám – BÁB-TÁR XVIII.	1.000 Ft
2015/2. szám – BÁB-TÁR XIX.	1.000 Ft
2015/3. szám – A képíró: Kass János, 3. rész	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – I. kötet	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – II. kötet	1.000 Ft
2015/5. szám – BÁB-TÁR XX.	1.000 Ft
2016/1. szám – KÉP-TÁR III.	1.000 Ft
2016/2. szám – BÁB-TÁR XXI.	1.000 Ft

Folyóirataink megvásárolhatók:


- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPKER terjesztésében

Megrendelhető: Könyvtárellátó Kht., 1134 Budapest, Váci út 19.

Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége, 2800 Tatabánya, Esztergomi út 7. I/6.


E-mail: viragjeno46@gmail.com

Honlapjaink: www.artlimes.hu; www.limesfolyoirat.hu



ART LIVES MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT
 KÉPES-LEÍRÁS-ILLUSZTRÁCIÓ
 JOURNAL OF FILM, TV AND ART

[HÍR](#)
[KÖZVETLEN](#)
[ALKOTÁSOK](#)
[JELNYELV](#)
[KÖRÖK](#)
[LINES](#)
[RÖPVEZ](#)




American are still sleeping

Események

JÚNIUS 2014


H	K	SZ	CS	P	SZ	V
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

Legfrissebb cikkek




Húszedik alkalommal rendez Sopron szombánálát


„A létezésről, az új nyelvről” – „A létezés, az új nyelvemlék”. A húszedik alkalommal az „A létezésről és a szöveg fontosságáról” címmel a szombánálát rendezik.




Amerikai Nyugatiak...
vél a v...




JELEN LÉT...





VÉGIKÉRT...
MŰKÖZMŰ...




Járók az egyetemen...










Kövessetek minket!

Aktuális





Megjelent DVD-n az Arcanum-Adatbázis Kft. kiadásában a LIMES tudományos-történelmi szemle valamennyi száma (25 évfolyam, 95 szám, 14 000 oldal.) További információk a kiadó honlapján