



Cristian Pepino 1981-ben Konstancán (Cristian Pepino fényképgyűjteménye)



Cristina és Cristian Pepino (Cristian Pepino fényképgyűjteménye)



Cristian Pepino: *A második könyv Vama Veche-ről*, Humanitas Kiadó, 2016.



Cristian Pepino a bábműhelyben

Tamara Constantinescu'

MŰVÉSZNEK LENNI ELSŐSORBAN SZABADSÁGOT JELENT

INTERJÚ CRISTIAN PEPINO EGYETEMI PROFESSZORRAL



Tamara Constantinescu

– T. C.: *Pepino úr, Ön a román animációs színházi szakma markáns személyisége, aki lenyűgöző életúttal rendelkezik. A bukaresti I. L. Caragiale Színház és Filmművészeti Intézet² rendező szakán végzett. Ennek ellenére kevés előadást rendezett a drámai színházakban. Mi határozta meg ezt a korai, még a legelső években történt közeledését a mesék, a bábok világához?*

– C. P.: Én csak egy vagyok a romániai bábosok közül. És szabadságvágyból választottam az animációs színházat. Művésznem lenni elsősorban szabadságot jelent, sok szempontból. Az előítéletekkel, az ideológiával, a politikával szemben, és így tovább. Hogy szabadon kifejezhess a saját meggyőződéseidet. Ezen a területen, az animációs színházban szabadabbnak éreztem magam, inkább lehettem önmagam. Az animációs színházakban az alkotásnak kedvező hangulatot találtam, vagy azért, mert – 89 előtt – kisebb volt a cenzúra nyomása, vagy mert szabadabban lehetett bizonyos szövegeket kezelni, vagy azért az előnyért, hogy ki lehetett kerülni bizonyos propagandisztikus szövegek használatát, és nem utolsó sorban azért,

mert a bábosok egy kicsit különlegesebb művészek, akik nyitottak a kísérletezésre, az előítéletektől és a felsőbbrendűség komplexusától is mentesek. Az animációs színháznak nagyon ritkán vannak sztárjai. Másrészt pedig az animációs színház egy kicsit mindig „mellékes művészet” volt, ami előnynek bizonyult. A hatóságok sokszor lenézték, az is előfordult, hogy konfliktusba keveredett, mert „nevetségessé” tette a hivatalos vezetést. Nálunk 1970-ig a vándorbábosok voltak az utolsó magánvállalkozó művészek, szabad művészek.

Az a tény, hogy a hatóságok nem tartották fontosnak a bábszínházat, azt eredményezte, hogy a cenzúra nem nyilvánult meg annyira erőteljesen, mint más előadóművészetek esetében. Ez a „bohóc” előnye, akit nem vesznek komolyan. Persze voltak a mi esetünkben is betiltott előadások a kommunista időszakban. A *Repülés és koruslecke egy darufiókának* című darabomat, amelyet – bár addig már több színházban is bemutatták – a craiovai Bábszínházban Daniela Peleanu³ rendezésében, azt hiszem 1987-ben, betiltották. Egy másik darabomat, a *Mese egy sirállyal* címűt pedig néhány reprezentáció után Temesváron tiltották le, mert nem egyeztem bele, hogy egy „gyanús” tűnő jelenetet kihagyjanak belőle. Ezzel együtt, természetesen az aktualításra való utalások, vagyis „a gyíkok”, ahogyan akkor szokás volt nevezni, sok előadásomban jelen voltak. Természetesen ezeket a vicceket inkább

1 Tamara Constantinescu, a Galați-i „Fani Tardini” Drámai Színház színésznője, a Iasi-i „George Enescu” Művészeti Egyetem meghívott színész tanára, A Iasi-i „Colocvii Teatrale” (Színházi Kollokvium) akadémiai szaklap szerkesztője (<http://www.artes-iasi.ro/colocvii/index.html>).

2 Institutul de Arta Teatrala si Cinematografica (IATC) – Színház és Filmművészeti Intézet

3 Craiovai Állami Bábszínház, 1988-89-es évad, <http://teatruicolibri.ro/Memoria-papusilor-jucate/Lecia-de-zbor-i-cor-pentru-puiul-de-cocor-Stagiunea-1988-1989.html>

a felnőtt közönség értette meg. Minekutána nagy-szerűen mulattak, egy-egy előadásom után a kol-légáim odajöttek hozzám és mondták, hogy „nagyon jól szórakoztam, de vigyázz magadra...” Ugyanakkor a bábszínháznak volt egy másik előnye is, hogy nem kellett a pionírokról vagy a haza sólymairól szóló szö-vegeket színpadra állítani. Olyan dramaturgok, akik ezeket a szövegeket megírhatták volna, nem voltak a műfajban, pedig Tamara Dobrin⁴ írt egy olyan cikket, amelyben kritikusan állapította meg, hogy a bábszín-házak alapreperatóriáját a mesék képezik, nem pedig az „aktuális darabok”. Lám a mesék is egy „ellenállási” formát jelentettek a „szocialista kultúra” iránt. De nem szeretném, ha azt hinnénk, hogy mára, napjainkra megszabadultunk volna a cenzúrától. A hülyék édes-anya állandóan várandós. Mindig kapunk hírt arról, hogy valahol a világon betiltottak egy-egy animációs előadást (legújabbban, hogy egy franciaországi város polgármestere betiltott egy Guignol-előadást, mert a rendőröket ironizálják benne) vagy letartóztatott bá-bosokról hallunk, ahogy most legújabbban Spanyol-országban történt. Több évvel ezelőtt több volt tanítványom készített egy TV műsort *Spitting images*⁵ típusú bábokkal vagy *Guignol L'infot* politikai szemé-lyiségekkel. Hatalmas sikert értek el, de néhány epi-zód után a sorozatot felfüggesztették.

– T. C.: *Olyan tanárai voltak, mint David Esrig, Radu Penciulescu, Mihai Dimiu, rangos rendezők, a román színházi fontos személyiségei. Mit „for-dított” le tanárai, rendezői vízióiból, a drámai színház teréből az animációs színházéba?*

– C. P.: Egy rendezői elképzelést nem lehet sem átadni, sem átvenni. A nagy rendezőktől, akiket esélyem volt megismerni, azt tanultam meg, hogy a színház sok gondolkodást feltételez. Azt is meg-tanultam, hogy az előadásnak kell legyen a kortárs

társadalomhoz szóló üzenete. Aztán sokat tanul-tam a rendezés mesterségéről, egy drámai szöveg értéséről, egy előadás struktúrájáról. Megtanultam dolgozni a színészekkel. Hasonlóképpen, hogy mindig próbálkozzam, hogy legyen fontos projek-tem, hogy legyen érdekes üzenetem a nézők szá-mára. De sok tanulnivalóm volt a műfajban dolgozó rendezőktől (Petru Valter, Margareta Niculescu, Ste-fan Lenkisch)⁶, a nagy bábművészekről, akikkel dol-goztam (Aneta Forna-Christu, Georgeta Nicolau, Vasile Hariton, Brandusa Zaita Silvestru, Misu Pru-szinski, stb.)⁷, a díszlettervezőktől, és így tovább. Az animációs színházról sok mindent tudtam meg még középiskolás koromban az olvasmányaimból. Így ismertem meg például a nagy George Căli-nescu⁸ bábszínházát, vagy Jarry darabjait, amelye-ket eredetileg marionett színházaknak szánt, a Karagöz hagyományt, vagy az indiai színházat. Egy pillanatig sem vettem semmibe, sőt csodálatos művészetnek tartottam mindig (természetesen, ha jól csinálják). Ami meg a nézőket illeti, a gyerekköz-szönség rendkívüli.

Nincs nagyobb elégtétel, mint mikor jókedvűen ne-vetnek vagy izgatottan követik az animációs elő-a-dást. Georges Sand (aki segített a fiának, Maurice Sandnak, hogy Nohantban bábszínházat csináljon) azt mondta, hogy a bábszínház a gyerekeknek és a szellemes embereknek való.

– T. C.: *Kiemelne néhány határkövet azokból a ren-dezői koncepciókból, a különlegesen egyedieket, amelyeket a tanáraitól megtanult? Milyenek voltak velük a szakórák?*

– C. P.: Egy előadás koncepciója egyedi. A rende-zés elsősorban személyiséget jelent, és ez abban a koncepcióban konkretizálódik, amely egy ren-dező és egy drámai szöveg konfrontációjának

4 (1925–2002) volt tanár, a bukaresti Egyetem párttitkára 1956-60 között, a diákellenes megszorítások közvetlen résztvevője, aki Elena Ceausescu támogatásával fontos vezetői funkciókat töltött be a Román Kommunista Pártban (az RKP KB póttagja [1974–76], majd rendes tagja [1976–1989]).

5 Angol szatirikus bábjáték, megalkotói Peter Fluck, Roger Law and Martin Lambie-Nairn. A Spitting images -azonos képmás, https://en.wikipedia.org/wiki/Spitting_Image

6 A bukaresti *Tăndărică Színház* igazgató-rendezője Margareta Niculescu, rendezője Stefan Lenkisch, a bákói Animációs Színház igazgató-rendezője Petru Valter.

7 A konstancai Állami Bábszínház, valamint a *Tăndărică Színház* kiemelkedő képességű bábművészei

8 (1899–1965) irodalomkritikus, irodalomtörténész, novellista, akadémikus, újságíró, a 20. sz. román irodalmi élet kiemelkedő alakja.

az eredménye. Ez a koncepció az alapja a színészi alkotásnak, a díszlettervezésnek, a zenei, koreográfiai alkotómunkának. A rendezőnek stimulálni kell a színészi alkotást, amely a színház esszenciája. David Esrig⁹ két radikálisan ellentétes dolgot talált meg a színházban: a szentet (vagy patetikust), amely egy hitet feltételez, és a profán színházat (a komikust, amely magába foglalja a szatírárt, farce-ot, *commedia dell'arte*-t). A két dolog szintézise található meg a nagy szerzők, mint Shakespeare műveiben, aki tulajdonképpen egy költői színházat művelt.

Radu Penciu¹⁰ a hangsúlyt nem a kreativitásra, hanem a színészi játék igazságára, a lélektani realizmusra és az üzenet aktualitására helyezte.

Tehát mindkét nagy tanár és rendező eléggé különbözően látta a dolgokat. De tanulnivaló mindkettőtől akadt elegendő. Az a véleményem viszont, hogy a „lélektani realizmus” csak az első szakasza a színész színpadi alkotásának. A színészi alkotás kiteljesedése, célja az expresszivitás. Ha a színész játéka nem expresszív (kifejező), kreatív, költői, akkor egyáltalán nem érdekes, bármennyire „igazi” is.

– T. C.: *Őn egy azok közül a rendezők közül, akiknek sikerült (a drámairodalom jelentős szövegeinek felhasználásával) főleg felnőttekhez szóló bábelőadásokat létrehozniuk, például a Play Faust, Candidid¹¹ vagy a Play Shakespeare. A Candide 2014-ben a FNT¹²-n is részt vett. Az ön alkotói munkásságában ez honnan gyökerezik?*

– C. P.: Az animációs színház évezredek óta létezik. Több ezer évig kizárólag csak a felnőttekhez szóló előadásformák léteztek. Csupán a 19. század vége felé körvonalazódott az az elképzelés, hogy az animációs színház gyerekekhez is szólhatna. Az animációs művészetnek ez az ága csupán a 20. században indult fejlődésnek, a gyerekeknek szóló irodalommal

és filmmel egyetemben. A világon mindenhol, így nálunk is, továbbra is készültek felnőttekhez szóló előadások, csak hogy az olyan országokban, mint Olaszország, Franciaország, Belgium, Japán, India, Indonézia, Törökország, stb., ahol az évszázados hagyomány megvan, nem tűnt el, szokványos dolog. Nálunk a felnőtteknek szóló animációs előadások, annak dacára, hogy a 20. század közepéig nálunk is volt hagyománya, és mert a kő- és repertoárszínházakban kiemelkedő előadások születtek *Don Cristóbal*, Margareta Niculescu rendezésében; *Tyl Eulenspiegel*, Catalina Buzoianu rendezésében; *Szép elektromos szenvedélyek*, Irina Niculescu rendezésében; *Don Quijote*, Ștefan Lenkisch rendezésében; *Petruska*, Irina Niculescu rendezésében a Tjandărică Színházban; az *Übü király* Kovács Ildikó rendezésében a kolozsvári Bábszínházban; a *Faust* Antal Pál rendezésében a marosvásárhelyi Bábszínházban; a *La serva padrona* Kovács Ildikó rendezésében, a *Három báb pantomim [Don Quijote, Don Juan, Tyl Eulenspiegel]* Richard Strauss zenéjére Fux Pál rendezésében a nagyváradi bábszínházban, stb.), úgy tekintenek a felnőttelőadásokra, mint egy kuriózumra, egy extravagáns megnyilvánulásra, annyira meggyökerezett az az előítélet, hogy a bábszínház csak a gyerekekhez szól. De az ilyen színvonalú felnőttelőadásokkal művészeink nemzetközi elismerést szereztek. Bizonyos nézők hiányos kultúrája teszi azt, hogy ez az előítélet (hogy a bábszínház a gyerekeknek van) továbbra is létezzen. Én magam több gyerekelőadást csináltam, mert nálunk a bábszínházak alapközönségét ők alkotják, különösen, mert ezeknek az intézményeknek a vezetősége az óvodás és kisiskolás közönség megszervezése felé irányul. De sohasem hanyagoltam el a felnőttekhez szóló előadásokat, *A szentivánéji álom* a Tjandărică

9 Román rendező, a I. L. Caragiale Színház és Filmművészeti Egyetem volt hallgatója, majd tanára, jelenleg Németországban él, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem díszdoktora.

10 Román rendező (sz.1930), 1973-tól Svédországban él. A Sztaniszlavszkij iskola képviselője. Nagyváradon és Craiován rendezett, majd a bukaresti *Teatrul Mic* (Kis színház) igazgatója volt 1964-69 között. Ebben az időszakban volt a I. L. Caragiale Színház és Filmművészeti Intézet tanára is. Kitepedésétől nyugdíjba vonulásáig (1973–1988) a malmői Színművészeti Intézet tanára volt.

11 C. Pepino által rendezett előadás a *Candid* címet használta, fordításunkban azonban a magyar címet, a *Candide*-ot használjuk.

12 Festivalul National de Teatru (Nemzeti Színházi Fesztivál)

Színháznál, ugyanaz a darab az UNATC¹³-n, majd Ovidius nyomán a *Metamorfózisok* a konstancai Bábszínházzal, amellyel aztán a zágrábi PIF Fesztivál nagydíját nyertük el 1980-ban, stb.

– T. C.: *Kommunikál a mesékkel? Mit mondanak Önnek, hogy meggyőzzék, tervezzen előadást belőlük?*

– C. P.: A mesék, a mondák a legfőbb inspirációs forrásai a gyermekekhez szóló animációs előadásoknak. Több ezer évig mesélték őket, a generációk újraformálták, amíg a mai ideális formájukat meglették. De még most is változtatnak rajtuk a jelenlegi társadalom normái szerint. A mese a jövő nemzedéknek *morális princípiumokat* (erkölcsi törvényeket) közvetít, viselkedés-mintákat elbűvölő módon, anélkül, hogy valaha is didaktikussá válna. A fantasztikus, a legendás, a mese jellegzetességei olyan világot teremtenek, amely mindig lenyűgöző lesz a közönség számára.

– T. C.: *Őn a rendezéseiben képeken keresztül is mesél. Milyen akadályokba ütközhet a rendező a harmónia elérésében, a kép, a színpadi csend és replika tökéletes összehangolásában?*

– C. P.: Véleményem szerint az előadás fő alkotója, legyen az drámai színházban vagy animációs színházban: a színész. A harmónia elsősorban tőle ered, ahogyan gondolkodik a színpadon, ahogyan reagál a partnere játékára, a mérték iránti érzékéből, stb. A mai színház egyik problémája éppen a mérték érzékének a hiányához kötődik. Sajnos egyesek azt tartják, hogy grimaszkodnod és ordítanod kell, hogy megnevettesd a közönséget. Más szóval, hogy „a fejedre emeld a szoknyád.” Ilyesmivel nem lehet rávenni a közönséget, hogy csodálja a játékodat. A színház egy másik problémája, hogy nem veszi tudomásul a színpadon a partnert.

Egyes színészek úgy játszanak, hogy nem vesznek tudomást színpadi partnerükről, nem figyelnek a játékukra, mintha egy monológot mondanának egy metroállomáson. A színházban szükség van az akcióra és reakcióra, és a reakció legalább olyan mértékű kell legyen, mint ami kiváltotta azt. És mindez

a szereplő karakterének függvényében, az előadás stílusával összhangban. És ez természetesen az animációs előadásra is érvényes.

Amikor én elkezdtem animációs előadásokat rendezni, még eléggé elterjedt szokás volt, hogy az előadás teljes hanganyagát szalagra rögzítették. Egyes színházakban a szereplők hangját drámai színészek alakították. Sok esetben viszont a hangok nem voltak összhangban a szereplőkkel vagy a színpadi cselekménnyel. És a rögzített hangszalag azt tette, hogy az előadás nem „kommunikált” a nézőkkel. Ezért kerestem azt, hogy a színészek interpretálják a saját szerepüket hangban is. A bábos művészete harmonikus összekapcsolódása mozgásnak és a hang interpretációnak. Másrészt pedig a színház olyan művészet, amely feltételezi a nézőkkel való kapcsolatot, a velük történő párbeszédet. Az előadás sok esetben a nézők reakciója nyomán módosul. Ezek az okok vezettek arra, hogy a tanításban is kövessem azt az irányt, amellyel egy komplex felkészülést biztosítottunk a jövő bábos nemzedékének. Örömmre szolgált, hogy volt lehetőségem elhivatott bábművészekkel és nagyon tehetséges fiatalokkal is dolgozni, akikkel még az iskolában készítettünk előadásokat és sok évig együttműködtünk. Fontos, hogy olyan tehetséges művészekkel dolgozz, akikkel tökéletes az egyetértés.

– T. C.: *A képnek vagy a szónak van nagyobb hatása a kis nézőkre?*

– C. P.: A fizikai cselekvés képes nagy hatást gyakorolni a nézőkre. David Esrig mondta, hogy a színházban a legerősebb kifejezési eszköz a mozgás. A mozgás magára vonja a figyelmet. Egy kép, hogyha statikus, csupán néhány másodpercig tud megragadni. Továbbá minden nézői korosztály számára fontos a történet. Ha a néző azonosulni tud a központi szereplővel, akkor érdeklődéssel követi a kalandjait. És itt nem csupán az író által megírt történetről van szó. A színészi alakításon keresztül a szöveg új jelentésekkel gazdagodik, olyan komplementáris üzenetet képes közvetíteni, amely akár ellentétes is lehet a szerző intencióival.

Tândărică Színház, Bukarest



A három narancs szerelmese, 2007.
R: Cristian Pepino, T: Cristina Pepino,
Nemzeti Operettszínház, Bukarest



Candide, 2007.
R: Cristian Pepino,
T: Cristina Pepino,
Tândărică Színház, Bukarest

– T. C.: A bábuk szent története. Az animációs színház és a szentség című munkájában az animációs színház szent eredetét elemzi, és kijelenti, hogy ma sem veszítette el azt a képességét, hogy közvetítse számunkra a szent érzését. Ezt az eszmét illusztrálja is a színpadi építkezéseiben? Melyik az az előadása, amelynél a szent töltete a legnagyobb, legerősebben közeledik a szentséghez? Beszéljen erről, kérem.

– C. P.: Számomra a színház (elsősorban az épültre értem) egy szent tér. A kezdetekben is az volt, egy templom. Aztán: a színész művészete szent. Azon keresztül, amit csinál, egy olyan realitással kommunikál, amely fölötté áll a mi világunknak. Kezdetben a színész egy sámán volt, egy pap. A színész játéka, amikor magas művészi színvonalat ér el, akkor egy csodálatos jelenség, a színész olyan magas szférákat érint, amelyek meghaladják a mi megértési képességeinket. Továbbá: az előadás egy szent ünnep (legalábbis annak kellene lennie, mert a kezdetekben az volt). Untatnak azok az előadások, amelyek csak annyit akarnak, hogy „a realitást bemutassák”. Ha az előadás nem tud a realitásnál többet mondani, akkor az egy bukás. A gyermekelőadásról meg annyit, hogy minden esetben ünnepinek kell lennie, mint egy születésnapi torta, díszesnek és finomnak, nem mint a „diétás” ebédnek egy kifőzdében. Divattá vált mostanában „minimalista” előadásokat készíteni a gyerekeknek, ahol van néhány tárgy a szereplők helyett, akik ürügyén a színészek „játszanak”.

Elszomorít, amikor látom, hogy előadás alatt a nézőtérben egymás között vagy telefonon beszélnek a nézők. De az is letör, amikor olyan előadást látok, amely rossz viccekkel, kiabálással, rossz ízlésű dolgokkal szentségteleníti meg a színpadot. Többet kell dolgoznunk annak érdekében, hogy a faragatlanságot, a nevelatlenséget, a kultúra hiányát eltüntessük a társadalmunkból.

Mircea Eliade¹⁴ kimutatta, hogy az emberiség történelme során mind több és több területen visszatorzult bennünk a szentség érzete. Eredetileg

minden szent volt: a vadászat, a mezőgazdaság, az élelem, mindent körülvevő a rítus és a szent eseményeken való részvétel közösségi tudata. Napjainkra talán csak a templom tere maradt szent, egy kis tér, amelyben „átadjuk magunkat” egyes rítusoknak, egyre inkább, egyre felületesebb módon. És a profán mintha ezt az utolsó menedéket is fenyegetné. Hiszen azt is láthatjuk, ahogyan az emberek összeverekednek, amikor sorba állnak a szentelt vízért. A társadalom sokkal szebb lenne, ha az élet minden aspektusát szentnek tartanánk.

– T. C.: Ugyanabban a munkájában kiemeli azt aényt, hogy a bábu nem csupán „játék”, hanem egy „szent tárgy” is, és többek között megemlíti, hogy népmeséink között találunk példákat arra, ahol megtörténik a báb – tárgy csodálatos átváltozása Emberré, vagy említést tesz Carlo Collodi híres Pinokkiójáról. Ezt a mitikus gondolkodást tartotta szem előtt, amikor színpadra állította ezt a szöveget, vagy esetleg más szövegek esetében is így járt el?

– C. P.: A mitikus gondolkodástól sohasem szabadulunk meg. A báb mindig mágikus lesz. Azt az érzést ébreszti fel bennünk, hogy Ő nem egy tárgy, hanem valami „odaátról” származó, talán egy lény, egy szentség, valami, ami lélekkel van felruházva. Másrészt pedig a Collodi által megírt zseniális mese mindannyiunk története, akik a saját „öntökéletesezési” utunkon járunk.

– T. C.: Vannak olyan hangok, akik azt állítják a színházról, nem csupán a bábszínházról, hogy annak az az elsődleges funkciója, hogy neveljen, esztétikai és szellemi szempontból formáljon; mások meg azt tartják, hogy a szórakoztatást, a kapcsolódást kellene szolgálnia. Ön a szakmai karrierje során jelentős számú előadást készített, előadásai ebben az értelemben milyen üzenetet képviselnek?

– C. P.: A színház a tetszéssel tanít. Tetszenie kell, nevelnie, hozzá kell járulnia az ember lelki és erkölcsi fejlődéséhez. A szórakoztatás szükséges elem egy előadásban. De a jó minőségű

14 (1907–1986) román vallástörténész, filozófus és író, a Chicagói Egyetem volt professzora., a Szent és a profán c. munkájában foglalkozik e kérdéskörrel.

szórákoztatás az, amelyik gondolatokat közvetít, vagy amelyik gondolkodásra késztet. Csak akkor válik művészetté.

– T. C.: *Van, vagy esetleg volt olyan meggyőződés, ami a színpadi alkotással kapcsolatos, és amelyet szakmai tapasztalata megerősített vagy esetleg megcáfolt ez alatt az idő alatt?*

– C. P.: Megtanultam, hogy a legveszélyesebb dolgok a színházban: az előítéletek. Nem léteznek egyetemesen érvényes szabályok: minden egyes alkalommal előlről kell kezdeni, újragondolni, hogy mi a művészet, az animációs színház eszköztára, mindent. Valaki megkérdezte tőlem, hogy miért nem tartok workshopot, amelyben átadom a fiatal generációnak szakmai tapasztalatomat, a „megoldásaimat”. Azt feleltem, abban reménykedek, hogy én sem fogom azokat megismételni. Tisztelni kell a nézőt, és azokat is, akikkel dolgozol. Ez az én egyik legerősebb meggyőződésem.

– T. C.: *Gordon Craig a 20. század elején fogalmazta meg azt az elhíresült gondolatát, hogy a színész el fog tűnni a színpadról és a helyét elfoglalja majd, idézem: „egy lelketlen szereplő. Amelynek a neve 'übermarionett' lesz – amíg egy dicsőbb elnevezést nem vív ki magának.” Természetesen ez nem történt meg. Mit tud most mondani, a kijelentéstől egy évszázad távlatából Ön, aki a marionettek szakértője, egy „übermarionettista” (ha egy kis humort is használunk!), szeretnék még a rendezők vagy a teoretikusok, hogy a színészek eltűnjenek?*

C. P.: Ebben az esetben is egy előítéletről beszélhetünk. Ha figyelmesen elolvassuk mindazt, amit Craig mond, megértjük, hogy ő egy olyan színészi munkát szeretett volna a színpadon látni, amely a klasszikus indiai khatakali táncszínházéhoz hasonló. Arra vágyott, hogy a színész biológiai realitása ne legyen nyilvánvaló. Craig megállapította, hogy a színház alapvető problémája, hogy néha a színész fizikai realitása és a fenséges szereplő képe között létezik egy ellentmondás. Ő azt akarta, hogy a színházból a rossz színészek tűnjenek el,

nem a jók. Egy darabjáról írott kommentárjában, amelyet a bábszínház számára írt, az is olvasható, hogy a szövegét játszhatják akár színészek is, csak legyenek elég jók hozzá. Az ő „übermarionette”-je az ideális színész, nem egy lelketlen tárgy.

A „színész vagy báb” „dilemmát” illetően pedig azt gondolom, hogy az hamis. Egy báb nem „helyettesíthet” egy embert. Egy jó bábos elsősorban egy jó színész, aki a szerep hangji interpretálása mellett rendelkezik egy különleges „eszközzel”, a bábbal. Nem a bábu alakítja a szereplőt, hanem szintén egy színész, akkor is, ha néha eltakarja őt a paraván. Aztán, a drámai színház és az animációs színház egymástól különböző művészetek akkor is, ha az animációs előadásban színészek is játszanak a báb-szereplők mellett. A bábu nem valaki helyébe lép, hanem egy eszköz. Ő nem helyettesíti az embert, ahogy egy zongora sem helyettesítheti a zongoristát.

– T. C.: *Az utóbbi években a bábszínházra jellemző specifikus színházi jelek, alkotóelemek migrációja figyelhető meg a drámai színházban, sőt az operában, balettben, stb., bizonyos óriásbábokra gondolok, amelyek megjelennek a színpadon, vagy a színészek bábszerű mozgására, vagy akár a díszletek mozgására. Ugyanakkor a drámai előadás elemei bekerülnek az animációs előadásba, amilyen a bábos színésszé váló átváltozása, aki a „szemünk előtt” játszik. Mit gondol, ezekből a kölcsönzések közül mi az, ami előnyös és mi nem?*

– C. P.: Vannak olyan helyzetek, amikor a művészi kifejezések kombinálása szükséges és az életképes. Nem az a véleményem, hogy léteznie kell a „kifejezési eszközök tisztaságának”. Minden kombináció lehetséges minden előadásformában, ha a közönség hitelesíti azt, és érdekesen és minden részletében jól kivitelezve jelenik meg. A drámai előadás is a színházi eszközök, az irodalom, a képzőművészet és a zene kifejezési eszközeinek a kombinációja. Másrészt pedig a bábu és ember együtt szereplése egy ősrégi módszer. Egyesek azt tartják, hogy a hagyományos európai színház (Punch és Judy, Pulcinella, Marioara és Vasilache, Petruska, Kasperle, stb.)

Play Shakespeare, 2012.
R: Cristian Pepino,
T: Cristina Pepino.
Tândărică Sziínház, Bukarest



Candide, 2007.
R: Cristian Pepino,
T: Cristina Pepino.
Tândărică Sziínház, Bukarest



csak bábszínház. Nagy tévedés. Nem létezik benne olyan előadásforma, amelyben ne jelenne meg a Komper vagy Spreh, aki „dialogusba” kezd a bábuval. A színész ebben az esetben a bábút erősíti meg. Más esetekben én például használtam kombinált eszközöket, amikor – véleményem szerint – a szöveg indokolta ezt. Ez egy olyan eljárás, amelyet az animációs színházban a 70-es években kezdtek el használni. Éles vitákat váltott ki már akkor is, és azt gondolom, hogy ez a konzervatívabb művészek részéről csupán az új módszerek sikere iránt érzett irigységet takarta. „Meghal a bábu!” – siránkozott mindenféle „berozsdásodott”, amikor nálunk, lasiban a 70-es években Constantin Brehnescu kitűnő, abban az időben megújító erővel ható előadásokat rendezett.

Vannak olyan szereplők, amelyeket jobban élethe lehet kelteni, ha látható színészek játsszák, vannak olyanok, amelyek akkor élnek, ha paraván mögött, vagy a maszk-kosztümben elrejtőzött színész mozgatja. Minden esetben a színész és bábos előadásának a minősége a fontos. Egyébként önmagukban a kifejezési eszközöknek nincs jelentőségük. Hiába használj egy bábút, ha azt nem mozgatja jól valaki és nem expresszív.

– T. C.: *Cristina Pepinova a magánéletben párt alkottak, de az alkotómunkában is. A díszlettervező Cristina Pepino jegyezte a látványtervezést az Ön által rendezett legtöbb előadásban. Hogyan alakult az előadások koncepciója ebben az rendező és tervező közötti dialógusban, olyan értelemben, hogy Ön is jártas a rajzban, grafikában, nem csupán a rendezéshez ért.*

– C. P.: A színház maga egy folyamatos dialógust feltételez a rendező és a díszlettervező, a rendező és a színészek, stb. között. Én nagyon sok különösen tehetséges tervezővel dolgoztam együtt, mint Mircea Nicolau, Eugenia Tărăşescu-Iianu, Irina Borowski, Dan Jitianu, Eustaţiu Gregorian és mások. Cristina az én nagy lehetőségem volt mind a színházban, mind a magánéletben. Mindig bízott, amikor a pályám elején voltam, amikor még

kevésbé bíztam magamban. Ő volt munkáim első objektív elbírálója. Már akkor az alkotócsapat tagja volt, amikor még nem jegyezte a díszletterveket, úgy tárgyaltam meg mindent a tervezővel, hogy mindig velem volt. Részt vett minden megbeszélésen, megnézett minden előadást a fesztiválokon, aztán együtt mindent átbeszéltünk. Sok időbe telt, amíg elhatározta, hogy tervezni fog. Együtt dolgoztunk, beszélgettünk, bábukat készítettük, kísérleteztünk. Igaz ugyan, hogy én tudok rajzolni, de Cristinának kitűnő színérzéke volt, és jobban rajzolt, mint én. Tudok faragni, de Cristina tudott jelmezeket tervezni, nagyon jó szakember volt ezen a területen. Én tudok írni, de néha Cristina írta a szöveggönyveimet. Cristina egy komplex egyéniség volt, tehetséges, kreatív, művelt, kitűnő humorérzékkel és magas szakmai felkészültséggel.

– T. C.: *2014-ben jelent meg egy nagyon precízen kivitelezett munka, amelyet e jelentős alkotói utat megvalósított díszlettervező emlékének szentelt, és amelynek nyomdai munkájával, szerkesztésével kizárólag Ön foglalkozott, és amelynek címe: Cristina Pepino - Díszlettervezés. Ebben az albumban Ön hagyta, hogy a képek, a plakátok beszéljenek. Nem tervezi egy olyan önéletrajzi jellegű könyv megírását, amelyen keresztül az olvasó beleláthat abba a különleges kapcsolatba, amelynek részesei voltak mind szakmai, mind alkotói szinten?*

– C. P.: Cristina megérdeklődött, hogy egy album megőrizze a munkáit. Én pedig nem vagyok olyan híres, hogy megírjam az életrajzomat. Nem hiszem, hogy érdekes lenne bárki számára. Cristinával való kapcsolatomban pedig nem olyan természetű, hogy beszélni tudnék róla.

– T. C.: *A 70-es években Peter Brook megrendezte Farid Uddin Attar nyomán a The Conference of the Birds (A madarak találkozója) című, eseményszámbe menő előadást, amely meghatározó fontossággal bír ennek a jelentős rendezőnek a karrierjében. A kilencvenes években (amelyet aztán 2000-ben¹⁵ nagy sikerrel felújított!) megrendezte ezt a szöveget, nyilván egy másik fordítói felfogásban, amelyet Michaela*

15 Cristian Pepino a felújítást 2015-ben készítette ugyanazzal a szereplőkkel, a *Tândărică Színház* fennállásának 70. évfordulójára.



A madarak találkozása, 1995.
R: Cristian Pepino,
T: Cristina Pepino,
Z: Gabriele Apostol.
Felújítása 2015-ben.
Tândărică Színház, Bukarest



Tonitza-lordache készített el, egy olyan előadást építve fel, amely az Ön szakmai életében, Cristina Pepinóéban, és azt hiszem, hogy a benne játszó bábszínészek karrierjében is egy reprezentatív munka. Véletlen egybeesések? Vagy a Brook-féle rendezés ihlette meg, esetleg annak az előadásnak az újszerűsége sarkallta arra, hogy megrendezze a Țândărică Színházban ezt a rendkívül eredeti színpadi előadást?

– C. P.: Én nem láttam Brook előadását, csak hallottam róla. Az Attar költeményből való kiindulás ötlete Mihaela Tonitzáé volt, aki ideadta, hogy olvassam el a fordítást, amit, azt hiszem, Jean-Claude Carriere forgatókönyve nyomán készített el. Ezzel a szöveggel kezdtem el a munkát, de a próbák során egyre inkább fejlődtek a nonverbális jelenetek. Rövid idő után lemondtam a szövegről, elkezdtem kitalálni helyzeteket és egy narratív szálat, amely különbözik az eredeti történetétől, és sokkal izgalmasabb volt. Az én előadásomnak semmi köze Brook-éhoz, nincs hozzá köze, hogyan is lehetne. A poémáról meg annyit, lehet hogy megtaláltam a lényegét, anélkül, hogy tiszteletben tartottam volna a formáját.

– T. C.: *Őn indította el 1990-ben a Bukaresti Színház és Filmművészeti Intézet (UNATC) keretén belül a bábszínészképzést.*

– C. P.: Nem csupán egyedül alapítottam meg az animációs színészképzést a bukaresti egyetemen. Nagyon sok ember, elsősorban Mihaela Tonitza-lordache kezdeményezte. Doriina Tănăsescu és Brândușa-Zaita Silvestru alapozták meg ezt az oktatást. Én csupán kiegészítettem egy kis történettel, elmélettel, meg a vizsgaelőadásokkal. Nem elhanyagolható az sem, hogy részesülhettünk néhány kiváló színészmesterség-, ének- és színpadi-mozgás tanár hozzájárulásában is, mint amilyen például Mihai Gruia Sandu¹⁶, Dan Bălan¹⁷ volt, stb.

– T. C.: *Volt adjunktus, majd előadótanár és 1999-től*

napjainkig egyetemi professzor, doktor. Tanított bábszínészmesterséget, bábszínházi rendezést, doktori dolgozatokat vezet. . .

– C. T.: Csupán egy normális utat jártam be, amelyet mindenki megtesz, aki a felsőoktatásban dolgozik. Az igazat megvallva először nem voltam elragadtatva ettől az új helyzettől, feszélyezetten éreztem magam. De valakinek meg kellett csinálni ezt is, és úgy nézett ki, hogy rajtam kívül másvalaki nem akadt akkortájt. De a tanügyi tapasztalat sok szempontból segített nekem. Elsősorban sokkal többet kellett olvasnom, hogy kiegészítsem a tudásomat (bábtörténet, -készítés). Kurzusokat, cikkeket, könyveket kellett írnom: *Tehnica teatrului de animatie* (Az animációs színház technikája), *Modalitatea estetică a teatrului de animatie* (Az animációs színház esztétikai módozatai), *Etape istorice ale artei spectacolului de animatie* (Az animációs előadás történelmi szakaszai), *Dramaturgia teatrului de animatie* (Az animációs színház dramaturgiája), *Istoria secretă a păpușilor* (A bábok titkos története) stb. Aztán az iskola megtanított arra, hogy szervezettebben dolgozzak.

Egy adott pillanatban Mihaela Tonitza kijelentette, hogy nem csinálhatok több vizsgaelőadást a diákokkal a Țândărică Színházban. Nem tudom miért. Pedig egy jól bevált rendszer volt. A diákok színházi körülmények között végezheték a *színházi gyakorlatot*¹⁸. Másrészt meg ezek az előadások bekerültek a színház programjába, nagy sikernek örvendtek, sok nemzeti és nemzetközi díjban részesültek. De ki tudja, milyen beteg elmét zavartak ezek a sikerek. Nem is akarok erre gondolni. De mindig, amikor valami ilyesmi ért, az átváltozott egy lehetőséggé számomra. Lehetőségem volt bábokat készíteni Cristina Pepinóval, aki nagylelkűen segített nekem anélkül, hogy az egyetem¹⁹ alkalmazottja lett volna. Amikor bábót készítesz, lehetőség nyílik arra, hogy többet gondolkodj az építési rendszerekről, hogy miként éred el, megfelelő

16 (1959–) színész, dramaturg, rendező, egyetemi tanár, a bukaresti UNATC tanára, commedia dell'arte mestere.

17 Gheorge Dan Bălan, zeneszerző, a bukaresti UNATC professzora.

18 Practica – színházi gyakorlat, a bábszínész képzés egyik gyakorlati tantárgya.

19 UNATC (a bukaresti Színház és Filmművészeti Egyetem)



A madarak találkozása

kifejezést kapjon a báb arca, hogy kísérletezz, amit egy színházban kevésbé tehetsz, mert az idő korlátozottabb. Aztán meg lehetőségem volt fiatal, tehetséges, lelkesedéssel teli fiatal művészekkel dolgozni, akikkel nem voltak előítéleteik, és akikkel kísérletezhettem, anélkül, hogy figyelmem kellett volna „a kereskedelmi vonalra”, amelyet a színházakban gyakorolunk. Akkori nevelői munkám eredményeinek most is örülhetek, mert nagyon jól megértjük egymást, a volt tanítványaim már érett művészekké váltak.

– T. C.: *Egy negyedszázados tanári karrier után mostanában több interjúban is azt nyilatkozta, hogy tervezi a visszavonulását, mert át akarja adni a helyét a fiatal generációnak. Tényleg távol tud maradni a diákoktól?*

– C. P.: Természetes, hogy egy adott pillanatban a professzorok visszavonulnak, hogy helyet adjanak a volt diákjaiknak, akik időközben tanárok lettek. Nem az a tanítás célja, hogy felkészítse a következő generációkat? Semmi sem furcsa vagy tragikus ebben. Ez a természetes. Nem akarom senki helyét elfoglalni. És bár már nyugdíjba léptem, még vannak doktorandusz hallgatók, akik hozzám iratkoztak be az elmúlt években, így tehát a tanári aktivitásom folytatódik, ameddig mindannyian meg nem védik a disszertációjukat, ha lesz hozzá egészségem.

– T. C.: *Egész életét a színháznak szentelte, rendező, dramaturg, tanár, kutató. Számtalan fesztiválon vett részt az országban és határon kívül, díjakkal jutalmazták, lovagrenddel tüntették ki. Kiteljesedett alkotónak érzi magát?*

– C. P.: A művészet megköveteli, hogy egy bizonyos utat kövess, amelyen minduntalan tökéletesítened kell magad, kísérletezned kell. Nem tudom létezik-e olyan, hogy valaki eléri azt, amit kívánt, vagy hogy „kiteljesedett”-nek érzi magát. Ez egy olyan út, amelynek még ha van is célja, soha sem érhet senki a végére, csak biológiai értelemben. A díjak, a kitüntetések sokat segítenek, mert arra bátorítanak, hogy keressünk tovább. Legalábbis engem, aki kevésbé bízom a képességeimben. Vannak dolgok, amelyeket kikísérleteznék most, új kifejezési eszközök, amelyeket ezidáig még nem használtam. Aztán még sok írnivalóm van, elmélet is, irodalom is. Ezt fogom csinálni, ameddig az egészségem megengedi. De amiért szerencsés embernek tartom magam, az az a tény, hogy szabad vagyok, szabadon gondolkodom és fejezem ki magam. Azt gondolom, hogy ezt jelenti művésznek lenni. (Megjelent a **Colocvii Teatrala** (Színházi Kollokvium) című akadémiai szaklap 2016/21. számában.)

Fordította és a lábjegyzeteket kiegészítette:

Novák Ildikó



Cristian Pepino, foto: Florian Biolan

BEING AN ARTIST PRIMARILY MEANS HAVING FREEDOM

This interview provides great insight into Cristian Pepino's work as a director, teacher and literary theoretician. He talks about his beginnings as well as the decisive stages of his career. As he says: "Out of my desire for expressive freedom, I chose many forms of animated theater." He then describes his early commitment to perpetuating traditional styles of adult performances and his later realization of ways that children's plays can transmit the behavior patterns and moral rules of fairy tales and sagas. Pepino explains his concept as a director, characterizes past performances, and gives a detailed account of his works and teaching activities. He speaks with great warmth and clarity about the collaboration with his wife, Cristina. He concludes this discussion of a rich and complex life with the simple statement about what has made his life a happy one: "I'm free; I am free to think and express myself. I think that is what being an artist is all about."