

ART LIMES
BÁB-TÁR XVIII.
2015.1

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS

1. BÁB ÉS HAGYOMÁNY • PUPPET AND TRADITION

- 7 Balogh Géza: A magyar művészi bábjáték hajnalcsillaga.
Az Aurora-Astra bábegyüttes története 1954-től napjainkig
| The Morning Star of Hungarian Puppetry
- 19 Henryk Jurkowski: A magyar bábszínház alkotói
| The Creators of Hungarian Puppet Theatre
- 31 Anca Doina Ciobotaru: Az animációs színház – mágia és művészet között (részlet)
| Animation Theatre – Between Magic and Art (excerpt)

2. BÁB ÉS SZÍNHÁZ • PUPPET AND THEATRE

- 39 Karel Makonj: A báb ma
| The Puppet Today
- 49 Nina Malíková: Mi legyen vele, avagy létezik-e még „bábszínház”?
| Puppet Theatre – What is to be Done or Does it Still Exist?
- 55 Olga Glazunova: Húsz év Obrazcov nélkül. Egy kívülálló szemszögéből
| Twenty Years without Obrazcov. An Outsider's Perspective
- 63 Nenagh Watson: Néhány élő gondolat a *Halottbáb* kiállításról
| Some Live Thoughts on the DEADpuppet Exhibition
- 71 Silke Technau: Pillanatnyi megtorpanás
| Momentary Hesitation

3. KITEKINTÉS • OUTLOOK

- 77 Borisz Goldovszkij: Az orosz bábszínház
| Puppet Theatre in Russia



4. KINCS-TÁR · TREASURE CHEST

- 79 Pandur Petra: Egy emlékkiállítás bábjai. Kós Lajos és a Bóbita Bábszínház
| The Puppets in an Exhibition in Memory of Lajos Kós and the Bóbita Puppet Theatre

5. SZEMLE · REVIEW

- 103 Nánay István: Úttörő vállalkozás – kérdőjelekkel.
Novák Ildikó könyve a marosvásárhelyi Állami Bábszínházról
| The Ventures – With Question Marks – of a Pathfinder. Ildikó Novák's
| Book on the State Puppet Theatre of Marosvásárhely

6. MELLÉKLET (ANGOL NYELVŰ) · APPENDIX (IN ENGLISH)

- 109 Boris Goldovsky: The puppet theatre in Russia



Adam Olearius: Metszet. Moszkva, 1733 (Borisz Goldovszkij tanulmányához)

Tisztelt Szerzőink!

Az Art Limes 2015-től csak a saját névre vagy cégre kiállított számla ellenében tudja kifizetni a közölt cikkért járó tiszteletdíjat. Megértésüket köszönjük!



Az Aurora-Astra-könyv borítólapja



Vizvári László A fából faragott királyi bábjával



Varázsfuvola, 1985. Tervező, rendező: Koós Iván



Vizvári László esztergál



Koós Iván a Csodálatos mandarin bábjával. Fotó: Kiss Gábor Zoltán



Philemon és Baucis. Tervező: Koós Iván, 1958



**Balogh Géza****A MAGYAR MŰVÉSZI BÁBJÁTÉK HAJNALCSILLAGA****AZ AURORA – ASTRA BÁBEGYÜTTES TÖRTÉNETE**

Meglehetősen rendhagyó a háború utáni magyar művészi bábjáték történetének első évtizede. Mivel a „fordulat éve” után egy-kettőre keménnyé szilárdult pártállam illetékesei úgy döntöttek, hogy hazánkban elég lesz egyetlen hivatásos bábszínház, az amatőr mozgalom képviselőire maradt az a cseppet sem könnyű feladat, hogy új alapokra helyezték a bábjáték sorsának további alakulását. Furcsa helyzet állt elő: miközben a Mesebarlang és az Állami Bábszínház jó ideig a szovjet bábművészet nyomában próbált haladni, addig a gomba módra szaporodó műkedvelő csoportok színe-java viszonylag szabadabban lélegezve megteremthette saját arculatát. A hivatásos bábjáték epigon-létét az is nehezítette, hogy a példakép tényleges megismerésére csak 1950-ben, a moszkvai Központi Állami Bábszínház vendégszereplése alkalmával nyílt lehetőség. Addig kétes értékű információk alapján próbálták kitalálni, milyen is lehet a példakép bábszínháza, és milyen például az a sokat emlegetett pálcás báb, amelyet előszeretettel alkalmaznak.

Nem volt könnyebb helyzetben a többi színházi műfaj sem. Sztanyiszlavszkij alkotói módszerét is előbb kezdték alkalmazni, mintsem hozzájuthattak volna a szükséges információkhoz, forrásokhoz. A színházi legendárium szerint 1945 tavaszán egy szovjet katonai járőr-csoport egyik tagja (civilben amatőr színjátszó) segített a Nemzeti Színház színészeinek az első szovjet

dráma, Rahmanov *Viharos alkonyat* című darabja próbáján a Sztanyiszlavszkij-rendszer alapján megtalálni az egyik jelenet helyes (?) megoldását. A Mesebarlang első bemutatóinak színészei nem voltak ilyen szerencsések, meg akkor egy ideig szovjet katonák sem járőröztek az Andrassy (akkor már éppen Sztálin) úton. Persze a műkedvelő mozgalom sem örülhetett sokáig a viszonylagos szabadságnak. 1948-ban megalakul a Magyar Bábjátékosok Egyesülete, amely egy évvel később Magyar Bábjátékosok Szövetsége néven folytatja egyre szigorúbb irányító és ellenőrző tevékenységét. Csak az 1951-ben létrehozott Népművészeti Intézet hoz némi javulást a bábmozgalom működésében.

Az Aurora Bábegyűttes története tulajdonképpen még a Mesebarlang megalakulása előtt kezdődik. Vízvári László¹ piarista pap, tanár és ezermester kezébe kerül A. Tóth Sándor *Építsünk bábszínházat!* című írása a Magyar Cserkész egyik számában. Mivel akkor már volt saját műhelye és esztergápadja munkahelyén, a debreceni piarista gimnázium pincéjében, elhatározza, hogy tanítványaival bábszínházat csinál. 1947-ben a *János vitéz* előadásával részt vesznek a franciaországi Moissonban rendezett világdzsemporin². A színpadi változat szerzője Vízvári, francia fordítója a debreceni egyetem francia tanszékének tanára, Hankiss János³. (A boszorkányt a tanár úr harmadéves francia szakos fia, Hankiss Elemér⁴ játssza.)

1 (1919–2003)

2 (ang.) jamboree – négyévenként rendezett, táborozással egybekötött nemzetközi cserkésztalálkozó.

3 (1893–1950) irodalomtörténész, író. 1943-tól a német megszállásig a Kállay-kormány közoktatásügyi államtitkára. 1938-ban a francia irodalom népszerűsítéséért megkapja a becsületrendet. Összehasonlító irodalomtudományi és irodalomtörténeti munkái mellett számos elméleti művet írt, műfordítói tevékenysége is jelentős. Több írást publikált a francia és az olasz bábjáték történetéről.

4 (1928–2015) szociológus, irodalomtörténész. 1965-től az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársa, főmunkatársa, 1983-tól a Szociológiai Kutatóintézet osztályvezetője, majd igazgatója. 1990-től négy évig a Magyar Televízió elnöke. A hetvenes évek közepétől fő kutatási területe a szociológia.

Ezzel kezdetét veszi a magyar amatőr bábjátszás történetének egyik legszebb fejezete.

1948-tól, az államosítás és a tomboló vallásüldözés idején Vízvári a Békés megyei Endrődre kerül káplánnak. Amikor kimegy aratni a Viharsarokba, megvádolják, hogy a klerikális reakció képviselőjeként azért fohászkodik Istenhez (aki mellesleg – mint tudjuk – a marxista-leninista ideológia szerint nem is létezik), hogy silány legyen a termés. Pedig semmi rosszat nem csinál, csak bábszínházat szervez a plébánián.

1951-ben Sík Sándor⁵ meghívja a februári pártbizottság tagjaként újabb budapesti piarista gimnázium tanárának. „Szerettem tanítani. Általában mindig szerettem azt, amit csináltam. És amit csináltam, az uralkodóan három területen zajlott: a tanítás, a lelkipásztori munka és a bábjáték” – írja önéletrajzában.

Az iskola két évvel később a Mikszáth térre költözik. Itt alakul meg hivatalosan az Aurora Bábegyüttes. De a történetben fontos szerephez jut egy másik helyszín is, a Koós család meglehetősen zsúfolt Moszkva téri lakása. 1938-tól itt lakott Koós Iván⁶ nagymamája, akinek négy gyermeke volt. Egyikük Hamvas Béla⁷ író, a huszadik század legnagyobb hatású, legmegalázottabb és legrendíthetetlenebb filozófusa. A nagymamával együtt élt két lánya, valamint egyikük férje és Iván fiuk. Iván iparművész édesanyja együtt dolgozott Balogh Beatrixszal⁸, az alakuló együttes harmadik főszereplőjével, aki egy időben szintén a Moszkva téri lakás lakója. Az alkalmanként összecsendülő társaságba rokoni kapcsolatai révén⁹ gyakran betéved Vízvári László is. A három leglelkesebb szószóló, Vízvári, Koós Iván

és Balogh Beatrix elhatározza, hogy bábegyüttest alapít. „Együttesünknek az Aurora nevet adtuk – emlékezik Vízvári. – Nem a cirkálóra gondoltunk, hanem arra, hogy ezt a próbálkozást »hajnalnak« szánjuk a magyar bábjáték egén.”

A véletlenek sorozatához az is hozzátartozik, hogy 1954-ben Budapesten vendégszerepel Josef Skupa prágai marionettszínháza. Vízváriék beleszeretnek a marionettbe. A vásári bábjátékosok, mint Európa sok országában, nálunk is előszeretettel alkalmazták ezt a technikát, de a művészi bábjátékban Eszterházáknál játszottak utóljára magyar földön rendszeresen zsinóros bábokkal. És a beavatottak ekkor már azt is tudják, hogy Obráczov nem szereti a marionettet¹⁰. A marionett tehát kispolgári csökevény, vagy ami még rosszabb, a népnéző arisztokrácia szórakozása. Semmiképpen sem tekinthető haladó hagyománynak. A szocialista realista bábművészetben semmi keresnivalója.

Az Aurora vezető triumvirátusa mégis kitart elképzelése mellett. Néhány szerényebb szárnypróbálgatás (*Etűdök, A csodatevő ócska ecset, 1954, A fogoly katoná, 1955*) után 1956. szeptember 22-én marionettekkel bemutatják *A fából faragott királyfit*. Nevezetes dátum nemcsak az együttes, de az egész magyar bábjáték történetében. A kirobbanó siker hatással van a következő évtizedekre. Koós Iván tervezése és Balogh Beatrix rendezése először szakít a homogén bábjátszás kötelező szabályaival. Élő emberi testrészek jelennek meg az erdőben: a fatörzseket kéreggel bevont férfi-lábszárak ábrázolják. Áttetsző lányarcok sejlének fel a tülldrapéria mögött a vízben. A népi reminiscenciájú mese színpadán a csoda, a költészet és az álom szférája sejlék fel.

5 (1889–1963) költő, író, szerkesztő, piarista pap, a magyar cserkészmozgalom egyik alapítója, 1947-től a piarista rendtartomány főnöke, az MTA levelező tagja. A szegedi egyetem tanára, majd az irodalmi tanszék vezetője. Egy ideig a Vigília főszerkesztője. Ő dolgozta ki a cserkészlet nevelési programját.

6 (1927–1999)

7 (1897–1968)

8 (1924–1985)

9 Az egyik rendszeres vendég Prágai Piroska (1927–2006), Határ Győző (1914–2006) költő későbbi felesége Vízvári Onkahúga és Koós Iván édesanyjának kollégája, barátnője.

10 A moszkvai Központi Bábszínház egyetlen előadásában alkalmaztak marionettet, az 1938 októberében bemutatott *A púpos lovaskában*, de később ezt is átalakították alsó mozgatású bábokra.



A halász és a Hold ezüstje. R. Balogh Beatrix, 1959

Még nem tudunk Jan Dorman¹¹ és Yves Joly¹² korszakos jelentőségű kísérleteiről, a bábos szakma meghökken a szokatlan formanyelven. Az előadásért Lajtha László¹³, Oláh Gusztáv¹⁴, Márk Tivadar¹⁵ és Vujicsics Tihamér¹⁶ lelkesedik. Több napilap és folyóirat számol be az eseményről. Az egyikben ez olvasható: „Nemrégiben Aurora néven fiatal művészegyüttes alakult a fővárosban s máris rendkívüli feladatra vállalkozott: bábszínpadra vitte *A fából faragott királyfit*.

Művészi bábjátéknak nagyszerűbbet és alkalmasabbat el sem tudnánk képzelni Balázs Béla meséjénél és Bartók muzsikájánál. S az Aurora fiataljai olyan produkcióval ajándékozták meg a közönséget, mely művészeti életünkben valami újnak, ígéretesnek a hirdetője. Balogh Beatrix rendező pályája kezdetén álló művész. Meglepett bennünket a bábjáték iránt való fogékonysága éppúgy, mint muzikálitása. Ami azonban mindennél inkább magával ragadó, az a rendező és az egész együttes hallatlan

11 (1912–1986) lengyel bábművész, képzőművész, a bábjáték egyik megújítója. Költői metaforáiban az élő ember, a báb és a tárgy először van jelen azonos súllyal a bábszínpadon.

12 (1908–2013)

13 (1892–1963) zeneszerző, népzene kutató.

14 (1901–1956) az Operaház vezető főrendezője, díszlet- és jelmeztervező, az állami színházak szcenikai főfelügyelője. Az Aurora emlékkönyvébe – három hónappal a halála előtt – ezt írta *A fából faragott királyfi* előadásáról: „Felejthetetlen élményt jelentett számomra.”

15 (1908–2003) jelmeztervező, 1934-től az Operaház művésze, de számos más fővárosi színháznak, valamint a filmgyárnak és a televíziónak is tervezett.

16 (1929–1975)



A fogoly katonája. R. Balogh Beatrix, T. Koós Iván, 1959



merészsége, hogy olyan formai, stílusbeli újszerűsége törekednek a tartalom kidomborításában, a fényeffektusok alkalmazásában, ami reményt ébreszt bennünk, hátha ez a kezdeményezés lökést ad majd bábjátégyakorlatunk felfrissítéséhez.¹⁷

Molnár Gál Péter¹⁸ negyvennégy évvel később így emlékezik: „Marionettbábokkal játszani bábszínházat, ha nem is esztétikai ellenforradalom, legalábbis a szocialista realizmus eredményeivel elégedetlen revizionizmus. [...] Az egykorú, földszintes eszmerendszer talán azt is kifogásolta, hogy a bábokat fölülről irányítják a zsinórok. Akárha a fából faragott személyek egy bábszínház feletti mindenható

irányításban hinnének, s tagadnák az ember irányította, testközeli zsák- és vajangbábozás humanizmusának elsőbbségét.”¹⁹

Az együttesnek az induláskor negyven-egynéhány tagja van. Középiskolások, művészpályára készülő fiatalok, egyetemisták. Valóságos családi bábszínház ez, amelyben a fiúk elhosszú lánytestvéreiket, osztálytársaikat, barátait. Az évek során szerelmek szövődnek, házasságok kötődnek. A házasságokból gyerekek születnek, akik később átveszik a stafétabotot szüleiktől²⁰. Olyan szellemi szövetség alakul ki közöttük, amely egész további sorsukra, személyiségük alakulására hatással van. Itt kezdi

17 Dénes Tibor írása, Új Világ, 1956. október 11.

18 (1936–2013)

19 Népszabadság, 1999. szeptember 18.

20 Mint Koós György (1958), Koós Iván és Koós Ivánné Vajna Ildikó fia, aki a *Philemon* és *Baucis* egyik előadásával egy időben jön világra, édesanyja ezért nem vehet részt az előadásban. 1979-től tagja az Astrának, jelenleg a Magyar Televízió rendezője és producere.

pályafutását többek között Halmy Izolda²¹, Marék Veronika²², Csepely Péter²³, Gruber Hugó²⁴ és Urbán Gyula²⁵, akik később az Állami Bábszínház művészeiként teljesítik ki a bábjáték iránti vonzalmukat²⁶. Két évvel később átdolgozzák Bartók táncjátékának előadását, és vele egy műsorban bemutatják Haydn *Philemon és Baucis* című báboperáját, amellyel 1773. szeptember 2-án megnyitották Eszterháza a herceg messze földön nevezetes bábszínházát. Az eseményen megjelent maga Mária Terézia is leányai és fia társaságában.

Haydn legtöbb bábszínpadra írt műve elveszett, vagy hosszú ideig lappangott. A *Philemon*ból 1953-ig csak egyetlen áriát ismerhettünk, ekkor került elő Párizsban az opera kézírata. Az újbóli világpremierre 1958. szeptember 14-én, Budapesten kerül sor Koós Iván tervezésében és Balogh Beatrix rendezésében az Aurora új játszóhelyén az Erzsébet (akkor Engels) téri Nemzeti Szalon földszinti nagytermében. Az együttes számára új technikával, árnyjátékként játsszák Haydn operáját. „A mese Jupiter Philemonnál és Baucisnál tett látogatásáról szól, amint azt annak idején Ovidius megírta – olvashatjuk az egyik tudósításban. – Az árnyjáték kerete egy ókori váza, ennek figurái elevenednek meg és a fináléban a szemünk látára ecset varázsolja a váza fölé a két fát a vászonra²⁷. Tehát tulajdonképpen életre kelt képről van szó, ami kissé meghökkentő, mert a képzőművészeti alkotás meg a mozgás szöges ellentétben áll egymással. Ezen a kritikus ponton a műfajt a zene segíti át, hiszen a ritmus önként nyújtotta a mozgás lehetőségét. A probléma legfeljebb az, hogy minden mozgás három dimenzióban tör-

ténik, az árnyjáték figurái pedig csak két síkban mozoghatnak. Nem tudnak például profilból szemben fordulni, csak ha fejüket megcserélik. Mindez nem baj, sőt némi groteszk bájta kölcsönöz a játéknak. A mű szövegének prózai részét magyarul mondják, az áriák, a duettek és a kórus-részek a bécsi opera előadásában németül hangzanak el. A kétnyelvű előadás kissé zavart, de opera előadásában nem újdonság az ilyesmi.

Az aurorások a sokféle ismeretet követelő feladatot jó művészi érzékkel, egyszerűen és nagyon hatáson oldották meg.”²⁸

Érezhető, hogy a jó szándékú és szakavatott kritikus nemigen tud mit kezdeni az árnyjátékkal; inkább sejtí, mint érti az alkotók szándékát. Az Aurora újabb bemutatója megint kitaposatlan úton jár. Ahogy a kettős premiert megelőző két pantomim-műsorával is olyan ingoványos talajra tévedt, amelyről a marxista színházesztétika azt hirdette, hogy „a polgári dekadencia egyik idejétmúlt, csődöt mondott műfaja. Embertelenségénél fogva megfosztja az embert a beszédétől”²⁹. Igaz, a *Nem iszunk pohárból* és az *Emberi történet* című összeállítás már a kádári „konszolidáció” időszakában készült, amikor efféle szélsőséges nézeteket nem illett hangoztatni. Balogh Beatrix pantomim-műsorai újabb kifejezőeszközök felé nyitották meg az együttes formanyelvét. Magyarországon nemcsak színházakat szoktak lerombolni. A Hauszmann Alajos tervezte Kioszkból átalakított Nemzeti Szalon 1907-ben megnyílt pompás épületét 1960-ban lebontják, mert távolsági autóbusz-pályaudvar épül a helyére. Az együttes némi kilincselés után megkapja helyette a IX. Kerületi Tanács évek óta használatlan pincehelyiségét

21 (1939)

22 (1937)

23 (1938)

24 (1938–2012)

25 (1938)

26 Az impozáns névsorból meg kell említeni Keönch Boldizsárt (1938) is, aki ugyan nem bábművészként folytatta pályáját, de kiváló koncerténekes és énektanár, a Zeneművészeti Főiskola tanára lett. Ő volt a hőskorszak zenei mindenese, számos produkció zenei összeállítója.

27 A történet végén a két szerelmes összeölelkező fává változik.

28 Vitézy János (1918–1962), Népművelés, 1958. október

29 Gera Zoltán: *A szabadság bennünk van*. Bp., 2013. 58.o. Gera idézi Simon Zsuzsa szavait, melyeket a főiskolai hallgató pantomimként bemutatott helyzetgyakorlatára mondott.



A nagy hegyi tolvaj. R: Vizvári László, T: Ősz Szabó Antónia, 1968



Haláltánc. R: Vizvári László, T: Koós Iván, 1979



Ember a Holdon. R: Koós Iván, Vizvári László, T: Koós Iván, 1971

a Ráday és a Török Pál utca sarkán. A tagok egy része távozik, újak lépnek a helyükre. Balogh Beatrix is távozik. Ekkor kerül az együtteshez Ősz Szabó Antónia³⁰ keramikumművész, Cser Tamás³¹, Giovannini Kornél³², Hollós László és mások. Nevet is változtatnak: 1961-től Astra Bábegyüttes néven folytatják működésüket. A megújult együttes első bemutatója marionett-esztrádműsor, rendezője és tervezője Vízvári László. A címe *Álomcirkusz*. A következő esztendőben sor kerül Balázs Béla népszerű marionett-komédiájára, *A könnyű emberre*. Az együttes egykori tagja, Urbán Gyula, immár a prágai Művészeti Akadémia diplomájával a zsebében két darabot állít színpadra, egy marionett-*Hamupipő*két Prokofjev zenéjére, és saját prágai diplomamunkáját, a *Hupikék Pétert* alsó mozgatótechnikával.

A Török Pál utca 3. alatti pompás színházteremben az utolsó premier 1965-ben a pécsi Bóbita együttestől átvett bábopera, *A kiskakas gyémánt félkrajcárja*, Donászy Magda szövegére, Vass Lajos zenéjével, Németh Antal rendezésében³³. Utána az alig négy évig tartó idilli állapot véget ér. A baj az, hogy a jórészt társadalmi munkában színházzá alakított egykori szenespince túlságosan jól sikerült. Hamar híre megy, többen megirigylük, és a legügyesebbek hamarosan meg is kaparinthatják a KISZ részére. Ha ma elmesélnénk valakinek, hogy a Pinceszínházat egykor megszállott bábosok hozták létre, téglát hordtak, maltert keverték, betonoztak, sított cipeltek, hegesztettek, fémvázaz zsinórpadrást készítettek, villanyt szereltek, alighanem kinevetnének. Azt meg végképp nem értenék, mit jelent, hogy olyan színpadot építettek, amelyen a bábjáték valamennyi műfaja játszható a kesztyűsbábtól a marionettig.

De ügyeskedők nemcsak a rendszerváltozás óta vannak. 1966-ban is el lehetett érni, hogy a sok

kiskirály egyike, a IX. Kerületi Tanács népművelési csoportvezetője szűkszavú levél kíséretében kibrudalja otthonából az Astrát, és intézkedjen valamennyi felszerelés haladéktalan átadásáról. Fellebbezésnek helye nincs.

Vízvári Lászlót azonban nem olyan fából faragták, aki beletörődik a reménytelen helyzetekbe. „Úgy látszik, igaz a mondás: sub pondere crescit palma (teher alatt nő a pálma), a mostohává vált körülmények új erőfeszítésre sarkalltak.” – írja. A fennmaradás egyetlen reményét biztosító Csalogány utcai műhelyben³⁴ elkészítik *A bűvészintast*, amelyhez nem kell színház; saját hordozható színpadjukon is eljátszható. A rövidzsinóros marionettelőadás – Ősz Szabó Antónia tervezésében, Vízvári rendezésében – 1966 novemberében, a Pécsi Bábjátékos Napok keretében kerül bemutatásra. „A darabot aktuális mondanivalója miatt mutatjuk be – fogalmazza meg szándékát a rendező a műsorfüzetben. – Az ember jobbik fele alkotó fantáziájával csodás világot épít maga köré. Rosszabbik fele azonban el tud szabadítani olyan erőt, mely képes elpusztítani mindent, ami eddig épült, sőt magát az embert is. Ezt az erőt megállítani, és újból mindent felépíteni csak az ember jobbik fele képes.” 1967-ben jóakarók és Astra-rajongó tisztviselők segítségével mégis otthonra talál az együttes. A „Csili”, a főváros egyik legrégebbi művelődési otthonának újonnan kinevezett igazgatója invitálja Vízvári hajléktalan csapatát együttműködésre. A Csili elnevezést mintha egyenesen az Astrának találták volna ki. A pesterszébeti művelődési központ kedves és régóta hivatalos rangra emelkedett beceneve annak köszönhető, hogy a XX. kerületi Nagy György István utcát, ahol az épület áll, valamikor régen, a ház felépülésekor Csillag utcának nevezték. A hajdani Erzsébetfalva lokálpatriótái kezdték el becézni a soroksári Duna-ág

30 (1938)

31 (1938–2002)

32 (1940)

33 A csereakció keretében a *Hagymácska* című Gianni Rodari mese előadásáért az Astra „kölcsonkaptá” a Bóbita 1961-ben bemutatott produkcióját.

34 A helyiség fontos szerepet játszik az együttes életében. Eredetileg Szokolay Béla (1891–1959) bábjátékos lakása és műterme volt. Halála után a II. kerületi Tanács átadja a bérleti jogot az Aurórának, azóta ez az együttes kísérletező műterme, műhelye és kényszerhelyzetek idején próbaterme.



Példabeszédek. R: Vízvári László, T: Koós Iván, 1994

mellett fekvő pesti kerület közkedvelt kultúrházát. Nyilván szeretetből. Az ember csak azt szokta becézni, aki vagy ami közel áll a szívéhez.

Ez lett a sok viszontagságot átélte együttes új, igazi otthona. A színházterem színpadát úgy alakítják át, hogy egyéb műsoros rendezvények mellett alkalmas legyen mindenfajta bábtípus megjelenítésére. Könnyen mozgatható és eltávolítható paravánt, forgatható oldallábakat, az alsó mozgatószűz bábjátékok számára árkot, a marionettekhez emelvényeket építenek be. Új horizontpályát szerelnek fel, felújítják és a bábjáték igényeinek megfelelő módon alakítják át a világítást és a hangtechnikai berendezést.

Itt mutatják be a *Játsszunk bábcirkuszt!* etűdjeit (Lovak, 1968, Fóka, pingvin, 1969, Oroszlán, kutya, kacsa, delfin, 1970, Víziló, strucc 1972), Marék Veronika meséit (Zenélő doboz, Süni és a barackok, 1968, Óriás mókus, 1972), valamint a Bartók és Kodály népdalfeldolgozásaira készült *Gyermekjátékok* című merevpálcás marionett-jeleneteket. 1971-ben újabb Haydn-báboperát tűznek műsorra: az *Ember a Holdont*. Az újjáalakult együttessel is előszere-tettel váltogatják a technikákat: a *Don Quijote* (1973), a Saint-Saëns zenéjére készült *Noé bárkája* (1974) és a *Lok sziget tündére* (1976) című breton

népmese-feldolgozás árnyjáték, Balázs Béla meséje, a *Hét királyfi* (1975) síkbábokkal, Tamási Áron játéka, a *Búbos vitéz* (1978) rövidszinóros marionettekkel kerül színpadra.

Az 1979 utáni időszak legjelentősebb vállalkozása az 1985-ben bemutatott *Varázsfuvola*. Koós Iván, aki az előző években tervezői munkája mellett rendezéssel is kezdett foglalkozni (Vízvárival közösen állította színpadra az *Ember a Holdont* és a *Hét királyfi*), mintha titokban készült volna Mozart utolsó színpadi művének rendezésére és tervezésére. Ahogy a zeneköltő is akkor koronázta meg ezzel a remekművel életművét, amikor alkotói pályája legmagasabb csúcsára érkezett, ötvennyolc évesen Koós Iván is joggal érezte, hogy eljött az idő valamiféle összefoglalásra. A személyes mondanivalón túl bizonyára azért esett a választása erre a szabadkőműves szellemiséget árasztó, gyönyörűséges Singspielre, mert tudta, hogy legjellemzőbb sajátossága a minden emberi szívhez, gyerekhez-felnőtthöz egyformán szóló egyszerűség és közérthetőség. Ebben a daltjátékban minden lélekkel telítődik, átszellemül és eredeti „mesebeli” jelentését megőrizve magasabb értelmet nyer. És benne van az Astra egész hitvallása. „A *Varázsfuvola* szimbolikus mesejáték, lát-szólag a Singspiel keretében, de valójában minden

műfaj összefoglalásával, a népdaltól az oratóriumkórusig, az egyházi korálfeldolgozástól a koloratúráig. Tehát a zene és az élet minden rétege, minden gazdagsága és főleg minden ellentéte, az emberi arc ezer változatában” – írja róla Szabolcsi Bence.³⁵

Ez az összefoglalás emeli az Astra előadását is a magyar bábjátszás legjelentősebb alkotásai közé. Külső jegyeiben a 19. században divatos papírszínház stílusát idézi, de kifinomult, bravúros technikai megoldásai – bár a nézők előtt rejtve maradnak – egyszerre mulattatnak és csalnak könnyet a szemünkbe. Az előadáshoz épített bonyolult és mégis nagyon egyszerű színpadon alulról, felülről, oldalról mozgatott sík figurák jelenítik meg Schikaneder mesejátékának hőseit. A naiv egyszerűség és a rafinált technika csodás elegye ez a minden mozzanatában forrásvíz tisztaságú előadás.

A verses szövegkönyvet Cs. Szabó István³⁶ írta, a hangfelvételen az Aurora, illetve az Astra egykori tagjai működtek közre. Talán a szereposztást is az összefoglalás szándéka vezérelte.

A premiere a VII. Pécsi Nemzetközi Bábfesztiválon került sor. Európa számos országában vendégsepeltek vele. 1993 júniusában a keszthelyi kastély parkjában, éjfélkor volt az utolsó előadása. 1995 őszen a produkciót – néhány változtatással, kiegészítéssel, átdolgozott librettóval, de Koós Iván eredeti tervezésében, rendezői elképzelését érintetlenül hagyva – átvette, és máig műsoron tartja a Budapest Bábszínház.

2013-ban *Hajnaltól a csillagokig* címmel jubileumi album jelent meg az Aurora/Astra működéséről. A színes, képes krónika Ősz Szabó Antónia és Zoltán Annamária szerkesztésében, a Piarista Rend Magyar Tartománya támogatásával készült, és 1954-től napjainkig követi az eseményeket. Ősz Szabó Antónia, aki Vízvári László halála után átvette az együttes vezetését, a tőle megszokott szerénységgel háttérbe húzódik. Bár tervezői egyénisége 1966 óta jelentékeny szerepet játszik az együttes arculatának alakításában, munkássága a könyvben

csupán a gazdag képanyagon keresztül jut szóhoz. A szerkesztők úgy vélték, hogy a nagy múltú együttes igazi története Koós Iván és Vízvári László halálával véget ér. Vízvári két utolsó, emblemikus munkája, a *Példabeszédek* (1994) és a *Fiú születik* (1999) méltó lezárása gazdag életművének.

De az együttes igazi jelentősége az egész magyar bábjátszást befolyásoló hatásában van. A fentebb említett és nem említett egykori tagok, akik hivatásosként folytatták pályájukat, magukkal vitték az Aurora/Astra szellemét, Vízvári hitét és emberségét. Ki valamelyik bábszínházban dolgozott tovább, ki saját együttest alapított. Mindkét esetben érvényesíteni tudott valamit abból, amit mestereitől kapott. Amikor 1958-ban Szilágyi Dezső került az Állami Bábszínház élére, az első években a Győri Állami Bábszínházban kialakult vásári bábjáték-hagyományok tovább-éltetésének célja vezérelte. Hamar rájött azonban, hogy ez kevés a 20. század második felében a felemelkedéshez. 1960-ban azzal a nem titkolt szándékkal szerződött Koós Ivánt, hogy a hivatásos bábszínház kedvezőbb feltételei között tovább éljen mindaz a tradíció, amelyet Vízvári együttese *A fából faragott királyfi*val és a *Philemon* és *Baucisszal* a korszerű bábjátszás nyelvén átfogalmazott. Ezek nélkül soha nem jött volna létre az a korszak, amely Bartók, Sztravinszkij, Kodály műveinek bábszínházra állításával hosszú időre a nemzetközi élvonalba emelte a magyar bábművészetet. Koós Iván meghatározó szerepet töltött be a hatvanas-hetvenes évek nagy felívelésében. Ő volt a közvetítő az Aurora/Astra eredményei, művészi tisztasága, magasrendű erkölcsisége és az akkor még mindig egyetlen hivatásos bábszínház célkitűzései között.

Az Astra az egyetlen magyar bábegyüttes, amely soha nem akart hivatásos bábszínház lenni. Vízvári így írt erről 1989-ben: „Az elmúlt évek «profizálódási» folyamatai nem ejtették gondolkodóba az Astra együttest. Nem adja fel amatőr jellegét, mely a gondok ellenére is biztosítja számára a kísérletezés

35 (1899–1973): *A zene története*. Bp., 1958. 279. o.

36 (1942)

lehetőségeit és a függetlenséget, működésének immár 36. évében.³⁷ Nem csupán arról van szó, hogy elriasztották a kötöttségek, amelyekről évekig panaszkodtak az amatőr életformát elhagyó sorstársak. A mindennél előbbre való *ethoszt* féltették. Úgy gondolták, hogy az *amatőr* létforma feladásával csorbulna a szabadság, az öröm, amelyet csak az önként választott életforma válthat ki. Vízvári László, a pásztor

egész életében gondosan vigyázott a rábízott nyájra. Neki az volt a legfontosabb, hogy a nyáj valamennyi tagja örömmel vegyen részt a közös alkotásban, akár a színpadon, akár a nézőtérre foglalnak helyet azok a hívek, akik a szépség oltára előtt összegyűltek.

(*Hajnaltól a csillagokig. Az Aurora–Astra bábegyüttes története 1954-től napjainkig*. Szerk. Ősz Szabó Antónia és Zoltán Annamária. Bp., 2014. Bembo Kft.)

THE MORNING STAR OF HUNGARIAN PUPPET THEATRE

The Aurora Puppet Ensemble was founded in Budapest sixty years ago in 1954. Its founders were László Vízvári (1919–2003), a Piarist monk; Beatrix Balogh (1924–1985), a writer and designer; and Iván Koós (1927–1999) a painter. This amateur ensemble performed Bartók’s ballet, *The Wooden Prince*, and Haydn’s opera, *Philemon and Baucis*. In these performances, they recalled the baronial castle theatres of long ago, harmonizing long neglected works from aristocratic times with the most modern masterpieces. Aurora’s performance called attention again to puppet theater’s most sophisticated and subtle form, the marionette. In 1961, the Aurora Puppet Ensemble changed their name to Astra, but preserved their original spirit. The emphasis was still on amateurs in the truest sense of the word. In 2013, an anniversary album on the ensemble, *From Dawn to Stars*, was published. The full-color chronicle is full of pictures and covers events from 1954 to 1999. The editors felt that the deaths of Iván Koós and László Vízvári marked the end of the ensemble’s real story. Géza Balogh’s article uses the anniversary album to evoke the rich history of the Aurora/Astra Ensemble through its great successes and severe hardships. “The genuine significance of the ensemble is in its effect on the whole of Hungarian puppetry. László Vízvári’s faith and humanity as well as the spirit of the other members did not survive their deaths.

37 Az UNIMA Magyar Központjának Körlevele, 1989. 13. o.



Vízvári László egy templomi betlehemesnél (Archivált fotók: Szilágyi Mária)



Szilágyi Dezső (1922–2010) és Szőnyi Kató (1918–1989)



Koós Iván (középen) Kása Melindával és Kosztelnik Győzővel



Bródy Vera



Koós Iván (1927–1999)

Henryk Jurkowski

A MAGYAR BÁBSZÍNHÁZ ALKOTÓI

A magyarországi bábjátszásnak hosszú a története, és megvannak a maga specialistái is, akik ezt a történetet elmesélik. Én is írtam a magam történetében az eszterházi kastélyban működő bábszínházról, és Blattner Géza „Szivárvány” nevű bábszínházáról is, amely a két háború közötti időszakban nagy hatást gyakorolt a francia színházra. De most nem történelmi előadásra készülök, hanem olyan kiváló magyar bábművészekre emlékezem vissza, akiket közvetlenül ismertem, és láttam a munkáikat.

Természetesen minden a Szilágyi Dezsővel való barátságomtól kezdődött, aki az 1950-es években Varsóba látogatott, hogy megismerkedjen színházunkkal, később pedig hasonló – tanulmányi – céllal ellátogatott Varsóba Szőnyi Kató is, ezt követően pedig nagyszámú küldöttség utazott Budapestre, az Állami Bábszínház tízéves évfordulójának megünneplésére, ahol nemcsak a várost, annak építészetét és múzeumait csodálhattuk meg, hanem a magyar bábművészek tevékenységének, működésének művészeti programját is.

Az UNIMA Bábművészeti Világenciklopédiájában egyes történészek színházaink 1945 és 1989 közötti történetének úgynevezett „szovjet korszakáról” beszélnek. Ez nem illendő megfogalmazás, legalábbis a lengyel és a magyar bábszínház viszonylatában. Ha létezett is a szovjet színház hatása, akkor csak a szervezeti formákat illetően. Művészi értelemben hatása a szocialista realizmus formájában csak pár évig tartott. Budapesten igazi magyar bábszínházat láttunk, magyar gyermekmesékkel.

A saját stílus keresése csak 1956 után kezdődött el. Az általánosan ismert meseszálak mellett a színház magyar népmeséket és romantikus verses műveket is színpadra vitt. Ilyen volt többek között Petőfi Sándor *János vitéze* (1958), *Az ezüsfurulya* című

népmese Szilágyi Dezső (1959), a *Ludas Matyi* Hárs László feldolgozásában (1960), valamint Arany János *Toldi* című elbeszélő költeményének 1963-as adaptációja. Ezeket a színház az új színpadi eszközök segítségével vitte színre. Molnár Gál Péter elképzelésének megfelelően a Toldi színrevitelében a színház már szakított a korábbi realiztikus stílussal, mind a bábuk megformálásának kifejezőerejében, mind pedig azok megjelenési formájában.¹

A budapesti bábszínház, éppen látogatásunkkor, Arany Jánosnak ezt a folklorisztikus Toldiját mutatta meg nekünk, ami a 14. századi legyőzhetetlen magyar lovagról szól. Igaz, az előadás paraván-jellegű volt, a bábuk a színészeket helyettesítették, bár stilizált formában, de Toldi nagyságát (Bródy Vera csodás díszletével?) tökéletes formában demonstrálták. Nem volt szovjet hatás. Inkább a közeli Prága befolyását lehetett sejteni, ahol a bábjátszás akkori pápája, Jan Malík trónolt. Hatása a rendezés elveit érintette, míg a budapesti színház megvalósításának formájáról a díszlettervezők döntöttek. Azok pedig magyar neveltetésűek voltak. Az ő elkötelezettségükről Szilágyi Dezső gondoskodott, aki kiváló alkotóegyütttest szervezett, mely vezetésével számos kítűnő előadást hozott létre.

A dolgoknak következő sorrendjét állapíthattuk meg: Szilágyi Dezső (1922–2010) jogászi képzettséggel, irodalmi és színházi ambíciókkal rendelkezett, és hatalmas tudása volt a gyermeknevelésről, valamint a színház segítségével való gyermeknevelés steineri koncepciójáról. A népművészet iránti lelkesedéstől áthatva olyan művészeket kért fel együttműködésre, akik saját tehetségükkel és művészi öntudatukkal támogatták őt. Elképzelhető, hogy Bródy Vera zenei műveltsége volt hatással az Állami Bábszínház olyan alakulására, mellyel a színház korunk

1 Molnár Gál Péter: Színház a bábokkal. in: *A mai magyar bábszínház*. Szerkesztette: Szilágyi Dezső. Budapest, 1978. 18.

2 A szerző téved, a Toldi díszleteit Koós Iván tervezte, Bródy Vera a bábok tervezője volt. (B.G.)



Hegedűs Géza – Kardos György: *Fehérlófia*. R: Kovács Gyula, T: Bródy Vera. Állami Bábszínház, 1963



J. Svarc: *A sárkány*. R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván. Állami Bábszínház, 1967



B. Brecht - K. Weil – Szilágyi D.: *A kispolgár hét főbűne*. R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván. Állami Bábszínház, 1969

legjelentősebb zeneműveinek megvalósítójává vált. Elképzelhető, hogy Koós Iván képzőművészet iránti érzékenysége döntött az előadások változatos stílusáról és technikai kivitelezéséről.

Eközben természetesen örkövde Szilágyi elképzelései felett. Szilágyi a színház stílusát a 20. század első felében megszerzett európai bábszínházi tapasztalatokkal összhangban alakította ki. A bábu mint színész koncepciója Craig elméletéből és a Bauhaus kísérleteiből származott. A következőképpen fogalmazta ezt meg: *A bábuk nem az ember, tehát az élő színész utánozására szolgálnak, hanem saját jogon irányított teremtmények, univerzális értékű típusokat alkotnak, és az emberi tulajdonságokat kódok segítségével szimbolikus szintre emelik.*³

Ezen alapelvek megvalósításához természetesen szüksége volt megfelelő kezesre Szőnyi Kató (1918–1989) személyében, aki képzettsége szerint színész volt, és aki tapasztalatszerzésének idő-

szakát a „Mesebarlang” társulatánál, valamint a győri bábszínháznál töltötte. Később, miután elvégezte Jan Malíknál a rendezői kurzust, az Állami Bábszínházban lett főrendező, Szilágyi Dezső jobbkezeként. Folyamatosan rendezte a bábjátás legfontosabb műveit, melyeket előzőleg Szilágyi színpadi megjelentéseihez alkalmazott és adaptált.

Szőnyi Kató halkszavú és barátságos ember volt, aki könnyen teremtett kapcsolatot. Sokoldalú tehetség volt, mindig készen arra, hogy a kis feladatokat, a kis állatmeséket ugyanolyan kitűnően elvégezze, mint Shakespeare vagy Bartók legkiválóbb műveit. Később is, mindig így járt el. Kétségtelen, hogy Szilágyi inspirálta, de végeredményében ő volt a katalizátora minden alkotói vállalkozásnak. Ő volt az, aki megbeszélte a forgatókönyveket, és ő egyeztetette le és tárgyalta is meg azokat, sőt ő döntött a színészi tevékenységek mikéntjéről, módszeréről. Olyan benyomást keltett, mintha a munkatársai

3 Szilágyi Dezső: *A Budapesti Állami Bábszínház harminc éve*, 9. oldal



W. Weyrauch: A japán halászok. R: Szőnyi Kató, Báb: Koós Iván, 1973. Állami Bábszínház

mögé bújt volna, de alapvetően ő volt minden előadás összekötője.

Bródy Vera mellett, aki különösen a gyerekeknek szánt repertoárjában számtalan színházon kívüli (mint a rendkívül népszerű televíziós kismalac, Mazsola megalkotása) és színházi tapasztalattal rendelkezett, az Állami Bábszínház fontos személyisége volt még Koós Iván (1927–1999) is. A rendkívül tehetséges festő, akit a budapesti Képzőművészeti Főiskola elvégzése után elvarázsolt a hatalmas tehetségű Csontváry Kosztká Tivadar naiv és groteszk festészete, nagy karriert futott be, festőként ugyanúgy, mint a művészettörténet professzoraként, de a legsikeresebb műveit mégis az Állami Bábszínházban alkotta meg. Koós intellektuális festő volt. A festészet minden új irányzatát ismerte, de csak mértékkel alkalmazta azokat, akár az új technikai kivitelezések, akár a szimbólumok alkalmazása, a kép dimenzióinak megsokszorozása tekintetében. Jellemző azonban, hogy nagyon nehéz rámutatni a szerzősége által meghatározott művekre.

Az Állami Bábszínház művészei általában csapatmunkában, együttesként dolgoztak.

A gyerekeknek szánt mondák, mesék előadásában a színház leginkább a népi kultúrából merített inspirációkat. A népi hímezés, a népi kerámia, a népművészeti szobrok, faragások, a legkülönbözőbb ornamentumok határozták meg az olyan előadások plasztikai jellemzőit, mint amilyen az *Ezüsfurulya*, a *Ludas Matyi* vagy a *János Vitéz*. A stilizálás a színpadra vitel általános gyakorlatává vált. Az Andersen nyomán bemutatott *A császár új ruhájában* (1961, rendező Szőnyi K., tervező Koós I.) olyan bábkukat alkalmaztak, amelyek a maguk speciális létét leegyszerűsített, szinte teljesen geometrikus formával és az anyaguk hangsúlyozottan kézzelfogható technikai kivitelezésével manifesztálták.

A bábszínházak műfaji jogainak figyelembevételével a budapesti színház alkotói a figyelmüket az előadások vizuális oldalára összpontosították, korlátozva azok szóbeli rétegét. Az irodalmi szöveget annyira őrizték meg, amennyre ez feltétlenül szükséges volt. Ezt az elvet alkalmazták akkor is, amikor színpadra vitték Shakespeare *Szentivánéji álom* című vígjátékát (1964, rendező Szőnyi K., bábok Bródy V., díszlet Koós I.). A mű cselekményének három szálát azoknak megfelelő három cselekvési háttérrel és megfelelő alakjellemzésekkel különböztették meg. A lírai szálak értelmezésében a színház az alakok 'stilizált' realizmusát őrizte meg. A fantázia szintjén azonban addig nem ismert magas fokon érte el a mese igazságszintjét, amit a fekete színház technikájának alkalmazásával (annak sokszínű változatában) ért el. A mesteremberek világát groteszk szobrászi eszközök segítségével ábrázolta, nem mondvá le a szöveg és az alakok gesztusainak naivitásáról. Pyramus és Tisbe történetének elmondásakor a mesterember-bábok hatalmas maszkok mögé bújtak, amelyek azonnal színpadi jelmezként szolgáltak számukra.

E technikai variációk mellett is, a színpadra alkalmazók biztosították az egymástól idegen világoknak az egymáshoz rendeződő harmóniáját. Shakespeare fantasztikus komédiája logikus színpadi értelmezést kapott.

Bartók Béla *A fából faragott királyfi* (1965, rendező Szőnyi K., tervező Bródy V.), és Igor Sztravinszkij



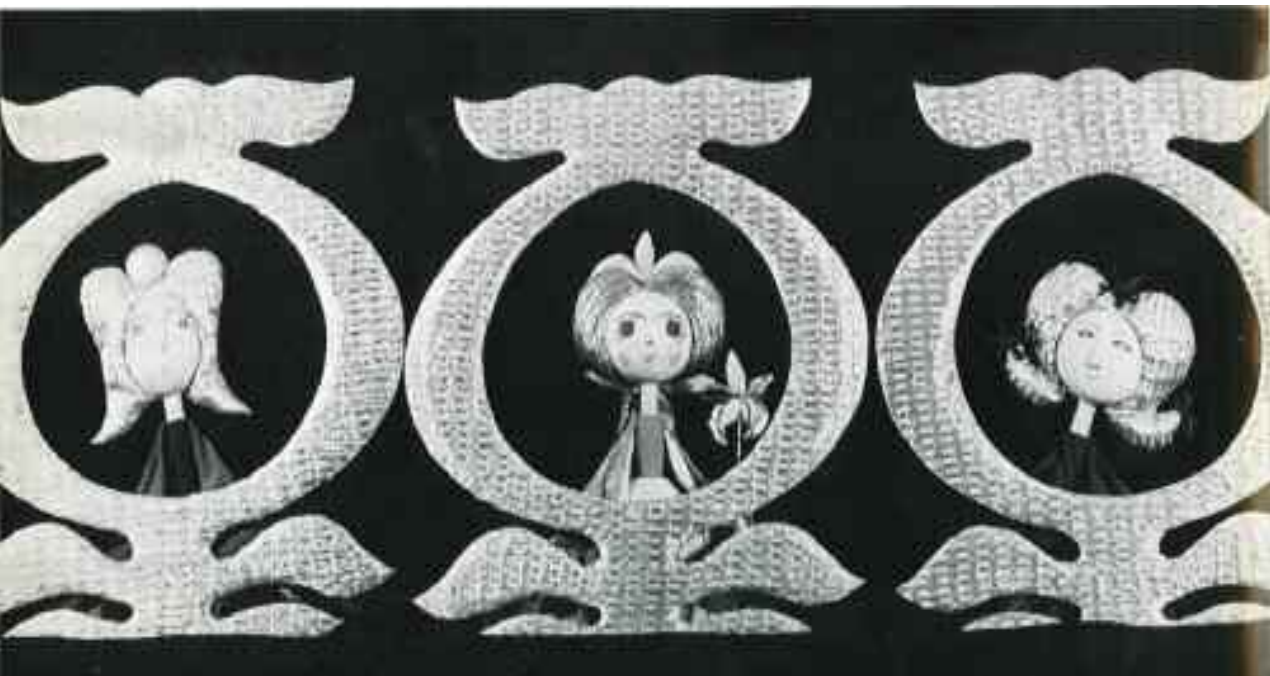
A csodálatos mandarin. R. Szőnyi Kató, T. Koós Iván. Állami Bábszínház, 1969

Petruska (1965, rendező Szőnyi K., tervező Koós I.) című balettjeinek bemutatója adta meg a kezdő lökést ahhoz, hogy a zenés művek állandóan jelen legyenek a színház repertoárjában. *A fából faragott királyfi* szerzőjének filozófiája és szimbolikája a bábszínházban megfelelő kifejezési eszközökre talált. Amíg a *Szentivánéji álom* a nézőt olyan világba vezette el, amelyben a tündérek az érzékelt valósághoz tartoztak, addig *A fából faragott királyfi* ennél még mélyebbre vezette, olyan ősrégi korokba, amikor a természet az ember aktív partnere volt, és a természettel való harmóniában létezés állapotának elérése az egyetlen esélye volt az embernek a megmaradásra.

A *Petruska* az emberi lét feltételeiről és az ígába hajtott emberről szól. A színpadon bemutatták az orosz rendetlenséget, azaz a népi szórakozások színterét, annak minden furcsaságával és anomáliáival. Az előadás légkörét az orosz népdalok motívumai által inspirált zene és a színpadkép formálta, alakította. A táncoló tömeg közepette a Varázsló felállította a saját marionett-színházát,

és *Petruska* e színház körülményei között élte meg saját kalandjait.

Petruska mint a Varázslótól függő, általa mozgatott marionett-bábu, többször fellázadt, elhagyta a színtársulatot, és mint szabad ember – pálcás-báb formájában – saját, független tevékenységet folytatott. A bábtechnika megkülönböztetése hangsúlyozta az események drámaiságát, és a színházi metafora kifejezésére is szolgált. Molnár Gál Péter felfogásában ez a következőképpen nézett ki: *Íme, amikor a bábszínház – ez a színház a színházban – megjeleníti a három kis marionett-figurát: a Néger, a Balerinát és Petruskát, mint ellentéteit a maszkoknak és a pálcásbábuknak, azoknak, amelyek a közönséget ábrázolják, látjuk árnyékukat a függönyön, és látjuk Petruskát, aki ellenkezik a Varázsló akaratával – Petruska görcsös, fájdalmas vonaglása, rángatózása ijesztő látvány. Őült tánca és kétségbeesett erőfeszítése, a zsinóron való kúszása, ágaszkodása, harca azért, hogy a zsinór mechanizmusát magához vonhassa, nagyon éles és feszültséggel teli jelenet, amely az elnyomóval folytatott harcot*



Hegedűs G. - Kardos Gy.: *Fehérlófia*. R: Bánd Anna, T: Bródy Vera. Állami Bábszínház, 1970



Ligeti György - Szilágyi Dezső: *Aventures*. R: Szőnyi Kató, Báb- és díszlettev: Koós Iván. Állami Bábszínház, 1976

ábrázolja, a bábu szerepére redukált művész harcát, de egyúttal annak az embernek a harcát is, aki tudatában van a saját céljainak.⁴

Az 1960-as évek közepén Szilágyi életre hívott egy kísérleti stúdiót azzal a céllal, hogy a kifejezés különféle eszközeit, és azok bábszínházi alkalmazásának lehetőségeit kutassa. 1966-ban volt a bemutatója a *Bábuk és emberek I.* programjának, amely néhány rövid műből állt. Sławomir Mrożek *Strip-tease* című egyfelvonásosában (amit Szőnyi Kató rendezett, Koós Iván tervezett) maszkos színészek léptek fel, akiket a pop-artból származó nagyméretű rekvizitumok vettek körül. Beckett *Jelenet szöveg nélkül* (Koós Iván díszlete) című pantomimjében a modern Pierrot figurája lépett fel, amit kiválóan mozgattak (Pataky Imre⁵), és a bohóc kalandjai teljes mértékben kifejezték az alkotás eszméjét.

Az 1969-es év nagy eseménye volt Bartók Béla *Csodálatos mandarinja* Szilágyi Dezső feldolgozásában (Szőnyi Kató rendezte, Koós Iván tervezte). Az előadásnak már az első színpadképei a modern, mechanizált világ légkörébe vezették a nézőket, abba a világba, amelynek ritmusát a gépek határozzák meg, és amelyben az ember elveszíti személyes jellegét, elszürkül és névtelenné válik. Ilyen háttérrel a ceremoniális jelmezbe öltöztetett Mandarin az elfeledett értékek, a kitarítás, a célratörés szimbólumává vált, és az emberi méltóság szószólójaként jelent meg.

Az arcuktól megfosztott emberek szürke körvonalait a díszletek jelezték, az utcai lámpák pislákoló fényei között mozgó, elmosódó négyzetrácsok és épületek sötétségbe burkolózó körvonalai segítettek a megfelelő képzettársításokat. Éles ellentétben állt velük a Mandarin színes kosztümje és színpadi létezése, cselekedeteinek eltérő ritmusa, amely lekének nemességét kifejező belső impulzusok eredményeként nyilvánult meg.

A bábok kiváló megjelenítése, mozgásuknak a zenével való kitűnő összehangolása eredményezte, hogy mozgás közben a bábukról eltűnt a mozgó formált tárgy érzete. Helyette olyan életre keltett

plasztikus freskó integrált részévé váltak, mely teljes harmóniában lévő egésként működött.

1972-ben a színház kísérleti stúdiója bemutatta a *Bábuk és emberek II.* programját. Ez is néhány rövid műből állt. Ligeti György és Szilágyi Dezső: *Aventures* (rendező Szőnyi K., tervező Koós I.) című műve a tárgyszínház poétikáját vette figyelembe, az emberekhez hasonlító bábuk által képviselve. Jean-Claude van Itallie *Motel* című darabja (rendező Szőnyi K., tervező Koós Iván) a hagyományos esz-közökből merített, leglábbis látszatra, mert új színpadi koncepciókat is bevont.

Ennek az előadásnak az eszméje a díszlet váltakozó funkciójához vezetett. A dobozszínpad, amelyet a kicsi, zárt paraván fölé építettek, a motel tulajdonosát ábrázolta. Ő az, aki szobát ad ki egy szerelmespárnak. Ezek két kesztyűbáb, akiknek a szobája és ők maguk is – ahogy az előadás topográfájából kiderül – a tulajdonosnő belsejében található. A lírai csend perceit szeretnék itt megtalálni, de a motel tulajdonosnőjének hangja, aki szüntelenül reklámozza a saját szolgáltatásait, az örületbe kergeti őket. Így azután mindent lerombolnak maguk körül, a saját szobájukat és a motelt, annak tulajdonosnőjét, végül pedig a kicsiny dobozszínpadot is, amelyen a történet lejátszódott. Így az említett kesztyűbábokkal együtt a díszlet is a dráma hőisévé válik, és metaforikus funkciót tölt be. A Motel tervezői szempontból az Állami Bábszínház legforradalmibb előadása volt. A klasszikus kifejezési eszközök szétesésének folyamatát demonstrálta, és így a posztmodernizmus előfutára volt. A változó funkciójú díszletek formáltak Kodály Zoltán: *Háry János* című daltéka előadásának jellegét is (1972, rendező Szőnyi Kató, bábok Bródy V., díszletek Koós I.). A Háry Jánosról szóló elbeszélést egy kancsó bor mellett egy népkocsmában szötte két lapos alak, természetes nagyságban. Ők hívogatták a paraván elé a báb-hősöket, közöttük a címbeli Jánost is, aki magyar huszárként a Napóleon elleni háborúban rendkívüli hőstetteket hajtott végre. A fantasztikus népköltészetből származó elbeszéléseket alkotóik plasztikus abszurd humorral egészítették ki.

4 Molnár Gál Péter: idézett mű 25. oldal

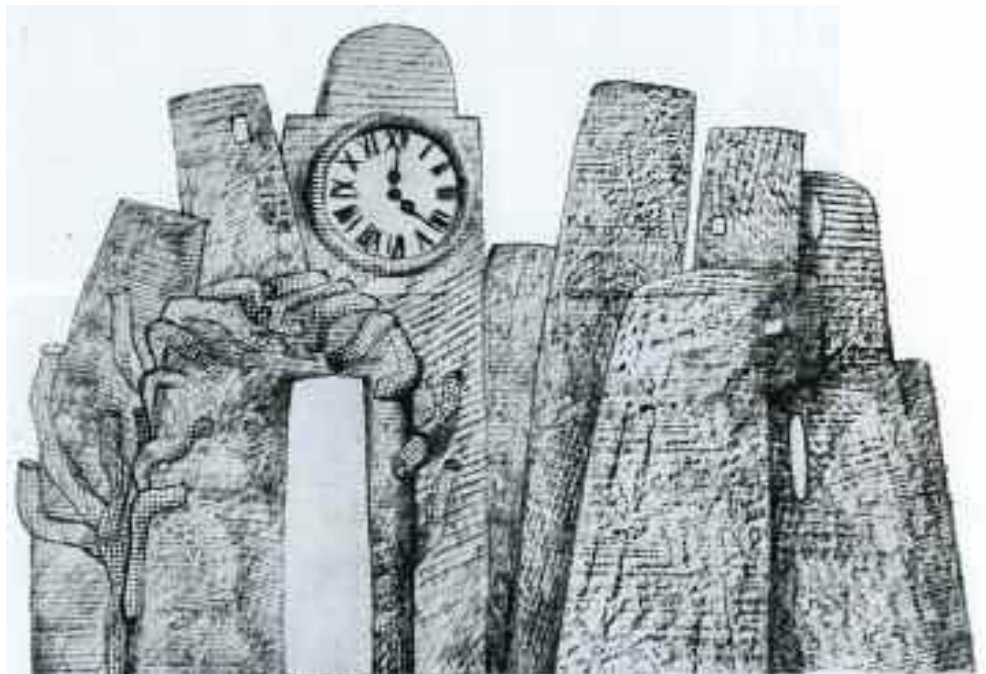
5 A figurát valójában ketten mozgatták, az eredeti szereposztásban Kaszner Irén volt Pataky segítője. (B. G.)



B. Britten – Szilágyi Dezső: *A pagodák hercege*. R: Szőnyi Kató, T: Bródy Vera. Állami Bábszínház, 1970



Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván. Állami Bábszínház, 1974



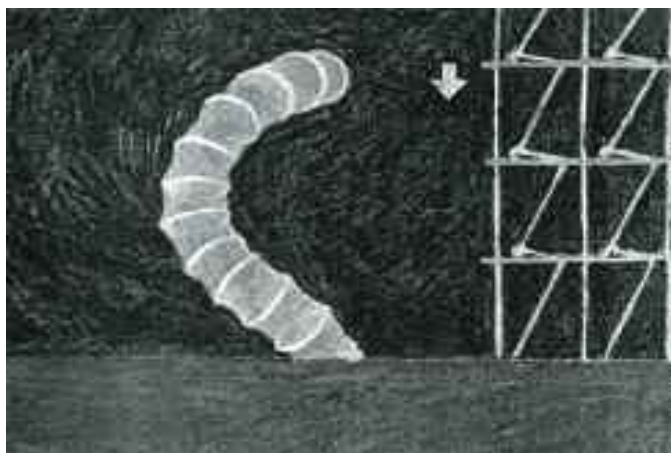
J. Svarc – Kardos G. György: *A sárkány*. R: Szőnyi Kató, Díszlet: Koós Iván. Állami Bábszínház, 1974

Sztravinszkij – Szilágyi D.:
A katona története.
 R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván.
 Állami Bábszínház, 1976



(Fotók: *Scenographia Hungarica* című
 kötet alapján.
 Covina, 1983)

Arany János – Gáli József:
Rózsa és Ibolya. R: Balogh
 Géza, Bábtv: Ország Lili.
 Állami Bábszínház, 1978



Ránki György – Karinthy Frigyes:
A cirkusz. R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván.
 Állami Bábszínház, 1979

A horizont fölé magasodó nagy domb Napóleon hatalmas kalapjává válik. Az elvesztett csata végén a kalap-domb két részre esik szét, és kiszalad alóla a Napóleon-bábu száználmasan aprócska figurája. Itt persze nem csupán Napóleon gúnyolásáról van szó. Az előadás iróniája a huszárokra és a főhősre irányul; az alkotókat gyakran elragadja a képzelet. A magyar kritikus ezt az iróniát a magyar színház szatírájaként értelmezi: *A bábszínház a hagyományos formákat ironikusan kezeli, és szándékosan feszegeti a színházi közhelyek fenntartásának értelmét. A verbunkos színpadképben a bábu-huszárok úgy kezdik a táncot, mintha elsősorban tehetséges táncosok volnának. Az előtérben felveszik a táncrendet, és táncolnak. De amikor spárgában felugranak, egyre feljebb és feljebb, az egyik pillanatban ott maradnak, fent ragadva a légtérben, nevetségessé téve a balett-betéteket, amelyek funkciója, hogy elodázzák a konfliktus megoldását, és csupán gyönyörködtesék a szemet*⁶

Az 1970-es években a színház mind gyakrabban alkalmazta a legkülönfélébb kifejezési eszközöket. Ezek bevonásáról alapvetően az előadás témája döntött. Ez korábban is így volt, a gyerekeknek szánt repertoárban. Swift *Gulliver Liliputban* (1966, rendező Szőnyi K., színpadkép Koós I.) című művének előadásában Gulliver – egy élő színész – leegyszerűsített arckifejezésű bábuk között mozgott. Az ugyancsak Swift-mű *Gulliver az óriások földjén* című előadásában (1973, rendező Szőnyi K., tervező Bródy V.) Gulliver volt bábu az óriások világában, akiket vesszőből font maszkba bújtatott színészek testesítettek meg. Ez természetes és logikus megoldás volt.

A felnőtteknek szóló előadásokban gyakran használtak olyan tárgyakat, amelyeknek a színház a *Tárgyak és emberek III.* (1975) című teljes kísérleti programját szentelte, és amely hat rövid darabból állt. Közöttük volt a *Székhistoria*, Schaár Erzsébet és Szilágyi Dezső alkotása, amelyben a tárgyi szereplők a színpadi események résztvevői voltak. Egy évvel később a színház négy zenés groteszket mutatott be az *Arcok és álarcok* című program

keretében. Már maga a cím is a maszkok metaforikus játékát ígérte. Ez legkifejezőbben Sztravinszkij *A katona története* című művében jelent meg (1976, rendező Szőnyi K., tervező Koós I.). Az előadást a *comedia dell'arte*-ből ismert, kissé modernített zannik nyitották meg, kétkerekű kocsin húzva színházi portékájukat. Ők állították fel a színpadot, és mozgatták a bábukot. Ezek között a marionettek között jelent meg az Ördög is – pálcás-bábuként. A cselekmény során maszkos színésszé vált, aki keményen kezében tartva a Katona bábuját, irányította annak sorsát. A színdarab metaforikus értelme a színészek, a maszkok és a különféle bábuk egymáshoz való viszonyulásainak nyilvánult meg.

Idővel természetesen megjelentek a társulatban fiatal művészek is, általában a prágai Művészeti Akadémia elvégzése után. Közéjük tartozott Balogh Géza és Urbán Gyula. Az előbbi rendezőként és tudományos kutatóként, az utóbbi dramaturgként és bábszínház-elméleti szakemberként. Balogh Géza folytatta a színház avantgárd repertoárjának vonulatát (Gogol: *Az orr*, 1979; Jarry: *Übű király*, 1985) és a zenés előadások repertoárját (Manuel de Falla: *Pedro mester bábszínháza*, 1982, Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei*, 1993) és tudományos területen is dolgozott. Többek között a *Bábszínház (1949–1999)* című kiadvány szerkesztője is volt. Urbán Gyula a *Hupikék Péter* című darabjával vált ismertté, amely nemzetközi, antirasszista küldetése és mondanivalója miatt bestsellerré vált sok országban. A gyermekszínház és a bábszínház érzékeny elméleti tudósaként is ismerik.

A budapesti Állami Bábszínház sajátos monopolhelyezete azt eredményezte, hogy a bábszínház iránt érdeklődő számos művész az amatőr mozgalomban talált munkalehetőséget, ami az amatőr bábjátszás nagy hasznára vált. Sok amatőr társulat jött létre, és magas művészi színvonalat értek el. Kettő közülük az 1970-es években igazán magas szakmai színvonalra küzdött fel magát. Az egyik a „Napsugár” Békéscsabán, amely Lenkefi Konrád vezetésével 1949-től működött, a másik a valamivel

6 Idézett mű 14. oldal

fiatalabb „Bóbita” bábegyűttes Pécsről, Kós Lajos vezetésével. Az 1950-es években Budapesten alakult meg az „Astra” együttes, amely az árnyjátékra specializálva ért el magas színvonalat. Ezt a társulatot Vízvári László vezette. Nem sokkal később kezdte meg tevékenységét az „Orfeo” együttes Budapesten, Malgot István vezetésével. Ez utóbbi színház képzőművészeti eszközökkel reagál az emberiség örök problémáira, aktuális modern formájukban érzékelve azokat.

Lassanként ezek a színházak is hivatalos státust kaptak. 1980 után új szubvencionált bábszínházak kezdtek alakulni Pécsen, Egerben, Kecskeméten. Ezek kezdetben kis színházak és társulatok voltak, de saját utat jártak. Előadásaikkal nemsokára nemzetközi hírnevet és elismerést vívtak ki maguknak, mint például a pécsi Bóbita Bábszínház, akinek színésznője, Szabó Zsuzsa a lengyelországi Bielsko Biala fesztiválján nagyon fellelkesítette a nézőket Kiss Anna: *Merre van a világ vége?* (rendező Rumi László, tervező Szabó Zsuzsa) című előadásával, amellyel beírta magát az egyszemélyes színház hagyományába. Remek segédesszközt használt színházi

gépezet gyanánt: egy hatalmas esernyőt, amely arra szolgált, hogy a szükséges eszközöket, tárgyakat abba tegye bele, arra akassza fel, vagy onnan szedje ki mindazt, amire az előadás során szüksége van. Érdekes munkásságot fejt ki Lénárt András is a maga „Mikropódium” elnevezésű parányi színházában. Tevékenységének legismertebb előadása a *Con Anima*, amely a világ teremtéséről szól: *Sokkoló hatású a Paradicsom, mint pusztaság víziója; a paradicsomi almafa egy fának a csontváza, mintha Beckett darabjából került volna oda. Erre az angolkóros fácskára az Isten – aki nem anynyira a bölcs és jó teremtőre, mint inkább primitív, unott manóra emlékeztet, és aki Ádámot és Évát a porból kaparászá ki – felakaszt egy almát. Hát hogy ne kísértene meg az az egyetlen alma a szegény embereket?*⁷

Ez pedig azt jelenti, hogy a magyar bábszínház olyan nagyságai között, mint Szilágyi, Szőnyi, Bródy és Koós, képesek kivirágozni a modern bábjátászás más, egyáltalán nem angolkóros fái és virágai is.

Hamberger Judit fordítása

A szerző lábjegyzeteit kiegészítette Balogh Géza

THE CREATORS OF THE HUNGARIAN PUPPET THEATRE

In this article, Henryk Jurkowski remembers several Hungarian puppeteers whom he knew personally and whose works he had seen. He begins with a recollection of his friendship with Dezső Szilágyi, who visited Warsaw in the 1950s. Later, Kató Szőnyi also visited Jurkowski in Warsaw for research purposes. Later, Jurkowski came to Budapest to celebrate the fifteen-year anniversary of the State Puppet Theater. Jurkowski believes that the set designers determined the way the Budapest State Puppet Theatre was run. Dezső Szilágyi put together an excellent creative team, and under his leadership, they produced many outstanding performances.

Vera Bródy's musical prowess shaped the programs of the State Puppet Theater, where the most significant contemporary works were performed. Iván Koós' sensitivity to the fine arts was decisive in supporting the varied styles of performances and their technical implementation. Kató Szőnyi was the catalyst for every creative venture; she chose and developed the scripts, and decided on the acting styles and staging. The creators of the Budapest Theater focused on the visual side of performances and limited the verbal element. They retained the minimum of literary text and used it only where absolutely necessary. Jurkowski gives detailed descriptions of the most successful performances of the 1960s and 70s, as well as discussing the best directors of the next generation. He does not neglect the great creative forces of amateur movements in the puppet theater.

7 Agnieszka Kocher-Hensel: XIX Miedzynarodowy Festiwal Sztuki Lalkarskiej Bielsko-Biala 2000 [XIX. Nemzetközi Bábművészeti Fesztivál, Bielsko-Biala, 2000]. „Teatr Lalek” nr 2-3/2000, s. 6



A. D. Ciobotaru könyvének borítója



A román népi bábjáték szereplője (Az Ördög) – Iași-i „George Enescu” Művészeti Egyetem

BETWEEN MAGIC AND ART

The author analyzes extant scripts to provide an account of Romanian national puppet heroes. While he considers influences from the East to be important, he believes that European traditions have had a far stronger formative impact. In addition to secular forms of performance, folk plays and nativity plays were widespread. In this respect, the relationship between the audience and the puppeteer was very important. Romanian folk puppet performers wanted to portray problems in the realities of the time. Paradoxically, this also contributed to the development of an elite professional culture. Nonetheless, folk and professional theaters enjoyed a two-way relationship, influencing each other. The first permanent puppet theatre was established in 1945. The regime hoped to use the theatre to disseminate its new ideology. The period between 1945 and 1989 was characterized by professional development and adaptation to socio-political circumstances. The relationship to the puppet theater audience changed radically, since the puppeteers did not go out into public spaces or markets, but continued to perform in theaters.

Anca Doina Ciobotaru

AZ ANIMÁCIÓS SZÍNHÁZ – MÁGIA ÉS MŰVÉSZET KÖZÖTT

(RÉSZLET)

A román népi bábhősök

Ahhoz, hogy hitelesen megrajzolhassuk a hazai bábhősök arcélét, fel kell használjunk a rendelkezésünkre álló szöveggönyvek elemzését, amelyeket a folklórkutatók feltártak, gyűjtöttek és közreadtak. Ezekből a legismertebbek G. Dem. Teodorescu *A bábok játéka*, Teodor T. Burada *Bábok*, H.H.Stahl és Constantin Brailoiu *A Tirgu-Jiu-i betlehemes*, valamint B.H. Oprisan *Vasilache és Mărioara szöveg-változatai* a 19. és 20. századból.

A majdnem két évszázados eltérés a hazai és az európai bábhősök születése között elsősorban a társadalmi-politikai és gazdasági kontextusok eltéréseiben keresendő, amelyek minden bizonnyal meghatározó mértékben hatottak a kialakulásukra. A kutatók szerint sokkal korábban kialakult, mint ahogy megerősödött, elterjedt és népszerűvé vált. D. C. Ollănescu-Ascanio szerint, aki a bábok játékaról ír, a műfaj „Kinából ered, a perzsák által eljutott a törökökhöz, ahonnan a fanarióták korában elkerült a mi vidékünkre is” (Ollănescu-Ascanio, 1981, 50).

A népi dramatikus színházat nem lehet hitelesen elemezni anélkül, hogy számolnánk a keleti színház hatásával. Lazar Şăineanu még 1899-ben tanulmányt ír *A bábok játéka és kapcsolata a Karagöz játékkal* címmel. A tanulmány felsorolja és beszámol a jelentős népi bábjátékos szakásokról. A legfontosabb a két bábjátékosforma párhuzamba állítása. A hasonlóságok már az eredetet és a játékteret illetően megmutatkoznak (hiszen mind a betlehemes *chivot*nak nevezett ládája, mind a Karagöz játéktere ki van díszítve. A főszereplők Karagöz és Hagi-Aivat – akik éppen a Paiţa és Bácsika (Unchies) szereplők megfelelői – mind jellemüket, mind funkciójukat illetően és a nyelvi sajátosságok szintjén is (a humor forrása az idegen szavak helytelen használata, ill. a szójátékokból ered) hasonlóságot mutatnak. A tanulmány végén pedig tudomásunkra hozza: „Egyiknek sem volt

színházi sikereiben gazdagabb múltja, mint a Karagöznek, aki, miután majdnem két évszázadon át szórakoztatta a vajdát és a bojárokat, megkísérelt egy érdekes átváltozást azáltal, hogy hozzátapadt egy régi vallásos játékhoz és ebben az új formában továbbra is folytatja a társadalmi osztályok szórakoztatását” (Şăineanu, 1900, 281–287).

Tehát nem lehet és nem is szabad figyelmen kívül hagyni a keleti hatást, amely még olyan formában is kimutatható, hogy a népi bábjáték egyik típusfiguráját a Töröknek hívták, és játéktílusában, felépítésében hozta magával azt a különleges miliőt, ahonnan eredt. Mégis elsősorban az európai hatások alakították. Egy másik jellegzetességük, hogy bár világi tematikájú előadásformák, nem mindig önálló játékként jelentek meg, hanem a vallásos színház, a betlehemes játék tartozékaként is megjelentek. A bábok játékanak egyik változata 1885-ből származik T. Burada által közölt formában, amely *A színház története Moldvában* című kötetben jelent meg. Ez a két munka azt emeli ki, hogy túl az előadás általános jellemzőin és formáján, amelyben a báb-hősök megjelennek, a lényeg azonos. „Az Öreg Jánosnak és Vasilachenak közös küldetése van (hasonló funkciója van) – ők azok, akik az idő eseményeit kibeszélik, a köznapi emberek megtestesítői. Az a tény, hogy a bábosok úgy kezdték az előadást, hogy „a bábok az utcán, vagy a kertek alatt”, „függönnyel, vagy a nélkül” játszának, azt bizonyítja, hogy fontos volt a kapcsolat a közönség és a bábjátékos között.

A játéktér, ahol a bábok megjelennek

Havasalföldön vagy Moldvában azonos, csak az elnevezés változik a földrajzi térségtől függően; így a „bábos-láda” Havasalföldön *chivot*, Moldvában *hârzob* és észak-nyugaton *vertyep* (jászol). Ioana Mărgineanu leírását véve alapul: „a bábok fából készültek, faragott arcuk van és foltos ruhát viselnek

(...) A faragás durva, elhagyott, kis felületre: a bábu arcára koncentrálódik, a karikatúraszerű vonásokba. Egyfajta, szinte a groteszkig eltúlzott komikus maszk. Felnagyított vonások, az élénk színek használata azért is szükségesszerű, hogy jobban felhívja a közönség figyelmét és távolról is látható legyen. A foltos ruha pedig a típusfigurák társadalmi hovatartozását rögzíti." A továbbiakban a mozgatásukról is közöl leírást: „A bábok általában kesztyűsbábok, van olyan megjelenési formájuk is, amikor nyakba akasztott zsinórok segítségével mozgatták, de ismert olyan is, amikor csupán egyszerű, ujjakra húzott bábfejekkel játszottak, amelyeket fából és rongyból készítettek. Vasilachen és Mărioarân kívűl megjelentek még a pap, a kövér kereskedő, a kivikszolt világi és természetesen a felsőbb rétegek más képviselői is” (Mărgineanu, s.a., 25–26).

Természetesen a népi bábjátékról, a rendelkezésünkre álló szövegváltozatok elemzése nélkül nem kaphatunk tiszta képet. A báb történet ugyanis – még ha töredékekben is – őriz lejegyzett szövegváltozatokat, annak dacára, hogy volt időszak, amikor a bábosok szigorú törvényeinek értelmében, a mesterségbeli titok megőrzése végett valóban tilos volt a szövegek lejegyzése, és azok megtanulása, emlékezetben való rögzítése a tanoncokra hárult. Romániában ebből a szempontból a 19. század közepe és a 20. század 30-as évei bizonyultak a legeredményesebbnek.

A moldvai változatban 17 szereplő jelenik meg:

1. A juhász
2. A juh
3. Egy cigány medvetáncoltató
4. Vasilache cigány
5. Ilenuta leány
6. Ciobaroaie leánya
7. Gacsica, Vasilache felesége
8. Egy szegényember
9. Egy török
10. Egy kozák
11. Egy kántortanító
12. Leiba Badragan, zsidó kereskedő
13. Egy Ördög
14. Egy gyászhuszár
15. Egy egér

16. Egy macska

17. Napóleon Bonaparte

Ebből a felsorolásból könnyen kiolvasható, hogy a társadalom majdnem minden képviselője megjelenik a szatíra célpontjában.

A betlehemeshez csatolt bábok játékának szereplői megjelenési sorrendben: János bá, Paiata, a betlehemes öreg, a joghurtos, a lány, a bolgár, Marica nagysád, Pasmasky, a medvetáncoltató, a zsidó, a török, a pap, a tanító, a vénasszony. A betlehemes játékkal való összeolvadás és az ördög jelenléte a misztériumjátékokkal való kapcsolatot is sugallja.

A női szereplőkkel kapcsolatban megállapítható, hogy a bukaresti változatokban igényesebben vannak megrajzolva, ékesszólóbbak, mint a moldvai változatokban. A dialógusokban tetten érhető a modernkori Bukarest kozmopolitizmusa.

A moldvai változat Gacitaja (Gacsicája) szintén tűzrőlpattant, például amikor Vasilachet rajtakapja a két lánnyal, azonnal hívja a csendőröket, hogy dobják ki a lányokat és büntessék meg a férjét. (...)

A szövegtöredéket közreadó gyűjtő viszont azt is közli, hogy az asszony a kisbabájával jelenik meg. Ez az anyai dimenzió általában hiányzik a különböző tájegységeken fellelhető népi bábjátékokból. A nyugat-európai előadásformákban (ludy és Punch) elég megrázó formában jelenik meg a szülő-gyerek viszony. Pl. a gyereket kidobják az ablakon, ami még akkor is döbbenetes, ha mindez komikus kulcsban történik. Ez a tény is aláhúzza, hogy a szövegelemzés során néha több információt kaphatunk, mint amit általában feltételezünk. Megállapíthatjuk tehát, hogy a nőalakok – még ha kevesebben is vannak, mint a férfi szereplők – jobban megrajzoltak, drámai arcélük pontosabb. A társadalmi-kulturális hovatartozásuk alapján megmutatkozik az a multikulturalitás és társadalmi rétegződés, amely erre a korszakra jellemző.

Az együtt élő nemzetiségek sajátos problémaköre hangsúlyosan jelenik meg a havasalföldi változatban is, a zsidó szereplőre történő utalásokkal, a kereszténységre való áttérésüket is érintve. Természetesen többnyire a humor és irónia nyelvén szólal meg, ami az egész előadásra jellemző. (...) Például az a tény, hogy Bukarestben ismerték az együttélési szabályokat (románok és zsidók között), önmagáért beszél.

A komikum egyrészt a szereplők által megélt helyzetekből, illetve a nyelvi-stilisztikai elemek felhasználásából – az ismétlés, az ellentétekre való építkezés, a nyelvi sajátosságok (helytelen kiejtés, szóféltetés) – használatából ered.

A Vasilache név mellé T. Burada jelzõt is tesz: a Cigány Vasilacheként jelenik meg a játékban. Látszólag nincs jelentősége, de Ioan Massoff *A román színház* című munkájában a következőképpen nyilatkozik: „*a legújabb kutatások bizonyítani próbálják azt a feltevést, hogy a bábok játéka tulajdonképpen a perzsák közvetítésével nem Kínából, hanem az indiaiaktól ered, mindkét nép nyelve és eredete által rokonítható, szellemi rokonságuk megkérdőjelezhetetlen. Az indiaiaknál ugyanis a bábokkal való játék megelőzte az emberszereplők használatát, ősrégi eredetű a legendás Bharata, a modern dráma szereplője. Szanszkrit nyelven létezik egy tankönyv, amelyet a színészeknek írtak, i.e. 400-ból származik. Feltételezések szerint az indiai Vidushka bábu az őse az európai népi bábjáték-hősöknek: Jack Puddingnak, Hanswurstnak, Vasilachénak, és Pulcinellának, Kaspareknek, Petruskának stb. Feltételezhetően az indiai eredetű cigányok által került a bábjáték országunkba, Ezt a tényt M. Kogălniceanu is alátámasztja az Esquisse sur histoires les moeurs et la langue des cigans című írásában, Berlin, 1837” (Massoff, 1961, 511).*

A drámai konfliktus szerkezetét illetően a moldvai változat tiszta, egyszerű, tizenkét egymást követő jelenetből áll:

- zenés monológ – juhász
- zenés jelenet – medvetáncoltató cigány
- dialógus – Vasilache, Ilenuta, Ciobaroaie lánya
- monológ – Gacița (Gacsica)
- dialógus – Gacița (Gacsica), egy szegényember, Vasilache
- zenés monológ – a török
- zenés monológ – a kozák, a török megölése
- parodisztikus temetés – tanító, pap, gyászhuszár
- zenei momentum – a pap éneke
- jelenet – macska egér
- monológ – Napóleon Bonaparte

A Gh. Dem. Teodorescu változata kilenc jelentből áll:

- bemutatkozás – János bá, betlehemes öreg

- dialógus – joghurtos, János bá lánya

- dialógus – a bolgár, János bá

- dialógus

- medvetáncoltató jelenet

- jelenet – Paița (Pajáca), medvetáncoltató

- dialógus – Paița (Pajáca), János bá, a zsidó

- a török megölése és a temetés

- zárójelenet – Ilonka néni, János bá

Ebben a változatban a drámai konfliktusok élesebbek, a Paițának (Pajáca) és János bának az a funkciója, hogy átkössék a jeleneteket. A megvizsgált két változat összehasonlításakor megállapíthatjuk, hogy a moldvai változat egy szórakoztató előadás szerkezetét mutatja, egymástól független jelenetekkel, míg a bukaresti változat a Paița (Pajáca) és az Öreg által átvezetett részek miatt mégis egységesebbnek tűnik – hiszen az egymást követő jelenetek önmagukban is értelmezhetőek.

D. C. Ollănescu-Ascanio is közzétett egy változatot, de sokkal szerényebbet. Ebben a változatban a játékot Paița (Pajáca) egy hosszú monológgal kezdi, amelyben bemutatja a szereplőket (a vénasszonyt, János bált, A makkost, Mózeskét, Törököt, Ma muszkát, a medvetáncoltatót a medvével, Paznakét, maricát, a bolgárt, a joghurtost) és amelyben ugyanakkor felkéri a nézőket, hogy ne vegyék sértésnek az elkövetkezőket:

„*mert nem csak a bábok hibásak, hogy a világ se hibátlan.*”

Ehhez a mindennapi életből való inspirációra utaló megfogalmazáshoz a végén kapcsolódik egy másik is, amely a bábos fárasztó munkájára vonatkozik:

„*Kérjen jutalmat szegény bábosnak, aki a hangos szótól, bizony berekedt, és kimosná torkát egy jó szőlőnedvel.*”

A jelenetek bemutatása a Gh. Dem. Teodorescu által közreadott változathoz hasonló sorrendben történik, amelyeket a színészek játékához kapcsolódó kommentárok kísérik, emelve a szövegváltozat dokumentum jellegét. (...)

Horia Barbu Opișan *A színpad nélküli színház* című munkájában így jellemzi a szereplőket: „*Vasilache és Mărioara két népi alak, akik jeleneteket mutattak be a köznapi ember életéből. Vasilachenak és Mărioarának csak a feje látszott, és nagyon kevés*

a testéből. Fából faragták őket. Vasilachének nagy és kissé hajlott orra volt, a fején egy bojtos piros sapkát és kék tunikát viselt. Marioara piros kendőt, és néha élénk színű ruhát. Arcuk durva faragású. Nem csupán az öregeknél találkoztam Vasilacheval és Mărioarával, hanem a betlehemeseknél és a vándorbábosoknál is, akik a szoba egyik végében, két szegre kifeszített vászon mögött játszottak.”

Ez a változat hozzásegít annak a megértéséhez, hogy hogyan szelődött a társadalmi szatíra, és a továbbiakban a veszekedések inkább a párkapcsolata korlátozódnak. Mărioara már nem a gyerekkel jelenik meg, legfőbb elfoglaltsága inkább a női emancipációval hozható összefüggésbe.

A korszaktól függetlenül, amelyben játszódik, a zenének nagyon fontos szerepe van. T. Buradának köszönhetően, akinek zenei ismeretei is voltak, az előadásban használt zenei anyag is hozzáférhető, így bármikor játszani lehetne eredeti formájában. (...)

Romániában nem léteztek társadalmi osztályok szerint differenciált színházi formák, úgy, mint például Olaszországban, Franciaországban vagy Németországban. Nem volt olyan színes a repertoár sem, hiányoztak például a lovagi tematikájú bábjátékok. Az egyetlen „főúri” származású szereplő Napóleon Bonaparte, de az ő funkciója sem volt más, mint a nevetetés.

Azt is megállapíthatjuk, hogy annak ellenére, hogy a népi bábjátékok kollázs technikát alkalmaztak az előadás megteremtéséhez, mintegy előrevetítve a bábkarabék szórakoztató világát, mégis jól strukturált stilisztikai egységet mutatnak. A népi alkotónak ösztönös egyensúlyérzéke van, amely a következő jellemzőket mutatja:

- egyetlen bábtypus használata
- egymással összeférhető anyaghasználat a bábok és a játéktér megalkotásában, felépítésében (fa, gyolcs, bőrbunda, gyapjú)
- a színházi jelek harmonikus egybehangelése a szereplők jellemének karikírozása céljából (plasztikai, szövegbeli, zenei, mozgásbeli szempontok szerint)
- a szövegkönyv és a zene közönség kívánsága szerinti módosítása

A romániai népi bábjátékos előadásában kora valószínűleg a problémáit akarta ábrázolni: a kisember

hivatalokkal való viszonyát, az emberek közötti kapcsolatokat, a társadalmi és erkölcsi normákat stb. Ebben a fiktív világban a szereplők fából és rongyból vannak, arra teremtették őket, hogy tükröt tartsanak és megváltoztassák a való világot, mégpedig olyan képzeletbeli nyilvánosság segítségével, amelyeknek a hegyét iróniába mártották és a kisember mindennapjait célozzák meg velük; formák, színek és hangok, amelyeket azért gyűjtöttek össze, hogy az olyan emberek tribünjévé alakítsanak, akinek sohasem emelnek szobrokat.

Mindezek hozzájárultak az elit kultúra fejlődéséhez, így a román nyelvű állandó színház kialakulásához is. Ebben az értelemben kikerülhetetlenek a moldvai Costache Conachi által írott dramatikus szövegek, amelyek a 19. század első éveiben születtek (*Constantin Canta bán komédiája, avagy akit Kabuzsánnak vagy Kakas lovagnak hívtak, A nők bírálata és az Ámor és az összes ajándékok*). Ezek az első szatirikus komédiák, amelyeket bábszínpadra írtak. A szerző maga így ajánlja a darabot: „Nem lévén színház, ezt a komédiát a báboknál játszották. Írták Costache Conachi, Neculai Dimachi és Dimitrache Beldiman”. Különösen figyelemreméltó az írás műfaji besorolása, elnevezése. Obrába-ábrázolat. Vagyis ábrázolás-ábrázolat-arc-maszk – tehát a népi dramatikus játékokban használt maszkokra enged következtetni. Egy fél évszázad múlva Costache Negruzzi megírja a *Burdusáni mûzsa* című drámáját, amelyet már nem a bábszínpadra szánt. A szereplők mégis a bábok játékában szereplő jellemekre emlékeztetnek, ami a korabeli színházakon még látható volt. Alecsandri drámái szereplői esetében is igaz ez az állítás, habár figurái drámái szempontból sokkal jobban megrajzoltak. Példaként lehet említeni az Eminescu-i dramaturgiát is, pl. *Az infámia, A kegyetlenség és a kétségbeesés, avagy Elvira a szerelmi kétségbeesésben és Apa Goguja*, amelyek Perspessicius szerint a népi színháznak íródtak és annak a stílusjegyeit hordozzák, mind a szereplők viselkedése, a farce jelleg, mind pedig a használt nyelvezet szempontjából.

A 20. században a népi és elit színház (professzionális) közötti viszony kétirányú:

- a népi dramatikus szövegek átdolgozása, stilizálása



Bábos János Cigány Lászlóval (Ion Păpușarul cu Vasilache Țiganul) – műhelyelőadás, Vasile Alecsandri nyomán színpadra alkalmazta és rendezte Anca Doina Ciobotaru, díszlettervező Gavril Siriteanu – Iași-i „George Enescu” Művészeti Egyetem

– a népmesei fantasztikus elemek, a mesék, hiedelmek, mítoszok, babonák felhasználása

Victor Ion Popa az elsők között támogatta az olyan dramatikus repertórium kialakítását, amely felhasználja a ráolvasások, a népmesék teatralitását, a humoros és a költői véna értékesítését.

Tudor Argezi és Adrian Maniu 1928-ban „bizottságot” hoztak létre a bábszínház népszerűsítése érdekében.

Lucia Calomeri 1936–1939 között meghatározó személyisége az állandó bábszínház megalapítási törekvéseknek, ami 1945-ben sikerül is, egy olyan állami támogatás segítségével, amely először az új ideológia terjesztésére kívánta felhasználni a műfajt. Ki kell emelni viszont azt a tényt is, hogy Lucia Calomeri a műfaji sajátosságok elméleti megfogalmazására is törekedett, olyan cikkek szerzője, amelyekben az állandó marionett-színház és repertoárjának kérdéseit dolgozta fel.

Az 1945–1989 közötti időszakot a szakmai fejlődés és a társadalmi-politikai viszonyokhoz való alkalmazkodás jellemzi. A bábszínház elveszíti szatirikus élett és a didaktikai-nevelési funkciója kerül előtérbe, amelyet a korszak kultúrpolitikája előír. A bábosok véleményét azonban a cenzúra mégsem tudta teljesen ellenőrzés alatt tartani, hiszen ebben az időszakban kialakult a „kettős beszéd”, amely a játékosság leple alatt groteszk paródiákba vagy költői metaforákba öltöztette mondanivalóját.

A népi bábjáték hatásai nem csupán a szövegek feldolgozásának vagy a népi bábjátékos technikák alkalmazásának szintjén jelentkezett, hanem a népi zenei motívumok, mint színházi jelek felhasználásában is. Ami azonban gyökeresen megváltozott, az a bábszínház – közönség viszonyban mutatkozott meg. Ugyanis a bábjátékosok már nem mentek ki a közterekre, vásárokbá, ahogyan eddig tették, hanem egy kiemelt térben, az erre a célra kijelölt és létrehozott színházi térben játszották az előadásukat, ahová a közönségnek kellett bejönnie, mégpedig egy olyan térbe, ahol az ellenőrzés lehetőségessé vált. Az előadás formája, hosszúsága és ritmusa nem volt többé a közönség összetételének megfelelően „ad-hoc” alakítható.

A színész státusza lehet népi műkedvelő vagy hivatalos, de a bábművészet csak az ünnep és a közönséggel való együttléttel jegyében élhet. Túl a társadalmi-kulturális kontextusokon, a szókimondás korlátozásától, időtől és tértől függetlenül a lényeg mindig ugyanaz: a gyerek és felnőtt nézőket egyaránt – a múltban, a jelenben és a jövőben is – úgy lehet lenyűgözni, ha a bábosoknak sikerül elérniük, hogy ne csupán a tárgyakat lássák, hanem az általuk leképezett jelentéseket is, amelyeket formákkal, színekkel és hangokkal hoznak létre.

(–: *Teatrul de animație/Între magie și artă*. Iași. Artes Kiadó)

Fordította: Novák Ildikó



Nemzetközi Felnőttbábfesztivál, 2010, Pécs (balra: Balogh Géza, Virág Jenő, Henryk Jurkowski; jobbra: Henryk Jurkowski, Csató Kata)



Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztivál, Szabadka, 2013 (balra: Eva Farkasová és Henryk Jurkowski; jobbra: Virág Jenő, Henryk Jurkowski)
Fotó: Miglinczi Éva



Henryk Jurkowski

A Báb-Tár Szerkesztősége felkérte Henryk Jurkowskit, a kiváló lengyel bábtörténészt és esztétát, akinek írásai rendszeresen jelennek meg folyóiratunkban, hogy vendégként vállalja el a most következő rovat szerkesztését. A szerzőket természetesen maga választotta ki, és ezzel a levéllel kérte fel őket a közreműködésre. A közölteknél több szerzőt kért fel, de néhányan elfoglaltságuk vagy más ok miatt nem tudták vállalni a tanulmány elkészítését.

Dear Friends,

With the Hungarian magazine Art Limes together I would like to invite to for catching the important emotions that we live in the puppet theatre at this moment of the postmodern time. I would suggest you to reflect on that what excite us in the puppetry of our days, what drives us in this sort of theatre.

We are addressing to all prominent puppetry artists, critics and theoreticians. You are absolutely free in your choice of the subject; important is to express our emotional view of puppetry.

You may speak about theory of puppets as well as about the important personalities of this theatre, about the functioning of the theatre unit or about the importance of one production.

What is it so emotional within the puppet theatre that it is able to find new forms and that is conquering the big number of the new spectators? And us?. What drives us to assist this theatre and to praise gods for its existence?

Your truthfully
Henryk Jurkowski

Kedves Barátaim!

Az Art Limes szerkesztősége és a magam nevében arra kérek Benneteket, hogy megfelelő hőfokon adjatok hangot annak a ténynek, mely szerint a bábszínház posztmodern időszakában élünk. Azt javaslom, fejtsetek ki véleményeteket arról, milyen élményt jelenthet számunkra napjaink bábművésze, merre tart ez a színházművészeti ág.

Valamennyi jelentős művészre, kritikusra és elméleti szakemberre lehet hivatkozni. Szabadon válasszátok meg vizsgálódásotok tárgyát; az a fontos, hogy kifejézzétek érzelmi viszonyotokat a bábművészet-hez. Éppúgy beszélhetek a bábjáték elméletéről, mint a műfaj jelentős alakjairól, egy-egy színház tevékenységéről vagy valamelyik kiemelkedő produkció értékeiről.

Milyen érzelmek segítségével képes a bábszínház új formákat találni és új nézőket meghódítani? És mi késztet bennünket, hogy résztvevői legyünk ennek a színháznak? Az isteneket pedig mi vezérli, hogy sokáig éltessek?

Őszinte barátsággal –
Henryk Jurkowski

Assisi Szent Ferenc
Virágoskertje
(KALD DAMU diákjai megvalósításában – Anna Krtičková vezetésével)



Karel Makonj

A BÁB MA

Milyen szimptomái vannak a kortárs bábművészetnek? Első pillantásra nyilvánvaló, hogy tekintettel napjaink fejlődési tendenciáira, nem túl rózsás a helyzete. Miből gondolom ezt? Mindenekelőtt a színpad és a valóság közti különbség tényének összemosásából, bármiféle műalkotás túlságos bezártságának, elszigetelődésének aggályából, illetve az ebből következő igyekezetből, hogy megnyíljon a realitásnak, interveniálja, kompromisszumok nélkül hagyja belépni a műbe, mi több, belülről hason rá úgy, hogy a mű speciális strukturális felépítése a mű befogadásának akadályává válik – legalábbis sok alkotó és esztéta szemlélete szerint –, a kérdés csupán annyi, a néző is így látja-e.

A bábfigura önmaga lényegével, jelzésszerűségével szerfölött mesterséges képződmény, vagyis ellentmond és ellenszegül az efféle tendenciáknak. Túlságosan is teátrálisan hat, előre elkészített, csak és kizárólag a színrevitel szükségleteihez jön létre, ami manapság inkább diszkrimináló tényező. Ezért a plüssállatkák, mesterséges anyagok használatának nagy népszerűsége, tehát az olyan tárgyaké, amelyek képesek a realitásban is saját egzisztenciával létezni, ezért a tárgyak, objektumok használatának különös kedvelése a kortárs színházban. Ezeknek az objektumoknak ugyanis saját indokoltságuk van már a „pre-művészeti” valóságban, önálló életre képesek a mindennapi hétköznapi realitásban, és be tudják vinni a művi (művészi) valóságba hétköznapi jelentéseiket (akár utilitáris, akár nem), így valamilyen módon képesek „igazololni” életüket a művészi (művi) realitásban. A mai esztétikai érzéknek ideális modell a token-token¹, 1:1 modell, amikor is az eredetit tulajdonképpen nem lehet helyettesíteni.

Nem ironizálok ezzel a ténnyel, épp fordítva: nagyon lényegesnek tartom ezt az „igazolási” képességet

a báb léte szempontjából a kortárs műalkotásban. A műben, amely bármi áron ki akar törni a hagyományos színház konvencióiból, akár úgy is, hogy kihelyezik a színházi térből, megzavarva ezzel a nézőtér és a színpad közti viszonyt, vagy a színész és a szerep közti viszonyt. Eközben már azt az általános lehetőséget – és ez a lehetőség látszólag meglehetősen logikus –, hogy a színpadról a nézőtérre lehessen látni, az alkotó túlságosan manipulatívnak tartja, az a törekvés pedig, hogy a nézők „tömegéből” individualizált szubjektumok kollektívája jöjjön létre, gyakran oda vezet, hogy klubokra, zsebszínházakra korlátozódik a nézők száma, ahol azonban a közvetlen vizuális közelségben az objektumok minősége, egyébként a valóságból átvett minősége, ismét veszélyesen teátrálissá válik, és ördögi kör jön létre. Ezeket az alkotók minimálisan dimenzionált objektumokkal igyekeznek megtörni, láthatóságukat és olvashatóságukat csak kézi kamera és a vetítés, tehát a multimédia teszi lehetővé. Így színjáték helyett performansz lesz, ahol a színészi (performeri) akció valahogy sosem sokszorozódik meg, hanem (jobb esetben) hatványozódik a vetítés által látható részletességben. Az alkotó belső világa így válik láthatóvá, igen, elismeri bizalmatlanságát a világ objektivitásával (megismerhetőségével és érzékelhetőségével) szemben, és előnyben részesíti a világ szubjektivitásának elismerését, miként a szubjektivitás elsőbbségét is, a csupán látszólagos objektivitással szemben.

Amennyiben ez történik a rendezésben, amelyben a téma már mintegy dramaturgiai alag is jelen van, miért ne. Olyan kísérlet létrehozására gondolok a performansz és a képzőművészeti installáció között, mint ahogy Assisi Szent Ferenc Virágoskertjét (Fioretti) készítették el a KALD Forgatókönyvírás Tanszékének diáklányai Anna Krtičková vezetésével. Ennek témája

1 (ang): jelpép-jelpép



Zarándokok. Assisi Szent Ferenc Virágoskertje (KALD DAMU – A. Krtičková vezetésével)





Echt Street Puppets, Prága, 2010

a szellemvilág és a fizikai (materiális) világ, a kettő el-
lentéte és az objektíve nem látszólagos látszólagos-
sága pedig már a téma által adott. A performanszhoz
szabászati cérnaspulnit, tüdobozt, tűt és színes fejű
gombostűt használnak, tehát minimalista, valóban mi-
nimális méretű tárgyakat, amelyek a kamerák nélkül
aligha lennének láthatóak, és nem tudom elképzelni,
milyen szömyűsleges, sőt monstruózus látvány lenne fel-
nagyításuk a hagyományos színpadon. Máskülönben:
ezek a tárgyak *bábbbá* változnának, és viszonyukat a va-
lóságához az ikonikus jelzés erősen megzavarná.

Talán nem is kell említenem, hogy az ilyenfajta mi-
nimalista kamara produkcióban azután a performe-
rek teste kissé Gargantuel-szerű vagy Gulliver-szerű,
hacsak testiségük valamilyen módon nincs kizök-
kentve (például színekdochéval²). Ha a valóságot

mikrokozmoszra cseréljük, akkor a megszokott mé-
retek, teljesen logikusan, hálátlanul és akaratlanul is
makrokozmoszként, szinte Gargantuelként hatnak.
Másképp igen érdekesnek tartom azt a szinte el-
lentétes tendenciát is, ami a giant puppet theatre³
felé közelít, tehát az óriás bábbokhoz, és amit pél-
dául Lukáš Kuchinka tanszékének doktoranduszai
és Jan Bažant Echt Street Puppets csoportja ad elő.
Ez a tendencia újból és eredetien fejlődik már Peter Schu-
mann és társulata, a Bread and Puppet Theatre óta, és
ma is járja a maga ösvényeit. Az eltűzött dimenzionalitás
bizonyosan egyfajta monstruozitáshoz vezet, és köze van
a szinte groteszk monstruozitáshoz, a groteszkhez Wolf-
gang Kayser⁴ felfogásában. Ez a monstruozitás, a szörny,
bizonyos szempontból Otakar Zich⁵ esztétikájának báb-
fogalmához is kapcsolódik, amely a bábnak a nézőre

2 (gör-lat, irod): névcseré; fogalomköri kapcsolatokon alapuló szókép, amely az egész és a rész, az anyag és a belőle készült tárgy, a határozott és a határozatlan számnév felcserélésén alapul (pl. vitorla=hajó, vas=kard, stb.)

3 Óriásbáb színház

4 (1906–1960) német irodalomtudós. Az irodalomtudomány fő feladatának az irodalmi műnél, mint esztétikai tárgynak a vizsgálatát tekinti, „legbelső körének” pedig a poétikát tartja.

5 (1887–1934) cseh esztéta, zene- és irodalomtudós, matematikus, fizikus, zeneszerző.



Dulan (Tajvan), 2009., Echt Street Puppets



Berlin, 2012., Echt Street Puppets



Berlin, 2011., Echt Street Puppets



Kaoshiung (Tajvan), 2010., Echt Street Puppets



Kalisz (Lengyelország), 2011., Echt Street Puppets



Handa Gote Research and Development:
Mission, 2014, Prága
Fotó: Jan Pribylský és a Handa Gote





tett kétféle hatását állapítja meg (komikus vagy titkos, szinte horrorisztikus).

Egyébként, amennyiben ma bábot használnak, inkább a kesztyűsbáb, mint a marionett iránt van érdeklődés. A marionett, és a maga lehetséges maximális ikonikus egyezése az eredetivel, vagyis az emberrel, ma már nem hat olyan inspirálón, mint amilyen erővel hatott a mi generációnkra, fél évszázaddal ezelőtt. Bizonyos, hogy a marionett egykori népszerűségéhez hozzájárult az a tény is, hogy visszatértünk a hagyományos „cseh” marionetthez az importált jávai báboktól, és egészen bizonyosan jelentős szerepet játszott ebben a fajta báb és színész színházban az a tény is, hogy rokonság mutatkozott a marionett mozgatása és a volt keleti blokk országainak politikai szabadságkorlátozása között.

Egyébként az akkori atmoszféra – bár a lázadás atmoszférája volt – nagyon determináló és végzetes volt, és a „nincs szabadság” érzetét keltette, a mai atmoszféra szabadságához és önbizalmához, a szinte túlzó és indokolatlan genderezéshez⁶ képest, amelynek infantilitása és vak önbizalma tragikomikus, és amelyben a maximális önmegvalósítás nemcsak lehetséges, de szükséges is. Minek akkor a marionett, ami manipulálható, ami nem szabad, és ami köztudottan függőségben van?

Az, hogy a színházból hiányzik a vertikum, más dolog...

Népszerűségnek ma inkább a kesztyűsbábok örvendenek a maguk groteszk, különleges adottságú testiségével. Tehát: semmiképpen sem vertikális, mi több, a horizontálison van a hangsúly. A test és része, a testrészek konfrontációja a testtel. Mintha már nem is létezne a bahtyini⁷ karneváli fent-lent, csak a lent. A bábok, mint a becketti hősök, fenyegetett, de még mindig vitális, szinte állatias hősök színpadi megvalósulása. Animalitás. Kesztyűsbáb, mint a metafora megvalósulása szexuális értelemben, ahogy szó szerint erről ír „bábos” regényében Philip Roth⁸, a gátlástalan manhattani kesztyűsbábos, Sabbath színházáról.

E reflexió elején említettem a kortárs művészet szándékoltnak nem zárt, nyitott kontextualitását. Ez egyrészt igaz, másrészt ma nem lehet nem észrevenni a világ virtualizálódásának erős tendenciáját, élt és megélt fikcióját (lásd számítógépes játékok népszerűsége, de a 3D-s, sőt 4D-s mozi az összes lehetséges érzéki élményével). Úgy tűnhet, az illúzió-bábszínház termékeny talajra található éppen saját autonóm világalkotói képességében, olcsósága miatt azonban inkább csak reklámokban alkalmazzák. Nem talált utat ahhoz a virtualitáshoz, amely ugyan csupán a maga fikciójában naturalisztikus, nincs szó új világok megalkotásáról, miként ennek tanúi lehetünk a romantikánál vagy a szimbolizmusnál, csak a platóni valóság másolatáról, a másolat másolatának létrehozásáról.

6 (ang.): nemzés, szülés.

7 Mihail Mihajlovics Bahtyin (1895–1975) orosz irodalomtörténész, esztéta, a 20. századi esztétika kiemelkedő alakja.

8 (1933) amerikai író. Írásait a satirikus-ironikus megközelítés, erőteljes intellektualitás, változatos írói technika, gyakran bravúros nyelvi teljesítmény, néha vulgáritás és trivialitás jellemzi.



Mission (plakát, film, ember, dollár), Fotók: Dita Havránková



Ez sajnos nem a kortárs bábszínház útja, nem is lehet, még kevésbé a bábos-színészes színházé, amely valahogy elvégezte saját dekonstrukcióját a múlt század második felében. A dekonstrukciót nem a pusztá destrukció értelmében gondolom, hanem a valódi dekonstrukció értelmében a hagyományra vonatkoztatva. Lehetséges (és ezt el tudom képzelni), hogy újra feltámad az érdeklődés a tisztán illúzió-bábszínház iránt, reakcióként a bábos-színház időszejére, ám ez az illúzió valószínűleg nem a naturális dokumentarizmus síkján jön létre, hanem éppen fordítva – utalok itt a bábszínházunk arra a képességére, hogy más fiktív világokat tud létrehozni, tehát a valóság és a művészi fikció konfrontációja alapján, nem pedig másolással.

Hogyan lehet egyszerűen *rajongónak* maradni E.T.A. Hoffmann Olympiája láttán?

Természetesen feltételezhető, hogy a fiktív világok megalkotásának képessége „posztmodern” módon relativizálódik, vagy fog „relativizálódni” a különféle síkok és stílusok konfrontációjával és interakciójával, miként ennek tanúi lehettünk a Handa Gote Research and Development csoport, R. Smolík, T. Procházka és V. Švábová 2005-ös *Mission* színrevitelében, W. S. Burroughs⁹ *Ghost of Chance* című regénye alapján, az emberi népesség és a természet találkozásának témájában. A *Mission* nem misszió, a szó hagyományos értelmében, hanem annak a kapitánynak a neve, aki Madagaszkáron kalóz kommunát hoz létre. Az utópikus

projekt azonban megghiúsul abban a pillanatban, amikor a kommuna egyik tagja megöli a lemurt, a sziget szent állatát. A megghiúsult lehetőség ellenállásba és gyűlöletbe torkollik, az ember az idő ketrecében találja magát, amelyet ő maga kovácsolt önnön magának. Ez a „theatre cut-up”¹⁰ eleinte legendává válik a nézőtérén az illúzió-színház és a filmes eljárások révén, majd önmagát dekonstruálva leleplezi mind a színpadi eszközök, mind a nyelv tökéletlenségét, a ma már mit sem jelentő fogalmak együttesének fokozatos degradálásával.

A jellegzetes cseh variáns színpadi kombinációja, a kézi kamera használata, a vetítés és a klaunos megnyilvánulások együttese, a szándékosan, szinte „dilettáns” módon alájátszott performansszal, összekeverhetetlen színpadi alakulatot hoz létre, amikor is a nézőnek folyton döntenie kell, mit részesít előnyben, a kamera részletező képeit, vagy a szériyén félreeső helyre tett marionett színházat a sík bábokkal és a díszletekkel.

Igen, végül megállapítható, hogy ez a minimalista alkotói dekonstrukció a maga paradox módján egyúttal gazdagító szintézis, melyben a felhasznált technikai eszközök nem öncélúak, hanem önmagukon túlmutatva szolgálnak valami sokkal primitívebbet, s ezáltal eredetibbet – magát a színház eredetét.

*Balázs Andrea fordítása
A lábjegyzeteket írta Balogh Géza*

PUPPET TODAY

This study explores contemporary modes of perceiving the puppet in Czech puppetry. Using examples from contemporary object theatre, giant puppet theatre and performances based on staged confrontations between actor and puppet, the author investigates the relationships between the artificiality of the puppet and the reality of the object. The author considers this distinction crucial in the continuing contemporary attraction of the puppet.

9 (1914–1997) amerikai író, esztéta, a beat-nemzedék kiemelkedő alakja.

10 Megszidott, „lerántott” színház.



Antiwords, 2013, Prága, Spitfire Company és Palác Akropolis. R: Petr Boháč, Sz: Tereza Havlíčková, Mířenka Čechová. Fotó: Michal Hančovský



Nina Malíková

MI LEGYEN VELE, AVAGY LÉTEZIK-E MÉG „BÁBSZÍNHÁZ”?

A kortárs bábszínház helyzete nem csupán a színházi szakembereket nyugtalanítja már hosszabb ideje; hirtelen, kissé áttekinthetetlen, elméleti síkon is hihetetlen fejlődésen megütközik és némileg megzavarodik maga a közönség is. A nézőben felmerül a kérdés, hogy vajon a kortárs produkció bábszínház-e még – lényegében ugyanis képtelen egybevetni a bábozás beszívárgását az alternatív területre saját, bábszínházról alkotott elképzelésével, amely nagyrészt gyerekkori nézői tapasztalataiból adódik.

Nyugtalanító, ugyanakkor mobilizáló lehetne, ha a bábszínházra mint veszélyeztetett műfajra tekintenénk – gondoljunk csak bele, ha valamelyik ritka madár vagy növény megmentéséről van szó, egy sor tanulmány jelenik meg léte igazolására, és hangok figyelmeztetnek kipusztulására. Az utóbbi időben számos, elsősorban a bábszínház történetét, megnyilvánulási hagyományait feltérképező publikáció, áttekintést nyújtó enciklopédia és tájékoztató kézikönyv jelent meg. Különösen az európai báb-múzeumok kutatási tevékenysége vált intenzívve az adott terület hagyományos formáira vonatkozóan, portréfilmeket forgatnak a szakma mestereiről, és a tény, hogy a bábszínház különféle formációi felkerültek az UNESCO kulturális világörökségének listájára, valamit bizonyít.

A problémák az adott helyzet megoldási módjával összefüggésben már a terminológiával kezdődnek. Évekkel ezelőtt megelégedtünk a „salamoni” bábszínház megjelöléssel, amely valahol a bábszínház és az „élő” színház közötti harmadik típus; később a hagyomány nélküli színházi formációkat (értsd, ha az animátor nincs takarásban), lassanként a „tárgyszínház” divatosabb elnevezésével kellett gazdagítanunk (ebbe a skatulyába valóban beleférnek a bábszínházról alkotott legkülönbélebb elképzelések); a terminológiába a bábszínház fogalma mellé beszívárgott (pontosabban szólvá

több évszázad után újra bekerült) a „figurális színház” fogalma. Mindez arról tanúskodik, mintha a „bábszínház” megjelölés önmagában pejoratív, sőt degradáló lenne a modern színházi megnyilvánulások és az egészen távoli vagy elégedetlen ambíciók számára.

És még csak a terminológiánál tartunk! Emlékezzünk vissza, hogy az elmúlt időben hányan próbálkoztak a bábozás definiálásával, és valamennyi kísérlet újra csak azt bizonyította, hogy egyértelműen a legegyszerűbb definíciók a legtalálóbba. Bárkinek – aki a mai filozófiai vagy technológiai sokrétűségében érthetően próbálja megragadni ezt a színházi műfajt, amely eleve a drámai és a vizuális művészet között ingadozik (és változik a történelmi fejlődéssel és a művészetesztétikával) –, még ha bármilyen komplex magyarázattal próbálkozik is, az igyekezete hiábavalóságnak bizonyul. A kortárs bábszínházban – amennyiben továbbra is a bevett terminusnál maradunk –, nemcsak a terminológia, de a dramaturgia is megváltozott a színházi műfajon belül. A dramaturgia (a ritka kivételektől és a kísérletektől eltekintve, elsősorban a modern francia és német bábszínházban – amelyek egyébként összefüggnek e kultúrkörök adott színházkultúrájának bizonyos retorikájával és pátosával) verbális és narratív értelemben, vagyis pontosabban szólvá, az új szövegek létrehozásában, háttérbe került a látványterv és az élményszerű szórakozás javára. Eltűntek a nagy témák, vagy a témák egyáltalán, előnyben részesül a látványosság, a szórakozás, abban az értelemben, hogy „halálra szórakozza magát”, és ez felszínes körünk követelménye és átka lett.

E színházi műfaj eddigi határozott alapjainak egész struktúrája változik, és most mindehhez még hozzájárul a játéktér változása (a zárt térből nyitott tér lett; a színpadkép a színésznek a bábbal együtt való játéktérbe kerülésével fellazult, s így a színpad számára végtelen mennyiségű lehetőség nyílt).

Azt pedig már meg sem próbálom leírni, hát még megjósolni, hogyan hat a bábszínház új megjelenésére a modern technika és az animáció. Új, többek közt animációs technológiák jelentek meg, amelyek a bábbal mint a virtuális valóság tárgyával dolgoznak, megszokottá vált, hogy az akciókat kamerával felveszik, majd vászonra vetítik, ami egészen új vizuális-drámai minőséget nyújt, és egyre gyakrabban közrejátszik a számítógépes animációval kombinált árnyjáték is.

Hová tűnt azonban az a fajta bábszínház, amelynek érzékeléséhez, legalábbis az utóbbi évtizedekben, hozzászoktunk? Ezért az állapotért vissza kell nyúlni valahová a 20. század elejére, vagy még inkább a közepére, amikor a bábszínház emancipálódott, megmutatkoztak lehetőségei, és megszűnt csupán a művészek önkifejezése lenni, miként az a század első harmadában volt, majd nagyrészt szociális feladatára és funkciójára támaszkodott. Az pedig a nézőhöz való viszonya volt, le kellett kötnie a figyelmét, ami egyéb színházi műfajokat is áthatott, ugyanakkor foglalkozni kezdett önnön sajátosságaival. Ilymódon igyekezett lépést tartani más műfajokkal és a médiával.

A kortárs bábszínház megjelenése egy kissé mindannyiunkat összezavart – gyors fejlődését és lehetőségeinek változásait már nem győzzük követni, a további fejlődésével és funkcióival kapcsolatos bármiféle állítás pedig a szerzői ellen fordul. Nem érvényesül a haszonelvűség. Egyik kultúra tulajdonlását átadjuk egy másiknak, technológiákat kölcsönzünk, színházi eljárásokat és típusokat veszünk át. Hol van azonban a báb filozófiája, azé a tárgyé, amely élettelen anyagával ad hírt élő, emberi világunkról? Épp a báb lenne az a tárgy, amely tükröként megmutatja nekünk a világ gondjait, azét a világét, amelyből egyre inkább hiányzik az eleven kapcsolat. Épp a bábnek kell megváltozott világunkról megnyilatkoznia? Miféle szükségletet fog kielégíteni? Alkotói workshopok lesznek, ahol újra megtaláljuk korábban megszerzett érzéki tapasztalatainkat, vagy a nézőtér közvetítésének köszönhetően intő példák lesznek?

Rég lemondtam már az előrejelző szerepéről, mégis azt gondolom, hogy a bábszínház megjelenése helyett ismét sokkal nagyobb figyelmet

kellene fordítanunk a publikumra. Mintha a bábszínházról folyton csak mint fenoménről beszélnénk, pedig nézők nélkül nem létezhet. Milyen a mai néző és milyenek az igényei? A bábszínház már vagy száz éve arra törekszik, hogy kikerüljön a „csak” gyerekeknek szóló skatulyából, ezt számos, a felnőtt közönség megnyerésére tett avantgárd és bátor kísérlet mutatja. Ámde ez a publikum épp a „bábszínház” elnevezést utasítja el, túlságosan is a gyerekkorhoz köti, valamihez, ami a szabad fantáziát ugyan még nem regulálja meg a tapasztalatokkal, de ami kevés ahhoz, hogy valóban kifejezze a világot. Ezért az alkotó talán nem szükségszerű, ám feltétlenül vonzó kiruccanása más területekre, ezért a modern technika varázsa. Hol vannak azonban e kísérletek határai, és főként, nem lesznek-e pusztán tisztavirág életű játékok? A médiumokkal versenyezve a bábszínház (amennyiben továbbra is így akarjuk nevezni), még a gyerekközönségnek is mást kell, hogy nyújtson. De mit? Visszatérést a hagyományokhoz? Újabb technikai csodákat?

Bár kissé divatos az olvasót olyan kérdésekkel elhalmozni, amelyekre a szerző nem tud egyértelmű választ adni, tény, hogy a kortárs bábszínház egyre inkább kiprovokálja ezeket a kérdéseket. Nincs témánk? Hiányzik a hagyományok által inspirált mesterségbeli és alkotói képesség? Mit szeretnénk, hogy a bábszínház milyen eszközökkel fejezze ki világunkat?

Olyan kérdések ezek, amelyekre csak azok az alkotók adhatnak választ, akik számára ez a színházi műfaj nem csupán a személyes exhibicionizmus és az önkifejezés eszköze, hanem akik egocentrikus művészkedés nélkül, a 21. századnak megfelelő filozófiával és eszközökkel fejezik ki magukat – megértve a néző elkeseredését, szükségleteit és bizonytalanságát.

Nemrég, az Európai régiós fesztivál keretében, Hradec Královében szemináriumot tartottak a kortárs cseh bábjáték dramaturgiájáról. A független színházak dramaturgiájáról volt szó, amelyek nagyrészt az 1990-es évek után jelentek meg, és pozitív értelemben minden szempontból konkurenciát jelentenek a hivatásos bábszínházaknak, szó volt a tér



Assisi Szent Ferenc Virágoskertje (KALD DAMU) Fotó: Anna Krtičková





Ördög vigyen!, R: Tomáš Dvořák, Sz: Milena Jelinková – Petr Borovský, Alfa Színház, 2012, Plzeň, Fotó: Josef Ptáček



dramaturgjáról, és a dramaturgok felkészítéséről a színházi gyakorlatban. A cseh bábszínház mai helyzete és átalakulásai fohászok és kritikák, de főleg elégedetlenség tárgyát képezték amiatt, hogy az ún. „alternatív” bábszínház éppen azzal arat sikert, hogy elhagyja a tartalmat és a bábjátékos mesterséget. Érdekes nyílt vita folyt, miközben mindannyian foggal-körömmel küzdöttek bármiféle felhívás, manifesztum, sőt határozat ellen, amellyel kapcsolatban oly sok negatív tapasztalatunk van a közelmúltból. A bábszínházhoz való visszatérést nem lehet senkinek megparancsolni, mi több, kérdés, miféle bábszínházhoz kellene visszatérni? Képes-e a báb eddigi felfogásunkban kifejezni az aktuális történéseket? És már megint ott tartunk: érthető-e egyáltalán?

Visszaértem a kiindulóponthoz – figyeljük érzékenyen a kortárs bábszínház történéseit, akár sok benne az alternatív, akár visszatér a hagyományokhoz, és ne akarjunk egyedüli, igaz és ortodox megoldást találni. Figyeljük érzékenyen a színházi működés változásait, az európai és Európán kívüli komplex színházi eseményeket, de mindenekelőtt legyünk érzékenyebbek a nézőre, nélküle ez a művészet nem létezhetne. Gygyekezünk épp „saját” nézőink számára újra és újra felfedezni a bábszínház alapelveit, lehetőségeit és lényegét – anélkül, hogy pártfogólag felemelnénk ujjunkat vagy sóhajtoznánk öntudatlansága, esetleg ízlése miatt.

*Balázs Andrea
fordítása*

DOES PUPPET THEATRE STILL EXIST?

The author raises questions about the situation of contemporary puppet theatre and its operations, pointing to aspects that trouble both theater professionals and audience members alike. She asks whether contemporary productions are still puppet theatre since the terminology, dramaturgy and even the entire structure of the genre's foundations have changed. Modern scenic technique and animation have affected puppet theatre deeply, and in this context, the question arises whether much more attention should be paid to the audience. Certainly, in its absence the puppet theater can not exist. These questions can only be answered by artists able to express themselves with the philosophical ideas and tools appropriate to the 21st century. This entails paying close attention to changes in theatre operations, as well as to complex theatre events outside of Europe. First and foremost, however, the theatre must be responsive to the viewers and allow them explore again and again the principles, possibilities and essence of puppet theater.



Szergej Obrazcov



Mindenki más és a kutya. R: Borisz Konsztantyinov. T: Jevgenyij Sahotyko

Olga Glazunova

HÚSZ ÉV OBRAZCOV NÉLKÜL

EGY KÍVULÁLLÓ SZEMSZÖGÉBŐL

Már több mint húsz éve eltávozott az élők sorából a múlt század egyik legjelentősebb és leghíresebb bábművésze, Szergej Obrazcov. 1901-ben született, hosszú élet jutott neki osztályrészül, s gazdag örökséget hagyott maga után, az általa alapított színházat, az előadásokat, tanítványokat, dokumentumfilmeket, könyveket és kortársai számos visszaemlékezését. Ez a rendkívüli Mester kitűnt sokoldalúságával és kreativitásával. Intuíciója és kifinomult művészi érzéke lehetővé tette számára, ha nem is feltétlenül tudatosan, hogy tükrözze munkáiban az elmúlt huszadik századot, a nagy találmányok, a háborús katalizmák, a társadalmi formációk, jelszavak és művészi irányzatok végtelen váltakozásának korát, mellyel egyidős volt. Szergej Obrazcov úttörő volt a maga területén, lényegében ő teremtette meg a hivatásos szovjet-orosz bábszínházat, nagy hatást gyakorolva nemcsak országunk, hanem az összes földrész több országának bábművészeire.

Az Állami Központi Bábszínház¹, melyet 1932-ben nyitottak meg, s amely most Szergej Obrazcov nevét viseli, a „Gazda” (így hívták vezetőjüket a művészek a folyosói beszélgetésekben) halála után egyszerre elárvult, és hosszú ideig nem tudtak találni új, arra méltó embert vezetőnek. Húsz hosszú éven keresztül a színházat számos tehetséges művész próbálta irányítani, de vagy nem illettek bele az esztétikájába, vagy nem fogadták be őket, vagy nem rendelkeztek megfelelő tulajdonságokkal a színház vezetéséhez, ahol változatlanul elevenen élt a nagy művész szelleme, és az általa alkotott törvények megingathatatlanak bizonyultak.

Maga Obrazcov, ahogy mostanság mondani szokás, erőteljes karizmával rendelkező ember volt. Személyes és színészi kisugárzása, nyitottsága és demokratizmusa mindenkit megigézett, magára

vonzotta a figyelmet, körülötte állandóan „sürögtek-forogtak” az emberek. Ám mind e mellett a Gazdának (ez a szó akaratlanul is az egész ország, az akkori Szovjetunió félelmetes Gazdájával való asszociációt hívta elő) a művészet vonatkozásában hajthatatlan elvei és szilárd nézetei voltak, melyeket, ahogy megfigyeltem, csak ritkán változtatott meg, s eközben megalkotta az akkori idők nagy stílusához szorosan kapcsolódó saját esztétikáját, a maga „obrazcovi” stílusát. Ezen időszak előadásáiban a legfontosabb mindig a bábparavánon játszó pálcás báb volt, amellyel színészei képesek voltak csodát művelni.

A szellemes és éles elméjű Obrazcov szerette az iróniát és a tréfát, nem hódolt be semmiféle „misztikának”, nem kedvelte igazán a marionettet, a baletet és az operát, ugyanakkor elismerte, hogy a bábszínház sok mindenben szimbolikus, ám kellő gyanakvással viszonyult a felesleges jelképes-séghez és a különféle izmusokhoz, azt magyarázta, hogy ez nem hiteles. Az összes, szerinte szokatlan és furcsa dolgot „dekadensnek” nevezte, hosszú ideig időpocsékolásnak tartotta a bábszínészek szakmai képzését, azt mondta, hogy ez olyan tehetség, amely megadatott az embernek születésétől fogva (az 1sten szót ritkán hallottam a szájából). Az idegen és ellentétes véleményeket mindig érdeklődéssel meghallgatta, de rendszerint megmaradt a sajátjánál.

Obrazcov más rendezőket is beengedett a színházába, de ritkán maradtak ott hosszabb ideig. Ha valaki arra tett utalást, hogy jó lenne, ha előkészítené a váltást, a következő replikával válaszolt: „*Molière-nek, Shakespeare-nek is volt színháza és Obrazcovnak is van*”. Utána valami más lesz, jön egy új művész, meghozza a saját törvényeit, és új történet kezdődik.

1 Oroszul: Goszudarsztvennij teatr kukul; az orosz szövegben a rövidítése szerepel: GCTK.



Carmen, én Carmenem. + A fiatal XIV. Lajos. Sz: Andrej Gyennyikov, 2004, 2007, 2001. Állami Akadémiai Bábszínház, Moszkva



Nyizszinkij, Isten őrült bohóca. Sz: Andrej Gyennyikov, 2008, Moszkva



Dal a Volgáról

Miután a Gazda eltávozott az élők sorából, elbarátai őszintén törekedtek arra, hogy megőrizték a múlt hagyományait, és magától értetődő, hogy Obrazcov neve és stílusa fémjelezték továbbra is az ország vezető színházát... Természetes, hogy ilyen jelentős közösség és színházi tulajdon nem maradhatott sokáig felügyelet nélkül, más lett az élet, sok minden megváltozott, dicstelenül a Léthé vizébe zuhant a szerencsétlen „szocialista realizmus”, és országunk bábszínházaiiban már régóta a fiatal avantgárd – képviselői a rendezők, a „Koroljov-fiókák”, Mihail Koroljovnak, az 1-es számú bábművész, Szergej Obrazcov ellenlábásának tanítványai – adta meg az alaphangot. Nem a fővárosban, Moszkvában, hanem Leningrádban-Szentpéterváron, mintegy tördőfésként az öregedő Mester hátába, kezdetét vette a bábművészek – színészek, rendezők, bábszervezők – professzionális képzése.

Az Állami Akadémiai Bábszínházban², amely már Obrazcov nevét viselte, az alapító halála után néhány évvel megjelent Rezo Gabriadze, a széles körben ismert forgatókönyvíró, író, képzőművész, szobrász, a Tbiliszi Bábszínház alapítója. Úgy határozta meg magát, mint Szergej Obrazcov követője, tanítványának tartotta magát, nagy megtiszteltetésnek érezte, hogy az ő anyaszínházában lehet, de nem sokáig maradt ott. Miután nem találta meg a hangot a társulattal, Gabriadze nemsokára elhagyta a patinás falakat, és Szentpétervárra tette át székhelyét, ahol már régóta pezsgett a „bábélet”, és ahol szüntelenül készülődött a fiatal utánpótlás. Úgy tűnhetett ugyanakkor, hogy a dicstelen moszkvai tartózkodás sem Gabriadze, sem a bábművészek fiatal nemzedéke számára nem tűnt el nyomtalanul. Éppen ott, az Állami Akadémiai Bábszínház műhelyében született meg a legendás *Dal a Volgáról*,

2 Oroszul: Goszudarsztvennij akagyemiceszkij tyeatr kukol; az orosz szövegben a rövidítése szerepel: GACTK

a II. világháború sztálingrádi csatájának szentelt tragédia, melyet pálcás bábokkal és marionettekkel játszottak a költői metaforák és szimbólumok nyelvén, Szergej Obrazcov alkotásaitól merőben különböző stílusban. Az előadásban a háború borzalmaait és tragédiáit nemcsak az eleven emberek éltek meg, de az állatok (lovak), sőt a rovarok (hangyák) is. Azoknak a szentpétervári ifjú bábművészeknek, akik láthatták a *Dal a Volgáról*, és főként azoknak, akik részt vehettek az előadásban, rendkívüli ösztönzést jelentett saját alkotói kezdeményezéseikhez és útkeresésükhez. Nem véletlen, hogy az északi fővárosban virágzott fel az Obrazcov számára oly idegen, ám a péterváriak által annyira kedvelt, elegáns marionett. A marionettet annyira megszerették, hogy a későbbiekben már nem volt ritka vendég a moszkvai báb-színházak színpadain sem.

Miután az Állami Akadémiai Bábszínház megvált Rezo Gabriadzétól, újból az üresség vált uralkodóvá, a színház a „Godot-ra várva” helyzetében találta magát. Ám, mint ismeretes, a „természet nem tűri a pusztaságot”. Nemsokára a színházban egymást követve jelent meg két rendező – Jekatyerina Obrazcova, Szergej Obrazcov unokája, meg egy „Isten áldotta” fiatal tehetség, színész, rendező, képzőművész és költő, Andrej Gyennyikov. Jekatyerina Obrazcova egy rövid ideig a színház művészeti vezetője volt, de váratlanul lemondott erről a tisztségről, és most mint a beosztott rendezők egyike, előadásaiiban őrzi a hagyományokat, és a maga módján folytatja híres-nevezetes nagyapja örökségét.

Miután Andrej Gyennyikov megjelent az Állami Akadémiai Bábszínházban, a szó szoros értelmében olyan szituáció jött létre, mint a „színház a színházban”, ami egyáltalán nem hasonlított Szergej Obrazcov világára. Ha a régi időkben a gyermeknédőknek meséket állítottak a színpadra, a felnőtteknek pedig általában parodisztikus és koncert jellegű előadásokat tartottak, most viszont a repertoár Puskin *Kis tragédiái*, *A huligán gyónása*, Szergej Ileszenyin orosz költőről, az emigrációban elhunyt, nagy orosz táncosnak szentelt *Myzinszkij*, *Isten örült bohóca*, Gogol *Holt lelkeje* alapján készült *Zenekari koncert Csicsikovnak*, valamint operák, *Carmen*, én *Carmenem*, *Rigoletto*, *Várászfuvola* és más művek alkották. Ám a fő

dolog abban rejlett, hogy ez lényegében egy színész színháza volt. Andrej Gyennyikov magára osztotta a főszerepet, és a többi színész csupán statisztá volt, a háttéralkotó. Gyennyikov valóban nagyon értett a bábokhoz (a vajanghoz, az óriásbábohoz, a marionetthez), muzikális volt, kiváló mozgással és jó énekhanggal rendelkezett, szerette, ha „élőben” megjelenhetett az előadásban, de a színpadon elsősorban csak önmaga érdekelt, és az a lehetőség, hogy minél inkább csillogtathassa tehetségét.

Emlékeztetek arra, hogy Szergej Obrazcov szintén kiváló bábszínész volt, jól emlékszem ritka szépségű és kifejező erejű kezére, bársonyos tenorhangja volt, kiválóan adta elő a régi románcokat, a kis paraván mögött gyakran lépett fel esztrád programokkal, melyeknek több száma ma már klasszikusnak számít. A keze, az ujján egy-egy kis golyóval már régóta a színház szimbóluma lett, és a kesztyűsbáb, Tyapa beutazta a fél világot, de életében az alapvető a színház volt – ez volt a híres Maestro több évtizedes alkotói tevékenységének az értelme. Mint egy igazi gyűjtő, kiváló társulatot hozott össze, színészeit, Zinovij Gerdet, Szemjon Szamodurt, Jevgenyij Szperanszkijt, Jeva Szinyelnyikovát és a többieket nézők ezrei ismerték, lelkesedtek értük, és őket próbálták utánozni a fiatal, kezdő bábjátékosok. Mellesleg e kitudó művészek egyike sem rendelkezett speciális bábszínészi végzettséggel.

De térjünk vissza Andrej Gyennyikovhoz. A színészek közül együttműködött vele híveinek egy csoportja, s noha nem kevés követője és hódolója volt, nem tudta irányítani a színházat, hiszen egyáltalán nem érdekelték a nagyszámú közösség problémái, melynek következtében nyíltan szembefordult vele a társulat. Gyennyikovról múlt időben beszéltek, mivel sajnos, nem is olyan régen tragédia történt – elvesztettük őt. Ez a hír megrázott mindenkit, nagyon korán ment el, miután fényes üstökösként feltűnt a bábművészet horizontján.

Ugyanebben az időszakban az Állami Akadémiai Bábszínház vezetősége továbbra is rendíthetetlenül kereste a jelöltet a művészeti vezető tisztségére. A színházban az előadásokat Oroszország különböző városaiból ide érkező ismert fiatal rendezők



Carmen. R. Borisz Konsztantyinov. Vologda, Teremok Bábszínház, 2013



Mindenki más és a kutya

valósították meg. Szabad kezet kaptak a darabválasztáshoz és a művészi megvalósításhoz, de mindig hangsúlyozták, hogy ez Szergej Obrazcov színháza, ahol a legjellemzőbb a pálcás báb. Meg kell jegyezni, hogy a vendégrendezők megfogadták a kitartóan nekik szánt ajánlásokat, de időnként olyan művészi megoldásaik is voltak, amelyek nem voltak „tipikusak” az Állami Akadémiai Bábszínházban. Például az Oroszországban és külföldön is népszerű rendező, Jevgenyij Ibragimov egy felnőtteknek szóló előadásban úgy adta elő Csehov *Lakodalom* című színművét, hogy különféle maszkokat használt fel, amelyek a báb viselkedését imitálták. Sajnos, ez az eredeti kísérlet nem végződött sikerrel.

A főrendező keresése egészen 2013-ig folytatódott, amikor megnevezték az újabb jelölt nevét. A nagyon tehetséges, Oroszországban és külföldön egyaránt jól ismert Borisz Konsztyantyinov volt az, akinek az előadásait állandó érdeklődés kíséri, és heves vita tárgyát képezik kollégái körében. A szentpétervári Színházművészeti Akadémián végzett, sok előadást rendezett a legkülönfélébb felfogásban.

Színházi rendezői alapképzettsége és a képzőművészet iránti vonzalma lehetőséget nyújtanak arra, hogy sikeresen hozzon létre olyan „szintetikus” előadásokat, melyekben a bábnak mindig a legfontosabb és a legjelentősebb szerep jut. A báb, az ember, a képzőművészet, a zene és a szöveg egyesítése révén Konsztyantyinov mindig el tudja érni, hogy mind a forma, mind a műfaj szempontjából vadonatúj előadást teremtsen. Ez lehet Andersen *A hóember* című meséje alapján készült elegáns miniatűr, melyet a legkisebbek számára egyetlen színész ad elő, vagy Vagyim Levin és Renata Muhina költők, gyermekkoruktól fogva mindnyájunk számára jól ismert verseiből összeállított családi előadás, *Mindenki más és a kutya*, melyben színészek és különféle rendszerű bábok sokasága vesznek részt. A Szergej Obrazcovról elnevezett színházban az új főrendező még nem rendezett felnőtteknek szóló darabot, talán azért, mert még nem jött el az ideje, de Borisz Konsztyantyinov

legyőzi ezt az akadályt, már csak azért is, mert pályája során nem egyszer szólította meg a felnőtt közönséget. Nagyhatású bábelőadása, a *Carmen*, melyet Vologdában állított színpadra, a különféle fesztiválokon rengeteg díjat nyert, és maga a rendező ebben az évben kapta meg a legjelentősebb orosz színházi díjat, az *Arany maszkot*. Kirov városában pedig sikerrel játszóak *A hatos számú kórterem* című darabot, melyet Csehov azonos című elbeszélése alapján rendezett.

Borisz Konsztyantyinov számára mindig fontos és felelősségteljes a bábtervezővel folytatott munka, ő maga is kitűnően rajzol, szereti felvázolni a bábót, „megragadni” a jellemét. Előadásaiban kesztyűsbábok és árnyfigurák, merevpálcás marionettek és síkbábok vesznek részt, időnként az animációs filmek bábos megoldásait is alkalmazza (*Az én Carlsonom, Leningrádi nő*). Kimeríthetetlen a fantáziája, felfokozottan érzékeli korát, komolyan izgatják az élet értelmével és a társadalommal kapcsolatos kérdések. A művész és közeli kollégái véleménye szerint az orosz bábszínházban az ideiglenes alkotói hanyatlás korszaka véget ért, és újból érzékelhető az előre mutató mozgás: „nemrégén még a gödörben voltunk, de ma, 2014-ben már megjelent az erő és az energia. Itt az ideje, hogy felhalmozzuk az intellektuális tőkét”³.

Konsztyantyinovnak feltették a kérdést: „Megengedheti-e magának, hogy itt, a Szergej Obrazcovról elnevezett bábszínházban, a konzervativizmus védőbástyáján merészen kísérletezzon?” Ezt válaszolta: „Úgy gondolom, igen. Nemleges válasz esetén nem jöttem volna ide. Ha manapság Obrazcov csendben, lopakodva megjelenne a teremben, leülne és megnézné az előadásait, nagyon elcsodálkozna: miért maradt meg minden úgy, ahogy 1968-ban volt? Hiszen energiája még itt él a színházban, de megrekedt, mert a színészek is megrekedtek. Az a legfontosabb, hogy az igazat mondjuk, bármely nyelven, legyen az akár annak a színháznak a nyelve, ahol a bábok beszélnek”⁴.

3 A. Goncsarenko interjúja Konsztyantyinovval: „Érdekes számomra, hogy a nagymamát visszatérítem a gyermekkorba”. Az *Arany maszk* fesztivál megbízásából készült 2014-ben, Moszkvában.

4 Uo.



Mindenki más és a kutya. R. Borisz Konsztantyinov, T. Jevgenyij Sahotyko

Nekem tetszik ez a válasz, hiszen ahogy az orosz közmondás is tartja: „a merészség falakat dönthet”. Reménykedjünk, Borisz Konsztantyinov bátor döntése, hogy átlépi az Akadémiai Színház küszöbét,

és ott is marad, helyesnek bizonyul. Ki tudja, az is lehet, hogy személyében a két ellenlábás, Szergej Obrazcov és Mihail Koroljov végre békét kötnek.

Szőke Katalin fordítása

TWENTY YEARS WITHOUT OBRAZTSOV

One of the most important and famous puppeteers of the last century, Sergey Obraztsov, has not been among the living for more than twenty years. With his range of versatility and creativity, this extraordinary master reflected the 20th century in his works. He essentially created the Soviet-Russian professional puppet theater. After his death, his friends sought to preserve the traditions of the past, and to have Obraztsov's name and style live on in the nation's leading theater. While Mikhail Korolev and his students had the most power in St. Petersburg, Rezo Gabriadze, who claimed to be a follower of Obraztsov, ran at the State Academic Puppet Theater for a short time. Ekaterina Obraztsova followed him, then came the extremely talented Andrei Dennikov. He had a good understanding of puppets, was musical with a good singing voice and could move well, but on stage, he was mostly interested in himself. His early death prevented his great gifts from coming to fruition. In 2013, Boris Konstantinov was named new artistic director. He is known for his inexhaustible imagination and is seriously intrigued by exploring the meaning of life and society. According to him and his colleagues, the decline of the Russian puppet theater has ended. There is hope that Konstantinov will continue to work at the State Academic Puppet Theater.



A Deadpuppet-kiállítás plakátjai



A Központi galéria. Fotó: Jemina Yong

Nenagh Watson

NÉHÁNY ÉLŐ GONDOLAT A HALOTTBÁB CÍMŰ KIÁLLÍTÁSRÓL

A DEADpuppet egy kiállítás volt, ahol az archivált báboakat mutatták be a Z-arts Galériában Manchesterben, az Egyesült Királyságban 2013. november 25 – 2013. december 21-ig. Ez volt a betetőzése az AHRC által támogatott kutatásomnak (Creative Research Fellowship), melyet részidőben folytattam a londoni Royal Central School of Speech & Drama intézményben 2009 májusától 2014 májusáig.

A kutatásom témája *A tárgyak és a bábok élete és halála: immanencia, intervenció, jelenlét és hiány*. A HALOTTbáb mögötti premissza a következő: ha elfogadjuk, hogy egy báb élni tud, akkor meg is tud halni. Ha a bábót raktárba tesszük, akkor élettelen. Egy halott tárgy. Hogyan tudnánk ezt az élettelen tárgyat úgy kiállítani, hogy értékelhetővé váljon a múltbeli élete? Az érdekelt, hogyan tud a tárgy saját magát beszélni, ahogy a használat nyomai a múltját sejtetik. Kezdetből fogva próbáltam elkerülni a vitrinben tárolást, csak a legkényesebb vagy legértékesebb báboakat zártam üveg mögé. A galéria kialakítása különböző tereket tett lehetővé:

Központi nyitott galéria: a báboakat speciális állványokra helyeztem (készítette: Graham Burrell képzőművész/kovács), valamint volt még négy vitrin, néhány földre helyezhető báb és tárgy, állványra szerelt figurák és felfüggesztett marionettek.

„Kint” és „bent” terem: a központi teremből nagy ablakokon keresztül négy esernyő látható, melyeket a Paul Zacharek tervező/bábkészítő által felszerelt pneumatikus gépek animáltak, és egy műanyag táska, melyet egy ipari ventilátor mozgatótt. Ezek a kutatásom egy területéhez tartoztak: *A tárgy funkcionalitása, és a múlandó animálás*.

Egy kicsi, teljesen fekete terem: ez lett a „kísértet szoba” a hasbeszélő bábbal, csontvázakkal, fallikus bábokkal és interaktív vetítéssel. Szintén volt egy külön fehér szoba, ami tökéletes mása volt az „árny-szobának”, ahol hagyományos és modern árnybábok voltak kiállítva. Ezeket a látogatók animálhatták zseblámpával. Szorosan együttműködtem a fénytervező Justin Farndale-lel, aki lokalizáló fényeket használt (birdy és LED lámpák), hogy olyan árnyak szülessenek, amelyek izgalmas atmoszférát teremtenek.

Előzmények: hároméves koromban kaptam az első bábot, majd ötven éven keresztül ez volt a szenvedélyem és a szakmám. Az előadói gyakorlatom leginkább 1990 és 2007 között fejlődött és csiszolódott a doo-cot előadásaiban. Ezt a társulatot én alapítottam Rachael Field festővel közösen (1990–2007). A DEADpuppet kiállítást felnőtteknek szántuk, tekintve hogy az anyaga a doo-cot berkeiben végzett saját munkámon, valamint a gyerekkoromban és fiatalkoromban zajló brit bábozásban fellelhető queer¹ elemeken alapszik. A queer történet nyomon követése fontos, mivel hihetetlenül rejtve volt, még akkor is, amikor a doo-cot nyíltan leszbikus/meleg történeteket játszott a 90-es évek közepén, az angol bábjátás nagy része a szekrények mélyén lapult (ahogy még ma is)². A queer történet megmutatása problémás lehet a 70-es évek végén és 80-as évek elején tapasztalható kulturális légkör miatt, melyben a queer művészet még nem fedezte fel Punch-ot. Thatcher 28-as cikkelye (mely a cenzúra segítségével megtiltja a homoszexualitás népszerűsítését iskolákban és állami támogatású ifjúsági projektekben), hatással volt a kultúrára is. E körülmények ellenére kezdtem el felfigyelni Barry Smith³

1 A szó jelentése furcsa, különös, illetve hamis, bolondos.

2 A leszbikus történetek gyakran még inkább rejtve maradnak, így tapasztaltam, amikor húsz évvel ezelőtt cikket írtam a FAN (Feminista Művészeti Hírek) számára *Leszbikus bábok a bódéból* címmel. Ez volt az alapja egy nem régi prezentációnak a CROPP/Suspense Fesztivál szimpozion alkalmából: *Nők a bábszínházban* címmel. <http://www.cropp.org.uk/news>

3 (1930–1989)

angol bábjátékosa. A Theatre of Puppets nevű társulatát elismerés övezte a 70-80-as évek fordulóján, és szokatlan módon a felnőtteknek szánt művekre koncentráltak. A DEADpuppet kiállításon fallikus bábjai a Kísértet Szobát tették még izgalmasabbá (kizárólag felnőttek látogathatták). Halála egy AIDS eredetű betegséghez köthető, melyre utaltam a Creative Banter nevű kiállítás-torné keretein belül is. Érdekes módon a The Puppet Centre Alapítvány kiadványában, az Animations-ben megjelent gyászjelentésben nem említik az AIDS-et a halál okaként. Ez is jól tükrözi azokat az időket, amikor az AIDS volt az egyik legrettegettebb betegség, és leginkább a meleg férfikkal hozták kapcsolatba. Érdekes paradoxon, hogy bár Bary Smith nyitott volt a szexuális beállítottságával kapcsolatban, a munkáiban soha nem volt nyilvánvaló utalás erre. Botrányos fallikus bábjai is eredetileg heteroszexuális történetekben szerepeltek.

A *Nosztalgia Bábjáiban* Jane Marie Law a rituális japán bábjátékot tanulmányozza. „A Tokugawa korban a társadalom peremén dolgozó emberek - ide tartoztak a vándor rituális előadók is - kívülállóként voltak megbélyegezve, és erőteljesen diszkriminálták őket.”

(<http://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/342>)

Azt az előzetes tételt, mely szerint a bábosok öröksége ez a 'másság', a kívülállóság, Law összekapcsolja más 'kívülállókkal' a jelenkori társadalomban, majd később a nosztalgiáról ír egy kitűnő elemzést monográfiájában. Ezek a főbb felismerések hatásosak voltak a készülő munkámra az archív bábokkal kapcsolatban. Felderítettem a 'kívülállóság' fogalmát, és felráztam a nosztalgiát azáltal, hogy olyan bábokat választottam kiállítási tárgyakként, melyek felforgató hatásúak.

„Visszatérő motívumként jelentkezik a gyűjteményben, hogy a bábok a homoszexualitáshoz, vagy más devianciákhoz kapcsolódnak.”

(<http://allarthistoryiscontemporary.wordpress.com/2013/12/16/the-life-of-puppets/#comment-598>)

Muffin bemutatása: Muffin az öszvér egy ikon az 1950-es évek brit televíziós gyermekműsoraiból a Puppet Centre Trust-tól, együtt állítottuk ki (lezárt vitrinben) Diana Souhami biográfiájával Gluck festőről, amelyben azt írja, hogy Gluckot rajtakapták, amint

Annette Millsszel (Muffin megalkotójával) henterreg a vadonatúj műhelyében a faforgácsok között. Ez radikális tett volt a kurátori szándékkal, ahogy visszatükröztem a brit bábművészet kezdeteihez a titkolt queer múltat. Túl fiatal vagyok ahhoz, hogy emlékezem Muffinra, viszont találkoztam Jan Bussellel és Anne Hogarthtal, a The Hogarth Puppets művészeivel, akik csatlakoztak Millshez, hogy bemutassák Muffint, az öszvért. Hogarthék is számos innovatív munkát hoztak létre az 50-es évek végén és a 60-as évek elején.

A *Macbeth* marionettbábjait választottam, amik a központi kiállítóteremben függesztettem fel. Kubista stílusuk volt a tervezést illetően, kölcsön kaptuk a The Puppet Centre Trust-tól, és Michael Dixon levéltáros segítségével helyeztük el a kiállításon. A látogatók egy térben állhattak a bábokkal, hogy megfigyelhessék a részleteket, és szemtanúi lehessenek a lassú hanyatlásuknak. Ez a fajta közelség végigkísérte a DEADpuppet kiállítást, magánbeszélgetést kiválva a néző és a nézett tárgy között. Az árnyaszobában ez a párbeszéd nyilvánvaló volt, hiszen két zseblámpa tette lehetővé a nézők számára, hogy megtöltsék a fehér falakat árnyakkal. Legalább egy látogató biztos rögzítette a saját teremtményeit a mobiljával, hogy feltölthesse a közösségi portálokra.

A magszféranak ez az azonnali és közvetlen kiterjesztése a nyilvános térbe, hatással van a mai kiállításokra. A digitális közvetítés lehetővé teszi az archiválásban rejlő paradoxont, mely szerint meg akarjuk őrizni és óvni a gyűjteményeket, miközben arra is szükség van, hogy a nyilvánosság elé tárjuk őket. Alternatív módokat kell találnunk, hogy olyan kapcsolatot teremtsünk az archív anyagokkal, amelyek nem feltétlenül teszik szükségessé az eredeti tárgy jelenlétét. Ez benne a jelenkor kihívása. Habár az árnyszoba népszerűsége azt mutatja, hogy még mindig nagy élvezetet jelent az interaktivitás, és az egyszerű technika használata. A kurátori világképem az analóg és a csúcstechnika között ingadozik. A bábok a DEADpuppet kiállításon nyilvánvalóan halottak voltak, de az életteliséget sugározták, szemérmetlenül használva a háttorzongató részleteket és a giccset a kísértet szoba durva vásártéri

ODD, ha mered.
Fotó: Monica Stoppleman



Muffin, az Őszvér.
Fotó: Jemina Yong



Kísértetszoba.
Fotó: Jemina Yong

lámpáival, melyek megvilágították a felakasztott, elhagyott testeket. A bábok belakták a galériákat, sokan közülük egy félbehagyott mozdulattal jelentek meg, melyet a látogatók továbbgondolhattak. Emma Blacburn felügyelte a DEADpuppet programot és a blogot, ennek köszönhetően a látogatók által elképzelt történetek kiegészültek, tisztázódtak. Kreatív Banter nyílt napot is rendeztünk, melyet a fiatal művészeti kritikus, Diana Damian vezetett. Tárlatvezetést is tartottam aznap, ahol a bábok történetéről meséltem a látogatóknak. Az elrendezés egy határátlépést provokált az „elérhetetlen kiállítási tárgy” és a konfrontációt és az interakciót bátorító módon elhelyezett bábok között. A véletlenszerű elhelyezkedés növelte a teatralitást, mely eszünkbe juttathatja Tadeusz Kantor gyakran használt kifejezését: „bepillantás a fátyol mögé”. Kantor munkája rendkívüli volt. Ő festőként kezdte a pályáját, aztán átpártolt a színházhoz. Az a megtiszteltetés ért, hogy láthattam munka közben, és ehhez kapcsolódik az én kurátori munkám is a DEADpuppet kiállítással. Tudatosan kísérleteztem a mozdulatlan és a mozgó, az élet és a halál közötti kettősséggel. A szobrászattal és a színházzal kapcsolatos tanulmányaim lényegesen befolyásolták a későbbi munkáimat készítőként és előadóként ebben az erőteljesen vizuális műfajban, és a Rachael Field (doo-cot) festővel való együttműködés ezt tovább fokozta. Az előadóból kutatóvá, majd kurátorrá való előlépés gazdag tapasztalatokra utal az archívum és a nyilvánosság közötti kapcsolattal. Egy fiatal spanyol művész, Nazita Matres Rezai meglepő grafikai ábrákat készített a plakátunkhoz.

A DEADpuppet kiállításon látható volt egy installáció: *Pecsétfolt Joe nyakkendőjén*⁴ címmel, felhasználva Rosy Martin fényképeit, kiegészítve egy rólam készült és egy fehér asztalra kivetített képpel, Joe Beebyt megjelenítve, ahogy foltot cseppent a nyakkendőjére. Ez az utolsó darabja annak a kutatási projektsorozatnak, amelyben megpróbáltam felkutatni

Joe-t, aki eladta nekem a bábjait és néhány hónappal később meghalt, de sajnos soha nem találkoztam vele. A *Pecsétfolt Joe nyakkendőjén* egy feminista célkitűzésből indult, és felhasználta Kriszteva⁵ abjektálás-elméletét is. Végeredményben ez egy olyan mű, amely Joe Beeby szomorú halálára reflektál. A közelben helyeztük el Joe szerény bőröndjét a Punch és Judy-bábokkal, melyben enyhén dohos szagú bábok és molyrágta kolbászok várták a leleplezést. Ugyanebben a kiállítóteremben két fehér ruhás Punch és Judy a csecsemővel került kiállításra, ruhájukat némi sejtelmes piros fény színezte (doo-cot *Life's a Beech*, *Az élet egy bükkfa*, 1997). Szintén kiállításra került egy 3D-s beszkennelt Punch figura, a V&A-nak (Victoria and Albert Museum) köszönhetően: Barry Smith Punch bábja vigyorog kajánul az oldalán, és egy Rosy Martin által kinyomtatott nagy formátumú kép rólam Joe Beeby Punch figurájaként, amint a piros-fehér csíkos függöny felé sompolygok.

A 'Trolleybotok' a doo-cot *Life on Line* (Élet a vonalon) (2000/1) előadásából szabálytalan kitérésekkel keltek életre, ahogy a sűrített levegő beindította a mozgásukat a központi kiállítási csarnok padlóján. Ezek a szembetűnően megmunkált mai fém trolibuszok a báb fogalmának ironikus kiforgatásai, és a robotoktól meg a mesterséges léttől való félelmünkre építenek. Egy 19. századból Prágából származó gyönyörűen faragott bábót egy 'filc öltöny' (a doo-cot Golem 2004/5 című előadásából) mellett helyeztünk el, akárcsak egy nagy méretben kinyomtatott újságcikket, melyet Joseph Buyes asszisztense, Robert MacDowell írt (majdnem nekem is készített egy filc öltönyt). MacDowell megfogalmazza Bueys csatlakozását a Gólem mítoszhoz. Ennek mentén a kinti/benti térben, a pneumatikus esernyők mellett egy nejlontás-kát keltett életre egy ipari ventilátor. Egy utazás zajlik, ahol a néző a biztonságostól eljut a bizonytalanig, ahogy aktívan bevonom a 'mi a báb?' kérdés körüljárásában. Ebből a premisszából alakult ki a DEADpuppet

4 A *Pecsétfolt Joe nyakkendőjén* némiképp emlékeztet Nina Conti örökségére, Ken Campbell hasbeszélő bábjaira és későbbi utazására az Egyesült Államok Vent báb mauzóleumába. <http://www.theguardian.com/culture/2012/mar/15/nina-conti-ventiloquist-ken-campbell>. (Köszönet kollégáimnak, Rosy Martinnak és Gilli Bush-Bailey-nek a szerkesztői megjegyzéseikért.)

5 Julija Kriszteva (1941) bolgár-francia nyelvész és pszichoanalitikus. Jelöléselméletének egyik sarkpontja az abjektálás, amely a szubjektálás ellentétét fejezi ki.

első fogalma, amikor kölcsönkértem Janek Simon lenygel szobrász művét, a *Mennyezeti ventilátort*, amely abból áll, hogy egy pár régi sportcipő van átvetve a ventilátor lapátjain, és a cipőfűzők végtelen táncot járnak a lapátok forgásában. Bár soha nem érkezett meg ez a mű, rájöttem, hogy még a hiányával is dik-tálja a kiállítás témáját. Ha Janek Simon visszautasította volna a kölcsönzést, a DEADpuppet egy teljesen más kiállítás lett volna. Az a hit, hogy megszereztem a művet, bátorságot adott, hogy kockázatot vállaljak, hiszen a jelenléte problémákat vetett volna fel a többi kiállítási tárgy kapcsán, én meg éppen ezt akartam provokálni a végső válogatásnál.

Felhasználva a múzeumi kiállítás jelzéseit, ugyanakkor aláásva az elvárásokat, a DEADpuppet kísérlet volt arra, hogyan lehet a közönséget újra kapcsolatba hozni az archív bábokkal. Nagyon személyes utazássá vált számomra, olyan bábokkal, melyek a doo-cot társulatnál töltött húsz év munkáiból származnak, és néhány még 1984-ből. A saját archívumom felhasználása nagyobb szabadságot tett lehetővé számomra, hiszen így nem voltak korlátok vagy protokollszabályok arra nézve, hogyan állítjuk ki őket. Itt a testek hagyatéka volt, akiknek a testamentuma reflektált a düh kifejezésére a véres háborúban (*Still Life – Csendes élet* 1994, a boszniai háború idején készült), az eldobható, összetört nők élete miatti haragra (*ODD if you Dare – Ha mered* 1995), a tiltakozásra, ahogy a transzvesztita és a páva az életükért vívott harc közben lettek kiállítva, ahogy a fiatal homofób által szabadon engedett gyilkos kutyával küzdenek (*Peacock – Páva* 1994/5), a kis felforgató kesztyűsbáb a bigott keze ügyében helyezkedett el (*We Two Girls together Clinging – Mi két lányok együtt lógunk*), 1988. május 24-én került bemutatásra, azon a napon, amikor Thatcher kormánya a 28-as cikkelyt 28-as paragrafussá változtatta, és ezzel bekerült a brit törvénykönyvbe. Az árnyfigurák tanúként szolgáltak a kegyetlen valóságáról a magánbérlemények körzetéről (*House*, 1994/5). Ezek olyan történetek, elbeszélések melyek az emlékezetben élnek és követelik a helyüket az archívumban, a bábok pedig cipelik a tanúskodás súlyát.

Az elbeszélés alkalmazása szintén fontos volt abban, ahogy felfedeztem egy 12 bábból álló magángyűjteményt, mely egykor Edward Gordon Craig tulajdona volt. Grien és



Edward Gordon Craig gyűjteményéből. Fotó: Monica Stoppleman

Juliet Middletonnak, a *Moving Stage Marionettes* igazgatóinak ajándékozta Craig fia, Edward. Middletonék példátlan nagylelkűséggel kölcsönadták a bábokat a DEADpuppet kiállítás számára. Az unokájuk, Stanley Middleton (ő maga is marionettjátékos) közreműködött a bábok elhelyezésében. Middletonéknak az Edwarddal való barátságáról szóló személyes történeteivel dolgozom most, hogy megtaláljam a 'múlandó' emlékek archívuma megőrzésének módját. Egy szerény adomány a Creative Works Londontól lehetővé teszi a kutatást a bábok beazonosítására, mely remélhetően új kapcsolatokat és történeteket tár fel Craig és a bábkészítők/bábjátékosok kapcsolatáról.

„... egy korunkbeli gótikus élmény a Z-Arts kiállítóteremben: a kukkolás, a kiszámíthatatlanság, a félelem és az izgalom érzeteit kelti bennünk.”

A DEADpuppet bebizonyította, hogy érzékeny közönsége van az archív báboknak. Várom a lehetőséget, amikor egyszer majd újraéleszthetem a DEADpuppet kiállítást.

Medgyesi Anna fordítása

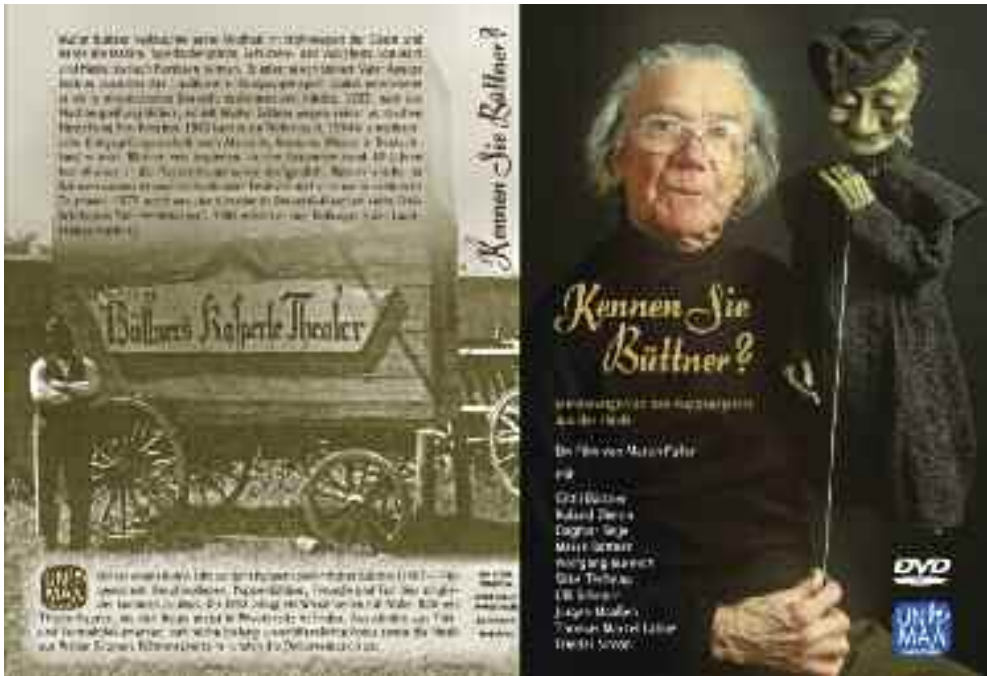
A szerző jegyzeteit kiegészítette Balogh Géza



Rachael: Árnyszoba (Shadow Room). Fotó: Elizabeth Walkskow

SOME LIVE THOUGHTS ON DEADPUPPET

DEADpuppet was an exhibition of archival puppets held at Z-arts gallery space in Manchester UK from 25th November - 21st December 2013. It was the culmination of my AHRC funded part-time Creative Research Fellowship sponsored by the Royal Central School of Speech & Drama London from May 2009 - May 2014. The author's research focused on: 'The life and death of objects and puppets: immanence, intervention, presence and absence.' The major premise behind DEADpuppet was: if you agree a puppet can live, then a puppet can also die. When the puppet is placed within an archive it is inert. It is a dead object. How can this dead object then be displayed to encourage an appreciation of its past life? The author was interested in how an object could speak for itself, how its wear and tear could give clues to its past use. From the beginning he kept display cases to a minimum and displayed only the most delicate or valuable puppets behind glass. The gallery space was divided into different areas. The puppets throughout DEADpuppet were conspicuously dead but retained enticing notions of liveliness by the methods of display. This unashamedly exploited the uncanny and embraced the kitschy: within the 'spook room', harsh fairground lights illuminated the puppet bodies, hung and abandoned. Other puppets inhabited the galleries, many placed mid-action, leaving their arrested movement to be completed by the attendee's gaze.



Ismeri Ön Büttner? 2008, DVD

MOMENTARY HESITATION

Why do we love the strange romantic triangle between the puppeteer, the puppet and the viewer? In this article, the author cites three special moments that only occur in puppet theaters. First of all, he mentions Walter Büttner's *Faust* from the 1980s, performed when Büttner was more than eighty years old. Mephisto tries to seduce Faust to come with him to Parma, but he needs the contract to be signed in blood. Faust is not able to escape Mephisto, who holds him in his power. When Walter Büttner disappears with both figures, the stage is empty! For that moment, the viewer has to endure an empty stage and is forced to weave the story himself; it is the moment of hesitation that creates drama. The second cited moment is the adaptation of Theodor Storm's *The Rider on the White Horse* in a production of the Kobalt Object Theater of Lübeck. The story contains moments of hesitation, dramaturgical turning points that structure the story. The third is a performance of Hans Christian Andersen's *The Nightingale* by the Miamou Theatre of Berlin. The director, Mirjam Hesse, trusts in the power of Andersen's language as a storyteller. We are bewitched by his serious look of concentration, the scenes carefully constructed of objects and the precise actions carried out by surprising figures. These experiences cause a viewer of any age to leave the theater a changed person. The romantic triangle of puppeteer, theatrical object (or puppet) and viewer becomes clear and inescapable in such moments.



Büttner-portré bábokkal



Walter Büttner: Faust

Silke Technau'

PILLANATNYI MEGTORPANÁS

„A színpadi színész könnyen alakítható. Viszont a bábszínházban a bábjátékosnak azt a teret és formát kell életre keltenie, amit a díszlettervező teremt. Úgy vélem, a bábművésznak óriási plasztikus képzelőerőre van szüksége. A bábosnak kell a formát mozgatnia, hagynia, hogy a forma mozgassa őt, ezt a formát átérezni, megélni. Ez nagyon fontos feladatkör. Ez különbözteti meg a bábművészt a színésztől.”

Jadwiga Mydlarska-Kowal² 1988

Háromszöghkonfliktus

A bábszínház többrétegű esztétikai élményt ígér. Történeteket mesél, érzelmeket ébreszt, élvezetet okoz. Azonban az ábrázoló, ill. befogadó energia ösvényeit túl ritkán vizsgálják. Hiányos a színház-tudományi szókinccs. Például a bábszínház analitikus fenomenológiája gyanakvóan tekint a mágia fogalmára, ill. lehetőségére. Azonban a néző nem mond le a varázslatról, s néha még a színész is rácsodálkozik a színpadi figurára.

Miért bűvöl el bennünket, bábosokat a színpadi figura? Miért játsszuk történeteinket és elképzeléseinket bábokkal, s miért játszanak velünk a bábok? Miért szeretjük annyira személyiségünket több figura közt felosztani, velünk és ellenünk és egyszerre körülöttünk játszani – képbén és térben?

A néző, aki újabb és újabb érzelmi élményekre vadászik, úgy tekint ezekre az idegen, izgalmas, álomszerű terekre, mint egy másik világra... Érzelmileg átéli az animációt, és a maga számára meg-eleveníti a figurát. Ezáltal a figura nemcsak a bábjátékosé – a bábművész és a néző egyszerre

alakítja, hozza létre. Komplex, érzelmileg erősen teletöltött kommunikáció kezdődik.

Miért szeretjük ezt a különös háromszög-kapcsolatot a játékos, a figura és a néző között?

Most különös pillanatokról szeretnék beszélni. Olyan színházi pillanatokról, amelyek kizárólag bábszínházban fordulhatnak elő. Olyan pillanatokról, amelyekben a játék az ábrázolás folyamatában egy pillanatra megáll, s ezáltal dramaturgiailag központi fordulóponttá válik.

Az ártatlanság elvesztése

Walter Büttner³ *Faustja*:

Képzeljék el: nyolcvanas évek, színpadi paraván – kint – este, összegyűlnek Walter Büttner rajongói, mert a *Faustot* játsszák, és Büttner már több mint 80 éves.

Walter Büttner végigkísérte bábfiguráival a 20. század változatos történelmét. Hagyományos figurái mellé, melyeknek feje nehéz fából készült, könnyebb modern darabokat készítettet, pl. a Mefisztó és a Faust Fritz Herbert Bross⁴ alkotása, aki saját

1 Német bábjátékos, színész, bábtörténész, 1975-ben a nyugat-berlini Kobalt Figurentheater egyik alapítója.

2 (1943–2001) kiváló lengyel bábszínházi tervezőművész

3 (1907–1990) neves német vásári bábjátékos, Heidekasper (Pogány, vagy heidei Kasper) néven is ismeretes. Tizenöt éves korában játszotta első „Jahmarktskasperpiel”-jét (Vásári Kasperjátékát)

4 (1910–1976)

korának egyik legismertebb német bábkészítője és Albrecht Roser⁵ tanára volt. Walter Büttner ritmikus, erőteljes játékának intenzitása szakmai körökben nagyon elismert.⁶

A *Faustot* játsszák. Mefisztó Pármába akarja csábítani Faustot, de szüksége van még a lélekszerződés alján a véres aláírásra. Faust habozik, tétovázik, rendkívül gyanakvó. De Mefisztó lágyan, sürgetően, kérően, sutogva rábeszéli. Végül egyre gyorsabban köröz a tétovázóval, és egyre hangosabban súgja a két bűvös szót: „Mondd Párma . . ., mondd: Párma!”

A néző csak ül és gondolkodik: Nem, nem, nem sikerülhet Mefisztónak! De a vonakodó Faust túl gyenge. A bábos egyre gyorsabban forog körülötte, közben többször megáll, és azt súgja: „Mondd: Párma!” Faust nem tud szabadulni. Mefisztó a hatalmában tartja. Ekkor Walter Büttner mindkét figurát lendületesen lehúzza, ugyanakkor megfeszíti a gerincét és a nyakát, s egy utolsó erőteljes „Mondd: Pármaaaaa!”-kiáltással eltűnik. A színpad üres! Néhány lélegzetvétel erejéig egyszerűen üres!

Ebben a pillanatban a játék megtorpan, és ebben a pillanatban megértik a nézők, hogy a véres pak-tum megköttetett – nem látják, de érzik. Varázslatos. Aztán amikor Büttner a lélegzetét hirtelen lelassítja, s a két figurát lassan újra felemeli, azaz számunkra láthatóvá teszi, már mindenki tudja: Megtörtént, a dráma immár visszavonhatatlanul folytatja útját.

Szeretem a hagyományos bábszínházat, szeretem a táncos, ritmikus, erőteljes gesztusokat, szeretem a nézőket provokáló képi nyelvet. Az a pillanat,



Büttner és Bross Mefisztója

amikor a nézőnek az üres színpadot kell elviselnie, s a történetet saját magának (s így saját felelősségére) kell tovább szőnie, az a pillanat egyben a megtorpanás dramaturgiai pillanata is, – ami soha nem tér vissza.⁷

Ifjúkori szerelem

Theodor Storm⁸ *A viharlovas* című művének feldolgozása a lübecki Kobalt Figurentheaterben:

5 (1922–2011) kiváló német marionettjátékos szolista, állandó figurájával, Gustaffal bejárta a világot.

6 Az élénk ritmust és a vidám gesztikulálást, a vásári bábjáték, a hagyományos európai kézi bábjáték színházformáló erejét időközben már leírták és videofelvételekkel is dokumentálták, tanítható és lassan megtalálja a helyét a színházi világban. Ld. Silke Technau: *Zu Besuch in der Kasperbude* (Látogatóban a vásári bábjátékosoknál), Frankfurt 1992; Martin Fallner: *Kennen Sie Büttner? (Ismeri Büttner?)* DVD 2008

7 Egy ilyen asztali bábjátszóval játszott mozzanatot beépítettünk a *Rigoletto* operaváltozatába. Amikor Rigoletto észreveszi lánya, Gilda elrablását, Verdi zenéjéhez nincs mit hozzátenni: Rigoletto a fájdalomtól és a dühtől zavarodottan rohan ki a színpadról (tehát be a házba), a színpad üres, a néző egyedül marad a nagyszerű zenével és az érzéseivel. Csak az ezután támadt csendben esik össze Rigoletto a háza előtt, és jöhet a gyilkos, Sparafucile...

8 (1817–1888) *A viharlovas* (Der Schimmelreiter, 1888) anyaga az északnémet folklórból származik. Storm gyermekkorától ismerte a mondát a viharos alkonyatokon kísértő szellemlovasról, akinek megjelenése katasztrófát jósol. Konkrét közegbe, valódi emberi viszonylatok közé helyezi a mondát, de közben megőrzi a természetfölöttiség mítikus légkörét.

Hauke Haien⁹ egy babonás világban akarja megvalósítani vízióját egy új gátról, ami azonban nem sikerül neki. Az 1756-os nagy áradás áldozatokat követel. Storm líraian ötvözi a kísértettörténetet a realista novellával. Hauke emberi zsenialitása és a természeti jelenségek kiszámíthatatlansága erőteljes összeütközéshez vezet. Storm nem dönti el a harcot, bizonytalanságban hagyja az olvasót. Hogyan lehet az északnémet vihart színpadra állítani, hogyan lehet a próza komplex hangulatát megjeleníteni?

A regényben a természeti jelenségek kiszámíthatatlanok, hatalmasak, határtalanok és hevesek, s végül az emberek közötti kommunikáció csődje miatt katasztrófához vezetnek. Filmvetítés segít: évszakok telnek el hirtelen, az északnémet téli táj óriási távolságai jelennek meg, láthatjuk a fölkhavart tenger óriási erejét, a katasztrófális gátszakadást és az emberekre zúduló vizet.

Különböző anyagokra vetítenek: szabálytalan alakú fehér kendőre, enyhén sárgászöld rojtos függönyre, olyan tárgyakra, amelyek az egész színpadot kitöltő vetítés következtében különféle játékkékké válnak. A természeti kivetítéseknek hagyjuk a színeket, a frissességet, a pálcás marionetteket északi fríz fekete-fehérbe öltöztetjük. Így jelennek meg a lágyan mozgó terítők, a nyugtalan rojtokon, a mozgó színpadi tárgyakon a valódi hatalmak: az évszakok váltakozása, a tenger és – az idő múlása az öreg világ-kőrifa koronájának képén.¹⁰

A *viharlovasban* is vannak a történet folyamatában megtorpanások: dramaturgiai fordulópontok, amelyek strukturálják a történetet. Ezek közül az egyik az öreg kőrifán történik: Elke a bábos ölében ül és köt – a kötéséből egy golya képe tűnik elő. Németországban ugyebár a golya hozza a gyerekeket – Storm kikacsintása itt világosan érezhető. Elke¹¹ a kőrifa friss zöld koronájának kivetített képében ül, a bábosok szinte a fa törzsét és a hátteret alakítják.

Az én hangom – én játszom mindkét fiatal – fatörzsszerű hangoszlopot képez.

Hauke fölmászik a kőrís koronájába úgy, hogy az én vállamon keresztül felnyomják. Egy fiórt kezd kialakulni, ami azzal végződik, hogy Elke felugrik, és féltékenyen menekül. Hauke megpróbálja szavakba foglalni súlyos zavarodottságát (Storm költeménye), majd felfedezi a kötést. Gyengéden a karjaiba veszi, és álmodozva tartja egy darabig. A kivetítésben a nyári zöld kőriskorona kopasz télivé változik, s Hauke nem mozdul. A néző számára megváltozik az egész jelenet, nekem mint színésznek látszólag nem változik semmi. A vetítések nem háromdimenziós átépítések, csöndben történnek – bár természeti zajoktól kísérve. Én egy konkrét fényváltozásban állok. A kötés először szerelmi zálog, a vetítés az évszakok változásával takaróvá válik, ami melegít és véd, s ami annak a képe, hogy a szerelmesek egyre közelebb kerülnek egymáshoz.

A hangulat ilyen mélyreható változását én mint bábos világosan érzékelem a nézők inkább intuitív befogadásában – a nézők képzelőerejükben ugyanis mindig fenntartják a mese feszültségét. Így én Hauke Haien-el eljutok a megrendülés pillanatáig, ami az egész színházi mesélés egyik érzelmi alapja.

Szórakoztatás és óvatosság

Andersen *Csalogánya* a berlini Miamou Színházban: Nagy trón – egyszerre könyvtár vagy kastélypark, vagy terem, balra vizes medence – a kastélypark tavacskája, jobbra egy vékony, ágas-bogas fa, ami úgy tűnik, kövekbe gyökeredik: e tárgyak között teríti ki Mirjam Hesse mesélőként Hans Christian Andersen csalogányról szóló meséjét. Nyugodtan mesélve bízik Andersen nyelvének erejében. Elbűvölve nézzük komoly koncentrált tekintetét, a tárgyakból gondosan felépített jeleneteket, a meglepő figurákkal folytatott precíz játékot.

9 A *viharlovas* főalakja, egy parasztfiúból lett gátfelügyelő, aki annak idején új gátakat épített a régiak helyébe, s ezzel új termőterületeket hódított el a tengertől a falubeliek számára.

10 Az északi mondakörben a világot jelképező kőrís az a fa, amely az egész világot hordozza; Storm erről a fáról mesél, amikor archaikus dolgokat ismételtet: évszakok, szerelem, gyermekjátékok.

11 Hauke szerelme, később felesége, aki gyermekével együtt a hullámokba veszett, amikor a rosszul épített gátat áttörte a tenger.



A viharos



A viharos



Andersen: A csalogány. Sz: Mirjam Hesse

Aztán a csalogány is játékba kerül! Már rég láthatuk volna. A kezdetek kezdetétől a karcsú fa része. De figyelt erre bárki is – beengedéskor, a bevezető zenénél, a mesélés kezdetén? A mesélő mutatóujjával megérinti a madár mellét. S most sikerül neki a csalogányt óvatosan leemelni a faágról, ahogy az ember egy szelíd kanárimadarat csalogat a rúdról a mutatóujjára: Ilyen gondosan súlyozott ez a filigrán, majdnem grafikus szobor. Már ez a finom mozdulat is különleges nézőpontot közvetít az nézőnek. Hogyan fogja mozgatni a madarat, hogyan lehel bele életet? A néző önkéntelenül is óvatosan vesz levegőt, mintha nem akarná zavarni a madarat, visszatartja a lélegzetét, és ezt teszi Mirjam Hesse is. De aztán könnyedén rálehel a filigrán madárra: A csalogány elkezd egészen finoman lebegni. És a nézőtérén úgy éri

az ember, mintha saját maga lehelt volna életet a drótból és papírból álló képződménybe. Ennek a finom intenzív jelenetnek az élménye végigkísér az egész történeten, amelyben az érzékeny élet-szerűség és az automaták ellentétéről van szó. Ez az élmény azt eredményezi, hogy bármilyen életkorú néző másként hagyja el a színházat, mint ahogy jött. Ez három, rám különösen nagy hatást gyakorló momentum, amelyeket itt kiemeltem – kétszer néző vagyok, egyszer magam is játszom. Számomra feltétlenül összehasonlítható a jelenetek intenzitása. A bábos, a színházi figura és a néző háromszög-viszonyában ezekben a pillanatokban világossá válik: mindhármukra szükség van!

*Fordította Vogelné Takács Gabriella
A szerző jegyzeteit kiegészítette Balogh Géza.*



Petruska-előadás Szentpétervárott



Ivan Zajcev és bábjai, 1916



Petruska és a Doktor



Borisz Goldovszkij*

AZ OROSZ BÁBSZÍNHÁZ

A HAGYOMÁNYOS OROSZ PETRUSKA-BÁBSZÍNHÁZ



származó földrétegből. Ezek újra húzható agyagfigurák voltak, melyeket leginkább a szkomorohok használták előadásaikban.

A bábozás első lejegyzett bizonyítéka egy diplomata tudós utazótól, Adam Oleariustól származik 1636-ból egy kesztyűsbábokat használó vásári bábjátékról. A darab főhőse számos karakterrel találkozik, akikkel megküzd és legyőzi őket. A később Petruska-játékként ismert bábelőadásban egy vagy két színész szerepelt. Színpadot, paravánt nem használtak, hanem egy sötét ruhadarabot, egy szoknyát vagy kötetnyt tettek be az övük alá, és azt emelték a fejük fölé.

Az orosz vásári bábjáték főszereplője Petruska volt, a többi európai vásári bábjáték karaktereihez nagyon hasonló (Pulcinella, Polichinelle, Punch, Don Cristobal, stb.). Egy piros inges kesztyűsbáb, piros hegyes sapkával, nagy horgas orral és nevetésre tátott szájjal. Mindig bunkósbot van nála, és az éles hangját a bábos a szájában *tartott* csipogóval produkálta.

A Petruska-játék cselekményére (amikor meg akar nőszülni és saját otthon alapítani; amikor egy cigánytól megvesz egy lovat, amiről leesik, így el kell mennie egy kuruzslóhoz, majd a temetését színeli) hatással voltak az európai bábjátékok (leginkább az itáliai), és a hagyományos orosz szabadtéri

multságok, mint a *Séta a fruskával*, a *Kiházásítás*, a *Gyógyszerzedés kicsúfolása* és így tovább.

A Petruska-játék erőteljesen satirikus volt; szókratizált is, de a lelki tisztulást is szolgálta. Képzletben a néző a báb helyébe gondolja magát, mintha kipróbálná az ő tetteit. Az agresszivitás és a lappangó vágyak átkerülnek a báb karakterébe, így a néző megszabadulhat a saját agresszivitásától. Az előadás afféle rituálévá vált, egy kiürítő eszköz, ami segít megszabadulni az elnyomott vágyaktól, így katartikus élményt nyújt. Az események menete általában nem változott, de megjelentek új karakterek új szófordulatokkal és trükkökkel. Ahogy Ivan Zajcev, a 20. század eleji kitűnő bábos mondta „mindenki annyira teszi nyomorulttá Petruskát, amennyire szeretné”.

Az 1917-es októberi forradalom után Oroszországban az új kormány arra próbálta felhasználni, hogy terjessze a kommunista ideológiát. Így olyan előadások jelentek meg, mint a *Petruska a Vörös Hadsereg katonája*, *Petruska a kiskereskedő*, *Petruska az ateista* stb. De a hivatalos kultúra képviselőjeként ez a karakter már többé nem lehetett az anarchista, aki mindig ellenszegül mindenféle hatalomnak, pedig a közönség ezt a jellemvonását szerette a legjobban. Csak a 20. század végén térhetett vissza a hőn szeretett régi stílusú Petruska-játék, amikor megváltoztak az ideológiai, kulturális és társadalmi körülmények Oroszországban.

Karácsonyi bábjátékok (vertyep)

A karácsonyi bábjátékok szintén hagyományos elemévé váltak az orosz kultúrának. A *vertyep* az egyik legtitokzatosabb jelenség a múltban, egyrészt, mert tükrözte a középkori keresztény felfogást a világ rendjéről, és mert a két fő irányvonalt ötvözte: a hagyományos rituális misztériumszínházat és



Szlonyimszkaja – Szazonov: A szerelem és a mágia fortélyai. Szentpétervár, 1916.



Az első hivatásos előadás plakátja, 1916



Favorszkij: *Baba Jaga*, Moszkva, 1920

a paródiát; a vallásos és világi színházat; a próféciák és az elvetett próféciák színházat, az irodalmi színházat és a komédiát. Ez a kétágú, kétrétegű modell magában foglalta a kétféle bábszínházat, anélkül, hogy egymásba olvadnának.

A *vertyep*-doboz egy kétemeletes miniatűr ház, egyik oldalán nyitva a közönség felé (habár voltak egy- és háromemeletes *vertyep*ek is). Karácsonykor játszották a darabokat. Először a karácsonyi misztériumot adták elő Jézus Krisztussal és Heródes királlyal, majd a szokásos Petruska-játékhoz hasonló bábjáték következett, melyet a doboz alsó szintjén játszottak.

A *vertyep*-előadások általában két teljesen különálló részből épültek fel. Az első egy bibliai születéstörténet a pásztorokkal, a háromkirályokkal és Heródes királlyal. A második rész egy népi komédia volt, melynek cselekménye az előadás helyétől is függött. A helybéliek szerettek gúnyt űzni mások erkölcséből, viselkedéséből, szokásaiból és életmódjából. A legnépszerűbb figurája némelyik közösségnek Petruska 'unokatestvére' (Zaporozsec vagy Kazak), aki általában megdicsőül. Az egyházi emberek és prédikátorok pártolták a *vertyep*-játékokat, segítve azok fejlődését és terjesztését.

Köztudott, hogy a *vertyep*-bábjátékok az Orosz Birodalom (Ukrajnával és Fehéroroszországgal) nyugati és északnyugati részén voltak népszerűek a 16–17. században. Idővel a *vertyep* a hagyományos kultúra részévé vált, amely mentes minden cenzúrától, és amely a satirikus Petruska témájával így a világi szórakozás egyik módjává vált. Szomolenszk, Moszkva és Novgorod vidékéről eljutott Oroszország északi részére is, az Urál hegységbe, Szibériába és még messzebb.

A *vertyep* népszerűségének tetőpontját a 19. században érte el Oroszországban. Nyikolaj Polevojtól, a 19. század első felében élt orosz írótól származik a következő leírás egy ilyen előadásról: „Az ablak mellett ültünk, és mikor besötétedett, elhatároztuk, hogy „engedjük ki a *vertyep*et”. Örömmel felkiáltottunk, mikor valaki kopogott az ablaktáblán és megkérdeztük, „Ki az?” Azt felelték „Engedjétek be minket és a *vertyep*et!”. Akkor tárgyalni kezdtünk: „Hány bábótok van? És mennyibe kerül?” Erre azt

felelték, hogy 50 vagy 60 bábjuk van, 4 ördögük (ezek különösen kedvesek voltak a nézők számára) és hegedűjük, a *vertyep* után pedig vígjáték is lesz. A *vertyep*et behozták, mi pedig félkörben helyeztük el a székeket. Feltették a padokra, kinyíltak az ajtói, és elkezdődött! Flitterek, csillámok, minden ragyogó színű volt! Aztán megjelent az első báb, a Sekrestyés. Kis viaszgyertyákat gyújtott meg... Majd megszólalt a hegedű, nyekergő hangon, és megjelentek az angyalok a jászol előtt térdelve és azt énekeltek: „Üdvözítőnk, a világ megváltója megszületett!”... És mi is szenvedtünk, amikor Heródes elrendelte, hogy az összes csecsemőt meg kell gyilkolni, és elmerültünk a gondolatainkban, amikor a Halál odament hozzám, miközben az éneklés folytatódott. Elszörnyedtünk, mikor feltárult a pokol, piros és fekete ördögök szaladtak ki, hogy Heródes koporsóján táncoljanak a *vertyep* felső szintjén. Majd megpukadtunk a nevetéstől, mikor Heródes özvegye, miután keserű könnyeket hullatott halott férje miatt, egy fiatal tábornokkal vigasztalódott, és még táncba is kezdett. A vígjáték, ami a *vertyep* után következett, általában pantomim volt, tele nagyon durva tréfákkal.”

Az 1917-es októberi forradalom után fokozatosan eltűntek a *vertyep*-előadások, majd az 1980-as években kezdték újra játszani őket, a totalitárius kormány bukása után, amikor helyreállt a vallásszabadság.

Az orosz bábszínház a 17–19. században

A 17. század második felében a bábokat és a maszkokat hivatalos előadásokban is kezdték használni, melyeket Alekszej Mihajlovics cár számára állítottak színpadra. Alekszej a „legszelídebb cárként” vált ismertté, amit mély vallásosságának köszönhetett (*Dávidról és Góliátról, Bacchusról és Vénusról* stb.). Életnagyságú bábokat is használtak olyan alakok megjelenítéséhez, mint Bacchus, Góliát, a sárkány, stb.

A 17. század végén Nagy Péter cár uralkodása idején nyugat-európai bábosok látogattak a társulatukkal Moszkvába, mint például „a magyar származású komédiás” Jan Splyavsky, a dán Gottfried Kaulitz és még sokan mások. A bábosok 1700-ban utaztak először

Nagy Péter cár irányításával. Míg az egyik társulat ukrán városokban játszott, addig a másik a Volga menti városokat járta végig egészen Asztrahányig.

A külföldi bábtársulatok (németek és olaszok) rendkívül népszerűek voltak Oroszországban a 18. század elején. Anna Ivanovna cárnő meghívására négy itáliai bábtársulat – melyek egy *commedia dell'arte* társulathoz tartoztak – 1733-ban tartott előadásokat Moszkvában és Szentpéterváron. Johann Siegmund, egy német bábszínház tulajdonosa 1733-ban szintén erőteljes hatással volt az orosz bábosokra. Feleségével és még néhány színésszel Moszkvában és Szentpéterváron mutatták be a darabjaikat (*Ádámról és Éváról, Eszterről, A mártír Szent Dorottyáról, Don Juan életéről és haláláról* stb.). 1742-ben Siegmund megkapta azt a rendkívüli privilégiumot, mely lehetővé tette számára, hogy „játszanak és hirdessék a színházukat és színészeit Moszkvában, Szentpéterváron, Navában, Rigában, Revalban és Viborgban, és előadják a vígjátékaikat.”

Siegmund színház építésére is engedélyt kapott. Később ezek a jogokat és kiváltságokat más külföldi bábosok is megkapták. A repertoárukon különböző stílusok keveredtek: angol-német komédiák (*Haupt- und- Staatsactionen*), lovagregény átiratok, bibliai példabeszédek és tréfás paródiák. A Dr. Faustusról szóló előadásokról és darabokról is van információ. Az előadások figyelemre méltóak voltak a pompázatos díszletek és a bábok miatt is.

Az 1750-es évektől kezdve népszerűvé váltak Oroszországban az automata bábok, az árnyjáték, különböző panorámaképek és „az optikai színház”, valamint a „tűzijáték színház”, mely sárkányokat, oroszlánokat, sasokat és más allegorikus alakokat használt. Fjodor Volkov, az orosz hivatásos prózai színház megalapítója szintén figyelmet szentelt a bábszínházi kifejezések eszköztárának. Saját kezűleg létrehozott egy „bábokat is tartalmazó színházat” (feltehetően III. Péter cár számára), és a prózai előadásáiban életnagyságú bábokat és maszkokat használt. Utcai bábosokat is meghívott a koronázási álarcos mulatságba, a *Diadalmas Minervába*, melyet II. Katalin cárnő tiszteletére rendezett.

A 19. században az orosz kultúra fontos részévé vált a bábszínház. Voltak előadások magánházaknál,

ünnepeken, és a vásárok állandó eseményévé vált. Az orosz előadók mellett itáliai, francia, német, osztrák és román bábosok is színre vitték a produkcióikat a nagyvárosokban. Az orosz közönség új bábtechnikákkal ismerkedhetett meg, melyek a fizika, a mechanika és az optika legfrissebb kutatási eredményeit tükrözték. Babelőadásokat tartottak a nagyvárosokban, és az Orosz Birodalom számos más városában, Szeverasztropolban, Odesszában, Kazanyban, Harkovban, Voronyezsben, Szaratovban.

Az 1840-es években egy francia vállalkozó megszervezte az első orosz repertoárt játszó Gyermekek Bábszínházat, mely leggyakrabban Franciaországban vitte színre a darabjait. Az orosz bábjáték-irodalom is fejlődni kezdett a 19. században az olyan kimagasló íróknak és költőknek köszönhetően, mint Vlagyimir Odojevszkij (A lány cár), Alekszandr Besztuzsev-Marlinszkij (Az elvarázsolt erdő) és Vaszilij Kurocskin (Lutonya herceg). A bábművészet még olyan sikeres orosz írók figyelmét is felkeltette, mint Dosztojevszkij, Nyekraszov és Dmitrij Grigorovics.

Az orosz ezüstkori színházának művészei és költői

Az orosz bábművészet fejlődése új lendületet kapott a 20. század elején. Ez a korszak az orosz kultúra ezüstkoraként vált ismertté. Jellegzetessége, hogy képzőművészek és költők kezdtek el foglalkozni a bábjátékkal, arra használva, hogy továbbfejlessék a modern művészetről alkotott elképzeléseiket.

Sokakat vonzott ebben az időben a báb gondolata. Olyan költők, mint Andrej Belij és Konsztantyin Balmont, és színházi rendezők, mint Vahtangov és Jevreinov próbáltak létrehozni babelőadásokat.

1916 februárjában a *Les forces de l'amour et de la magie* című darabot (egy 18. századi francia vásári komédia alapján) Alekszandr Gaus festő pétervári házában vitték színre, ezzel megnyitva a Julija Szlonyimszkaja és Pjotr Szazonov Bábszínházat. Az előadás úgy került be az orosz színház történetbe, mint a *tiszta művészet* egy példája, mely a 20. század elején létező orosz modern stílus egyik változata. Ebben a nevezetes előadásban használt bábokat azóta is gondosan őrzik a moszkvai Obrazcov Színház Múzeumában.



Nyina Jefimova a *Macbeth* bábjaival. Moszkva, 1936.



V. Favorszki bábjai: *Öregember és Öregasszony*. Moszkva, 1920.



Nyina Jefimova a *Macbeth* bábjaival. Moszkva, 1936.

1917-ben megnyitották a Petruska Színházat Moszkvában az ismert képzőművészek, Nyina Szimanovics-Jefimova (1877–1948) és Ivan Jefimov (1878–1958). Az orosz és a nyugat-európai (francia, német, osztrák) bábosok szakértelmére alapozva Jefimovék (immár férj és feleség) kibővítették repertoárjukat, továbbfejlesztve a bábtechnikákat is. Legközelebbi munkatársaik között voltak festők, mint Valentyin Szerov és Vlagyimir Favorszkij, a filozófus Pavel Florenszkij és még sokan mások. Jefimovék családi színháza több mint két évtizeden keresztül működött, erőteljes befolyást gyakorolva nemcsak az oroszokra, hanem világszerte a bábosok esztétikai felfogására és szakmai jártasságára. A legismertebb előadásai például *Krilov meséi*, Andersen *Borsószem királykisasszonya*, Boccaccio *Dekameronja*, és egy Shakespeare darabjaiból összeállított előadás.

Számos színházi rendező, képzőművész és színész látogatta Jefimovék színházát Oroszország minden szegletéből. Ugródeszskának tekinthetjük őket az orosz hivatásos bábszínházhoz vezető úton.

A bábszínházi rendezői iskola megalapítása

A Petruska Színházat 1924-ben alapította Jevgenyij Gyemmenyi (1898–1969), aki rendező, színész, történész és bábelméleti szakember is volt egy személyben. Gyemmenyi 1918-ban amatőr színészként kezdte pályafutását. Jefimovékhoz hasonlóan előadásai klasszikus orosz és külföldi írók művein alapultak, mint Puskin, Gogol, Nyekraszov, Csehov, Shakespeare, Molière és Hans Sachs.

Az Ezüstkor előadásaival összehasonlítva Demmenyi produkciói sokkal magasabb színházi és színészi színvonalat képviseltek. A karakterek dinamikusabbak voltak, az ábrázolások mélyebbek, és komoly színészi munka jellemezte. Kísérletező rendező volt, néhány előadásában nem használt például hagyományos előfüggönnyet. Merészen kísérletezett, képes volt rá, hogy megmutassa karakterei szemén keresztül a néző számára a világot, megváltoztatva egy-egy téma dimenzióját.

Gyemmenyi volt az első orosz rendező, aki bábokkal filmet forgatott és TV-műsort is készített. Ővé volt az első orosz bábmúzeum is. Miután a Petruska Színház egyesült a Leningrádi Marionett Színházzal,

jelentős marionett előadások is születtek: *A mi cirkusunk* (1930), a *Gulliver utazásai* (1946), a *Hüvelyk Matyi* (1946), *A windsori víg nők* (1947), stb.

Az egyik legismertebb orosz bábrendező Viktor Svemberger (1892–1970) volt. Amikor elvégezte tanulmányait a dráma stúdióban Vahtangov tanítványaként, két színházat alapított, a Moszkvai Városi Bábszínházat (1931) és a Moszkvai Regionális Bábszínházat (1933). „Minél tehetségesebb egy prózai színész, annál tehetségesebb bábszínész válhat belőle”, gondolta Svemberger. Alkotó munkájának tetőpontja néhány eredeti produkció volt: Gogol *Revizora*, Andersen *Hókirálynője* és a *Három kismalac* (egy Walt Disney-filmen alapuló színpadi mű).

Jefimovék egyedülálló kezdeményezései, Gyemmenyi és Svemberger rendezői munkái katalizátorként működtek Oroszország állami támogatással működő bábszínházi rendszerének kialakulásában. A bábok, fotók és belépőjegyek a 20. század első feléből jelenleg is ki vannak állítva, így a látogatók képet kaphatnak a korszak színpadtechnikai és színházi kultúrájáról.

Szergej Obrazcov és színháza

Az orosz bábszínház kialakulásának következő fontos állomása Obrazcov. Kreatív tevékenysége bizonyos fokig összefoglalta elődei eredményeit. Ő maga is képzőművész, színész és rendező volt. Megszilárdította a *vizuális színház* és a *rendezői színház* eredményeit, és azokat fejlesztette tovább a saját színészi és alkotói szakértelmével, jelentős hatást gyakorolva Oroszországban és külföldön a bábszínház fejlődésére a 20. században. Obrazcov eredményei mérföldkönek számítanak a 20. századi bábszínház fejlődésében az egész világon, ugyanakkor a *modern korszaknak* nevezett periódus végpontját is jelentette. Ezután a 20. század végén és a 21. század elején a posztmodern bábszínház korszaka következett.

A világ bábos közössége azonnal felfogta a jelentőségét az *Obrazcov-jelenségnek*. A még gyerekcipőben járó professzionális bábművészetben két ellentétes irányzat kezdett akkoriban kibontakozni. Obrazcov épp a legkedvezőbb pillanatban tűnt fel, hogy egyesítse azokat. 1931-ben az Állami Központi



Jenyij Gyemmenyi rendező



Gyemmenyi rendezése: A farkas lovag figurája, Szentpétervár, 1929.



Viktor Svemberger és bábjai Revizor-rendezéséből



Obrazcov első társulata,
Moszkva, 1931.



A csuka parancsára. Központi
Bábszínház, Moszkva, 1936



A bábszínház
a 2. világháború alatt

Bábszínház igazgatója lesz, „kísérleti műhely” hozva létre az egész orosz bábos szakma számára. Idővel ez lett a világ legnagyobb bábszínháza. 1931-ben még csak 12 fős társulatról beszélhetünk, ez mára 400-ra emelkedett. Ez az új színház azért jött létre, hogy kutatásokat végezzenek a bábművészet minden területén, hogy megtalálják és megszilárdítsák azt, ami a legjobban működik. Egyrészt egyfajta válogatást végeztek a kapcsolódó kreatív tevékenységekből, másrészt a báb, mint művészeti forma identitását próbálták meghatározni.

Az 1960-as években tett egy kijelentést Obrazcov, amit akár a pályája elején is mondhatott volna. „Ha lehetetlenség lenne a bábok kicsi vállára helyezni ugyanolyan súlyú méltóságot, mint a „nagy művészetekre”, és annak a felelősségét, hogy az embereknek igazán szükségük van rájuk, akkor nem akarnék írni róla, és nem akarnám művelni a művészetnek ezt a formáját. Akkor megmaradna gyerekjátéknak, vagy felnőttek által űzött művészi hóbortnak.”

Az Obrazcov Színházban, ahogy később kezdték nevezni, nem maga a színházi kísérletezés volt a végcél. A bábót, mint művészetet tanulmányozták, a lehetőségeit, a válfajait és a jelképrendszerét. Kezdvé az első produkcióval, a *Jim és Dollarral*, egészen az 1970-es évekig, amikor már hivatalos színházzá vált, folytatta a kísérleti műhelyként való működést, épp úgy, ahogy azt tervezték. Minden egyes előadás innovatív volt az *avantgárd* idejében. Mindegyikben fellelhető valamiféle felfedezés a rendező vagy a színész munkájával kapcsolatban, eredeti ötletek, új bábkitelvezések és technológiák, új irodalmi művek, látvány, aláfestő zene. Ez az energia, ami a Központi Bábszínházban összegyűlt, inspirálta az ország többi bábszínházát, új lendületet adott nekik, kiszélesítette a látókörüket. Az új színház célja tehát az volt, hogy kutatásokat végezzenek a bábművészet teljes spektrumán, távol maradván azonban a szakmai vitáktól. Az volt a küldetése, hogy megfigyelje és megszilárdítsa a legjobb és legígéretesebb dolgokat, amelyektől a bábnek, mint a művészet egy sajátos ágának, kialakulhat a formája. Obrazcov egyik lenyűgöző tulajdonsága, a gyűjtőszennedélye nagy segítség

volt ebben. Vadászott ritka dolgokra, festményekre, bábokra, maszkokra, kézimunkákra és még kintornára is. Ugyanígy vadászott a tehetségekre is.

Nem számított Obrazcovnak, hogy végzett-e valaki színiiskolát vagy egyetemet, hogy fiatal volt vagy idősebb. A tehetségre vadászott – képzőművészekre, zenészekre, technikusokra, színészekre. Új munkatársait a színházában tanította. Úgy válogatta össze társulata tagjait, mint egy karmester a zenekarát. Hallani akarta a saját *hangjukat*, hogy képesek-e az együttes részévé válni, tudva, hogy mindegyikük szólót is fog játszani, ha eljön az ideje. Csodálatos társulatot hozott létre, tagjai voltak olyan rendkívüli színészek, mint Szemjon Szamodur, Jeva Szinyelnikova, Jevgenyij Sziperanszkij, utánozhatatlan képzőművészek és bábtervezők, mint Borisz Tuzlukov, Valentyin Andrievics, a zseniális bábkészítő Nyikolaj Szolncev, a színházi teoretikus Lenora Spet, és még sokan mások. Mindannyian korszakalkotók voltak a színészetben, rendezésben, látványtervben, bábtervezésben vagy a színházelméletben a maguk idejében. Mindannyian szólót játszottak a Központi Bábszínház különböző korszakaiban.

Bármi, ami a bábozással kapcsolatban történt, különösen jelentős volt az akkor még fiatal professzionális orosz színház számára. Obrazcov sikerein osztozott az összes bábszínház, míg a kudarcai intő jelként szolgáltak. Az Obrazcov műhelyében készült előadások – *A csuka parancsára*, *Aladdin csodalámpája*, *Karácsony előtt*, *Ördögmalom*, *Isteni színjáték* – mind ismertté váltak az egész országban. Jefimovék szakértelmére építve a társulat kifejlesztett egy újfajta pálcás bábót, amely később orosz vajangként vált ismertté. Az Obrazcov-előadások afféle kézikönyvként szolgáltak az összes orosz bábszínház számára, lehetővé téve, hogy egy új művészeti jelenség alakuljon ki a 20. század 20-30 éves periódusában.

Az 1950-es évek kialakult a művészi bábszínház, mint jelenség és mint rendszer. Ekkor elkezdett csökkenni az igény a hagyományos Obrazcov-stílusú előadások iránt. Új iskolák és műhelyek jöttek létre olyan kísérleteket folytatva, melyek nem csak a bábszínház egészének lehetőségeit tanulmányozták, hanem a különálló irányzatok érvényességét, és a fejlődés irányait is.



Obrazcov a II. világháború alatt



A csuka parancsára. Moszkva, 1936



Obrazcov Tyápa figurájával, Moszkva, 1936



Obrazcov kétkézes magánszáma

Obrazcov:
Isteni színjáték, 1963



Obrazcov:
Don Juan, 1975

A Központi Bábszínház
épülete, 1969



Lenora Spet és Viktor Gromov



Mihail Koroljev,
Leningrád, 1970

Jelenet a *Téli mesék* című
előadásból.
Rendező: Vlagyimir Birjukov
Penza, 2004



Az 1960-as években a Központi Bábszínház még mindig jelentős befolyást gyakorolt a bábművészetre, de immár nem a kreativitásban nyújtott útmutatást, hanem ennek a színháznak volt a legtöbb számottevő kapcsolata a színházak sorában. Összegyűjtöttek egy építészcsapatot és felépítettek egy új épületet, mellyel a színházépítésben új alapokat fektettek le, melynek mintáját több színház is követte az akkori Szovjetunióban. Számos bábszínház az ő modelljük alapján építette fel a saját színházát az 1970-80-as években.

Az Obrazcov Színház bábmúzeuma, mely 1937-ben nyílt meg, irányszatteremtővé vált több tucat színház számára, amelyek hasonló múzeumokat kezdtek létrehozni azzal a szándékkal, hogy megőrzik a dokumentumokat a történelmükről a jövő generációi számára. Az Obrazcov Színház múzeumát Andrej Fedotov hozta létre, aki színész, rendező, drámaíró és kutató volt, és ő lett a múzeum első igazgatója. Az első kiállítások az orosz Petruska bábjaiból és kellekeiből, és a nagyszerű orosz bábos, Ivan Zajcev *Cirkusz a színpadon* című előadásából készültek. Ezek és még más ritkaságok is megtekinthetők kiállításaikon.

1937-ben az Obrazcov Színház megrendezte a Bábszínházak Első Szovjet Versenyét, amely előfutára volt a későbbi számtalan regionális, nemzeti és nemzetközi fesztiválnak, köztük az egyik legnagyobb, az 1976-os Bábszínházi Világfesztiválnak, amely az UNIMA kongresszus keretében zajlott.

Az Obrazcov Színház történetét 1931 és 1992 között három fejlődési korszakra oszthatjuk. Az első szakasz 1931–36-ig tartott a kezdeti stúdiótársulattal, amikor kis szobákban próbáltak és iskolákban, udvarokon játszottak, ahova még lovaskocsival vagy villamossal jutottak el, vagy később automobilon, melyet utazó színpaddá alakítottak. Ezen játszották a *Jim és Dollárt*, a *Kismalac a kádbant*, és a *Montgolfier testvéreket*.

A második korszak 1936–70-ig tartott, és ez volt a legtermékenyebb időszaka az immár érett színháznak. Saját épülettel rendelkeztek, helyet adva egy bábmúzeumnak, egy könyvtárnak és kifinomult workshopoknak, ahol azok az előadások készültek, amelyek az orosz színház kincsévé váltak: A csuka

parancsára, *Aladdin csodalámpája*, *Karácsony előtt*, *Szarvaskirály*, *Ördögmalom*, *Burattino*, *Isteni színjáték*, *Don Juan* és a *Különleges koncert*, amely bekerült a Guinness Rekordok Könyvébe is.

A harmadik korszak 1970–92-ig a színház új épületében zajlott Moszkva belvárosában. Ekkor már sokkal több volt, mint egy színház, inkább a világ legnagyobb bábművészeti központja, a világ legnagyobb bábársulatával és a híres bábmúzeumával, módszertani kutatóközpontjával, rengeteg művészeti workshopjával, és egy raktárral, mely tele van dokumentumokkal, kéziratokkal, fénykép- és videóanyaggal, vázlatokkal és rajzokkal a bábokról és kellékekről.

Mindegyik korszak értékes volt nemcsak az Obrazcov Színház, de a teljes bábos szakma számára az akkori Szovjetunióban.

Az első korszak azért volt jelentős, mert akkor bonthatkozott ki, amikor újragondolták a bábszínház, mint művészeti forma jelentőségét, és új törvényeket hoztak. Ebben az időben olcsó színpadi megoldásokat dolgoztak ki, kihasználva más hasonló színházak helyzetét, amelyeknek szintén nem volt saját épületük.

A második korszak a megerősödés időszaka volt, az amatőrök és a szakemberek egységbe olvasztása, kidolgozva egy hiteles védjegyet, mely támogatást és védelmet is nyújt. Ekkor kezdődtek a nemzetközi turnék is (97 országba jutott el a társulat).

A harmadik az akadémikus korszak volt, amikor a korábban baloldali avantgárd színház a jobboldal felé kezdett húzni. Csakhogy sem a művészetek, sem a madár nem tud fél szárnyal szállni. Két szárny kell a repüléshez...

Az 1. Nemzetközi Szergej Obrazcov Fesztivált 2001-ben tartották Moszkvában, hogy megemlékezzenek Szergej Obrazcov születésének 100. évfordulójáról. Nagyjából 60 bábársulat vett részt a világ minden pontjáról. Az öt legrangosabb Szergej Obrazcov-díjat a 20. század második felének olyan kiemelkedő bábművészei kapták, mint Philippe Genty (Franciaország), Jose Geal (Belgium), Henryk Jurkowski (Lengyelország), Valerij Volkovszkij (Oroszország), Albrecht Roser (Németország). A két évente megrendezett Szergej

Obrazcov Fesztivál az egyik legjelentősebb bábos esemény Oroszországban.

Jelenleg két rendező dolgozik a Központi Bábszínházban: Jekatyerina Obrazcova és Andrej Gyennyikov*. Számos területen végeznek kutatásokat. Obrazcova produkciói: például a Micimackó, Nyúltestvér, Karácsony előtt, Gulliver utazásai. Ezekben a „Szergej Obrazcov”-hagyományt próbálja tovább vinni, míg Gyennyikov Puskin *Kis tragédiák*, valamint *Rigoletto* és *Carmen* című előadásaival új vizekre evezett a különböző művészeti ágak vegyítésével, felhasználva az operát, a baletet és a drámát a produkcióiban. A társulat gyakran hív meg kitűnő rendezőket és tervezőket különböző orosz színházakból.

Mihail Koroljev és tanítványai

Az orosz bábozás 1960-as években megindult fejlődése köthető volt a művészeti lehetőségek kibővüléséhez, melyet a társulások eszközeinek alkalmazásával értek el: maszok, pantomim, balet és színjátás. A 300 éve kezdődött irányzat, mely a vizuális művészeteket egységbe foglalja, most újra kézzel foghatóvá vált. Az egyik első bábos, aki változást hozott az orosz bábszínház világába Boris Ablinyin volt, a moszkvai Zsavoronok (Pacsirta) nevű színházi stúdió megalapítója. Csak 5 évig működött a színház, de Ablinyin előadásai, különösen Anouilh *Pacsirtája* irányadó volt, és megelőlegezte a már kialakulóban lévő *posztmodern* színház áttöréseit, mely a 20. század második felében volt jellemző.

Mihail Koroljev (1913–1983) nevelte fel és vezette ennek az irányzatnak a követőit. Koroljev színházi rendező és a Leningrádi Állami Színházi, Zenei és Film-művészeti Intézet professzora (ma ez a Szentpétervári Színházművészeti Egyetem). Koroljev művészi pályafutása leginkább a Bolsoj Bábszínház és Színházi Intézetéhez (a korábbi Leningrádban) kötődik, ahol a bábszínházi tagozat elnöke volt. Az általa színre vitt előadások (*Az arany paradicsomban*, *A 12 szék*, *A szép Galatea*, *A király meztelen* stb.) mérföldkövet jelentettek az orosz bábtörténetben. Koroljev számos díjat nyert országos és nemzetközi bábfesztiválokon, de kétségkívül a pedagógia volt a legfőbb erőssége.

1959-ben Oroszországban megindult a képzés a Leningrádi Színházi Intézetben bábszínészek, rendezők

és képzőművészek számára. Koroljev volt az alapítója és több mint 20 éven keresztül a vezetője, s ez idő alatt felnevelt számos tehetséges rendezőt és színészt. Tanítványai Oroszország és a korábbi Szovjetunió számos bábszínházában dolgoznak, és mára a bábművészet elismert mestereivé váltak. Kétségkívül a 20. század utolsó 30 évében, különösen vidéken, Koroljev követőinek kreatív hatása alatt fejlődött a bábszínház. Az összes orosz színházművészeti iskola bábtanszéke kapcsolódik Koroljev leningrádi iskolájához, hiszen a tanítványai és azok tanítványai vezetik jelenleg ezeket a tanszégeket. Ezekben az intézményekben képzett szakemberek mára Oroszország legjobb bábszínházainak vezetőivé váltak és a legnívósabb színházi díjakat nyerték. 2008-ban az Orosz Föderáció Színházművészeti Szövetsége (VTO) létrehozta a Mihail Koroljev Díjat. „A színészi szakmában elért teljesítményért” és „A következő generáció színészeinek képzéséért” adományozzák. Koroljev tanítványai váltak az Uráli Körzet vezetőivé, mely fontos jelenségnek számít az orosz bábszínház történelmében.

Az Uráli Körzet

Ezt a fogalmat az orosz kutatók arra az időszakra használják, amelyben egy kivételesen merész, radikális kutatás kezdődött az 1970-80-as években az terén új ötletek, új esztétika és változások irányában a szovjet bábozás művészi nyelvében. A jelenség arról a területről kapta a nevét, ahol a leglátványosabbak voltak a változások. Az uráli és szibériai városok színházai az új kreatív ötletek forrásai és az új bábos generáció irányelvévé váltak.

Az 1970-es években a művészeteket szigorú ellenőrzés alá vonták a Szovjetunióban az állami hatóságok. Mihail Koroljev néhány tanítványa úgy döntött, hogy elkezdene a fővárostól távoli helyeken dolgozni, abban a reményben, hogy a helyi hatóságok kevésbé ellenőrzik majd árgus szemekkel őket. Jól sejtették. Színházigazgatóvá válva viszonylagos szabadságra tettek szert, így létrehozhattak olyan színházakat, amelyek különböztek az iránymutatónak tekintett Állami Akadémiai Központi Bábszínháztól. Új művészi eszközöket kerestek, amellyel ki tudják fejteni ennek az elszakadó mozgalomnak a gondolatait.

* Andrej Gyennyikov (1978–2014) színész, rendező. (A tanulmány a művész halála előtt készült. – a szerk.)



Jelenet a *Téli mesék* című előadásból. Rendező: Vlagyimir Birjukov. Penza, 2004



Jelenet *A mesék a színházról* előadásból. Rendező: Igor Ignatyev. Szentpétervár, 2006



Jelenet a „Bábforma Színház” előadásából. Rendező Alekszandr Makszimicsev. Szentpétervár, 2000

Az Uráli Körzet rendezői nem ódzkodtak attól, hogy a paraván mögül előhozzák a színészt, építve a bábbal való kapcsolatát, növelve jelentőségét és fogalmi tartalmát. Heves vitákban bátran megvédtek nézeteiket az államilag elismert kultúrával és ideológiával és a korszak totalitárius vezetésével szemben.

Viktor Srajman rendező és Mark Bornstejn tervező ebben az időszakban alapították meg a Buratino nevű új színházukat Magnyitogorszkban. Ugyanekkor dolgozott Valerij Volkovszkij és Jelena Lucsenko Cseljabinszkban, Jevgenyij Gimelfarb és Szergej Sztoljarov Barnaulban, Ljubov Petrova és Roman Vinderman Tomszkban, ahol haláláig élt, Andrej Tucsikov Tyumenben, Mihail Kusid és Borisz Pozinovszkij rendezők Kurganban, Vlagyimir Stejn rendező és Marina Gribanova színpadtervező Ufában, Igor és Anna Ignatyev Permben.

Az új ötletek és felfedezések legjelentősebb fórumai az Urálon túl dolgozó bábművészek számára a színházi fesztiválok voltak. Ezeket az Összoroszlándi Színházművészeti Szövetség (jelenleg az Orosz Föderáció Színházművészeti Szövetsége) szervezte és alapította az Orosz Föderáció Kulturális Minisztériumával közösen. A fesztiválprogram részét képezték a naponta tartott heves viták, melyeken helyi, valamint moszkvai és leningrádi kritikusok is részt vettek. Ezek a viták alapvetően az értelmiségiek elmékedései voltak a korszakról, az életükről és önmagukról. Minden fesztivál egy kreatív műhely volt, ahol új ötletek születtek, és mindegyik fesztivál rendszeresen feltárt (vagy még inkább kinyilatkoztatott) egy új esztétikai áttörést, ami a kreatív gondolkodásban láncreakciót indított. Az 1980-as években megkezdődött az államrendszer átszervezése, a peresztrojka-ként ismert folyamat. Az Uráli Körzetben formálódott eszmék és esztétikai alaptételek elvesztették aktualitásukat. Ennek ellenére Irina Uvarova vezetésével bábszínházi rendezők és tervezők kreatív műhelye működött tovább az Orosz Föderatív Színházművészeti Szövetség gyermek- és ifjúsági színházi szakosztályán belül, amelyet az uráli fesztiválok idején hoztak létre. Az éves találkozók eredményeként sajátos kiadvány jelent meg. Egészen mostanáig, bár csak ritkán, de megjelent a Kukart c. folyóirat

Irina Uvarova szerkesztésében, mely az Uráli Körzet ragyogását idézte fel.

Az Uráli Körzet számos publikáció és cikk témája volt. A mai bábszínházi eseményekre is gyakran ennek a színes időszaknak a tükrében tekintünk. Nem maradtak fenn videók, de nem árt tudni, hogy még a legtokéletesebb videofelvétel sem tudná megmutatni azt a társadalmi és alkotói visszhangot, amelyet ez a művészi jelenség okozott a vasfüggöny mögött. Amikor az államrendszer átalakulásával a vasfüggöny lehullott, nyilvánvalóvá vált, hogy ez az avantgárd időszak összhangban volt a korszak európai művészetével.

A Voronyezi Állami Bábszínház

Voronyezs Dél-Oroszország egyik legnagyobb történelmi, ipari és a kulturális központja. A város bábszínházának története a Voronyezi Állami Egyetemen kezdődött, ahol Nyikolaj Bezzubcev professzor megalapította a Petruska Bábszínházat 1925-ben. Diákok és oktatók arra használták a bábjátékot, hogy egyetemi paródiákat és más előadásokat vigyenek színre. Amatőr színészek előadták a *Bábcsozor* című operát, Gogol *Leánynezőjét*, Krilov és Szaltikov-Scsedrin meséit. Alapító tagjai voltak a voronyezi bábszínháznak olyan színészek, mint Taiszija Avgusztyina, Pjotr Grigorov, Fjodor Balasov és még sokan mások.

Az 1960–70-es években a társulat olyan különböző szerkezetű és kivitelezésű bábokkal kezdett el dolgozni, amelyek a határművészetek tipikus kifejezőeszközeit használták. A legkiemelkedőbb előadás ebből a korszakból *Az isteni színjáték*, Jean Effel rajzfilmjén alapuló komédia, és *A katonai titok*, egy megrendítő példázat az I. világháború jeleneteivel. Igor Lukin művészeti vezetővel a társulat rendkívül kreatív légkörben dolgozhatott. 1984-ben új épületbe költöztek, tágas előcsarnokokkal, jól felszerelt színpaddal és kényelmes nézőtérrel.

1987-ben a kiváló rendező, Valerij Volkovszkij (1938–2003) vette át a társulat vezetését. A legjobb előadásokat Jelena Lucsenko tervezővel készítették. Mindketten Cseljabinszkból érkeztek, ahol Volkovszkij művészeti vezető volt 1977–87-ig.

Még Cseljabinszkban Volkovszkij kiváló társulatot gyűjtött maga köré olyan színészekkel, mint Viktor

Golovanov, Alekszandr Borok, Valentyina Sirjajeva, Alla Antypova, Vjacseszlav Csernyavszkij, Arina Zsarikova, hogy csak néhányat említsünk. Abban hitt, hogy „a színház a lélek jobbá tételének, megtisztításának, és esztétikai gazdagításának módja. Megérezni a szárnyakat mások hátán és megtanítani őket repülni.” Sokféle előadást rendezett, melyek népi hagyományokból építkeztek (*A szalmapacsirta*), Bertolt Brechtet (*Állítsátok meg Arturo Uit!*), és Gogol keserű szatíráját (*Holt lelkek*).

Volkovszkij és Lucsenko megérkezése a voronyezsi bábszínházba új esztétikai korszak kezdetét és a modern megoldások keresését jelentette. A filozofikus felnőtt előadások szellemi táplálékként szolgáltak. Ezek voltak *A tavi fiú*, az *Íme az ember*; *A pacsirta és a császár*, *A rovarok életéből*, az *Állítsátok meg Arturo Uit!*, a *Herkules és Augjász istállója*, stb. Az együttes végül az egyik vezető orosz bábszínházzá nőtte ki magát. A felnőtt bábelőadások mellett a gyermekelőadások széles repertoárjával rendelkezik: *Egy jószívű ember legendája*, *Hófehérke és a hét törpe*, *Neznaika kalandjai*, *Az aranycsirkém*, *Pinokkió* stb.

A színház sokat köszönhet Jelena Lucsenko és Alekszandr Jecsejn tevének. A Leningrádi Színház-, Zene- és Filmművészeti Intézetben (később Szentpétervári Színházi Akadémia) diplomáztak, és mindketten Valerij Volkovszkijjal kezdtek el dolgozni Cseljabinszkban, majd Voronyezsben.

Jelena Lucsenko a művészi groteszk mestereként vált híressé. Meglepő egységbe rendezi a tragikus a nevetségessel, a magasztost a közönséggel. Utánozhatatlan színpadképeket teremt, amelyben a báb hitelesen létezhet. Bábjai és díszletei a *Holt lelkek*, *A pacsirta és a császár*, és *A tavi fiú* című előadásokban változatosak, szemet gyönyörködtetőek és megindítják a nézők képzeletét.

Ugyanez igaz a másik tervezőre, Alekszandr Jecsejn is, aki több mint 60 előadást tervezett, többek között Andersen *A katona és a boszorkánya*, a *Jeanne d'Arc* és *Az elmés nemes Don Quijote*. Jecsejn kiváló díszlettervező, aki új színpadi teret képes alkotni, jó bábtervező, aki számos utánozhatatlan bábót alkotott. Minden új darab témájával képes azonosulni, alaposan tanulmányozza az író gondolatait, a korszakot és tárgyi

kultúráját, hogy meg tudja teremteni saját színpadi világát.

Mára a Voronyezsi Bábszínház ismertté vált mind Oroszországban, mind külföldön. Jelentős díjakat nyert számos nemzetközi fesztiválon: Bulgáriában, Lengyelországban, Németországban, Franciaországban, Svájcban, Magyarországon, Csehországban és Szlovákiában. Saját fesztivált is szervez a színház *Posztyelki* (Falusi pletykaparti) néven.

Bábmúzeumot is létrehozta. A kiváló szentpétervári rendező és író Alekszandr Veszelo (1952–1966) kezdte meg a gyűjtemény kezelését a színház korábbi bábjával és díszleteivel.

A Jekatyerinburgi Városi Bábszínház

Az orosz bábszínház fejlődési irányát jól mutatják a Jekatyerinburgi Városi Bábszínház kiállításai és előadásai. Jekatyerinburg egy közép-uráli nagyváros, melyet nem ok nélkül tekinthetünk az Oroszországi Föderációban az uráli régió kulturális központjának. A bábszínház 1932. november 6-án alakult. 1964-ben kapott állandó épületet, melyben két előadóterem található, 286 és 80 férőhellyel. 1966 óta az UNIMA tagja. Kötő szakemberek dolgoznak a műhelyekben, ahol a bábokat, díszleteket és kellékeket készítik. A társulat tagjai főként a Jekatyerinburgi Színházi Intézetben szereztek diplomát. Számos jól ismert rendező, képzőművész és színész dolgozott a színházban, mint például Roman Vinderman, Mihail Koroljev tanítványa. Az ő produkciói esztétikailag közelítenek a színházi kifejezőeszközök olyan elegyéhez, amilyen az *új hullám* korszak volt az 1990-es években. Színre vitte Hašek *Svejkjét*, Majakovszkij *Gőzfürdőjét*, és Rostand romantikus tragédiáját, a *Cyrano de Bergeracot*. A Vinderman előadásaiban használt bábok a hagyományostól eltérő formákat kaptak, a paraván és más színpadelemek is furcsa helyzetben jelentek meg, a színészek pedig előjöttek a paraván mögül, hol élő színészként, hol pantomimesként vagy akrobataként jelentek meg. 1988-ban az új nemzedék egyik rendezője, Vlagyimir Garanyin lett a színház igazgatója. Garanyin olyan művész, aki a költői színház esztétikájában keresi a hagyományostól eltérő formákat. Míg Mihail Koroljev tanítványai: Valerij Volkovszkij, Viktor Srajman és Roman Vinderman leplezetlen polgári színdarabokon

dolgoztak, addig a posztmodern következő nemzedéke a költői színház lehetőségeit próbálta feltárni. Garanyin előadásai, például 2001-ben Szergej Kozlov *Lent a zöld óceán hegyeknél*, Maeterlink *A kék madár* (tervező Jefimov), 2000-ben *A győzelem fénye* című példázat (tervező Shubin). Ezek az előadások a jekatyerinburgi színház új irányát mutatták. Sajnos Vlagyimir Garanyin hamarosan meghalt, mégis nagyon jelentősen befolyásolta a színház további fejlődését. 2002–2005 között Alekszandr Borok igazgatta a színházat. Kreatív vezetővé vált, aki új kifejezőeszközök használatát inspirálta. Szergej Plotowal társ-szerzője volt az *Egy kiállítás képei* című produkciónak (tervező Jefimov), és a *Don Juannak* (tervező Julija Szelavri), melyek a színház számára osztatlan sikert hoztak. Borok feldolgozásai újra és újra elkápráztatták a közönséget meglepő eredetiségükkel. A *Hamlet* rendezése egyesíti a groteszket, a szenvedélyt és a szellemes paródiát a filozofikus drámával. Andrej Jefimov játssza a főszerepet, a klasszikus karaktert szokatlanul újszerű, bensőséges alakításban.

Andrej Jefimov 1983 óta dolgozik a színháznál. Rendkívül tehetséges színész, figyelemre méltó festő, eredeti gondolkodású rendező és képzett tervező. 1997-ben Jefimov lett az első jekatyerinburgi színész, aki megnyerte az orosz nemzeti díjat, az Arany Maszkot, mint a legjobb tervező. Őz *Smaragdvárosa*, *Illúzió Színház*, *A pacsrta*, *A rendíthetetlen ólomkatona* című előadásai valóságos gyöngyszemek a társulat repertoárjában. Andrej Jefimov 60 saját tervezésű bábót készített, mindegyik egy-egy mestermű.

Mára a Jekatyerinburgi Bábszínház a különböző műfajú és stílusú előadások széles repertoárjával rendelkezik, így egy igazi családi színházzá vált. Következétesen ragaszkodik a minőségi irodalmi művekhez, és az igényes színészi teljesítményekhez. Előadásai számos jelentős orosz és nemzetközi fesztivál díjait nyerték el. 2002 óta két évente megrendezi a saját nemzetközi biennáléját, a Nagy Petruskát. A fesztivál fődjára egy bronz szobor, mely a Nagy Petruska nevet viseli. Borisz Riznov szobrász készítette Andrej Jefimov vázlata alapján.

2004-ben a színház megnyitotta a Petruska Házat. A bábmúzeum kialakítása a díszlettervező Julija



Andersen: A hóember. Rendező Borisz Konsztyantyinov, Állami Akadémiai Bábszínház, Moszkva, 2012

Szelavri irányításával zajlott. A felnőtt nézők nagyon élvezik, hogy viszlathatják a valaha kedvelt bábfiguráikat. A múzeum archívumában őrzik a fényképeket, dokumentumokat és publikációkat a színház múltjából. A jekatyerinburgi társulat az orosz bábszínház legértékesebb hagyományait viszi tovább, immár 75 éve. A fejlődés útját bejárva mára utánozhatatlan arculatot teremtett magának.

És még sokan mások...

Az 1980-as évek végén és az 1990-es évek elején az orosz bábszínházi rendszer megváltozott. A hagyományos színházi eszmék visszatértek. Ebben jelentős szerepet játszott Viktor Novatszki (1929–2003) bábesztéta, néprajzkutató, producer és író. Újra lehet látni utcai előadásokat fesztiválokon, vásárokon és karácsonyi ünnepeken. Újra tartanak *vertyp* előadásokat is.

Új jelenség, hogy független magánszínházak jönnek létre. Az egyik első ilyen jellegű színház volt a moszkvai *Árnyék Színház* (*Tyeny Teatr*), melyet Ilja Eppelbaum képzőművész és Maja Krasznopolszkaja



A moszkvai Tyeny Teatr (Árnyék Színház) épületének bejárata és az előadásokat szállító mikrobusz

bábszínész hozott létre. Jefimovék 20. század eleji színházához hasonlóan *A Tíz* az egyik legjelentősebb bábszínház Oroszországban a 20. század végén és a 21. század elején. Kísérleti színházként működik, színpadra állítanak paródiákat és lírai darabokat, melyek néha interaktív elemeket is tartalmaznak.

További színházak jöttek létre Oroszország-szerte. Ilyen például a moszkvai gyermekszínház, a *Varázslámpa*, melyet Vlagyimir Stejn rendező és Marina Gribanova tervező hoztak létre, vagy Szentpéterváron a Bábház, a Bábforma, a Brodjascsaja Szobaka (Kóborkutya), a Potudan és még mások. Néhányan ezek közül megkapták a „független színház” státuszt.

Az állandó színházakban is gyümölcsöző munkát folytatnak rendezők, színészek és tervezők. Például Dmitrij Lohov (Arhangelszk), Borisz Szalamcsev (Omszk), Ruszlan Kudasov, Igor Ignatyev, Nyikolaj

Borovkov, Szergej Sztoljarov (Szentpétervár), Valerij Sadszkij (Rjazany), Sztanyiszlav Zselezkin (Mityicsi), Anatolij Tucskov (Krasznodar), Gennagyij Sugorov (Szaratov), Vlagyimir Birjukov (Penza), Vlagyimir Kuprin, Vjacseszlav Boriszov (Jaroszlavl), Valerij Bugajov (Kurszk), Alekszandr és Marina Jarilov (Orenburg) és még sokan mások.

Több évszázados múltjával az orosz hivatásos bábszínház az orosz hagyományokból és a népművészetből építkezve, a nyugat-európai művészet és keleti színház legjobb eredményeit felhasználva formálódott. Olyan orosz és külföldi bábművészek munkájával gazdagodva lépte át a 21. század küszöbét, akik iskolát teremtettek. Olyan iskolát, melyben a jövő felé nyitott tehetségek tanulhatnak.

Medgyesi Anna fordítása

* Borisz Goldovszkij 1948-ban született Moszkvában. Bábtörténész és teoretikus, tanár, színműírő és forgatókönyvíró. Az Obrazcov Központ elnöke. Az Orosz Kulturális Központ tiszteletbeli tagja. Tagja az orosz enciklopédia tudományos bizottságának és az UNIMÁ-nak. Alapítója és művészeti vezetője az Obrazcov Nemzetközi Bábfesztiválnak.



A Kós Lajos-emlékkiállítás plakátja



Részlet a kiállításból. Elől a Korcsmáros figurája az *Aranytojás* (1965) című darabból



Balázs B. – Bartók B.: *A fából faragott királyfi* (bábpantomim), 1981



Pandur Petra

EGY EMLÉKKIÁLLÍTÁS BÁBJAI

KÓS LAJOS ÉS A BÓBITA BÁBSZÍNHÁZ

Kós Lajos 2014 decemberében lett volna 90 éves. Az évforduló alkalmából a Bóbita Bábszínházban szeptember 6-án *Megszólít a báb* címmel jubileumi kiállítás nyílt a bábszínház egykori alapítójának, igazgatójának, szellemi atyjának munkáiból. A gazdag gyűjtemény méltó emléket állít a pályatársak által csak Luluként ismert rendező-tervező előtt, s hűen mutatja be azt a sokszínűséget, kreatív teremtő- és képzelőerőt, mely pályáját mindvégig jellemezte, s amellyel az egyszerű, hétköznapi anyagokból, használati tárgyakból is számos kifejező, egyedi tulajdonságokkal rendelkező bábót hívott létre.

A Bóbita Bábszínház egyik kiállítótermében a látogatók eddig is megtekinthettek egy válogatást Kós Lajos legfontosabb műveiből. A jelenlegi, időszakos kiállítás azonban számos további bábbal, színpad-, díszlet-, bábtervekkel, előadásfotókkal/-felvételekkel, különféle textíliákból készült ruhákkal kiegészülve sokkal komplexebb, gazdagabb képet ad az egykori igazgató munkásságáról. A gyűjtemény egyik legizgalmasabb darabja az a videófelvétel, melyen az akkor még Bóbita Bábegyüttes néven működő társulat nagy sikerű előadásának, az *Egy kiállítás képeinek* részletei láthatók. Így azok a látogatók, akik személyesen nem ismer(het)ték a Kós Lajos vezette bábszínház előadásait – különösen a fiatalabb generáció –, nem csak a kiállítási tárgyakon, bábokon keresztül, és mások megemlékezései által ismerhetik meg művészetét, de a felvételt megtekintve közelebb is kerülhetnek hozzá, teljesebb képet alkothatnak a Kós Lajos Bóbitáját jellemző és sikerre vivő játékmód(ok)ról, irány(zat)okról, melyek a fiatal bábszínészek számára is inspirálóak lehetnek. A kiállítás megnyitója is egy videóvetítéssel indult, mely a Bóbita Bábegyüttesnek az 1965-ös *Ki mit tud?* vetélkedőn előadott, nagy sikerű, díjnyertes produkciójából, valamint az *Egy kiállítás képeiből*, és egy Kós Lajossal készített interjúból közölt részleteket.

Kós Lajos – aki 1961-től 1989-ig volt a Bóbita Bábegyüttes vezetője, majd a Bóbita Bábszínház igazgatója – a képzőművészet felől érkezett a bábszínház felé, ami az általa tervezett-rendezett előadásokban is erőteljesen megmutatkozott. Mindig a látvány volt számára a kiindulópont, és előadásai gyakran nem a szövegre, hanem a zene, a látvány és a báb segítségével épülve meséltek el történeteket. A vizualitás fontosságát hangsúlyozzák a Bóbita kiállítótermében december 31-ig ideiglenes otthonra lelő, legkülönfélébb technikákkal, eljárásokkal és anyagokból létrehozott bábok, díszletelemek is.

Az *Operasálatá* díszes, színes, kifejező, többféle bábtechnikával készített szereplőitől, az *Aladdin* Dzsinnjének óriásbábján, *A kékszakállú herceg várának* fából faragott, kevés karakterjeggyel ellátott, egyszerűbb herceg-figuráján keresztül az 1972-es *Ki mit tud?* vetélkedőn szereplő lapátból és kannából álló szobalányokig (csak néhányat említve a gazdag gyűjteményből) számos, a legkülönfélébb anyagokból létrehozott, egyedi, önálló karakterjegyekkel rendelkező bábbal találkozhat a befogadó. Ahogy a felsorolás is mutatja, Kós Lajos mind az egyszerű, természetes, mind a meghökkentő anyagokat előszeretettel alkalmazta munkáiban. Míg a kiállításon is megtekinthető – a *Kalevala* tizenötödik éneke alapján bábszínpadra alkalmazott – *Lemminkäinen anyja* című előadás díszletelemei, bábjai, kellékei zárólag fából készültek, addig a tárgyjátékok a leg hétköznapiabb, mindennap használatos tárgyak, egyszerű anyagok ötvözésével jöttek létre. E figurák különlegessége, bája és humora a tárgy új, megváltozott funkciójából, átköltéséből ered. A kiállításon többek között találkozhatunk a műanyag tárgyakból rendkívül ötletesen létrehozott Mekegi Elemér figurájával (*Citromka*), akinek testét egy filteres flaska, karjait műanyag csövek, fejét pedig egy műanyag



Részlet a kiállitásból: *Kiskacsák – Ki mit tud?*, 1972



Részlet a kiállitásból: *A hét királyfi*, 1985



Operasaláta: *Rigoletto* – Négyes, 1983



„Kezek, mozgás, zene” – Bóbita show: *Kán-kán*, 1966

Tíz kicsi Gershwin:
Ella Fitzgerald, 1983



Operasaláta:
Sámson és Delila, 1983



A részeg oroszlán,
TV-show, 1979

Tíz kicsi Gershwin: Tina Turner, 1983. Fotó: Tér István

palack alkotja, az 1972-es *Ki mit tud?* szintén műanyag tárgyakból létrehozott sztárbábjaival, Ella Fitzgeraldtal és Louis Armstronggal, illetve különösen ötletesek az *Aranytojás* című előadás veszőkosár-bábjai is.

A majd' három évtized munkásságát felölelő tárlaton a felnőtt és gyermekelőadások díszletelemei, bábjai, kellékei, fotói egyaránt megtalálhatók. A legendás kézzátékok közül a többször is színpadra állított, emblematikusnak számító *Emberkéről* és *A csodálatos mandarinról* fotókkal emlékezik meg a színház, az 1965-ös *Ki mit tud?* vetélkedőn előadott kesztyűs játékok pedig – melyekkel a színház hírnevet szerzett magának – egy felvételten kelnek újra életre.

A Bóbita Kós Lajos vezetése alatt vált az ország második hivatásos bábszínházává, sikeres bábegyütessé, amely a hatvanas-hetvenes években bábtörténelmi jelentőségű előadásokat hozott létre. A kiállítás a legendás, nagy sikerű előadások bábjaival, anyagaival felidézi ezt az időszakot, Kós Lajos (Lulu) bábszínházának szellemiségét, mely nagy hatással volt az akkori bábjátásra is. A gyűjtemény nem csak megőriz, emléket állít, felidéz, de a felidézés által új utakat is kínál. A kifejező, egyedi látásmódot tükröző, a legkülönfélébb technikákkal és anyagokból készített bábok, a felvételten megtekint-

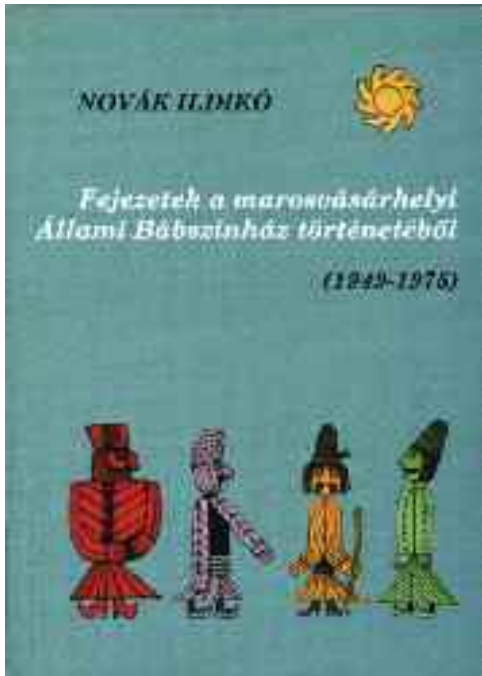


hető merész, izgalmas, addig új és szokatlan elemeket alkalmazó előadások inspirációjaként, és példaként szolgálhatnak a későbbi bábos generációk számára is. A tárlat ugyan csak ízelítőt ad Kós Lajos munkásságából, ám a kiállított darabok így is tükrözik azt az ötletgazdagságot, sokféleséget, sokszínűséget, határtalan képzelőerőt, mely műveiben megmutatkozik. Bábjai valóban megszólítanak.

(*Megszólít a báb. Kós Lajos emlékkiállítása.* Bóbita Bábszínház, Pécs, 2014. szeptember 6.)

PUPPETS OF A MEMORIAL EXHIBITION

The Bóbita Puppet Theatre opened a memorial exhibition, *The Puppet Addresses*, featuring works of their founder, director and spiritual father, Lajos Kós. He would have been 90 years old in December of 2014. The rich collection is a worthy remembrance and accurately demonstrates the diversity and the creative and imaginative strength which characterized his career to the end. The power of his imagination enabled him to fashion puppets out of simple materials and everyday objects which then took on individual expressions and characteristics. The exhibition spans nearly three decades of his work and includes elements of scenery, puppets, props, as well as photos from performances for children and adults. Under Lajos Kós' leadership, the Bóbita became the country's second professional puppet theater with a successful puppeteer ensemble, which created performances that were historical events in the world of puppetry of the 60s and 70s. The exhibition gives only a taste of Lajos Kós' work, but the exhibited pieces still reflect the wealth of ideas and the limitless diversity of imagination which characterized all his work.



Novák Ildikó könyvének borítója



Háry János, 1955. R. Herskovits (Antal) Pál, T. Pop Ambroziu, Krausz Erzsébet



A kék madár, 1982. R. Antal Pál, T. Haller József



Nánay István

ÚTTÖRŐ VÁLLALKOZÁS – KÉRDŐJELEKKEL¹

**NOVÁK ILDIKÓ: FEJEZETEK A MAROSVÁSÁRHELYI
ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ TÖRTÉNETÉBŐL (1949–1975)**

A közelmúlt színháztörténete elsősorban a színházi intézmény-történetekből rakható össze. Éppen ezért minden olyan kutatás hozzájárulhat e színháztörténet megszületéséhez, amely egy társulat rövidebb-hosszabb korszakának eseményeit, történéseit feldolgozza. Ebből a megközelítésből Novák Ildikó munkája úttörő jelentőségű, hiszen arra vállalkozott, hogy a marosvásárhelyi bábszínház első negyedszázadának történetét kutassa.

E próbálkozás annak fényében különösen elismerésre méltó, hogy az erdélyi színházak többségénél – a bábegyüttesekről nem is beszélve – a múltfeltárás eddig nem vagy csupán igen felületesen történt meg. Ennek legfőbb oka, hogy a rendelkezésre álló dokumentumok száma meglehetősen kevés, mivel az idők során igen sok irat, kép és dokumentum elveszett, akarva vagy akaratlanul megsemmisült, s ami van, az is gyakran feldolgozatlan és rendezetlen állapotban található. Az előadások kritikai visszhangja sem mindig nyújt biztos háttér az analízishez, mivel esetleges, hogy annak idején miről s főleg, milyen színvonalú írás született. Mindez Novák Ildikó vállalását is nehezítette.

A kötet a szerző doktori disszertációjából készült, s a marosvásárhelyi intézményes bábjátászás kialakulásának és kiteljesedésének időszakát mutatja be. Vásárhelyen 1949 előtt csak elvétve tartottak bábos előadást. Az első, lényegében amatőrökből verbuvált együttes bemutatkozására 1949. március 6-án került sor, a *Bűvös festék* című szovjet darabot még ugyanaznap románul is előadták. Nemcsak a városban, Romániában is ez volt az első magyar nyelvű intézményes bábszínház, hiszen Kolozsváron

és Nagyváradon csak egy évvel később hoztak létre bábegyüttest. A Vörös fecske nevű társulat 1949–55 között a Székely Színház tagozata lett, 1951-ben saját épületet kapott. 1955-től Állami Bábszínház néven önálló intézménnyé vált, amely 1963-ban román tagozattal bővült. A színház a kötet által felölelt időszakban (1949–75) a szerző kimutatása szerint 132 premiert tartott, ebből 36-ot a román társulat mutatott be (kettőt Harag György, a kor legkiválóbb rendezője vitt színre).

Novák Ildikó e negyed századot több szakaszra osztja: az indulás éve (1949-51), a kísérletező naturalista korszak (1952-60), avangárd korszak (1960-75). Az első a bécsi születésű Ligeti Herta, a színház alapítója fémjelzte, a többit (Herskovits) Antal Pál, színész, rendező, művészeti vezető, igazgató, aki fél évszázadig állt az együttes élén. Többször dolgozott mindkét együttesrel Kovács Ildikó, a „bábozás nagyszonya”. A tervezők közül kezdetben Révész Endre, Hunyadi László, Pop Ambroziu, Krausz Erzsébet és Török F. Edit, majd évtizedeken át Antal két állandó munkatársa, Haller József és Ambrus Imre határozta meg az előadások stílusát. A színház Antal Pál előadásaival igen hamar országos szinten is megmérettethette magát, s számos romániai, illetve nemzetközi fesztiválon szerepelt igen nagy sikerrel. Az együttes elsősorban a gyerekeknek és fiataloknak játszott, s a magyar irodalom klasszikusai (*János vitéz*, *Háry János*, *Ludas Matyi*, *Csongor és Tünde*, *Toldi*) mellett az örökzöld mesék (*Piroska és a farkas*, *A tizenkét hónap*, *Pinokkió*, *Hófehérke*, *Gulliver*, *A császár új ruhája*, *A csodálatos kalucsni*, *A rút kis kacska*), újonnan írt magyar és román bábdarabok egyaránt

szerepeltek a műsorban. Különösen nagy sikert arattak a felnőtteknek szánt produkciók (például *A botcsinálta doktor* vagy Bajor Andor *Paródiákja*), a vásári előadások (mint a *Vasilache falun*, amelyet három év alatt több mint 65 ezer néző látott). A kezdeti naturalista stílust egyre inkább felváltotta a stilizáció, Antal Pál előszeretettel épített a báb és az ember kontrasztjára, az előadásokban kulcsszerepe volt a zenének. A bábelőadásokon gyakran léptek fel, vagy adták hangjukat a báboknak a Székely Színház, illetve jogutódja, a marosvásárhelyi Állami Színház művészei is.

Minderről igyekszik képet adni Novák Ildikó, aki művében több szempontnak akar megfelelni, de a végeredmény végül is kissé eklektikusra sikeredett. Bevezetőként meglehetősen vázlatos áttekintést ad a magyar és a román bábjátszás történetéről, ám a későbbiekben, a vásárhelyi bábszínház negyed századát tárgyalva már nem köt vissza az előzményekhez, de azt sem vizsgálja, hogy a kortárs magyar és román bábozás hatott-e, s ha igen miként, ha nem, miért nem a vásárhelyi műhelyre.

A szerző megpróbálja történelmi, politikai és társadalmi kontextusba helyezni a vásárhelyi bábszínház történetét, s a kezdetekről szólva tárgyalja a bábszínház és az ideológia viszonyát, az ideológiai nevelés céljára létrehozott intézmény kapcsán bevezeti az „új identitás” fogalmát, példákkal is érzékelteti a kor hivatalos beszédmódját, s azt is, hogy a bábszínház a darabválasztásával miként igazodik a politikai kívánalmakhoz. A későbbi korszakok bemutatásakor azonban elhalványul a háttér elemzése.

A történet felvázolásakor nem érzékelhető elég pregnánsan a korszakhatárok, a korszakokon belüli súlypontok, mert keveredik a társulat alakulásának ismertetése és az események, illetve a bemutatók kronologikus számbavétele, valamint a kiemelt fontosságúnak ítélt előadások részletesebb elemzése és az elemzéshez választott módszertan bemutatása.

A kötet értékes része a Mellékletekbe kerül, ahol is számos dokumentum, újságcikk s a szerzőnek a társulat régi tagjaival készített interjúja olvasható. A függelék anyagát Novák Ildikó többféleképp használja fel a könyv főszövegében: utal rájuk vagy idéz belőlük, illetve az interjúkat



Haller József tervei

csaknem teljes egészében közli – de lábjegyzetként. Ez utóbbi esetben kissé nehézkes az olvasás, de lényegesebb, hogy e megoldással elmarad az interjúalanyok mondandójának súlyozása.

A könyv másik fontos és értékes részét képezik az előadáselemzések. Ezek lényegében két korszakra szorítkoznak: az indulás éveire, illetve Antal Pál életművének késői szakaszára, amely azonban már nem tartozik a vizsgált időszakba. Az első esetben a szerző két mesedarab – Puskin: *Az aranyhalacska* (1949) és Ligeti Herta: *A béke csillaga* (1950) – szövegét vizsgálja, illetve összehasonlítja a prózát s a dramatizálást, de az előadásokat nem tudhatta bemutatni, mivel sem képanyag, sem egyéb dokumentum nem állt a rendelkezésére. Így leginkább azt érzékeltetheti, hogy milyen szellemiségű, dramaturgiájú és mondandójú darabokat játszottak az ötvenes években. A második esetben Antal Pál négy jelentős produkciójának komplex leírása készült el: *A kék madár* (1982), *A kis herceg* (1986), *Óh, Rómeó, óh, Júlia* című paródia (1993) és a rendező halála előtti utolsó bemutatója, *Az híres D. Faustus János históriája* (1999).

Olyan lényegi kérdésekre azonban nem kapunk választ, hogy a történet-feldolgozás miért szakad meg 1975-nél, holott nem történik semmi korszakváltó esemény, hacsak egy indiai turnét nem tekintünk annak. Vagy miért jelenti ki a szerző, hogy a román tagozat munkájával nem kíván foglalkozni, pedig a két társulat munkája a kötet tanúsága szerint is rendkívül szorosan kapcsolódott egymáshoz, sokszor ugyanazokat a darabokat mindkét tagozat bemutatta, nemegyszer ugyanazokkal az alkotókkal, s Novák Ildikó időnként azért szót ejt a románok bemutatójáról is (például Harag György egyik rendezéséről vagy a *Hét szarvasfiú balladájáról*). A szerző viszonylag részletesen taglalja az együttes meghatározó művészenek, Antal Pálnak a munkásságát, de még az ő esetében sem súlyoz, nem derül ki, hogy melyik előadása és miért jelentősebb, mint a többi. Mások esetében pedig egyáltalán nem jelenik meg értékelés. Nem tudni, miért nem rendezett a magyar társulatnál Harag György, nem tudni, milyenek voltak Kovács Ildikó előadásai, mit kapott tőle az együttes. Mint ahogy az sem derül



A kis herceg, 1986. R. Antal Pál, T. Haller József



Az úrhatnám polgár, 1981. R. Antal Pál, T. Haller József



*Az híres D. Faustus János
históriája, 1999.*
R: Antal Pál, T: Haller József





A hét szavasfű balladája, 1975. R: Antal Pál, T: Haller József

ki, hogy milyen hatással voltak a társulatra az ott megfordult román rendezők.

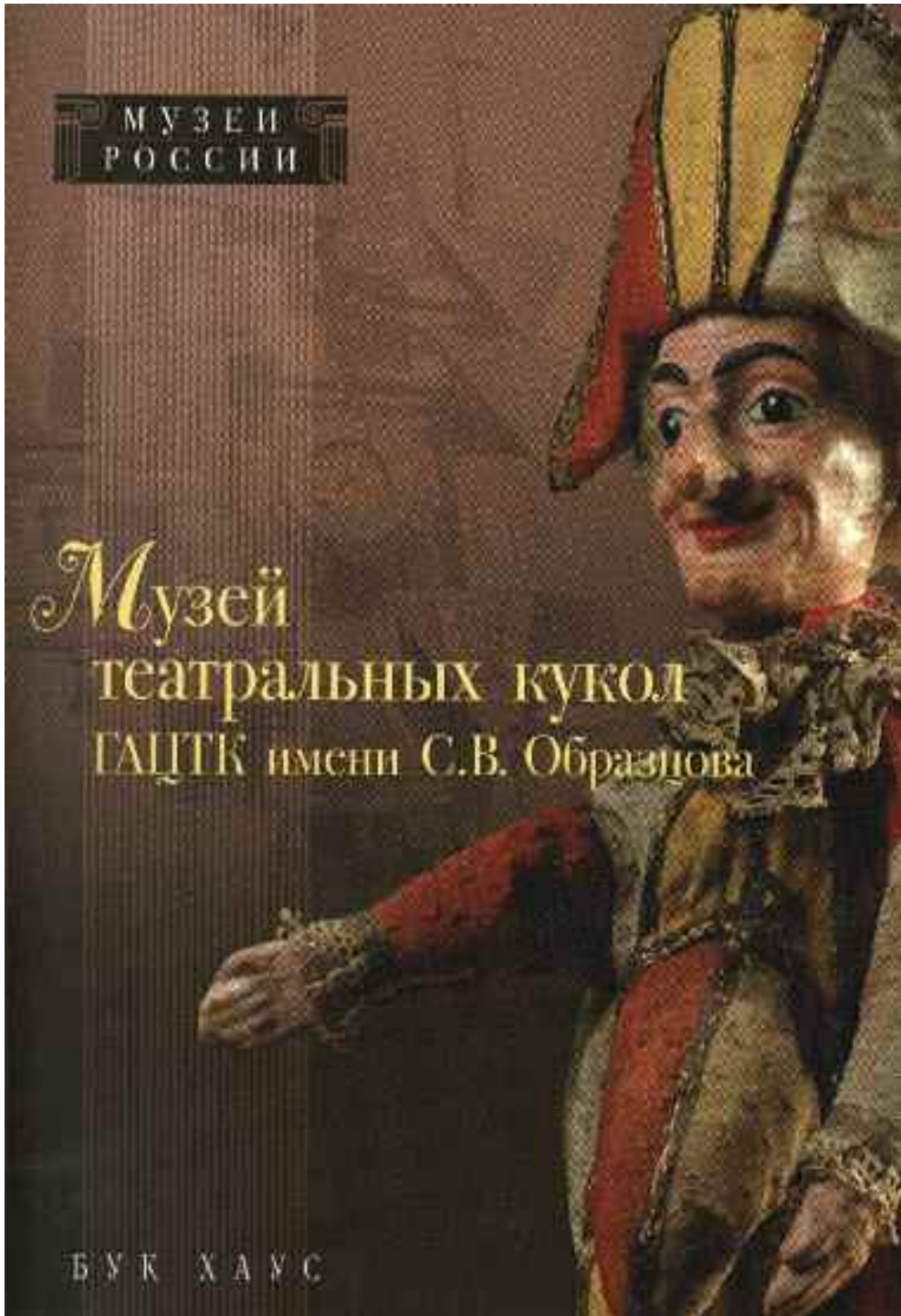
Ezek a problémák és hiányosságok – akárcsak a stíláriis nehézkesség – minden bizonnyal kiküszöbölhetők lennének, ha a szerző vállalkozna a bábszínház

máig tartó történetének feldolgozására és e teljes mű kiadására. Hiszen a vállalkozás úttörő jellege és kétségtelenül meglévő eredményei alapján joggal várhatjuk a folytatást.

(Mentor Kiadó, 2011, Marosvásárhely)

THE VENTURES – WITH QUESTION MARKS – OF A PATHFINDER

Recent theatre history can, in the main, be assembled from accounts of theatrical institutions. Ildikó Novák's work therefore can be called pioneering. In her book, she presents institutional puppetry at the time of its development and fruition in Tîrgu Mureş (Marosvásárhely). Ms. Novák presents the local puppet theatre's activities from several different angles. For example, as an introduction, she offers an outline of the history of Hungarian and Romanian puppetry. She then examines the institution's history in a historical, political and social context. She discusses the relationship between puppet theatre and ideology from the very beginnings, giving examples which illustrate the formal manner of speech of the time. Further, she shows how the selection of puppet theater pieces was aligned with prevailing political standards. Valuable parts of the book are also found in the appendices, where many documents, newspaper articles and interviews with former members of the company may be found. Another important part of the book are the analyses of performances. These are essentially confined to two periods: the beginning years and the late stages of Pál Antal's oeuvre. Because of the path finding nature of this book and its uniquely valuable insights, we look forward to a sequel.



Az Obrascov Színház bábmúzeumáról megjelent album borítója



Boris Goldovsky

THE PUPPET THEATRE IN RUSSIA

TRADITIONAL RUSSIAN PUPPET THEATRE OF PETRUSHKA

The Russian tradition of puppetry is deeply rooted in a history that stems from Old Slav myths, magic rituals, rites and festivities. The earliest puppets were unearthed by archaeologists in Moscow's Red Square at the subsoil layer dating from the 15th century, and were clay figurines with finger holes. Puppets of this type were used by *skomorokhs* (traveling medieval actors) in their shows.

The first documented evidence of puppetry in Russia comes from Adam Olearius (1636), a German diplomat, scholar and traveler. The street comedy he watched featured glove puppets. The play's protagonist encountered a variety of characters, whom he fought and defeated. One or two actors were engaged in this type of show, which later came to be known as the Petrushka comedy. In the absence of a stage, the puppeteers raised the dark cloth of their skirts or aprons above their heads.

The protagonist of the Russian traditional puppet comedy was Petrushka, a character similar to many other characters of the European street puppet shows (Pulcinella, Polichinelle, Punch, Don Cristobal, etc). He was a glove puppet in a red shirt with a red peaked cap, a huge beak of a nose and a gaping laughing mouth. He had the ever-present club in his hand, and his shrill voice was produced by the puppeteer who held a *pishchik* (squeaker) in his mouth.

The plots in the Petrushka comedy (the story of his desire to get married and settle down in a home of his own, of buying a horse from a Gypsy, falling off it and consulting a quack doctor, passing out, followed by a mock funeral) took shape under the influence of both European puppet theatre (mainly Italian), and traditional Russian outdoor games, including *Walking the Filly*, *Matchmaking*, *Mockery of Medicine-Taking* and others.

The Petrushka comedy was aggressively satiric; it both entertained and was a means of inner cleansing. Spectators imagined themselves in the puppets' circumstances and identified with their feelings. The audience's anger and its latent desires became embodied in the puppet characters. Thus the spectators released their aggressions, and the show turned into a ritual of sorts, a discharging device that helped realise suppressed desires, a cathartic experience. The sequence of events in the play was usually unchanged, but with time, new characters with new quips and tricks began to make their appearance. As Ivan Zaitsev, a distinguished puppeteer of the early 20th century so aptly put it, "everyone cripples Petrushka the way they like."

After the October 1917 Revolution in Russia, the new authorities tried to employ this folklore character to disseminate the totalitarian Communist ideology. There appeared plays about Petrushka the Red Army Soldier, Petty Retailer Petrushka, Petrushka the Atheist, etc. But in emerging as an element of the official culture, this character ceased to be the anarchist who always opposes any power. He lost the feature so appealing to his audiences. Only in the late 20th century with the change of ideological, cultural, economic and social conditions in Russia, did the much-loved old-style Petrushka shows reappear.

CHRISTMAS PUPPET SHOWS (*VERTEP*)

Christmas puppet shows also became a traditional element of the Russian culture. The *vertep* is one of the most mysterious phenomena of the past because it reflected the institutionalized form of medieval Christian ideas of the world and joined it with two other mainstream trends: the conventional ritualistic mystery theatre and the theatre of parody. The *vertep* unified the religious and mundane theatres;

the theatre of prophecy and that of rejected prophecies; the literary theatre and the theatre of comedy. This two-sided model embraced the two versions of the puppet theatre that existed without either aspect weakening the other.

The *vertep* stage-box is a two-storey miniature house open to the audience on one side. (There were also one-storey and three-storey *verteps*.) Performances were staged at Christmas.

The *vertep* shows usually had two almost totally independent parts. The first was a Biblical Nativity play with Jesus Christ, shepherds, the Magi and King Herod. Part Two was a folk comedy similar to the Petrushka play and was performed on the box's ground floor. The plot was adapted to the locality of the performance and to the style in which the local residents liked to make fun of other peoples' morals and manners, lifestyles and customs. The character most favoured in a given place was one of Petrushka's "cousins" (Zaporozhets, or Cos-sack). Church people and preachers promoted the *vertep* shows, assisting in their development and dissemination.

As is known, the puppet *verteps* in the western and south-western parts of the Russian Empire (Ukraine and Belarus) were popular in the 16th and 17th centuries. In time the *vertep* became part of a traditional culture that was free of any censorship; it then evolved into a secular entertainment with satirical Petrushka-type content. It migrated from Smolensk, Moscow and Nizhniy Novgorod to Russia's east – the Urals, Siberia and farther.

The *vertep* performances in Russia reached their peak of popularity in the 19th century. Russian writer Nikolai Polevoi (the first half of the 19th century) left this description of one such performance: "We would sit by the window until it got dark and it was decided to "let out the *vertep*". We would scream with delight the moment a knock came on the window shutter. When we asked "Who's there?" the answer was "Let us and the *vertep* in!" Then we would begin negotiating: "How many puppets do you have? How much do you charge?" They would say there were some 50 or 60 puppets, with 4 imps (devils were especially favoured by *vertep*

spectators), that they had a fiddle, and after the *vertep* there would be a comedy. When the *vertep* came in, we would put chairs in a semi-circle around the *vertep* which was placed on benches. The *vertep* doors were opened - and it all started! The tinsel, foil, the colours blazed; then the first puppet, the Sexton appeared. He lit small wax candles... And now it was the fiddle, the squeaky voices, and the Angels would appear kneeling before the manger, singing "Our Saviour, the world's Redeemer is born!"... Herod orders the murder of all infants, and suddenly we are the sufferers, too. And when Death comes for Herod as the singing continues, we find ourselves reflecting on our lives. We are terrified when hell opens up and red and black devils rise and dance by Herod's coffin on the upper storey. But our sides split with laughter when Herod's widow, after shedding bitter tears over her dead husband, consoles herself with the charms of a young general, and even takes to the dance floor with him. The comedy that followed the *vertep* was usually a pantomime by the puppeteers, and filled with very rude jokes."

After the 1917 Revolution the *vertep* shows gradually ceased to be performed, but were reintroduced in the 1980s, after the fall of the totalitarian regime when religious freedom was reinstalled.

RUSSIAN PUPPET THEATRE IN THE 17TH – 19TH CENTURIES

In the second half of the 17th century, puppets and masks began to be used in official performances such as *About David and Goliath*, *About Bacchus and Venus*, and others which were staged for Czar Alexei Mikhailovich (dubbed "The Quietist" for his exceptional piety). The puppets in the performances were life-sized representations of Bacchus, Goliath, Dragon and others.

In the late 17th century during the reign of Peter the Great, Western European puppeteers, including Yan Splavsky, "the comedian of the Hungarian descent", the Dane, Gottfried Kaulitz, and others brought their companies to Moscow. First tours of the puppeteers took place in 1700 under the auspices of Peter the Great, with one group staging performances in

Ukrainian cities while the other toured cities on the Volga banks as far as Astrakhan.

Foreign puppet companies (German and Italian) were immensely popular in Russia in the early 18th century. At the invitation of the Empress Anna Ioanovna, four Italian puppet companies, all companies of *commedia dell'arte* performers, began to perform in Moscow and St.Petersburg (1733). The owner of a German puppet theatre, Johann Siegmund, also had an immense influence on the Russian puppeteers (1733). In Moscow and St.Petersburg, he, his wife Elisaveta and a few actors staged performances of such plays as *About Adam and Eve*, *About Esther*, *About the Sacred Martyr Dorothy*, *About the Life and Death of Don Juan* and others. In 1742 Siegmund was granted an exceptional privilege, allowing him to “play and advertise his theatre and actors in Moscow, St.Petersburg, Narva, Riga, Revel and Vyborg, performing their comedies.”

Siegmund also received the right to build theatres. Later, these rights and privileges were given to other foreign puppeteers, too. Their repertoire was a mix of Anglo-German comedies (*Haupt-und-Staatsaktionen*), versions of knighthood novels, Biblical parables and farcical skits. There is even a report of performances of plays about Dr. Faustus. The performances were notable for the grandeur of the puppets’ costumes and the props.

Starting from the 1750s, automaton puppets, shadow theatre, different types of panoramas and “the optical theatre”, as well as “the firework theatre” that depicted allegoric figures of dragons, lions, eagles and so forth became popular in Russia. Fyodor Volkov, the founder of the Russian professional drama theatre, also paid attention to puppetry’s means of expression. With his own hands he made a “theatre consisting of puppets” (presumably for Emperor Peter III), using life-sized puppets and masks in his performance. During Emperor Peter’s coronation masquerade, *The Triumphant Minerva*, staged to honour Empress Yekaterina II, he also included street puppeteers.

In the 19th century, the puppet theatre becomes a normal part of Russian culture, regularly seen at festivities, at fair show-booths and even at celebrations

in private households. Along with Russian performers, Italian, French, German, Austrian and Romanian puppeteers staged their productions in big cities. Russian audiences became familiar with new puppetry techniques that used the latest developments in physics, mechanics and optics. Puppet plays were performed in the two major metropolitan cities, as well as in Sevastopol, Odessa, Kazan, Kharkov, Voronezh, Saratov and in many other cities of the Russian Empire.

In the 1840s, a Frenchman, M. Lemolt, organised the first Russian Children’s Puppet Theatre, although it usually staged its plays in French. Professional Russian puppetry dramaturgy began to evolve in the 19th century through the works of outstanding Russian writers and poets Vladimir Odoyevsky (*The Czar Maiden*), Aleksandr Bestuzhev-Marlinsky (*The Chanted Forest*), and Vasili Kurochkin’s (*Lutonya the Prince*), among others. The art of puppetry came to interest some of the most important Russian writers, including Fyodor Dostoyevsky, Nikolai Nekrasov and Dmitry Grigorovich, to name but a few.

THEATRE OF THE RUSSIAN SILVER AGE ARTISTS AND POETS

Russian puppetry received a new impetus to its development in the early 20th century, in the period that came to be known as the *Silver Age* of Russian culture (‘Silver’ was an allusion to the exceptional spiritual richness of Russian arts of the day). Significantly, only artists and poets turned to the art of the puppet theatre, using it to develop ideas of *art moderne*.

The idea of the puppet, use of puppet metaphors and the production of puppet shows appealed to many artists at this time, from poets Andrei Bely and Konstantin Balmont, painters Alexander Benois and Nikolai Kalmakov to theatre directors Evgeny Vakhtangov, Nikolai Evreinov, among others.

In February of 1916 the play *Les forces de l’amour et de la magie* (based on an 18th century French fair comedy) was staged at the Petrograd home of the painter Alexander Gaush. This marked the opening of the Puppet Theatre of Yulia Slonimskaya and Pyotr Sazonov. The performance has remained in the history of Russian theatre as a model of *pure*

art, a Russian modern style of the early 20th century. The puppets used in that outstanding performance are carefully kept in Moscow's Museum at the Sergei Obraztsov Theatre; they are currently displayed at an exhibition in Toloso.

In 1917 Petrushka Theatre was opened in Moscow by the well-known artists Nina Simonovich-Efimova (1877–1948) and Ivan Efimov (1878–1958). Based on the expertise of Russian and West-European puppeteers (from France, Germany and Austria), the Efimovs enlarged the theatre, its repertoire, and updated puppetry techniques. Their closest associates included painters Valentin Serov and Vladimir Favorsky, philosopher Pavel Florensky and others. The Efimovs' family theatre performed for more than two decades, seriously influencing the aesthetics and professional skills of both Russian and world puppetry. Some of their best-known productions included *Ivan Krylov's Fables*, Andersen's *The Princess and the Pea*, Boccaccio's *The Decameron*, a composition based on Shakespeare's plays, and so forth.

Many theatre directors, stage designers and actors from different parts of Russia would visit the Efimovs' theatre to learn. It became a stepping stone for the formation of Russia's professional school of puppetry stagecraft.

THE MAKING OF THE SCHOOL OF PUPPETRY DIRECTORSHIP

Petrushka Theatre was established in 1924 by the director, actor, playwright, historian and puppetry theoretician, Evgeny Demmeni (1898–1969). It played an important role in the making of the professional puppet theatre in Russia. Demmeni started his career as an amateur actor in 1918. Like the Efimovs', his productions were based on books by Russian and foreign classic writers, including Alexander Pushkin, Nikolai Gogol, Nikolai Nekrasov, Anton Chekhov, William Shakespeare, Jean-Baptiste Molière and Hans Sachs.

Compared to the shows staged by the *Silver Age* artists, his productions featured much higher theatrical and acting standards, greater dynamism of stage characters, profundity of images and serious acting. As an experimental director, Demmeni decided not

to use the traditional theatrical curtain in some of his productions. He was a bold experimenter, often changing the dimensions and scale of various objects on stage to introduce the spectator to the world seen through the eyes of his characters.

Demmeni was the first Russian director to use puppets in film and in a TV show. He also created the first Russian puppet museum. After the merger of his Petrushka Theatre and the Leningrad Marionette Theatre, he produced remarkable marionette shows: *Our Circus*, (1930), Swift's *Gulliver's Travels* (1946), *Tom Thumb* (1946), Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor* (1947), among others.

One of the first best-known Russian puppet theatre directors was Viktor Shvemberger (1892–1970). Upon graduation from the drama studio under the outstanding director Evgeny Vakhtangov, he founded two theatres, the Moscow City Puppet Theatre (1931) and the Moscow Region Puppet Theatre (1933). "The higher the skills of a stage actor, the easier it will be for him/her to become a good puppeteer," Shvemberger thought. His creative work culminated in original productions of Gogol's *Inspector General*, Andersen's *The Snow Queen*, and *Three Little Pigs* (a scenic fantasy based on the themes of Walt Disney's films).

The unique activities of the Efimovs, the directors Demmeni, Shvemberger and others became a catalyst for the creation of a network of large stationary state-run puppet theatres throughout Russia. The puppets, photos and bills of the productions of the first half of the 20th century in the current display will give the visitor a chance to appreciate the level of the period's stagecraft and theatrical culture.

SERGEI OBRAZTSOV AND HIS THEATRE

The next significant stage in the development of the Russian puppet theatre came in the work of Sergei Obraztsov (1901–1992). To a degree his creative activities synthesized the achievements of his predecessors. As an artist, actor and director he consolidated the previous discoveries of the *artist's theatre* and *director's theatre*, enriching these with his own expertise as an actor and craftsman. Thus he affected the course of development of 20th century puppet theatre

enormously both in Russia and abroad. Obraztsov's achievements were a milestone in the development of the 20th century puppet theatre the world over. Even as he brought to a close the period known as the *modern epoch*, he began the *post-modern period* in puppet theatre that followed it so closely in the late 20th and the early 21st centuries.

In a sense, the world puppet community realized what was referred to as the *Obraztsov phenomenon* quite suddenly. But Obraztsov appeared at exactly the most opportune moment to synthesise two opposing trends that had emerged in the then young professional art of puppetry. In 1931 he became the head of the State Central Puppet Theatre, established as a sort of "experimental laboratory" for the entire Russian professional puppetry community. With time it became the world's biggest puppet theatre. (In 1931 its staff consisted of only 12 people, whereas today it numbers 400). The new theatre was to do research embracing the entire field of the art of the puppet, assessing and consolidating its best elements. On the one hand, the theatre was to select from all the relevant creative efforts, and on the other, it was to assist this art form to define its identity.

In the 1960s Sergei Obraztsov made a statement that he could have voiced at the outset of his career. "If it is impossible to lay on the tiny shoulders of the puppet the same weight of honour, the same responsibility of being really wanted by people that rests on the shoulders of 'big art', then I do not want either to write about it or to be involved in any other way with this art form. Let it then turn into either children's play or an aesthetic eccentricity indulged in by adults."

The Obraztsov Theatre, as it would begin to be referred to later, did not engage in theatrical experiment as an end in itself; it studied the art of puppetry. It took stock of its potential, its range and the structure of its metaphors. Right from its first production, *Jim and Dollar*, and up until the early 1970s when this theatre became academically oriented, it continued to be the experimental laboratory that had been planned from the start. Its every production was innovative as in the days of the

avant-garde. Each production featured some discovery in the work of director or actor, and showcased original ideas, novel puppet designs and technologies, new literary sources, new scenography and accompanying music... The energy the Central Theatre generated fuelled other theatres of the country; its inspiration pulsed through them, gave them new strength and expanded the horizons of their creativity.

Again, the purpose of the new theatre was to do research into the entire field of the art of the puppet, and to avoid getting caught up in professional and theoretical debates. Its mission was to consider and consolidate all that was best and promising in supporting the art of the puppet to find its definition as a specific art form. One of Obraztsov's unusual passions was a great help in this – his passion as a collector. He hunted for rare things like paintings, puppets, masks, pieces of embroidery or music boxes. And he was also a "talent hunter."

It did not matter to Obraztsov whether people he met had a theatre, college or university degree, whether they were young or advanced in years. He hunted for talent – artistic, musical, and technical – or for the actor's gift. He educated his new acquaintances at his theatre, giving them the higher, Obraztsov-style education. He would choose the staff of his company as an experienced conductor would his orchestra. He had to hear their own original *sound*, uncover their capacity for being a member of the ensemble, know that each would perform their solos when the time was right. His was a glorious *collection* of talents like Semyon Samodur, Eva Sinelnikova, Zinovi Gerdt, Evgeny Speransky, all outstanding actors, the inimitable artists and puppet designers Boris Tuzlukov, Valentin Andrievich, a genius of a puppet maker Nikolai Solntsev, theatre theoretician Lenora Shpet, a multitude of now famous names. Each was a symbol of an epoch in acting, direction, scenography, puppet design or theatrical theory. Each played a *solo* in their respective periods in the life of the State Central Puppet Theatre.

Everything that had to do with puppetry had great significance for the young professional Russia's theatre

– Obraztsov's successes were shared by all the country's puppet theatres, whereas his failures warned them. Productions *At the Pike's Wish*, *Aladdin's Magic Lamp*, *The Night Before Christmas*, *The Devil's Windmill* and *The Divine Comedy* created at the Obraztsov laboratory were known all over the country. Having absorbed the expertise of the Efimovs, the company constructed a set of original rod puppets that later came to be known as *Russian rod puppets*. The Obraztsov productions became a sort of a textbook for the entire Russian puppet theatre, enabling a new artistic phenomenon in the 20th century to emerge in a fantastically brief period of 20 to 30 years.

By the mid-1950s when Russia's professional puppet theatre had taken shape both as a phenomenon and as a system, the need for the production of *standard* Obraztsov-style shows began to abate. New schools and laboratories emerged, researching both the potential of the puppet theatre as a whole, and the strengths of its individual trends and directions of development.

In the 1960s the Central Puppet Theatre was still significantly affecting the art of the puppet, but now not as a leader in the field of creativity but rather as one of the most authoritative links in the chain of professional theatres. Having designed a new architectural ensemble and erected a new building, the company pioneered a concept of theatrical architecture used by many theatres in the former USSR. This became the model for many puppet theatres built there in the 1970s and 1980s.

The Obraztsov Theatre's puppet museum that opened in 1937 became a trendsetter for dozens of theatres that began creating similar museums to save the documents about their history for future generations. The museum at Obraztsov's theatre was founded by Andrei Fedotov, an actor, director, playwright and researcher, who became its first managing director. First exhibits at the museum were the puppets and props of the Russian Petrushka Comedy and the show *Circus on the Stage* by Ivan Zaitsev, a great Russian puppeteer. Those and other rarities are displayed at the exhibition we are offering you.

In 1937 the Obraztsov Theatre organised the First USSR Competition for puppet theatres that was to be-

come the forerunner of regional, national and international festivals, including one of the biggest, the 1976 World Puppet Festival, held within the framework of the regular UNIMA congress and festival.

In a strict historic division, from 1931 to 1992, the Obraztsov Theatre had three development stages. The first one lasted from 1931 to 1936, when the company was a studio team, with rehearsals in a small room and performances at schools and courtyards. They travelled to those sites in a horse cart or a streetcar; later they used an automobile which they had turned into a travelling stage to show *Jim and Dollar*, *A Piggie in a Bath-Tub* and *The Brothers Montgolfier*.

The second period, from 1936 to 1970, was the most productive period for the now mature theatre. It had its own building in Moscow's Triumph Square, accommodating a puppet museum, a library and sophisticated workshops. There it produced its shows that became *The Golden Treasury* of the Russian theatre: *At the Pike's Wish*, *Aladdin's Magic Lamp*, *The Night Before Christmas*, *Deer-the-King*, *The Devil's Windmill*, *Buratino*, *The Divine Comedy*, *Don Juan* and *Unusual Concert*. (The last is registered in the Guinness Book of Records.)

In the third period, the *academic period*, from 1970 to the present, the theatre moved to a new building in Moscow's downtown. It now is more than a theatre: it is the world's biggest centre for the art of the puppet with the world's largest company of puppeteers. The building houses its famous puppet museum, along with its research methods centre, vast artistic workshops, and a huge collection of documents, manuscripts, photo and video materials, sketches and drawings of the puppets and props.

Each period was precious to both the Obraztsov Theatre and the entire puppetry community in the former Soviet Union.

The significance of the first period lay in how it evolved in the time of re-assessment and of forging new laws for the puppet theatre as an art form. In this time, it was necessary to work out original inexpensive stage design solutions, designs that were soon used by other theatres that did not have their own premises and stages.

The second period was the time of consolidating professionals and amateurs in a coherent community, working out an authoritative *brand* that acted as both support and protection. This was a time when the theatre began touring internationally. (The company toured in 97 countries.)

The *third period* of the Obraztsov Theatre has been its academic period. The formerly *leftist* avant-garde theatre has become the *right* wing of the art. But neither arts nor birds can fly with just one wing. It takes two wings to fly...

To commemorate Sergei Obraztsov's 100th birth anniversary, the 1st International Sergei Obraztsov Festival was held in Moscow in 2001. It was attended by about 60 puppet companies from all over the world. The top five Sergei Obraztsov awards were given to the distinguished puppeteers of the second half of the 20th century, including Philippe Genty (France), Jose Geal (Belgium), Henryk Jurkoski (Poland), Valeri Volkhovskiy (Russia), Albrecht Rozer (Germany). The biannual Sergei Obraztsov Festival is now one of the biggest puppet events in Russia.

At present two directors work at the Central Puppet Theatre: Yekaterina Obraztsova and Andrei Dennikov. They do research in a number of directions. Obraztsova's productions include *Winnie-the-Pooh*, *B'er Rabbit*, *The Night Before Christmas* and *Gulliver's Travels*. Her aim is to develop "the Sergei Obraztsov" tradition. By contrast, Dennikov's shows, such as Pushkin's *Little Tragedies*, *Rigoletto* and *Carmen*, chart his way in the realm of synthetic arts, combining elements of opera, ballet and drama in his productions. The company often invites distinguished directors and designers from different Russian theatres.

The greater part of Window to Russian Puppetry displays has been contributed by the Puppet Museum of the Obraztsov State Central Puppet Theatre.

MIKHAIL KOROLEV AND HIS DISCIPLES

Starting from the 1960s, Russian puppetry has developed and extended its artistic potential by using expressive means from related theatre arts, such as masks, pantomime, ballet and dramatic arts. Again, as 300 years earlier, the trend to synthesize

visual arts has been evident. One of the first Russian puppeteers to turn the puppet theatre in this direction was Boris Ablynin, founder of the Moscow theatre-studio, The Skylark. The theatre operated for only 5 years, but Ablynin's productions, in particular Anouilh's *The Skylark*, led the way and became the forerunner of many theatrical breakthroughs of the nascent *post-modern* styles of the second half of the 20th century.

Many followers of this trend were trained and guided by Mikhail Korolev (1913–1983), a theatre director and professor at the State Leningrad Institute of Theatre, Music and Cinematography (at present, The St.Petersburg Theatre Academy).

Korolev's artistic career is first and foremost linked to the Bolshoi (Big) Puppet Theatre and Theatre Institute (in former Leningrad) where he chaired the Puppetry Department. The productions Korolev staged (*In the Golden Paradise*, *The 12 Chairs*, *The Charmer Galatea*, *The Naked King* and others) became a major milestone in the history of the Russian puppet theatre. Although Korolev won many awards at national and international puppet festivals, his main strength was undoubtedly his talent as a theatrical pedagogue.

In 1959 for the first time in Russia, Mikhail Korolev launched a curriculum of professional training for puppeteers, directors and artists at the Leningrad Theatre Institute. The founder and head of the Department of Puppetry for more than 20 years, Korolev trained many talented, highly professional directors and actors. His students work in virtually every puppet theatre of Russia and the former USSR, and are themselves now regarded grand masters of the art of puppetry. No doubt, in the last 30 or so years of the 20th century, the Russian puppet theatre, especially in provinces, developed under an active creative influence of Korolev's followers. All Russian institutions of theatrical higher education with departments of puppetry are in essence *affiliations* of Korolev's Leningrad School because his disciples and their disciples are now the heads of their departments, chairs and faculties. The professionals they have reared are now among the directors of Russia's leading puppet theatres

and have won the most prestigious theatre awards. In 2008 the Theatre Union of the Russian Federation (VTO) established the annual Mikhail Korolev Awards in the categories: "For the Successes in Mastering the Acting Profession" and "For the Successes in the Rearing of Next-Generation Actors." Korolev's disciples became the leaders of what has become to be known as "the Ural zone", a phenomenal creative trend of Russian puppetry.

URAL ZONE

This term is used by Russian theatre researchers to denote a period in the 1970s-1980s of unusual daring and radical search for new ideas, aesthetics and changes in the artistic language of the Soviet puppetry. The region, where these changes were most evident gave its name to the period. The theatres in the cities in the Urals and Siberia became sources of new creative ideas in Russian puppetry. As they spread, this became the epitome of spiritual thinking for an entire generation of young creative puppeteers.

The arts in the USSR in the 1970s were still closely watched by state authorities, so some of the graduates of Mikhail Korolev's Puppetry Department decided to work in places removed from the two capitals in hopes that local authorities would not keep such a strict eye on their work. They were right. As provincial theatre directors, they had relative freedom to work on creating their own new theatre, different from the State Academic Central Puppet Theatre, the conventionally recognised standard-setter. The search for a new aesthetic that was capable of expressing the ideas of the dissident movement found fertile soil. Many young creative souls, talented workers, trained in other professional schools, were attracted to Russia's remote regions.

The *Ural Zone* directors did not hesitate to take the actor from behind the folding screen, to build on the relationship between puppeteer and puppet, and to extend the significance and the content of this trope. They were brave defendants of their views in the acute debates. They staged productions that clashed

with the officially recognised culture of the period and they were courageous in debating the ideology of the totalitarian power.

It was in that time that director Viktor Shraiman and stage designer Mark Bornshtein founded their new theatre Buratino in Magnitogorsk, when Valery Volkhovsky and Elena Lutsenko worked in Chelyabinsk, Evgeny Gimelfarb and Sergei Stolyarov worked in Barnaul, Lyubov Petrova and Roman Vinderman in Tomsk where they died, Andrei Tuchkov in Tyumen, directors Mikhail Khusid and Boris Ponzovskiy in Kurgan, director Vladimir Shtein and the stage designer Marina Gribanova in Ufa, and Igor and Anna Ignatievs in Perm.

The foremost showcases for new ideas and discoveries made by these puppeteers working beyond the Urals were the famous theatre festivals. They were organised and founded by the All-Russian Theatre Society (currently the RF Theatre Union) together with the RF Ministry of Culture. Festival programmes included heated daily discussions of the shows involving artists, local and metropolitan critics. These discussions reflected the on-going concerns of intellectuals about the times, about the lives they lived and about their place in society. Each festival was an original creative *laboratory* where ideas for new productions brewed and each festival uncovered (or rather declared) a new aesthetic breakthrough that caused a chain reaction of creative thinking.

Starting from the 1980s, the beginning of what was known as *perestroika* (the restructuring) of the state machine, ideas and the aesthetic fundamentals that took shape in the period known as the *Ural Zone* lost their focus; the group went down into history alongside the time that had brought it forth. Nevertheless, the *creative laboratory* of puppetry directors and designers under Irina Uvarova and under the Department of Theatres for children and youth of the RF Theatre Union that was established at the time when Urals festivals were held continued to be active and remained a tangible echo of those years. The results of her annual seminars are published in special bulletins of the Department. Until recently, the magazine *Kukart* edited by Irina

Uvarova, was published very occasionally, as a sort of reflection of the light from the *Ural Zone*. The *Ural Zone* was the subject matter of many articles and publications. Many things taking place in present-day puppet theatre can be seen in the prism of that colourful period. No videos of its productions have survived, but it should be acknowledged that even a perfect video would not represent the degree of social and creative resonance this artistic phenomenon caused then, when “the iron curtain” separated us from the rest of the world. When this “curtain” was destroyed along with *perestroika*, revamping of the state structure, it became clear that the avant-garde of that period was more in harmony with the European arts of its time than we had known.

VORONEZH STATE PUPPET THEATRE SHUUT (JESTER)

The city of Voronezh is one of southern Russia's biggest historical, industrial and cultural centres. The first page of the history of its puppet theatre was written at the Voronezh State University, where professor Nikolai Bezzubtsev established his Petrushka Theatre in 1925. Students and lecturers used puppets to stage campus skits and other productions. Amateur actors staged the opera, *The Puppet Bouquet*, Nikolai Gogol's *The Marriage*, Ivan Krylov's fables, and tales by Mikhail Saltykov-Shchedrin. The founders of Voronezh puppet theatre included actors Taisia Avgustina, Pyotr Grigorov and Fyodor Balashov, among others.

In the 1960s and '70s, the company began combining puppets from different systems and of differing designs with the expressive possibilities of related art forms. The best productions of that period include *The Divine Comedy*, a fantasy based on cartoons by Jean Effel, and *The Military Secret*, a sorrowful parable of episodes from World War I. With Igor Lukin as its artistic director, the company lived a life full of creativity. In 1984 it moved into a new building with spacious foyers, a fully equipped stage and a comfortable auditorium.

In 1987, the outstanding director Valery nVolkhovsky (1938–2003) took the helm of the company. He and

the designer Elena Lutsenko had moved to Voronezh from Chelyabinsk, where Volkhovsky had acted as artistic director from 1977 to 1987. He staged his best productions in collaboration with her.

While in Chelyainsk, Volkhovsky had gathered around him a brilliant ensemble of actors, including Viktor Golovanov, Alexander Borok, Valentina Shiryayeva, Alla Antipova, Viacheslav Cherniavsky, Arina Zharikova, to mention but a few. He believed that “theatre is a way to get better, purer of soul, aesthetically richer, to learn to sense wings behind one's back and to teach each others to fly.” He staged diverse shows such as Bertolt Brecht's *The Resistible Rise of Arturo Ui*, Nikolai Gogol's bitter satire (*Dead Souls*) and some based on folklore (*The Straw Lark*).

Volkhovsky and Lutsenko's arrival at the Voronezh puppet theatre also signified the beginning of a new artistic aesthetic and a search for modern solutions. The philosophical orientation of the productions for adult audiences such as *The Lake Boy*, *This Is a Human*, *Nightingale and the Emperor*, *From the Life of Insects*, *The Resistible Rise of Arturo Ui*, *Hercules and the Augean Stables* and others provoked widespread reflection. This theatre eventually became a leading Russian puppet theatre. Along with these shows for adults, the company has a wide repertoire of productions for children among which were: *The Legend of a Kind Heart*, *Snow White and the Seven Dwarfs*, *The Adventures of Neznaika*, *My Golden Chicken*, and *Pinocchio*.

The theatre owes much to the stage and puppet designers Elena Lutsenko and Alexander Yechein. Both graduated from the Leningrad Institute of Theatre, Music and Cinematography (later – the St.Petersburg Theatre Arts Academy), and they both worked with Valery Volkhovsky, first in Chelyabinsk then in Voronezh.

Elena Lutsenko is a famed master of artistic grotesquery. Hers is a strikingly organic combination of the tragic and the ridiculous, the lofty and the base. She creates an inimitable mix of scenic images in what is a genuine puppet performance. Her puppets and sets (Lutsenko is a distinguished puppet maker) in *Dead Souls*, *Nightingale and the Emperor*, *The Lake*

Boy and other productions are diverse, enticing and invite the spectator into realms of fantasy.

The same is true of the other Voronezh theatre artist, Alexander Yechein who is credited with more than 60 productions including Andersen's *The Soldier and The Witch*, *The Trial of Jeanne d' Arc*, *The Intricate Hidalgo Don Quixote*, productions that were always impeccable and inspired. Yechein is a brilliant scenographer, capable of creating new scenic spaces, and a fine puppet maker who creates many new characters, each with its own gamut of multi-faceted traits. His productions are always investigative. In each new play, he identifies fully with the main theme; he examines the artistic possibilities, the epoch and its material culture thoroughly in order to create his own stage characters.

At present the Voronezh puppet theatre is well known in both Russia and abroad. It has won top awards at many international festivals in Bulgaria, Poland, Germany, France, Switzerland, Hungary, the Czech Republic and Slovakia. The theatre has started its own project, the puppetry festival *Posidelki* (The Village Gossip Party).

The theatre has established a puppet museum. The distinguished St.Petersburg director and playwright Alexander Veselov (1952–1996) began to form the collection with later entries consisting of the puppets and sets of the theatre's productions.

YEKATERINBURG MUNICIPAL PUPPET THEATRE

The path of further development in Russian puppetry is graphically demonstrated by the exhibit and performance staged by the Yekaterinburg Municipal Puppet Theatre.

Yekaterinburg is a large Russian city in the mid-Urals, and has every right to be considered a cultural centre of the Urals region of the Russian Federation. Its puppet theatre was founded on November 6, 1932. In 1964, it moved into a permanent facility with two stages and two halls seating 286 and 80. Since 1966, it has been a collective member of UNIMA. Distinguished specialists work at the production workshops, devising puppets, sets and props. Company staff mainly includes the graduates of the Yekaterinburg Theatre Institute.

The theatre has a long history of creative work with many well-known directors, artists and actors. One of them is Roman Vinderman, a disciple of Mikhail Korolev. The aesthetics of his productions and stage creations gravitate towards the combination of expressive devices typical of the period of the *new wave* in the late 1990s. The director has not shied away from producing plays based on *big* literature. He has staged Yaroslav Hašek's *The Adventures of the Good Soldier Švejk*, Vladimir Mayakovsky's *The Bath House*, and the romantic tragedy of Edmond Rostand's *Cyrano de Bergerac*.

The puppets used in Vinderman's productions are a departure from traditional shapes; while the folding screens and elements of the sets are almost quaint, puppeteers make their entry from behind the sets, and at times turn into stage actors, mimes and acrobats.

In 1988 Vladimir Garanin, a director of the new generation, became the head of the theatre. Garanin is an artist with a complex and profound inner world, who gravitates towards non-traditional solutions in the style of the *theatre of poetry*. If Valery Volkhovsky, Viktor Shraiman and Roman Vinderman, also Mikhail Korolev's disciples, tended to work on plays with undisguised social themes, the next generation of *post-modern* artists explored the territory of poetic theatre. Garanin's productions of Sergei Kozlov's *Down By the Green Ocean Hills*, Maeterlinck's *Blue Bird* (sets and puppets by A. Efimov), 2001 and the parable *The Light of Triumph* (sets and puppets by A.Shubin) staged in 2000, made the Yekaterinburg theatre move along a new path. Unfortunately, Vladimir Garanin's life was too short, but his strength was a surprisingly subtle manner of working out a new spiritual character for the theatre which prepared the company for its continued development.

From 2002 to 2005 Alexander Borok headed the theatre; he became the creative leader whose activities added new expressive means to the theatre's artistic metaphors. He and Sergei Plotov co-authored the productions *Pictures from an Exhibition* (sets and puppets by A.Efimov) and *Don Juan* (sets and puppets: Yu.Selavri) that became the company's unconditionally

acclaimed success. Borok's renderings continue to enrapture the audiences with their surprising originality. His *The Hamlet* (using the word *hamlet* as "a small village") combines a grotesque, temperamental and witty parody with philosophical drama. Andrei Efimov acts as the protagonist, making his Hamlet an unusual, new and profound rendition of this classic figure.

Andrei Efimov has been with the theatre since 1983. He is a man of many talents, a unique actor, a remarkable painter, a director with original ideas and a skilled puppet designer. In 1997 Efimov became the first Yekaterinburg actor to win the Russian national prize *The Golden Mask* for best stage and puppet designer. His productions *The Emerald City of Oz*, *Illusion Theatre*, *The Nightingale* and *The Steadfast Tin Soldier* became real gems in the company's repertoire. Andrei Efimov has made 60 puppets of his own designs, and each is a genuine masterpiece.

At present the Yekaterinburg Theatre, with its wide repertoire of productions in different genres and styles, is a family gathering place. It upholds its standards, relying on quality dramaturgy, high professionalism and elevated theatrical culture. Its productions have been awarded awards from many important Russian and international festivals. Beginning in 2002, every other year the theatre has held its own international biennale, *Petrushka the Great*. The main festival prize is a bronze figurine named "Petrushka the Great" made by sculptor Boris Ryzhov from a sketch by Andrei Efimov.

In 2004 the theatre opened *Petrushka's House*, a puppet museum started by the staff stage designer Yulia Selavri. Adult visitors enjoy seeing their once favoured puppet characters. The museum's archive is a repository of photos, documents and publications on the theatre's history. With 75 years of experience to its credit, it is an heir to the best of traditions of the Russian puppetry. Thus the Yekaterinburg company has pursued a glorious path of development, and found its unique identity.

AND MANY OTHERS...

In the late 1980s and early 1990s, the structure of the art of puppetry in Russia changed. Canons of the

traditional theatre were renewed. Viktor Novatsky (1929–2003), an outstanding puppetry theoretician, folklorist, producer and playwright, had a significant role in this transformation. And as a result, street performances can again be seen during holidays, at festivities, at fairs and during the Christmas festivals. After decades of absence, the *verteps* are held again.

The practice of setting up and continuing performances in non-governmental, private theatres is a new phenomenon. The Moscow family theatre *Teni* (The Shadow) founded by the artist, Ilya Eppelbaum and the puppet theatre actress, Maya Krasnopolskaya was one of the first such theatres. Like the Efimovs' theatre in early 20th century, *The Teni* became one of the most advanced puppet theatres in Russia during the late 20th and the early 21st centuries. It follows an overtly experimental direction, staging satirical and lyrical plays and sometimes including interactive ones.

In the same way, other theatres now known in both Russia and elsewhere came into being. These include the Moscow theatre of Children's Books, *Magic Lamp*, established by the director Vladimir Shtein and designer Marina Gribanova, the St. Petersburg theatres *Puppet House*, *Puppet Format*, *Brodiachaya Sobachka* (The Mutt), *Potudan*, and others. Some of them soon acquired the status of "municipal theatres."

Directors, stage and puppet designers and puppeteers also work fruitfully in the established state theatres, too. They are Dmitry Lokhov (Arkhangelsk), Boris Salamchev (Omsk), Ruslan Kudashov, Igor Ignatiev, Nikolai Borovkov, Sergei Stolyarov (St. Petersburg), Valery Shadsky (Ryazan), Stanislav Zhelezkin (Mityshchi), Anatoli Tuchkov (Krasnodar), Gennadi Shugurov (Saratov), Vladimir Biryukov (Penza), Vladimir Kuprin, Viacheslav Borisov (Yaroslavl), Valeri Bugaiov (Kursk), Alexander and Marina Yarilovs (Orenburg), and many others. Each one is a full-fledged creator capable of staging inimitable original productions.

Having gone through a century-long history, moving forward on the basis of traditions of Russian culture and folklore, the Russian professional puppet theatre has incorporated the best achievements of

both West European arts and Oriental theatrical culture. It has stepped into the 21st century enriched by the expertise of the leading figures of Russian and global puppetry and has created its own professional school to train new talent capable of shaping the future.

...

Russian Puppetry Researchers

Research on the history and theory of the puppet theatre began to be published in the late 1890s. The article *The Puppet Theatre in Russia* (1895) by Vladimir Peretz, an outstanding historian of the Russian theatre, marked the beginning of such research. In it, the scholar described how puppet theatre emerged in Russia.

Yulia Slonimskaya (1884–1972) made a great contribution to the research of the history of puppetry. Her article, *The Marionette*, with its detailed analysis remains significant for theoreticians and practitioners of puppetry today.

Ethnographer Pyotr Bogatyriov (1893–1971), one of the researchers of puppetry semiotics, a folklorist, linguist and ethnographer, was the first scholar to get interested in puppetry as a system of signs, summarizing his views in the article *On the Interaction of the Two Close Semiotic Systems: the Theatre of the Puppet and the Theatre of a Live Actor*. Throughout his life Andrei Fedotov (1900–963), founder of the Puppet Museum at the Obraztsov Theatre, studied puppet theatre. His articles and books on the subject have not lost their importance even now.

Lenora Shpet (1904–1976), one of those who initiated the establishment of Russian children's theatres, has made significant contributions, summarizing the theory and specific history of puppetry.

Natalia Smirnova (1929–1976), a theatre historian and theoretician, scrutinized the laws and problems of continuity in different trends of puppetry. Some of the results of her investigations are presented in the book, *The Art of the Playing Puppets*.

The outstanding Russian philologist and theatre critic, Evgeny Kalmanovsky (1927–1994) also studied puppetry, dramaturgy and direction. He trained a group of talented theatre critics working in the

1970s–1980s, and was a significant influence on the formation of the *Ural Zone*.

Anna Nekrylova, a folklorist, philologist and theatre critic, has written numerous books and articles about traditional Russian puppet theatre. These include *The Russian Folk City Holidays*, *The Scenic Specificity of the Traditional Russian Petrushka Puppet Theatre*, *The Law of Contrast in the Poetic Language of the Russian Folk Puppet Theatre of Petrushka*, and others.

Anatoli Kulish, a theatre historian, wrote *The 19th Century Russian Puppet Theatre*, which contains a major collection of documents and reminiscences about the art of this period.

The work of Inna Solomonik, ethnographer and theatre historian, should also be mentioned among the work of important Russian researchers. She was predominantly concerned with studying the Oriental puppet theatre. Her book *The Puppets Come out on the Stage* was very popular. In it she wrote about the well-known traditional and professional puppet theatres of Italy, France, Belgium, the USA and other countries.

Irina Zharovtseva (1931–2003), a theatre critic and translator, is a well-known name in Russia and elsewhere. Her activities as General Secretary of the Russian UNIMA Centre were a great contribution to the integration of Russian puppeteers into the global "puppet community."

Irina Uvarova, editor-in-chief of the magazine *Kukart*, a culturologist and artist, has had a significant influence on the aesthetics of the present-day Russian puppet theatre through her articles, books and tutelage of theatre directors and designers.

Boris Goldovsky, one of the managers of the Sergei Obraztsov Theatre, has written a number of articles and books on the history and dramaturgy of the Russian puppet theatre as well as a comprehensive encyclopaedia *The Puppets*.

Olga Polyakova studies issues of the scenography of the puppet theatre. Anna Ivanova (*Theatre of Puppets. The Content of Conventional Technological Systems*) and Natalia Raitarovskaya (*Marionette in the History of the Russian Puppet Theatre*) have investigated specific aspects of the puppet theatre

and the linkage of its scenography with the technology of theatrical puppets.

The articles and presentations of Olga Glazunova, Alexei Goncharenko, Arina Shepeleva and other leading Russian theatre critics provide ample evidence of the advancement of the modern Russian school of theatrical studies.

Periodicals

Several puppetry magazines are published in Russia, including **Kukart** (est.1989, editor-in-chief: Irina Uvarova), and **Teatr Chudes** (Theatre of Magic), published by the Sergei Obraztsov Foundation (est.2000, editor-in-chief: Nina Monova). The latter carries information about the work of Russian and foreign puppeteers, scripts of plays, a section on puppet technology, etc. The presidents of Russian, Ukrainian and Belarus UNIMA centres sit on the Editorial Board.

Professional Puppetry Schools

Secondary and higher educational institutions in St.Petersburg, Moscow, Yaroslavl, Nizhniy Novgorod, Yekaterinburg, Voronezh, Saratov, Novosibirsk and Omsk give professional training to puppeteers, directors and designers. Leading Russian masters act as instructors, sharing their knowledge and expertise with the younger generation.

Amateur groups, especially those at schools and Houses of Children's Creative Work, are also interested in the art of puppetry. Amateur children's companies participate in many competitions and festivals.

Public Organisations

Activities of puppet theatres in Russia are coordinated by the **Department of Children's and Youth Theatres at the Theatre Union of the Russian Federation** (the organisation of more than 100 years of standing uniting all theatre workers in Russia) and the **Russian UNIMA Centre**.

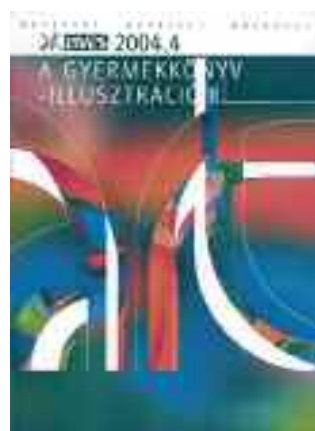
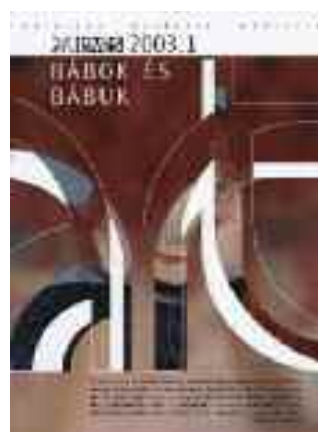
The **Department of Children's and Youth Theatres** aims at promoting theatre activities, ensuring their development and professional growth (including puppet theatres). It organises puppetry festivals, seminars, meetings with creative workers and workshops. The best productions are nominated for various prizes and are recommended to be included in the programmes of festivals. For many years Olga Glazunova did much as the chief of this department.

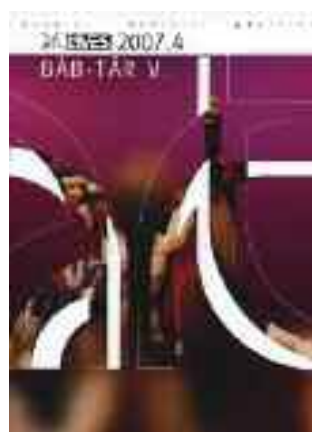
Sergei Obraztsov and Valeri Volkhovskiy served as **Russian UNIMA Centre** chairmen in their day. At present, this position is held by Valery Shadsky, the artistic director of the Ryazan Puppet Theatre. General Secretary of the Centre is Elena Tochilko. Nina Monova, head of the Literary Department of the Sergei Obraztsov Theatre, became the head of the UNIMA European Commission in 2008. The Russian UNIMA Centre obtains and disseminates information about meetings, festivals, technical instruction, technologies, and premieres in the world of puppetry among all professionals and amateur puppeteers. The Russian UNIMA Centre also takes part in organising and putting on festivals.

The Centre for the Maintenance and Development of Sergei Obraztsov's Artistic Heritage (former Sergei Obraztsov Foundation established in 1998) has significantly contributed to the development of the Russian puppetry in the last decade. The Centre made a contribution in the creation of a monument to Sergei Obraztsov in Moscow, opened the museum in his apartment, published a number of books and shot films about the art of the puppetry. Boris Goldovsky is president of the Centre.

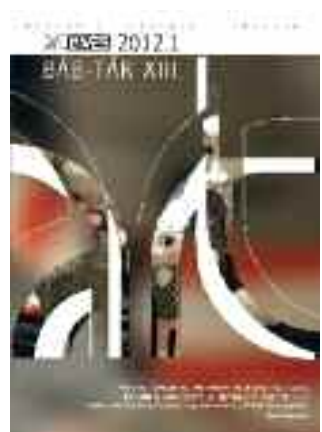
Puppet festivals in Russia

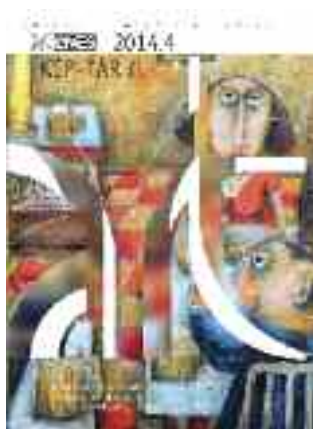
Puppet festivals are held in many parts of Russia. To give the reader an idea of their geography, we give you a list of the biggest international festivals our colleagues abroad can participate in:

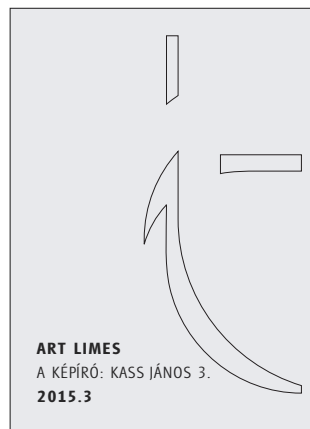
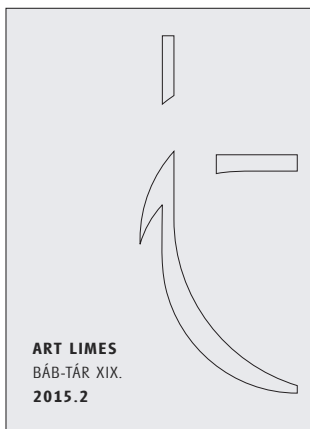












Karel Makonj a DAMU 60 egyik rendezvényén a kottaállvány mögött (tanulmánya a 39-47. oldalon)

MEGJELENT SZÁMAINK:

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

2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX. A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	850 Ft
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	1.000 Ft
2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	1.000 Ft
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	1.000 Ft
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	1.000 Ft
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	1.000 Ft
2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.	1.000 Ft
2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.	1.000 Ft
2014/1. szám – KÉPZŐMŰVÉSZEK DOROGON NAPJAINKBAN	1.000 Ft
2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.	1.000 Ft
2014/3. szám – KÉP-TÁR I.	1.000 Ft
2014/4. szám – KÉP-TÁR II.	1.000 Ft
2015/1. szám – BÁB-TÁR XVIII.	1.000 Ft

Folyóirataink megvásárolhatók:

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.), Teleki Téka (Bródy S. u. 46.),
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPKER terjesztésében

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

Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége,

2800 Tatabánya, Esztergomi út 7. I/6.

E-mail: viragjeno46@gmail.com

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

ARCANUM DIGITALIS
TUDOMÁNYTAR



Társadalom
Történelmi
Művelődés

LIVES

LIMES

Tudományos szemle 1988–2012

Alapította Komárom-Esztergom Megye Önkormányzata



DVD

KERESHETŐ HASONMÁS

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

BÓBITA BÁBSZÍNHÁZ, PÉCS

AZ EMBER TR. (14 éves kortól)

Be van fejezve a Nagy Mű, igen...

Vagy csak most kezdődik?

Generációs probléma-e a Teremtésben való részvétel?

A Bóbita Bábszínház és az Apolló Kulturális Egyesület közösen létrehozott előadásában Madách művének gazdagsága, sokszínűsége nem hagyományos színházi megoldásokban mutatkozik meg, hanem a bábjáték és alternatív színház asszociációkra, fantáziájára építő, egyszerű eszközhasználatával. A középiskolás korosztály számára ez a mű a törzsanyag része, mégis rendkívül nehezen érthető: nyelvezete, tematikája és dramaturgiája meg lehetőségen távol áll a tizenévesek jelenlegi problémáitól. A távolság áthidalható és áthidalandó. Az előadás és a klasszikus mű viszonyára alapvetően a tisztelet a jellemző, ugyanakkor fontos, hogy

a szöveg mennyisége befogadható legyen. Az ember tr... a „nagy eszmék” elvont hangsúlyozása helyett a főszereplők közötti ellentétek egyfajta kiélezett generációs konfliktusban fogalmazódnak meg, melyben az egyes szereplők által képviselt sajátos értékek ütköznek össze.

Madách Imre művét bábszínpadra

alkalmazta: Rosner Krisztina

Rendezte: Sramó Gábor és Tóth Zoltán

Tervezte: Matyi Ágota

Zenéjét szerezte: Komlóczy Zoltán

Videótechnika: Jankó Máttyás

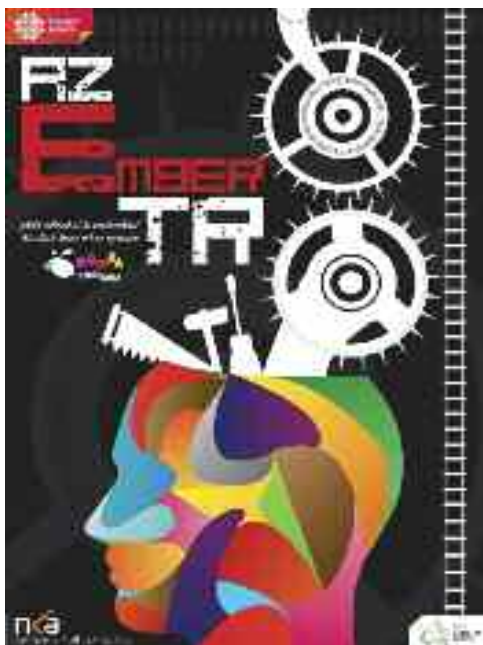
Báb és díszlet: Bódiné Kövecses Anna, Fekete

Hajnalka, Nagy Kovács Géza, Kapási Ferenc

Játsszák: Krum Ádám m.v., Borbíró Judit, Czéh

Dániel, Kalocsányi Gábor, Nagy Emese m.v.,

Tölgyfa Gergely m.v.



Elől Czéh Dániel (Lucifer) Ádám és Éva bábjaival egy próbán