



Jelenet a kecskeméti Odüsszeiából (Révész Róbert felvétele)

és a pszichológiában, s idegen nyelveket is tanulniuk kell.

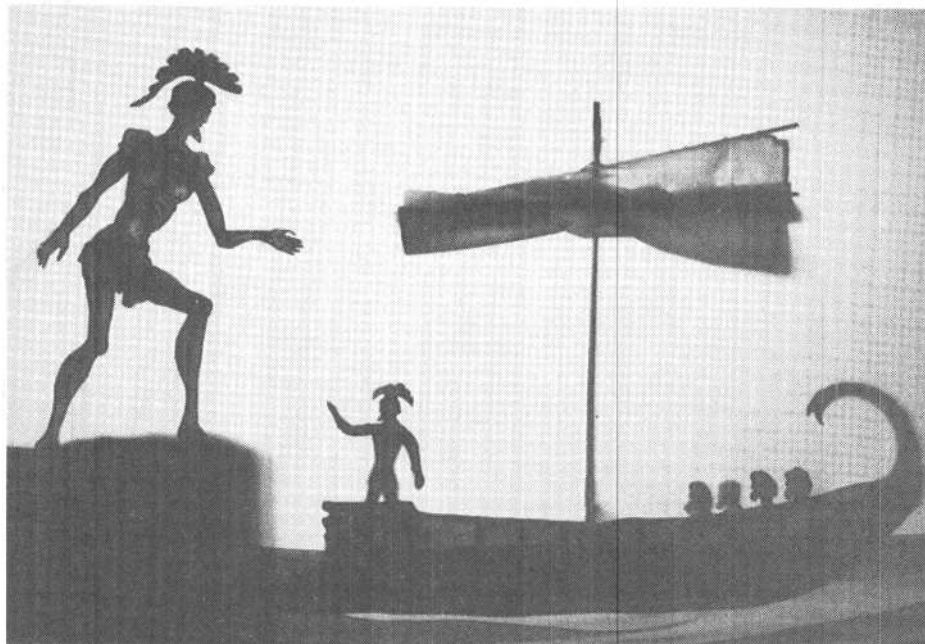
A világot járva úgy tapasztalom, hogy pusztán a tehetség nem elég egy jó előadáshoz. Olyan előadáshoz, amely megtalálja és felmutatja az anyagban, a bábban rejlő metaforikus jelentést a tehetség mellett szükség van a tradicionális báb-játszói formák elsajátítására, a mesterségbeli tudás megszerzésére is. Ehhez szeretnék a magam eszközeivel hozzájárulni, s ezért nem vállalom pusztán csak rendezést, hanem arra töreksem, hogy az együttes munkaideje alatt valamilyen bábtechnikát is megtanítsak. Nem tudok úgy rendezőként dolgozni, hogy ne érezhessem magam pedagógusnak is. Eddigi magyarországi rendezéseim összekötődtek a drótos marionett (Kolibri Színház) és a tárgyjáték (a Ciróka Báb-színház és a Bóbita Bábszínház koprodukciója) technikájával. Most pedig a kecskeméti Ciróka Bábszínházban az Odüsszeia árnyjátékként elevenedik meg, s ez Európában eléggé ismeretlen technika.

Pedagógusi tevékenysége ahhoz is hozzásegítette, hogy színháza, a Drak társulatába vonja a főiskoláról kikerülő tehetséges fiatalokat.

-- Természetes volt, hogy a legjobbakat igyekeztem megnyerni a Drak számára. Fontosnak tartottam, hogy a művészeti munkában érvényesülési lehetőséget teremtsék a fiataloknak. Ezért is mentem el hatvanéves koromban, 1985-ben nyugdíjba. Évente négy bemutatót tartottunk, közülük egyet a kicsiknek, egyet az ifjúsági korosztálynak. Ezek jelentették a működés biztos alapját. Az innen befolyó bevétel adott lehetőséget arra, hogy elfeledett technikákat, régi bábszínházi formákat vegyünk elő, történelmi bábszínházi stílusokat rekonstruáljunk (Faust, Petruska, karagözjáték). Ezek az előadásaink elsősorban a szakmának szóltak, de fontosak voltak a társulatépítés miatt is. Az évad negyedik előadását a társulat valamelyik tagja rendezhette.

Sok szakmai vitánk volt: ezekben kristályosodott ki az a népszínházi forma, amely minden korosztályhoz tudott szólni. A Drak elérte azt, amit nagyon kevés bábszínház: be tudta hozni a felnőtt nézőket az előadásokra. Sőt a kritikusok is bekapcsolódtak a felnőttek és a gyermekek játékába, s már nem úgy tekintettek a bábszínház-ra, mint gyermekeknek szóló színházi formára, hanem olyan színházat fedeztek fel benne, amelynek kevésbé ismert, rejtett módszerei vannak a nézők megszólítására. Bemutatóink a drámai színészek körében is nagy érdeklődést váltottak ki, lelkes nézőink lettek.

A Drak minden héten egyszer Prágában is játszott. Általában gyermekelőadásokat, de ezek olyan igényesek voltak, hogy a felnőttek is érdek-



lődéssel figyelték őket. Előadásainkban a báb egyszerre beszélt a kicsikhez és a naiv felnőttekhez, de szólt a mély intellektusú emberekhez is, hiszen a gyermekkorukat hozta vissza. A Drak első nagy sikere a *Bőröndmese* volt, amelyet Miroslav Vildman rendezett. Az előadás 1966-ban Münchenben, az első világtalálkozón óriási sikert aratott, mert a rendező először hozta be a színészt a bábszínpadra úgy, hogy nemcsak animátorként, hanem a báb partnereként is jelen volt a színpadon. Nagy vihart kavart előadásunk volt a Josef Krofta rendezte *Circus Unicum*, amelyet a nagy októberi forradalom emlékére kellett megcsinálnunk. Nagyvezsda artistanő - a neve reményt jelent - körül bonyolódott a cirkuszban játszódó darab cselekménye, amely át-hallásai, politikai mondanivalója okán Ameriká-

ban, Oroszországban, Svédországban egyaránt nagy sikert aratott.

A Drak hírnevét a rendezők - elsősorban Krofta - mellett a tervezőknek, Frantisek Viteknek, Petr Matáseknek köszönhettem, valamint a kitűnő zeneszerzőnek, Jiri Vysohlidnak. Az ő érdeme, hogy a Drakban nemcsak a színészek, hanem a technikusok is tudnak valamilyen hang-szeren játszani, így minden darabban élő zenét lehet alkalmazni. S azt hiszem, a Drak sikereihez az is nagyban hozzájárult, hogy vidéki műhely volt s ma is az. Vidéken koncentrált a munka, a színészeket nem vonja el más a bábszínházról. Mindig a vidéki műhelyekben hittem, s úgy látom, Magyarországon is kezdenek sajátos arculatot ölteni, közösséggé, műhellyé válni a vidéki bábszínházak.

TÖMÖRY MÁRTA A VIETNAMI VÍZIBÁBSZÍNHÁZ

A bábjátéknak számos megjelenési formája van. A kutatók egyik tábora azt állítja, hogy a fejlődés adott fokban egymástól függetlenül jelenik meg a műfaj, s létrehozza a maga variánsait. A másik tábor szerint a báb-játék őshazája Belső-Ázsia: egy itteni lovas no-mád kultúra animisztikus, samanisztikus hiedelméből nőtt ki, s innen sugárzott szét a világba. Annyi bizonyos, hogy a bábszínház nagy formái a mai napig élnek, s roppant változatosak egész Keleten.

A bábok titkos története

Az első bábokat sírokban találták, talán az elhunyt lélek csapdájaként...? A mai, úgynevezett primitív népeknél a bábok részben a halottkultusz, részben a beavatás kellékei, de mágikus erejükben bízva mintegy helyettesként rontásra, ördögűzésre, varázslásra is használják őket.

A halottkultusz a kapcsolattartás rítusa a felmenőkkel, a beavatás pedig a közösségi tudás



Japán kesztyűsbáb

átadása az utódoknak. A keret mindkét esetben drámái. Ahogy az áldozatot bemutató neolitikus ember elképzelése szerint az Állatok Úmője/Ura egy elejtett állat „visszaküldése”, azaz rituális elfogyasztása után új állatot küld neki, az ember halála is csak egy küszöb átlépése, és a lelke bizonyos idő után újra testet ölt. A bábuképmás arra szolgál, hogy a kóbor lelket lokalizálja. Talán ezért kerül a sírba az elhunyt mellé, de elhelyezik a házi szentélyben is, sőt gyermekeknek adják védő amulettként, játékbubaként, s készítését, ajándékozását mindig szent szertartáshoz, rítushoz kötik.

A kultuszhelyeken folyó periodikus szent szertartásokban a nemzetség, a törzs vagy nagyobb közösség életére nézve meghatározó jelentőségű megidézett szellemősök, kultúrateremtő héroszok, félistenek ideiglenes burka a maszkos helyettes (színész) vagy bábuképmás

lesz, amelyet a megidézett rituális cselekmény idejére megszáll, illetve abba beköltözik.

Az állatos tisztelete a medvemisztériumban maradt fenn a sarkkör vadásznépeinél, egyik legteljesebb formája épp a rokon-obi ugoroknál, igen tanulságos összínházi képletekkel. Három napon át szent himnuszokat énekelnek benne a beavatottak a medve égi származásáról. A maszkos, komikus közjátékok világmodellek, s a meghívott hét istenfi áldáshozó táncai a jövő vadászatok sikerének biztosítékai. A bikakultusz a spanyol arénában, illetve a cirkuszban él tovább. A szent misztériumjáték máig élő gyakorlata Európában a betlehemezés, Latin-Amerikában pedig a passiójátékok gazdag népi színjátékformái. A beavatási színjátékok afrikai néger, ausztrál törzsek s titkos amerikai indián férfítársaságok gyakorlatában élnek mindmáig.

A nagy folyamamenti kultúrákban a Napisten



Tajvani kesztyűsbáb

utódainak, az istenkirályoknak, például az egyiptomi Ozirisznek szentelt misztériumok, melyek a halottaknak túlvilági ítélőszék előtti drámáját jelenítették meg, nemcsak a görög színházra hatottak, hanem a keresztény kultuszokra is. E forma él tovább az indiai és Sri Lanka-i kígyópárharcot imitáló Garuda-Nága-táncokban vagy a japán császári udvar szertartástáncaiban.

A japán nó-színház alapjaiban a sámánút-vízió és a Siva-tánc alapformáira épül, de már át van hatva a buddhista filozófiával. Az adott szent hely névadó szellemét hívja elő a szerzetes, a vaki a nyugtalanul bolyongó léleknek a Nirvánába juttatása céljából, illetve azért, hogy az isteni lény táncának élménye áldást hozzon a közösségre.

A tibeti Halottak Könyvének dramatikus leképezése az élő Buddhák földjén, „a világ tetején”, Tibetben, Mongóliában stb. él tovább a lá-



A vietnami vízbábszínház egy figurája

maista cham színházban. A cham nevet viselő szerit táncszínház maszkos színészei a halál bekövetkezése utáni negyvenkilenc napos köztes lét során a létezés megjelenési formáit vonultatják fel az újjászületendő lélek előtt koncentrikus körökben forogva előadott, démonúzó táncban. Céljuk, hogy a halál pillanatában esedékes választáshoz segítséget adjanak a hívőnek. E forma állatmaszkjait s számos egyéb elemét a korábbi sámánalapú bon vallásból vették át.

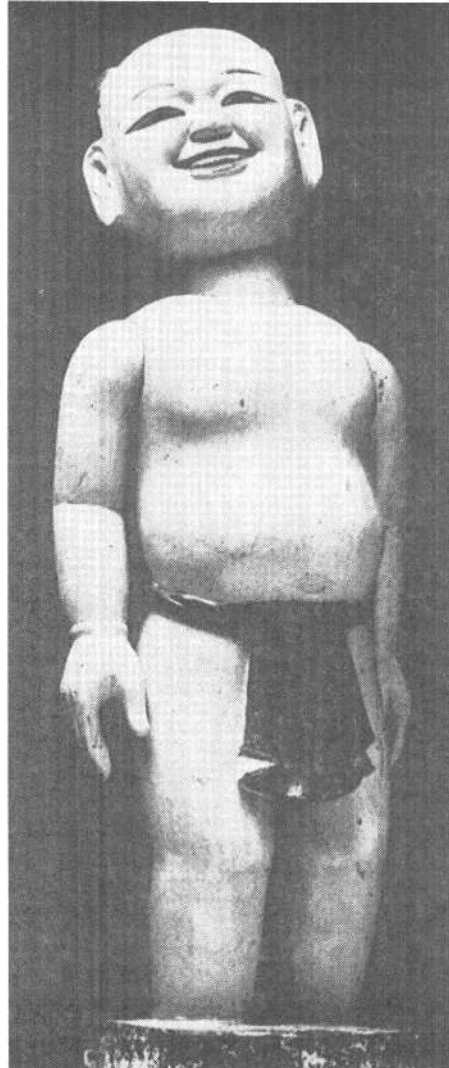
A bábszínház nagy, hagyományos formái ugyanebbe a sorba tartoznak. O. Freydenberg szerint a vertyep (ukrán betlehem) kis bábjai úgy viszonyulnak a kis templomformához, mint a gigantikus bábok az igazi templom méreteihez: eszerint a bábok ősfarmája a templomokban álló s onnan évente hordozható kocsin kihozott nagy bálványokban és istenképmásokban keresendő. E körmenetek célja a nap útjának lejárása volt: a szentélyből/kultusz helyről, azaz az istenségek sírjáról, nyughelyéről a képmást kivinni a fényre, napra, tengerparti tisztulásra, megújulásra, hogy ezáltal a hívők aktív közreműködésével biztosítsák a közösség jövőjéhez szükséges isteni áldást.

A kis szentségházban, a betlehemben az isteni gyermek benn fekszik a jászolban, utalva feláldoztatására, s előtte egy félkörön felvonul, mint egy óralapon, az emberi létformák sora: a levitézlett Heródes, a helyét átadni nem akaró óév királya, a még ősbibb pásztorok, a pap, a huszár, a szolgáló, a polgárok, de van szarvas, medve és vadász is, még egy körrel ősbibb sorból. A halál és az ördög verekszik a lelkekért, s a harc eldöntetlen. A legtöbb bábszínház máig templomforma keretben működik; még a Vitéz László-színpad is utal erre az isteni eredetre.

Jóllehet a bábfigurák a templomból kikerülve időközben lefokozódtak, átestek néhány funkcióváltáson, formájuk mégis őrzi régi tartalmait, sőt, a bábok a maguk tárgyi mivoltában még inkább archaikus formai kereteik rabjai. Az univerzális analógiás világkép, az anyagi, lelki és szellemi szféra hármassága leképeződik a három alaptechnikában, a bábos és a báb térbeli viszonyában is.

A testiség, anyag, ösztönök szintje

Ide sorolják a háremek hasbábszínházát, de tán elég a lakodalmi szokásoknak a rész-egész szabály szerint halottállító csutkabábjaira gondolnunk. Ide sorolható az obi-ugorok s a japánok láb-



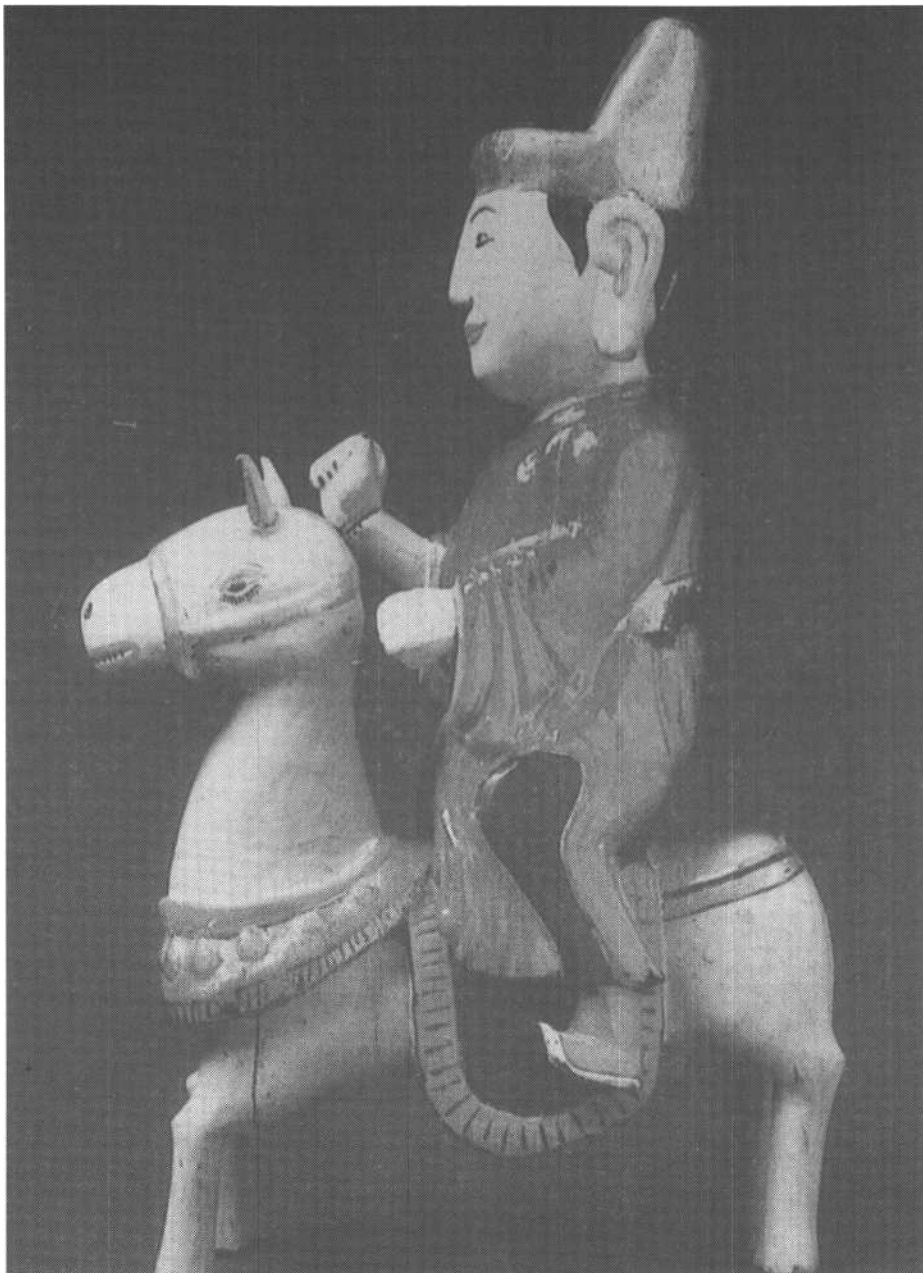
bábszínháza, mikor is a hanyattfekvő játékos a lábára kötött bábokkal játszik őspapás-mamást.

A perzsa, török eredetű kesztyűs- vagy szoknya-paravános bábszínház a fej fölé emeli s így megfordítja e viszonyt. Felülre kerül, ami alul volt, megkettőződött, meghasonlott kamasz-, ikerős-lény küzd önnön sötét és világos oldalával. Így a konfliktus, az egyenlő erők küzdelme végül mindig a piros, a pozitív javára dől el, de tüstént jön egy új, más formájú ellenfél, s kezdődik a harc megint előlről. A kínai kesztyűsjátékokban, akár a sámánharcban, a legyőzött fél lebukva másik állati létformába megy át, s így küzd meg a szintén formát váltó hőssel újra s újra.

Kemény Henriknél Vitéz László, az avatásra induló kamasz, akinek csak nagymamája van, mint a zabi istenfiknak, a kocsmá és a malom közti mezőn, a léthatáron bukkan fel. A kocsmá az élet, a mennyország, a malom az ördögökkel az alvilág, ahonnan a hősnék ki kell hoznia a búzát, az életet (Déméter lányát). S e fiók-Herkules, akár a sámánok, lefekszik aludni, s révült álmában jönnek a halál, majd az ördögök, és ő sorra megvív velük, életre-halálra. Végül az alvilági sárkánykrokodilt megtömi a hullákkal, azután maga is a hátára ugrik s eltűnik vele, mert egylényegűek, chtonikus lények mindketten. A játék a játékos feje fölött zajlik, jelezve, hogy az ösztönök erősebbek a tudatnál.

Hasonló ősfarma a négerek kozmoszt idéző beavatató játékaiban a nagy, állat alakú paravánok sora, amelyek követik egymást, és őslények ug-rándoznak rajtuk, egy-egy világkorszakot idézve; s ezt az alvilági szintet hozza a vietnami vízbábszínház is: vízből jönnek föl a bábok, sőt, maguk a játékosok is nyakig el vannak merülve emez őselemben.





A lélek, a szív, a szenvedélyek szintje: az árnyjáték

A jávai vajang-árnyszínház az ősök szellemét idézi meg a holtak havában huszonegy napon át. Sötétedéstől virradatig közvetíti a dalang (sámán/pap) a lét káprázat voltát, a *Rámájana* és a *Mahábhárata*, e két nagy indiai eposz jeleneteivel idézve fel nemzeti és emberi tudás és karakterek színes tárházát. A bábos törökülésben ül a földön, egy szinten a szív szintjén lévő figurákkal, s azok lelkeit, árnyait szólaltatja meg: az utóbbiak alakja imbolygó, határtalan; dimenziót váltanak, majd eltűnnek. Akusztikus szinten nagyon

gazdag a játék; egész zenekar szolgálja az egy személyben színész-láttató-sámán-énekes-tanítót. Ez a forma Indiából terjedt el, Jáván, Balin át Kínáig, de ott sajátos új altechnikaként, míg a török népeknél Karagöz alakja tette népszerűvé.

A szellem, az agy, a ráció szintje: a marionett

A báb önálló sodródik, elszakad a bábos testétől, külön, saját súlypontja lesz. A konfliktus az alkotó (a nagy bábjátékos) s a vele ellenkező, renitens, lázadó teremtmény között feszül. A nagy titánok, harcosok és lázadók történeteiket adják elő e ba-

Mua Roi Nuoc (Vietnam)

rokk kori bábszínházban, tükördramaturgiával, például a Faustban. Ám a viszonyok bonyolódnak, az angyal-ördög, úr-szolga viszony legalább megháromszorozódik. A tét az ember lelke. Vagy elviszi az ördög (Faust, Don Juan), vagy az angyal ragadja az égbe, mint a Paladinokat az Opera dei puppiban. Keleten, Indiában, Burmában, Kínában, Japánban éle bábszínházi forma.

A bunraku-bábszínház újkori, *komplex forma*; az egy-egy figurához rendelt három bábos, az énekes, a zenész, az író, a bábkészítő többszörös hármásainak csúcsteljesítménye hozza létre. A barokk színház e japán verziója a sogunok lovaghőseinek konfliktusát fejezi ki, a dicsőség szolgálatával szemben az egyéni boldogság lehetetlenségét. A fő témák: kettős szerelmi öngyilkosság, gyerek feláldozása, önfeláldozás, az ember önköltése, az élethez kötő szálak elszakítása s egyszersmind a halál szentté, démonná minősítése.

A bábosok többszöri funkcióváltással sámánpapokból, vándorszerzetesekből, diákokból, betiltott előszínházak színészeiből, kiszolgált katonákból társadalmon kívüli csepürágókká, rituális cselekményeik cirkuszi attrakcióvá, mítoszfejtéseik pedagógiai tanmesékké degradálódnak, de mágikus erejük máig hat, legelembb közegükben, a mesék interpretálása közben a gyerekekre.

A bábszínházat a többszöri funkcióváltás se tudta végleg deformálni, bár a formai keretek napjainkban bekövetkezett szétterése a műfaj eltűnésének veszélyét hordozza magában. Fontos hát talán a végleges felbomlás előtt meg tudni, milyen gyereket is dobunk ki könnyedén a fürdővízzel.

Mindezt egy unikális keleti bábszínház, a vietnami vízbábszínház bemutatása ürügyén mondhattam el. E színház morfológiája, elhelyezése, repertoárja a vízzel függ össze, a víz elemére épül. Már a bábosok munkája is kivételes. Egy medencében, övig vízben, rizsszalmából font függöny által takarva, körülbelül három méter távolságból irányítják a fából készült s így a vízen kissé lemerülve úszó bábokat, talpazatukhoz kapcsolódó rudak, csigák, kormánylapátok segítségével. A csigák egyszerűek vagy összetettek. Az előbbieket a bábok helyváltoztatását szolgálják egy kormánylapáttal; az utóbbiak a bábok fej- és kézmozdulatait irányítják, huzaljaik átmennek a bábok testén, s a bábmozgatók ujjakkal manipulálják őket. A bábok lába rögzített, nem mozog: bizonyos esetekben textilnadrág helyettesíti a lábakat. Minden bábhoz legalább három szál zsinór vagy drót vezet: egy közepén, amely fixálja a bábót, míg a jobb és bal oldali a báb két karját mozgatja. Máskor, mint a hintajátékokban vagy a



zászlós számoknál (melyek a víz felett szárazon röpködnek a szélben), póznákat kell alkalmazni. A csigákat itt fémhuzal helyettesíti, amelyet mindkét oldalon a szín külső széléig, a kulisszák oszlopai közé feszítenek ki.

Ez az animációs szisztéma teszi lehetővé, hogy a bábosok egyszerre több bábót is mozgassanak.

A bábokon átmenő huzalok lehetnek rézből, selyemből, lenből, sőt összesodort hajból is, bevonva egy réteg méhviasszal, hogy vízhatlanok legyenek.

A kulissza neve, „templom a vízen” a játék egykori szakrális eredetére utal, s néha két úszó deszkatabla közé van elhelyezve. A zenészek e vízi templom jobb oldalánál helyezkednek el. A nagydob, a „trong cai” vagy „dai co” fontos szerepet játszik. Nemcsak az előadás kezdetét jelzi a falusiaknak, hanem aláhúzza a deklamált-énekelte szakaszokat, kíséri a csatajeleneteket vagy az olyan szcénákat, mint a diadalmenet vagy az egyszarvú tánca.

Egy fadob, a „mo” és egy kis gong, a „tanh” egészíti ki az ütősöket. Melodikus hangszerek nincsenek. Némely faluban csak ütősök szerepelnek; valaha használatban volt még a kéthúrú hegedű, a „dan nhi” s a bambusz harántfuvola, a „sao tre” is, de napjainkban ezeket kevésnek tartják.

A nézőközönség a medence körül foglal helyet, kivéve azt az oldalt, ahol a szalmafüggönyök fel vannak aggatva, s lábát a vízbe lógatva nézi, hogyan ugrálnak az aranyhalak a mini bárkák körül, hogyan szántja a bivaly vízbarázdát húzva a mikroszkopikus rizsföldet, miközben a lovas íjászok kifeszítik íjait, császárdok küzdenek sárkányokkal, két flotta háborúzik, koronás istennők bukkannak elő extatikus pillantással a habokból, s kecsesen vonaglanak egy igen lassú táncban.

Minden bábos maga fabrikálja bábját, s a bábtrükkök titka a családban marad. Ez adja a variációk nagy számát, s egyszersmind ez a gátja a tudás közkinccsé válásának és a fejlődésnek is; ez magyarázza továbbá a bábok méret- és stílusbeli különbségeit, valamint azt a tény is, hogy a melléjük rendelődő repertoár felaprózódni látszik. Akár nálunk a középkorban, amikor még az udvari mulattatók leszármazottai külön falvakban éltek, nyilván így öröklődött Vietnam északi részén is néhány bábosdinasztiában a játék típusa.

Akár a többi nagy távol-keleti színházi forma, eredetileg ez is az egész királyság szerencséjét volt hivatva biztosítani holdujév idején, nyilván az udvari ünnepségeken, a második nagy játékalatomkor, a rizs betakarításának háláünnepe idején pedig sorra hívták őket a falvakba.

A másik nagy közösségi feladata e hagyományos színháznak az ősök tisztelete, kultuszának továbbbélletése volt. A kínaiaknál erre szolgál

Szún Vu-kung, a majomkirály pikareszk története, alsó vezetésű botbábokkal előadva. A nagy nyugati utazás célja, hogy sok küzdelem után hazavigyék Kínába a buddhista tanokat. A szent szerzetest három állatdémon segíti, kíséri: a majom, a disznó s a ló-sárkány.

Indonéziában, Indiában a *Mahábhárata* s a *Rámájana* történeteiből épült árnyjátékciklusok adnak mindmáig életmintákat és programokat a lakosságának.

Vietnamban is mindmáig a repertoár részei a mitologikus alakok, az ország szimbólumát jelentő aranyteknőc s a négy szent állat, valamint a tündérek, égi szüzek seregének látványos revüszámai. S itt vannak a középkori lovagok nagy tetteit megörökítő jelenetek is, amelyek az egész közösség identitását erősítik, s nem véletlen, hogy a közelmúlt harcaiból a franciák s az amerikaiak is bekerültek az ellenfelek panteonjába.

Minden előadás Teu figurájának megjelenésével kezdődik. Ez a csaknem meztelen figura az elemi humorral megáldott örök népi hős. Az ő személye biztosítja e forma hallatlan vitalitását, ő aktualizálja a problémákat; akár a jávai Szemar, a púpos törpe clown, ez a vietnami helyi földszellem-trixter-clown is a közvélemény kritikájának

sérthetetlen szócsöve helyi és országos ügyekben egyaránt.

A vízbábszínház átfogja a teljes kultúrát, a társadalom minden rétegét és problémáját.

1988 nyarán Japánban két ízben is módomból volt látni ilyen, produkciót. Először egy kellemes nyári estén, fátylak, lampionok fényében, amikor valóban varázslatos volta tüzet és vizet okádó sárkányok, vízben rohamozó lovagok s a kecses tündérek játéka. Másodszor rekkenő déli hőségben, fejükön vizes törülközővel ültek a tűző napon a nézők, irigyelve a hűs medencében ját-szókat. Ezúttal a népi hős, Teu vitézlászlós poénjai, a kacsavadász róka cselei, valamint a kacsapásztorok s egy renitens kiskacsa humoros küzdelme hatottak elementáris erővel. A zöldre festett vízben visszatükröződtek a festett fabábok virtuóz akciói, a festett-lakozott bábok élénk színei.

Ma már, különösen idegenben, elsősorban e játék nagy revüóra hat mint szórakoztató látványosság. De a forma még őrzi a korábbi univerzális világkép nyomait, a színház világmodell-funkcióját, amely a test-lélelkeszlem hármasságának egyensúlyát szolgálja, épen s tisztán tartva e szintek átjárási útjait.

BALOGH GÉZA ELFOGULT JÓSLATOK

Kéttele modon lehet fesztivált rendezni: gondos válogatással, minden igyekezet-tel a legjobb teljesítményeknek biztosítva szereplést, vagy valamiféle általános kép felvázolásának reményében, szélesre tárva a képzeletbeli kapukat mindazok előtt, akik elegendő önbizalommal rendelkeznek a meg-mérettetés vállalásához.

A két változat illetően steril elválasztása per se merő elmélet, a fesztiválszervezés mindenkori gyakorlatában számos külső és belső tényező ront vagy javít mindkét esetben; a legnagyobb gonddal, körültekintéssel és igényteliséggel összeállított program is tartogathat meglepetéseket.

Hogy mégis elfogult jóslásokba bocsátkozom, annak számos oka van. Az elfogultság egyik (objektív) oka, hogy magam is tagja vagyok annak a csekély létszámú csoportnak, amely a világ báb- művészeinek e találkozóját előkészíti, szervezi, szakmailag irányítani igyekszik. A másik (szubjektív) tényező, hogy sok barátom, közeli ismerősöm szándékozik részt venni a budapesti találkozón, a harmadik (objektív és szubjektív) ok to

vábbá, hogy saját munkáim is szerepelnek a fesztivál műsorán.

Azt azért sietek előrebecsíteni, hogy ez a találkozó *nem* a válogatott legeslegjobb sereg-szemléje leszi Ennek is számos koncepcionális, finansiális és le fesztivál hagyományában gyökerező oka van. Elég talán azt tudomásul vennünk, hogy az UNIMA legtöbb nemzetközi rendezvénye (nem csak a tisztújító kongresszussal összekapcsolt, négyévenkénti világfesztivál) mindig nyitott fórumként fogadja az *önként* jelentkezőket is.

Van ugyanis egy *hivatalos* program, melyre - elsősorban a nemzeti UNIMA-központok javaslata alapján - az arra érdemes szövegek és együttesek kapnak meghívást, és van a műsor-nak egy másik, mondjuk így, off része, amelyen - természetesen a józan ész (?) és bizonyos időhatárok keretei között - bárki részt vehet. Vagyis a bevezetőben vázolt két modell *keverékével* van dolgunk.

Mintegy kilencven produkció alkotói fogadták el meghívásunkat, illetve jelezték részvételi