



Hány óra? (Która godzina?). 1964. R: Jan Dorman. Teatr Dzieci Zagłębia (Medence Gyermekszínház), Bedzin



Balogh Géza

BÁBSZÍNHÁZI KAKUKKTOJÁSOK

A bábtörténet pontos időpontot jelöl meg arra vonatkozóan, hogy mikor lépett ki az animátor a színpadra, mint a báb irányítója, társa, ikertestvére. Ez a fordulat, születésnap, hadüzenet, lázadás (nem kívánt törlendő) 1958. június 30-án következett be egy sziléziai városkában, Będzinben. Ide költözött át szülővárosából, Sosnowiec-ből Jan Dorman (1912–1986) bábrendező, tervező, pedagógus, színházigazgató 1949-ben, és alapította meg híres gyermek- és bábszínházát Zaglebiében¹. A hatalmas port kavart esemény – amely nem kevesebbet jelentett, mint a színészt elrejtő paraván száműzését – Kornel Makuszyński (1884–1953) *Cérnácska szabócska*² című meséjének premierjén történt. Ma már nehéz elképzelni azt a felhördülést meg azt a lelkes fogadtatást, amely a világ bábszínházainak ezután bekövetkező átalakulását elindította. A bábos szakma és a sajtó két táborra szakadt. Volt, aki múltó hóbortnak, pillanatnyi felhőborító ötletnek tekintette Dorman újítását, mások pedig mégiscsak megsejtettek valamit abból, hogy a bábművészet addigi legjelentősebb reformjáról, vagy talán inkább forradalmáról van szó.

Persze az élő szereplő(k) megjelenése a bábszínhápadon sokkal korábbi eredetű. Az élő ember és a báb kapcsolata filozófiai, vallási és gyakorlati szempontból egyaránt sokszor felmerült a bábtörténet egyes korszakaiban. Már a betlehemes játékok, a nativity play az angolszász nyelvterületen, a francia jeu de la nativité, a lengyel szopka, az ukrán vertyep, a belorusz batlejka és a mi betlehemes játékaink többi rokona, amelyeknek története egészen a 16., 17., 18. századig nyúlik

vissza, előszeretettel alkalmazott élő közreműködőket, nem beszélve a japán bunrakuról, amelyben a szereplő figurát három látható mozgató kelti életre. A *Don Quijote* 25–26. fejezetében leírt Pedro mester bábszínháza előadásán pedig Cervantes szerint egy fiú áll a paraván előtt, aki pálcával mutogatja és magyarázza az eseményeket.³

Számos más példát is felhozhatnánk annak bizonyítására, hogy az élő játékos és a báb kapcsolata évszázadokon át foglalkoztatta a bábjáték alkotóit és nézőit. Éppen ezért nehezen magyarázható, miért tiltakoznak olyan gyakran a tiszta, homogén bábszínház nevében a bábszínész jelenléte ellen. A legelszántabb ellenzők valamiféle kakukktojásnak tekintik a zárt, képzőművész által megteremtett világban a testi valóságában megjelenő embert. Az „új” irányzat ellenzői és hívei egyaránt gyakran hivatkoznak Obrazcovra, aki maga is nem egyszer alkalmazott élő szereplőt, vagy narrátort az előadásaiban. Igaz, eredetileg úgy tervezte, hogy például a *Különleges koncert*⁴ összekötő szövegét ő maga fogja elmondani, de aztán megteremtette helyette az előadás legmulatságosabb bábfiguráját: az okoskodó, tudálékos, mozgószájú, pislogó konferansziét, aki a világ számos országában számos nyelven mulattatta a nézőket.

De már 1937-ben alkalmazott élő színészt A nagy Iván⁵ című allegorikus mese címszerepében, 1961-ben pedig az *Isteni színjátékban*⁶. És saját szólóestjein rendszeresen megjelent a paraván előtt, többek között tüneményes kesztyűsbábjával, Tyápával a kezén, hogy elénekelje neki Muszorgszkij *Bölcsődalát*. Erre így emlékezik egyik önéletírásában:

1 Zaglebie régi sziléziai terület Lengyelországban, jelentése medence.

2 *Krawiec Niteczka*

3 A regény második része 1615-ben jelent meg.

4 Obrazcov–Bongyi–Gerd: *Nyeobiknovennij koncert*. Bem. 1946. június 19.

5 Szergej Obrazcov–Szergej Preobrazszenskij: *Bolsoj Ivan*, bemutató 1937. november 2. A darabot számos kelet-európai bábszínház bemutatta.

6 Lzidor Stok: *Bozslesztvennaja komegyija*, bemutató 1961. március 29.

„Ezt a *Bölcsődalt* nem a paraván mögött énekelem, hanem közvetlenül a nézők előtt. A bábút a jobb kezemre húzom. Bal kezemmel alulról tartom, ahogy a csecsemőket szokás tartani. Tyápa egyszerű fehér ingecskét visel, amelyet egyetlen gomb fog össze. Hátul szétnyílik az ing, kilátszik belőle a kezem feje, amely így a gyermek meztelen hátsó felének tűnik. Amikor azt mondom, hogy ebben a számban a báb a valósággal kapcsolódik össze, akkor nemcsak a kezemre gondolok, amely így a báb testévé vált, hanem önmagamra is a bábbal való kapcsolatomban. Ebben a műsorszámban – egy kisgyermek elaltatásának jelenetében – tulajdonképpen két szereplő van: az apa és gyermeke. [...] Ez a két szereplő két bábbal is ábrázolható lenne. Ebben az ábrázolásban semmiféle belső, elvi különbséget nem lehetne fölfedezni. De az én *Bölcsődalomban* az apát ember ábrázolja, a gyermeket pedig egy báb. Az össze nem illő dolgok összeillesztése különleges kifejezési lehetőség eszközüvé válhat. Itt a két szereplő személy ábrázolásának különböző módja lesz az egész szám lényege.”⁷ A szerző akarva-akaratlanul az élő játékos és a báb együttjátszásának lényegét fogalmazza meg.

Tizenkét évvel igazgatói kinevezése után Szilágyi Dezső, a homogén bábszínház egyik legkövetkezetesebb híve egy tanulmányt jelentetett meg, amely akár vitairatnak is tekinthető Obracov nézetei ellenében. Szerinte a látható színész a nézőt az élő színház konvenciórendszerére emlékezteti. „A bábszínház újkori fejlődése egy másik irányzatot is mutat – írja, – amelynek ideálja és gyakorlata: megszüntetni a bábszínház illúzió-jellegét, kilépni az anyag homogenitásából, leleplezni a bábszínház eszközeit. [...] A legtöbbször használt módszer ehhez, láttatni az anyag átlényegítésének folyamatát, bemutatni a bábnek életet kölcsönző színészt a maga testi valójában, mozgatósi «trükkjeivel» együtt. Kétségtelenül így érdekes és direkt kölcsönhatást lehet kelteni.

*De hogy megéri-e lemondani a bábszínház többletéről, a plasztikai összetevő homogenitásáról, helyette a bábú és az élő ember egységbe nem fogható el-lentétének Szkülla-Khariübdiszé között hajózni, az attól függ, hogy mi a dezilluzionizmus célja. A bábjátékosnak az élőszínesszel szemben érzett kisebbségi érzéséből fakadó önmutogatási kényszere-e, formai hatásvadászat-e, vagy pedig valamilyen gondolat, amit a bábok zárt világával egyedül nem lehet kifejezni.”*⁸

A bábszínész kisebbségi érzésének hangsúlyozása sokszor felbukkant Szilágyi elméleti fejtegetéseiben és az általa vezetett Állami Bábszínház mindennapi gyakorlatában, bár hozzá kell tenni, hogy az elv érvényesítése szempontjából semmiféle következetesség nem volt tapasztalható az előadások létrehozása során. Azt sem állíthatjuk, hogy az előzmények különösebben befolyásolták volna ellenérveit megfogalmazásában. Pedig az első élő szereplő Magyarországon már Orbók Lóránd (1884–1924) Vitéz László Bábszínházában megjelent 1910-ben⁹ az előadás rendezője, Bevilacqua-Borsody Béla (1885–1965) személyében, aki élőben, majd kesztyűsbáb alakjában konferálta a műsort. Prológusában így indokolta bábbá változását:

„A BÁBJÁTÉK RENDEZŐJE (a bódé előtt pár szóval üdvözli a közönséget és ismerteti a vállalkozást, majd visszavonul; csengőszóra a még zárt függöny középső részén megjelenik egy marionett-baba,¹⁰ a rendező miniatűr maszkjában):

Pardon, / Egy szóra még, kedves közönség! / Illőnek tartom, / Hogy mielőtt /Komédiánkat kezdenők, / Önöket innen is köszöntsék. / Most hát e csöppnyi színpadon / Fogadják mély hódolatom. (Meghajlás.) / Ezt így kívánja a bon-ton, / Hogy össze kellett zsuporodnom! / Szigorú házirend ez itt, / Hol minden megkisebbedik, / Hol minden bábjátékra vál csak, / Mi életünkben öröm, baj van – / S illatját nyújtjuk egész rózsafának / Egy csepp rózsaoaliban...”¹¹

7 Szergej Obracov: *Hívatásom*. Bp., 1954. pp. 148–150.

8 Szilágyi Dezső: *A plasztikai elem szerepe a bábszínházban*. Első megjelenés: *Forrás*, 1970. 4. szám.

9 Az évszám bizonytalan, lehet, hogy 1911 őszén volt az első „előszезon”.

10 A szerző téved, Muhits Sándor tervein és illusztrációin világosan látható, hogy Orbók színházában kizárólag „burattino típusú”, vagyis kesztyűs bábokkal játszottak.

11 Rédey Tivadar: *Bajazzo feltámadása*. Megjelent a Hét című folyóiratban, 1914. I. k., majd a Magyar Iparművészet 1914. XVII. évfolyamában.



Obrazcov Tyápával

Obrazcov:
Különleges koncert,
1946



Obrazcov:
Különleges koncert,
1946



Darvas Szilárd és báb-hasonmása a *Sztáiparadéból*. R: Szegő Iván, 1951. Állami Bábszínház



A csodálatos kalucsni plakátja Rátonyi Róbert portréjával



Fajankó kalandjai, 1959. R: Szőnyi Kató. Sz.: Dalmady Géza (Karabarábás) és Bató László (Tonió apó). Állami Bábszínház



Rátonyi Róbert, mint Vadász *A csodálatos kalucsniban*, R: Szőnyi Kató, 1963. Állami Bábszínház



Fajankó kalandjai, 1959. Sz: Dalmady Géza

Kétségtelen, hogy a későbbi évtizedekben sem Podrecca, sem a hazai bábművészek, Blattner és Rév, sem pedig a vásári bábjátékosok nem alkalmaztak élő szereplőket. Magyar bábszínpadon a második élő szereplő a Mesebarlang nyitó előadásában jelent meg 1948. február 21-én; a *Színes mesekönyv* című, nyolc rövid meséből álló összeállításban a paraván előtt tűnt fel testi valóságában egy élő személy, „*mintegy exponenseként a későbbi stílusviták egyikének. A látható színész – ezúttal korhű jelmezben – a nézőt az élőszínház konvenciórendszerére emlékezteti*” – kommentálja az eseményt Szilágyi felfogása szellemében Selmeczi Elek (1923–1996).¹²

Az 1948-ban Állami Bábszínházzá átalakult intézmény különösebb skrupulusok nélkül jött rá, hogy első felnőtt műsorában egy közismert konferansziét kell szerződtetni ahhoz, hogy a közönséget becsalogassa. A rendkívül népszerű humorista, Darvas Szilárd felkérése kitűnő ötletnek bizonyult. Az 1951. január 2-án bemutatott *Sztárparádé* az Állami Bábszínház egész fennállásának legnagyobb felnőttközönség-sikere volt. Több mint hatszázszor ment telt házzakkal. A bevált recept arra készítette a színház vezetőségét, hogy az ötletet többször megismételje. Három év múlva *Szigorúan bizalmas* címmel mutattak be újabb vegyes műsort Darvas Szilárd közreműködésével. De Bod László (1920–2001) igazgató nemcsak a felnőtt műsorokban fordult a sikert ígérő megoldáshoz; 1951-ben – ahogy Kelet-Európa számos bábszínháza – műsorra tűzte Obracsov színházának örökzöldjét, *A csodálatos kalucsni*¹³, amelyben egy élő szereplő, a bugyuta Vadász áll a szellemes állatmese középpontjában, 1954-ben pedig egy négy darabból álló összeállításban, a *Bohócversen*yben két élő bohócot léptetett fel. Ezek már nem csupán kommentálják az eseményeket, de egyenrangú szereplői az előadásnak. Egyébként a *Bohócversen*y volt Bod László utolsó

bemutatója, a következő évtől új igazgatót, egy valódi munkáskadert neveztek ki a helyére, aki megpróbálta folytatni elődei elképzeléseit, kevés sikerrel. Darvas Szilárd még két műsort konferált, majd más konferansziékkal kísérleteztek.

Amikor 1958-ban Szilágyi Dezső került a színház élére, eleinte – meglepő módon és meggyőződéssel ellenére – ő sem szakított a kialakult hagyománnyal. Első felnőtt produkciója, Rejtő Jenő *A szőke ciklon* című regényének feldolgozása ugyan a homogén bábszínház esztétikáját követte, de a könnyű műfaj korábbi fogásait hagyta érvényesülni. Jellemző volt a következő vállalkozás felemássága: 1959-ben felújították Gozzi–Heltai 1951-ben bemutatott *A sarkvaskirályát*, amelyhez Hegedűs Gézával egy előjátékot írtak. Ebben az élőben megjelenő Brighella bábbá varázsolta önmagát és Truffaldinót, így indokolva a történet további alakulását, vagyis azt, hogy bábjátékként játszódik le Gozzi és Heltai meséje. Az erőltetett felvezetés tehát nem a két élő szereplő jelenlétét indokolta, hanem a bábjáték létjogosultságát igyekezett megmagyarázni.

Szilágyi felfogását némileg befolyásolta, hogy 1958-ban, igazgatói kinevezése előtt néhány héttel részt vett Bukarestben az UNIMA Első Nemzetközi Báb-fesztiválján, amelynek legnagyobb szenzációja a varsói Lalka¹⁴ előadása, a *Guignol a pácban*¹⁵ volt. Az előadás írója, rendezője és élő főszereplője Jan Wilkowski (1921–1997) a fesztivál fődíját kapta. Az ő sikerének köszönhetően ezzel az akkor formabontónak számító előadással Lengyelország hosszú időre a nemzetközi bábművészet élvonalába került. Szemlélete hamarosan követőkre talált, és úgy látszott, hogy egy időre a magyar főváros egyetlen hivatásos bábszínháza is ebben az irányban folytatja tevékenységét.

Mi más lehetett volna a magyarázata annak, hogy már 1959 karácsonyán olyan előadást mutattak be, amelyben nem is egy, hanem két élő szereplő

12 Selmeczi Elek: *Világhódító bábok*. Bp., 1986, p.32.

13 German Matvejev: *Volszbnaja kalosa*. Moszkvai bemutató 1942.

14 A színház elnevezése magyarul bábót jelent.

15 *Guliver w tarapatach*, 1956. Társzerző: Leon Moszczyński, tervező Adam Kilian (1921–2016).

van. A moszkvai Központi Bábszínház évtizedek óta sikerrel játszott Alekszej Tolsztoj-mese feldolgozását, az *Aranykulcsocskát*¹⁶ tűzték műsorra *Fajankó kalandjai* címen. A magyar változat létrehozói a szovjet változatban sokallták a három élő szereplőt, ezért a Királyt kihagyták, de a Tonió apónak átkeresztelt öreg esztergályos és a gonosz bábszínház-igazgató, Karabarabás (az eredetiben Karabasz Barabasz) megmaradt a báb-szereplők között élő alakban.

Aztán felfedezték a bábszínház számára a népszerűsége csúcán levő Rátanyi Róbertet, aki előbb a *Biztos siker* című vegyes felnött műsort konferálta, majd a felújított *Csodálatos kalucsni* Vadászát játszotta. Előbbi abban különbözött a korábbi vegyes műsoroktól, hogy a verbális poénok helyett a bábjáték parodisztikus lehetőségeit kihasználó ötletek kerültek túlsúlyba. Volt benne sztárparádé, opera-, balett-, tánczene és némafilm, aktualizált *Lüszisztraté*, operett a Marson, egzotikus népi együttesek vetélkedője, magyar néptánc, jégrevü. A legtöbb újdonsággal a bábok szolgáltak: miközben könnyedén alkalmazkodtak a különféle hangvételű jelenetekhez, a használati tárgyakkól, konyhai eszközökből szerkesztett figurák az új korszak egyértelmű hímondói voltak. A *csodálatos kalucsni* is jócskán túllépett a tizenkét évvel korábbi bemutató izlésén. Mészöly Miklós tapintatos, szellemes átírata és Rátanyi szócsavarásai, pompás poénjai – nem kevés hangsúlyeltolódást okozva – remek szórakozást kínáltak a gyerekközönségnek és az őket elkísérő szülőknél.

Egy évvel később Rátanyi újabb szereplésére került sor. A *Rosszcsont Peti*¹⁷ című tárgyjátékban nemcsak rögtönzött tárgyak voltak a partnerei, de Kovács Gyula (1920–1985) személyében a cirkuszporond bohóctréfáinak harsánysága is pompásan érvényesült remek kettősükben. 1966-ban Swift Gulliverjét játszotta. Két évvel később újabb élő szereplő jelent meg a színpadon: Bálint Ágnes. Az *elvarázslot*

egérkisasszony című meséjében az egyik főszereplő, Cukor anyó volt a partnere a báboknak.

Addigra azonban a Bábszínház rátalált igazi arculatára. Négy év szünet után, 1964-ben került sor a *Szentivánéji álom* premierjére, amely egyértelmű programadás volt. A sajtó a „láthatatlan” színészeket ünnepelte, akik „látható örömmel lubickolnak a hatalmas feladat édesvizében.”¹⁸ A színházi szakma megint felfedezte a Bábszínházat. A csodát, a varázslatot, az alkotás *egyneműségét* hangsúlyozták a lelkes beszámolók. Az új utakat kereső színház számára fontos állomás volt ez a bemutató. Az illúziókból és groteszk iróniából összegyűrt bábszínházi előadásról azt írta az egyik kritikus, hogy „a színház törekvéseinek magas szintű összegezése.”¹⁹ Ma már tudjuk, hogy ez csak az első lépcsőfok volt azon az úton, amely elvezetett a következő évek remekműveihez.

Szilágyi Dezső korán felismerte, melyik az a terület, amelynek meghódításával a budapesti Állami Bábszínház rövid idő alatt az egyetemes bábművészet élvonalába tud kerülni. Jól számított: a zenei bábszínház megteremtésével néhány év alatt jelentős nemzetközi elismerést szerzett, és hírnevét hosszú időre képes volt megtartani.

A zenei bábszínház első kísérlete *A császár új ruhája* volt Ránki György *Pomádé király-szvitjére* 1961-ben. Az előadás vegyes fogadtatásban részesült az UNIMA 1962-es V. Kongresszusán, Varsóban. Ez a színház első tisztán zenei nyelven megszólaló produkciója, amely magán viselte a merész alkotók tapasztalatlanságát, egy születő-újjaszülötő műfaj gyermekbetegségeit. A részleteiben és főleg képzőművészeti megformálásában sok értéket mutató vállalkozás előkészítette a későbbi nagy szakmai sikerek létrejöttének feltételeit.

1965. április 5-én került sor arra a kettős bemutatóra, amely hosszú időre megalapozta a színház nemzetközi hírnevét. Bartók *A fából faragott királyfi* című

16 A történet Collodi *Pinokkió*jának orosz változata.

17 Josef Pehr (1919–1986) és Leo Spáčil (1924–?) cseh színészek *Guliver v Maňáskově* (Gulliver a kesztyűsbábok birodalmában) című bábjátékának feldolgozása. A darab több címen került bemutatásra a magyar nyelvű bábszínházakban. Erdélyben *Haragos úr a bábszínházban* címmel játszották.

18 Demeter Imre: *Puck a paraván fölött*. Film Színház Muzsika, 1964, május 8.

19 B. L. (Bernáth László): *A Szentivánéji álom a Bábszínházban*. Esti Hírlap, 1964. május 4.



Garas Dezső *A viharban*,
1988. R: Garas Dezső,
Budapest Bábszínház

táncjátékát és Sztravinszkij *Petruska* című burleszkjét egy látszólag kézenfekvő, valójában számos problémát felvető alapgondolat fűzi össze: mindkét mű legfontosabb szereplői *bábok*. Első külföldi vendégszereplésén, a bukaresti III. Nemzetközi Bábfesztiválon még megoszlottak róla a vélemények. Az Állami Bábszínház zenei műsoraira csak néhány éves késséssel figyelt fel a világ. A következő években egyre több meghívást kapott a két produkció.

A csodálatos mandarin 1969-es bemutatója és a vele egy műsorban színre kerülő Brecht-mű, a Kurt Weill zenéjére készült *A kispolgár hét főbűne* című song-opera minden szempontból kockázatosabb vállalkozás volt, de ennek hazai és nemzetközi fogadtatása már egyértelmű sikert hozott. „*A csodálatos mandarin* zenéjét Bartók expresszionista korszaka egyik csúcspontjaként tartjuk számon – írja az előadást elemző tanulmányában Breuer János. – A Bábszínház azonban mértékkel alkalmaz expresszionista elemeket, aminthogy mértékkel alkalmaz grand-guignol effektusokat is. Ez a gyönyörű, szuggesztív előadás újabb teljes értékű megoldása a remekműnek, és méltán állítható a legsikeresebb koreográfiák mellé.”²⁰

A zenei bábszínház további művei – Britten: *A Pagodák hercege* (1970), Kodály: *Háry János* (1972), Sztravinszkij: *A katona története*, Ravel: *La Valse*, Prokofjev: *Klasszikus szimfónia* (1976), Csajkovszkij: *Diótörő* (1978), Sztravinszkij: *A tűzmadár* (1982),

Bartók: *Cantata profana* (1982) többé-kevésbé őrizni próbálta az illúzió-bábszínház tradícióinak elveit. Közben a Szilágyi utáni nemzedék tagjai egyre gyakrabban kacscintgattak a világ bábszínházainak új törekvései felé. Egy ideig párhuzamosan volt jelen a hagyomány és a nyitott, heterogén játékkforma.

Végül maga Szilágyi is merész elhatározásra jutott. Bár még négy éven át igazgatta a színházat, az 1987/88-as évadban színpadra álmodta Shakespeare utolsó tartott színpadi művét, *A vihart*. A darab úgy él a köztudatban, hogy főhősével, Prosperóval együtt ezzel búcsúzott örökre művészetétől a színpad nagy varázslója. Volt valami emelkedett szimmetria Szilágyi elképzelésében: Shakespeare-rel kezdeni és Shakespeare-rel befejezni kivételesen gazdag és sikeres alkotói pályáját.

Az 1964-es *Szentivánéji álmom* és *A vihar* 1988-as bábszínházi változata – annak ellenére, hogy huszonnégy év választotta el egymástól a két bemutatót – nagyon hasonlított egymásra. *A vihar* előadása is „szép” volt. A csodákra, az illúziókra épített. Nem vett tudomást arról, hogy a világ színházai a nyolcvanas évek végén egészen másképp bánnak Shakespeare-rel, mint a hatvanas években tették. A játéktér azt sugallta, hogy színházban vagyunk. De a misztériumszínpad pillanatok alatt kozmikussá tudott válni. Két szellemalak, Prospero és Ariel, a „légi szellem”, aki csak egy élő emberi fej volt az éjsztét semmiben – idézte fel és

20 Breuer János (1932–2016): *Bábtáncoltató*. In: Zene és bábszínház, Bp., 1971. p. 84.

varázsolta elénk a misztériumot. A bábok gyönyörűek, emberszabásúak voltak. De Prosperót élő színész játszotta: Garas Dezső. Nem egy jószágos, mesebeli alak volt, hanem fanyar, mai ember. Az előadás végén ő maga is *bábbbá* változott. Letérdelt a szereplők közé, és szögletes, „bábos” mozdulatokat tett a kezével.

Ez a befejezés Szilágyi szép és homogén bábszínházának üzenete volt az utódok számára.

Persze az utódok másfolyenek. Nem ilyen fennkölték, nem ilyen bölcsek. Nyersebben, dühösebben, kétségbeesettebben fejtik ki a véleményüket.

Természetesen egy műalkotás korszerűségét nem külsőséges formai jegyek határozzák meg. Nem

attól modern egy bábszínházi előadás, hogy láthatóak a mozgatók. Ma már az is megtörténik néha, hogy a világ bábszínházai visszatérnek a klasszikus formákhoz, hogy az illúzió-bábszínház patinás eszközeivel szólítsák meg a nézőket. Néha „idézőjelbe” kerül a paraván, néha komolyan veszik, és tiszteletre méltó hagyományként alkalmazzák. De a 21. század bábjátékosai, legalábbis a legjobbak, Eric Bass,²¹ Neville Tranter,²² Michael Vogel,²³ Philippe Genty,²⁴ Frank Soehnle,²⁵ Eduardo de Paiva Souza²⁶ és korunk többi filozófus-bábművészei egészen másképp gondolkodnak és egészen más üzeneteket közvetítenek a világ felé, mint az előző évszázadok hagyományörzői és megújítói.

THE “ODD MEN OUT” IN PUPPET THEATER

It was on June 30, 1958, when a remake of Kornel Makuszyński's tale called "How Mr. Threddie the Tailor Became King" was presented in a small Silesian town, that a new era began in the life of puppet theaters. The director of the performance, Jan Dorman (1912–1986), banished the screen. Today, it's hard to imagine the roar and the enthusiastic reception that was the catalyst for the transformation of the world of puppetry. Some saw the astonishing innovation as a fleeting fad, a momentary outrageous idea, yet others guessed something that it was the most significant reform of puppetry ever, or rather a revolution. Géza Balogh's article – primarily by analyzing the history of the Budapest State Puppet Theater – revives and summarizes the decades-long debate between the screen and the banishing of the screen, calling the living actor to the stage as a puppet partner. Proponents of traditional, "homogeneous" puppet theater refer to the movement's appearance on stage as some kind of "odd man out" while proponents of reform mostly view the classic, closed type of play as an outdated solution. "Of course, the modernity of a work of art is not determined by formal features," the study summarizes. - A puppet show is not modern because you can see the movers. What is happening today is that they are returning to classical forms to address the audience with the patinated means of illusion puppetry. Sometimes a "scrim" is used, sometimes it is taken seriously and used as a respectable tradition. "

21 Eric Bass (1947) amerikai bábművész. Legjelentősebb produkciója az egyszemélyes Őszi portrék. 1980 óta játszik megszakítás nélkül az egész világon.

22 Neville Tranter (1955) ausztráliai születésű, Hollandiában élő bábművész, a jelenkori bábjátékozás kiemelkedő személyisége.

23 Michael Vogel (1970) német bábjátékos. Előbb a prágai Spejbl és Hurvinek Színházban töltött három évet, majd a stuttgarti Művészeti Akadémián tanult. 1997-ben feleségével, Charlotte Wilde hegedűművésszel megalapította kétszemélyes bábszínházát. Első produkciójuk a Hamlet-parafrázis volt.

24 Philippe Genty (1938) francia posztmodernista, poszt-bauhausista, Párizsban, Londonban, Berlinben működő világvendör képző-, színház- és bábművész.

25 Frank Soehnle (1963) német marionett-játékos, pedagógus.

26 Eduardo de Paiva Souza brazil származású, Hollandiában élő táncos, bábjátékos.