

NEM VAGYUNK

– AVANTGÁRD – azaz élcsapat, több okból. Minden gárda eleve óvatosságra int. A neoavantgárd is szépen levitézlett immár. „*Derrière-garde*”, azaz utócsapat persze lehetnének, de nincs előttünk olyan, aki után mennénk. Ugyanez vonatkozik az ALTERNATÍV kontra „FEL-TERNATÍV”, valamint a kőszínház–faszínház párocskára is.

NEM VAGYOK

– POLGÁRPUKKASZTÓ – bár ez talán szívesen lettem volna, Jarry vagy Petőfi kortársaként, úgy százhusz-százhatvan éve. Manapság semmilyen polgárt nem látok, akit érdemes lenne pukkasztani. Az utolsó német polgárok már régen megpukkadtak odahaza. Itt, nálunk, legföljebb parasztpukkasztó, dzsentripukkasztó, prolipukkasztó, egyházpukkasztó, hivatalnokpukkasztó, esetleg esztétapukkasztó vagy újtahópukkasztó gesztusokat lehetne tenni... de azokat megteszi helyettünk az egész világ művészete, több ezer éve.

ILYEN ÉRTELEMBEN VAGYUNK

– HAGYOMÁNYOSAK – ... mindennek szép, több százados hagyománya van. Robin Hoodék óta, Shakespeare-rel együtt valljuk: éljen az Erdő! Puckkal pedig azt mondatta Arany János, amikor félrefordította Shakespeare-t: „Nincs nekem oly mulatság, mint az összevisszaság!”

Miközben még az is lenyomatódhatott az *ELŐRE HÁT*, *FIÚK* kapcsán, hogy értelmetlennek látnám a Forradalmat: nos, ennyi „NEM” után végre Vallomást teszek:

Alapvetően Petőfivel együtt romantikus, Krisztussal együtt lázadó és Adyval együtt magyar világpolgár vagyok.

A világból pedig kamaszkorom óta csak a Forradalom és a Szerelem érdekel.

SEMMI & MINDEN pedig NEM azért van a színpadon, hogy Bármit meg kelljen fejteni, hanem: Játékból.

Nem Kereszt-rejtvény, hanem: Színjáték.

A színjátéknak pedig Hamlet óta „az Idő, a század, tulajdon testét és lenyomatát” kell felmutatnia.

Aki nem ezt célozza, és mégis színházat csinál, az bitang megélhetési bűnöző.

B.

Utóirat.

Sok egyszerű idézettel lehetne itt fellépni még...

A Színház ilyen értelemben feltétlenül interpretációs művészet marad: szövegeket mutat, mond, idéz.

Swift, Voltaire, Cervantes, Gogol,

Babits, Karinthy, Weöres,

Kundera, Spiró, Esterházy,

Szabó Dezső, Tom Wolfe, Tamási Áron,

Shakespeare és Molière...

Maradt feladatunk bőven.

Konstruktív és dekonstruktív egyaránt.

Lőrinc László

Az Arc-en-Ciel színei

BLATTNER GÉZA BÁBSZÍNHÁZA

1929. október 29. New Yorkban összeomlik a tőzsde, megkezdődik a nagy világválság. Az aznap reggeli párizsi lapok persze még nem tudnak minderről. Egyelőre a „bolond éveket”, a vidám húszasokat élük. Számos lap foglalkozik például azzal, hogy az előző napon a második nemzetközi bábkongresszus keretében „valami teljesen új, nagyon különleges és nagyon ígéretes” bukkant fel: az Arc-en-Ciel (Szivárvány) báb-színház, mely „a jövőben fontos szerepet fog játszani a színházművészet elszürkülése ellen vívott keresztes háborúban” (*Le Journal*, 1929. október 29. *Les Marionnettes*). Maurice Raynal, a modern festők és irányzatok egyik legtekintélyesebb francia méltatója és felfedezője

azt írta az *Intransigent*-ban: „A bábszínház teljes megújulásának tanúi lehetünk. Először tűnt fel, hogy a bábok létrehozhatják a saját művészetüket, nem csak az életet utánozhatják.” A többi kritikában is a „csodálatos”, „festői”, „elragadó”, „bájos”, „ellenállhatatlan”, „varázslatos”, „találékony” jelzők variálódtak.

A színház vezetője a háborúkat és válságokat rendíthetetlen lelkesedéssel végigbábozó, negyven évvel ezelőtt elhunyt magyar Blattner Géza volt, akinek nyáron, Pécsen nyílt kiállítását novemberben érkezik Budapestre, a Bajor Gizi Színészmúzeumba. A kiállított – többnyire csak képeken látható – bábok nagy része azonban nem Blattner saját alkotása. Az Arc-en-Ciel

egyik titka ugyanis éppen az volt, hogy vezetője lelkes csapatemberként képes volt mindig maga köré gyűjteni a Párizsba „kiválogatódott” nagy tehetségű, újító és vállalkozó kedvű magyar művészek megfelelő hányadát. Bábszenvédélye sokakat megragadott, és mivel feleségével fenntartott, marhahólyag lámpaernyőket készítő-festő üzeme remekül jövedelmezett (még autót is tartott fenn), feltehetően honoráriumot is tudott adni a rászorulóknak.

A hazai sajtóban viszonylag sok szó esett már magáról Blattnerről, érdemes lenne hát ezúttal egy kis szemlét tartani a munkatársak különös gyülekezete felett. Képtelenség persze maradéktalanul kitérni a párizsi tevékenységének harminc éve alatt vele együttműködő több mint harminc művészre. Felesleges lenne például külön részletesen ismertetni a világhíreket, például Étienne Beothyt (Beöthy István, 1897–1961), akinek szobrai az európai avantgárd élmezőnyébe szokás sorolni, Koffán Károlyt (1909–1985), aki madártani fotóival a hatvanas években robbant be, vagy éppen a kubista Csáky Józsefet (1888–1971), aki nem sokkal azután, hogy 1908-ban gyalog kikerkezett Párizsba, Sztravinszkij, Apollinaire és Picasso köréhez

nácsköztársaság bukása után emigrált, a húszas években Münchenben egy pantomimtársulat rendezője volt. Blattnerhez hasonlóan az 1925-ös világkiállításra érkezett ki Párizsba, ahol kenyéren, teán és cigarettán élt; barátja, Pascin, a híres bolgár származású grafikus segítette, akivel együtt keresték a női témákat a párizsi éjszakában Toulouse-Lautrecet idéző rajzaikhoz. Detre fordított, írt, kreált az Arc-en-Ciel színház számára, de mint rendező is közreműködött. 1932-ben barátjával, a belga Maurice Henrionnal árnyjátéknak dolgozták fel *A csodálatos mandarint*. 1933-ban megnősült, fiatal és gazdag feleségével saját bábszínházat hoztak létre Cou-cou néven, mellyel rövid ideig járták a vidéket, Párizsban pedig a Vieux-Colombier-ban (Louis Jouvet és Jacques Copeau színházában) és Gaston Batynál léptek fel.

Az első párizsi bábos évek legfontosabb munkatársa A. Tóth Sándor (1904–1980) festő volt, aki 1928-ban hagyta el Magyarországot, és Londonban portrérajzolásból élt, majd 1929 januárjában átlátogatott Párizsba. Blattneréknél megszállva, egy bábparavánnal osztoztak a szobán. A „hálótárs” hatása lehetett, hogy 1932-ig Párizsban maradt, ahol ő tervezte például az

említett 1929-es, nagy sikert arató műsorhoz *Az utca* című darabot, melyben jellegzetes párizsi alakok vonultak fel zenére, reggeltől éjfélig. Ezek a mulatságos, fából készült, festett síkfigurák olyan benyomást keltenek, mintha gömbökből, hajlított csövekből, hullámlemezekből készültek volna, mintegy sajátos félúton a kubizmus és az Art Deco, illetve a festővászon és a színpad között; szinte „kivágták” „őket” a festményből, hogy statikus síkfigurákként vonuljanak el a nézők előtt. Az 1930-as, *A vak vadász* című kis groteszk, magyar csalimeséből készült darabhoz viszont igazi marionetteket faragott és mozgatott – ezek ma a müncheni bábmúzeumban láthatók.

A. Tóth volt Blattner egyetlen olyan munkatársa, aki visszatelepült Magyarországra: 1932-től Pápán rajztanárkodott, és emellett a hazai pedagógiai bábjáték egyik megalapozója lett. Az ekkori cserkész kesztyűs bábjai, melyek a vásári bábuk stílusához közelítettek, kevésbé izgalmasak,

mint az Arc-en-Ciel részére még Párizsban készített, illetve később Pápáról kiküldött bábui és tervei. Így küldte el például *Az ember tragédiájának* 1937-es bábfeldolgozásához az egyiptomi szín terveit. Madách művének ezzel az első franciaországi előadásával az Arc-en-Ciel a Párizsi Világkiállítás aranyérmét nyerte el. (Magyarok összesen hatvanegy aranyérmét kaptak, közöttük volt például Molnár C. Pál és Aba Novák Vilmos.)

Ugyanehhez az előadáshoz Rajk István (Étienne Raïk, 1904–1976) tervezte a párizsi színt. Ő 1924-ben érkezett Párizsba, és Medgyes László párizsi modern szcenikái iskolájának tanára lett; diákjaival a húszas években gyakorlatként báboztak, például Rajk expresszív, groteszk figuráival előadták az *Übű királyt*. 1935-től reklámfilmeket készített, az első színes animációs reklámfilm egyik alkotója volt. 1947-től saját, igen sikeres stúdiójában készített több mint két-



Blattner Géza Banjo úrral és a pelikánnal (1935)

csatlakozva talán a leg-híresebb magyar művész volt akkoriban.

Inkább azokra leszünk tekintettel, akik bár kevésbé ismertek, de a színházzal, a bábművészettel valamilyen külön kapcsolatuk is volt vagy maradt.

Ilyen volt például Detre-Dietmann Szilárd (Constant Detré, 1891–1945), aki Cselényi-Walleshhausen Zsigmonddal együtt Blattner első munkatársa volt; hárman közösen hozták létre még Budapesten az 1919 márciusának elején bemutatott ún. Wayang-játékokat, melyek műsorán *A lovag meg a kegyese* címmel egy öflamand játék is szerepelt, Kosztolányi Dezső számukra készített átdolgozásában, valamint két Balázs Béla-mű (*A fekete korszó*, *A könnyű ember*); ezek közül az első szintén e dekorativitásra törekvő szecessziós művészszínház megrendelésére született. Detre a ta-

száz filmjének többségében – a bábszínház szemelet továbbéléseként – emberszerűen mozgó tárgyak szerepeltek.

Az Arc-en-Ciel talán legkalandosabb és legszínesebb munkatársa Ábel Frigyes volt (Frederic O’Brady, 1903–2003). Ő az egyetlen, aki nem képzőművész – de közben minden más. Magyarországon már tizenévesen fellépett Bárdos Artúr Belvárosi Színházában, majd 1928-tól Németországban dramaturg lett és tánc-tanár, Angliában nyelvtanár, később belépett az idegenlégióba. Színészként a harmincas évektől a hatvanas évekig francia és amerikai mozi- és tévéfilmek tucatjaiban játszott, köztük számos világhírűben. 1932-ben éppen egy párizsi bárban zongorázott, amikor odalépett hozzá Blattner Géza, és mint „színház-

Ahogy a színház fellendülésében, a világháború utáni lassú megszűnésében is szerepe volt a „holdudvarnak”: „munkatársaim szétszéledtek” – panaszkodott Blattner évekkel azután, hogy 1958-ban felhagyott a bábozással, és visszatért a festészethez.

Tele vagyunk olyan magyarokkal, akik csak Hegyeshalom és Záhony között világhírűek. Az Arc-en-Ciel társulatának esetében más a helyzet. Bár a nagyközönség sem itthon, sem külföldön nem ismeri, a nemzetközi szakirodalomnak az a része, mely tudomást vesz róla, a korszakalkotó művészeknek kijáró elismeréssel említi.

Az amerikai bábozás egyik későbbi megújítója, Bill Baird huszonevévesen Európában keresett ihletet, és



André Kertész felvétele

igazgató” meghívta magához másnapra. Ábel meglepődött, amikor találkozott a „társulattal”: Blattner „kinyitott egy szekrényt, melyben vagy húsz marionett lógott felakasztva, mint a ruhák. Kivett egyet, egy óriási pelikánt, melyet 14 szál mozgatott. Azt mondta, álljak fel egy székre, és próbáljak egy kicsit játszani. Meglepődtünk mind a hárman, Blattner, a pelikán és én, hogy a bábu belement a játékba, válaszolt, engedelmeskedett, lépdelt és játszott a nagy csőrével, ahogy akartam. Pár perc múlva már a bábu irányított engem” – emlékezett vissza 1983-ban. Ábel az Arc-en-Cielnek számos darabot és kísérőzenét alkotott, és virtuóz bábmozgató lett, később egyszemélyes bábprodukcóiival, gyakran csupasz kezére „fejként” húzott fagömbökkel járta a világ kabaréit és tévéstúdióit. „Elbűvölő, nagyon tehetséges komédiás és bábjátékos – írta róla Juliette Gréco, magyarul is olvasható emlékirataiban. – ...A történetek, amelyeket szereplői előadnak – elragadó módon és nem ok nélkül –, magyaros zamatúak.” (Gréco fiatal lányként, a háború idején egy panzióban lakott vele és Gérard Philipe-pel.) A hatvanas évek elején Ábel Amerikában telepedett le, a rochesteri egyetlen franciát tanított. Memoárja (*All told*. New York, Simon & Schuster, 1964) – melyben felidézte például Bárdos Artúrral és Molnár Ferencsel kapcsolatos emlékeit vagy együttműködését Orson Wellesszel – magyarul nem hozzáférhető.

BALRA: A Szextett című 1965-ös visszaemlékezésében az Arc-en-Cielt tartja a bábelőadás (1935)

JOBBRA: Vajang-bábbal a Szívek, ha találkoznak című előadásban (1929)

1965-ös visszaemlékezésében az Arc-en-Cielt tartja a „legforradalmibbnak az összes között”, megjegyezvén, hogy számára az akkor még furcsa volt, mert, mint írja, „amerikaiként sokkal

hagyományosabb előadásokhoz szoktam”. Csak a világháború után barátkozott meg – ő és Amerika – a modern bábszínházzal, két fiatalabb francia (Yves Joly és Georges Lafaye) hatására. Feltehetően nem függetlenül Blattneréktől, ugyanis Párizsban, ahol a húszas években csak hagyományos bábegyüttesek működtek, Blattnerék 1929-es fellépését követően rövid időn belül öt kis modern társulat jelentkezett. Így, bár a közvetlen hatáselemek cáfolhatatlan kimutatása nehéz lenne, hajlamosak vagyunk hitelt adni a német Wolfgang Till 1986-os szavainak (melyek különben egybecsengenek a báb történet lengyel szaktekintélye, Henryk Jurkowski legutóbbi, 2002-es művének megállapításaival is), miszerint „Blattner Géza művészete Franciaországban bábreneszánst indított el. A játékosok több generációjára kifejett hatása mind a mai napig érezhető maradt.” Ebben bizonyára az „igazgatón” kívül és attól elválaszthatatlanul nagy szerepe volt a párizsi magyar művészkolónia többi együttműködő tagjának is.