

ART LIMES
BÁB-TÁR XX.
2015.5

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS

1. BÁB ÉS HAGYOMÁNY • PUPPET AND TRADITION

- 5 Hutvágner Éva: Kegyenc vagy kegyes? Kosztolányi Dezső *A lovag meg a kegyence* című bábjátékának német forrásáról
| Squire or Saint? On the German source of Dezső Kosztolányi's puppet play *A Knight and his Squire*
- 17 Balogh Géza: Josef Krofta a nagyvilágban (1943–2015)
| Josef Krofta in the Big Wide World (1943–2015)
- 31 Ljiljana Dinić: Bábművészet Szerbiában. Rövid áttekintés
| Puppetry in Serbia. A Brief Summary

2. PORTRÉGALÉRIA • PORTRAIT GALLERY

- 39 Ölbei Livia: „A jó előadás olyan, mint a fa: állandóan változik.” Beszélgetés Rumi Lászlóval
| “A Good Performance like a Tree is Ever Changing.” Interview with László Rumi
- 51 Richard Schechner: Interjú Julie Taymorral. Jacques Lecoq-tól *Az Oroszlánkirályig*
| Interview with Julie Taymor. From Jacques Lecoq to *The Lion King*
- 59 Balogh Géza: Henryk Jurkowski, az álruhás varázsló
| Henryk Jurkowski, the Magician in Disguise

3. BÁB ÉS SZÍNHÁZ • PUPPET AND THEATRE

- 65 Pandur Petra: Generációk bábszínháza. A MárkusZínház
| Generations of a Puppet Theatre. Markus Theatre of Pécs
- 75 Hegyi Réka: Íme, a bábszínház! Fux Feszt – Erdélyi magyar hivatásos bábszínházak fesztiválja
| Lo and Behold, the Puppet Theatre! Fux Fest – Transylvania's Official Festival of Hungarian Puppet Theatre
- 85 Szántó Viktória: A nézőnek legyen asszociációs lehetősége. A Négyszögletű Kerek Erdő a veszprémi Kabóca Bábszínházban
| The Audience Should Have the freedom to Make Connections. The Round Forest with Four Corners at the Kabóca (Cicada) Puppet Theatre of Veszprém.



- 89 Hutvágner Éva: Nem beszél zöldségeket! Barboncás Bábműhely:
Ne beszélj már zöldségeket!
| They Don't Beat Around the Bush! Barboncás Puppet Workshop:
| Don't Beat Around the Bush!

4. MŰHELY · WORKSHOP

- 93 Somogyi Tamás: Az utolsó csavarig. (Gondolatok a Vaskakas Bábszínház
János vitéz előadásáról)
| To the Last Screw. (Thoughts on the Performance of *John the Valiant (János vitéz)*
| by the Vaskakas Puppet Theatre)

5. SZEMLE · REVIEW

- 99 Henryk Jurkowski: Lépjük át saját minőségünk határait. Routledge kézikönyv a bábjátékról és
a tárgyjátékról.
| Let's Cross Over our Own Boundaries. Routledge's Companion to Puppetry and
| Material Performance.
- 111 Nánay István: Bábos életút-puzzle. Lőrinc László: Blattner. Egy bábos életútja
| The Life Puzzle of a Puppeteer. László Lőrinc: Blattner. A Puppeteer's Path of Life.
- 115 Kékesi Kun Árpád: Nagyon más Hasonmás. A *DOUBLE* 2013. és 2014. évi számairól
| A Very Different Double. On the 2013 and 2014 issues of *DOUBLE*.
- 121 Balogh Géza: PUPPET NOTEBOOK. A brit UNIMA központ folyóirata
| PUPPET NOTEBOOK. The journal of the British UNIMA
- 127 Balla Margit: Geppetto ivadéka. Lellei Pál könyvéről
| Geppetto's Offspring. On Pál Lellei's Book.

6. MELLÉKLET · APPENDIX

- 130 Blattner Géza: A párizsi Arc-en-Ciel kísérleti bábszínház művészeti útkeresése. Lőrinc László
bevezetőjével
| Arc-En-Ciel Searches for its Artistic Path as an Experimental Puppet Theatre in Paris.
- 144 B. G.: In memoriam...



Hutvagner Éva

KEGYENC VAGY KEGYES?

**KOSZTOLÁNYI DEZSŐ A LOVAG MEG A KEGYENCE CÍMŰ
BÁBJÁTÉKA NÉMET FORRÁSÁRÓL**

Kosztolányi Dezső színműve, *A lovag meg a kegyence* ezen a címen 1919. április 17-én jelent meg Az Érdekes Újságban.¹ Bár az első nyomtatásban megjelent szöveg 'kegyence' címvariánssal bukkant fel, ezt egyetlen későbbi kiadvány sem veszi át. A színmű a Blattner-Rónay-féle *Wayang Játékok* számára, annak első műsorára készült, a szövegkiadás évében. A szöveg fordításának ténye² annak ellenére, hogy Kosztolányi a szöveg összes megjelenése során jelölte azt („magyar versekbe szerezte” alcímmel, ám forrásmegjelölés nélkül) a szerző halála utáni kiadásokban nincsenek jelölve, a művet az önálló drámai költemények közé sorolták, fordításkötetekben a mai napig nem jelent meg a szöveg.

Lőrinc László a *Wayang Játékok*hoz köthető színháztörténeti körülményeket is feltáró tanulmányai-
ban és kötetében nem említi a szöveg eredetije-
ként feltételezhető 1917-es kiadást, a *Lanzelot und Sanderein* című művet³, melyre Blattner Géza közléséből következtethetünk („Még Münchenben olvastam egy óflamand lovagdrámát, a *Lanselot und Sanderein*”⁴) –; írásai-
ban egy későbbi, 1950-es kiadással veti össze a Kosztolányi-féle fordítást, melynek címe *Ein edeles spiel von Lanselot von Danemark und der schönen Sanderein*.⁵ A két német szöveg, tehát a jelen írásban tárgyalt 1917-es

Friedrich Marcus Huebner-féle, és a későbbi (Wolfgang Cordan által jegyzett) maguk is fordítások. *A lovag meg a kegyese* (illetve *kegyence*) fordítása szempontjából egyedül releváns '17-es kiadvány flamand forrása a *Seer ghenoechliken ende amoroezen Historie van den eedele Lanseoet en die scone Sandrijn* című mű, melyre a szerző lipcsei kiadványának utószavában tesz említést. Ugyanitt olvasható, hogy a flamandból való fordítást megelőző német nyelvű kiadása nem ismert a színháztéknak, ám nagy számban léteznek más, flamand nyelvű kiadványok: a legelső kiadás a XV. század első évtizedeiben keletkezhetett. Egy közép-holland vers- és színháztékgyűjteményhez tartozott – ez a példány Huebner utószava szerint a Brüsszeli Nemzeti Könyvtár tulajdonában van, és jelentősen eltér a Bouvert van Bhemen-féle kiadványtól. Utóbbi kiadvány a hollandiai Goudaban látott napvilágot 1486-ban, egyetlen ismert példánya a lübecki városi könyvtár tulajdonát képezi. A következő kiadás, mely az 1486-os kiadványból dolgozott, Hoffman von Fallersleben nevéhez kötődik, aki 1837-ben egy „jó minőségű forráskiadásban” közölte újra a szöveget (és ő volt az is, aki a szöveg kiadását követően felfedezte az első gyűjteményes kötetet).

A Huebner-féle 1917-es német és Az Érdekes Újság 1919-es kiadása strukturális jellemzői és szedése

1 *A lovag meg a kegyence*. Óflamand játék. Magyar versekbe szerezte Kosztolányi Dezső, Az Érdekes Újság. VII. évf. 15. sz., 1919. április 17. 24-27.

2 Melynek meglétét elsőként Lőrinc László bizonyítja, aki Blattner Gézáról szóló szakdolgozatában, majd Kosztolányi és a bábszínház címmel az ITK 1990-es első számában, végül pedig 2014 őszén megjelent könyvében, a Blattner Géza, *Egy bábos életútja egy fejezetében* közölte.

3 Friedrich Marcus Huebner, *Lanselot und Sanderein*, Leipzig, Insel-Verlang, 1917.

4 Blattner Géza visszaemlékezései.

5 Jedermann, Lanselot und Sanderein, Mariechen von Nymwegen, Altflamische spiele nach dem Urtext neu Erstellt von Wolfgang Cordan, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, 1950.



Lanzelot-játék (illusztráció), 1917.
Ford: Friedrich Markus Huebner.
Lanzelot und Sanderein, Altflämisches
Schauspiel.
Insel Verlag zu Leibzig, Leibzig

Walleshausen Zsigmond, Blattner Géza és Detre Szilárd
A lovag meg a kegyese előadás bábjaival, 1919.
Wayang látékok, Budapest.
Fotó: Rónai Dénes, OSZMI



jelentős egyezéseket mutat, főként a későbbi kiadványok eltéréseit megfigyelve. A szereplők megnevezése, a tartalmi és formai egyezések, sőt a Kosztolányi által parodisztikus tükörfordításként átemelt egységek is erre mutatnak – különbség csupán a stílusregiszterben van. Egy példát kiemelve: a szerzői instrukciók szedésének tökéletes egyezését a két kiadásban.

„(Die Mutter geht nun zu der Magd und dieses dreist sie zu ihr sagt:)⁶”

„(Die Mutter tat, wie sie gesagt. Und an der unschuldsreinen Magd tat Lanzelot seiner Lust genug. Dann sprach er den gemeinen Spruch und stellt' sich schlafend all dei Nacht, wie mit der Mutter war ausgemacht.

(So schlecht und hart der Ritter verfuhr. Nun höret, wie die schöne magd ihr Leid mit herben Worten klagt :)⁷”

„(Ein Ritter reitet jagen.)⁸”

„(Von Lanzelot jetzt wieder hört, der einsam blieb auf seiner kammer. Er ist von Reue ganz verstört und klagt sich an in großem Jammer.)⁹”

„(Anya a Kegyeshez megy és rögtön megszólítja:)¹⁰”

„(Az anya cselekszik e közbe, A lovag a szűzön e földi vágját könyörtelen kitölti. Elmondja ama csunya mondást,

S alvást tettet az ágyba folyvást, Amint az anyjával kifőzte.

Igy járt el a zord, durva ritter: Halljátok, most a bus leányzót, Ki szenvedéseit nyögi itt el:)¹¹”

„(Várur jön lovon)¹²”

„(Most a lovagról hallatok, Ki a szobájában busong, Már sok bús könnyet hullatott Szívén a jaj ül és a gond.)¹³”

Mindkét esetben ímekbe szedve, a szövegtől nem elkülönítve, annak részeként közlik a szerzői utasításokat, zárójelben. A megszólaló hang stílris jellemzői által is „szerepbe kerülő” hang az írott szöveg fikciójának része. A zárójelbe tett részek a dráma párbeszédeivel dialógusba kerülnek, reflektálnak a szereplők jellemére. A *lovag meg a kegyencében* a szerzői utasítás rímes-humoros megjegyzései külön, virtuális szereplőként jelennek meg, és e szövegeket általában egy további szereplő behozásával jelenítik meg a színpadon. (A Wayang Játékok a szövegkönyv által „Hang”-ként azonosított láthatatlan szereplőt társít a megszólalásokhoz, a Séd Teréz-féle *A lovag meg a kegyese* előadásban egy „Kobzos” nevű szereplő, mint dalnok, a színpadon adta elő az eredeti dráma szerzői utasításait és a kibővített megszólalásokat.) Kosztolányi a szöveg fordításakor nem teljes dialógusokat vagy jeleneteket vesz alapul, nem csak a szöveg nagyobb dramatikusan tartja szem előtt (mint az pl. a szöveg későbbi, 1950-es fordítás során kimutathatóvá vált), hanem az egy szereplő egy megszólalásnyi egységét veszi

6 Lanzelot und Sanderein, 18.

7 LS 20-21.

8 LS 23.

9 LS 31.

10 Az Érdekes Újság, 26.

11 É. Ú. 25.

12 É. Ú. 25.

13 É.Ú. 26.

figyelembe, melyet fordításának elvei szerint következő megszólaló replikája szakít félbe: Kosztolányi olyan módon rövidít, hogy csak az egyes megszólaláson belül tömörít vagy hagy el részeket, az egy megszólaláson kívül kevésbé (csak egy-egy szó, megszólítás áthelyezésével) változtat a szövegen. A *lovag meg a kegyence* szövegét két részre lehet osztani az azonosság aránya alapján: amelyek nemcsak tartalmilag, de szófordulat terén, sőt szerkesztésileg is tökéletesen megfelelnek a Huebner-féle kiadvány szövegének, és amelyek változtatnak vagy tömörítenek a szövegen. Ez utóbbiakra leggyakrabban az jellemző, hogy a megszólalás első fele pontosan jelenik meg a magyar fordításban, az ezt követő kibontás, részletezés pedig lemarad a magyar változat megszólalásainak végéről.

„[A fordítónak] valahogy módot kell találnia, hogy mind a két követelménynek, az értelminek és a zeneinek is eleget tegyen”¹⁴ – írja Kosztolányi a *Modern költők* előszavában. A fordítói ars poeticának is értelmezhető szövegben a nyelv „anyagiságának”¹⁵ szabott törvénye által a szerző módosítani kényszerül, a célszöveg jellemzői implikálják az eredetihez való hűtlenséget. „Újat kell alkotni helyette, másikat, mely az eredetivel lélekben, zenében, formában mégis azonos. Hamisat, mely mégis igaz. [...]” – fontos ezt a még oly megengedő fordításelméletet értelmeznünk: a változtatások, bármily szabadak is, az eredeti mű felé való hűségben készülnek – a szöveg témájának parodisztikus fényben való megmutatása vajon tartozhat-e még a fordítások közé?

A *lovag meg a kegyese* szövege, az előadások története¹⁶ és a kritikai diskurzus által hosszú évtizedeken keresztül eredeti műként került a befogadókhoz. Kizárólag annak kapcsán kerülhetett újra a fordítás-irodalom státuszába („van egy másik szöveg, amely kronológiai és logikai elsőbbséggel bír az adott szöveg felett”¹⁷) hogy a feltételezett eredeti szöveg léte beigazolódott.

A Kosztolányi-szöveghagyomány sajátos alakulása megkerülhetetlenné teszi számunkra az írott szöveg és színházi hagyomány viszonyának tisztázását. Nem egyértelmű ugyanis, hogy az az adaptációs hagyomány, mely elszakadni látszik az eredeti szövegtől (annak fordításként való értelmezésétől), mennyiben tekinthető az utóbbi tényleges „jogutódjának”. Felmerülhet annak kérdése, hogy elgondolható-e egyáltalán bármilyen szöveg, melyről a hagyomány „üledékei” teljességgel eltávolíthatók volnának. Nincs okunk azt gondolni, hogy bármelyik klasszikus hagyomány-érvhez egyértelműen kapcsolódnunk kellene *A lovag meg a kegyence*, illetve *A lovag meg a kegyese* közti látszólagos cezúra miatt. *A lovag meg a kegyence* „eredeti”, vagyis elsőként felismert és a német fordítás segítségével egyértelműen időbeli sorrendet tekintve kiemelhető szövegének háttérbe szorulása; illetve egy attól függetlenül megvalósuló adaptációs hagyományt, ami *A lovag meg a kegyese* előadásának szövegváltozatát és ezzel *A lovag meg a kegyese*-változatokat (pl. a Kosztolányi zöld tintás bejegyzései által azonosított első szövegváltozatot vagy a dr. Bánffy Géza által készített 1955-ös dramaturgiai verziót) emeli előtérbe, egymástól függetlenül is működni

14 Kosztolányi Dezső, *Modern költők*, Előszó, 271.

15 uo.

16 A szövegváltozatok és az előadások alapján feltételezhető szövegváltozatok a jelenlegi kutatások alapján: 1. Az *Érdekes Újság*, *A lovag meg a kegyence*. Óflamand játék. Magyar versekbe szerezte: Kosztolányi Dezső, *Az Érdekes Újság*, VII. évf. 15. sz., 1919. ápr. 17. 24–27. Wayang játékok rendezői példánya (1919), OSZMI Bábtoréneti gyűjtemény, Blattner Géza hagyatéka, Lsz: 2015.5.1. Séd Teréz előadásához készült dramaturgiai változat (1955), Színháztoréneti Tár MM 7220. és OSZMI, Séd Teréz hagyaték, leltározatlan. Irodalmi Színpad előadása, rend. Szendrő Ferenc, (1964) Patália (1976), Patália. Jelenetek és bábjátékok, szöveggondozás: Réz Pál, Budapest, Magyar Helikon, 1976. Musica Bábegyüttes előadása, rend. Schmidtné Wanits Helga (1982) Szkéné Együttes előadása, rend. Wiegmann Alfréd (1979) Rádió Színpad 1979 (később a Bartók Rádió rádiójátéka 1982-ben), rend. Török Tamás, részletek megtalálhatók a http://szerencsieva.bplaced.net/r_lovag.htm címen. Lucifer a katedrán (1997), Színházi játékok, szerkesztette: Réz Pál, Budapest, Balassi, 1997. ORT-ki Bábcsínház, Nagy Ilona, 1995.

17 Gideon Touy, *Fordítás- célkultúra*, 330.



A lovag meg a kegyese. (Kutas József, mint hírnök), 1964. Rendező: Szendrő Ferenc. Irodalmi Színpad, Budapest. Fotó: Milos József, OSZMI



A Kobzos, a Lovag és a Hírnök, 1955. Rendező: Séd Teréz. A mi kis bábszínházunk, Budapest. Fotó: ismeretlen, OSZMI



A lovag meg a kegyese előadás bábjai, 1982. Rendező: Schmidtné Wanits Helga. Musica Bábegyüttes, Szekszárd. Fotó: Hutvágner Éva



A *Kobzos*, 1955. Rendező:
Séd Teréz. A mi kis bábszínházunk,
Budapest. Fotó: ismeretlen, OSZMI

látszanak. A két szöveget lehetséges önálló és nem különálló entitásokként is kezelünk. Egyik esetben a szöveg adaptációjaként jelennek meg a színházi előadások, és így a szöveg egy-egy új „kiadását” érhetjük tetten az egyes bemutatók alkalmával, melyek mint a szöveg új és új „színpadi fordításai” jelennek meg, míg a másik esetben a színházi előadásnak egy lényeges, ám nem zárólagos részeként beszélhetünk a szövegből.



SQUIRE OR SAINT?

This paper provides a philological approach to Dezső Kosztolányi's puppet play, *The Knight and his Lover*. Furthermore it outlines the history of the editions of the text and their correlations with theatrical performances. The paper intends to clarify some problems concerning the method of translation, as well as to give a comparative analysis of the play with the text called *Lanzelot und Sanderein* (which was the original title of the play in the first printed edition). The comparison of Kosztolányi's puppet play and the German edition is considered to be of importance because of a contemporary puppet theatre, called *Wayang Játékok*, which was the first theatre of Geza Blattner. This theatre ordered the translation of the knight drama and presented the premiere of the play. The first performance and the editions of the text made their impact on the subsequent interpretations of the play as well. Therefore the paper specifies all the performances of Kosztolányi's drama.



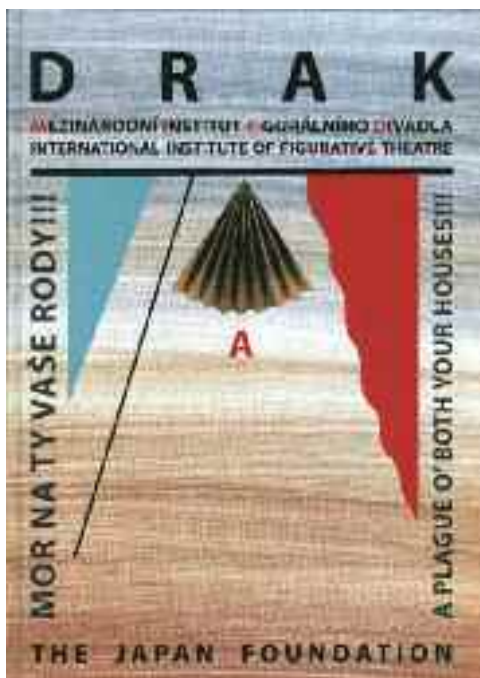
Josef Krofta



Katalógusok a Drak Színházról és előadásairól.
Fotók: Jakub Krofta, Josef Ptáček, Ludek Taneček



Josef Krofta a Szentivánéji álom rendezése közben. Budapest, Budapest Bábszínház, 2006.



Balogh Géza

JOSEF KROFTA A NAGYVILÁGBAN (1943–2015)

Most, hogy Josef Krofta nincs velünk többé, és a neve után zárójelben még egy évszámot kell írni ezután, először azok az esti séták jutnak róla eszembe Budapesten, amikor itt rendezett. Milan Klímával és vele hármásban mászkáltunk. Egyszer váratlanul azt mondta: ti úgyis mind a ketten jócskán túl fogtok élni engem! Jót neveltünk, meg legyintettünk, hiszen mindketten idősebbek voltunk nála. Marhaság! Hipochonder. Ő nem nevetett. Nagyon komolyan beszélt. Pedig akkor még nyoma sem volt a betegségének. Aztán pár évvel később aggódni kezdtünk, meg reménykedni. Mégis neki lett igaza. Betartotta a szavát. Milan meg én szegényebbek lettünk egy baráttal, a bábművész pedig a korszak egyik legjelentősebb alkotójával. Nem tudom, mikor találkoztam vele először. Valószínűleg már főiskolásként ismertük egymást. Persze csak futólag. Én három évvel korábban végeztem, de a korkülönbség ennél jóval nagyobb volt köztünk. Amikor később hébe-hóba össetalálkoztunk egyik-másik nemzetközi fesztiválon vagy Prágában, mindig úgy üdvözlöztük egymást, mint régi ismerősök. De igazából a színpadi munkáit jó két évtizeden át lényegesen jobban ismerem, mint őt magát.

A hetvenes évek elején már egyre többen és egyre gyakrabban emlegették. Az első személyes találkozásom Krofta-rendezéssel a *Csipkerózsika* volt valamikor a hetvenes évek végén. Hihetetlen erővel hatott rám különös költőisége. Ez a remekmű még a DRAK első nagy korszakában, Jan Dvořák szellemi műhelyében készült. Ekkoriban kezdődött a klasszikus bábjáték formajegyeinek megkérdőjelezése. Ekkor kérte vissza a stafétabotot a cseh bábszínház a lengyelektől, Jan Dormantól és Jan Wilkowskitól. Az előadás mérföldkő volt az egyetemes bábszínház történetében. A *Csipkerózsika* nélkül nincs korszerű, nyitott, „heterogén” bábszínház. Mindenki megérezte, aki látta az előadást, hogy új korszak van születőben a bábjáték történetében. Azok is, akik tánto-

ríthatatlan hívei maradtak a zárt, hagyományos, paravános formáknak. Hamarosan nem lehetett többé úgy játszani bábszínházat, ahogy addig.

De az igazi élményt a *Szentivánéji álmom* első, 1984-es előadása jelentette számomra. Emlékszem a charleville-i fogadtatásra; nemcsak a tomboló tapsra, de a kávézóban francia és magyar bábosokkal folytatott, késhegyig menő vitára is. A félhomályos, füstös kávézóban egymás szavába vágva csaptak össze érvek és ellenérvék. Volt közöttünk olyan is, aki játszott a budapesti Állami Bábszínház húsz évvel korábbi, 1964-es *Szentivánéji* előadásában. Néhányan a „szövegűséget” kérték számon, hol Shakespeare, hol pedig a „tisza bábjáték” nevében tiltakoztak, mások éppen azt bizonygatták, hogy ez igenis a nyolcvanas évek bábszínháza. „Kiherélte Shakespeare-t!” – üvöltötte valaki. „De micsoda metaforák, milyen logikus és következetes formanyelv!” – verte az asztalt a másik. „És micsoda önfelelt komédiázás!” A parázs vitában – mint kávéházi asztalnál lenni szokott – okos és buta érvek feszültek egymásnak. De legszívesebben arra emlékszem, hogy a mi egykori klasszikus, hagyományos, paravános *Szentivánéji*-előadásunk szereplői között is akadtak, akik el tudtak szakadni saját egykori sikerük emlékeitől, és felismerték egy minden mozzanatában újat hozó, szemtelenül szellemes, konvenciókat felrúgó vállalkozás jelentőségét. Az emlékeim persze elhomályosulnak, a bábeli nyelvzavar angol-francia-magyar szavai is elszállnak, de Henryk Jurkowski négy évvel későbbi pontos fogalmazása egyértelművé teszi az esemény jelentőségét: „Krofta a színész-színház és a bábszínház eszközeivel állította színpadra a *Szentivánéji álmat*. Ezeket az eszközöket a játékosság, a színjáték, az ironia és a humor elevenségével töltötte meg, amelyet a színészi megjelenítés hordoz. Ily módon a DRAK beírta magát a *Szentivánéji álmom* értelmezéseinek történetébe, és beállt az újítók sorába, akiknek a menétét Peter Brook vezeti.”

Aztán 1992-ben Ljubljanában sor került az UNIMA Világfesztivál legvarázslatosabb produktumára. A *Pinokkió* a DRAK előadásában egy fabábról szólt, aki emberré lesz. Ez a humanizálódás költői története. Pinokkió naiv és hiszékeny, a gyermek, a báb és a színész naivságával és egyszerűségével. Megtanulja, hogy az illúzió hazugság, aztán megtanulja, hogy az illúzió nem hazugság, hanem költészet, varázslat. Ritkán láttam olyan sodró erővel és drámaian élni metaforát a színházban, mint Krofta egyszerűségében is monumentális rendezésében.

Legközelebb Budapesten találkoztunk hosszabb időre, az UNIMA következő, 1996-os világfesztiválján. Némi túlzással azt mondhatom, hogy ő volt a zsúfolt program főszereplője. Addig szerveztük vele együtt a DRAK érkezését és fogadtatását, mígnem egy egész napos program kerekedett belőle egyetlen helyszínen, a közepes méretű Új Színház színpadán, az 1990-ben alakult Norvég Bábakadémia, a prágai DAMU, a DRAK valamint az ausztráliai Caroussel Theatre közreműködésével. Előbbi három összeműködéséből született *A sarkcsillag gyöngyszemei* című háromrészes program, amelyet a Fridrikstadban működő intézmény norvég, dán és izlandi hallgatói készítettek norvég, dán és izlandi legendák alapján, prágai diákok közreműködésével.

A kissé bágyadtan lírai hangvételű produkciót a nap további részében két *Don Quijote* követte – az egyik a DRAK, a másik a Carousselle előadásában. Bár mindkettő a musical változat, a *La Mancha lovagja* librettójából indult ki, és mindkettő Krofta jellegzetes formanyelvén beszélt, a két előadás mégis a téma kétféle megközelítése volt. Az ausztrál előadás a művészet elhivatottságának bonyolult kérdését vizsgálta: őrléte-e a művészet, vagy az emberi lét nélkülözhetetlen része? Az őrléte természetrajzát elemezte, ezért a történet színhelye egy elmegyógyintézet volt, ahol a főhős a pszichiáter és az ápolók segítségével, a búsképű lovag történetének felidézésével felülvizsgálja az elmebaj diagnózisát. A cseh változat megtartotta a musical helyszínét, a börtönt; a főszereplő itt fogolytársai segítségével játssza el Don Quijote históriáját, és szolgálat egy magasabb rendű törvény nevében

igazságot mindenkinek. A játék középpontjában mindkét előadásban az inkvizíció által halálra ítélt vándorbábjátékos, Alonso Quijano állt. Főszereplő helyett bábjaikat is elküldheti a halálba. Ő természetesen saját áldozatát kínálja fel mindkét változatban, bár némileg eltérő művészi és morális következtetések alapján.

Mindhárom előadásnak – és ekkor már egyre nyilvánvalóbbá vált számomra: Krofta egész életművének – központi problémája ember és báb kapcsolata, a mások, magasabb erők által manipulált, kiszolgáltatott egyén helye, szerepe, lehetőségei a világban.

A XII. Pécsi Nemzetközi Bábfesztiválnak Shakespeare volt a legkedveltebb szerzője. Az első napon két műve szerepelt a programban, a másodikon és a harmadikon a *Hamlet* nyomán készült két előadás volt látható. Shakespeare-nek régóta megkülönböztetett helye volt már akkoriban az európai bábszínházak műsorán, műveiből néhány jelentős előadás született a korábbi évtizedekben. Valamennyinek közös jellemzője volt az ironia, a drámai matéria elemelése a blöddli vagy a nonszensz irányába, függetlenül attól, hogy eredetileg tragédia-e a bábszínházra szánt dráma, vagy vígjáték. Ez történt 2001-ben is, amikor a DRAK Krofta rendezésében egy káprázatos *Romeó és Júlia*-parafrázissal mutatkozott be a magyar közönség előtt.

Még mindig meglepődünk, amikor nevetésre ingerelnek bennünket olyan drámai pillanatok, amelyekről évszázadokon át meghatódtunk. Ez a cseh-japán együttműködéssel készült előadás arra szólít fel bennünket, hogy felejtjük el korábbi beidegződéseinket. Brecht úgy mondta: ne bámuljunk olyan romantikusan! Ne andalodjunk el, hiszen nem 19. századi szomorújátékot nézünk 19. századi érzelmektől fűtöten, hanem a 21. század legelején éldegélünk, vegetálunk, amikor már minden magasztos dolog megkérdőjeleződött, egyszerre szenvedünk és röhögünk, gyilkoljuk egymást és szeretkezünk. Ez az ironikus szemlélet ma már a nagy prózai színházak környékén is mindennapos dolog, de az első lépéseket bábosok tették meg több mint egy évszázada a vásárok sörszagú forgatagában.



Eulenspiegel, 1974. Rendező: Josef Krofta, tervező: František Vitek, jelmez: Věra Říčařová, zene: Jiří Vyšohlid



Csipkerózsika, 1976. Rendező: Josef Krofta, tervező: Petr Matásek



Pokolba a két családdal (Rómeó és Júlia), 2001. Rendező: Josef Krofta, tervező: Irena Marečková
(A fotó a pécsi XII. Nemzetközi Bábszínházi Találkozón készült.)



Hamupipőke, 1975. Rendező: Josef Krofta, tervező: Petr Matásek, zene: Jiří Vyšehlad



Az aranyhajú lány, 1981. R: Josef Krofta, tervező: Petr Matásek



Don Quijote, 1995. Rendező:
Josef Krofta, tervező: Petr
Matásek, zene: Jiří Vyšehlad

A műsorfüzet pontosan eligazít: „színházi előadás egy Shakespeare-tragédia ihletésében.” A cím is sokat sejtető: *Pokolba a két családdal!* A mondat eredetileg a tragédia III. felvonásában hangzik el, a haldokló Mercutio utolsó előtti mondata. Itt csak az előadás végén halljuk, japánul és csehül. Az animátorok-ellenfelek kiabálják egymás felé egyre elkeseredettebben, ki-ki a maga anyanyelvén, majd eggyé olvadva, önmagukat is átkozva, immár korunk gyűlöletének hangján. Aztán ránk merednek rémülten és csodálkozva. Mielőtt mi is belekeverednénk a viszályba, véget ér az előadás.

Ami előtte van, az két kiszolgáltatott ember példabeszédű története. A két kiszolgáltatott: Rómeó és Júlia. Ők bábok. A többieknek nincs nevük. Csak feladatuk. Ha úgy tetszik, munkakörük. Arcuk sincs. Állatot viselnek. Hol egy Barátét, hol egy Páterét, egy Dajkát, egy Anyát. A DRÁK előadása akkor kezdődik, amikor az eredeti tragédiában Mercutio és kompániája elindul Capuleték báljára. Állatot öltenek. De eddig is maszkot viseltek. Most a maszkra feltesznek egy másik maszkot. „A visard for a visard!” – hangzik az eredetiben. Maszk nélkül nem léteznénk. De a maszkunkat is el kell rejtenünk: egy másik maszk alá. *A Pokolba a két családdal* a rejtőzködésről szól. Elrejtőzünk egy távol-keleti szertartás konvenciói mögé. Krofta nem a létező japán tradíciókat – a kabukit, a nót, vagy ami még kézenfekvőbb lenne: a bunrakut – hívja segítségül és elegyíti európai szertartásokkal. Teremt egy közös nyelvet, amely *mintha* a japán és az európai színház konvencióit követné.

A maszkkal való azonosulás ismerős a japán irodalomban és hiedelemvilágban. A maszk, ha sokáig hordják, hozzánő az archoz. Ha letépik, az alatta megjelenő véres arc már nem azonos az emberrel. Az ember már elvesztette a személyiségét. Ez tragikus dolog. De az előadás nagyon mulatságos. Rengeteget nevetünk. Hol a bábokon, hol a játékosok mókáin. Nagyon vicces, amikor például Rómeót darabokra szedik, majd újból összerakják. A Rómeó-báb ebbe belepusztul, de aztán mégis új életre kel. Ez már egy másik Rómeó, nem egy gyerekszerzem szomorú hőse. Férfivá érett. Nagyra nőtt. De ez a növekedés is roppant mulatságos:

gólyalábakon ugrál, bukducsol, hogy elérje Júliáját az erkélyen. De Júlia elérhetetlen, mert most éppen csak egy árnyék. És itt nem lehet megúszni a dolgokat, mint a való életben. Itt mindennek ára van. Még a halálnak is. Az sem csak úgy jön, hogy fogjuk magunkat és meghalunk. Mert a halál is csak látszat. Tettetés. Állarc. Egy tökrészeg Páter valami kotyvalékot készített Júliának, amitől majd halottnak fog látszani. De hiszen a színházban az igazi halott is csak tetszhalott! Hol a határ az igazi és a játék-halal között? Alakot válthatunk, lehetünk emberek, bábok, árnyak. És ez az egész nagyon mulatságos. Nem szabad elfelejtenünk, hogy amin mulatunk, az is csak látszat. Állarc. Ami mögötte van, talán egy bonyolult számítógépes rendszer, amelyben újabb és újabb ablakokat lehet megnyitni. Krofta színháza ilyen ablakokat nyit számunkra. De az igazi előadás csak aztán kezdődik, mikor már végignéztük az elsőt, és elindultunk hazafelé.

A 2004-es Bábos repülés Prágában záróakordjaként láttam Krofta talán legmeghatóbb és legmulatságosabb remekét, a *Hogyan játszanak az apukákat*. Őt lakatosmester egy műhelyben eljuttatja *Hófehérke és a hét törpe* történetét. Az alapötlet nem túl eredeti, de már az antik görögöktől meg Shakespeare-től tudjuk, hogy a téma eredetisége távolról sem a legfontosabb követelmény egy színházi előadás megítélésében. Hamarosan azon vesszük észre magunkat, hogy nem is Hófehérke történetére figyelünk, hiszen azt mindannyian jól ismerjük, hanem arra, amit őt színész ebből az apropóból el akar mondani szülő és gyerek viszonyáról, a színpadi rögtönzésről, a játék örömről, a színházról, a tárgyak metamorfózisáról, meg arról, hogy milyen jó lenne leülni a földre a kisgyerekek mellé, és játszani vele. Csakhogy kinek van erre ideje, késő este már fáradtak és ingerültek vagyunk, inkább megiszunk két-három pofa sört, aztán be az ágyba. Majd holnap.

De most ma van, mert a színház, ugye, mindig jelen idejű, és a szakik most játszanak. Egyikük egy porcelánbabát hoz a kollégájának. Az alvóbabába, ha felültetik, azt a szót ismételteti, hogy „mama”. Miért nem azt, hogy „papa”? Úgyes kezek



Pinokkió, 1992. Rendező: Josef Krofta, tervező: Petr Matásek, zene: Jiří Vyšehlid



A Beatles, 1991. Rendező: Josef Krofta, tervező: Petr Matásek, zene: Jiří Vyšehlid



A sarkcsillag gyöngyszemei, 1996. Rendező: Josef Krofta, tervező: Petr Matásek



Jancsi és Juliska, 2003. Rendező: Josef Krofta, báb és díszlet: Jaroslav Doležal, jelmez: Marek Zákostecký, Zene: Filip Huml



A kis Kolozs és a nagy Kolozs, 1997. Rendező: Josef Krofta, tervező: Petr Matásek, zene: Jiří Vyšehrad

talán át tudnák programozni. De erre mégsem vállalkozik senki. Meg nem is lenne ildomos. Inkább mesélni kezdenek. A maguk ügyetlen módján eljátsszák Hófehérke történetét. Hófehérkét maga a baba fogja megszemélyesíteni. Ő tehát kettős funkciót tölt be: neki mesélnék, és egyúttal ő a címszereplő. Gyorsan átöltöztetik a tízóráiból megmaradt, kissé zsíros, rántott hús szagú alufóliába. Szövege nem nagyon lehet, hiszen egyetlen szót tud mindössze. Minden helyzetben azt ismétlgeti. A mostoha közbenjárására megjelenik egy Bősz Szarvas, aki nem Hófehérkét, hanem a Vadászt falja fel nyílt színen. Szerencsére én időben felkészültem, alig néhány évtizede jelesre vizsgáztam cseh drámatörténetből, így tudom, hogy most Klicpera színművére történik utalás. Azt nem tudom, hogy a nézőtérén ülő korosztály tanult-e már róla, de édes istenem, ennyi nekünk felnőtteknek is kijár a gyerekeknek szóló előadásból.

A hét törpe pedig három pár gumicsizmás láb, rajta hegesztéshez használt védőszemüveg. Igaz, hogy ez csak hat törpe, de többre nem telik. A hetedik lemaradt, azt mondják, mindjárt jön. De nem jön. Lakóházuk egy jókora szerszámcsomó láda, nyitható tetővel. Belül gyertya világít. Mint a mesében.

A műhelyben fellelhető valamennyi eszköz bekapcsolódik a játékba: a satupad, a kábeldob, a különféle méretű és fajtájú villáskulcsok, pákák, hegesztőpisztolyok, villanyfűrők, fűrészek, kalapácsok, kombinált fogók és egyéb munkaeszközök (ezek egyúttal hangszerként is szolgálnak). Még egy daru is, amely a játéktér közepén, egy forgó korongon áll. Ez lesz a tűzokádó sárkány. Igaz, sárkány nem szerepel ebben a mesében, de ha történetesen Györgynek hívják a daliás ifjút, aki eljön Hófehérkét életre kelteni (márpedig így hívják, hiszen Jiří Vyšehrad játssza, aki egyben természetesen a zeneszerző munkáját is ellátja), akkor ezen sem kell csodálkozni. A Mostohát alakító színész egy kimustrált tévékészülék képernyőjét használja tükörnek, és nem mérgezett almát, hanem mérgezett körtét hoz, mert az van kéznél. A körte természetesen villanykörte. Az igazi happy end pedig nem az, amikor Hófehérke Szent György csókjára felébred, hanem amikor a porcelánbaba kimondja a vára

várt szót, hogy „papa”. A csoda megtörtént. A műszak véget ért. A szakik és a nézők boldogan hazamehetnek.

A Hogyan játszának az apukák a felnőttekről szóló gyerekeknek. Minket meg újra megtanít játszani. Elvezet egy szebb, gazdagabb és boldogabb világba. Az utóbbi évtizedek cseh bábművészetének valamennyi erénye együtt van ebben az előadásban. Humor, férfias érzelmesség, megindító naivitás, egyszerűség és bölcsesség sugárzik belőle. Krofta visszatért ahhoz a puritán költői színházhoz, amelyet a hetvenes években megteremtett. A segítségével felfedezhetjük a hétköznapi tárgyak, a szerszámok poézisét. A csavarhúzóknak, franciukulcsoknak, reszelőknek megbúvó metaforát. A bábjáték még feltáratlan tiszta forrásait.

Amikor felmerült a Budapest Bábszínházban, hogy meg kellene hívni egy rendezőt azok közül, akik az ezredforduló idején minden kétséget kizáróan a nemzetközi élvonalba tartoznak, habozás nélkül Josef Kroftát javasoltam. Hamarosan megkezdődtek vele a személyes tárgyalások. Állandó munkatársa, barátja, Milan Klíma is eljött vele Budapestre. Több napon át hármasban latolgattuk, mivel mutatkozzon be a magyar fővárosban. Számos ötlet merült fel, amelyet másnapra elvetett. Némelyiket napokig dédelgette, egyre lelkesebben állt ki mellette, majd mégis másikat javasolt. Eleinte olyan művet akart színpadra állítani, amit még nem rendezett sohasem. Közben gondosan figyelte a társulatot, előadásokat nézett, szereposztásokat rögtönzött. Végül mégis úgy döntött, hogy a *Szentivánéji álom* lenne a legalkalmasabb. Én lelkesen fogadtam a hírt, hiszen jól emlékeztem a DRAK hatalmas sikerére Franciaországban. Amikor szóba hoztam, lehurrogott: csak nem képzeled, hogy azt az előadást fogom még egyszer megcsinálni? Azóta már két alkalommal rendeztem, de egyik se hasonlított a másikra!

Tízennégy évvel a DRAK premierje után Norvégiában, majd egy lengyelországi bábszínházban állította színpadra a darabot. Bár a szövegkönyv szerkezeti elvei lényegében azonosak voltak, mindegyik előadás más-más irányból közelítette meg az anyagot. A lengyel előadás például hippi közegben játszódott, a szereplők Janis Joplin zenéjére, marihuánától boldog mosollyal álmodták végig a történetet.

A Budapest Bábszínház premierjére 2006. szeptember 28-án került sor. Negyvenkét évvel azután, hogy a színház jogelődje, az Állami Bábszínház első nagy szakmai sikerét aratta Shakespeare vígjátékával.

Valamennyi próbán jelen voltam. Részben, mert megkért rá, részben mert én készítettem Miloslav Klíma és Krofta szövegkönyvének magyar változatát. Magyarországon több mint egy évszázadon át Arany János fordításában játszották a darabot. Arany gyönyörű 19. századi nyelvezete hosszú időre meghatározta a darab hangvételét. Csak az ezredforduló környékén merészkedtek – egymás után többen is – a nagy költő után mai nyelvre fordítani a talányos remekművet. Abban állapotunk meg, hogy Arany János „mesejátékos” fordítását elegyíteni fogom a 20. század nyersebb, kortársi szövegeivel. Krofta kiváló érzékkel tudta követni a magyar nyelvi árnyalatokat anélkül, hogy egyetlen szót értett volna belőlük. Nagyszerű munka volt, a színészek és a műszakiak egyaránt lelkesedtek érte. A Budapest Bábszínház életében komoly fordulatot jelentett a vele való munka. A produkció szokatlan volt. Lehetett szeretni, és lehetett elutasítani. Ahogy abban a Charleville-Mézières-i kávéházban 1984-ben.

Az előadást a CXLVIII. szonett első nyolc sora vezeti be: *„Mily szemet rakott fejembe szerelmem, / hogy nem jól jelzi, amit összeszed, / vagy ha jól, mivé lett bennem a szellem, / hogy elrontja az igaz képeket? Ha szép, ami úgy üdíti szemem, / mért véli a világ, hogy nem való? Ha nem szép, jól mondja a szerelem, / hogy szeme rosszabb, mint másé! Ó!”* A mottó kiválasztásával némi engedelményt tesz filozofáló hajlandóságának és lírai lelkületének a rendező, hogy a továbbiakban minden energiájával küzdjön ellene, elsöpörve az útból valamennyi akadályt, amely az írónia, a komédiázás, a harsány jókedv térhódítását akadályozhatná. A nem látható erdő nem látható fái között átsűrődnek a nap sugarai, és rásütnek a tündérek szoborcsoportjára. A tündérek egy kőből épült díszes pavilon két oldalán helyezkednek el, kezükben hangszerekkel. Kétoldalt szimmetrikus lépcsősor vezet fel az építmény tetején kialakított nászágyhoz,

Titánia fekhelyéhez. A pavilon homlokzatán, ahol jobb helyeken a nemesi címer szokott lenni, szármárfej éktelenkedik. Ha eljön az ideje, természetesen ez kerül majd Zuboly fejére. Elöl, középen egy díszkút a pisilő hermafrodita Puckkal. Minden hófehér, mintha márványból lenne. Jaroslav Milfajt színpadképében tényleg van valami görögös. Persze inkább úgy, ahogy újjazdagék háza táján elképzelik manapság Hellász szellemét. A környezet elegáns parkot sejtet. A szereplők is fehér ruhát viselnek, virágfüzérés öltözkük szintén halványan utal az ókorra. Mindenki élettelen, mozdulatlan, amikor belép három kerti munkás. Mint a DRÁK, a norvég és a lengyel előadásban, most is ők maradtak meg az eredeti darab hat mesteremberéből.

Színes, többé-kevésbé mai öltözetet viselnek, a kelteik valóságosak. A szanaszét szóródott őszi faleveleket söprögetik, de valójában inkább a színjáték előkészületei kötik le a figyelmüket. A korábbi változatokból már ismert bohóctréfát játssza el a három színész a ragasztóval: mivel Zuboly féktelen indulatában fecnikre tépi a nagyképű rendező, azaz Vackor féltve őrzött jegyzeteit, nagy igyekezetében megpróbálja egy tubus kiváló minőségű ragasztóval helyrehozni az elkövetett hibát. Harmadik társuk, a Thisbe szerepére rémülten készülődő Dudás elképesztő lámpaláza miatt alighanem a legalkalmatlanabb mindenfajta színjátszói feladatra. Bár egyelőre csak hatalmas bajusza miatt aggódik, ami nyilvánvalóan akadályozni fogja egy szende szüzlány megjelenítésében. Zuboly ügybuzgalmának az lesz az eredménye, hogy a trió menthetetlenül összeragadva bukdácskolja a világot jelentő deszkákról.

A mesteremberek háromszor jelennek meg az előadásban: az elején, a közepén és a végén. Második megjelenésük alkalmával kerül sor Zuboly számárrá változására, majd a találkozársra Titániával, a harmadik pedig maga a Pyramus és Thisbe szörnyű kegyetlen haláláról szóló színelőadás. A szövegkönyv, amely összesen húsz jelenetet emel át az eredeti vígjátékból, erre a három szilárd „földi” pillére építve alakítja ki a szent örületben fogant különös álomvilágot, amelyben minden megtörténhet. Ahol bábfigurává változhatsz, vagy számárrá, hatalmas falloszod nőhet, amely néha mikrofonként szolgál. Ahol Puck bármikor képes

lecsatolni a füttyjét és körtemuzsikát produkálni vele. A középben álló pavilon valójában egy színház színpada. A Budapest Bábszínház stúdiószínpadának színpadán tehát egy színpad van. Ebben a színházban Puck a főrendező és a durcás, narcisztikus, roksztár-ambícióktól fűtött Oberon az igazgató. Mindenféle színházi előadásokat tartanak itt, még bábjátékot is. Itt látjuk – kötélen lógva, „festői” környezetben, azaz hevenyészve odamázolt hegy-csúcsokkal a háttérben – a tehetetlen bábbá változott és érzelmeikben mind jobban összekuszált szerelmeseket, akiknek egymást túllícitálva-lefitymálva időnként arra is marad energiájuk, hogy stílusgyakorlatokat mutassanak be patetikus kulisszahasogatásból, vagy éppen sztár-allűrökből. Mert ebben az előadásban ki-besétálnak a szereplők a maguk teremtette szituációk között, hol „átélnék”, hol külső szemlélődőként figyelik önmagukat vagy báb-hasonmásukat, hol pedig egyszerűen színészkednek, alakoskodnak, demonstrálnak. Vagy ha éppen megsértődnek, „dobják” a szerepüket.

Ez a *Szentivánéji álom* a szerelem mindenféle fajtájáról szól. A képtelen és mindenre képes szerelemről. Színpadi szerelemről, házastársi szerelemről, reménytelen szerelemről és a mindent elsöprő, igazi, égi és földi szerelemről. Testi kívánsárról, erotikáról, elfojtott és elfojthatatlan vágyakról, még nemi eltévelyedésekről, szodómiáról, erotomániáról. A két szerelmespár is a valóságból toppan be a tündérek világába. Ennek megfelelően ők is színes ruhát viselnek. Demetrius és az őt reménytelen imádatával üldöző Heléna egy összetört tandemkerékpárral érkezik, Hermia és Lysander golfozni indultak. Ez utóbbiak azért mindenképpen szerencsésebbek: az ő szerelmük – a lány illedelmes, ám nem eléggé meggyőző tiltakozása ellenére – hamarosan beteljesül. De sorsát egyikük sem kerülheti el: a tündérek segítségével hamarosan bábokká változnak. Heléna az összetört kerékpár egyik kerekén egyensúlyozva veszi üldözőbe a hasonló alkalmazságon menekülő, de Hermiáért epekedő szerelmét, míg a szemérmes páriját harsogó üvöltések közepette magáévá tevő Demetrius és minden bizonnyal sikerrel deflorált oldalbordája a golfütők tárolására szolgáló zsákokban folytatja báb-életét. (A korábbi változatok kesztyűsbábjait most méteres faragott figurák váltják fel.)

Megkülönböztetett szerepet szán a zenének. Vratislav Šrámek sokféle stílust befogadó, mégis mindvégig egységes hangvételű, egyszerre jókedvet árasztó és ironikus, szellemes, könnyed és nagyon komoly muzsikája a szöveg egyenrangú társaként jelenik meg az előadásban. Kiegészít, ellenpontos, megemel, eltávolít, egyszer önálló életet él, másszor alázatosan belesimul a helyzetekbe. Néha főszereplő, néha epizodista. Az előadás egyik csúcspontja és leghatásosabb jelenete is zenei fogantatású: amikor már minden összekuszálódott, az eszüket veszített szerelmi vetélytársak egymásnak esnének, néhány percre mégiscsak belépünk a mese és a varázslatok világába. Az önfelelt komédiázásból a költői színház birodalmába. Hatalmas palást terül szét, mindent beborít, az egész színpad egyetlen óriási nászágyvá alakul. Az éjszaka homályában parányi fények gyúlnak, talán szentjánosbogarak röpdösnek az áttetsző palást alatt. Ebben az álomvilágban Puck az úr a háznál, a tündérkar kíséretében sokadszor énekl vissza-visszatérő dalát féltelen jókedvében, miközben mégiscsak helyreáll a vára várt rend és a béke. Hogy aztán majd időnként visszasírjuk elvesztett álmainkat.

Oberon féltékeny. Talán nem alaptalanul, bár hol finom úriasszonyként, hol egy külvárosi lokál dizőzeként viselkedő hitvese, akit a zeneszerző egy pompás belépővel indított el a szerepformálás útján, inkább kedveli a szerelmi együttlében az előjátékot, mint szűnni nem akaró erekcióval küzdő férjének kielégítését. Ezért aztán kétes kimenetelű büntetésben részesül: a férfiúi tetterőben aligha jeleskedő, számárá lett Zuboly nem biztos, hogy meg tud felelni a szigorú férj által rá mért feladatnak. Az ő álmuk a legtalányosabb. Nem tudjuk, tényleg történt-e valami kettejük között, vagy Zuboly – és talán Titánia is – idejében elaludt. De ha az ember azt álmodja, hogy elalszik, akkor vajon egy másik álomvilágba lép át, vagy folytatja addigi álom-életét? Titánia az ébredés (?) után undorodva nézi a hitvesi ágyban horkoló, trágyaszagú szeretőjét, aztán végre mégiscsak szerelmesen ágyba bújjik felgerjedt urával. A szerelmespárok sorsa is elrendeződik, ismét emberalakban ébrednek, és visszatérnek az álom nélküli hétköznapiakba.



Szentivánéji álom. Rendező: Josef Krofta, Tervező: Jaroslav Milfajt, Zene: Vratislav Štármek
Szereplő: Papp Orsolya, Gémes Anton (Oberon), Kovács Katalin. Budapest Bábszínház, 2006.



A mesteremberek: Pályi János, Schneider Jankó, Ács Norbert

Zuboly ébredése egybeolvad a színjátszó társak érkezésével. Az iménti palástot vonszolják, amelyre most kevésbé magasztos küldetés vár: Vackor ennek segítségével jeleníti meg a falat. Pyramus és Thisbe históriájában egyszerre van jelen álom és valóság. A színház és a kisszerű mindennapi élet. Az óriáspalást redői közt bukdácsolva eljártsszák a drámaköltő legvéresebb és legképtelenebb tragédiáját, amely állítólag az egy esztendővel korábban írt *Rómeó és Júlia* paródiája. Az előadás végén a rendező Vackor is a halálba menekül a szerelmesek után, mert azért van önkritikája. Meg egy Shakespeare-tragédiában mégiscsak ez a megszkott végkifejlet. Nem marad más hátra, mint hogy Puck az egész társulat nevében bocsánatot kérjen az elkövetett hibáért. Már nem tudni, ki mikor álmódott és ki mikor volt ébren.

Ez az előadás a játék öröméről szól. Krofta végül ugyanarra a következtetésre jutott, mint egy emberöltővel korábban Brook. Ő is az örömnepet fedezte fel újra színészeivel. A „secret play”-t, ahogy nevezte.

A Budapest Bábszínház egyik műszaki dolgozója és Krofta-rajongója azt mondta: ebben a bábszínházi *Szentivánéji álomban* az a legjobb, hogy mindenki őszinte örömmel teszi a dolgát benne. És hogy ez az önfeledt öröm áttragad a nézőkre is. Amikor összeszorult szívvel ezt a furcsa és szélsőséges leltárt próbálok elkészíteni Josef Krofta immár végérvényesen lezárult pályája néhány számomra nagyon kedves darabjáról, még egy előadást fel kell idéznem, amely talán nem tartozik a gazdag és pompás életmű kiemelkedő alkotásai közé. Inkább személyes lírai önvallomás. Talán „családi bábszínháznak” kellene nevezni, ha ez a fogalom nem jelentene egészen mást napjainkban. De mégiscsak családi vállalkozás, mert Krofta és szűkebb családja hozta létre, „hazai” anyagból, saját tapasztalatból. A családi tűzhely melengette, és négy unoka inspirálta. Az író Jana Kroftová, vagyis a „nagyamama”, a rendező Josef Krofta, a „nagyapapa”, a tervező pedig Jana Bačová, lánykori nevén szintén Kroftová, Kroftáék képzőművész lánya. Az *Antanténusz* gyermekmondókákból épül játékká, varázslattá, és repít a képzelet

szárnyán a mesék birodalmába. A semmiből teremt színpadi költészetet. Olyan mondókákból, amelyek a cseh nyelv játékoságaira épülnek, de minden más nyelv játékoságaira is hasonlíthatnak. Amelyeknek a szavai néha éppúgy lefordíthatatlanok, mint az én anyanyelvem szófacsarásai, de amelyek analógiái minduntalan felbukkannak saját emlékeimben, miközben hallgatom a magyartól semmiképp sem távol eső kultúra legelembb, értelmünkkel alig felfogható cserepeit.

„Amikor gyerekek vagyunk, játszanak velünk a felnőttek, és rögeszmésen ismételtetik nekünk a legismertebb versikéket” – írja Jana Kroftová a műsorfüzetben. – *Mire szülőkké leszünk, már kívülről fűjjük, amiket anyáinktól, apáinktól megállás nélkül hallottunk. Mint nagymamák meg nagyapák pedig boldogan ismételtetik játékos nyelvünk mondókáit a mindenre elszánt unokáknak.”*

Az előadás a hétköznapi világából indul a mesés képzelet irányába, akárcsak a *Hogyan játszanak az apukák*. Most egy épülő lakás üres falait tölti be a meglóduló fantázia. A fiatal pár és a félkész lakásban foglalatostkodó kétbalkezes villanyszerelő egymásra talál, hogy a mondókák segítségével felidézék eddigi életük eseményeit. Minden másképp történik, minden mássá válik, mint ahogy a hétköznapi életben megszoktuk. Még a gyerek is másképp születik. Mert a játék negyedik és legfontosabb szereplője a gyerek, aki bábként kel életre, hogy vele játszhassanak, hogy neki játszhassanak, hogy igazi értelme legyen mindannak, ami ezen a sivár, puritán és pillanatonként átalakuló, káprázatos csodákra képes színpadon történik. Josef Krofta színpadán. Kroftát még nagyon sokáig fogják emlegetni. Hivatkozni fognak rá. *Csipkerózsikája, Pinokkiója, Don Quijotéja, Hófehérkéje, Rómeó és Júliája, Szentivánéji álomja* azoknak a kiemelkedő, revelatív produkcióknak a sorába tartozik, amelyek időről időre átírják a bábjáték műfajelméletét. Mint Josef Skupa S+H-ja. Mint Obrázcov két csupasz golyóval megjelenített szerelmespárja. Mint Yves Joly papírtagédiái és szerelmes esernyői. Mint Michael Meschke *Übű királya*. Mint Peter Schumann, Eric Bass, Massimo Schuster és mindazok művei, akik egy-egy új fejezetet nyitottak az egyetemes bábtörténetben.



Krofta a Szentivánéji álom szereplőivel

JOSEF KROFTA IN THE BIG WIDE WORLD (1943–2015)

On March 18, 2015, Josef Krofta died at the age of seventy-two. He was a Czech puppet theater director, retired university department head and prominent figure in European puppetry. In his article, Géza Balogh draws a picture of the artist's career. He begins his recollection of the author thus: "Now that Josef Krofta is no more, and we have to write a date in parentheses after his name, the first thing that comes to mind are our evening walks when he was working here in Budapest. Milan Klíma was with us as we traipsed around. Once he suddenly said 'You two are going to outlive me by far!' We had a good laugh since both of us were older than he. 'Bullshit!' 'Hypochondriac!' He didn't laugh. He spoke very seriously, even though at that time there was no sign of his illness. A few years later, we started to worry, though still we hoped. But he had been right after all. He kept his word. Milan and I had lost a friend, but puppetry had lost one of the most important figures of the era." The study then goes on to analyze his most important theatrical works: *Sleeping Beauty*, *Pinocchio*, the three versions of *Don Quixote*, *Snow White*, *Romeo and Juliet* and the four different paraphrases of *Midsummer Night's Dream*. The author's careful examination of the remarkable last version of this play which Krofta directed in Budapest in 2006 brings the article to a moving conclusion.



Ljiljana Dinić a *Világok és hősök* című bábkiallítás megnyitóján. Szabadka, 2013



A kis herceg, 1996. Rendező: Ferid Karajica, bábterv: Tihomir Mačković, jelmez: Mirjana Durić. Ifjúsági Színház, Újvidék



Kuku Todor, 2005. Rendező: Dragoslav Todorović, bábterv: Jelena Milić Zlatković. Ptnokio Bábszínház, Belgrád

Ljiljana Dinić

BÁBMŰVÉSZET SZERBIÁBAN

RÖVID ÁTTEKINTÉS

A bábnak igen kitüntetett helye van a szerb népi hagyományokban. A bábbal együtt a maszkoknak is domináns szerep jutott a népi varázslás rítusaiban, amelyek bizonyos térségekben a mai napig megmaradtak, így fedezhetjük fel a bábjátéki elemeket a karácsonyi betlehemes játékokban.

A 19. század végén, a bábművészet elterjedésében legfontosabb szerep az utazó bábosoknak és vásári mutatóknak jutott, akik Európából érkeztek bábfiguráikkal, s érdekeltté tették az itteni művészeket abban, hogy maguk is találjanak ki helyi jellegű és nevű hősöket közönségük számára. Ilija Božić, szerb utazó az első azok közül, akik megörvendeztették a közönséget Todor bábuval, a groteszk népi figurák szerb változatával, az utcaszínház hőstípusával, akiről később az utazó színházak nevezték el magukat Kuku Todornak. Az ügyes és csalafinta Todor állandó harcban áll a hatalommal és az erőszakkal, a pletykás asszonnyal, aki nyomán a kuku jelző a hős neve elé került. Összeakaszkodott a Szerzetessel, az Ördöggel, a Zsandárral, és természetesen a Halállal is, ugyanúgy, ahogy ez napjainkig az utazó európai bábelőadásokban is megfigyelhető. Ezeket az előadásokat a rendezőnő, Marija Kulundžić rekonstruálta a szemtanúk vallomása alapján, majd közzé tette *Életem a bábbal* (Bugojno, 1988) című könyvében, ami nagy jelentőséggel bír, mivel használati, tárgyi dolgok, amelyek

ezekről a vásári színházakról tanúskodhatnának, nem maradtak fenn. 2005-ben a Pinokio Bábszínházban mutatták be a Kuku Todor két verzióját a Dragutin Todorović rendező által rekonstruált változatban: gyerekeknek és felnőtteknek szánt előadás formájában. A hős és az egész előadás képi megjelenítését Jelena Milić Zlatković tervezte.

Az utcai bábszínházak létezésével párhuzamosan, a két háború között, a Szokol-mozgalom tagjainak csehszlovákiai tartózkodása nyomán nagy érdeklődés mutatkozik a bábművészet iránt. E művészet erőteljes terjeszkedését figyelhetjük meg az akkori, királyi Jugoszlávia területén az 1930-as években. 1930-ban megalakul a Jugoszláv Bábszövetség. A Szokol-mozgalom 1932-es oktatási programjában a bábszínházak is már állandó helyet kapnak. Két évvel később, Újvidéken a bábszínházak meg tartják a második szokol-tanfolyamot (az elsőt Ljubljánában került sor 1932-ben), amely testgyakorlatok elsajátításából, zene- és beszédművészetből, technológia- és báb-történelemből áll. Ezt követte a bábszínházi szövegek versenye és ezek megjelenítése, valamint a báb-készítő műhelyek létrehozása.

A bábművészeti csoportok az egész ország területén működtek, de legelőször Újvidéken, Szabadkán, Belgrádban, Sremska Mitrovicán, Kragujevácon, Titelen és Zemunban jöttek létre a legszervezettebb formá-



Kuku Todor, 2005. Rendező: Dragoslav Todorović, bábtípus: Jelena Milić Zlatković. Pinokio Bábszínház, Belgrád



Az újvidéki Szokol-szövetség bábszínházának színpada, 1930-as évek



A Szokol-szövetség bábszínháza, 1930-as évek. Újvidék

ban. Ezen csoportok zöme olyan településeken is vendégszerepelt, amelyek nem rendelkeztek saját színházzal. A Szokol-mozgalomhoz köthető, pedagógiai célzatú előadások leginkább a legfiatalabbak számára készültek. Az általános műsorprogramot képező írott és szóbeli népi irodalom szolgált mértékül. A lefordított szövegek igazodtak a hazai helyzetekhez, így szinte minden jugoszláv jelleget öltött, ami teljesen összhangban is volt a mozgalom törekvéseivel. Ekként kapott a cseh hős, Gašparček is egy helyi változatot, Čosát. A királyfik és cárok alakjaiból pedig Sokolić Kíča lett, mindez a közönséghez való közeledést és

a könnyebb érthetőséget szolgálta. Igaz, hogy a szokolok bábművészetet illető tevékenységének különböző aspektusairól hosszan lehetne vitatkozni, de az bizonyos, hogy ők hozták létre a bábszínházzal foglalkozó szakemberek oktatási rendszerét (a szövetség mellett az egyházközség is rendszerességgel szervezett tanfolyamokat széleskörű oktatási céllal, amely a bábszínház történetéből kiindulva egészen a báb-készítés és a technikai eszközök ismertetéséig terjedt), megszilárdítva térségünkben a bábszínházművészet intézményrendszerét. A szokol-mozgalom által létrejött bábszínházak működését, mint ahogy magát a közösséget is, derékba törte a II. világháború kirobbanása, majd ennek befejezése után az új hatalom betiltotta azok tevékenységét, s ezzel nagyszámban szűnnek meg a bábszínházak is.

A frissen kinevezett hatalom ugyan támogatja a bábművészetet, de csak a szovjet modell alapján. Állandó repertoárral és zenekarral rendelkező színházakat alapítanak. A következő évtizedekben a bábművészet fokozatosan kialakítja saját, specifikus önazonosságát. Így a múlt század hetvenes éveitől olyan komoly színvonalat ért el, amelynek keretén belül jelentős előadások születtek. Erről tanúskodik a Malo pozorište (Mai neve: Duško Radović) Duško Radović szövege alapján bemutatott *Szóról-szóra* (Na slovo, na slovo) című előadás Vere Belogrić rendezésében, amely a 15. Jugoszláv Színházi Játékokon (Ma: Sterijino pozorje) is szerepelt és díjazott lett. Majd kimagasló teljesítményt nyújtott a BITEF-en¹ résztvevő zrenjanini Toša Jovanović Népszínház Srboľjub Stanković által rendezett *Balkáni mítoszok* (Mitovi Balkana) című bábjátéka. Ezt követően pedig már a Banja Luka-i Dječije pozorište (Gyermekszínház), Predrag Bjelošević műve alapján készült *Szomorú herceg* (Tužni princ) című bábelőadása is vendégszerepelt az említett neves fesztiválon 1998-ban.

A szerbiai bábszínház történetének legjelentősebb rendezője Srboľjub Stanković. Már a múlt század hatvanas éveitől elutasítja a mesterkélrt hatásokat, saját érzéseire hagyatkozik, és a teoretikusan is átgondolt új területek és egyéni stílus megteremtése felé indul. Szükségtelennek tartotta azt a színházon belüli felosztást, amely bábukat, maszkokat, alakokat, tár-

1 Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivál – BITEF (alapították 1967-ben).

gyakat és árnytechnikát különböztet meg. Ő már más elképzelés alapján – mint animációs színhárról – gondolkodott. A bábszínházat érintő ismert mondanása: „*Akkor érted meg a bábozás lényegét, ha rájössz, hogy minden egyes eszköz: báb.*”² Fontos megemlíteni továbbá a rendező és bábkészítő Milivoj Radaković nevét, aki többek között annak az újvidéki ANIMA bábstudiónak az alapító tagja, amely két generáció rendezőt, bábmestereit és bábkészítőit nevelte ki, de amely állami segítség nélkül igen gyorsan megszűnt, említést érdemel még Živomir Joković is, a Pinokio Bábszínház alapítója, valamint a bábkészítő Milena Jeftić Ničeva Kostić.

Mire a felfelé ívelő bábművészet a 20. század 90-es éveire elérte volna, hogy egyenrangú lehessen más művészetekkel, addigra ez a történelmi körülmények miatt megghiúsult. A kilencvenes évek eseményei rányomták bélyegüket Szerbia színművészetére, melynek következménye 1999. április 22-e után a legszembeütőbb. A Belgrádra hulló NATO-bombák lerombolták a Nemzeti Televíziót, amelyet katonai berkekben csak járulékos kárként emlegetnek, de kárt okoztak még a Duško Radović Kisszínház épületén is, amelyet 1948-ban bábszínházként alapítottak. De „kárt szenvedtek” még az intézmények és más értékek is

a „komoly játékok” velejárójaként (vajon velejáró-e?). Ennek pedig az lett a következménye, hogy teret hódított az esztrád kultúra és a gátlástalan showbusiness. Ilyen körülmények között a szerbiai bábszínházak már csak tengődtek.

A jelenlegi szerbiai bábosokat hét hivatásos és államilag támogatott színház képezi. Ezek a következők: az újvidéki Ifjúsági Színház, Szabadkán a szerb, magyar és horvát nyelvű Gyermekszínház, a zrenjanini Toša Jovanovic Népszínház szerb és magyar nyelvű báboscsoportja, a niši Bábszínház, Belgrádban a Pinokio Bábszínház, valamint a kragujeváci Gyermekszínház. A belgrádi Duško Radović Kisszínház színpadán, melyet bábszínházként alapítottak, már egyre ritkábban vannak jelen a bábfigurák. Szerb nyelvű bábszínházi és gyermekszínházi előadásokat a Szerb Köztársaság Banja Luka-i gyermekszínháza is műsorra tűz. Emellett kisebb, önálló bábcsoporthoz is működnek, amelyek főleg alkalmi műsorokon lépnek fel, mint pl. az újévvarás, születésnap és hasonló.

Mivel nem léteznek hazai bábművészképző intézmények, a honi bábszínházak színpadán igen gyakori a vendéjáték. Az utóbbi harminc évben a szomszédos Bulgária bábosai gyakoroltak ránk jelentős hatást,

Balkáni mítoszok, 1991. R. S. Stanković,
bábterv: Milena JNK (Milena Kostić-Jeftić Ničeva).



Szóról-szóra, 1969. Rendező: Vera Belogrlić,
Báb: Gordana Popović, Kisszínház, Belgrád



2 Radoslav Lazić: Értekezés a bábrendezésről, Újvidék, 1991. 70. o.



Balkáni mítoszok, 1991. R. S. Stanković, bábterv: Milena JNK. Toša Jovanović Színház, Zrenjanin



A nagy méhész, 1974. Rendező: Dejan Mijač, bábtervező: Szarvas Sándor. Ifjúsági Színház, Újvidék



A nagy méhész, 1974. Rendező: Dejan Mijač, bábtervező: Szarvas Sándor. Ifjúsági Színház, Újvidék



Hinta, 1978. Rendező: Edi Majaron, bábtervező: Milena JNK Duško Radović Kísszínház, Belgrád



Szomorú királyfi, 1998. Rendező: Biserka Kolevska. A boszniai Szerb Köztársaság Gyermekszínháza, Banja Luka



Farsangi felvonulás, Fehér vasárnap, Lozovik, Velika Plana, 2005. Fotó: D. Minić



Shakespeare: *Vihar*, 2002. Rendező: Sabi Sabev, báb és díszlet: Erika Janovič. Gyermekszínház, Szabadka



Lejka, koledo-maszk. Pertate, Leskovac, 1968. Néprajzi Múzeum, Belgrád



Gozzi: *A Szarvaskirály*, 1996. Rendező: Todor Ristić, bábtervező: Markéta Černá, díszlet: Itka Hanjicova, maszk: Darko Vranić. A boszniai Szerb Köztársaság Gyermekszínháza, Banja Luka



Hauff: *A kőszív*, 2007. Rendező: Veselin Bojdev, bábtervező: Nina Staneva, Petar Csekurov, díszlet: Krum Krumov. Gyermekszínház, Szabadka

hazai rendezőink és animátoraink pedig e szomszédos országban gyarapíthatták tudásukat. A hazai bábszínházak főleg gyerekeknek mutatják be előadásait, nagyon ritka a felnőttek számára készített bábelőadás, ilyeneket főleg alternatív és kísérleti színházak tűznek csak műsorukra. A bábfigurák ritkán tekinthetőek jelképnek vagy metaforának. Mégis az újítás jelei már észrevehetőek, a bábok és maszkok megjelenése egyre gyakoribb a felnőtteknek szánt, de a bábszínházon kívüli, színházi előadásokban. A szerbiai hivatásos bábszínházak 1962 óta tartanak találkozókat, 1994-ben pedig már megszerveztek két nemzetközi bábfesztivált is: a Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztivált Szabadkán, valamint Kragujevácon a Zlatna Iskra Bábfesztivált. A Szerb Köztársaságban is létrehoztak két hasonló nem-

zetközi fesztivált: Kelet-Szarajevóban (2014) és Banja Lukán (2002).

A színházak vajdasági múzeuma olyan intézmény, amely évek óta figyelemmel kíséri a bábosok tevékenységét. Ennek eredményeként hozták létre az első bábfigurák gyűjteményét, a belgrádi Pinokio Bábszínház állandó előadásait, és az első színházi folyóiratot, a Niti (2014). A szerbiai bábozás még mindig a színházi művészet mellékágazata, nem kap elég elismerést, annak az előítéletnek az áldozata, hogy „csak” gyerekek számára készül, hogy nincs mögötte megfelelő kritikai és elméleti szaktudás, valamint szakembereket felkészítő intézmény sem. Ez a helyzet azonban nem akadályozza, hogy kiforrott művészi produkciók jöhessenek létre.

Szegedi-Szabó Béla fordítása

PUPPETRY IN SERBIA

Puppets have a special place in Serbian folk tradition, and we can discover elements of puppetry in nativity plays, too. At the end of the 19th century, wandering puppeteers and market performances played the most important role in the spread of puppetry. It was then that Todor, the Serbian version of a grotesque folk figure, was “born” and became the archetypal hero of market puppetry shows. Though wandering puppeteers continued to flourish between the two world wars, the success of the Sokol Movement in the Czechoslovak Republic gave rise to increased interest in puppet theaters with their own premises. The Sokol Movement organized pedagogic performances intended for young people, and puppet ensembles formed by the Sokol Movement had great success until they were disbanded at the outbreak of World War II. After the war, the new government supported puppet theater and established many permanent troupes and theaters, but they were only allowed to operate on the Soviet model. In the following decades, puppetry gradually became more established and admired. The advance of Serbian puppetry was truncated in the 1990s by war and historical circumstances, but now both professional and private puppet theaters are again beginning to develop. There are seven professional and centrally funded theaters for Serbian puppetry at present. There are also international puppet festivals, the most well-known of which is the International Festival of Children’s Theatres in Subotica. Puppet theaters are assisted by the Theatre Museum of Vojvodina which has founded both the first puppet collection and the first puppet theater journal, Niti.



Maskarások (Vaskó Zsolt, Gulyás László, Rumi László – Várijátékos felvonulás), 1990 körül, Miskolc



Szárnyas Sárkányok (Éles Gergő, Fekete Dávid, Rumi László), Fux Fesztivál, 2015. Nagyvárad



Rumi László a 2013-as Gyermekszínházi Szemlén. Budapest, Marczibányi téri Művelődési Központ



Szemben Balla Gábor madarával (Medveének, Kecskemét)



Ölbei Livia

„A JÓ ELŐADÁS OLYAN, MINT A FA: ÁLLANDÓAN VÁLTOZIK”

RUMI LÁSZLÓ BÁBMŰVÉSZ-RENDEZŐ

Rumi László életében egyszer csak minden apró momentum a helyére került, mint a mesében. A beszélgetés végére talán még a szombathelyi kávéházi terasz napernyője is égígérő fává változik fölöttünk.

Mert a fa előbb-utóbb mindig fölbukkan az előadásában: „Nem volt ez tudatos, csak időről időre észrevettem, hogy jó, itt egy fa.” Ott volt már a legelső rendezésében, a kecskeméti Fehérlófia-előadásban, de ott van Kormos István mesevilágában is, amelybe Rumi László az utóbbi években egészen beleköltözött. Talán éppen azért fontos számára a fa – mint az örök változásban a mozdíthatatlanság és vonatkozási pont –, mert nyughatalatlan vándorkomédiás, gólyalábas utcaszínész, aki nélkül a szombathelyi Savaria Történelmi Karnevál jelmezes felvonulása se lenne az, ami. Az idén égszínkécsodaszarvas-bábot viselt, ki-kiszólva az út szélén bámészkodó közönségnek. Micsoda könnyedség, játék és magától értetődő humor. Gólyalábon bejárni ezt a távot igazi sportteljesítmény, de hát azt már nem látja senki (nem is kell látnia), hogy a vonulás végén, a mellékutca jótékony sötétjében milyen megkönnyebbülés kibújni a maszkból és lecsatolni a hosszú lábakat. És már benne is vagyunk a közepében, elragad a sodrás, a sokfelé kanyargó pálya, amelynek mégis pontosan kijelölt iránya van.

– Két alapvető sötétségélményre emlékszem, mindkettő a színházhoz kapcsolódik. Színpadi díszítőként kezdtem érettségi után Győrben, akkor nyílt meg az új színház, '79-ben. Nem sikerült a felvételim a Színművészeti Főiskolára, de a színház közelében akartam maradni. Egyszer ki kellett menni a díszletraktárba, zárt bodegájú kocsiban utaztunk, szikrányi fény se szűrődött be – csak annyit lehetett érezni,

hogy kanyarodunk. Félelmetes volt, de izgalmas. A második: az új, még át sem adott színházépületben – titokban – próbát néztem, és elaludtam a hátsó sorban. Fölébredtem éjszaka kettőkor – sehol senki. Botorkálva, de megtaláltam az egyetlen nézőtéri ajtót, amelyik nem volt bedeszkázva! – a portás úgy nézett rám, mint valami kísértetre. Szerencsére nem félek a sötétben, apám erdész volt, kint laktunk a csepregi erdő kellős közepén, amíg nem mentem iskolába, öcsémmel együtt. Ott éltek apai nagyszüleim is. Nagymamám ügyes kezű varró- és szakácsnő volt, nagyapám pedig, ács lévén, mindenféle fajtákat, papírsárkányt, kákából font széket, kis szerkezet, képeslapból ökröcskéket... MINDENT csinált nekünk! Reggeltől napestig epréztünk, tehenet legeltettünk, gombásztunk – mesebeli erdőben telt a gyerekkorom.

– Akkor itt van a forrás: a fajtápektől egyenes út vezethet a bábokhoz.

– Hogy a nagyapám ezermester volt, az kétségtelenül benne van a választásaimban. Ebből a hajlandóságból jutott apámnak is. Mindkettejüknek fontos volt, hogy valamit létrehozzanak saját elképzelésük szerint. Öntörvényű, alkotó emberek voltak. Büszkeség tölt el, ha rájuk gondolok.

– Te is fűrtál-faragtál?

– De még hogy? Még írni se tudtam, de szögelni már igen. Micsoda móka volt harminc szöveget belevernival kalapáccsal a sámliba! A nagyapám mindig engedte a gyerekeknek azt csinálni, amit szeret: mászhattunk fára, egyedül szánkózhattunk, pecázhattunk a Herpenyőben! Ugyan „autodidakta” volt, mégis vérbeli pedagógus, azt gondolom.

– Ilyen is maradtál, nem? Aki azt csinálja-csinálhatja, amit szeret.

– Szerencsés vagyok, mert az előadásaim nagy része úgy született, hogy én választhattam ki, mit szeretnék rendezni. Bár a színészek adottak egy bábszínházban, a csapatot – a tervezőt, zeneszerzőt, koreográfust – én állíthatom össze. Hiszem: elengedhetetlenül fontos, hogy a társakkal egyet gondoljunk, „egy húron pendüljünk”. Csak akkor lesz egységes az előadás.

– *Mikor derült ki, hogy közöd van a színházhoz? Számomra te vagy a született komédiás.*

– Lassan alakult. Biológia tagozatra jártam a cell-dömölki Berzsenyi Gimnáziumba. Szerencsére nagyon jó magyartanárnk volt: Léránt Feri bácsi. Ő vezette a diákszínjátszó kört! Tündéri ember, született polihisztor! Ha elakadtunk a matematikában, akkor a magyar óra kellős közepén képes volt áttérni a matek feladatokra, vagy a kémiára, vagy a fizikára. Hopp, most jut eszembe, hogy még a csepregi általános iskolában, Király Mária, kedves magyartanárnőm vett a szárnyai alá – tehát a versmondás valójában ott kezdődött. A gimnáziumi években – Léránt Feri bácsi és Unger Edit énektanárom mellett – Czukor Gyuri hatott rám nagyon. Népművelő volt és úgy tudott citerázni, mint senki más! Nem mellesleg: olyan szellemiségű diákelőadásokat rendezett, ott a művházban, amilyenekkel azelőtt még soha nem találkoztam! Egészen máshogy művelte a színjátszást, mint ahogy akkoriban szokás volt. Szerintem ma is érvényesek lennének az előadásai. Nagyon sokat tanultam tőle: éleztzéléletet, iróniát, meg gyönyörű népdalokat. Érettségi után nagy mellénnyel jelentkeztem a színművészetire. Nem tudtam, hogy az milyen kemény dolog. A második rostaíg jutottam...

– *Szóval: a csepregi erdő, a nagypapa fájátékai, a celldömölki gimnáziumi évek, Győr. De a báb-színház még nincs sehol.*

– Győr után Móra kerültem, a helyi kultúrházat a rendkívül agilis Szele István igazgatta. A fazekasszakkört pedig Nagy Benedek szobrászművész vezette – állandóan a műtermében lógtam, nagyon jóban lettünk. A Lamberg-kastélyban aztán számos kiváló művészt megismertem! Elragadó sugárzása volt ennek a körnek, kinyílt a szemem a (művész)világra. Csak előbb még kicsit be kellett csuknom.

De főleg a számat, mert beszippantott a BM-határ-őrőség. Ő jajj! Száz meg száz hajnali madárkoncert közönsége voltam ám! Meg aztán éjszakai dobolások, a jáki határ-őr konyháján, az óriási fazekakon! (Azóta se hagytam abba.) Leszereltem, hazaköltöztem, de Csepregben valahogy nem találtam a helyemet. Abban az időben rengeteg nádsípót faragtam, jártam kézműves-vásárokbá: nem gazdagodtam meg belőle, de örömet szerzett, hogy a járóelők szeme láttára elkészül valami, ami „piszkosul tud szólni”. A nádsípfaragás minden csínját-bínját különben itt tanultam Szombathelyen, Németh Tamás jazz-zenész barátomtól, amikor postás voltam, a katonaság után. Akkor bukkant föl Korompai Peti, hogy „Rumi, gyere Kecskemétre, ott most nagy élet van.” Akkor szerveződött a Szórakaténusz Játékmúzeumban, Vidák István és Nagy Mari köré egy fiatal társaság. Vidákék lelkes kézműves-tanulóként elhatározták, hogy felelevenítik a nemezelés hagyományát. Egy tucat velem egykorú fiatal gyűlt össze akkor Kecskeméten. Többek között a Berecz Andris is odajárt mókázni, akkor még nem volt befutott énekes-mesemondó, ott gyúrta ő is mezítláb a nemezt. Amikor 1985-ben először bementem a „Szórákába”, levettem egy nádszálát a polcról, farigcsáltam belőle egy vagány dudát, István nyomban megkérdezte, hogy volna-e kedvem hangszerkészítést tanítani a gyerkőcknek a Játékmúzeumban. Hú, az akkor nagy szó volt! (Plusz kettőszázhatvan forint, vasárnap délelőttönként!) Közben nemezelni is megtanultam. Meg sárkányt építeni, illetve feleleveníteni mindazt, amit nagyapámtól ellestem, gazdagodva a festőművész Bodóczky István remek sárkányépítő könyvének tanulságaival. A sárkányozás csodálatos tevékenység: létrehozol egy kézzel festett „tárgyat”, ami repül a madarakkal. Később a *Kisdobos* folyóirat hátoldalán is megjelentek „papírsárkány-szabásmintáim”. Rumi Ferenc nagyapám biztos büszkén figyelgetett az egervölgyi felhők széléről!

– *Őrzöd azokat a Kisdobos-példányokat?*

– Valahol megvannak, de hogy pontosan hol, nem tudom. Már annyit költöztem.

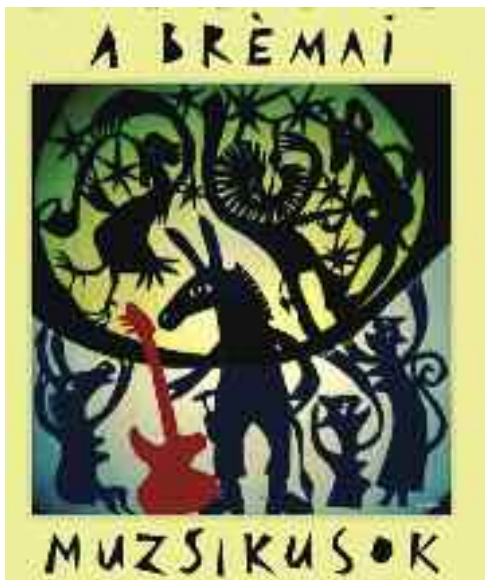
– *Szóval a 80-as évek közepe, Kecskemét. Itt lesz hamarosan a bábos világ „közepe”.*



Egy kupac kufi, 2015. Brighella Bábtagozat, Szatmárnémeti



Babszem Jankó, 2013. Rendező: Rumi László, tervező: Tóth Andrea. Kóvér Béla Bábszínház, Szeged



A brémai muzsikások 2015 (plakát és tervrajz). Rendező: Rumi László, tervező: Makhult Gabriella, zene: Ágoston Béla. Szigligeti Színház – Lilliput Társulat, Nagyvárád



– Miközben sok mindent csináltam, beiratkoztam a kecskeméti tanítóképzőbe – vagyis az óvónőképzőbe... A fősulin működött már a Círóka Bábcsoport. Életem első bábját nekik készítettem: Báron László tanár úr „rendelt” tőlem egy szamarat *A brémai muzsikuskhoz*. Mire elkészült a facsaci, Báron tanár úrtól Géza – Kovács Géza – átvette a csoportot. Elhívott furulyázgatni, de akkor még nem gondoltam, hogy bábozni akarok. Viszont egyre



Csillaglépő Csodaszarvas, 2008. Rendező: Rumi László, báb- és díszlettervező: Balla Gábor, zene: Szokolay Dongó Balázs. Szigligeti Színház – Lilliput Társulat, Nagyvárd



többet jártam a Círókába, egyre kevesebbet az órákra. Ebből aztán komoly feszültségek adódtak, a „világnézeti professzor úr” állandóan engem froclizott. Mondhatjuk, kiteljesedett az életem, értelmet nyertek az addigi vargabetűk. Plakátot terveztem és díszletet, zenei kísérő voltam, játszottam – mikor mire volt szükség. Közben elvégeztem a Bábszínészképző Stúdiót, amelyet Kovács Géza indított el... nagyon intenzív időszak volt: tanultunk és folyamatosan játszottunk. Jó volt, a fiatal embereknek kell a terhelés.

– *Itt kezdted a rendezést is?*

– Igen, '91-ben Géza megengedte, hogy rendezzek. A *Fehérlófia* verses darab volt, én írtam a szöveget, játszottam is benne, Boráros Szilárd volt a tervező-bábfaragó. Egy hétméter magas, stilizált FA köré szerveződött a történet. Mintha nyitott nemez-sátorban üldögéltünk volna, a nézőkkel együtt. A fához mondott fohással kezdődött az előadás; és a premieren, ahogy a fa mellett elnéztem, ott ült apám. Alig tudtam folytatni a szövegemet, annyira érzékenyültem: ott ül az én apám, aki rengetegnyi fát ültetett életében! És egyszerre csak összeállt a kép: az erdő, ahogy csücsülök apám oldalkocsis motorján, nagyapám ácsszerszámai... Szép pillanat volt. Aztán két év múlva már szűknek éreztem a Círókát. Hét fontos-játékos évet töltöttem ott, és talán éppen az első rendezéssel kezdődött az elszakadás. Hirtelen úgy éreztem, van affinitásom ahhoz, hogy a szöveget, a zenét, a látványt hogyan kell egységes világgá szervezni.

– *Pedig ez volt a Círóka önállósodásának, meg erősödésének a nagy korszaka.*

– Nem volt éppen sétagalopp! A Círóka eleinte a Katona József Színház tagozataként működött, bár a színház akkori igazgatója meg volt győződve arról, hogy a közönségnek operett kell, reggel, délben és este. Úgyhogy nem volt kedvence a bábszínház (bezeg a „fejkvótának” örült). Géza egyszer csak azt mondta, hogy ebből elég és a tizenegy főt számláló bábos társulat egy emberként felmondott. Önállóak lettünk, alapítványként működött a Círóka egy évig. Vettünk egy nagyon öreg Škoda kisbuszt. Rengeteget játszottunk, állandóan úton voltunk. Aztán amikor Hideg Antal – kecskeméti költő – lett az alpolgármester, sokat

segített a Círókának. A „motor” persze Géza volt, addig járt, míg helyet nem kaptunk. A Garabonciás-házba költöztünk, előtte ez volt Magyarország első kultúrkocsmája. Végül Géza kijárta, hogy legyen önálló épületünk: elkészült a Círóka Bábszínház, két ütemben, előbb a kamaraterem, aztán a nagyterem. Remek épület lett, minden hibácskájával együtt.

– *Mindeközben működött és nemzetközi híre tett szert a Maskarás.*

– Pályi Jancsi, Kovács Géza meg én alapítottuk az együttest – mint *Báb- és Utcaszínházi Társulást*. 1988-ban voltunk Jelenia Górában egy fesztiválon, és azt láttuk, hogy a lengyelek, csehek, franciák, németek mindent tudnak: zsonglörködnek, gólyalábaznak, zenélnek, és közben még báboznak is. Hazajöttünk, harmadnap gólyalábakat csináltunk alumíniumból. Én persze nem 60 centissel, mindjárt egyméteressel kezdtem: annak idején a nagyapám barkácsolt nekem fa-gólyalábat, és a „zsigereim” emlékeztek, hogy kölyökként árkon-bokron gázoltam vele.

– *És még ma is: egyik nap itt vagy, a másikon ott, gázolsz árkon-bokron át.*

– Ez nagy kérdés – vajon mi okozza, hogy nem tudtam, nem akartam lecövekelni. Talán mert „gyönyörködtet a változatosság”. Különböző városok, különböző színházak, színészek, mindenki másban erős, új helyzetek, feladatok – valószínűleg ezért nincs fix társulatom. Engem ez inspirál! Amúgy a szakmai pályafutásom is ebből a kettőből áll össze: utcaszínház, tele improvizatív elemekkel – és a bábszínház, kötöttebb formákban, kulisszák és lámpák között. Ami összeköti őket, az a Játék.

– *A karneváli menetben, a gólyalábról kiszólva mondtál valamit, ami szíven ütött: „Csodaszarvast vacsoráltam – vagy ő evett engem?”*

– Amikor az ember valamivel nagyon erősen foglalkozik, *flow-élménye* van, beleolvad és átadja magát, akkor megszűnnek a határok: eggyé válsz azzal, amit csinálsz: „bekebelez” a Csodaszarvas... Ebben is példaképem az Amerikában élő, német származású Peter Schumann, a *Bread and Puppet* társulat alapítója. Őt egyszer Géza elcsábította: tartson workshopot Kecskeméten. Három héten át festettünk, táncoltunk, zenéltünk vele, a mester közöttünk élt. Fél kézzel megfestett egy gyönyörű indiánt, kartonra,



Mátyás király és a kolozsvári bíró, 2011. Rendező: Rumi László, tevező: Balla Gábor; zene: Szőke Kavinsky András. Szigligeti Színház – Lilliput Társulat, Nagyvárád



– Lehet, hogy mindenütt a „nagy csapatot” keresed, nem?

– Csak úgy tudok létezni, ha a kollégákat magam mellé tudom állítani. Ha úgy alkotnak, hogy nem utasításokat hajtanak végre, hanem magukénak érzik, amit csinálnak, akkor lesz jó az előadás. Ha nem, akkor közepszerű előadás születik. Bárhol dolgozom, mindig úgy kezdem a napot, hogy bemegyek a műhelybe: sziasztok, mi újság, ez milyen gyönyörű, ezen valamicskét kéne javítani. Amikor csak lehet, én is csinállok valamit: bambuszt hajlítok, vagy festünk együtt a tervezővel. Az az iskola, ami a Círókában volt, hogy mi magunk kaszírtuk magunknak a bábokat – ahogy Ildikó néni is mindig csinált valamit a kezével –, máig hatással van rám. Az „ősbábos” kitalálta, megcsinálta és meg is mozgatta a bábot – ilyen emberből kevés akad már a világban. Szakosodás van.

Örvendetes, hogy az a progresszió, amely a Bóbitával, a Círókával elkezdődött, most már máshol is érzékelhető. Az utóbbi 15-20 évben nagyot fejlődött a bábművészet Magyarországon. Végre elindult például a bábszínész- és bábrendező képzés a Színművészeti Egyetemen!

– Te ott nem tanítasz? Volna mit továbbadnod.

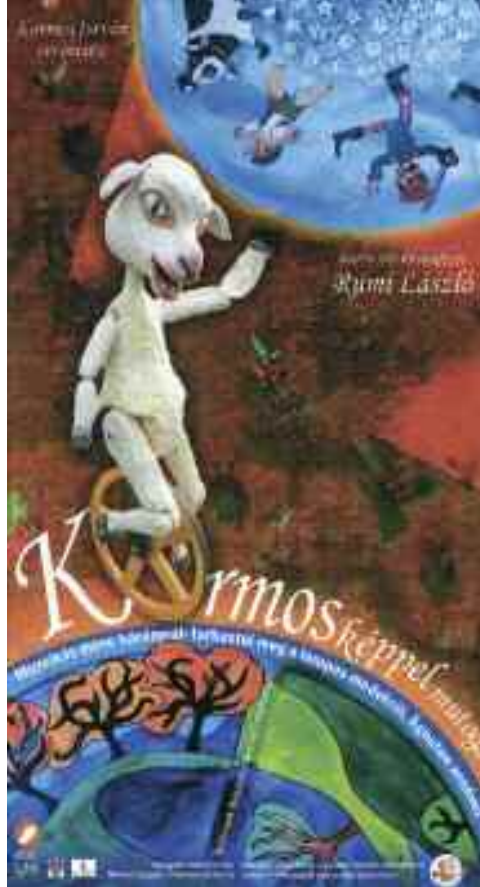
– Egy Csipkerózsika-vizsgaelőadást rendeztem jó pár éve Schneider Jankóékna. De a mi hároméves képzésünket nem akkreditálták, úgyhogy diploma nélkül maradtam. Ezért aztán nem is taníthatok.

– Mindent tudsz, csak papírod nincs róla.

– Hosszú ideig nem éreztem a diploma hiányát, de a tanítás – az most már tényleg jólesne. Igazgatói pályázathoz is kellett volna, bár igazgatói pozícióra nem vágyom, művészeti vezető inkább lennék.

– Mondasz kiemelkedően jó stáb-élményeket?

– Kiemelkedőt nem tudok, mert ahova megyek, megpróbálom az embereket úgy doppingolni, hogy végül úgy érzem: a munka révén mindig sikerül a legjobbat kihozni belőlük. Mindenhol másképpen. Tudom, hogy mit tud – és mit nem tud – az adott társulat, és megpróbálom úgy fordítani a dolgokat, hogy mindenki a tudása legjavát mutathassa meg. De olyan nincs, hogy ne legyen élő zene az előadásban. Hihetetlen például, hogy itt a Meseboltban mindenki játszik hangszereken – ami persze



Csehországban vagy Oroszországban egy bábszínésztől alapkövetelmény. Anélkül nem kap egy színész diplomát, hogy ne tudjon hangszereken játszani. – A 2015/16-os évadot éppen Szombathelyen kezded, egy Kormos István-mese fölújításával. Pontosabban népmese ez, szép Kormos-átíratban. Az a sorozat nagyon hozzád nőtt, mintha az emblémáddá, a világod „esszenciájává” vált volna. Ő is népmeséket írt át – mint te a kezdet kezdetén a Fehérlófiát. Az égigérő fa pedig éppen az Osiris-kiadásban 2003-ban megjelent gyűjtemény címadó története.

– Nagy László, Kormos, Zek, Weöres – szeretem azt a hangot, ahogyan ők megszólalnak. Amikor a Kormos-könyvet megláttam – tizenegy verses mese van benne –, rögtön tudtam, hogy valami fontosra, valami alapvetőre találtam. A népmese világmodell, soha nem spekulatív képződmény: olyan, mint a mennydörgés vagy a patakcsobogás. Használni kell, mert nagy kincs. Kormos rájött erre már fiatal korában és nagyon szépen integrálta a népmesei motívumokat. 2009 óta még hetet rendeztem meg



Kormos képpel mutogat (A repülő farkas – A táncoló bárány), 2013. Rendező: Rumi László, díszlet, jelmez: Makhult Gabriella, Bérces Katalin, Balla Gábor, zene: Ágoston Béla. Szigligeti Színház – Lilliput Társulat, Nagyvárád





Az égigérő fa, 2015. Rendező Rumi László, dramaturg: Gimesi Dóra, tervező: Boráros Szilárd, szereplők: Kovács Bálint, Lehőcz Zsuzsa, Takács Dániel. Mesebolt Bábszínház, Szombathely



Az égigérő fa. Sz: Kovács Bálint

a versmeséiből: Kecskeméten, Békéscsabán, Szegeden és Marosvásárhelyen. Nagyváradon pedig három mesét raktam bele az előadásba.

– *Vándorolsz, de azért vannak visszatérő munkatársaid.*

– Közben meg mindig figyelem a sok tehetséges grafikust, festőt, szobrászt! Hál'isten két nagylányom – Zsófi és Bori – is „bábszínházközelbe” került! A képzőművészet mellett nagyon fontos számomra az előadásokban a zene. Ágoston Béla az egyik jó emberem, aztán Szokolai „Dongó” Balázs, akivel gyakran dolgozom – és Krulik Zoli, a Makám vezetője.

– *Lesz „Kormos-összes”?*

– A Kormos-gyűjteményből *A halál és az öregasszonyt* szeretném felnőtteleződésként színre vinni, zseniális a nyelvi humor! Bár Magyarországon még tartja magát a közvélekedés, hogy a bábszínház gyerekeknek való entyem-pentyem és nem kell művészetszámba venni. De azt tapasztaltam, hogy ha egy előadás „jól van megcsinálva”, akkor a felnőttekben is feltámad a gyer-

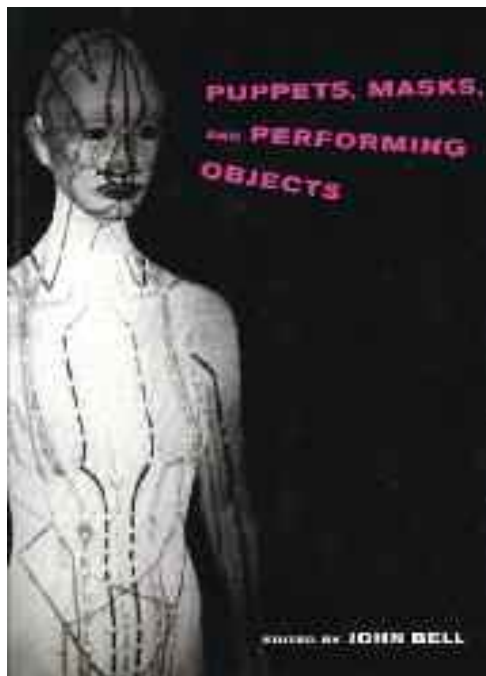


meki énjük, és kerek szemmel tudják nézni a produkciót. A jó előadás persze nem egynemű: rétegei vannak, szinte élőlényként működik. Olyan, mint a fa: állandóan változik. Alatta ülsz és mosolyogsz.

Szombathely, 2015. augusztus

“A GOOD PERFORMANCE, LIKE A TREE, IS EVER CHANGING”

This article is an interview with László Rumi and follows his career from the beginning, through his childhood experiences, up to his production of István Kormos' *The Tree that Reaches the Sky* at the Mesebolt Puppet Theatre of Szombathely in 2015. The tree referred to in the title always pops up at some point in each of his performances. It appeared in the very first piece he directed in Kecskemét, *Son of the White Mare (Fehérlófia)*, and later in István Kormos' fairy tale world, a terrain in which Rumi has immersed himself in recent years. Perhaps the immovable tree as an enduring reference point in an ever-changing world is so important to László Rumi because he is a restless wandering comedian, a street actor on stilts, an artist whose life and work is characterized by lightness, playfulness and improvised humor. Essential in Rumi's work is a fundamental sense of play that is like the tree from which grow the two branches of his art: street theatre, full of improvisatory elements, and puppet theatre with its stricter forms of scenery and lighting.



Puppets, masks, and performing objects címlapja (Szerk.: John Bell)



Julie Taymor



Az oroszlánkirály, 1997



Richard Schechner

INTERJÚ JULIE TAYMORRAL¹

JACQUES LECOQ TÓL AZ OROSZLÁNKIRÁLYIG

Julie Taymorral 1998. március 19-én készítettem interjút manhattani stúdiójában. Akkoriban (és a mai napig töretlenül) az általa készített *Oroszlánkirály* elképesztő sikerrel játszották a Broadway-n. Taymor karrierje kontinenseken, médiumokon és szórakozóhelyeken ível át Indonéziától egészen az off-off Broadwayig, Japántól a New York Shakespeare Fesztiválig, a színpadtól a televízióig át a filmig. Sőt, amikor találkoztunk, éppen Shakespeare *Titus Andronicus*ának filmadaptációján dolgozott. A film ötlete 1994-es színpadi rendezéséből eredt. A mozifilm végül 1998 és 1999-ben forgatták Rómában és Horvátországban, Titus szerepében Anthony Hopkins, Tamoraként pedig Jessica Lange-et láthattuk, 1999-ben mutatták be. Az interjúban Taymor karrierje egészéről mesélt, de leginkább a maszkokhoz, a bábokhoz és a kellékekhez fűződő viszonyáról kérdeztem.

– Schechner: *Mi a kapcsolat a korábbi munkáid – amelyeket Herbert Blauval² készítettél, amikor Indonéziában voltál – és a jelenlegiek (mint például Az oroszlánkirály, A zöld madár, a Bolondok aranya, az Oedipus Rex és a Titus Andronicus) között? Vannak emberek, akik csak szimplán maguk mögött hagyják korábbi munkáikat.*

– Taymor: Én egyáltalán nem vagyok ilyen, sőt, inkább éppen az ellenkezője. Azoknak a dolgoknak, amelyeket 16 évesen, Párizsban Lecoq pantomim iskolájában tanultam, leginkább a maszkkal való munkához volt köze; és a Herbert Blauval való munka az ideográfokon³ velem maradt. Nem vontam zott, hogy pantomimes legyek, de teljesen belebonyolódtam a maszkok használatába, és abba, hogy miként lehet egy testet maszkként alkalmazni.

A Lecoqnál végzett munka arról szól, hogy az ember fegyelmezetté váljon a teste használatában. Nemcsak pantomim volt, hanem természetes maszkokkal, karaktermaszkokkal és absztrakt maszkokkal is foglalkoztunk.

– Schechner: *Azt mondtad, hogy kapcsolatba kerülél a testeddel – szeretném, ha ezt jobban kifejtenéd, mert szeintem az egyik legfigyelemreméltóbb dolog Az oroszlánkirályban és a maszkos munkáidban általában, az a dialógus, ami a maszkot viselő ember és a maszk között jön létre.*

– Taymor: A Lecoq-módszer lényege, hogy a test egy teljes forrás arra, hogy bármit kifejezhess, az érzelmeket is beleértve – ezt úgy csináltuk, mint a színészek. De ez nem arról szól, hogy eljátszod, hogy szomorú vagy. Mi az a szomorúságban, amitől a test megkeményedik vagy felpuhul? Milyen ritmusa van a szomorúságnak? Tehát a tested eszközzé válik. A tested olyan, mint festőnek az ecset. Eleinte teljesen bekegerezálhatatlan. A természetes maszkkal kezdesz. De később más dolgokkal is találkoztam, amiket érdekesnek vagy inspirálónak találtam. Mikor és hogyan lehetünk kövér vagy sovány emberek? Hogyan szabadulunk meg attól, akik valójában vagyunk? Mi van egy vékony emberben, mi az a szögletesség, mi az, amitől valaki vékonynak érzi magát? Képesnek kell lenned átváltoztatni a testedet. Lecoq munkájának ez a része elkápráztatott.

Majd találkoztam egy nővel, Madame Citronnal (Reneé Citron, tanár a Jacques Lecoq iskolánál az 1970-es évek elején), aki megismertetett a bábjátékkal, ami azért volt nagyon jó, mert akkoriban a báb, mint művészeti forma nem igazán érdekelt.

1 A cikk eredetileg a *The Drama Review*-ban jelent meg, 43. évf., 3.szám, 1999 ősz.

2 Színházrendező és elméletíró. Az Actor's Workshop megalapítója San Franciscóban.

3 Az ideográf fogalmát Julie Taymor alkotta és a munkamódszerének egy fontos elemét írja le vele. (Sz. V)

Játszottam velük gyerekkoromban, mint bármelyik gyermek, de semmi több. Madame Citron tárgyanimációt tanított, így igazán pantomimról tanultunk, arról, hogy megértsük az alakot, a formát és az anyagot. Mi a levegő? Milyen érzés levegőnek lenni? Milyen az, amikor vezetnek, amikor nehéz valaki? Milyen a jég? Mi történik egy tárggyal, amikor valami ránehezedik? Tegyük fel, hogy éppen egy konkrét képet akarok használni, mondjuk egy csöpögő csapét. (Taymor hangjával utánozza a csap csöpögésének hangszínét és ritmusát. Hogy (szünet) csö (szünet) pö (szünet) gö (szünet) csap (szünet) legyenek. És ez milyen érzés? Amikor Madame Citron söprűt használt, mi a söprű formájára gondoltunk és arra, hogy mit csinál, majd életre keltettük. Így párbeszédet készítettünk söprűk, üvegek és labdák között. Csodálatos volt. Rájöttünk, hogyan lássuk őket igazán, hogyan antropomorfizáljuk ezeket a tárgyakat.

– Schechner: *Igen. Azért mosolygok, mert amikor azt mondd söprű, azonnal –*

– Taymor: Disneyre gondolsz!

– Schechner és Taymor: *Fantasia! A bűvészinás!*⁴

– Taymor: Látod, mi is az animáció? Az, amikor valóban meg tudod tölteni étellel az élettelen tárgyakat. És ez a bábjáték csodája. Tisztában vagy vele, hogy halott és ezért életre kelted, lelket adsz neki.

– Schechner: De hogy mondhatod, hogy ez nem karakterologikus?

– Taymor: Ez antropomorfikus. De az absztrakt maszkos játék nem arról szól, hogy emberi karaktereket formáljunk.

– Schechner: *De mi van az érzelem eljátszásával?*

– Taymor: Mondjuk először csak az absztrakt maszkok voltak kerekítve. Majd később a testnek – ez az, ami tisztán absztrakt – is azt a kerekiséget kellett megjelenítenie. És amikor ezt csináltad, érezted magad valahogy. Amikor valamilyen jelmezt adsz valakire, az az ember érez valamit. Tehát így lehet tovább vinni. Arra kényszeríteni az embert, hogy

magára öltön egy konkrét külső formát – ez a maszkok egyik karaktere. Volt egy másik dolog is, amit Lecoqnál csináltunk, még a maszkok előtt – de ne felejtse el, hogy akkoriban csak 16 éves voltam –, hogy koncepciókat játszottunk el. Tegyük fel, hogy el akartál játszani egy tájképet a testeddel. Megteremtettük a tájkép koncepcióját. Ezt a mai napig alkalmazom. Így szoktam darabokat is értelmezni. Amikor a *Titus Andronicus* dolgoztam, az első négy-öt napon nem engedtem a színészeket, hogy karakterekben gondolkozzanak. Azt mondtam: *Rendben, most nézzük meg komolyan, hogy milyen témákról szól a darab, legyen az erőszak, rasszizmus, stb. stb.* Majd megkértem a színészeket, hogy igen absztrakt módon ideográfokat alkossanak. Amit ezekből kaptam, lényegtelen, hogy belőlük jött vagy belőlem, egy vizuális stílusa lett a produkciónak, amit használhattam, és amiben dolgozni tudok. De abban is segít, hogy ők is megértsék. Illetve közelebb hozza egymáshoz a színészeket versengés nélkül: nem az a lényeg, hogy ki a sztár, ki pedig ez vagy az. Sőt, hirtelen mindannyian arról beszélünk, hogy miért is csináljuk meg ezt a darabot. A *Titus*nál nagyon feszes koncepciókat találtunk ki.

– Schechner: *Mit értesz pontosan ideográfom?*

– Taymor: Az ideográf az esszencia, egy absztrakció. Amikor leszűkíted a témádat a két-három legalapvetőbb motívumra. [...]

– Schechner: *Azt mondtad, hogy 16 éves voltál, mikor Lecoq iskolájában tanultál? Nyár volt? Vagy kivettek az iskolából? Párizsban éltél akkoriban?*

– Taymor: Korábban érettségiztem a szokásosnál és egy színházi workshopon vettem részt Bostonban Barbara Lindennel és Julie Portmannel. Az 1960-as években nőtem fel, miközben Living Theatre⁵-féle dolgokat csináltunk – színházat csináltunk a semmiből, szimpla ideákból, de úgy éreztem, nem vagyok elég képzett. Tudtam akkoriban, hogy jó vagyok mozgásból. Azt is tudtam, hogy szeretnék valami fizikális fegyelmet. Túl fiatal voltam Lecoqhoz, de azért sok mindent tanultam tőle. Úgy

4 <https://www.youtube.com/watch?v=D0vrrPvnE6k>. Letöltés ideje: 2015-10-22.

5 Az egyik legkorábbi kísérletező színházi társulat az Egyesült Államokban. 1947-ben alapították.

értem, ő általában nem vett föl ennyire fiatalokat. Egy évig tanultam nála. Ha idősebb lettem volna, minden bizonnyal elvégeztem volna a 2 éves kurzusát, de inkább Oberlinbe mentem főiskolára.

– Schechner: *És ott találkoztál Herbert Blauval. Mi volt a Lecoqnál végzett munkád és a Blaunál tanul-tak közötti kapcsolat?*

– Taymor: Az volt a kapcsolat, hogy Blau hasonló stílusban dolgozott, mint Grotowski vagy Peter Brook, és őt is az absztrakció érdekelt. Az ideográfok ötlete valószínűleg tőle jött. Azt szerettem a legjobban a Blauval közös munkában, hogy annyira heves volt. Én pedig annyira a fizikalitás és a vizualitás felől jöttem. Párizsban pantomim iskolába jártam, nem kellett beszélnem. Alig beszéltem franciául, nagyon csendes voltam. Majd Blauval egyszer csak egy két órás szóló improvizációs beszédet kellett tartanom! Sikerült kihoznia ezt belőlem, belőlünk: Bill Irwin, Mike O'Connor is a társaim voltak. [...]

– Schechner: *Ugorjunk kicsit, most Indonéziába. Wayang kultot tanultál?*

– Taymor: Tudod, azt már tanultam korábban Seattle-ben, az *Amerikai Társadalom a Keleti Művészetekért*ben, de nem azért mentem Indonéziába, hogy tradicionális művészeti formákat tanuljak. Azért mentem, hogy megfigyeljek. Ez egy kicsit Peter Schumannak köszönhető. Ő mondta nekem, hogy csak figyeljek, és ne kötelezzem el magam egy mesternek sem. Tudod, dolgoztam a Bread and Puppettel egy nyarat Goddardban. Peter látta, hogy tudok szobrászkodni, így éjszakánként a csűrben dolgoztam, ő pedig néha odajött és adott néhány tanácsot. Én pedig azt mondtam, hogy *Ezt és ezt fogom csinálni, mit tanácsolsz? Kivel dolgozzam?* Ő pedig csak annyit válaszolt: *Ne csinálj semmit, csak figyelj.* Azt hiszem, észrevette, hogy rengeteg volt a Bread and Puppethez hasonló alkotó, és nem találta őket túl izgalmasnak. Peter úgy érezte, hogy ha megvan a saját víziód, annak látszódnia kell. *Ne szokjál rá semmire. Ne menj el bunrakut csinálni azért, hogy utána bunrakut csinálj.* Azt tanácsolta, ha megvan rá a lehetőségem, hogy utazzak, akkor utazzam, használjam ki az időmet, és csak figyeljek. Ezért japán árnyszínházat tanultam

egy kicsit erre is, arra is, de eredetileg úgy terveztem, Indonéziában csak három évig maradok. Végül úgy alakult, hogy sokáig maradtam, de ez azért volt így, mert elkezdtem a saját dolgaimat csinálni.

– Schechner: *A Teatr Loh-t, igaz?*

– Taymor: Igen, de nem rögtön ezzel indult.

– Schechner: *Majd az autóbaleseted miatt visszajöttél az Egyesült Államokba, de utána visszatértél Indonéziába, igaz?*

– Taymor: Több balesetem is volt. Összesen négy évig éltem ott, nagyjából 1974 és 1978 között – nem emlékszem a pontos dátumokra.

– Schechner: *Végig Jáván voltál?*

– Taymor: Az első két évet Jáván, az utolsó kettőt Balin töltöttem. [...] Mondok neked egy példát az ideográfia *Az oroszlátnkirályból*. Mint rendező, nem kértem még fel senkit tervezőnek, nekem kellett kitalálnom a koncepciót. A Disney Stúdióval való egyezségünk három részből állt, az első az volt, hogy legyen koncepcióm. Ha mindannyian meg egyeztünk a koncepcióban, akkor folytathatom a munkát. Passzolt hozzám ez a hozzáállás, mert nem bírtam volna, ha olyasmibe kényszerítenek, amit nem tudok vállalni. Disney hasonlóan gondolkodott. *Az oroszlátnkirály* ideográfja a kör volt. Az élet körforgása. Ez a szimbólum a legegyszerűbb és leglényegibb módja, hogy *Az oroszlátnkirályról* beszéljünk. És egyértelműen ez a legnagyobb dolog is. Tehát mielőtt felvették volna Richard Hudson-t, mint díszlettervezőt, már körökben és kerekben gondolkodtam. És hogy mindegy, milyen lesz a Büszkeség Sziklája, sosem fogom a filmbelit megcsinálni. Tudtam, hogy valahogy absztraktnak kell lennie. Látod a napot, majd az első bábót, amit elképzelttem, a Gazella Kereket. A Gazella Kerék az egész koncepciót megtestesíti. Tudod, miről beszélek, igaz? [...] Az, amelyiknél egy ember megy keresztül a színpadon, és közben nyolc vagy kilenc ugráló gazellát látsz. Egy lekicsinyített báb, így a távoli képet is látod, és a közelit is. Elvittem a makettet Michael Eisnernek a Disneyből, és azt mondtam, hogy a hagyományos bábszínházban eltakarják valami fekete anyaggal a kerekeket, és csak a picit gazellákat látod mozogni. A mozgató sem látszik. De hagyjuk a takargatást, mert ha nem

takargatunk és a szerkezet is láthatóvá válik, az egész hatása még varázslatosabb. És ez az, ahol a színháznak hatalma van a televízió és a film fölött. Abszolút ez az, ahol a varázslat működik. És nem azért, mert az egész illúzió, és nem tudjuk, hogyan lesz valósággá, hanem azért, mert pontosan tudjuk, hogyan készül. Ezen felül, ez a kicsi Gazella Kerék maga az élet körforgása. Így újból és újból, akár értelmezi a közönség, akár nem, megerősítem.

– Schechner: *Eisnernek azonnal megtetszett?*

– Taymor: Teljes mértékben. Azt mondta „megvan!”. Akkor tudtam már, hogy a fejen lévő maszkokat is meg tudom majd csinálni. Meg tudtam mutatni a munkafolyamatot. Vannak helyek, ahol el vannak rejtve a mechanikus szerkezetek, de azok nem a fontos részek. Nem láthatod például a Büszkeség Sziklájának a mechanikus részét, de nagyjából mindenhol máshol igen.

– Schechner: *Az egyik dolog, amit nagyon szerettek Az oroszlánkirályban, az pont a feszültség a között, amit látsz, amit elképzelsz, és amit tudsz. Elfelejtettem már a színész nevét, de tudod, az, aki Zazut játssza...*

– Taymor: Geoff Hoyle.

– Schechner: *Ő nagyon különleges. Amikor először láttam, azt mondtam magamban, rendben, a színészt fogom figyelni és nem a bábját. De ez lehetetlen volt. Folyamatosan átcúsztam és a bábra fókuszáltam.*

– Taymor: Azért, mert az energiáit a bábba teszi át.

– Schechner: *Olyan volt, mint a bunraku fő mozgatója, aki annyira jó, hogy már nem is kell fekete álarcot viselnie az arcán. Egy kettős csoda: együtt látod a bábót is és a játékost. Ebben az univerzumban az Istent lehet látni.*

– Taymor: Én ezt eddig úgy neveztem Az oroszlánkirály kapcsán, hogy „kettős esemény”. Nemcsak a történetről szól, amit elmesélnék, hanem arról is, hogy hogyan mesélik. [...]

– Schechner: *Az előadás feszültségét abban láttam, hogy széteshet a produkció, hogy a párbeszédnek nem tartják össze. Amitől egy felnőt számára is izgalmas az előadás, az, hogy meg tudnak-e mindennel birkózni a színészek.*

– Taymor: Így igaz. Michael Eisner és a többi producer, Tom Schumacher és Peter Schneider nagyon

aggódtak, amikor 1996-ban elkészítettem az első prototípusaimat négy szereplővel. Michael Ovitz és az egész Disney mag ott volt. A dolgok nem úgy működtek akkor, ahogyan kellett volna. A legnagyobb probléma az volt, hogy nappali fénynél dolgoztunk, 10 láb távolságra. A színészek nem voltak elég biztosak ahhoz, hogy ne szárnyalják túl a bábjaikat. Néhány színész annyira lámpalázias volt ez előtt a társaság előtt, hogy a bábjaik teljesen halottak voltak. Halottak. Így mindenki azt mondta, hogy a főszereplőkkel nem csinálhatom meg ugyanezt. Mire én: *„De hiszen láttátok, hogy a hiénák és Pumba is működtek.” „Az a baj, hogy félünk tőle, mert nem tudjuk hova kell nézni. A színész izgalmasabb, mint a báb.”* Szóval azt mondtam: *„Egyetértek, ez így tényleg nem működik.”* És tudtam, hogy így van. De azt is tudtam, hogy miért nem működött, és hogy mivé fejlődhet a dolog. Tudod, az az egyik legjobb dolog a Disneyben, hogy van pénzük tovább kísérletezni. Így azt mondtam: *„Utálom a bábokat, belefáradtam. Boldogan megcsinálom simán színészekkel, sminkkel, pekingi opera stílusban, kabuki. Nem érdekel. Semmit sem kell bizonyítanom. Ha ez a legjobb módja, hogy elmondjuk a történetet, akkor legyen így. De nem hiszem, hogy ezért akartatok velem dolgozni.”* Mire az volt a válasz, hogy megcsinálhatom a kórus állatokra a bábokat, de nem a főszereplőkre. Erre azt feleltem: *„Rendben, akkor azt fogom csinálni – és ezt legalább annyira teszem magamért, mint értetek, mert ez volt az első alkalom, hogy volt elég pénzem végrehajtani ezt a kísérletet –; hogy készítek 2-3 verziót minden karakterből. Zordonnak készítek teljes parókát és sminket. És Geoff Hoylet – addigra őt már felvettük – kipróbálom először madárral, aztán anélkül. De New Amsterdamban kell megtennünk, fekete környezetben, teljes fényvel, teljes sminkkel és teljes jelmezekkel. És 30 láb messze kell ülnötök.”* És végül ezt is tettük. Egy igazi kísérletet. És működött. *„Csináld a teljes báb dolgot. Igaz sokkal kockázatosabb, de kifizetődőbb”.* És így volt, nem volt többé kétség.

– Schechner: *A Disneyvel való munka megadta neked a szabadságot és a pénzt, hogy igazán kísérletezz?*

- Taymor: Igen.
- Schechner: *És amikor Eisner meghozta a döntést, kimaradtak utána a munkából?*
- Taymor: Igen, kimaradtak.
- Schechner: *Nem játszották a producereket?*
- TAYMOR: Tom Schumacher volt a producer. Ő volt az, aki felkért az egészre. Ő volt a vezetője az Olimpiai Művészeti Fesztiválnak Los Angelesben, mielőtt a Disneynek kezdett volna dolgozni. Tom igazán az egyik legjobb színházi producer, akivel valaha dolgoztam, ha nem a legjobb. Minden színházi formát ismer, ezért csak ült és ilyeneket mondott, hogy „*Miért nem próbálsz ki egy Awaji bábot?*” A Fesztivál miatt az egész világot bejárta. Ő volt az a pasas, aki tökéletesen tudta, hogy az egyik technika miben különbözik a másiktól. És bár Kaliforniában volt, mégis volt eleget New Yorkban ahhoz, hogy arra kérjen „*Csináld Taymor módra.*” Azt értette ezen, hogy „*Nincs szükséged a flanra. Csináld egyszerűbben.*” Érdekelt – mivel megvolt rá a pénz –, hogy nagy technikákkal kísérletezzek. De az történt végül, hogy visszatértem a gyökereimhez. A legsikeresebb dolog az volt, amit egész életemben csináltam, ami szinte semmibe sem került. Például amikor kifolynak a könnyek a szemekből. Vagy a selyem, ami belefolyik a vizes árokba. Vagy a halak árnyfigurái. Vagy a kisegér. Megvan a hatalmas nyitójelenet és a következő dolog, amit látsz, egy kicsi fénykör a színpadon – csak egy kézzel irányított fény és máris egy kisegér szaladgál fel s alá.
- Schechner: *És a madarak. A repülő madarak.*
- Taymor: Igen-igen. A repülő sárkányokra gondolsz a második felvonásban?
- Schechner: Igen.
- Taymor: Na ezek azok a dolgok, amiket a pénztelenség miatt csináltam régebben. Megvan az erejük. Sőt, valójában még erőteljesebbek, mert annyira kifejezőek, annyira egyszerűek [...]
- Schechner: *Ez az interjú egy olyan könyvsorozatban fog megjelenni, ami kifejezetten a bábokról és a tárgyakról szól. Azon gondolkodom, hogy érzete az amerikai tradíciókban egyfajta affinitást a tárgyanimációhoz, mint például a Macy's Parade,*

a Disney-Land vagy egyéb tematikus parkokban. Beszélte már az ázsiai művészetekről. Mi a helyzet a népszerű amerikai művészetekkel?

- Taymor: Sosem szerettem az ilyesmit. Még gyerekként sem. Valahogy mindig is azt éreztem, hogy az ilyesmi szó szerint idétlen. A dolgok kerekése, az esztétikája – sohasé tűnt vonzósnak. Amikor gyerekként marionettet adtak a kezembe, az is inkább cseh marionett volt. Nem a négyujjas, nagy szemű fajták, soha semmiből sem szerettem a düledtszemű dolgokat. A Bread and Puppet volt az első olyan dolog, amit megláttam és azonnal megfogott a vietnami háború alatt. Annak a felvonulásnak igazán volt ereje. Soha sem láttam a Macy-felvonulást. [...] Emlékszem, hogy összetűzésem volt Richard Hudsonnal annak tekintetében, hogy hogyan csináljuk meg a napfelkeltét. Én nyertem, mert én vagyok a rendező. Kivetített fényeket akart használni, amit természetesen szabad. De azt mondtam: *Ennyi erővel sima vetítést is használhatnánk, mert egy filmjelenet még ennél is élethűbben csinálná. De ez a produkció eleje. Nem tehetem. Rögtön az elején le kell fektetnem a játékszabályokat. Én csak azt szeretném, hogy lapos legyen, és egyértelmű legyen, hogy selyemdarabok vannak a földön. Hogy amikor a közönség látja, azt gondolja, hogy hiszen ezek csak selyemdarabok, amelyek fel s alá húzódnak.* Tudod, szeretném megcsinálni a saját *Az oroszlánkirály* filmemet. [...] Szerintem forgathatnánk Afrikában. Azt viszont még nem találtam ki, hogy az egész stilizálás oka az, hogy nem az eredeti helyszínen vagyunk. De hogyan csinálod meg a Szerengetit, ha Szerengetiben vagy? [...] Tudom, hogy ez teljesen az ellentettje annak, mint aminek lennie kellene, és ami miatt sikeres a színház, de egyszerűen van benne valami egészen vonzó számmomra, hogy megvan a valódi és azt stilizárod. Ez egy musical. Mármint, nem mintha úgy tennénk, mintha egészen valódiak lennénk.

(Szántó Viktória fordítása)

(MIT Press Journals, *The Drama Review* TDR 43:3, Fall 1999.)



Az oroszlánkirály

Julie Taymor (1952) amerikai színházi, film- és operarendező, maszk-, báb-, díszlet- és jelmeztervező, számos nevezetes és provokatív előadás alkotója. Párizsban, Jacques Lecoq pantomimiskolájában tanult, majd az Obelin College-ban Herbert Blau és Bill Irwin növendéke volt. 1973-ban kezdett bábjátékkal is foglalkozni. Diplomája megszerzése után, 1974-ben a japán és az indonéz színházat tanulmányozta. Szerteágazó munkásságára a távol-keleti színháték, Fellini és Kurosawa filmjei, Grotowski és a Bread and Puppet előadásai voltak nagy hatással. 1976-ban hozta létre Jáván és Balin *Way of Snow* (Havas út) című előadását, amely 1980-ban, a Washingtonban rendezett UNIMA-fesztiválon is nagy feltűnést keltett.

Bábos munkái közül kiemelkedik a Thomas Mann novellájából készült *Elcserélt fejek* (Die vertauschten Köpfe, 1940), amelyet 1984-ben a New York-i The Arc Theatre-ben, majd musical-változatban, Elliot Goldenthal zenéjével 1986-ban Philadelphiában és ismét New Yorkban állított színpadra. A színpadi

változatot, illetve a szövegkönyvet Sidney Goldfarb társaságában írta a rendező, valamint ő volt a bábok és a maszkok tervezője is.

További fontosabb színházi munkái: *Tirai* (írta, rendezte, tervezte Jáván, Szumátrán és Balin, 1978-79-ben. Új változat: New York, 1981), *Gozzi: A szarvaskirály* (rendező: Andrei Serban, jelmezek, maszkok, bábok és koreográfia: Julie Taymor, American Repertory Theatre, Cambridge, 1984.) Shakespeare: *A vihar* (rendező, báb- és maszktervező: Julie Taymor. New York, Stratford, 1986, 1987), *A makrancos hölgy* (New York, 1988).

Első filmjét, a *Fool's Fire*-t (A bolond tüze) 1992-ben készítette Edgar Allan Poe *Hop-Frog* (Ugri Béka, 1849) című novellájából. Jelentősebb filmjei: *Titus* (Shakespeare *Titus Andronicus*ának feldolgozása Anthony Hopkinsszal a címszerepben, 1999), *Frida* (2002), *Across the Universe* (A mindenségén át, 2008), *A vihar* (2010), *Szentivánéji álom* (2014).

Operarendezősei: Sztravinszkij: *Oedipus rex* (1992), Richard Strauss: *Salome* (1995), Wagner: *A bolygó hollandi* (1996), *A varázsfuvola* (2004, MET).



Az oroszlánkirály

Leghangosabb sikereit musical-rendezéseivel aratta, *A pókemberrel* és mindenekelőtt az interjúban is sokat emlegetett *Oroszlánkirállyal*, amely a Walt Disney-stúdió kultusz-rajzfilmje nyomán készült a Broadway-n. Bár több nyilatkozatában kifejti, hogy nem tartja magát bábművésznek, filmjeiben és

színpadi munkáiban egyaránt gyakran alkalmaz bábos és animációs megoldásokat. Állandó munkatársa Michael Curry, aki számos óriásbábót készített rendezéseihez.

Az interjú 1999-ben készült.

B. G.

INTERVIEW WITH JULIE TAYMOR

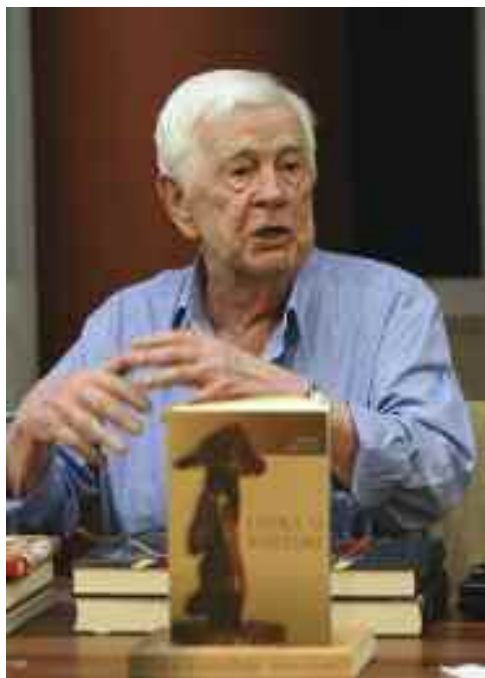
The interview was made by the famous theatre theorist Richard Schechner with Julie Taymor in 1998 and it was first published in the special addition of *The Drama Review* about puppets. Julie Taymor was born in 1952, and she is an American director, designer; she has created many provoking performances over the years. She studied from Jaques Lecoq in Paris and from Herbert Blau and Bill Irwin at Obelin College. After receiving her degree she traveled around the world to study the different cultures and she became close to puppetry. In this interview she talks about her relationship to puppets, masks and performing objects, using examples from her most popular Broadway production, *The Lion King*. She explains how she experimented with the actors and how producers from Walt Disney were encouraging her.



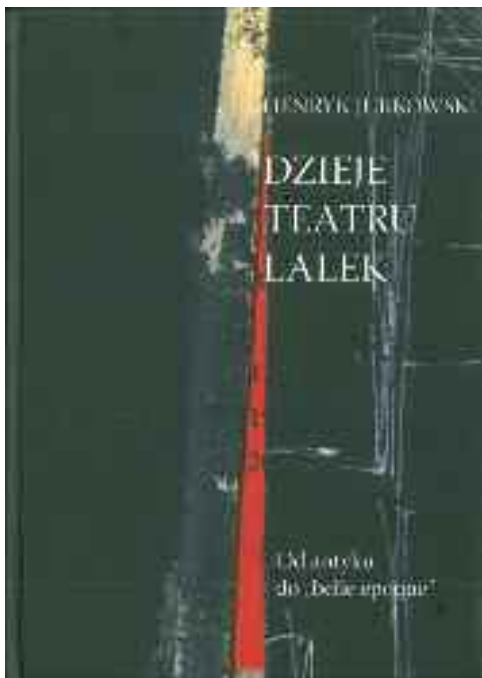
Henryk Jurkowski és Balogh Géza a pécsi Nemzetközi Felőttbábfesztiválon, 2010. Fotó: Miglinczi



Henryk Jurkowski a szabadkai bábelméleti konferenciák 2015-ben megjelent kötetének bemutatóján



Henryk Jurkowski a szabadkai 20. Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztivál könyvbemutatóján, 2015



A bábszínház története című könyv újabb, 2015-ös kiadásának címlapja

Balogh Géza

HENRYK JURKOWSKI, AZ ÁLRUHÁS VARÁZSLÓ

Henryk Jurkowski, folyóiratunk állandó szerzője 2016. január 3-án elhunyt. Megküldött írásait 2016-os számainkban folyamatosan közöljük.

Az alábbi írás 2015 májusában hangzott el Szabadkán, a Jurkowski tiszteletére rendezett konferencián. Akkor még senki nem sejtette, hogy ez lesz az utolsó találkozásunk. Hogy a laudációból alig több mint fél év múlva nekrológ lesz. Még nincs erőm újra olvasni, átírni, a szomorú hírhez igazítani. Szeretnék úgy emlékezni rá, ahogy akkor, a beszéd elhangzása után jókedvűen, kicsit meghatottan átölelt. Ezzel a derűs köszöntővel szeretnék búcsút venni a nagyszerű tudóstól, a szívélyes baráttól. A gyász óráiban inkább megint előveszem valamelyik könyvét. Amíg olvasgatom, úgy fogom érezni, hogy most is itt van közöttünk. Nem hiszem, hogy tévedek.

• • •

A könyveit olyan helyen tartom, hogy egyetlen mozdulattal bármikor elérhessem. Itt van a hátam mögött. Bármiről írok, jó érzés, hogy közel van. Föl se kell állnom az íróasztaltól. Csak kinyújtom a kezem, és levehetem bármelyiket a polcomról. Gyakran élek ezzel a lehetőséggel. Néha akkor is, ha látszólag semmi szükség rá. Jó utánanézni, hogy mit is mondott erről vagy arról a témáról. Nemcsak azért, hogy hivatkozzak rá, hogy idézzem, vagy netán vitába szálljak vele. Hanem mert ő az origó, a kiindulópont a mi szakmánkban.

Azt hiszem, sokan vagyunk így Henryk Jurkowski életművével. Ha megnézzük a névmutatót az utóbbi évtizedekben megjelent bábos szakirodalom fontos és kevésbé fontos műveiben, az előfordulás gyakoriságát tekintve szinte kivétel nélkül ketten vezetnek a névsorban: Szergej Obrazcov és Henryk Jurkowski. Mindketten kikerülhetetlenek. Kettőjük nélkül másnyilván lenne az egész huszadik és huszonegyedik századi bábjátás. Tőlünk keletre és nyugatra, északra és délre egyaránt.

Jurkowski egy emberöltővel később született, ennek megfelelően egy emberöltővel később került be a bábok világába, mint Obrazcov. És ez így van rendjén.

A művészetek elmélete, története, esztétikája számára egy emberöltőnyi időre van szükség, hogy megfogalmazza azokat az eredményeket, amelyek a múlt században megszülettek. Obrazcov saját színházi gyakorlatából vonta le következtetéseit a bábjáték általános műfajelméletére. Jurkowski a tudományokat hívja segítségül, hogy rendszerbe foglalja mindazt, amit a mai ember számára jelent a bábjáték. 2011-ben megjelent okfejtésében, amely *Az anyag mint a szer-tartás lényegének hordozója* (Material jako wehikul treści rytualu, WUW, Varsó, 2011) talányos címet viseli, például az antropológiát. Edward Burnett Taylor két művére, az 1871-ben megjelent *Primitive Culture*-re és a tíz évvel később publikált *Antropologyra* hivatkozva építi fel rendszerét, melyben a bábszínházat és elsősorban magát a bábót mint fenomént csak szakrális kiindulópontnak tekinti, hogy biztosítsa a színház-történet újbóli megközelítéséhez szükséges, kellően széleskörű látásmódot.

Őt magát jóval hamarabb ismertem meg, mint a munkásságát. A közelebbi ismeretséget Szilágyi Dezsőnek köszönhetem, akivel még valamikor az ötvenes évek közepén kötött életre szóló barátságot. Ennek a barátságának a zálogát, azt hiszem, Rudolf Steiner jelentette. Steiner mindenkettőjük gondolkodására rendkívüli hatással volt. Jurkowskitól és Szilágyitól hallottam először az antropozófiáról, Steiner világnézetéről, a 20. század egész szellemtörténetét befolyásoló rendszerről, amely szerint az ember egyszerre „polgára” az érzéki, a lelki és a szellemi világnak. Zöldfülként észrevétlenül Jurkowski és Szilágyi mellé csapódtam, és sokáig csak hallgattam hol véresen komoly eszmefuttatásait, hol gyermekien évődő élcelődéseiket. Kettőjük barátságának nemcsak azt köszönhetem, hogy Jurkowskit egyre közelebről megismerhettem, de az ő társaságában Szilágyi is megváltozott: a szigorú, szikár, eltökélt bábszínház-igazgatóból jó humorú, bölcs, jóízűen nevető, széles látókörű világmegváltóvá alakult át a szememben. Eleinte nem tudtam, hogy ez az igazi énje, a másik pedig csak felvett póz. A jó barát segítette őt is leleplezni.

Csató Kata és Henryk Jurkowski a pécsi Nemzetközi Felnőtt bábfesztivál szakmai beszélgetésén, 2010
Fotó: Bublik Róbert



Henryk Jurkowski és Virág Jenő a pécsi bábfesztivál előadásainak szünetében a Korhely Étteremben, 2010



Henryk Jurkowski és Tömöröy Márta a pécsi bábfesztiválon, 2010. Fotók: Miglinczi Éva

Akkor már kezdtem sejteni, hogy Jurkowski álruhás varázsló. Vagy sámán. Akinek a jelenléte jótékonyan befolyásolja a környezetét. Ez a környezet néha az egész egyetemes bábművészet. Először csak annyit tudtam róla, hogy a lengyel Kulturális Minisztérium hivatalnoka. Mert bizony két évtizeden keresztül a hivatalnoki álruha a képzeletbeli könykvédővel nagyon ügyesen eltakarta a varázsköpenyét. Mindenkit alaposan rászedett. Pedig láthatatlan varázspálcáját alighanem már hivatalnokként is gyakran előhúzta. Főleg, amikor a paragrafusok, pártutasítások útvesztőiben kellett lavírozni. Jó ideig sikerült elhíttetni előljáróival, főosztályvezetőivel és miniszterekkel, hogy ő egy csinovnyik. Pedig valójában a bábjáték szerelmese. Az ő mágusi adottságainak hála, egy intésére, egy pissenésére, egy fejcsóválására megváltozik minden körülötte. Jobb lesz a világ, emberibb, magától értetődőbb, élhetőbb.

Hatalmas és szerteágazó életművének szerves része az UNIMA vezetőségében betöltött szerepe. 1959-től vett részt az elnökség (akkor még ezen a néven működött a mai végrehajtó bizottság) munkájában, 1972 és 1980 között a nemzetközi szervezet főtitkára, 1980-tól négy éven át alelnöke, 1984-től 1992-ig pedig elnöke, jelenleg tiszteletbeli elnöke. Több mint három évtizedes aktív ténykedése során sem tagadta meg igazi énjét: valamennyi funkciójában megmaradt tudósnak és tudomány-szervezőnek. Ő hozta létre a munkabizottságokat, és részt vett a Charleville-Mézières-i Nemzetközi Bábművészeti Intézet (Institut international de la marionnette) megalapításában.

Már 1978-ban hozzálat Szilágyi Dezsővel egy nagy közös álom, az egyetemes báblexikon előkészítéséhez. Az álom túlságosan sokáig álom marad. A végül 2009-ben franciául megjelent *A bábművészet világciklopédiája* bizonyára ambivalens érzéseket támaszt benne. Soha nem mertem szóba hozni, mit gondol a több mint három évtizedes huzavona után megjelent műről, amelynek mégiscsak ő az egyik főszerkesztője. Azért sem firtathattam az ezzel kapcsolatos véleményét, mert a végrehajtó bizottság és a tudományos tanács tagjaként én is azért kardoskodtam, hogy ne a nyolcvanas évek szellemisége érvényesüljön 2009-ben, ahogy többen elvárták volna,

hanem egészüljön ki az utolsó évtizedek legfontosabb eseményeivel. Meggyőződésem, hogy ő is ezt akarta volna. És ha a hatalmas méretű vállalkozás súlyos problémáktól terhes is, úgy érzem, Jurkowski szellemiségét sikerült megőriznie. Ő maga diplomatikusan ezt mondta a könyv promócióján, Charleville-ben: „Az újszülött világra jött. Ne kezdjük mindjárt ócsárolni, kívánjunk inkább szerencsés utat az életében.”

Még valamikor a hetvenes évek közepén egy varsói antikváriumban ráakadtam *A bábszínház története, Az ókortól a romantikáig* (Dzieje teatru lalek, Od antyku do romantyzmu, PIW, Varsó, 1970) című könyvére. Ez volt az első nagyobb lélegzetű munkája, amelyet évek múlva a folytatások is követtek: 1976-ban *A romantikától a nagy színházi reformig* (Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru), 1984-ben pedig *A nagy reformtól napjainkig* (Od wielkiej reformy do współczesności). Mái egyedülálló forrás mindenki számára, aki az európai bábjáték valamelyik korszakával kíván foglalkozni. Egy ilyen méretű munka után a legtöbben hátradőlnek kényelmes karosszékükben és békésen teázgatnak hátralevő évtizedeikben. A nagy művet befejezték, most már pihenhetnek a babérjaikon. Jurkowski nemcsak számos nagyszabású könyvet írt azóta, de még azt az elsőt is átdolgozta, újra írta, kiegészítette: tavaly jelent meg két kötetben *A bábszínház története* új változata; az első kötet ezúttal *Az ókortól a Belle Époque-ig* (Od antyku do belle époque), a második *A modernizmustól napjainkig* (Od romantyzmu do współczesności) terjed. (Dzieje teatru lalek I-II, Teatr im. H. Ch. Andersena, Lublin, 2014).

Hivatalnokos álöltözetű persze csak az olyan naiv embereket tévesztette meg, mint én voltam akkoriban. Lehet, hogy Lengyelországban más volt a káderpolitika az ötvenes-hatvanas években. Lehet, hogy ott fontos követelmény volt az apparátusban dolgozók kiválasztásánál, hogy értsék és szeressék azt a területet, amelyet rábíznak. De annyira, hogy közben komoly szakkönyveket írnak? Azt azért talán mégse! Mert elgondolkodtat, hogy *A bábjáték története* első kötetének megjelenése után hamarosan távozik a minisztériumból. Az okokat és a körülményeket nem ismerem. Mindenesetre 1972-ben szerencsés fordulatot vesz Jurkowski élete: a minisztériumi íróasztalát húsz

Jacques Trudeau és Henryk Jurkowski a szabadkai Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztiválon, 2013

év után a tanári katedrára cseréli. És ezzel kezdetét veszi pályájának egyik legfontosabb, máig tartó szakasza: a pedagógia.

Hazája színművészeti főiskolái mellett tanított Charleville-ben, Barcelonában, Londonban, Stuttgartban, Prágában, Szófiában, Chicagóban... és a világ számos más pontján. Nem feltétlenül csak azokon a helyeken, ahová vendégtanárnak, előadónak hívták. Az igazi pedagógus soha, egyetlen pillanatra sem szűnik meg tanítani. Lényéből sugárik, hiszen arra született, hogy a tudását továbbadja. De ő sohasem megfellebbezhetetlen kinyilatkoztatásokat tesz. Mindenkit egyenrangú vitapartnerének tekint. Hosszú ismeretségünk során a legkülönfélébb helyzetekben figyelhettem meg azt a rendkívüli képességét, hogy mindenkivel *érthetően* tud beszélni. Nem katedráról szónokol, hanem párbeszédet folytat tanítványaival, kollégáival, munkatársaival. Mindenkivel. Egyszer –



már nem emlékszem, hol, melyik országban – taxival mentünk együtt valahová. A sofőr mellett a kísérőnk ült, és megpróbált „szórakoztatni” bennünket. Mi a hátsó ülésen ültünk. Jurkowski néhány perc után elunta a bájcsevegést, és a sofőrrel kezdett beszélgetni. Történetesen a fociról. Pillanatok alatt puszipajtásokká váltak. Lázás vitába kezdtek valamilyen nevezetes, közelmúltban lezajlott nemzetközi mérkőzésről. Én meg se tudtam szólalni, mivel még alafokon sem vagyok járatos a témában. De mód felett élveztem a késhegyre menő vitát. Megint új információkat szereztem Jurkowski kivételes kapcsolatteremtő képességéről és a szó legjobb értelmében vett hétköznapiaságáról. Ő olyan professzor, aki akár egy analfabétával is szót ért. Mert nem leereszkedik hozzá, hanem megtalálja a közös érdeklődési pontot vele.

Azt természetesen nem állítom, hogy bestsellereket ír. Hogy legjelentősebb munkái, a *Metamorfózisok* (Metamorphozy teatru lalek w XX wieku, Varsó, 2002, első kiadás: Métamorphoses. La marionnette au XX siècle, Charleville-Mézières, 2000), *A színész a demiurgos szerepében* (Aktor w roli demiurga, Varsó, 2006), vagy szeretett példaképéről, Edward Gordon Craigról szóló monográfiája (Svet Edvarda Gordona Krega,

Szabadka, 2008) minden szakmabelit arra csábítanak, hogy beletemetkezzenek ebbe a kivételesen gazdag életműbe. De a tudományos művek mellett egy könnyebb olvasmányt is ajánlhatok a még idegenkedők figyelmébe: *Az én nemzedékem* (Moje pokolenie, Łódź, 2006) a 20. század második felének lengyel bábművészeiről szó. A műfaját legszívesebben családi albumnak nevezném. Megtalálunk benne mindenkit, aki a 2. világháború után tett valamit a lengyel bábszínházért. Nemcsak az igazi óriások tűnnek elénk a könyv lapjairól, mint Jan Izdydor Sztaudynger, Jan Dorman, Henryk Ryl, Jan Witkowski, a Jarema házaspár, Adam Kilian és mások, de sokan azok közül is, akiknek a neve Lengyelország határain túl aligha ismerős. Olyan önéletrajz ez, amelyben a szerző megpróbál háttérben maradni, de mire a végére ér az olvasó, a sok érdekes, különleges megszállott között mégiscsak főszerplővé válik a krónikás is.

Az én nemzedékem átvezet a szépírói erényekkel is bőven megáldott tudós tevékenységének arra a területére, ahol olyan művek sorakoznak, mint a *Lengyel betlehem* (Ludowa szopka polska), az *Ólengyel triptichon* (Tryptyk staropolski), a Goldonit segítségül hívó és a commedia dell'arte eszközeit a bábszínház lehe-

tősegeivel összeboronáló *Arlecchino avagy Három úr szolgája* (Arlekin czyli Sluga trzech panów), a trójai mondakört megidéző *Parisz trójai királyfi története* (Dzieje Parysa królewicze trojanskiego), vagy „a lengyel Faust”, Twardowski alakját vásári bábjáték hőssé avató *Pan Twardowski a királyi udvarban* (Pan Twardowski na królewskim dworze).

A dióhéjban összefoglalt leltárban nemcsak azért kell megemlíteni a szabadkai elméleti konferenciákat, mert a hely szelleme és az illendőség így kívánja. A Jurkowski kezdeményezésére és irányításával hetedik esztendeje működő fórum arculata és célkitűzése nagyon jellemző a tudományos-vezető tudós ambícióira. Eredménye az az eddig hat kötetben megjelent kétnyelvű antológia, amely

a világ minden tájáról érkező alkotók és elméleti szakemberek véleményét gyűjti össze a gyermekszínházról és a bábszínházról. (*Theatre for Children – Artistic Phenomenon, Pozorište za decu – Umetnički fenomen, 2010–2015*)

Henryk Jurkowski a bábjáték legjelentősebb teoretikusa napjainkban. Kivételes munkabírásának köszönhetően nyolcvannyalc évesen is olyan művekkel jelentkezik, amelyek érzékenyen reagálnak a bábművészetben alakuló tendenciákra. Klasszikusnak számító egykori európai bábtörténete és legújabb monográfiái nemcsak az én könyvespolcomon férnek meg békésen egymás mellett. Valamennyit egy nyugtalan szellem szenvedélye hívta életre.

2015. március



Henryk Jurkowski a szabadkai Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztiválon a zsűri tagjaként, 2013

HENRYK JURKOWSKI, THE MAGICIAN IN DISGUISE

This article is Géza Balogh's personal account of Henryk Jurkowski's exceptional career. Jurkowski is the most important living theorist on puppetry of our times. Thanks to his extraordinary stamina, even at 88 years of age, he is still able to produce works which react sensitively to the ever changing and evolving trends of puppetry. The author closes the article with the following words: "His three-volume puppet history, which stands as a classic, and his most recent monographs easily sit next to each other on my bookshelf. Each one has somehow been brought to life by the passion of a restless spirit." These words were also spoken in May 2015 at a conference honoring Henryk Jurkowski in Subotica.



A MárkusZínház tagjai 2000 körül a Szárnyas Sárkány fesztiválon. Fotó: Széman Richárd

**Pandur Petra****GENERÁCIÓK BÁBSZÍNHÁZA****A MÁRKUSZÍNHÁZ**

Pilári Gábor és Vajda Zsuzsanna 1987-ben alapították meg kétszemélyes bábszínházukat, a MárkusZínházat. A magyar irodalmi klasszikusok és a népmesék feldolgoásaival, valamint közvetlen, improvizatív játékmódjukkal kitüntetett helyet foglalnak el a hazai báb-játék képviselői között. Előadásaik nem csak a gyermekeket, hanem a felnőtteket is megszólítják.

– 1987-ben alapítottátok a MárkusZínházat. Sokáig vándortársulatként működtek a világ számos pontján megfordulva, majd 2012-ben állandó játszóhelyeteken, a pécsi Perczel utcában telepedtetek meg. Hogyan befolyásolták stílusotokat a különböző országokban, kultúrákban megismert bábos kifejezés módok, technikák? Ezek közül melyek hatottak a legerőteljesebben?

– VZs: Ha technikákat mondunk, akkor a cseh marionett hatása mindenképpen fontos. Ezzel vándorlási éveink legelején találkoztunk, Chrudimban. A vásári bábjáték is meghatározó volt: a közönséggel kommunikáló közvetlenség és a szókimonódó jelleg, ami a vásári bábjátékos és figura sajátja. Az improvizáció már a *commedia dell'arte*s eszközök közül való. Az is fontos része stílusunknak, hogy Pilári Gábor helyén van ebben a világban, hamar felismeri az adott helyzetet, és rögtön tud rá válaszolni, akár komikummal is.

– Előadásaitok között hangsúlyos helyen szerepelnek a magyar irodalmi klasszikusok, valamint a nép- és műmesék feldolgozásai. Miért éppen ezek a művek adják repertoárotok tartópillérét? Melyek a fő szempontok e művek kiválasztásakor?

– PG: Válogatásunk fő szempontja e mesék tökéletessége, és hogy anyanyelvünk szépségét a színpadon is próbáljuk visszaadni. S a dialektusokról akkor még nem is beszéltünk: ha az éppen Háromszékről, Somogyból, Debrecenből, a Hajdúságból vagy

Nógrádból jön. Ez mind-mind egy csoda. *Mesketeké játszószínház*as foglalkozásainkon a gyerekekkel közösen dolgozunk fel meséket; fontosnak tartjuk, hogy a népmesék megmaradjanak. Ebből az következik, hogy vagy Petőfit és Aranyt vesszük elő, vagy Vörösmartyt, a *Csongor* és *Tündét*. Ez egyre nagyobb misszió, mert az a tapasztalatunk, hogy a gyerekek szókinccse nagyon-nagyon elszegényedett. De bízunk a gyerek vele született tehetőségében, hogy visszakérdez, ha valamit nem ért.

– VZs: Meg igazából miről és mit mesélünk? Hiszen van elég saját mesénk, s nem biztos, hogy idegen országokét kell színpadra állítanunk. Amikor elindultunk, az volt a célunk, hogy a határon inneni és túli magyar ajkú közönséget szólítsuk meg, nekik meséljünk a saját nyelvünkön és a saját kultúránkból. Mára változott a helyzet, a magyar népmesék már gyakran megjelennek a bábszínpadokon. Sok olyan feldolgozás születik, amely nem kötődik közvetlenül az eredeti meséhez, inkább karikírozza vagy maivá teszi azt. Nagyon népszerűek a mai mesék, vannak köztük egészen nagyszerűek.

A népmesék feldolgozása továbbá több szempontból is fontos. Fontos, hogy a gyerekek tisztában legyenek a saját meséinkkel, mert sok mesét ismernek ugyan a médiából, de azok között kevés magyar népmese szerepel. Megismertetésük érdekében a Kecskeméti Rajzfilmstúdió sokat tett a *Hetvenhét magyar népmese* sorozat létrehozásával. A színrevitel azért is fontos, mert ha az előadásra a szülő eljön a gyerekekkel, akkor a mese neki is üzen. A magyar népmesének ugyanis komoly üzenete van a felnőtt közönség és olvasó számára is. Mi egy kicsit ugyan elveszünk belőle, de a bábainkkal és a játékunkkal hozzá is teszünk, így jut el az üzenet a közönséghez.

– Említettétek a vásári bábjátékos hagyományhoz való kötődést. Folyamatosan párbeszédet kezdeményeztek

a közönséggel, bevonjátok a játékba, reflektáltok a nézői reakciókra. Így nem csak a gyermekközönséget szólítjátok meg, hanem a felnőtteket is. A színpadra állított művek között olyanok is szerepelnek, amelyek kifejezetten a felnőtt (olvasó)közönség számára íródtak: például Petőfi A helység kalapácsa vagy Vörösmarty Csongor és Tünde című műve. Mi volt a koncepció ezek színrevitelénél? Kifejezetten a felnőtt közönséget kívántátok megszólítani?

– PG: Játszottuk e műveket úgy is, hogy ott ültek a gyerekek, de Vörösmarty nyelvezetét sokszor már a felnőtt sem érti. A Csongor és Tündénél és A helység kalapácsánál meghagytuk az eredeti nyelvezetet, de sok játékkal és kiszólással egészítettük ki. Ez a szándék a többi előadásunknál is megjelent. A régiségben a gyerekek többnyire vagy nem meséltek, vagy csak nagyon egyszerű, nagyon didaktikus módon. A gyerek ott ült a mesélővel, értette, nem értette, elaludt, de a szenzoraival befogadta a mesét. A mesélő – a faluban mindig volt egy-két nagy tudású ember, aki ismerte és előadta a meséket – soha nem a gyerekeknek mesélt, hanem a felnőtteknek. Sokszor nekünk is az az érzésünk a játékunk során vagy a játék végeztével, hogy ma megint a pedagógusoknak és a szülőknek játszottunk. De ez nem baj, mert közben a gyerek is jól érzi magát, megtalálja a maga kis játékeit, gegjeit, azt, ami neki fontos az előadásból. A szülő, a pedagógus rezgéseit, reakcióit a gyerek is érti, és örömmel konstatálja, hogy Panni néni, a dadus, meg anya, apa és nagypapa jól szórakozik. Ezt szoktuk családi vagy családoknak szóló bábszínháznak nevezni; nagy közösségnek játszunk.

– VZs: Tulajdonképpen a cél az, hogy megidézzük, visszahozzuk a régi mesemondók világát, azt, amikor este a tűz mellett vagy a családoknál sokan összegyűltek, a mesemondó elmesélte a történeteit, a gyerek pedig a szülő karjában rettegett, mert olyan rémséges sárkány érkezett. Ez a szocializációnak egy olyan útja, amikor a mesén keresztül avatják be a gyereket az életbe. És talán nekünk is sikerül ezt a meséinkkel úgy interpretálni, hogy a gyerekek utána könnyebben menjenek tovább az úton.

– Mind a mesék, mind a magyar klasszikusok színrevitelénél jellemzőtök a játékoság. Ezekben az előadásokban egyszerre jelenik meg az eredeti művek tisztelete, ugyanakkor az improvizatív, önreflexív játékmódnak, a nézővel való folyamatos interakciónak köszönhetően azok újraírása is. A Hős Miklósban például Arany János Toldiját egy rendkívül izgalmas keretjátékba helyeztük bele, amelyben Hős Miklós sorsát két angyal irányítja. Az égi és a földi szféra a játékmódot tekintve is elkülönül egymástól.

– VZs: Az embert óhatatlanul foglalkoztatják az életen túli dimenziók, létezésünk síkjai; az, hogy mi végre vagyunk a világon, hová tartunk, honnan jövünk. Amikor az előadást készítettük, azt gondoltuk, hogy ez a kiindulópont; úgy képeltük el, hogy létezik egy angyali laboratórium.

– PG: Ahol két időződő angyal műszakba megy, és valószínűleg ma is meg fogják kapni az ukázt a feljebbvalótól, hogy éppen kit kell teremteni. Az angyali időgépben egy morzén, a Sóhaj FM-en keresztül pedig jön a hír, hogy Lajos királynak hőst kell teremteni, mert az idegen vitézek szecskázzák a magyart. Ekkor a két angyal előveszi az angyali kartotékból az egyik lelkecskét; ő lesz Hős Miklós, Toldi Lőrinc legkisebb fia. Az angyali marionett színpadon pedig körülbelül hatvan percben eljátszunk, elpróbáltatjuk vele, hogy mi vár majd rá az életben, amikor „leszületik”.

– VZs: A cél nem az volt, hogy Arany János trilógiáját feldolgozzuk, mert az óriási falat lett volna. Arany olyan gyönyörűséges, költői képekben gondolkodik, amit egy bábszínház nem bírna el. Ezen kívül számítottunk arra, hogy gyerekek is ülnek a nézőtéren, akik nem értenék az eredeti mű szófordulatait. Márpedig ez egy nagyon erős, vaskos szöveg. Másrésztől, mivel egy lelket teremtünk, kevés lett volna, hogy csak a megírt Toldi-történetet játsszunk el. Mi életutat akarunk bemutatni, azt, hogy ki ez a Hős Miklós. Ezért lett Hős Miklós az előadás címe, hogy senki ne kérje rajtunk számon Arany János művét és költészetét; ez az előadás másról szól. Az angyali laboratóriumban mi csak elbeszéljük a földi lélek életének útját, de hogy majd születése után mit fog csinálni, az az ő dolga, amit majd Arany János ír meg.



Vajda Zsuzsanna *Az égigérő fa* előadás bábjaival, 2006. Szárnyas Sárkány-fesztivál, Nyírbátor. Fotó: Széman Richárd



Mátyás király szárnyai, 2005. Színpadra állította és a bábokat életre kelti: Pilári Gábor és Vajda Zsuzsanna, Kovács Márton muzsikáját Pilári Lili Eszter szólaltatja meg. MárkusZínház. Fotó: Széman Richárd



- VZs: A gondolat onnan jött, hogy ennek az országnak hősökre van szüksége. Annyi idegen hősünk van, Batman, Darth Vader és a többi. Az nem lehet, hogy nekünk nincsenek magyar hőseink.
- PG: Pedig még mennyi van...
- VZs: Így találtunk rá egy izomhősre Toldi Miklós személyében, és azt gondoltuk, hogy órála ugyanúgy lehet mesélni, mint az idegen hősökéről.
- *Az improvizatív, közvetlen játékmód, az állandó önreflexió úgy tűnik, hogy automatikusan hozza magával a humort, ami szintén rendkívül fontos összetevője minden előadásoknak.*
- PG: Úgy érezzük, hogy humor nélkül nem lehet létezni. Én például a mindennapokban, a hétköznapi életben is próbálom a fogaskerekeimet használni,



A Jánosvitéz, 2007 körül. Írta: Petőfi Sándor szándéka szerint a Társulat. Írókörtárs: Balogh Róbert, zenéjét szerette: Kovács Márton, díszlet és báb: Fekete Dóra, Boráros Szilárd és Pilári Gábor



Csongor és Tünde, 1999–2000 körül Vörösmarty – Mozart nyomán. Játsszók: Vajda Zsuzsanna, Pilári Gábor, muzsika: W.A. Mozart, Kovács Márton, mindenek: Pilári Lili Eszter, Pilári Áron

akár benzinkútra, akár máshova megyek. De nagyon sokszor találkozom azzal, hogy mondandómnak nincs befogadója. Azt látjuk, hogy a színházból és a bábszínházból nagyon-nagyon kiveszett a humor. Akár a nyelvel, akár a nézővel való játék, akár az, hogy a cselekményben folyamatosan legyenek csavarok. Ezt mi szeretjük, és jól is működik.

– VZs: Szerintem a humort Gábor az apukájától örökölte. Nagyon fanyar humorral bír a papája.

– PG: Mind a mai napig. Nagyon sokat köszönhetek neki.

– VZs: Nagyon fontos az, hogy olyan élményhez jusson a néző – még akkor is, ha nehéz témát dolgozunk fel –, amibe bele tud helyezkedni, felül tud emelkedni, ki tud lépni mindennapi problémáiból, a megélhetési gondoktól kezdve az érzelmi problémákig. Ezért fontos, hogy az alatt az egy óra alatt, amíg nálunk vannak, ezeket le tudja rázni, és eszébe se jusson. Ennek egyik eszköze a humor, és az, hogy az adott situációkban mindig jelen vagyunk, s mindig éppen az adott beszólásra, helyzetre reflektálunk. Ha a nézőtérén történik valami, arra figyelni kell, a humor nyelvén beemelve azt az előadásba, s aztán visszajejteni, hogy a cselekményt vagy a történetet a dramaturgiának megfelelően tudjuk követni. Tragédiaként is fel lehet fogni, ha a nagy szél összedöntötte a díszletet, de akkor belezuhanunk egy helyzetbe, amiből aztán keserves kijönni. Ezt úgy is fel lehet fogni, hogy a szél is hozzátett valamit a történethez.

– PG: Miközben el is vett. Ennek az a konkrét élménye, hogy több mint húsz éve, amikor Sárospatakon Szentirmai Lacinál bemutattuk *A helység kalapácsát*, lementünk a Bodrog partjára. Akkor még benne voltunk a Bóbitás, Állami Bábszínház kötöttségben, és elképzelhetetlen volt, hogy *A helység kalapácsában* három szék legyen a díszlet, mint ahogyan most. De sokáig csak három faágas volt, ami szintén bőven elég. Ekkor mindazt, amit nagy kínkeserffel megépítettünk, elfújta a szél, belevitte a Bodrogba. Ott álltunk két órával az előadás előtt, és nem volt díszletünk. Akkor én gyorsan összeeskábáltam három ágast, amelyeket később otthon becsületesen megcsináltam, hogy szállítani lehessen. Ez

a három ágas tíz évig működött, és kiderült, hogy ezeket használva még nyitottabbá tudunk válni, még közvetlenebbé tudjuk tenni a nézőkkel való játékot. És nem kell díszlet, mert az csak megnyomorít, az ember görcsösen ragaszkodik hozzá. Hátramegyünk, visszajövünk, de minek?

– VZs: Nagyon számítunk továbbá arra, hogy mindenben ott van a játék szeretete. Van, aki már elnyomja, de ameddig játszani tudunk, addig sokkal könnyebben létezőnk, mint ha már játszani sincs kedvünk. Mi minden előadáson egy játékra hívjuk a nézőket, mi visszük a történetet, és – bár persze miénk a feladat nagy része, de – a nézőt is bekapcsoljuk, hogy játszahasson velünk.

– PG: A nézők sokat segítenek. Az első előadásokra sok ismerős, barát jött el, akik egészen másképp reagáltak. Ismerik korábbi játékaikat, így őket másképp vittük bele a játékba, a cselekménybe. Ebből tulajdonképpen megint elindult egy olyan út, ahol nap mint nap lehetett sziporkázni, és aminek köszönhetően jól érzi magát az ember az előadásban.

– *Az előadásokban nem csak bábokat mozgató, életre keltő bábszínészekként vagytok jelen, hanem bábok nélkül, azok mögül előlépve olyan szerepeket is megformáltok, amelyekben az élő játék dominál. Mennyire hatott ez újszerűnek pályátok kezdeti szakaszában?*

– VZs: Akkor nem nagyon volt még ilyen. Nekünk szükségszerű volt, hiszen csak ketten vagyunk a bábszínházban, és hogy meg tudjunk mozgatni több szereplőt, ezt találtuk ki magunknak. A pályánk kezdetén még nem bújunk paravánok mögé. Akkor nyíltan vállaltuk, hogy mesélőként vagy valamilyen más szerepben is jelen vagyok, emellett pedig itt van a bábom, kommunikálok vele, hiszen én vagyok a lelke, a mozgatója. De a báb önálló lényként is mozog a színpadon. Most már inkább ebbe az irányba haladt a bábjátás, tehát az élő játék és a bábok együttesen vannak jelen.

– PG: Mi pedig visszabújtunk a paraván mögé. De ez nem baj. Nyilván még most is nagyon sokszor előjövünk. Az a játék, amit a csehektől, a lengyelektől, az oroszoktól vagy akár a dél-koreaiaktól láttunk, az egy alapvetően nyitott játék volt. A Fülöp-szigeteki marionettszínház is ilyen. Ezek nem

kukucska színházak voltak, a játékos nem volt bezárva a színpad mögé.

– VZs: Igen, de most már más dimenzióba lépett a bábjáték, a báb és annak használata. Mindig változásban van. Megjelent például a bábszínpadon az animáció; van, hogy jelzésértékű bábokat alkalmaznak, most pedig kezdenek újra megjeleníteni a bábfarmak. De pár évvel ezelőtt a kecskeméti Ciróka Bábszínházban például megszűntek. Akkor olyan előadásokat hoztak létre, amelyekben alig voltak bábok. Mi akkor a *Kathputli*-t vittük, s teljesen visszabújtunk a színpad mögé, csak a bábok szerepeltek.

– PG: Én megszállottja vagyok annak, hogy bármit, ami a környezetünkben van, meg lehet mozgatni, föl lehet zsinórozni, legyen az egy téglát, egy darab fát, egy kőt vagy bármi más. Ahogy például Massimo Schuster csinálja. Ha elhatározom, akkor csak víz-csapokkal, vagy csak épületgépészeti elemekkel hozok létre egy előadást, legyen szó akár a *Lear király*-ról. Nagyon jó irányok vannak. Ezért is szeretjük a bábjátékot, mert végeláthatatlan lehetőségek rejlenek benne.

– VZs: Az átlányegítés a fontos: hogy sikerül vagy nem sikerül.

– PG: Ha kijövök a bábszínpad elé, akkor az biztosan másról szól, mint az, amit a kukucska részben bemutatok, miután hátramentem. Ilyenkor fél lábbal benn is vagyok, meg kinn is vagyok. Ezt a két világot szerves összhangba kell hozni egymással. A *János vitéz*-ben imádjuk azt a jelenetet, amelyben bejön az óriás. De miért kellene óriásbábót készítenünk, és azt beszuszakolnunk Petrovics bácsi kicsi színházába, marionett színpadára, amikor csak föl kell húzni egy maszkot és le kell vetni a cipőt?

– *Legutóbbi előadásotok, a Grand Hotel kifejezetten a felnőtt közönséget szólítja meg. Miért éppen egy Rejtő Jenő-műre esett a választásotok?*

– VZs: Amikor megalakultunk, már akkor azt gondoltuk, hogy a felnőttekhez is akarunk szólni, és meg akarjuk mutatni, hogy a bábjáték nem csak gyerekeknek szóló műfaj. A *Grand Hotel* már azért készült, hogy csak a felnőttek jöjjenek. A kiindulópontunk az volt, hogy csinálunk egy krimit, és megmutatjuk a felnőtteknek, hogy ezt hogyan

lehet a bábszínházban, a bábszínház eszközeivel színre vinni. De akkor milyen krimit mutassunk be? Ne menjünk angol vagy francia írókhoz, nézzük meg, hogy van-e magyar közöttük. Így jött Rejtő és a *Vesztegzár a Grand Hotelben*. Az ismerősöket is kérdeztük, hogy mit szólnak hozzá, visszaigazolást vártunk. A korosztályunk és a nálunk kicsit idősebbek rögtön mondták, hogy imádták, szerették ezt a regényt, nagyon fontosnak tartják. Így tulajdonképpen már volt egy réteg, akikkel szólni tudtunk, és akik jönnek az előadásainkra. Ezért választottuk Rejtő Jenőt. Készülünk egy másik krimivel is, amit két év múlva tervezünk bemutatni. Még nem döntöttük el, de az már valószínűleg nem magyar krimi lesz.

– *Látszik, hogy komoly dramaturgiai munka áll a regény színpadi változata mögött.*

– VZs: Nem volt egyszerű; szerintem ez az egyik legbonyolultabb és legszövevényesebb Rejtő-regény. Először nem is gondoltunk erre a műre, de amikor elolvastam, annyira képszerű volt, vizualizálódott a történetek sora, hogy úgy éreztük, ezt kell választanunk. Amikor azonban nekiültünk megtalálni azt a dramaturgiai szálát, amire az előadást fölfűzhetjük, egy idő után megakadtunk és segítséget kellett kértünk Szabó Attilától. És akkor Attila írt, írt és írt.

– PG: Több mint nyolcvan oldalt.

– VZs: Kitalálta nekünk Szidóniát és Jenő urat. Utána pedig az volt a feladat, hogy az így létrejött szöveget hogyan tudjuk befejezni. Ahogyan egyre tovább haladtunk a regényben a kitalált újabb dramaturgiai vonalak mentén, mindig elérkezett egy pont, ahol megakadtunk. Mindig újra kellett gondolnunk a korábbiakat. Sok nagyszerű jelenet kimaradt, de így is két felvonásos az előadás. Megpróbáltuk bábbal hozzátenni azt, amit elvesztettünk azáltal, hogy színpadra alkalmaztuk. Körülbelül négy-ötszáz oldalt írtunk a regény alapján, amit utána meghúztunk. Most harminckét oldalas a szövegkönyv, de még mindig kerekedik egy kicsit.

– *Ebben az előadásban is fontos szerepet játszik a nézővel való folyamatos interakció. Mennyire partner ebben a néző, a felnőtt közönség?*



A Hős Miklós, 2015. Rendezte és a játékot kitalálta: Vajda Zsuzsanna, dramaturg: Khaled-Abdo Szaida, tervező: Boráros Szilárd, zene: Kovács Márton – Csernák Z. Samu; Szereplők: Vajda Zsuzsanna, Pilári Gábor. MárkusZínház, Fotó: Miglinczi Éva



A Hős Miklós, 2015

– PG: Partner. Volt azért olyan, hogy nagyon félnékek voltak, s olyan is, hogy nagyon szószátyárok, de azt is meg lehet fogni. Mi bízunk benne, hogy a bábszínház fogadórészében lévő bevezetőjáték sokat segít a dolgon.

– VZs: Igen, de vannak, akik meglepődnek azon, hogy még nem lehet fölmenni a terembe, és nem értik, hogy miért kell itt várakozni.

– PG: Menekülnének be a terembe, azt hiszik, hogy ott nem éri majd őket semmi meglepetés.

– VZs: Ez a kis előjáték bevezetője annak, ami majd a teremben fog történni. Különbözőek vagyunk. Vannak, akik zárkózottabbak, de vannak olyanok is, akik nagyon szívesen játszanak. A közönség várja is ezt a fajta játékot: ha MárkusZínház, akkor számítanak rá, hogy ez is része az előadásnak. Nagyon sokan jönnek olyanok, akik még a gyerekeiket hozták hozzánk; ők azóta már felnőttek. Az ő gyerekeik pedig az unokáikkal érkeznek, így már



Grand Hotel, 2014. Rejtő Jenő
Vesztetgár a Grand Hotelben
című regénye nyomán írta Szabó
Attila és Vajda Zsuzsanna, terve-
ző: Grosschmid Erik, zene: Pilári
Áron; Szereplők: Pilári Gábor,
Vajda Zsuzsanna, Pilári Eszter Lili.
Fotó: MárkusZínház – archívum



a harmadik generáció jön az előadásainkra. Ez nekünk visszaigazolás. Talán ezért nem lehet teljesen stílust váltani, mert megszokták, hogy a MárkusZínház ilyen: kint is és bent is játszik, bevonva a közönséget. Az improvizáció és szabad játék az előadásainkban dramaturgiai szempontból is nagyon fontos. Sokat segít abban, hogy bizonyos helyzeteket megoldjunk. Amikor már nem tudunk mindent képből megmutatni, nem tudjuk elénekelni, és az információt már nem lehet szóban, bábkon keresztül átadni, akkor elég, ha az adott szerepben lezajlik közöttünk egy rövid dialógus, és az megvilágítja, hogy miről van szó.

– *Tavasszal Indiában is jártatok. Szakmai szempontból miért tekinthető fontosnak ez az út?*

– VZs: Már több ízben jártunk Indiában. Huszonöt évvel ezelőtt határoztuk el, hogy elindulunk, mivel Indiát a bábjáték egyik őshazájának tekintjük. Öt-hatféle különböző bábtípus található meg ott, és mindegyiknek más a gyökere. Kíváncsiak voltunk arra, hogyan működik az ottani bábjáték, és mi az, amit hazahozhatunk és hasznosíthatunk belőle. Valamint arra is, egyáltalán milyen az igazi, tradicionális indiai bábjáték. Így ismertük meg három évvel ezelőtt a radzsasztáni kathputli játéformát, idén tavasszal pedig egy árnyjátékost látogattunk meg, Ramachandra Pulavart, az egyik utolsó temp-lomi bábjátékost. Állítólag nincs is több Keralában. Most Kerala volt a fő bázisunk.

– PG: Egy kathakali bábossal is találkoztunk, Gopal Venunak hívják és 2009-ben Magyarországon is játszott a családjával. Ő a pavakathakali egyik utolsó képviselője. A pava magát a bábót jelenti.

– VZs: Ő egy kesztyűs bábos; hivatásosan már csak egyedül ők működnek.

– PG: Ez szintén egy családi vállalkozás.

– VZs: Nagyon izgalmas volt az árnyjátékosokkal való találkozás. Nem gondoltuk, hogy ennyire a vége felé jár a tradíció. Azért indultunk el most az árnyjáték irányába, mert tavaly májusban Isztambulban jártunk, ahol meglátogattuk Cengiz Özek karagöz árnyjátékost. Mivel az adatok szerint 2017-ben lesz 500 éves az első írásos megemlékezés a karagöz játék létezéséről, azt tervezzük, hogy társulunk az ünnepségükhöz. Mozgósítanánk a magyarországi bábjátékosokat, bábszínházakat, és szerveznénk egy ünnepséget a karagöz-játék 500. születésnapjára. Azért indultunk el most árnyjátékost keresni, mert lehet, hogy Indiából is hívnánk majd vendéget.

– PG: Ez egy országos rendezvény lenne, több helyen játszanánk. Összefognánk a Vojtinával, a Vaskakassal, a Bóbitával, a Budapest Bábszínházzal, illetve a szombathelyiekkel, és valószínűleg a Cirókéval is.

– VZs: Megpróbálunk mindenkit mozgósítani. Nagyon örülnénk, ha ez megvalósulhatna.

GENERATIONS OF A PUPPET THEATRE

In 1987, Gábor Pilári and Zsuzsanna Vajda founded their two-person puppet theatre, the MárkusZínház. (They still work under this name, although their ensemble now includes their grown children and co-workers.) Their performances appeal to children and adults alike, and they hold a prominent place among Hungarian puppeteers with their engaging improvisatory methods and their renditions of Hungarian literary classics and folk tales. Improvisation is an important element in their dramaturgy, but their style has been greatly influenced by the Czech marionette theatre, as well as fair and market puppetry. But Gábor Pilári's uniquely personal style of direct communication with his audience has had a decisive influence in their performances. Whether the MárkusZínház performs inside or open air, they never fail to involve the audience. Presently they are preparing the Hungarian celebration of the 500-year anniversary of Karagöz theatre in 2017.



A fesztivál plakátja



Botházy-Daróczy Réka köszönti a fesztivál résztvevőit



A Szárnyas Sárkányok a nagyváradi Holnaposok terén. Fotók: Dudás Levente

Hegyi Réka

ÍME, ITT A BÁBSZÍNHÁZI!

FUX FESZT – ERDÉLYI MAGYAR HIVATÁSOS BÁBSZÍNHÁZAK FESZTIVÁLJA¹

A bábszínház egyik legősi és talán a leggazdagabb színházi műfaj, Erdélyben mégis ritkán kerül a figyelem középpontjába, ritkán ír róla a sajtó, nagyon kevés a műfajnak dedikált rendezvény és a szakmai találkozások lehetősége. A Kolozsváron évekig szervezett Romániai Magyar Bábos Találkozó², majd a néhány kiadást megért sepsiszentgyörgyi Cimborák Bábos Találkozó³ volt a bábosok kizárólagos találkozási lehetősége, de ezek a rendezvények anyagi, technikai, emberi okok miatt megszűntek.

Azonban a találkozás, a hivatásos fórumon való részvétel, sőt, talán a megmérettetés igénye is megmaradt⁴. Részben ezt a hiányt pótolja a két-évente szervezett Fux Fesztivál. A nagyváradai társulatalapító képzőművészről elnevezett bábos fesztiválon a romániai magyar hivatásos bábszínházak találkoznak, szakmai zsűri értékeli és díjazza előadásait, tematikus szakmai beszélgetésekre hívják a résztvevőket, a marosvásárhelyi egyetemen tanuló bábosok is bemutatkoznak és nem utolsó sorban elég pontos képet lehet alkotni arról, hol tart ma a bábjátszás Erdélyben.

Az előadások

A kísérőprogramok és találkozások mellett talán mégis az a legfontosabb, amit előadásaikban „mondanak” el magukról a társulatok. Mint minden fesztiválon, a Fuxon is bekövetkeztek technikai malőrök, egy-egy előadás nem a legjobb formáját mutatta, de bizonyára ezek sem véletlenek, és mint a mesében, a jó előadások kiállták ezeket

a próbákat is, a problémásabbak pedig akkor sem lehetnek volna paravánrengető és elsöprő sikerű előadások, ha nem ütköznek nehézségekbe.

A versenyprogramba benevezett produkciónak mellett a társulatok és a fesztivál vendégei lehetőséget kaptak más előadások bemutatására is. A nagyváradi gyermeknézők mellett, akik hangosan és lelkesen örültek az eseményeknek, azoknak is hasznos volt a műsorkínálat bővülése, akik pontosabb képet szerettek volna alkotni az általános helyzetről vagy a társulatok munkájáról. Még az sem tűnik teljesen kizártnak, hogy egy-egy díjazott nem csupán a versenyben szereplő alkotás miatt nyerte el a zsűri elismerését. Éppen ezért az sem indokolt, hogy külön blokkban összegezzük a hivatalos és az off program előadásait.

A házigazda Szigligeti Színház Lilliput Társulata a *Két mese a hársfa alatt* (rendező: Vranycz Artúr) bemutatójával és a *A helység kalapácsa* (rendező: Bartal Kiss Rita) című rendhagyó irodalomórával vett részt a fesztiválon. A két különböző eszköztárral létrehozott előadás közös vonása a bábosok lelkes, tehetséges játéka és az élőzenei kíséret, ami meghatározza a ritmust, valamint kiváló hangeffektusokkal gazdagítja a produkciónkat.

A két előadásban nagyon eltérő a képzőművészeti megközelítés. A *Két mese...* hősei groteszk, erősen kiugró szemű, tekintet nélküli pálcás bábok – Kelemen Kata alkotásai –, akik három egymás mögötti síkban járnak be egy teljes színpadot, az Árkádia széles nyitású előadótermét. A *helység kalapácsa* szereplőit naiv síkbábok keltik életre

1 2015. október 5–10. Nagyvárad. A fesztivált első alkalommal 2013-ban szervezték meg.

2 A Romániai Magyar Bábos Találkozó 1998 és 2005 között hét kiadást ért meg.

3 A Cimborák Bábos Találkozó 2009 és 2011 között három kiadást ért meg.

4 Az állítás bizonytalanságát az okozza, hogy az első Fux Fesztiven, 2013-ban két alkotó is visszautasította a neki, illetve társulatának ítélt díjat: állításuk szerint így szerették volna felhívni a figyelmet a bábszínházi előadások gyenge színvonalára.

(díszlet és jelmez: Rumi Zsófia), de a figurák lényegét jól és pontosan megragadó vonalak mellett (a bíró például félkaron könyökölve fekszik, és „unottan” lebeg be a tett helyszínére) a színészek pazar gesztusai, felerősített mimikájuk teszi kacagtatóvá az irodalomórát, amit mi egy meghitt kisteremben látunk – az előadás minden bizonnyal „befér” egy hagyományos osztályterembe is. A szereplők „stáb-trikókat” viselnek: ezeken elől a költemény ikonikus tárgyai láthatók: a harang, a leszakadt és ettől abszurdnak tűnő fül – kvíz-kérdés azok számára, aki nagyon jól ismerik *A helység kalapácsát*: kié ez a fél fül? –, valamint a mindenki esztét elvevő és indulatait felerősítő italos korsó. A hátoldalon „kifordított és felfordított” írással Petőfi neve, alatta a költemény és egyben az előadás címe. *A helység kalapácsa* méltán nyerte a II. Fux Fesztívál díját.

Két előadást mutatott be a kolozsvári Puck Bábszínház társulata is: Demeter Ferenc több, Mátyás királyról szóló népmesét dramatizált, *Ha én lennék Mátyás király* (rendező: Urmánczi Jenő) címmel, versenyen kívül pedig az Orbán János Dénes átíratában Méhes György *Murok Matyi kalandjai* című könyvének meséiből született *Hol a világ közepe?* című előadást (rendező: Varga Ibolya).

A két produkció nem hasonlít egymásra, de egy közös vonásuk mégis akad: a bonyolult meseszöveg, ami néha megakasztja az amúgy is törékeny ritmust. Felnötként is többször kapjuk fel a fejünket: mi történik, vége? Hát nem, folytatódik. A Mátyás-mesékben ilyen jelenet, amikor az előadás vége felé két bábos kibújik a pindur paraván mögül, jellemző kalózra és börtöntöltelékre egyaránt utal (tervező: Liviu Bora), nem tudjuk miért, honnan csöppentek a mesébe – később, az előadás legvégén lesz szerepük, az interaktív játékot követően a gyerekek sorából választanak és koronáznak meg egy igazságos királyt. Méhes György meséi realiztikus élethelyzetből indulnak ki, majd a fantáziavilágba csapnak át – ám az előadásban a két

világ nem fonódik össze szervesen, az alkotók megtartják a linearitást, a mesélést pedig játékkal duplazzák. Így a tárgyakkól, például a zoknikból, csíkos harisnyákból összálló lények, bármennyire is viccesek, illusztrációk. Mellettük sok, túl sok olyan tárgy van, ami nem szervesen alakul át a gyerekszobában fellelhető tárgyakkól mese-szereplővé, például az autót egy kocsi alkotóelemeiből rakják össze, a csudálatos utazások színtere pedig a kinagyított természetfotókból álló díszlet-paraván (tervező: Epaminonda Tiotiu).

A Ha én lennék Mátyás király című előadást is díjazták Nagyváradon⁵, és bár külön elismerésben nem részesült, a szakmai zsűri kiemelte a fiatal színészek alakítását: a klasszikusnak tartott, paraván mögött zajló, kesztyűs bábok mozgását értékelték, hiszen a látszat ellenére ezt a műfajt kevesen művelik profi módon. Mindkét produkcióból hiányzott viszont a bábelőadások másik fontos összetevője, a zene ereje: pozitívum, hogy nem felvételről játszottak be oda nem illő dalokat, ám az élőben előadott énekek erőtlensége, érthetlensége sikeredtek. A Brighella Bábszínház *Cseresznyevirág* című előadásához Kaszás Villó dramatizált japán meséket, Rumi László rendezői irányításával pedig szép bunraku-tanulmányt mutattak be a fiatal művészek. A Szatmárnémetiben született produkcióval szemben természetesen nem támaszthatunk olyan igényeket, mint egy hagyományos, autentikus bunraku-előadás esetében, de a letisztult szépségű bábok – Bodor Judit és Szász Zsolt munkái –, a szinte naiv, inkább csak hangulatában keleti díszlet, és az érzékeny, koncentrált színészi munka a fesztivál egyik legüdebb színfoltjává varázsolta az egy órás mesét.

A sepsiszentgyörgyi Cimborák Bábszínház is két előadással mutatkozott be. A Mátyás király koronázásáról szóló népmesét Csibi Szabolcs előadásában történelmi ének meséli el és árnyjáték illusztrálja. Nagy Kopeczky Kálmán rendezésével plusz töltettel az előadás utolsó percei látják el: a Szent Korona körül legyeskedő turisták (köztük

5 A fesztiválon pedagógus zsűri is ítélkezett: az óvodás-kisiskolás korú gyerekeknek bemutatható produkciók közül a *Ha én lennék Mátyás király* című előadást találták a legjobbnak.



Cseresznyevirág. Rendező: Rumi László, báb: Bodor Judit, Szász Zsolt. Brighella Bábszínház, Szatmárnémeti



A helység kalapácsa.
Rendező: Bartal Kiss Rita,
díszlet és jelmez: Rumi Zsófia,
zene: Szőke Kavanszky András.
Lilliput Bábszínház, Nagyvárad

Verstől versig
Rendező: Nagy Kopeczky
Kálmán, zene: Csibi Szabolcs,
Kelemen István.
Cimborák Bábszínház,
Sepsiszentgyörgy



Verstől versig

Ha én lennék Mátyás király
Rendező: Urmánczi Jenő, díszlet és
jelmez: Líviu Bora,
zene: Csokán Raul, Urmánczi Jenő.
Puck Bábszínház, Kolozsvár



a felszabadult gyermekcsoport) és az őket terelgető idegenvezető megkérdőjelezi viszonyulásunkat a hatalom jelképeihez.

Verstől versig címmel Kányádi Sándor humoros költeményeiből válogatott a Cimborák alkotócsapata, és frenetikus játékkedvvel, elsősorban maszkos játékkal életre is keltették az ökrösszekeket, a kecskét, a lovakat, a vásári forgatagot – benne tündéri, szedett-vedett kellékekkel eljátszott vásári báb-jelenettel –, és a falusi élet szinte archaikus figuráit. Az előadásban szereplő színészeket a szakmai zsűri alakítás-díjjal jutalmazta.

A marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház *Momója*, amit Michael Ende nyomán Gyulay Eszter írt és Rumi László rendezett, kis, finom részletekig kidolgozott, fából faragott bábokkal kelti életre a kisváros szereplőit (tervező: Balla Gábor). Ez az arány meghitt játékeretet követel meg, a nagyváradi báb-színház színpadán így sok-sok részletet elnyelt a nagy tér, és az előadás ritmusára és játékidéjére is kedvezőtlenül hatott. Az időhiányt megfejtő mély, költői és elsősorban minket, felnőtteket elgondolkodtató mesének az egyenlőtlen színészi játék sem kedvezett: precíz, a bábokra vagy figurákra koncentráló alakítások mellett kulcsfigurákat játszó színészek a szöveget sajnos csak felmondták.

Nagyon sok problémát vetett fel a Csiky Gergely Állami Magyar Színház fesztiválon bemutatott három előadása. Az *Apakalandban* – Neil Gaiman meséjét Ioan Brancu rendezte – Apa elmeséli útját a sarki bolttól hazáig: népszerű játékfigurákkal (dínó, póni) mutatnak be egy játékkedvtől és humortól pezsgő, hihetetlen elemekkel megtűzdelt történetet, ám ha el is fogadjuk a helyszínként megjelölt konyha „oda nem illő” tárgyait, sok megoldás hatásadásznak tűnik (például a minionok/minyonok megjelenése).

A másik, verseny kívül bemutatott előadás, *A hétfejű tündér* ennél súlyosabb vétségeket követ el: itt papírszínházban, sok-sok magazinból kivágott díszletelemmel és síkbábbal mutatnak be két ismert mesét, és óhatatlanul ezek igazát keressük és várjuk, de nem találjuk, és más választ sem kínál a dramatizálás (amelyet nem jegyez senki). Az előadás kerete is be nem váltott ígéret-

nek bizonyul: két hajléktalan kéredzskedik be a terembe, akik mesélnek a közönségnek, hálából a befogadásért, ám a végén nem zárul le ez a szál. Antal Attila rendezése két Lázár Ervin-mese esetlen összedolgozása.

A gyermekzsűri a temesvári *Csomótündémek* ítélte oda díját, a hivatásos ítések pedig az előadás látványvilágát (Miareczky Edit munkája) díjazták. Minden döntés mögött szubjektív meglátások is lapulnak, de a díjátadón elhangzott rövid felvezetőkből nem derült ki a szakmai indoklás.

A *Csomótündémek* – Gimesi Dóra meséjét Fekete Ádám dramatizálta és Bereczki Csilla rendezte – kétségkívül sok érdeme van: nagyon fontos témát jelenít meg, valamiféle mesés magyarázattal szolgál az egyre gyakoribb válásokra. De talán éppen a morális felelősség miatt jó lett volna szakemberek bevonásával is elemezni az érzékeny témát, hogy a jó szándék ne vezessen felháborodott reakciókhoz. Elbagatellizáltak magyarázatokat, a csodás meseelemeket kilúgozták az előadásból az alkotók, de még a mindenért felelős Csomótündér bájos emberi vonásai is megszűntek. Maradtak a fehérbe öltöztetett, fehér arcú emberek (mint sápadt elme-gyógyintézeti betegek?), a tiirtarka, bohócosra vett Csomótündér, aki mindent elszúr, majd az amúgy is összezavarodott gyermek nyakába varja terheit és elrohan Grönlandra nyaralni.

A játéktér hansúlyos részét egy zöld kanapé foglalja el, amit viszont alig használnak (paravánként, ülőalkalmatosságként szolgál egy-egy jelenetben). A családi drámákat gyémántszerű rongybabák mutatják be az előadást uraló, stilizált városi színtérrel keretezett paraván mögött.

A székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház nemrég alakult bábársulata is bemutatkozott a hivatásosok seregszemlájén: a *Cókmók, avagy a morgolóddó szekrénymanó* című előadásban, amit G. Szász Ilona meséjéből Nagy Regina rendezett, egy bumfordi manó küzd meg új barátaiért, a bábokat életre keltő színészek pedig pontos, fegyelmezett alakításaikkal bebizonyítják: nincsen bábos színészi kvalitások nélkül, és hiába bármilyen diploma, elhivatottság, alázat, a műfaj szenvedélyes szeretete és sok munka nélkül senkiből nem lesz bábos.

Momo. Rendező: Rumi László,
tervező: Balla Gábor, zene:
Ágoston Béla. Ariel Ifjúsági és
Gyermekszínház,
Marosvásárhely



Kézvel lábbal. A
Marosvásárhelyi Művészeti
Egyetem II. évfolyamos bábszí-
nész hallgatóinak előadása.
Rendező, tanár: Máthé Rozália

Csomótündér. Rendező: Bereczki Csilla,
díszlet, jelmez: Miareczky Edit,
dramaturg: Fekete Ádám,
zene: Tijana.
Csiky Gergely Állami Magyar színház,
Temesvár



A képzések és műhelymunkák pótlása miatt fontos lett volna, ha több társulat él a szervezők kínálta lehetőséggel, és ha nem is lehetett jelen a fesztiválon annak kezdetétől a végéig, 2-2 képviselőjük megnézhetne minden előadást, részt vehetne a beszélgetéseken, és hazatérve megoszthatná élményeit, új ismereteiket csapatukkal. A nyírbátori Szárnyas Sárkányok gólyalábas utcaszínházi megnyitója a Holnaposok terén, a klasszikus vásári bábjáték *Vitéz László és az elátkozott malom* Pályi János előadásában, a kecskeméti Ciróka Bábszínház *Hamupipőke* című előadása, a debreceni Vojtina Bábszínház *Ki hol lakik?*, valamint a Budapest Bábszínház *Tíz emelet boldogság* című előadása is szerepelt a Fux programjában, és ezek közül mindegyik hasznos élmény lehetett volna kezdőknek és haladóknak egyaránt. A társulatok művészeti vezetői, igazgatói, rendezői is hiányoztak (tisztület a kivételeknek, akik elkísérték színészeiket, de közülük is

kevesen maradtak a fesztiválon). Jó lett volna néha az alkotóknak, az előadásokat jegyzőknek, és nem az amúgy is kiszolgáltatót bábosoknak szegezni egy-egy kérdést. Jó lett volna, ha kialakul egy helyzetkép a bábosok mindennapi gondjairól: ugyan minden társulat más-más helyzetben van, sok esetben hasonló problémákkal küzd – ezek egy része kiderült az esti beszélgetéseken, ahol a szervezők által javasolt témák (irodalom és bábelőadás viszonya, a bábos oktatás, asztrológia és mese viszonya) mellett terítékre kerültek az előadások által felvetett kérdések is. Aki ott volt, nyitott volt, tanulhatott belőle, ennél viszont sokkal fontosabb: céhbeliekkel találkozhatott, megerősödhetett a műfajba vetett hite és remélhetőleg nem „csak” bábosnak fogja érezni magát ezentúl, hanem csupa nagybetűs BÁBOSNAK. (Szerzőnk írása megjelent a Játéktér 2015. decemberi számában is.)

LO AND BEHOLD, THE PUPPET THEATRE!

For the second time, Oradea/Nagyvárad hosted the *Fux Feszt*, Transylvania's Hungarian professional puppet theatre festival. The festival, named after Oradea's founding troupe, takes place every two years and is a gathering place for Hungarian language professional puppet theatres in Romania. Festival participants are invited to take part in thematic discussions, and performances are evaluated by professional juries. Budding puppeteers from the university in Tirgu Mures/ Marosvásárhely are also active participants. The festival provides a good chance to get an idea of the state of puppetry in Transylvania. At the Second Fux Feszt, the Niveau Prize was awarded to a troupe from Nagyvárad for their performance of *The Hammer of the Village (A helység kalapácsa)*. The Cimborák Puppet Theatre of Sfântu Gheorghe/Sepsiszentgyörgy won the jury's prize for their portrayal of humorous selections from Sándor Kányádi's *From Poem to Poem*. The Lilliput Ensemble organized this wonderful festival with a family-like at

Szabó Balázsék zenés programja a klubban



Képek a Szigligeti Stúdió klubjában rendezett esti programokról



A könyvbemutató szakmai résztvevői

Képek a Fux Feszt, az erdélyi Magyar Hivatásos Bábsházak II. Fesztiváljának díjkiosztó ünnepségéről, 2015. október 10. Nagyvárad. (Daróczi István és Nagy Koceczky Kálmán*)



A Lilliput Társulat tagjai a fesztivál díjátadóján

Botházy-Daróczi Réka a fesztivál díjátadóján



* Nagy Koceczky Kálmán, a sepsiszentgyörgyi Cimborák Bábszínház művészeti vezetője, rendezője a fesztivál után, 2015. december 3-án, 43 éves korában váratlanul elhunyt.



A Négyszögletű Kerek Erdő előadásának plakátja és képei. Kabóca Bábszínház, Veszprém, 2015. Fotók: Peka Roland



Szántó Viktória

A NÉZŐNEK LEGYEN ASSZOCIÁCIÓS LEHETŐSÉGE

BESZÉLGETÉS BARTAL KISS RITÁVAL

Bartal Kiss Rita rendezésében mutatták be Lázár Ervin meséjét, *A Négyszögletű Kerek Erdőt* a veszprémi Kabóca Bábszínházban. A színház különleges helyzetben van: nemcsak felújított régi épületüket kell ismét belakniuk, de az új színészekkel bővült csapatnak is össze kell csiszolódnia. Bartal Kiss Ritával beszélgettünk a próbákról, az előadásról.

– *Az előadás egyik erőssége a vizualitás, hogyan alakult ki ennek koncepciója, miként jellemeznéd azt?*

– Tárgyjáték és élőjáték egyaránt jellemzi az előadást. Az mozgatott bennünket Szabó Attila íróval és Miareczky Edit tervezővel, hogy a Négyszögletű Kerek Erdő az a menedék, ahová a történet hőseit a hétköznapi világból Mikkamacka egy olyan helyre viszi, ami a képzelet és a mese szabályai szerint működik. Az erdőlakók mindannyian különös, különc egyéniségek, akik arra kényszerülnek, hogy a világban el nem ismert értékeiket az erdő zárt világában éljék meg, és a külvilág kizárásával egy közösséget hozzanak létre, amelynek fő mozgató rugója az elfogadás. A Négyszögletű Kerek Erdő-kötetben olyan kulcsfontosságú motívumok kerülnek középpontba, amelyek a Lázár Ervin teremtette mesei mitológia fontos alapelemei.

A bábszínházi adaptációnak nehezen adta meg magát Lázár Ervin mesefolyama, mert a nyelvi humort és a mese csodálatos költészetét megjeleníteni a színpadon úgy, hogy megmaradjon a humor, a gondolat, a nyelvi lelemény, igen nagy munka volt. Komoly előkészítő folyamat előzte meg a próbaidőszakot, hosszú-hosszú beszélgetéseken vagyunk túl. Egy idő után azt éreztük, hogy az általunk elképzelt előadás nem viseli el a konkrét arcokat, kezeket, lábakat – elvonatkoztatottabb formákat kellett keresnünk. Persze meg lehet úgy is jeleníteni Nagy Zoárdot, hogy készítsünk egy lépegető fenyőfát, akinek egyszer csak lesz két lába, majd elindul. Ez is egy lehetséges út, de nekünk most inkább az a belső tulajdonság

volt fontosabb, ami miatt a karakterek ebbe az erdőbe kerültek. Lázár Ervin ezt az elvágódó embertípust egy fába ültette, aki gyökeret ereszt és nem tud elmenni. Ez nagyon költői. Alkotótársaimmal megpróbáltunk egy kicsit az író logikájával gondolkodni. Tárgyaink azokat az attribútumokat jelenítik meg, amelyek jellemzőek az adott szereplőkre, majd ezek kerülnek játékba az előadás során, ezekkel bábozunk. Amikor Erzár király – Lázár Ervin saját magát nevezte így a naplójában – megérkezik az Erdőbe, egy furcsa közösségben találja magát, amelynek tagjai történeteik mesélésekor a rájuk jellemző attribútumokkal mondják el azokat. Így alakult ki a az előadás vizuális koncepciója. A díszlet szinte vonalas elemekből áll, négyzet és körforma, gumiszalagokkal kiegészítve, inkább a fantázia teszi hozzá az új helyszíneket.

– *Ez által geometriai formákat tudtatok megjeleníteni.*

– Igen. Ez alakult ki a leggyorsabban, valahogy mindhármunknak nagyon megtetszett ez az egyszerűség.

– *Az előadás dramaturgia Szabó Attila, a tervező Miareczky Edit. Mikor megkaptad a felkérést, mi volt az a művészi minőség, ami miatt tudtad, hogy ezt a történetet velük szeretnéd elmondani?*

– Attilával sokat dolgozom, számos előadásomnak volt a meseírója, írója vagy dramaturgia. Edittel régóta szeretünk volna együtt dolgozni, de valahogy mindig elkerültük egymást – most végre sikerült. Nagyon szeretem Edit játékosságát és az egyik letehetségesebb fiatal tervezőnek tartom, tud bábosan gondolkodni és izgalmas formavilágot hoz létre minden tervezésében. Most kreativitása másik oldalát kellett megmozgatnia, tárgyakat kellett átformálnia, a próbafolyamat alatt sok mindent – amit még az asztalnál találtunk ki – elvetettünk. Műhelymunka is volt ez a próbafolyamat. Vágyom arra, hogy egy olyan színházban dolgozhassak,



*A Négyszögletű Kerek Erdő,
2015.
Rendezte: Bartal Kiss Rita,
tervező: Miareczky Edit,
Zene: Bakos Árpád.
Kabóca Bábszínház,
Veszprém*



amely műhelyszínház is egyben, nemcsak repertoár színház. Ahol nemcsak az a feladat, hogy kiszolgáljuk a bérleteseket, hanem vezethetjük is a gyerekeket, a pedagógusokat vagy a szülőket valami másfajta ízlés felé, mint amit a kereskedelmi televíziók világa nyújt.

– *Legyen így! Tetszik az, hogy a darabban használt tárgyak nem preparáltak, hanem önmaguk valójában használjátok őket. Mert a tárgyanimációnak két útja van manapság: amikor preparált tárgyakkal bábozol, és amikor a tárgy saját fizikalitását működteted. Ez tudatos koncepció volt?*

– Igen, de azért beleestünk abba a csapdába, például Ló Szerafinnál, hogy összekötöttünk egy lovat sálakból, csipeszekből, ami jól nézett ki, de amikor végigmentünk az előadásban, annyira más volt, mint az összes többi játék, hogy azt mondtuk: keressünk egy másik formát. Ami viszont most született meg egyetlen kendővel, az nagyon megrázó és szép, vizuálisan kifejező. Szeretem még az előadásnak azt az elemét, amikor hat színész alkot, mozdít meg egy figurát, konkrétan Kisfejtő Nagyfejtő Zordonbordont, aki a humortalan, korlátolt gondolkodású világnak az emblemikus megtestesítője. Az egy kreatív, szép munkafolyamat volt, a társulat különböző tárgyakkal alkotta meg a színpadi képet. Ezek a vizuális jelek olyanok, mint Archimboldo képei.

– *Mit jelent neked maga a történet?*

– Attila körülbelül tíz változatot írt, mire úgy éreztük, hogy megtaláltuk azt a szálát, amiben ma is, 2015 őszén aktuális lehet Lázár Ervin. Érvényes, hiteles emberi gondolatokat, problémákat közvetít, pedig ez a történet már elég régen íródott. A kötet minden meséje csodálatos, mégis úgy döntöttünk, hogy az elsőt, a *Fussunk a szomorúság elől!* címűt készítjük el, mert mind a hármunknak nagyon fontos volt a mondani-valója. Az is fontos, hogy nem direkt módon, hanem metaforikusan beszéljünk erről a gyerekeknek, egy mesén keresztül. Azt remélem, hogy az előadás minden erkölcsstan óránál vagy tankönyvnél többet ad majd, és szerintem így kellene a gyerekeket megszólítani, nem pedig didaktikus szólamokkal. Lázár Ervin írásai fontosak az életemben, sokszor olvasom újra meséit, novelláit. Jó lenne, ha a felnőtteknek szóló műveit is többen ismernék. Nagyon örültem, hogy Székely Andrea (a Kabóca Bábszínház igazgatója) Lázár Ervin meseadaptációt kért tőlem, most úgy érzem, hogy már az egész csapat jól fut a szomorúság elől.

(Bemutató: Kabóca Bábszínház, Veszprém, 2015. 10. 11.)

THE AUDIENCE SHOULD HAVE THE FREEDOM TO MAKE CONNECTIONS

The Kabóca Puppet Theatre of Veszprém presented plays based on stories in Ervin Lázár's fairy tale, *The Four-Square Round Forest*. All were directed by directed by Rita Bartal Kiss who particularly emphasized the message in *Let's Run Away from Sorrow!*

The Four-Square Round Forest is a refuge where various peculiar people with values alien to the outside world have been forced to live in the closed world of the forest. Here, away from conventional society, they establish a community whose main value is tolerance. Every story in the book explores enduring human problems and conveys genuine human ways of dealing with them, but engages the children in the audience metaphorically by way of the story. It is a particular challenge to present the author's linguistic humor and the story's wonderful poetry on stage. Often this is done indirectly using both objects and live actors in the performance.



Az előadás plakátja



A sárgarépa



Baba - mama



A gomba

Hutvagner Éva

NEM BESZÉL ZÖLDSÉGEKET!

BARBONCÁS BÁBMŰHELY: NE BESZÉLJ MÁR ZÖLDSÉGEKET!

Kiss Ágnes *Ne beszélj már zöldségeket!* című, idényjellegű cirkuszi előadása zöldség-bábcirkusz. Vagy talán inkább zöldségbáb-cirkusz; alkotója ugyanis éppúgy merít a vásári bábjáték cirkuszt megjelenítő hagyományából és virágzó jelenéből, mint a zöldségek és gyümölcsök megelevenítésének pedagógiai múltjából, karakterépítési struktúrájából. Nemcsak a bábművészet néhány kedvelt „témájának” szerencsés találkozásáról van szó tehát (és emellett az alkotótól megszokott profi szórakoztatásról), hanem két játékmód, két hagyomány újraértelmezéséről és ötvözéséről is. Mintha mindig is kéz a kézben jártak volna: a báb-előadás, ahol a szereplők cirkuszi előadó-karaktereként rövid mutatókat adnak elő – és a bábjáték, amelyben zöldségeket ruháznak fel személyiséggel, jellemmel.

Előbbinek történetét talán azért is nehéz végiggondolni, mert végtelenül rétegzett és igen messzire ér a kapcsolat cirkusz és báb között. A magyar vásári bábtörténet ismert kezdeteitől datálhatjuk ezeket. A 19. századig műfaji szempontból el sem különülő vásári mutatók előadásai között a bábbal előadott „cirkuszi” etűdök, magánszámok épp úgy megtalálhatók voltak, mint a bűvészműsorok vagy az akrobatikus színlátványok. A Hincz-család hagyatékában éppúgy felfedezhetők az erről tanúszkodó feljegyzések és bábjátékok, mint a Korngut-Kemény családnál. Kemény Henrik nagypapa, Korngut Salamon egyenesen „cirkuszigazgatóként” volt jelen Heni bácsi emlékezetében.

A cirkuszi akrobaták műsorszámainak lényege, a gravitációtól és a befogadó által „megszokott” test törvényeitől való elrugaszkodásra építeni a műsorszámot: ez akár a marionett-színház egyik alapproblémája is lehetne. A báb testi adottságaira építő attrakciók sora éppen azért működhet tökéletesen a bábszínpadon, mert célja maximálisan megmutatni a figura lehetőségeit. A vásári forgatag

dinamikus előadást követel: az egy karakterre épülő, a bábjátékos ügyességét és a báb működését egyaránt hangsúlyozó előadásokat a cirkuszi szituáció rendező dramatikusságba. A bábszínpadon karakter-közhangként, típusfiguraként van jelen a porondmester, a bűvész, a fakír, a bohóc, stb. Nincs mit magyarázni ezeken a bábakon, jelenlétük akkor is magától értetődik, ha kiragadjuk őket a környezetükből, elszakítjuk az előadás többi részétől. Előadások és bábművészek sora jelzi a bábcirkusz napjainkra eső népszerűségét: a *Dobronka Cirkusz, világszám!* című előadás (Mesebolygó Bábszínház); Lénárt András (Mikropódium) évek óta töretlen népszerűségnek örvendő *Stop* című, varázslatos hatású bábjátéka vagy Aracs Eszter *Guruló cirkusza* kiragadott példák a „műfaj” sikerességére.

Az előadás egy szponzor, az Eisberg cég segítségével valósult meg: a mecénás-szerepben megjelenő vállalkozás célja a zöldségfogyasztás (konkrét reklám nélküli, általános) népszerűsítése. A zöldségek és gyümölcsök szerepe azonban nem egyedülálló jelenség: egyrészt a pedagógiai bábjáték terményfelhasználó kezdeményezéseire vezethető vissza (például Séd Teréz munkássága). A zöldségek és gyümölcsök egyszerű átalakítása, megfaragása egy szemléletmódot, a „mindenből lehet báb” gondolatát rejti magában. Másrészt pedig a tárgyanimáció egyik, igen régóta jelenlévő példaként is felhozható zöldség- és gyümölcs-karakterek előadásban való szereplése. A *Hacafán* vagy *Kacafán* krumplihősei, a *Hagymácska* zöldség- és gyümölcsfigurái (ez utóbbit jelenleg is játssza a Budapest Bábszínház) idézhető példák erre. A jellemek kialakítása külső jellemzők, ízek vagy gyümölcs és zöldség származása alapján történik.

A bábkarakterek Kiss Ágnes előadásában is két személyiségjegyből épülnek: a zöldségek „tulajdonságai” és a cirkuszi „mutató” összehangolása azonban



A paradicsom



A póréhagyma

nála egy ezektől teljesen különálló személyiségjegyre vezet. A különböző anyagból készült bábok (bábtervező: Kiss Attila Etele) karaktere és mutatványa párhuzamos alkotási folyamatot takar, Kiss Ágnes szerint a bábok „folyamatosan értek, mint a zöldségek”. Meglepő kreativitásról tesz tanúbizonyságot, hogy a karakterek minden korábbi sablontól elrugaszkodnak, egy abszurd cirkuszi világ egyéni alakjait, bogaras figuráit láthatjuk viszont. Ennek a képnek az alakításában erőteljes szerepet játszik a zene. A zenei motívumok a hangulati megalapozás és a cirkusz aláfestő zenéjének megidézése mellett idézet-jelleggel bírnak, jelentősen alakítják a szereplőket.

Az előadást egy valódi vásári kerettörténetbe ágyazva láthatjuk: ebben a történetben egy vevőkre váró zöldséges hajnali kipakolásába ágyazódik a történet, az ő várakozásából, unatkozásából kezdődik a zöldségek előszedése és a velük való játék is. A cirkuszigazgatóvá avanszálódó zöldséges egyenként szólítja a pultra zöldségeit. A paradicsom-fivérek, akik mérleghinta-számot adnak elő, a cirkusz

akrobatái. Az uborka vérfagyasztó alak, aki egy olasz keresztapa hidegvérével és eleganciájával szeleteli ketté saját (egyébként szivacsból készült) testét, majd hústükkal szurkálja össze magát, fakírként. A saláta és a benne lakó hernyó együtt alkotnak egy kötéláncos-figurát. Az előadó zöldre lakozott körömmel, a saláta-leveleket tüllszoknyaként használva tipeg végig a kötélen. A gomba, aki gólyalábas konferansziéként jelenik meg, időről időre „elveszti” kalapját: szintén szétváló figura, így ismét megidéz egy új szeletet a vásári mutatványos múltból. Az elefánt padlizsánként, a répák táncos lányokként jelennek meg.

A darab emellett szórakoztató, profin végigjátszott, folyamatos akciókkal továbbgördülő produkció. A kisebb korcsoportnak célzott előadás a bábművészet hagyományainak termékeny felhasználása, jellemzőjük az erre épített humoros reflexiók sora. Kiss Ágnes nem beszél zöldségeket. Nagyon tudja, mit csinál.

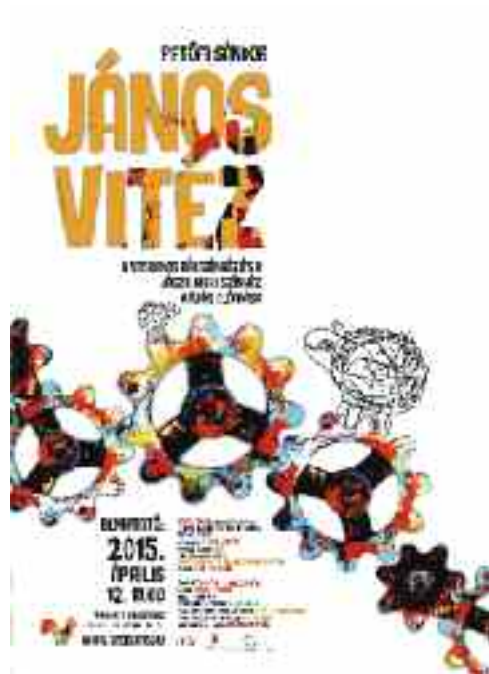
(Barboncás Bábműhely, Szeged, 2015.)



Kiss Ágnes az előadás reklámfotóján

THEY DON'T BEAT AROUND THE BUSH!

The paper about Ágnes Kiss's Puppet Circus, „Ne beszélj már zöldségeket!” explains the history the hungarian puppet circus as a genre, illustrated with hungarian examples, in order to show the connection of the performance of Agnes Kiss and the history of puppetry. The vegetable puppets of the performance, which imitate circus characters, present small shows. This play looks back upon a certain tradition of market plays and that of puppetry of educational pedagogy, where vegetable puppets were employed. Alloying the history of puppetry circus and the history of vegetable puppetry represents this historical transition, but besides this, the play also provides professional entertainment.



Az előadás plakátja. Tervező: Csobod Eszter



Jancsi és Iluska



A zsványok vezére. Fotók: Gyenese Péter



A francia udvar. Fotó: Galambos Lajos

Somogyi Tamás

AZ UTOLSÓ CSAVARIG

(GONDOLATOK A JÁNOS VITÉZ ELŐADÁSÁRÓL)

A győri Vaskakas Bábszínházban bemutatott *János vitéz*-előadással kapcsolatban egy-két dramaturgiára és bábmozgatásra vonatkozó gondolat mellett elsősorban a látvány és a bábok tervezésének folyamatáról szeretnék írni. Arról a két éves munkáról, amelyben Szabó Ottóval, az előadás tervezőjével megalkottuk az előadás világát, felépítettük annak jelrendszerét, kitaláltuk a különböző figurák jellegzetességeit, a bábok mozgatási technikáit.

Az új keresése, önmagam kimozdítása a megszokott, már ismert helyzetekből, vagyis a kíváncsiság és a kísérletezés öröme motivált abban, hogy egy olyan művészt keressék magam mellé munkatársnak, aki korábban nem dolgozott színházi tervezőként.

Valójában az érdekelt, hogy miben látja, láthatja korlátot, és miben lehetőségnek a színházat egy képzőművész. Hogy a báb, az életre keltett tárgy (műalkotás) milyen energiákat szabadít fel egy szobrászban, és ez által, illetve az elkészült figurák által milyen új impulzusokat ad nekem, illetve a színészeknek. Érdekelt az is, hogy hogyan tudunk majd mozgatni olyan figurákat, amelyek az általam korábban használt, ismert bábtechnikáktól eltérnek, valamint, hogy Ottó korábbi szobrainak jellegzetessége átültethető lesz-e mozgó figurákra, vagyis, hogy lehet-e színészek által hitelesen (és a gyerekek számára is izgalmasan) mozgatott/mozgatható szobrokat készíteni. A tervezés szabadsága és a kölcsönös tanulás lehetősége motiválta a közös munkát, amelyben a felfedezés öröme az utolsó pillanatig (az utolsó csavarig) megmaradt.

A munkafolyamat három részből állt. Először a bábszínházzal, mint formával kezdtünk foglalkozni. Végignéztük a különböző technikákat, elmentünk bábraktárba, és fényképeket, illetve videókat néztünk. Igyekeztem minél különbözőbb díszleteket,

bábokat mutatni, hangsúlyozva azt a végtelen szabadságot, ami miatt a bábszínház számomra is a legizgalmasabb színházi formává vált az évek során. Miután nem merev szobrokat szerettem volna a színpadra, a bábok mozgathatóságának kérdése fontos volt, azzal együtt, hogy Ottó korábbi szobrainak formai jellegzetességeit, anyaghasználatát minél kevésbé akartam korlátozni. Ennek a fázisnak az egyik legérdekesebb kérdése volt, hogy hogyan lehet az ízületeket, a mozgó, forgó pontokat beépíteni anélkül, hogy az általunk választott, fémekből épülő világ anyaghasználatából kilépnénk.

Miközben a bábok technikai felépítésével foglalkoztunk, elkezdtük a szöveg feldolgozását is. Perényi Balázs dramaturggal úgy gondoltuk, hogy a Petőfi által írt dialógusok a történet végigmesélése szempontjából éppen elegendőek, így csak egy-két, a költőtől idézett versrészlettel egészítettük ki az eredeti *János vitéz*t. Ez egyrészt könnyűnek látszott, hiszen Petőfi a *János vitéz*ben az egész életműre jellemző nagy témáit (szerelem, elválás, harc, bor, stb.) dolgozza fel, másrészt viszont hatalmas anyagmennyiségből kellett kiválasztanunk azt a néhány részletet, amit használni szerettünk volna. A szöveggel való munka világított rá a *János vitéz* egyik központi kérdésére, amely az egész díszletvilágot meghatározta később.

Egyes elemzések szerint Jancsi a falusi idillből üldöztetik el, és ezt az idillt keresi egész életében. A falu az elvesztett paradicsom, amely után egy egész életen át kutat a hős. Számomra viszont a falu, és Jancsi fiatal éveit kicsit sem látszanak idillinek. Iluskával már gyermekkoruktól csak egymásért élnek, más érték nincs körülöttük, környezetük kimondottan ellenséges velük. A kor társadalmából, szokásaiból kitömi nincs esélyük Jancsi és Iluska helye és ideje a világban bizonytalan, sőt: reménytelen. Nincs tere a kapcsolatuknak, senki



A rablók tanyája



A huszárok kapitánya



A francia királylány

nem támogatja őket. Magányosak. Jelenük bizonytalan, jövőjük gyakorlatilag nincs. Jancsi vándorlása éppen a jövő, és az ahhoz köthető remény szempontjából érdekes. Híres katona lesz, sőt lehetőséget kap a francia királyi szék elfoglalására is. Ezekben a sikeresen megélt „jelenekben” ő mindig a jövőbe tekint, és annak ellenére, hogy vonzó lehetőségeket kínálhat neki, ő nem áll meg addig, amíg nem jut el szerelméhez (aki egyszerre a múltja és az elképzelt jövője). Jancsi, kalandjai és küzdelmei után legfontosabb jutalmul (természetesen Iluska mellett) az időből való kilépést kapja, vagyis az örök együttét jelentő végtelent. Az örök boldogságot, nyugalmat, egységet, a világ gondjaitól való megszabadulást. Jancsi az idő kíméletlen világából egy végtelen térbe és időbe jut, ezzel kilépve az általunk ismert földi világ közegéből.

Az idő és a végtelen történetben játszott szerepe miatt döntöttünk úgy, hogy a díszlet egy óriás óra legyen. Az órában játszódnak Jancsi e világi életének eseményei, a figurák ennek az órának a lakói (foglyai), akik közül egyedül a szerelmesek képesek kilépni a zártságból (valamint a mostoha, akit később le kell győzni a továbblépéshez). A motorral működő, lassan kattogó óraszerkezet kapcsán a zakatoló, mechanikus világra gondoltunk, amely „elketyeg” az idő végezetéig, és amelyben élniük, érvényesülniük kell (kellene) a benne élőknek. Jancsi kitartásával, erejével és céljához való ragaszkodásával emelkedik ki a körülötte lévő világból, és válik hőssé, Tündérország lakójává, túljutva ezzel a „nagy órán”, átlépve egy másik térbe, időbe.

Jancsi egyedüllétét, a körülötte élők önző és vad világát a figurák kialakításakor is fontosnak tartottuk. Mechanikus, személytelen, mások problémájára érzéketlen karakterek veszik körül Iluskát és Jancsit, akik ebben a közegben nem is tudnak otthonra találni. Azt gondoltuk, hogy a két főhőst emberibb alakra tervezzük, míg a többi lényben megpróbálunk egy vagy két fontos tulajdonságot kiemelni, és azokat hangsúlyozni. Így alakult ki a Francia király egyszerre gyorsan guruló, de mindvégig botjára támaszkodó öregember bábja vagy a Mostoha idős nénit és repülő madarat magában foglaló figurája. A bandavezérben a pokolra való torz lényt és a maffiafőnök keverékét próbáltuk keresni, a gazdát a mindenhová

elérő, nála háromszor nagyobb vasvillája határozta meg. Ehhez a kemény, karcos, csikorgó világhoz választottuk ki a fémeket (annak különböző fajtáit), mint az egész teret és figurákat is meghatározó anyagot. A figurák teste sok esetben talált tárgyakból készült, vagyis egy korábban más funkciót betöltő használati tárgyat alakítottunk át bábbá vagy a báb egyes részévé, anélkül, hogy a korábbi tárgyat hangsúlyoztuk volna vagy jelentéssel rendelkező jelként kezeltük volna. Szerettük volna a különböző anyagok (fémek, falemezek, stb.) hangját megtartani, sőt ha erős jelentést hordozott (a bandavezér állkapocs-csattogása, a fogaskereknek kattogása), akkor megerősíteni, felhangosítani. A történet szempontjából jelentéssel bíró anyag megválasztása, és az ahhoz való ragaszkodás meghatározta munkánkat. Nem szerettük volna kikerülni az adódó nehézségeket, vagy kompromisszumokat kötni egy könnyebb megoldás érdekében. Ennek eredménye a látvány egysége, és az előadás következetes, átgondolt képi világa.

Az óra világán kívül, az „óra után” játszódó jelenetek a mesei világba való átlépés jelenetei. Óriások, madár alakban megjelenő boszorkányok, Tündérország. Azt gondoltuk, hogy a zsúfolt teret az üres térnek kell leváltania, ami egyrészt a két világ közötti anyagi különbséget (még a levegő sűrűsége sem ugyanaz...) mutatja, másrészt az óra „felrobbanásával” érzékelteti, hogy ez az átlépés örökre szól, soha vissza nem vonható döntés, amelyet Jancsi tudatosan választ, vagyis a Fazekas figyelmeztetése ellenére „átgyalogol” erre a más világra. Ebben a második térben már könnyebb anyagokat használtunk. Nincsenek fémek és nehéz szerkezetek. Nincsenek felületek, mindössze egyetlen szikla, amire Jancsi megérkezik, de az is hamar kigördül, és a jelenetek a levegőben játszódnak. A hős egy korábnál is idegenebb és ismeretlenebb világba lép át, ahol még annyira sem irányítója az eseményeknek, mint korábban. A sodródás, a természet elemeivel való közdelem (szél, tenger), illetve az óriásokkal való harc során gyakran a Jancsit mozgató színész, színészek is csak lekövetik az eseményeket. Futnak a báb után, próbálják kézben tartani, de azt folyamatosan elragadja valaki vagy



A nagy óra



Az óriások földjén – a szúnyog



Az óriások földjén. Fotók: Gyenese Péter

valami. A történet sodrásában elveszítik hatalmukat a báb fölött. A tengeri vihar jelenetet – amelyben Jancsi a viharban hánykolódó hajóban próbál maradni – improvizációként hagytuk benne az előadásban, azért hogy a meglepetés, a vihar kiszámíthatatlansága, és ez által a hajó irányának kiszámíthatatlansága, valamint az ebből következő színészi reakció mindig újratelemtődjön. A bábos próbálja fenntartani a bábót a felszínen, próbál életben maradni. Ő is csak követője az eseményeknek, reagál a külvilágra, keresi a megoldást, a jó irányt. Hasonló a helyzet az óriások földjén, ahol az óriások egy-egy pillanatra elveszik a figurát a mozgatótól, aki nem ura többé a figurája sorsának, és csak úgy, mint a történetbeli Jancsinak, neki is megoldást kell találnia, vissza kell találnia a bábhoz, a történet folytatása érdekében.

Az egész előadást tekintve a bábok mozgatásánál az egyszerűsége törekedtünk, mert azt éreztem, hogy a sok megfajteni valót kínáló látványhoz és

a Petőfi-szöveghez egyszerűbb, letisztultabb mozzanatokat kell találnunk. Fontos hangsúlyozni, hogy az előadás gyerekeknek készült, akiket szeretünk volna végigvezetni a történeten. Sok más esetben én is a rajzfilmszerű, groteszk mozgást keresem, azonban ebben a térben, ezekkel a bábokkal a figyelem koncentrációja érdekében eltértem ettől az iránytól. A mozgatás játékosága visszafogottabb ugyan, a történet érthetősége szempontjából mégis jó döntésnek tartom, hogy így nyúltunk a bábokhoz. A képzőművészet, a dramaturgia, a zene (zeneszerző: Krulik Zoltán) és a színpadi történet egysége szempontjából fontos állomásnak tekintem a *János vitéz* előadást. A szobrászat és a bábszínház találkozására (találkoztatására) tett első kísérletemben igyekeztem olyan eltökélten és bátran dolgozni, ahogyan Jancsi végigjárja útját. Ő célba ért, én semmiképpen. Az út folytatódik és még sok felfedeznivalót ígér.

(Vaskakas Bábszínház, Győr, 2015. április 12.)

TO THE LAST SCREW

This article focuses on the planning process involved in creating the visual environment and the puppets for the production of *János Vitéz* by the Vaskakas Puppet Theatre of Győr. The piece was written and directed by Tamás Somogyi, and he tells about the two years of work preceding the premiere. He describes how he and the sculptor, Ottó Szabó developed the traits of the various characters as well as the techniques for moving the puppets. The freedom to design together and the opportunity to learn from each other motivated the two artists to work together, and this joy of mutual discovery continued up to the very last moment - up to the last turn of the last screw. Especially because of the unity of art, dramaturgy, music and surrounding theatrical events in this production, Somogyi considers it an important landmark in his own oeuvre.

COMING OF AGE



The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance



Edited by Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, and John Bell



Henryk Jurkowski

LÉPJÜK ÁT SAJÁT MINŐSÉGÜNK HATÁRAIT

AMERIKAI KÉZIKÖNYV A BÁBJÁTÉKRÓL ÉS A TÁRGYJÁTÉKRÓL

Azóta, hogy az UNIMA kiadott egy album-sorozatot, kezdve a *Jelenkori bábozás szavakkal és képekkel* című könyvvel, melyet Margareta Niculescu szerkesztett 1965-ben, nem volt olyan kiadvány, amely megpróbálta volna teljes egészében bemutatni a bábok világát a maga sokszínűségében. Készültek albumok azzal a szándékkal, hogy a bábozás akkori állapotát összefoglalják. Ez nagyjából ötven évvel ezelőtt volt. Az elmúlt ötvenéves periódust a bábjátás virágkorának is tekinthetjük, ráadásul annyira különböző irányban fejlődött tovább és alakult át, hogy nehéz pontosan számon tartani. Ebben jelent nagy segítséget a Routledge által kiadott új könyv, a *Routledge kézikönyv a bábjátékról és a tárgyjátékról*.¹ Szokatlanul nagy értéket képvisel, melyet érdemes elolvasnunk, nagyra becsülnünk, és részletesen bemutatnunk. A tartalma annyira fontos, hogy nem elegendő csupán dicsérni, hanem részletesen meg kell ismernünk. Egy konferencia anyagából indul ki a könyv: *Bábjátás és posztdramatikus előadás: nemzetközi konferencia a 21. századi tárgyjátékról*, mely a Connecticut-i Egyetemen, Storrs-ban került megrendezésre 2011 áprilisában. Nagyjából kétszázan vettek részt rajta, és legtöbben bemutatták tanulmányaikat is. John Bell, a Ballard Intézet és Bábmúzeum igazgatója, Claudia Orenstein, a Hunter Főiskola színháztudományi professzora, és Dassia N. Posner, a Northwestern Egyetem színháztudományi professzora közösen állították össze és szerkesztették az anyagot. A 28 tanulmányból álló kötetet 3 fejezetre osztották: 1. Elmélet és gyakorlat, 2. Új párbeszéd a történelemmel és a hagyománnyal, 3. Jelenkori kutatások és keresztezések.

Kenneth Gross, az angol irodalom szakértője és számos könyv szerzője (pl. *A mozgó szobor álma*) írta az előszót, melyben elárulja lelkesedését a bábok iránt. Szerinte a báb „... kiszámíthatatlan teremtés. Mindig átlépi a határvonalat a világok között, és miniket is magával visz.” A báb egy olyan meglepetés, amely csábítja a tudósokat és a művészeket, különösképp a mi korunkban.

A könyv szerkesztői is személyes bevezetővel látták el a kiadványt. Beismerik, hogy a könyv csupán angol nyelvtérületről érkezett tudósok tanulmányaiból áll, azonban a tanulmányozott területek rendkívül széles skáláját fogja át. Különösen növeli az értékét az a tény, hogy a tanulmányok szerzői a báb és a tárgyjátékot filozófiai, történelmi és színházi szemszögből is vizsgálják.

Claudia Orenstein kifejti érdeklődését a bábok és a tárgyjátékok jelenlegi állapota iránt. Ezt követően felteszi a kérdést, hogy miért is beszélünk egyáltalán bábokról, amikor éppen egy jelentős átalakulást figyelhetünk meg a bábszínháztól a tárgyszínház felé. Majd meg is válaszolja: *A tárgyjátékok korában miért is használjuk egyáltalán a báb kifejezést? Az ikonikus elképzelés a bábokról csupán egy horgonyt jelent ebben az új színházi modellben, amely összeköti a fizikai világot és annak minden asszociációját az emberi vonatkozással és emberi közvetítéssel. A bábszínház kivételes figyelmet szentel a tárgyaknak az előadásban, gyakran tudatosan kontrasztba állítva az élő-színészes színházzal. Megvizsgálva a bábszínház történelmét, gyakorlatát és művészi kifejezését, még teljesebben megérthetjük és aktiválhatjuk ennek a korszaknak az anyagias természetét. Ráadásul,*

1 The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, Routledge, USA

mivel a báb egy technikai tárgy, melyet technikai eszközökkel manipulálhatunk, ezért hídként szolgál az ember-színész és a számtalan közvetítő eszköz között. Ebben az új bábszínházi paradigmában a báb többé már nem az ember-színész silány másolata, hanem központi elemmé válik, amelynek segítségével tágabb értelemben észlelhetjük az előadásban megjelenő anyagi világot.²

Ha már a tárgyjátékokról beszélünk, Dassia N. Posner szerint azok a bábok világából erednek. Mindazonáltal tisztán látja a lehetőséget a szimbolikus tárgyak kifejezőerejében. Így fogalmaz: *A színházra a bábok bölcs perspektívájából tekintve ez a könyv egy olyan modellt kínál, melyben az anyagi világgal egy formálható, együttműködő, érzékeny művészi kapcsolat jön létre. A fény egy olyan dolog lehet, amivel együttműködhetünk, ahelyett hogy megtömrénk vagy fókuszálnánk. Egy hullámzó vászon hangosabban képes beszélni a szavaknál: egy kard, egy könyv vagy egy pohár víz partnerré válhat, nem pusztán passzív, élettelen tárgyak. A gondolat, amit szintén figyelembe kell vennünk, hogy nem pusztán tárgyakat manipulálunk, hanem ezzel számos hullámot hozunk létre különböző területeken, mint például a politikatudományban, a filozófiában, a robotikában, a médiatudományban, a színházban és még ezeken túl is – bizonyítva ezzel a bábozás és a tárgyjáték helyét a kreatív gondolatok nagyobb rendszerében.*³

Bevezetve minket a bábjátszás és a tárgyjátékok tudományába, John Bell, a harmadik szerkesztő rámutat a bábozás sokszínűségére és a tudományos folyamatokra. Tudunkra adja, hogy: *A bábozás és a tárgyjátékok irodalmában nem beszélhetünk egyetlen, egyenesen ívelő röppályáról. Ezek történetét sokféleképpen, sok tudományon keresztül mesélték már el – írások hálózatán át, melyek egymással való kapcsolata sokszor nem egyértelmű, mégis mindig lenyűgöző. Ennek a könyvnek a fejezetei a különböző megközelítések hálózatára épülnek – színháztörténet, szájhagyomány, a tárgyak, mint tanárok, a technológia története, filozófia, előadó-művészeti tudomány, társadalomtudományok,*

*művészek perspektívája, és kritikai és kulturális elméletek – melyek kapcsolódnak a régóta fennálló, mégis gyakran alábecsült vitákhoz a bábozással és a tárgyjátékokkal kapcsolatban. Szükségszerűen szóba hozzuk az alapvető alkotóelemeket, mint például a szobrászat, festészet, zene, koreográfia, szöveg, színészi játék, esztétika, és a bábjáték és a tárgyjáték társadalmi, vallási, politikai, esztétikai és filozófiai kontextusát az évszázadokon keresztül és a föld minden táján.*⁴

A John Bell által szerkesztett első rész, az „Elmélet és gyakorlat” két részből áll: 1. A báb elméleti megközelítése és 2. A báb, ahogy a felhasználói látják. Mindegyik tanulmányban érzékelhető a szerző latolgatása a témában, mely megvitatásra szólít, amit bármikor megtehetünk.

Margaret Williams már a tanulmánya címében felteszi a kérdést, hogy vajon már a bábozás halálának lehetünk-e szemtanúi. Bizonyítékként olyan előadásokat választ, melyek erről a halálról beszélnek. Philippe Genty előadásában van egy jelenet, amelyben Pierrot észreveszi, hogy zsinórokkal manipulálják, és eltépi azokat, így megbénítja saját magát. Yves Joly a *Papírtragédia* című előadásában néhány szereplőt felgyújtanak. Molnár Gyula tárgyszínházában egy levél aspirin öngyilkosságot követ el beleugorva egy pohár vízbe. Ezek után Williams a bábozásban megjelenő új tendenciákról beszél, mint például a bábozás fogalmának kiterjesztése, vagy a 'varázslatos' bábok felcserélése tárgyakkal. Megvitatja a különbségeket az olyan fogalmak között, mint a 'játék' vagy a 'manipuláció'. Az előbbi a színpadi karakterek megformálásához köthető, az utóbbi pedig a tárgyak működtetésének folyamatában jelenik meg. Az én érzésem szerint a játék és a manipulálás közötti határvonal soha nem nyilvánvaló, hiszen mindkét esetben a bábjátékos az előadó, aki a saját színészetét adja, bármilyen legyen is a feladata. Visszatérve a tanulmány címében feltett kérdés megválaszolásához, William kijelenti, hogy habár a báb nem tűnt el a vizsgálódásaink köréből, *nem vagyunk a poszt-bábok korában, és a figurális bábozás mindig megmarad hivatkozási*

2 Claudia Orenstein: A puppet moment, w: The Routledge Companion... London and New York, s. 4

3 Dassia N. Posner, Material performance(s), ibidem, s.7

4 John Bell, Omnipresence and invisibility: Puppets and the textual record, ibidem, s. 10

pontnak, ahogy Jurkowski reméli, mert az egyensúlyi pont közelében tartja a színjátékot, a valamivel való játékot, és a valamin keresztüli játékot. A háromdimenziós Pierrot báb színjátékot ad elő karakterként, játszik a zsinórokkal, amikor kiszabadítja magát, miközben láthatóan Genty mozgatja, aki a bábón keresztül játszik. Minden bábjáték ezzel a három dologgal játszik különböző mértékekben: Joly két-dimenziós kivágott figurái átmenetet képeznek a figurális bábok és a tárgyak között. Úgy tűnik, mintha maguktól mozognának, miközben nyilvánvalóan a bábos kezei és más külső tárgyak mozgatják. Molnár játéka a tárgyaival felidéri a saját maga által elképzelt cselekvéseket. A gépben lévő labda mechanikusan mozog, mégis inkább aktivitást, semmint passzivitást tételez fel a részéről.⁵

„A báb együttes jelenléte és lételméleti kettőssége” című esszéjében Paul Piris a bábjátékban megjelenő új helyzetről beszél. Jean-Paul Sartre és Emmanuel Levinas módszertanát használva fejt ki a Másik fogalmát. Egy tézis modellezésének ez a formája mindig kreatív, hiszen a vizsgált tárgyat új szemszögből közelíti meg. Természetesen ez nem kötelező, minden diák választhat más modellt az elemzéshez.

Paul Piris két előadást választott a vizsgálódásaihoz: Neville Tranter *Cuniculus*, és Nicole Massoux *Ikerházak* című előadásait. Az előbbi túlélőket mutat be, akiket egy menedékhely-féleségekben szállásoltak el. Ezek nyulak, akiket Neville animál (beszédrel is), nagy füleik vannak, ezzel jelezve származásukat. Az *Ikerházak* egy zenés pantomim beszéd nélkül, epizódokból felépítve. A történet az elnyomásról szól, benne a bábok a színész ellen (Nicole Massoux) ellen fordulnak. A jelenetek jelentése nem világos. A nézők nem tudják kitalálni, ki kinek az elnyomója. Ki képviseli az erőszakot: a színész vagy a bábok? Ezekben az esetekben a színész funkciója különböző. Úgy tűnik, Tranter azonosul a túlélőkkel, humanizálja őket. Massoux egy meghatározhatatlan világban él, és bizonyos értelemben tárgyiasul. Tehát ők, Tranter és Massoux a „Mások” a bábok világában?

A 'Másik a létezésben és a semmiben' kérdését tárgyalva Sartre két gondolatot sugall. Először is az egyén által a Másik csakis alanyként érzékelhető. Ebből kifolyólag Massoux és Tranter úgy reagálnak a bábjaikra, mintha emberek, nem pedig tárgyak lennének. Másodszor pedig Sartre úgy érvel, hogy a Másik az az alany, aki közvetíti a saját magamhoz való viszonyt. Más szóval, a Másik lehetővé teszi számomra, hogy tudatában legyek saját magam különböző aspektusainak. Sartre hangsúlyosan tárgyalja a Másik tekintetét a szégyenérzettel kapcsolatban, kiemelve, hogy a Másik közvetíti a viszonyomat önmagamhoz.⁶

Természetesen ez az idézet nem képes visszaadni Piris fejtegetésének gazdagságát Sartre szempontjaival kapcsolatban. A lényeg, hogy a Másik fogalma a bábelőadásban arra a helyzetre utal, amikor egy színész (ember) a színpadi társa a báb (színpadi karakter). Piris kihagyja azt a bábos jelenléttel kapcsolatos problémát, amikor demiurgoszként (a világ megalkotójaként) jelenik meg, életet adva a báb (animálás) által.

John Bell egy másik létező modellt használ, bemutatva „Játék az örökös rejtéllyel: az élettelen tárgyak örök élete” című tanulmányát. Kiindulópontja a tárgyakkal játszott előadások (beleértve a bábokat) szüntelen jelenléte a modern civilizációban. Nézőpontja szerint ellentmondást fedezhetünk fel a mozgatható figurák animisztikus eredete és a mai modern gondolkodás között. Bell használja Bruno Latour néhány gondolatát, melyek a *Mi soha nem voltunk modernek* (1990) című könyvéből származnak. Az ő állítása szerint a modernitás két irányzatból áll: „megtisztulás” és „fordítás”. Az első a természet és a kultúra teljes elkülönítését sürgeti, a másik ennek tagadása, a kettő között megjelenő keresztkezés folyamatát elfogadva. Bell szerint a báb (animálás) is éppen ez a helye, hiszen a mágikus, hagyományos világból bukkan fel, magával hozva a rejtélyességet. Hogy egyértelművé tegye ezeket a titokzatos aspektusait a báb (animálás) számára, Bell Ernst Jentsch és Sigmund Freud munkáira utal. Jentsch szerint a „rejtelmes” összekapcsolódik a „bizonytalannal”

5 Margaret Williams, *The Death of „The Puppet”?*, ibidem, s. 26

6 Paul Piris, *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*, ibidem, s. 37

és a „kétségessel”, Freud pedig olyan, főként egyéni élménynek látja, ami a félelem világához tartozik, rettegést és ijedséget kiváltva.

Bell fejtegetése nagyon érdekes példája annak, amikor népszerű teóriákat alkalmazunk a kevésbé ismert kulturális jelenségekre. Arra a következtetésre vezettek, hogy a bábok életszerűsége a mágikus, irracionális világhoz tartozik, éppen ezért az új modern és racionális világban csupán gyönyörű anakronizmusok. Ez megerősíti Latour téziséét, mely szerint a modernizmus felé vezető út nagyon nehéz. Bell koncepciójának szépsége azonban nem engedi elfelejtenünk, hogy mind a Jentsch, mind a Freud-féle „rejtélyes” sok esetben megszéldül, és ez a megszéldülés a művészet területén történik, beleértve a bábszínházat is.

A könyv következő része a hivatást gyakorlók szemszögét mutatja be, feltárva a művészi munkájukkal kiváltott reflexióikat. Eric Bass a saját vizuális színházában alkalmazott dramaturgiáról elmélkedik. Azt állítja, hogy ennek a dramaturgiának speciális jellegzetességei vannak, ezért úgy kellene tekintenünk rá, mint autonóm alkotásra, és ezt hívjuk „vizuális dramaturgiának”. Ebben az igyekezetében nincs egyedül. Minden korszak sajátos nyelvezetet hoz létre az ehhez hasonló új jelenségek leírására, valamint a művészi jelenségekre. A „vizuális dramaturgia” is ebből az impulzusból született. Valójában a dramaturgia egy mechanizmus, amely a dráma vagy az előadás szerkezetéhez tartozik. Hallás és látás által érzékeljük. Tehát mindig hallható és látható. Azonban Bass észrevételei gazdagítják a tudásunkat a dramaturgiai technikáról.

Basil Jones az afrikai Handspring Puppet Company társalapítója bemutatja a bábozás titkait, felhasználva híres előadásuk, *A katonaló* próbáin szerzett tapasztalatait. A darabot a New London Theatre-ben adták elő 2009-ben. Hogy egyértelművé tegye az üzenetét, a szemiotika módszertanát használja: *Szemiotikai nézőpontból a báb jelképző folyamata két alkotóelemből áll. A tervezés/készítés és a mozgatás folyamata. Az első a jelképző potenciál, amelyet a bábbá építenek. Például, amikor a lovakat tervezték, Adriannak*

el kellett döntenie, hogy miféle lóra jellemző mozdulatokra legyen képes a szerkezet és mifélékre nem. Szükség volt a fizikai váz alapos ismeretére, hogy le lehessen egyszerűsíteni az illesztéseket, hogy egy használható báb szülessen. Ez egy olyan folyamat volt, melyhez nagymértékű intuitív megértésre volt szükség, hogy a mechanikai lehetőségeket és az emberi kéz és test ergonómiáját figyelembe véve a három bábjátékos úgy tudja használni mind a hat kezét, hogy a ló fizikailag a lehető legtagoltabban mozoghasson. Amellett érvélnék, hogy ez a tervezési folyamat egy szerzői feladat volt, hiszen Adrian tervezése beépült a báb szemiotikai rendszerébe, amelyre a ló képes volt. Bizonyos értelemben a báb tervezése egy meta-szöveg, melyet a bábosoknak értelmezniük kell, a rendező, a koreográfus és a bábszakértő segítségével.⁷

Jones számos technikai és szemantikai megoldást ismertet tanulmányában *A katonaló* előadásából, hogy fontos szabályokat fogalmazzon meg a bábjátékos munkájával kapcsolatban. Hangsúlyozza azt is, hogy a bábos alkotásnak sajátos jelentése van, hiszen az író és a rendezőn kívül fontos szerepe van a tervezőnek és a bábkészítőnek technikai és a vizuális szempontból egyaránt. A mesélés forrásait is elemzi, beszél az elő-narrációról, mely megszületése előtt létezik a szövegben és a bábban is.

Alekszandr Gref és Jelena Szlonyimskaja az orosz Vándorbódé Együttes művészei, s a népi karakterek hangjait elemzik, melyeket különféle sípokkal (pl. csipogó) torzíttanak el. Megtárgyalják a különböző országokban betöltött különböző funkcióit, és végül idéznek Oleńka Darkowska-Nidzgorski és Denis Nidzgorski művéből. A lengyel színháztudós házaspár közvetítette az afrikai bábosok hiedelmét, mely szerint ők a túlvilágról származó hangokon beszélnek. Olyan hangokon, melyek a halál birodalmából származnak.⁸ Ez egy jelentős megfigyelés: a színpadi beszédől az antropológiai nézetekig.

Rilke Reiniger német drámaíró és rendező a négy évnél fiatalabb gyerekek színházba járását választotta témájául. Ez újdonság. Reiniger arról ír, milyen nehéz

7 Basil Jones, Puppety, Authorship, and the Ur-Narrative, ibidem, s. 64

8 Oleńka Darkowska-Nidzgorski et Denis Nidzgorski, Marionnette et masques au coeur du théâtre africain, 1998, s. 111

a szülőikkel megértetni az előnyeit annak, hogy a gyerekek már korán kapcsolatba kerül a színházművészettel. A saját pozitív élményeit és kalandjait meséli, ahogyan legyőzte a hagyományos szülői szokásokat.

Kate Brehm egy látványszínházban dolgozó amerikai művész színházi tapasztalatait írja le, amikor G. Deleuse *Mozi 1: Mozdulat-kép* (1983) című könyve inspirálására elkezdte felfedezni a filmelés módszereit és trükkjeit. Beszámol a vizuális narratíváról, a keretről, a karakter felépítésről, a közelképről, a jelölésről, a mozdítható képekről, és végül a montázsról. Ezeket a különböző kifejezőeszközöket használva eljut arra a pontra, hogy megkérdőjelezze a hasznosságukat a színházban: *Végezetül fel szeretném tenni azt a kérdést, amit soha nem szerettem volna hallani: Miért nem csinálsz akkor inkább filmet? A válasz: Nem szeretnék a képernyő palettáján dolgozni. Szeretek a három dimenziót. Szeretek illúziót teremteni, és ugyanakkor fel is fedni a titkát. De főképp, mert az elevenség érdekel, a megfogható valóság érzete, a dolgok a térben, a jelen, a pillanat varázsa. Nem akarok filmeket készíteni; csupán el akarom lopni az összes filmes trükköt.*⁹

Stephen Kaplin arra vállalkozott, hogy az árnyszínház működését tanulmányozza. Ő úgy nevezi: *A fény szeme*¹⁰. Isten teremtette ezt a színházat, ahogyan az egész világot, a híres mondatával: „Legyen világosság”. Kaplin azt állítja, hogy a kabbala leírása a Zóhár könyvében (Moses de Leone: *A ragyogás könyve* a 13. századból) rendkívül hasonló a metaforáival az Ősrobbanás leírásában, mely a korunkbeli asztrofizikusoktól származik. Így az árnyjáték éppúgy, mint a rituális alakok színháza, az istenek jóváhagyását élvez. Az ázsiai országokban való használata is ezt a besorolást erősíti meg.

Jim Lasko képzőművész a városi térben zajló eseményekre fókuszált a chicagói Redmoon Theaterhez kapcsolódóan, ahol a művészi munka nagy maszkokkal

és óriásfigurákkal zajlott szabadtéren. Ez a tanulmány már önmagában is érdekes, hiszen a bábok erejében kételkedő európai művészeket célozza meg. Lasko arról is ír, hogy szinte bármilyen tárgynak ereje van:

*Ugyanolyan anyagi központú kérdéseket teszünk fel az előadásban játszó tárgyainkkal kapcsolatban: Mit akart a báb? A maszk? Egy kocsi, egy doboz, egy jármű? Amikor látunk egy maszkos előadót, a maszkra fókuszálunk, nem pedig az előadóra. Ahelyett, hogy belemerüljünk a problematikus pszichológiai megközelítésű színészet-pedagógia hermeneutikájába, és az érzelmi „igazság” kérdésébe, inkább a maszk foglalkoztat minket. Mit „akart” vagy mit „szeretett” a maszk? A maszk „életre kelt”, mikor az előadó lejjebb ereszkedett, a súlypontját kissé hátrább helyezte, és a térdeit mindig kicsit behajlítva tartotta. A maszk gyors mozdulatokat „akart”, vagy szaggatott, szögletes mozdulatokat. Ennek a rendkívül egyszerű lépésnek mélyreható eredményei lettek. Elkezdtünk máshogyan dolgozni. Mintha a báb magára vette volna a szerzőség súlyát, mi pedig felszabadultunk. A figyelmünket elkezdtük máshová helyezni.*¹¹ Ez az anyagban való hit manifesztuma Lasko általános optimizmusához köthető. Kezdeményezi a közterületen működő különböző csoportok összefogását, mert abban lát lehetőséget, hogy a hivatalos kultúrán kívüli környezetet aktiválják. Peter Schumann előadásmódja sok mindenben különbözik az ő felfogásától. Egy korábbi nyilatkozata szerint Schumann nem lát semmilyen jövőt a művészet számára a kapitalista társadalomban, ahogy az írásában is olvashatjuk: *Milyen cipő, milyen mutatvány, milyen pálca, milyen csiklandozó, milyen üvöltő krokodil melyik Punch és Judy előadásból, milyen kartonpapír óriás, milyen ellenállhatatlan világítás, milyen megcáfolhatatlan bizonyíték, milyen újrahasonosított mennyország, milyen megsemmisítő meggyőződés, milyen elkerülhetetlen konklúzió, milyen szálló gondolat, milyen idióta-biztos érvé-
lés,*

9 Kate Brehm, *Movement Is Consciousness*, w: The Routledge companion... op. cit., s. 89

10 Stephen Kaplin, *The Eye of Light. The Tension of Image and Object in Shadow Theatre and Beyond*, ibidem, s. 91–97.

11 Jim Lasko. *The Third Thing*, ibidem, s. 98

milyen képzeletbeli abszolútum, milyen végső bepilantás, milyen meggyőző tény, vagy hősi cselekedet, vagy bizarr fantázia, milyen belső bizonyosság vagy kreatív kétség, milyen céltudatos macacsság vagy közös elhatározás, milyen szélsőséges jövődőlés, vagy józan értékelés? És miért olyan átkozottul lapos ez a bolygó, és miért röpködnek a fák a levegőben, és miért állnak a polgárok a modern gondolkodású fejükön, és miért láznak fel az időtlen bútorok az ügyfelek ellen, és miért sétálnak el a városok saját maguktól, és mit jelent a papírmásé, és mit csinálnak a bábosok egy bábos vállalkozásban?¹² A nagymester megteheti, hogy emlékeztessen minket az emberiség jövője miatti aggodalmára. A könyv szerkesztői azonban rámutatnak, hogy a jelen pillanat a múlt folytatása, ami annyira el van különítve. Talán nem olyan nagy bűn, hogy elmarasztaljuk őket. A könyv következő része a báb történet néhány témáját járja körül. Amber West költőnő és színművész bemutatja a szokatlan személyiségű Charlotte Charke-ot, a 18. századi művészt, a bátor és eltökélt feministát, aki a 18. századi Londonban bábszínházat működtetett, és színre vitte többek között Shakespeare drámáit.¹³ Dassia N. Posner a 20. századi orosz modernista írókról és költőkről írt, akik érdeklődtek a bábszínház iránt. Részletesen bemutatja Julija Szlonyimskaja és Nyina Szimonowics Jefimova munkáit, akik a saját modern bábszínházukat működtették. A színházi aktivista Lisa Morse a szicíliai operáról írt tanulmányában megvizsgálja annak eredetét, az előadásait és sajátos jellegzetességeit.

Szokatlanabb e tanulmányok között Jane Marie Law esszéje. Ő a japán irodalom szakértőjeként kezdte el tanulmányozni a japán rituális bábokat. Részletesen megmagyarázza a jellegzetes fogalmakat, mint az „amagatsu”, „kokeshi”, „mizuko lizó”, „migawari” babák. Mágikus és oltalmazó funkciót töltenek be, biztosítják

gyermekük pozitív jövőjét. Látván a sokszínűségét és állandóságát Law csodálkozik a nyugati szakértők korlátozott és egyoldalú megközelítésén, akik egészen mostanáig a japán bábművészetben csak a bunraku színházat méltányolták: *A japán rituális bábjáték kutatójaként gyakran kérek meg, hogy beszéljek arról az erőteljes hatásról, amelyet a ma bunrakuként ismert háromszemélyes bábmozgatási módszer gyakorolt a globális színházi kultúrára. Mint Japán legelterjedtebb báb típusa nyilvánvalóan figyelmet érdemel. Azonban a hatalmas népszerűsége és valódi vonzereje a bábos körökben – életszerű figurák, melyeket látszólag erőfeszítések nélkül lehet mozgatni (és nagyon realiztikusan), három játékos elegendő hozzá, akik gyakran kurakába öltöznek (fekete köpeny és csuklya) – annyira erőteljes, hogy a japán rituális színházi világ többi részére már nem is vagyunk kíváncsiak. Gyakran úgy érzem, hogy megfojt engem ez az elragadtatottság Japán legnyilvánvalóbb színházi médiumától.*¹⁴

Ebből az következik tehát, hogy a nyugati szakértők tudása a legnyilvánvalóbb és legnépszerűbb kulturális jelenségekre korlátozódik. A bábok története folyamatosan új perspektívákat tár fel számunkra. Hasonlóképpen tekinthetünk Debra Hilborn munkájára a New York Egyetemen. A keresztény nagyhét szokásait vizsgáló kutatása ugyanilyen értéket képvisel. Habár ezt a jelenséget már számos szerző leírta, Hilborn összefoglalja a jól ismert publikációkat.¹⁵ Sok érdekes tanulmány került a „Hagyomány tárgyalása” című részbe. Matthew Isaac Cohen¹⁶ amerikai kutató a jelenkori indonéz színházzal és annak változásaival foglalkozik. A wayang kulitra koncentrált, és bemutatja, hogyan lehet a mai színházi gondolkodásba beilleszteni. Az indonéz művészek nem akarnak a hagyományok keretében maradni, de nem akarják a tradicionális értékeket sem elhagyni. Új témákat mutatnak be, kifejezik a véleményüket

12 Peter Schumann, Post-Decivilization Efforts in the Nonsense Suburb of Art., ibidem, s. 108–109

13 Amber West, Making a Troublemaker. Charlotte Charke's Proto-Feminist Punch, ibidem, s. 116–129

14 Jane Marie Law, Puppet Think. The Implication of Japanese Ritual Puppetry for Thinking through Puppetry performances, ibidem, s. 161

15 Debra Hilborn, Relating to the Cross. A puppet Perspective on the Holy Week Ceremonies of the Regularis Concordia, ibidem, s. 164–175. See.: Kamil Kopania, Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages, Neriton, Warszawa, 2010

16 Matthew Isaac Cohen, Traditional and Post-Traditional Wayang Kulit in Java Today, ibidem, ss.178–190

az aktuális szociális és politikai ügyekkel kapcsolatban, megőrizve mostanáig a régi színházi teret és a bábok formáját.

Kathy Foley tanulmánya a koreai színházban történt változásokról számol be.¹⁷ A szerző bemutatja az ázsiai országok színházművészetét általában, amely mint más kontinenseken, a társadalmi helyzet szerint is változott. Bizonyos csoportok a városi hatalommal és a vallással álltak kapcsolatban (rangos összejeveleken), sokan mások a népi művészetet képviselték (a szerző „nagy robbanásnak” nevezi őket). Természetesen a bábosok (kkokdu kaksi) a „nagy robbanás” csoportba tartoztak. Az ő helyzetük meglehetősen komplikált volt, mert más előadók csoportjával (namsadang nori) vándoroltak, akiket gyakran a homoszexuális prostitúció terjesztésével vádoltak. A sámánizmus és a buddhizmus követőiként a konfucianus papság és a japánok üldözték őket, amikor megszállták Koreát a 20. században. Amikor a koreai háború véget ért, a dél-koreai hatóság új kulturális politikát vezetett be, hogy visszatérjenek a koreai kulturális gyökerekhez. Ez megteremtette a lehetőséget, hogy létrejöjjen két bábtársulat, a Hyundai és a NONI. Ezek a társulatok próbálták újratemetni a „namsadang norit”, és új formába önteni a régi bábművészetet, kihagyva olyan motívumokat, amelyek morálisan megkérdőjelezhetőek, mint a folklorikus brutalitás és erotika.

A modern árnyszínház, a „tolpavakoothu” az indiai Kerala államban némiképp más volt Claudia Orenstein szerint.¹⁸ Emlékeztet minket arra, hogy az elterjedt *Rámájana* tradíció egy templomi áldozatbemutató, mely Bhagavati istennő imádásához köthető. A mítosz szerint Bhagavati nem lehetett szemtanúja a Ravana démonon győzedelmet arató Rama küzdelmének, így szokássá vált, hogy bemutatják a *Rámájana*t árnyakkal, az istennőnek felajánlott rituáléként. A rituálét és az előadást a feudális és a templomi vezetők

támogatták. Így a bábosok megkaptak mindent, ami a családjuk fenntartásához kellett. A politikai rendszer megváltozása és a gyors civilizációs fejlődés új helyzetet teremtett. Az anyagi támogatás megcsappant és a bábos csoportok kezdtek eltűnni. Volt azonban néhány kivétel. Claudia Orenstein beszámol Ramachandra bábjátékos csapatáról, akik a templom falain kívül kezdték el működtetni a társulatukat, és kereskedelmi tevékenységekbe kezdtek. Sok tekintetben elszakadtak a tradícióktól, például engedik, hogy nők készítsék a bábokat és mozgassák őket a színpadon. Lerövidítette a *Rámájana* szövegét, és korunkbeli témákat is beemelt a repertoárjába. Még meglepőbb, hogy elkezdett színházi társulatokkal együttműködni. A bábosok 2011 januárjában még tovább léptek, amikor a Lokadharmi nevű kortárs színtársulattal léptek színpadra Lanka Lakshmi városában, C. N. Sreekantan Nair 1974-ben írt darabjával, Chandradasan rendezésében. A történet a *Rámájana*ból vett eseményeken alapszik, mint például Sita megmentése. Az élő színészek játszották a főbb szerepeket, emelkedett realiztikus stílusban játszva. A bábosok hátul a színpad mélyén lévő vásznon mutatták be a csatajeleneteket a hagyományos eszközeiket használva. Habár a bábosok munkája kevésbé különbözött a szokástól, ez az új vállalkozás, melyet az igazgató kezdeményezett, teljesen más műfajban és kontextusban mutatta be őket, elérve ezzel a modern színházba járó közönséget is egy Cochin nevű helyen, melyet modern színházi eseményekhez terveztek. Ramachandra azt mondja, szívesen belevágna hasonló projektbe, ha adódik lehetőség, ezzel is folytatva művészetének kipróbálását újabb terepen.¹⁹ Tehát ugyanazt az utat választotta, amit általában az európai társulatok is, habár az első lépései még félénkek, hiszen saját kulturális keretein belül dolgozik. Ugyanebben a részben találhatóunk egy tanulmányt Ida Hledíková szlovák tudóstól, aki a színházi tradíció

17 Kathy Foley, *Korean Puppetry and Heritage*. Hyundai Puppet Theatre and Creative Group NONI Translating Tradition, *ibidem*, pp. 192–203.

18 Claudia Orenstein, *Forging New Paths for Kerala's Tolpavakoothu Leather Shadow Puppetry Tradition*, *ibidem*, pp. 205–217.

19 *Ibidem*, s. 213.

integrálásáról ír, témája a „Vertep bábjátékos születéstörténete hagyományának újraélesztése a kommunizmus utáni Kelet-Európában”²⁰. Hledíková három előadás példájára szűkíti tanulmányát, melyeket 1995 után Ukrajnában Hmelnickij és Rovnoje városában játszottak. Ez lehetővé teszi számára, hogy általános véleményt formáljon a vertep újjászületéséről a szovjet vallásellenes politika összeomlása után, mely a keleti blokk országait is érintette. Ahogy gyakran megtörténik, az ilyenfajta általánosítás helytelen, különösen, ha egy nagyobb területet veszünk figyelembe, ahol a vallási tevékenységek különbözőek. Például a cseh születéstörténet, a „jesle” nem olyan gyakran került előadásra, mint a lengyel „szopka”, melyet az 1960-as évektől probléma nélkül játszhattak. Hasonló volt a helyzet Ukrajnában. 1976-ban, a XII. UNIMA Kongresszuson Moszkvában, a Harov színház bemutatta az „Ukrán vertep” és a „Petruska komédiája” című előadásait, melyekért díjat kaptak, ahogyan arról Borisz Goldovszkij és S. Szmelanszkaja beszámolnak a „Bábszínház Ukrajnában”²¹ című könyvükben. Az előadást A. Injutocskin rendezte, a nagyszerű bábokat pedig A. Scseglov tervezte.

Hledíková nem említi a nagyszabású, Nemzetközi Karácsonyi Misztériumjátékok Fesztiválját, melyet Luckban tartottak 1993-ban, és ahová a világ minden tájáról érkeztek bábszínházak, beleértve a kelet-európai országokat is. Legtöbbjük népies stílusban mutatta be a születéstörténetet.²² A szovjet állam valóban vallásellenes politikát folytatott, ennek ellenére ezt a hagyományt szépen megőrizték.

A könyv utolsó része a „Napjaink kutatásai és a hibridizáció” címet kapta. A jól ismert író és kutató, Jane Taylor esszéje nyitja meg a fejezetet. Beszámol írói kalandozásáról, miközben a Délafrikai Handspring Puppet Companyvel dolgozott együtt. Beszámol arról, felkérték, hogy képzelje el és írja újra Shakespeare elveszett drámáját, a *Cardeniót*, és ez hogyan vezette

el a tizenhetedik századbeli dokumentumokhoz, melyek Anne Green kivégzéséről szólnak, aki megölte egy fiatal nemes csábításából született gyermekét. A szenzáció csak az volt, hogy a boncaszalon feltámadt. Taylor mesél az akkori életről, a morális értékrendről, az orvostudomány állásáról, és a szakirodalomban fellelhető hasonló esetekről. Gyakran utal Shakespeare-re és Cervantesre, akik írásai arra sarkallták, hogy keresse a *Cardenio* nyomait. Végezetül az előadás létrehozásáról ír, melyben színészek és különböző méretű bábok szerepeltek. Az első előadás a Cape Town-i Egyetem bonctermeiben került bemutatásra, melyet színházzá alakítottak át, hogy bemutathassák az orvosi praktikákat. Idézem Taylortól a „*Cardenio nyomán*” című, mindeddig meg nem jelent darab szövegét: *A fény természetellenes hullá fehérré vált. A báb és a színész nő egymás mellett ülnek. A színész nő alvajáróként felkel, a terem hátsó részébe botorkál az orvosi műszerekhez, megfog egy négyzet alakú piros anyagot, és két réz söröskorsót. Összecsomagolja a korsókat a rongyba, mely így metaforikus pólyává válik; elkezd ringatni és csitítgatni a furcsa kis batyut. A báb lenyűgözve nézi a szerepjátékot. A színész nő óvatosan, sietség nélkül odaadja a csomagot a bábnak, aki szintén elkezd ringatni és csitítgatni. Egy idő múlva a báb ráébred, hogy a baba, amit tart, nem fog életre kelni, elhajtja magától, szétrombolva az álmot, ahogy a korsók a padlón csattannak. Az a furcsa ötlet kerül előtérbe itt, hogy a báb az élt utánozza, mintha azt a felismerést mutatná, hogy egy báb leszármazottja csakis természetellenes dolog lehet. A báb felkel és levizeli az elhajtott korsókat. Bizonyos nézőpontból ez ártatlan pillanat is lehet, másfelől a két szereplő összejátszását is mutathatja, ahogyan a színész nő és a báb felöltöztetik egymást puritán stílusú jelmezekbe, hogy provokálják az egyházat. Mi nézőként tanúi lehettünk egy felfoghatatlan szerepjátszásnak, melyben a színész nőt és*

20 Ida Hledíková, *Integration of Puppetry Tradition into Contemporary Theatre. The Reinvigoration of the Vertep Puppet Nativity Play after Communism in Eastern Europe*, ibidem, pp. 218–224

21 B. Goldovszkij, S. Smielanskaja, *Tiater Kukoł Ukrainy*, San-Franisco 1998, s. 208–210

22 Danilo Postmark (ed.), *Christmas mystery. Materials of the academic symposium „The Traditions of Christmas Drama in the Puppet Theatre*, Łuck 2013.

a bábót olyan cselekvés közben láthattuk, amely alapján nem lehet sem bűnösnek, sem ártatlannak tekinteni.²³

És mindez úgy készült, hogy John Locke (1632–1704) néhány gondolatát követve a test és a lélek közötti kapcsolatot kutatták.

A Handspring Puppet Company másik előadását (*Vagy meg is csókolhatsz*) Dawn Tracey Brandes színházkutató elemzi tanulmányában: „Totális látványosság, de megosztva”.²⁴ A darab írója Neil Bartlett, aki a London Nemzeti Színházzal együttműködve meg is rendezte. Két férfiről szól a történet, A-ról és B-ről, akik közeli kapcsolatban állnak egymással, és több év elteltével felidézik a múltat. Az előadásban két színész játssza őket, akiket bábok kettőznek le különböző életkorokban, majdnem ember-méretben. A múlt tehát összefonódik a jelennel és a jövővel. Így egy tipikus posztmodern drámát kapunk, ahol a karakterek szétfeszítettségének dominál a színpadon, megfosztva szubjektív integritásuktól. A koherens tárgy bemutatása helyett a posztmodern színház bebizonyítja, hogy nincs ilyen koherencia, és a fikció újabb és újabb rétegeit tárja fel a darabban. A bábok technikáját tekintve Brandes úgy gondolja, hogy a bunraku színházból merítettek ötletet hozzájuk. A darabról készült képek azt mutatják, hogy bár lehet, hogy ez az első benyomásunk, de az európai színház kreatív módon adaptálta ezt a technikát, és a mozgatók megmutatása napjainkban teljesen betölti az új posztmodern funkciókat.

Robert Smythe esszéje nagyon érdekesen egészíti ki ezeket a gondolatokat. Smythe egy előadás modelljét mutatja be, mégpedig Enno Podelhl német előadását, az 1978-ban készült *Hermann*.²⁵ A darab felteszi a kérdést: mekkora a felelőssége egy átlagos német embernek a náci bűnök tekintetében. Smythe a sze-

miotika leíró és interpretáló módszerét használva fel-tárja az egyes elemekre és az egész előadás egészére vonatkozóan az előadás metaforikus jelentéseit.

Mark J. Sussman a modell színház²⁶ új funkcióit tárgyalja. Felidézi az óriásbábos játékot, és figyelmünket a gyerekek számára elérhető miniatűr tárgyakra tereli. Két csoportról mesél, akik ilyen tárgyakat használnak a modern technika eszközeivel és a mozivászonnal kiegészítve. Ők a német-svájci „Rimini Protocol” és a holland „Hotel modern”. Bemutatja előadásait, és az alábbi következtetésre jut: *A modell színház különböző műfajok találkozási pontjaként értelmezhető: a bábszínház és a mozi, a gyermek és felnőtt játék, a miniatűr és az óriás méret. Az arányokkal kapcsolatos tapasztalatokat még nem vizsgálták: milyen sűrített vagy kiterjesztett dinamikái vannak a jelenlétnek, amikor az előadás egyszerre több méretben zajlik? És hogyan vehetnénk komolyabban a modell színházat, ahol a felnőttek gyerekjátékokkal játszanak? A modell lehetővé teszi a gyerek nyilvánvaló közvetítő szándékát a konkrét drámai események felett, és demonstrálja az irányító erőt, még ha időleges és elképzelt is. Az irányítás elvesztését tapasztaljuk a mai világban, ennek megfordítása a tét a modell színház újra felfedezésében. A bábművészet fontosságának elfogadása után érdemes újjagondolni, hogy a játék nem biztos, hogy csak a gyerek kiváltsága.*²⁷ Hátravan még a színház hibrid formáinak tárgyalása. Ebbe a részbe illesztette be a szerkesztő a robotok témáját is. Cody Poulton (Kanada) japán irodalommal foglalkozó professzor esszéje „A bábtól a robotig. A technológia és az ember a japán színházban”.²⁸ Rámutat a robotok népszerűségére Japánban, bár elismeri, hogy Európából is átvettek impulzusokat. Mindazonáltal tájékoztat a karakuri ningyo színházról, mely már a 17. században létezett Japánban, bizonyos

23 Jane Taylor, *From Props to Prosopopeia. Making after Cardenio, The Routledge Companion...* op.cit., s. 240–241

24 Dawn Tracey Brandes, „A Total Spectacle but a Divided One”. *Redefining Character in Handspring Puppet Company's "Or You Could Kiss Me"*, ibidem, s. 245–253

25 Robert Smythe, *Reading a Puppet Show. Understanding the Three-Dimensional Narrative*, ibidem, ss. 255–265

26 Mark J. Sussman, *Notes on New Model Theatres*, ibidem, pp. 268–277

27 Ibidem, s. 273

28 Cody Poulton, *From Puppet to Robot. Technology and the Human in Japanese Theatre*, ibidem, ss.280–291

szimbiózisban a bunrakuval. Beszél az első robotokról, azok fokozatos fejlődéséről és használatukról a színházban. Figyelmet szentel annak, hogyan érzékelik az emberek a humanoid robotokat. Masahiro Mori robotszakértő elmélyedt ebben a témában, és az életszerű robotok negatív befogadására mutatott rá.²⁹ Hogy érthetővé tegye, diagramot készített, hogy demonstrálja az úgynevezett „borzongás völgyét”, ahol az élettelen tárgyakat helyezte el. Ha azok életszerűen viselkednek, mindig félelmet és rettegést váltanak ki. A humanoid robotoknak a völgyben a helyük, a színházi bábok viszont az animálásuk módja miatt az élethez tartoznak. Poulton szerint: Számos tradicionális japán előadóművészetnek, mint a mai robotoknak vagy a számítógép vezérlésű médiának az a célja, hogy virtuális valóságot teremtsen. Egy bizonyos rejtelmes légréteg szükséges, mint bármilyen művészetben – a figyelmünket a saját belső energiájára irányítja, mint afféle „második életre”. De amikor a realizmust olyan szinten használja, amennyire technikailag lehetséges egy adott időpontban, beüt egy ösztönös emberi reakció: a realizmus az ellenkezőjére fordul, hangsúlyozza a hasonlóság hamisságát, és ebben a hamisságban bizonyos bizarr spirituális töltet rejlik.³⁰

A rajzfilmek bábjai szintén külön tanulmányt kaptak. Collette Searls a bábok és az animációs filmek közös tulajdonságait vizsgálja.³¹

Elisabeth Ann Jochum és Todd Murpey visszatérnek a robotok témájához a *Pygmalion* projekt³² beszámolójában. Természetesen mindent tudnak a régi automatákról, a mai robot technológiájáról. Két robotgyártási módszert mutatnak be. Lehetnek automata robotok egy belső mechanizmussal, ugyanazt a programot ismételve, vagy távvezérlésű mechanikus robotok.

Jochum és Murpey a *Pygmalion* című balettelőadáson dolgoznak teljesen új technikával. Marionettet szeretnének használni, három elektronikus, fölöttük fel-függesztett programok által irányított mechanizmussal. Az egész szerkezet ellenére Jochum és Marpey bábo-soknak nevezik magukat: *A Pygmalion Projekt kiváló példája annak, hogy a megjelenő új technológiákat a jól ismert művészeti formákkal kombinálva új típusú színházi tárgyakat hozhatunk létre. Ezek az új technológiák változatlanul vitákat generálnak majd az emberi előadóművész és a színházi tárgy közötti viszonyról kapcsolatosan. Ahogyan az automaták és az animatronikák megkérdőjelezték a hagyományos emberi közvetítő szerepet azáltal, hogy eltávolították az élő embert az animálástól, a mi automatizált marionettjeink még jobban növelik az emberi mozgató távolságát az élő előadástól. Az ember-bábjátékos hiánya problematikus lehet a marionettnél, ahol a vizuális esztétika mélyen összefonódik a bábjátékos és a báb közötti fizikai összeköttetéssel. Azonban az automatizált marionettek nem fogják eltörölni az emberi előadóművészek szükségességét, ahogy a robotok sem törölték el az emberi munkáét, és a bábok sem az ember-színészekét.*³³

Az utolsó tanulmányt olvasva visszatérünk elsődleges tárgyunkhoz, köszönhetően Eleanor Margolies angol szakírónak, aki különböző érdekességekről számol be. A kezdetleges anyagok felhasználásáról ír, ebben az esetben az élelmiszerekről és az agyagról. Elmélkedik az anyag autonóm funkcióiról és az emberekhez való viszonyáról. Az energiában találja meg a választ, amely áthat minden létező elemet. Ezért kellene a bábművészeknek mindig figyelembe venniük Craig tanácsát a bábmozgatózásban: „... nem te mozgatod; csak hagyod, hogy mozgassa magát, ez a művészet.”

29 Masahiro Mori, „Uncanny Valley”, *IEEE Robotics and Automation*, 2012, 19(2): 99

30 Cody Poulton, op. cit., s. 290

31 Colette Searls, *Unholy Alliances and Harmonious Hybrids. New Fusions in Puppetry and Animation*, The Routledge Companion, ..., op. cit., pp. 294–305.

32 Elizabeth Anna Jochum and Todd Murpey, *Programming Play, Puppets, Robots, and Engineering*, ibidem, ss.308–320

33 Ibidem, s.319

Három példaértékű előadást elemez. Az első Jary *Übü királya* a Nada Színházban, „két színésszel, néhány gyümölcscsel és sok zöldséggel”. Aztán a *Claytime* (Agyagidő) című előadás az „Indefinite Articles” (határozatlan névelők) angol csoporttól, és az *Ünnep a hídon* Clare Patey-től. Ez utóbbi inkább esemény, mint valós színházi előadás.

Az *Übü király* előadásában két színész, akik Übü papát és Übü mamát játsszák, elpusztítják azokat a zöldségeket, amelyek a másik karaktert jelképezik. A szerző szerint ezzel Jary üzenetét erősítik fel. Más azt mondhatná, hogy a létezés különböző szintjei (ember, zöldség) inkább mérsékelik a történet kegyetlenségét. Mindazonáltal a zöldségek a létezés mulandóságának érzetét hozzák a színpadra, és ez valódi eredmény az előadásban.

A *Claytime* a közös színjátszásra és improvizálásra épülő színház. A fiatal nézőket felkéri, hogy találják ki az előadás témáját, majd hogy formálják meg a karaktereket. Az előadás után minden szereplő újra agyagkupaccá válik.

Az *Ünnep a hídon* a mulandóság elemét is magában hordozza. A nézők elindulnak a Southwark-híd északi hídfőjétől, és meglátogatják az ételeket árusító bódékat: megnézik, életre keltik, megfigyelik az étel tartósítását, szemtanúi a felhasználásuknak, látják

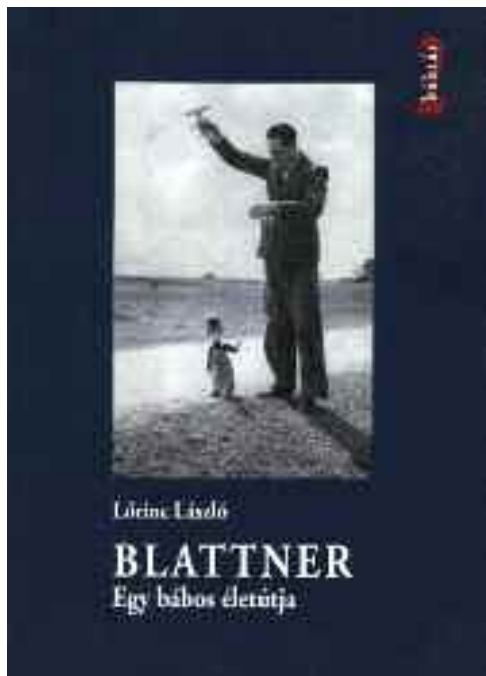
a maradékokból álló komposzt dombokat. A szerző szerint ezeknek a képeknek mély ökológiai jelentésük van. Ez kétségtelenül igaz.

Úgy vélem, hogy ismertetőm elég részletesen bemutatja ezt a kiváló és varázslatos könyvet, mely feltárja a mai bábszínházat és annak újabb hajtásait, mint például a tárgyjátékokat. Szokatlan gazdagságában ismerteti a bábjátszást és más előadói formákat a világ minden tájáról. Nem csak a művészi produktumokra koncentrál, hanem számos modern kezdeményezés intellektuális hátterét is tanulmányozza. Megnemesíti a bábozást, melyre eddig csupán úgy tekintettek, mint gyerekek szórakozására, vagy a népművészet ágára. Bebizonyítja, hogy a mai bábszínház és új hajtásai kiváló kutatók érdeklődését váltották ki, akik filozófiai, pszichológiai és antropológiai módszereket használva elemezték és interpretálták a bábszínház művészi teljesítményét. A könyv lehetőséget ad, hogy megérthessük napjaink bábjátékának lényegét, bepillanthassunk a tendenciáiba, és értékelhessük szépségét. Lehetővé teszi, hogy megismerhessük kiváló kutatók eredeti gondolatait, melyeket nagyszerű művészek valóságai egészítenek ki. Mi másra is lehetne szükségünk szeretett művészetünk kalauzához?

Fordította Medgyesi Anna

ROUTLEDGE COMPANION TO PUPPETRY AND MATERIAL PERFORMANCE

This work is extremely valuable and is definitely worth reading, worth appreciating and considering in detail. Its contents are so important that it is not sufficient merely to praise; we need to become acquainted with them in detail. John Bell and Dassia N. Posner have jointly compiled and edited the material found in this book. It consists of 28 chapters, divided into three parts: 1) Theory and Practice; 2) New Dialogues with History and Tradition and 3) Contemporary Investigations and Hybridizations. This book explores the contemporary puppet theatre and offshoots, such as, for example, object theatre. It describes puppetry and other forms of performance from all over the world in remarkable richness. It ennobles puppetry, which has, till now, often been seen merely as children's amusement or a branch of folk art. It proves that today's puppetry and its offshoots have aroused the interest of outstanding scholars. These scholars use philosophical, psychological and anthropological methods to analyze and interpret artistic puppet theatre performance. The book provides an opportunity to understand the essence of today's puppetry, allows us to view the prevailing trends and to appreciate its beauty.



A Blattner-könyv címlapja



Blattner és a Nyomor (Walleshausen maszkja). Fotó: ismeretlen, OSZMI



Blattner a Faust feltételezett billentyűs Mesemondó bábjaival, 1923. Fotó: ismeretlen, OSZMI



Blattner-rajz: bábozás második feleségével, 1960. Üvegdiá-sorozat, 36. OSZMI

Nánay István

BÁBOS ÉLETÚT-PUZZLE

LŐRINC LÁSZLÓ: BLATTNER. EGY BÁBOS ÉLETÚTJA

„Kérték már a kedves Olvasótól, hogy meséljen el egy filmet valakinek, aki azt nem látta? És egy olyan filmet, melynek cselekménye sincs, mert lényege a vizuális történés? No és úgy, hogy nem is látta az adott vizuális költeményt, csak leírásokat, kritikákat, évtizedekkel későbbi visszaemlékezéseket olvasott róla és néhány fekete-fehér filmkockát látott belőle? Ha igen, akkor ezt szorozza meg kilencvennel: körülbelül ennyi produkcióból áll Blattner Géza hazai és franciaországi bábos programja.” Ezzel az érzéletes képpel kezdi könyvét Lőrinc László, aki arra vállalkozott, hogy sziszifuszi munkával összeszedje azokat a morzsányi információkat, amelyekből kirajzolódhat – miként az alcím is jelzi – egy bábos életútja.

A szerző nem bábos, nem is színháztörténész, hanem jeles pedagógus, akit kamasz korában varázsolt el a bábozás. Egyetemi szakdolgozatát 1985-ben Blattner Géza magyarországi működéséről írta (ez adja alapját e könyv első részének), aztán ösztöndíjjal Münchenben és Párizsban kezdett kutatni, az Akadémiai Kiadó 1994-es *Színháztörténeti Lexikonjának* vonatkozó szócikkeit szintén ő írta, de huszonnégy évnek kellett még eltelnie, hogy e monográfiája is elkészüljön.

Arra a kérdésre, hogy ki volt Blattner Géza, még a bábosok sem igen tudnak kimerítő feleletet adni, a szélesebb közönség előtt pedig jószerivel a neve is ismeretlen. S ez nemcsak idehaza van így, a nemzetközi szakma sincs tisztában a magyar-francia bábos jelentőségével. Ennek egyik, talán leglényegesebb oka az, hogy nem született róla sem magyarul, sem más nyelven átfogó monográfia. Blattnerről a legtöbbet az ő egyik legközvetlenebb franciaországi munkatársának, A. Tóth Sándornak a fiától, Tóth Gábor Sándortól tudhatunk meg, aki apjáról írt monográfiájában nagy teret szentel Blattnernek is, de bővebben természetesen pályafutásának főleg egy, a párizsi Arc-en-Cielhez köthető

szeletét tárgyalja. Cikk, konferencia-előadások, könyvfejezetek (mindenekelőtt Balogh Géza munkái) foglalkoznak ugyan Blattnerrel, de Lőrinc László az első, aki teljességében, minden részletre kiterjedően követte végig a 20. századi művészi bábozás kiemelkedő jelentőségű alkotójának életét és munkásságát.

Tehát ki volt Blattner Géza, és miért oly fontos a személyisége és munkássága a bábtörténetben? Képzőművész, aki a 20. század tízes éveinek elején Hollósy Simon müncheni festőiskolájába járt, és a bajor városban találkozott a bábozással, még hozzá annak mindkét ágával, a népi-vásári játékokkal éppen úgy, mint az avantgárral.

Az I. világháború előtti évtizedek színházi avantgárdja a bábozásban, tehát a realista-naturalista kötöttségektől kevésbé gúzsba kötött teatrális formában kereste és találta meg egyik reprezentatív megnyilvánulási módját. Ebben a formában – miként ezt Lőrinc is kifejti – két fő stílris vonal alakult ki, a szimbolizmusból táplálkozó dekoratív, valamint az avantgárd irányzatok és a népi játékok ötvözéséből létrejövő groteszk. Ám a század közepére a klasszikus avantgárd lehanyagolt és a szószínház megújult, ennek egyik, tárgyunk szempontjából legfontosabb következménye, hogy a bábjáték háttérbe szorult, illetve átforgalmódott.

Magyarországon szinte kizárólagosan a vásári bábjáték élt (főleg a Hincz és a Kemény család jóvoltából). Az első, kifejezetten művészi-kísérleti bábkezdeménnyezésnek Orbók Lóránd rövid életű (1910–1914) Vitéz László Bábszínháza tekinthető, amely körül már a kor kiemelkedő írói és képzőművészeit is megtaláljuk. Ezt a vonalat követte Blattner Géza, aki 1918 után, idehaza kezdett báb-színházi előadásokat készíteni. Első jelentős vállalkozása a *Wayang játékok*, amely egymás mögötti síneken oldalról zsinórokkal mozgatott síkbábokkal előadott történetek laza füzére volt. Nemcsak olyan

írók, mint Balázs Béla, Kosztolányi Dezső vagy Karinthy Frigyes csatlakozott Blattnerhez, hanem a fiatal Németh Antal, a Nemzeti Színház későbbi korszakos igazgatója és rendezője is.

Blattner 1925-ig működött Magyarországon, egyre nehezebb körülmények között. Főleg gyerekeknek készített előadásokat, de azokban is számos technikai újdonságot (billentyűs báb) és bábos képzőművészeti megoldást kísérletezett ki. Szakított a bábok homogenitásának szabályával, azaz nála egy előadáson belül többféle technikájú báb szerepelt. Lőrinc László gazdagon tárgyalja Blattner első nagy korszakát, s nemcsak a kor művészeti trendjeit vázolja és az életút kezdetének hátterét rajzolja meg, hanem a felkutatható források nyomán leírja és elemzi a produkciónak is. Kitér arra is, hogy már ekkor mi minden megszületett abból, ami majd a párizsi korszakaiban teljesebbé válik.

Idehaza kezdeményezéseit a hivatalok elutasítják, pénze viszont nincs, hogy önállósítsa magát. 1925 szeptemberében egyéves tanulmányútra indul Európába, mindenekelőtt Párizsba. Az egy évből negyvenkettő lett, ennyit töltött Franciaországban, de 1967-ben, amikor hazalátogatott, Debrecenben, a szülővárosában halt meg. Pályájának zöme és kiteljesedése tehát idegenben zajlott.

E pályát Lőrinc három nagy korszakra, s azokon belül több kisebb periódusra tagolja. Az első korszak a párizsi indulás, a megkapaszkodás időszaka (1925–1933), a második a kiteljesedés, az önálló színház, az Arc-en-Ciel működtetésének ideje (1930–1939), míg a II. világháborús és az azt követő évek a lehetőségek beszűkülésével együtt járó visszaszorulásé.

Lenyűgöző az a korkép, amit a szerző a húszas-harmincas évek Párizsáról ad, az a művészi pezsgés, ami fogadja Blattner, s amely felszabadítja alkotó energiáit. Ebbe a forrongó művészi világba Blattner magától értetődően kapcsolódik be, és szép lassan megteremt magának azt a közeget, ahol s amelyben megmutathatja magát, s a Montparnasse negyedben kialakított kicsi színháza és műhelye hamarosan a modern alkotók találkozóhelyévé vált. Sok-sok festő, zenész, író és színházi ember élt együtt valami meghatározhatatlan összetartó erejű

közösségben. E közösség lelke – minden visszaemlékező szerint – maga Blattner volt. Őt nem a mindenáron való önmegvalósítás vezette, s mint ahogy sokan – számos magyar – lettek közeli munkatársai, akikkel együtt írta, alakította, tervezte és komponálta az előadásait, másoknak is tervezett díszletet, készített bábokat.

Együttes munka eredménye lett az Arc-en-Ciel, s annak egyik emblematikus előadása, *Az ember tragédiájának* első francia nyelvű bemutatója (1937) is, amelynek dramaturgiai előkészítésében itthonról Németh Antal működött közre. A könyvben nyomon követhetjük, hogy melyik színt ki tervezte, hogyan alakult ki a végső verzió, kik játszottak benne, milyen zene született hozzá, s azt is, miként fogadta a produkciónak a zömmel francia közönség.

De Lőrinc László az eddig vezető út főbb állomásait is részletesen igyekszik dokumentálni (többek között: *Ádám misztérium, Magyar legenda, Thanatosz*), valamint azokat a báb típusokat is bemutatni, amelyek e munkák során születtek.

A kötet egyik legfőbb értéke és tanulsága az a felismertetés, hogy Blattner milyen szabadon szárnyaló fantáziával, mégis mérnöki precizitással készítette báb-jait, tervezte meg előadásainak látványvilágát. S ez a lényeg, a látvány. Az ő lírai groteszk világát a kép, azaz a báb és a díszlet, valamint a zene határozta meg, nem a szöveg (ebben persze az is közrejátszott, hogy Blattner nem beszélte hibátlanul a francia nyelvet). Előadásaiból nem hiányzott a történet, de azt nem elsősorban szóval, hanem absztraktabb szinten közvetítette. Nem az alakok naturalista emberszerűségét mutatta meg, hanem absztrahált módon a lényegüket. Ez a törekvése találkozott a kor képzőművészetének alapvetéseivel.

Elképesztő kutatómunka rejlik e fejezetek mögött, hiszen kevés a közvetlen adat, a szöveggel, a kép, a leírás. Az újságok is igen rendszertelenül foglalkoztak a művésszel és munkásságával (a hazaiak különösen, s ha igen, meglehetősen felületesen és pontatlanul), mégis többek között e híradásokban elejtett utalásoknak nyomába eredve tárt fel a szerző számos fontos adalékot.

Persze, feldolgozta Blattner levelezését, cikkeit, a munkatársak emlékezeit s egyéb forrásmunkákat

is, de a kötet anyagának nagy része úgy állt össze, mint egy mozaik vagy puzzle. Mint elhivatott kutatóhoz vagy nyomozóhoz illik, pontosan jelzi, hogy megállapításaiban mi az, ami igazolt tényeken alapul, mi az, ami kikövetkeztethető, s mi az, ami feltevés. Blattner pályája 1939 után kevésbé látványos, mint korábban volt. A német megszálláskor el kellett hagynia Párizst, s bár vidéki visszahúzódottságában is alkot, játszik, amikor visszatérhet a francia fővárosba, már nem tudja ismét megteremteni azt a közeget, amelyben hajdani sikereit aratta. Ennek azonban nemcsak és nem elsődlegesen szubjektív okai voltak, a körülmények változtak meg alapvetően. A báb elvesztette korábbi fontosságát és érdekességét. Feleségét, társát is elvesztette, aki mindenben támasza volt. Visszahúzódozóbb lett, a bábozás helyett egyre inkább a festéssel töltötte idejét.

Vele nemcsak egy bábos élete, hanem egy korszak is elmúlt.

Lőrinc László az utolsó fejezetben ismételten felteszi a kérdést: kicsoda Blattner Géza? Hogyan él az utókor emlékezetében? A magyar, illetve az európai művészi bábozás megteremtője vagy megújítója ő – ahogy

fogalmaz: atyja –, vagy „csak” egy a 20. század jelentős művészei között? Vannak tudományos munkák, amelyekben a korszakról elmélkedve kivételesen nagy terjedelemben szólnak róla, másokban alig említik a nevét. Színháztörténet-írásunkban gyakori, hogy a távoli elődök neve egyre halványul, s csak a közvetlen művészi ráhatások válnak láthatóvá. Valami ilyesmi történhet Blattnerrel is, ám Lőrinc László kötete mintha megtörmé e tendenciát. Ő elvégezte az első és legfontosabb lépést: összeszedte azokat az adatokat, amelyek alapján elindulhatna az életpálya nélkülözhetetlen és elodázhatatlan részletes tudományos-művészeti elemzése. Erre ugyanis a szerző nem, vagy csak korlátozott mértékben vállalkozott. Lőrinc László – bőséges képanyaggal, jegyzetapparátussal (a 240 oldalon 966 jegyzettel!), részletes bibliográfiával, de sajnos mű- és bemutatójegyzék nélkül – megjelent kötete tartalmilag is, stílusban is kitűnő munka, a bábos szakirodalom és kutatás megkerülhetetlen alapkönyve.

(Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2015.)

A PUPPETEER'S PATH OF LIFE

This is a review of the first major volume on Géza Blattner. Blattner is considered to be responsible for the creation or renovation of Hungarian and European artistic puppetry. His career as a puppeteer has not been sufficiently explored, and it sometimes seems that, in recent years, it has been completely forgotten. One of the main values of and lessons in this book is that it shows how Blattner combined a freely floating imagination with the precision of an engineer to create his puppets and puppet performances. Puppets, scenery and music joined to evoke a world of the lyrical grotesque in a style that coincided with trends in the visual arts of that era. With this book, László Lőrinc has completed a first and most important step; he has gathered data which can serve as a basis for a more detailed analysis of Blattner's extraordinary artistic career.



A DOUBLE magazin címlapjai



Kékesi Kun Árpád

NAGYON MÁS HASONMÁS

A DOUBLE 2013. ÉS 2014. ÉVI SZÁMAIRÓL

A bábjaátszással foglalkozó európai szaklapok közül méltán emelkedik ki a *Double*. A kortárs színházról megannyi fontos kiadványt napvilágra segítő kiadó, a Theater der Zeit által gondozott, német nyelvű folyóirat számai – évente kettő jelenik meg – egytől-egyig inspirálók, gondolatébresztők, sőt már címükre felkapja fejét az olvasó. Egy-egy témára fókuszálnak, amelyet sokrétűen járnak körbe: elméletileg és gyakorlatilag, tanulmányokon, esszéken, diszkussziókon, konkrét példákon, elvontabb spekuláción keresztül. Az A4-es méretű, mintegy hatvanoldalas számok nem az elmélyült ismeretközlést célozzák, és nem csak szakírók, hanem gyakorló színházi emberek írásait, beszélgetéseit is közlik, a cikkek kérdésfeltevései, problémaérzékenysége és az utánajárás igényessége mégis tudományos jelleget kölcsönöznek nekik. A fekete-fehér illusztrációkban gazdag lap „hivatalosan” magazin – egész pontosan a báb-, a tárgy- és a figurális színház magazinja –, e megnevezés azonban nem felszínességet takar, hanem a perspektívák jóleső sokszínűségét, így a gyakori beleolvasásra csábító *Double*-t haszonnal forgathatja a bábok nagy családjá iránt érdeklődők mindegyike.

A 2013. évi első szám a figurális színházat határta-pszatlat és teremtés között, amint a cím mondja, a „túlterhelés művészeteként” veszi szemügyre, abból a megfontolásból, hogy a mindennapi kihívások mellett a túlzó követelmények és a velük járó leterheltség épp annyira igénybe veszik a színházi világot. A téma látszólag divatos, a *Double* azonban máshogy közelíti meg, mint az életmód magazinok, s felsorakoztatja a színházat csinálók, nézők és kutatók álláspontját egyaránt. Mindjárt a lap elején Heiner Goebbels a színházi tapasztalat felől értelmezi a kihívással együtt járó megterhelést: annak szabadságaként, hogy a néző egyéni felfedezéseket tegyen, és a sajátán túl megtapasztalja az idegent. „Nincs okunk arra, hogy a néző megspórolja a komplexitást,

bármily csekély legyen is az. Épp a túlterheltség lehet a mély benyomások gyökere”, állítja a Ruhrtriennale 2012 beharangozója, a fesztivál intendánsa pedig ennek megfelelően hermeneutikai értelemben, az erős művészi élmény alapjaként fogja fel a túlzott igénybevételt. Olyasvalamiként, amit nem tudok az eddigi tapasztalataim alapján elrendezni magamban, ám aminek mégsem kell kognitív megrázkódtatást okoznia, s emiatt elutasításhoz vezetnie. Ezt tükrözi a fesztivál jelszava is: „no education”. Nem kell a nézőnek azt éreznie, továbbképzésre lenne szüksége, csupán az érzékelése tudatossá válásához, illetve annak felismeréséhez kell hozzásegíteni, hogy nem feltétlenül hihet az érzékszerveinek, ami konstruktív lehetőséget teremt arra, hogy másképp szemlélje a világot. Goebbel minden megállapítása érzékelteti, hogy nem csak zeneszerző és rendező, de gießeni professzor is, aki a figurális színházat a színjátszás azon kivételes lehetőségéből vezeti le, hogy rákérdessen a nem perszonalizálható viszonyokra. A tárgyszínházban nem a hasonmás (*Double*) érdekli, inkább az, ami nem engem tükröz, s emiatt nem tudok vele azonosulni, ami nem emberi természettel bír, s emiatt idegen. Akár definíciónak is beillik meglátása a tárgyszínház rendkívüliségéről, amely szerinte az énen és annak hasonmásán túl „valami harmadikkal” való közvetlen találkozás alternatívájában részesít.

A Goebbelsszel folytatott beszélgetést mintegy folytatja a bábszínház-rendező Sandy Schwermer írása, aki a hétköznapi praxisban vizsgál, az alkotófolyamat egészséges velejárójának vél és esztétikai jelenségként tárgyal minden megterhelést, arra keresve a választ, hogyan lehet termékenyvé tenni az előadások készítése közben jelentkező tartalmi és metodikai kihívásokat. A francia bábszínház, Renaud Herbin pedig teoretizálja a problémát, és a figurális színházat a par excellence túlzott igénybevétel művészeteként írja le, amely az emberi test és

a műtest összjátékának határátlépő aktusában konfigurálódik. Mellettük pszichológus és újságíró is szót kap a témában, a berlini Ernst Busch Színművészeti Akadémia egyik bábszínész növendéke beszámol arról az egészen konkrét kihívásról, amelyet a diplomamunkájaként szolgáló *Piroska* tizenkét napos próbafolyamata jelentett, egy rövid cikk pedig egy interkulturális előadás anekdotájával válaszol a szám hívószavára. Végül a Theater Naumburg portréját kapjuk, Németország legkisebb városi színházát, amelynek repertoárját – s itt a kapcsolódási pont a tematikához – a 2009/2010-es évtől báb- és gyermekszínházi programmal bővítette ki az új intendáns, jelentős kihívással szembesítve a mindössze négytagú társulatot. A komolyabb és lazább hangvételű, a fogalmilag besűrítt és a személyes vonatkozásokkal nagyvonalúan bánó, műfajukat tekintve igen változatos szövegek jól megférnek egymás mellett, és árnyalt képet festenek egy olyan témáról, amelyet a bábról maradibb módon gondolkodó folyóiratnak eszébe sem jutna felvetnie. A *Double* azonban kerül minden ortodoxiát, ami abból is látszik, hogy három írást szentel Burkina Faso bábjátásának: egy a társadalmi szerepét állítja előtérbe, és mint a rítus, az esztétika és a pedagógia határterületének sajátos formációját elemzi, egy történeti perspektívából közelíti meg, egy pedig beszámol az Ouagadougou városában rendezett nemzetközi báb fesztiválról. De látszik azoknak az előadásoknak a listájából is, amelyekről egy-egyoldalas (nem annyira kritikával, mint inkább) tudósítással szolgál a lap. Ilyen például az *Orfeusz*, Barry Kosky rendezésében, a berlini Komische Oper kilencórás Monteverdi-maratonjának részeként, amely az életváagnak és a szerelemnek a mai popkultúra színessége, túlzásai és frivolitása által megidézett tombolása után bámulatosan finoman játszik a meglással, az energiák fogyatkozásával, a fájdalom tapasztalatával, és amelyben egy (Frank Soehnle által mozgatott) bábu segíti át a címszereplőt élet és halál mezsgyéjén. De ilyen Tim Etchells, a nálunk is többször járt Forced Entertainment rendezőjének projektje, a *Tabletop Shakespeare* is, amely a Royal Shakespeare Company felkérésére született. A stratfordi színház még 2012-es világszínházi fesztiváljához

kapcsolódóan hozta létre azt az internetes felületet, mondhatni „digitális színpadot” (<http://myshakespeare.rsc.org.uk>), amelyen a világ minden tájáról felkért művészek, tudósok stb. szembesítenek azzal, hogyan értelmezik ma Shakespeare-t. Etchells például egy asztal mögé és egy kamera elé ültetett le embereket, hogy hétköznapi tárgyakkal ismertessék egy általuk választott Shakespeare-darab tartalmát. A honlapon látható négy, egyenként 35-40 perces felvétel Lasse Åkerlund szóló *Macbeth*-ját idézi, amely a „skót darabot” egy konyhaasztal eszközkészletével szemléltette, csak itt az előadók részéről minden érzést, értelmezést és értékelést nélkülöz a narráció, és a kamera végig mozdulatlan marad. A tárgyjáték során, amelyben Hamletet egy műanyagflaska, Júliát egy fekete kanál adja, egyetlen sor sem hangzik el Shakespeare-től, a drámáiból pedig szimpla elbeszélés lesz, hogy a videoklipek nézőjének fejében szülessen meg valamennyi alak és kép. Etchells konzekvens rendező: a Forced Entertainment előadásai rendre a történetmesélés mint színházi forma lehetőségét, határait és konvencióit vonják kérdőre, ugyanezt célzó *Tabletop Shakespeare*-jét pedig idén júniusban tette teljessé, amikor a sheffieldi csapat afféle Shakespeare összesként 36 ilyen mini produkciót vitt színre a Berliner Festspiele keretében. E rendkívüli vállalkozások és más hasonlók recenzióját a szíriai ellenzék youtube videóinak bemutatása egészíti ki, amelyekben nagy szerepet játszanak a kesztyűs bábok, a berlini Schaubude „theater 2+” seregszemléjéről, a potsdami Unidram fesztiválról, a magdeburgi színház bábgyűjteményéről szóló írások és a könyvajánlók pedig valóságos tűzijátékot szolgáltatnak a lap végén, az olvasó pedig jólesően konstatálja, mennyi minden fér bele 56 oldalba.

A 2013. évi második szám hasonlóan kurrens témát jár körbe, amennyiben „Színház az árleolvasó alatt” címmel művészet és gazdaság viszonyára kérdez rá, kapcsolódva ahhoz a kultúrafinszírozásról szóló széleskörű vitához, amelyet Dieter Haselbach et al. könyve, *A kulturális infarktus* (Der Kulturinfarkt) indított el másfél évvel korábban. Az írások feszegetik ugyan a kérdést, hogy a demokráciát mennyire fordítja posztdemokráciába a piacgazdaság mindenhatósága, többnyire azonban azt mutatják be,

hogyan irányítja Európa egyes részein a bábszínházat „a piac”. Nemcsak arról nyújtanak tehát panorámaképet, hogy a németországi figurális színház egyre porózusabbá váló pénzügyi keretei milyen hatással vannak a színházcsinálásra, hanem kiemelten foglalkoznak a holland, a magyar és a török bábjátzás anyagi hátterével. Három írás tárgyalja a hollandiai színházakat nehéz helyzetbe hozó megszorítást és átstrukturálást: egy a politikai klímát, a pénzügyi paradigmaváltást, valamint a döntéshozók és a döntésben érintettek közötti kommunikációs fiaszkót vizsgálja, egy a lobbi nélkül maradt bábszínházak helyzetét, egy pedig a Theater Instituut Nederlanddal együtt megszüntetett színházi múzeum történetét. A tudósítások ismerős problémát érintenek: a politikusok és a média összefüggésbe hozzák a független, kísérletező művészeti törekvéseket a baloldali politikai állásfoglalással, amit aztán a konzervatív, restriktív erők felkapnak, és érvként használnak a kultúra és a művészet finanszírozásáról szóló vitában. S ha már ismerősség: öröndetes, hogy a lap megjeleníti a magyarországi bábjátzást is, az viszont már kevésbé, hogy ebben a kontextusban kell megjelennie, Csató Katának pedig „Káosz és tanácsstalanság” címmel kell részleteznie a színházakra nehezedő politikai és gazdasági kényszer következményeit. Ami nyilván nem az ő hibája – összefoglalója reális képet fest –, hanem azé a hétköznapi búsongásainkban is minduntalan szóvá tett helyzeté, amelynek személyes tapasztalatáról és az alkotás feltételrendszeréről Pilári Gábor és Sisak Péter számol be külön írásban a MárkusZínház és a Tintaló Társulás képviselőjében. Korántsem ellenpéldát kínál, mégis optimistább hangot üt meg Ayse Selen cikke arról, hogy a törökországi kultúrpolitika aktuális irányvonalával szemben az isztambuli független színházi szcénát erősítő fiatal, urbánus és művelt középérték hogyan protestál a maga módján a nyilvános helyek felszámolása ellen. S akár a szám jelmondata is lehetne az a kíváncsi, amelyet implicit módon valamennyi írás megfogalmaz: piacokonform színház helyett színházkonform piacot!

A fesztivál beszámoló e számban is hangsúlyosak: négy írás tesz elevenné megannyi előadást – köztük a Blind Summit Theatre *The Table* és Aurélien Bory *Sans objet* című produkcióját, amelyek nálunk is megfordultak –, egy-egy ünneplő szövegre pedig a Schaubude húszéves fennállása, illetve a stuttgarti zenei főiskolán a figurális színházi tanszak megalapításának 30. évfordulója ad alkalmat. S e szám is közöl jó pár recenziót, amelyek rögvest képesek felcsigázni az olvasó érdeklődését, például az Alvis Hermanis által készített *Kaspar Hauser története* iránt. A világhírű lett rendező ugyanis Kaspart egy felnőttel, a polgárokat viszont tíz év körüli gyerekekkel játszatja, akiknek neves színészek kölcsönzik a hangjukat, s mozgatják őket fekete ruhában, kalapban és elfátyolozott arccal. Az erősen formalizált rendezést roppant hatásossá teszi a gyerekek bábokként történő alkalmazása, valamint a rövid tablóképekként megelevenített 33 epizód, amelyek mintha részletgazdag, biedermeier stílusban kialakított babaházban játszódnának. A Schauspielhaus Zürich produkciója hagyományos értelemben nem bábszínház, de a bábjáték esszenciális vizuális kóddá válik benne, amely a címszereplő hányattatásain keresztül teszi szemléletessé, hogy egy társadalom kulcsfiguráit milyen láthatatlan erők irányítják. Nem kevésbé rendkívüli a *Nibelung gyűrüje* egyváltás verziója, amelyet kilenc énekes és hat bábos részvételével, kamarazenei kísérettel valósít meg a Theater Erfurt és a Theater Waidspeicher koprodukciója. Wagner monumentális zenedrámájának előadásában nem elkülönülve, hanem szorosan együtt ágálnak a résztvevők: az énekesek a bábokként reprezentált szereplők jobb kezét mozgatják, a bábszínészek pedig a fejüket és baljukat. A távol-keleti inspirációjú bunraku stílus találkozik tehát az európai operajátzás tradíciójával, miközben Christian Georg Fuchs rendezése elkalandozik az expresszionista némafilmek, a képregények és a popkultúra terepére is. Miközben a leleplezés folyamatával szembesít: első részében (a tetralógia első két estéjének kivonatában), amikor az istenek világa még őrzi fennebvalóságát, a mozgatók egész testét, fejét fekete ruha fedi. Ám amint az este hátralévő részében Wotan világa repedezni kezd, fokozatosan láthatóvá válik a mozgatók arca.

A pszichológiai és fizikális behatároltságtól mentes bábok testnyelvének jelzésszerűsége pedig adekváttá változtatja az operaszínpadon megmosolyogtatónak ható széles gesztusokat és stilizált pozitívumokat, ami tabumentes közelítést tesz lehetővé a *Musiktheater* kliséihez, sztereotípiáihoz is.

A 2014-ben megjelenésének 10. évfordulóját ünneplő *Double* számai a fotográfia és a bábok viszonyára, illetve a hangzás bábszínházi szerepére kérdeznak rá. Az első szám Roland Barthesnak a *Világoskamrában* megfogalmazott gondolataiból kiindulva teszi fel a kérdést, hogy vajon a fénykép révén menthetetlenül elvész-e a báb- és figurális színháznak az az alapvető izgalma, amely élet és élettelenység határának elmosásából, a nézői érzékelés folyamatos átkapcsolásából, „kettős látásunkból” fakad. Vagy nagyon is hasonló mechanizmusról van szó, és a szemlélő mindkettő esetében azon dolgozik, hogy (mint Barthes fogalmaz) „valami élőtl lászon”. Már e kérdésfeltevés jelzi, hogy ez a szám inkább elméleti orientációjú, az elején Birgit Käufer kisebb tanulmányával, amely a bábu, a fénykép és a gender (a társadalmi nem) összetett kapcsolatát vizsgálja három művész munkáin keresztül. Hans Bellmer, Cindy Sherman és Gillian Wearing fotóinak analízise révén a szerző arra a következtetésre jut, hogy a rajtuk látható bábuk és maszkok – a sajátos „önarcképek”, Sherman és Wearing „alteregóinak” maszkjai – olyan ambivalens instanciák, amelyek a valóságot, az identitást és a gendert performatív folyamatok eredményeként tárják eléink. Ezt egészíti ki Rebecca Simpson elemzése az (egyébként színházzal is foglalkozó, Csikamatsu egyik darabját rendező) japán sztárfényképész, Hiroshi Sugimoto alkotásairól, aki Madame Tussaud londoni múzeumában VIII. Henrik és feleségei viaszfiguráit fotóztatta. A történelmi személyekről készült festmények (köztük az ifjabb Holbein híres művével) való összevetés révén az elemzés azt boncolgatja, hogyan is alakul festészet és fotográfia, élettelenység és élőség, modell és másolat viszonya Sugimoto különleges megvilágításban készült, fekete-fehér fényképei alapján, amelyek mintha életre keltenék a holtakat.

A számban több „fotóreflexiót” is olvashatunk, amelyeket különböző személyek írtak – például Meike Wagner egy 1905-ös fényképről, amelyen az idős Papa Schmid keze látszik Kasperl marionettjével –, továbbá bábszínházi alkotók véleményét arról, mi tesz sikeressé egy felvételt valamely produkciójukról, s hogy előadóművészeti vagy képzőművészeti, illetve ezeknek megfelelően fotózható alkotásoknak tartják-e saját kreációikat. A táncos és koreográfus Nicole Mossoux például azt emeli ki *Gravida* című, képszínházi irányultságú produkciója kapcsán, hogy Mikhail Wajnrych róla készült – kissé Keleti Éva fotóira emlékeztető – felvétele nem utánozni, nem „leképezni” igyekszik az előadást. Ami rajta látható, a nézőtér egyetlen pontjáról sem látszik épp úgy, ezért akár „szimulálnak”, „hamisnak” is nevezhető a fénykép, mégis megragad valamit az előadás „titkából”, és közvetíteni képes az általa keltett érzést.

A 2014. évi második szám a hangok, a zajok és a hangzás bábszínházi funkcióját állítja előtérbe, s arra kérdezik rá, hogy az akusztikus elemek milyen szerepet játszanak az animáció folyamatában. A cikkek sajátosan viszonyulnak a témához, amennyiben nem a színpadi zene hagyományosnak nevezhető témaköre érdekli őket, hanem a hangzás mint a (figurális) színházi műalkotás önálló síkja, szférája. A vizsgálati spektrumot pedig igen szélesre nyitják: olvashatunk interjút egy technikussal a tárgyak hangokon keresztül történő megelevenítéséről, tanulmányt Gisèle Vienne *Jerk*-rendezésének és a hasbeszélés alkalmazásának hangélményéről, s további beszélgetéseket két zeneszerzővel a hatvanas évek végének müncheni „hangfestő” kísérleteiről, valamint egy stuttgarti performansz csoport tagjaival a Heidegger egyik dialógusa nyomán készített előadásukról, amelyben önálló karakterré válik a hang. Mindemellett ez és az előző szám is bőszegesen recenzál olyan kezdeményezéseket, amelyekkel kompatibilis nálunk alig található – a rengeteg külföldi példa között nincs is magyar –, s izgalmasabbnál izgalmasabbnak tetsző kiállítások, katalógusok, könyvek, szimpóziumok és fesztiválok kerülnek szóba. Köztük például William Kentridgetől a *Drawing Lessons*, amely a Harvard felkérésére

született, majd a hamburgi Deutsches Schauspielhausban került megismétlésre: egy kivételes művész nyilvános meditálása a figurális színház lényegéről. Olyan alkotóé, akinek különböző művészeti ágakhoz tartozó munkáiban egyaránt fontos szerepet kap az animáció, s akinek művészeti felfogása magából az anyagból származik, nem fordítva. De kiemelésre méltó Aja Marneweck, a Paper Body Collective rendezőjének áttekintése is a dél-afrikai bábjátzás mai helyzetéről, amely az apartheid rezsim alatt a médiában domináns avított bábszínház-képből indul ki (ómódi marionettek és filc késztyűs bábok), s jut el azokig a formációkig, amelyek a Kentridge neve által fémjelzett Handspring sok

évtizedes törekvése ellenére még mindig a mainstream kultúra peremén egzisztálnak. Jól kiegészíti ezt Gary Friedman visszaemlékezése a nyolcvanas évek Dél-Afrikájának élénk politikai bábjátzására, s ezt mi sem illusztrálhatja jobban, mint az a nevezetes fénykép, amelyen Friedman Muppetes figurája, Clarence interjúolja Nelson Mandela elnököt 1994-ben.

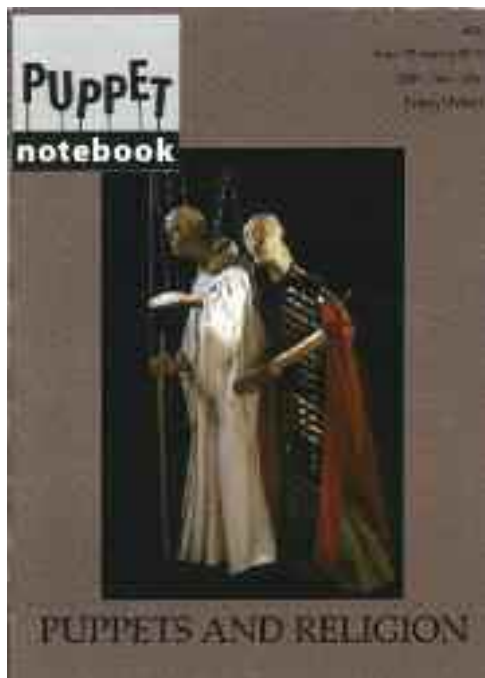
Nem véletlenül említtem lapismertetőm végén épp ezt a két írást: állásfoglalásukat magára a *Double*-ra is érvényesnek vélem, amely páratlan sokszínűségével épp azt igyekszik bizonyítani, hogy a kortárs báb-, figurális és tárgyszínház jóval több, mint egy régimódi európai művészeti forma utózóngéje.

A VERY DIFFERENT DOUBLE

Among many excellent European puppetry journals, *Double* is outstanding. A bi-annual publication of a German publisher specializing in contemporary theatre, Theater der Zeit, *Double* is completely inspiring and thought-provoking. Each issue is focused on a single topic which is then explored from a range of angles from the theoretical with many relevant abstract considerations to the practical with concrete examples. This review deals with four particular issues. As the title implies, the first issue of 2013, *Puppet Theater between Demand and Exhaustion (Figurentheater zwischen Grenzerfahrung und Erschöpfung)* explores the narrow boundaries between the everyday challenges of puppet theater and artistic burnout. The second issue of 2013 explores the relationship of the economy and extends the debate on the financial support of art and culture. The first issue of 2014 focuses on the relationship between photography and puppets, while the year's second examines the place of sound-effects, music and noises in puppet theater.



A Puppet notebook folyóirat címlapjai és tartalmi mutatói



Balogh Géza

PUPPET NOTEBOOK

A BRIT UNIMA KÖZPONT FOLYÓIRATA

A szerkesztők a híres angol jó modor szigorú betartásával alighanem nehezményeznék, ha megtudnák, hogy folyóiratnak nevezem a kiadványukat. Az angol elnevezés ennél sokkal szerényebb. Annak ellenére, hogy a notebook szó az utóbbi évtizedben komoly világkarriert futott be a számítógépiparban, és azok is szemrebbenés nélkül emlegetik, akik kevésbé járatosak az angol nyelvben, a fogalom eredetileg bizony mind a mai napig jegyzetfüzetet, noteszt jelent. Illendőbb volna hát *Bábos feljegyzéseknek*, *Bábjegyzeteknek*, vagy *Bábfüzetnek* fordítani. Hogy mégsem teszem, annak több oka van.

Nem azért pepecselek az elnevezés körülírásával, mintha ennek bármilyen jelentősége lenne a rendkívül rokonszenves, tartalmas és okos periodika megítélésében. Mégis meggyőződésem, hogy a címadást hosszas töprengés és vita előzte meg. Előbb bizonyára a célkitűzéseket, a legfontosabb szerkesztési szempontokat, a bábjátszás mélységeibe való lemerülés mértékét és sok más elvi kérdést kellett tisztázni, és csak ezután került sor a minden nagyképűséget messze ívben elkerülő keresztelőre. Ahogy az minden valamire való és komoly szándékú sajtóterméktől elvárható.

Szerencsés véletlen folytán éppen a két legutóbbi, 24-es és 25-ös, tehát „jubileumi” szám jutott el hozzánk. A *Puppet Notebook* 2002 óta működik, évente kétszer, tavasszal és nyáron jelenik meg mindössze 24, illetve 32 oldal terjedelemben. Formáját és a 4-es méretét tekintve tehát valóban füzetnek mondható.

A szerény külső azonban ne tévesszen meg bennünket. Vékony füzetben is lehetnek magvas gondolatok, és több száz oldal is teleíráhat valaki számárságokkal. Erről a lapról a felületes olvasó számára is rögtön kiderül, hogy a szerkesztő és az alkotógárda minden sorát komolyan mérlegre tette. Nincsenek benne felesleges mondatok. A szűkös terjedelem arra kötelezi a szerzőket, hogy tömören fogalmazzanak. Bár kiadója a Brit UNIMA Központ, a két szám ismeretében is nyilvánvaló, hogy az egész angol nyelvterület bábművészetének eseményeire reflektál. Az impresszumból megtudható, hogy a szerkesztést egy öttagú szerkesztőbizottság végzi, és a British UNIMA mindenkori vezetősége felügyeli. A főszerkesztő Tim Butler-Garrett¹. Minden szám egy-egy meghatározott tematika köré épül, és az egyes számok társszerkesztője többnyire az adott téma meghívott szakértője.

A 2014 nyarán megjelent 24. szám a *Tudomány és bábművészet* (Science&Puppetry) címet viseli. Az *Arcvonások* rovatban Caroline Astell-Burts² *Az idő és a bábjáték* (Time and Puppetry) című esszéje azt firtatja, milyen tapasztalati tényező lehet a bábjátékban az idő. Az idő, amely nem látható, nem hallható, amelyet nem lehet megízlelni, megérinteni, az alkotó művész mégis lépten-nyomon szembetalálkozik vele. A szerző először Kate James-Moore³ két produkcióját, a 2009-ben készült *Ophelia kertjét* (Ophelia's Garden) és a 2013-as *Kívül-belül* (Outside-In) vizsgálja. Mindkét előadásban filozófiai értelemben is döntő szerepet játszik az idő. A *Kívül-belül*ben

- 1 Tim Butler-Garrett Hampshire-ben élő független teoretikus, színháztörténész. Elméleti munkássága javarészt a bábművészettel kapcsolatos. Filozófiai tanulmányok után jelenleg a Wimbledon College of Art vendégelőadója.
- 2 Caroline Astell-Burts volt az első hivatásos női Punch-játékos a szigetországbán a múlt század hetvenes éveiben. Yorkshire-ben kezdte a pályáját, jelenleg a London School of Puppetry tanára.
- 3 Kate James-Moore angol bábjátékos. 2008 és 2014 között a London School of Puppets hallgatója. Diplomája megszerzése után önálló produkciókat hoz létre gyermekek és felnőttek számára. 2014-ben színházat alapított Commedia Puppets néven.

a jelent elnyeli a múlt, az *Ophelia* kertjében pedig a hősnő a jövőben ébred fel, Hamlet királyfi halála után, az élő Shakespeare társaságában. A modernizmus jellegzetes témái bontakoznak ki a fiatal angol bábjátékos és rendező színpadán. A cikk további gondolatmenete Caroline Astell-Burts egyik saját produkcióját, a *Divatjamúlt holmik*at (Out of Vogue, 2013) vizsgálja.

Pia Banzhaf⁴ tanulmánya, *A bábjáték poétikájának kognitív megközelítése* (A Cognitive Approach to the Poetics of Puppetry) Steve Tillis⁵ *A báb esztétikája felé* (Toward an Aesthetics of the Puppet)⁶ című könyvéhez kapcsolódva gondolja tovább a „kettős vízió” hipotézisét. De távolabbi idők hatásának elemzésére is sort kerít: elméletét Ernst Jentsch⁷ műveire hivatkozva építi fel.

Laura Elands⁸ dolgozata is egyik saját színpadi kompozícióját mutatja be. A húszperces *Szét.tör.ve* (Frag.men.ted) Jim Carrey népszerű filmkomédiája, az *Én és én meg az Irén* (Me, Myself and Irene, 2000)⁹ ihletésében készült kompozíció, amelyben Charlie kétféle hasadt személyisége bábok segítségével kel életre. A sajtó-idézetek szerint az egy-szerre nyomasztó és groteszk játék a gyerekkorban elszenvedett terror kegyetlen metaforája. Az előadás a Royal Central School of Speech and Drama stúdiójában jött létre.

Stephen Guy¹⁰ írását, az *Automata, tudomány, színház és technikát* (Automata, Science, Theatre and Engineering)

megkülönböztetett figyelemmel és örömmel olvastam, mert sok vonatkozásban ott lett volna a helye a szabadkai Gyermekszínházi Fesztivál 2014-es elméleti konferenciáján. Annak is egyik témája a gépezetek és a gyermekszínház volt.¹¹ A szerzővel találkoztam 2008-ban Ausztráliában, ahol a perthi UNIMA fesztiválon egy pompás automata játékkiallítást láthattunk. Gay mostani írása is lelkesen emlékezik rá: „csak megnyomsz egy gombot, berregnek, zakatolnak, megelevenednek előtted a különféle állati és emberi jellemek. Láthatod, ahogy valaki spagettit eszik a fürdőkádban, egy macska összeesik, miután megitta a tejet, egy káprázatos arany sárkány felröppen, egy bűvész titokzatos golyókat tüntet el.” A gyerekeket elbűvölik a gépek meg a látványos tréfák. A tudomány és a technika rabul ejti őket.

James R. Hamilton¹² *Megelevenedő tárgyak nézése közben* (Spectating Animated Objects) című esszéje Gordon Craig übermarionett-elmélete nyomán azt a folyamatot vizsgálja, amellyel a néző egy élettelen tárgy (vagy szerepet játszó objektum) megelevenedését követi. Milyen szerepet játszik ebben a folyamatban az időközben megszerzett sok ismeretelméleti tapasztalat, az illúzió és annak esetleges tudomásul vétele? (Például a nevezetes Müller-Lyer-féle illúzióé.¹³) A válasz egyértelmű: a figyelem nem bontja részeire a látott élményt, és az üzenetet legfeljebb csak utólag dolgozza fel a néző tudata.

4 Pia Banzhaf a kingstoni Queen's University PhD hallgatója. Írása a doktori disszertáció egyik fejezete.

5 Steve Tillis író, előadóművész, rendező. 1974-től működik színházi területen.

6 *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*. Greenwood Publishing Group, 1992.

7 Ernst Anton Jentsch (1867-1919) osztrák pszichiáter. Legjelentősebb műve *A rémület pszichológiája* (Zur Psychologie des Unheimlichen, 1906), amely Freud munkásságára is nagy hatással volt.

8 Laura Elands Londonban működő bábművész. Performanszokat és vizuális színházi alkotásokat készít. Jelenleg a londoni Royal Central School of Speech and Drama harmadéves Bachelor of Arts hallgatója.

9 Rendezte Peter és Bob Farrelly.

10 Stephen Guy Londonban működő független alkotó. Első nagysikerű produkcióját, amelyben automatákat szerepeltetett, sok ével ezelőtt a Cabaret Mechanical Theatre-ben hozta létre.

11 Vö. Báb-Tár XIX. Ebben a számban a szabadkai konferencián elhangzott két előadás szövegét közzöltük. (Borisz Goldovszkij: *Az automaták kora*, Balogh Géza: *Interakció a gyermekszínházban és az elektronikus játékokban*.)

12 James R. Hamilton a Kansas State University filozófia tanára; kutatási területe a művészet filozófiai és esztétikai vonatkozásainak összefüggése.

13 Franz Müller-Lyer (1857-1916) német pszichológus és szociológus. Híres elmélete a geometria optikai csalódásainak vizsgálatára épül.

Melissa Trimingham¹⁴ és Francesca Happé¹⁵ báb-színházi előadások hatásvizsgálatának eredményeit mutatja be mentális zavarokban szenvedő nézők esetében.

A 2015 tavaszán megjelent 25. szám, amelynek gyűjtőcíme *A bábok és a vallás* (Puppets and Religion), hat írást tartalmaz. Jeremy Bidgood¹⁶ *Szent Kristóf és a bábok* (St. Christopher and the Puppets) címmel interjút készített Christopher Leith¹⁷ bábművésszel és tervezővel. Leith egyike a közelmúlt legjelentősebb angol bábművészeinek. Hatalmas, gyakran ember nagyságú, fából faragott, festetlen bábfigurái emblematikus erővel jelzik alkotójuk eltökéltségét. Híven a szám tematikájához, az interjú készítője rákérdez a művész vallásosságára is. Leith így válaszol: „Nem vagyok keresztény. Szó sincs róla. Illetve egyszerre vagyok buddhista is, meg keresztény is. Ha úgy tesszük, egy elkorcsosult hívő vagyok.” Aztán egyik ifjúkori munkájáról, a *Beowulf*¹⁸ beszél, melyet a londoni Nemzeti Színházban mutattak be 1979-ben. A sikeres és impozáns életutat egyetlen tragikus körülmény árnyékolja be: 2012-ben lezárult a művész pályája, mert idegsovadás következtében nyaktól lefelé az egész teste megbénult. Azóta tolokocsiban él. Egyetlen életképes testrésze a feje. Gondolkodik, emlékezik, és egy barátja, Guy Dartnell¹⁹ segít néhány

társával életműve feldolgozásában és rendszerezésében. Különös, megrendítő és abszurd helyzet: egy bábjátékos, akinek életeleme a mozgás, most magatehetetlenül asszisztál barátjának saját gazdag életműve katalogizálásában. Egy végérvényesen lezárult pálya, amelynek elemzése az utókor feladata. Pedig az alkotó él, itt van közöttünk, terveit vannak, csak éppen fizikailag képtelen a megvalósításukra. Szomorú bevezető a báb és a hit összefüggéseit vizsgáló számhoz.

Sue Harris²⁰ a hitvallását fogalmazza meg *A bábok és a bábjáték a jelenkori egyházi nevelésben* (Puppets and Puppetry in Contemporary Children's Ministry) című írásában. Mottóként Máté Evangéliumának szavait idézi: „Hagyjatok békét a kis gyermekeknek, és ne tiltsátok meg nekik, hogy hozzám jöjjenek...”²¹ Aztán sorra veszi azokat a lehetőségeket, amelyekkel – bábok segítségével – közelebb hozhatjuk a legkisebbekhez a keresztény vallás szertartásainak szellemiségét. Vicky és Andy Hart²² *A mágia a kezünkben* (Magic In Our Hands) címmel több indiai utazásuk bábos emlékeit idézi fel. Tim Butler Garrett eszmefuttatása, a *Bukott bálványok* (Fallen Idols) a báb és a spirituális gyakorlat összefüggéseit foglalja össze a héber és a hellenisztikus kultúrában. Kenneth Gross²³

14 Dr. Melissa Trimingham a kenti egyetem előadója.

15 Francesca Happé ideggyógyász, a londoni King's College Idegtudományi Intézetének főmunkatársa.

16 Jeremy Bidgood bábjátékos, bábkészítő, bábtorlénész, a Brit UNIMA Központ elnöke.

17 Christopher Leith (1942) szobrász, bábkészítő. A Little Angel Theatre-ben kezdte pályafutását, majd megalapította a londoni Polka Theatre-t. A hetvenes években ő tervezte és készítette a Royal Shakespeare Company *Bertalan-napi vásárjának* bábjaikat. 1993 és 1999 között a londoni Little Angel művészeti igazgatója. Rendszeresen dolgozott a televízióknak és több film készítésében is részt vett. Szobrai több múzeumban láthatók.

18 Angolszász epikus költemény, az óangol irodalom legjelentősebb darabja, az egész germán nyelvcsalád legrégebbi, teljes terjedelmében (3200 sor) ránk maradt nagyobb szabású epikus alkotása. Valószínűleg a Kr.u. 7. század közepén formálódott ki a mai Svédország délnyugati részén élő gaul törzs körében, majd a mai Angliába vándorló angolok és szászok vitték magukkal. A 8. században már a brit szigeteken szerkesztették egybe. Minden valószínűség szerint a végleges változat egyetlen szerző munkája. Kéziratát ma a British Museum őrzi.

19 Guy Dartnell angol színész, bábjátékos.

20 Sue Harris ausztrál bábművész, író, pedagógus. Mesemondói és bábjátékos tevékenységét 1978-ban kezdte. Előadásait elsősorban az óvodás korosztályok számára készíti. Rendszeresen dolgozik a televízióban, és a Dél-Ausztráliai Állami Opera zenekarával, illetve az Adelaide Symphony Orchesterrel közösen tart gyerekfoglalkozásokat.

21 Máté Evangéliuma 19:14. Károli Gáspár fordítása.

22 Vicky Hart a Walt Disney Nemzetközi Televízió kommunikációs testületénél kezdte pályafutását. Mind az Egyesült Királyságban, mind Ausztráliában tevékenykedik. London környékén lakik, ahol egy médiaproduktív irodát vezet, amely fontos szerepet játszik a nemzetközi oktatási és kulturális kapcsolatok ápolásában.

23 Kenneth Gross számos költészettani esszé szerzője. Legfontosabb műve *A báb: tanulmány a rejtelmes életről* (Puppet: An Essay on Uncanny Life, University of Chicago Press, 2011.) A rochesteri egyetem tanára.

G mint Gólem (G is for Golem) című írása a prágai zsidó hagyományok és kabalisztikus hiedelmek világába vezeti az olvasót. Catherine Butler²⁴ könyvrecenziója Eva Weaver²⁵ *A varsói bábfiú* (The Puppet Boy of Warsaw) című regényét mutatja be.

A puritánságuk mellett még egy vonzó tulajdonságuk van ezeknek a bábos noteszlapoknak: a családiasságuk. Eleinte fel sem tűnik, hogy a szerkesztő kommentárjai, lábjegyzetei és megjegyzései keresztnevekön emlegetik a szerzőket. Mint otthon, családi körben, vagy munkatársak, barátok közt szokás. Ez talán illetlenség egy tudományos folyóirat esetében.

Miközben az olvasó pontos eligazítást kap valamennyi szerzőről, szereplőről és közreműködőről, Tim Butler Garrett még a látszatát is elkerüli a tudományos nagyképszerűségnek. Könnyen megteheti: a cikkek színvonala önmagáért beszél. És közben észrevétlenül az olvasó is bekerül ebbe a rokonszenves és bölcs baráti társaságba, amelyben nagyon komoly emberek, fiatal pályakezdők és örökifjú aggastyánok, professzorok és tanítványok, a bábjáték megszállottai elmélkednek egy mindenre képes és mindenre alkalmas, de még mindig számos kérdőjelet, buktatót rejtgető műfajról.



Jelenet Paul Wegener
Gólem című filmjéből.
(A Puppet Notebook 25-ös
számának hátsó borítója)

24 Catherine Butler terapeuta, a Sesame Institute munkatársa.

25 Ewa Weaver terapeuta, előadóművész. Ez az első regénye. (Weidenfeld and Nicolson, 2013)

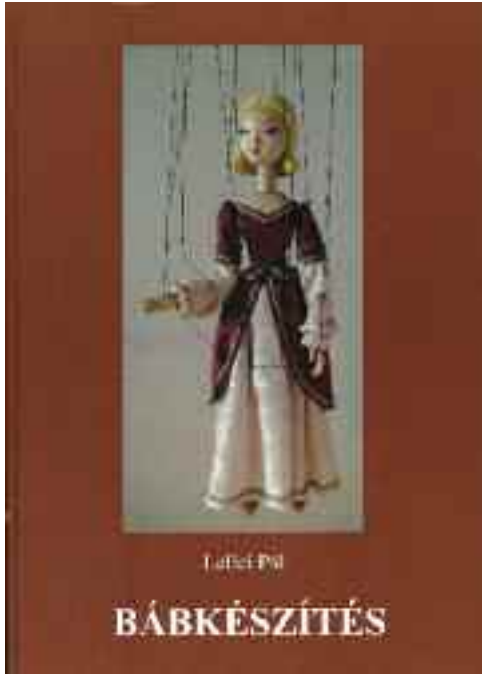


Kemény Henrik Tenerifén, 1990 (Fotó a Puppet Notebook 2012-es számából)

PUPPET NOTEBOOK

Géza Balogh's review acquaints us with the two most recent publications of the British UNIMA. He writes: "Although the publisher is the British UNIMA Centre, it is obvious that the editor is concerned with puppetry events in the whole English-speaking world. Each issue centers on a defined topic, and the co-editor of each issue is usually an expert on the subject."

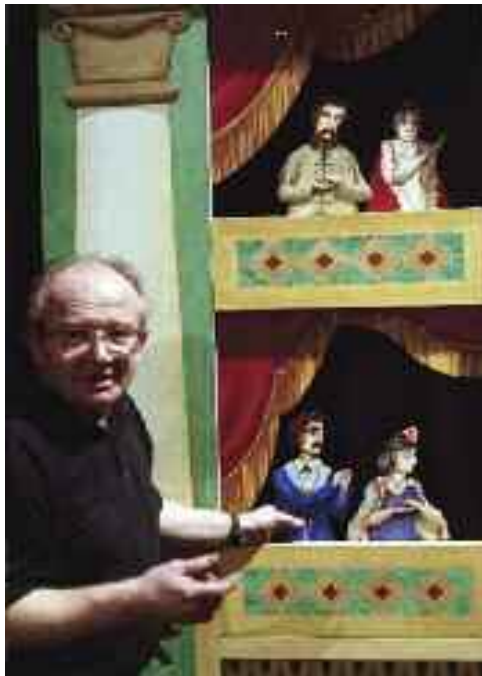
After an analysis of general principles of editing, the author introduces several important articles (Caroline Astell-Burts' "Time and Puppetry", Pia Banhaf's "A Cognitive Approach to the Poetics of Puppetry", Laura Elands' "Frag.men.ted" and James R. Hamilton's "Spectating Animated Object", etc.).



Lellei Pál könyvének címlapja



A Harlekin Bábszínház műhelyében, 2010. Fotó: Miglinczi Éva



A Varázsfuvola díszleténél. Fotó: Féner Tamás



A műhelyben, otthon

Balla Margit

GEPPETTO IVADÉKA



Balla Margit és Lellei Pál

Az Európai Szabadúszó Művészetek Egyesülete 2014-ben megjelentette Lellei Pál *Bábkészítés* című könyvét. „Azt gondoltam, hogy szép fabábót faragok magamnak, mégpedig nem holmi közönséges bábút, hanem olyat, amelyik táncolni, meg vívni is tud és tízet bukfeneczik egy végben, mint a cirkuszi bohócok.” Ezt Geppetto mondja Collodi *Pinocchio kalandjai* című – számomra nagyon kedves – meséjében.

Több okból választottam ezt az idézetet. Sok évvel ezelőtt én valóban láttam ezt a csodát; láttam egy Pinocchio bábót a Budapest Bábszínház színpadán, amelyik járt, egy színész vezette kézen fogva, a báb meg pedig egyszer csak felnézett rá, felé fordította a fejét. A titok egy kis gomb volt, melyet Lellei Pál épített a báb kezébe.

Könyve is a titokról szól, melyektől a báb a lelkét kapja.

Becsukódik egy ajtó a bábszínpadon. ... Vajon a báb csukja be kicsi fa- vagy rongykezelével? Hogyan történik ez? A szemünk előtt léggömbbé változik a szoknyás hölgy, vagy ha sietnie kell, a báb át is repül a színen. Szemével pislant, szemöldökét összevonja. Fejét forgatja, kezével integet, köddé válik, nyomában fellobban a tűz, egy bukfenccel bármiből bármivé átváltozhat. Hogy csinálja? Szemünk előtt kinyílik és elhervad a virág. Repül a báb és lezuhan, meghal és újra él: sok olyan dolog van, amit az élő színész nem tud megcsinálni, de a báb igen. Ez a bábszínház varázsa, és akik mindezt lehetővé teszik, megoldják, vagyis lelket tesznek az anyagba, ők a bábkészítők.

Sok ember munkája előzi meg azt a pillanatot, mikor a báb színpadra lép. A színész az utolsó lépés, ő mozgatja a bábót a színpadon, de a bábkészítés komplex tevékenység, csapatmunka. Hiába lenne jó a színész, ha a báb térde nem hajolna és ez persze, fordítva is igaz.

Ugye, emlékszünk még a gyerekkori kíváncsiságra: mindig is szerettünk volna belenézni egy baba, egy játékmackó belsejébe, még inkább egy olyan játékba, ami működik is? Ezt most büntetlenül megtehetjük, hiszen Lellei Pál mindent elmond nekünk a bábok belsejéről – mindenre kiterjedő részletességgel.

Ez a könyv a szakmának szól, nem olvasmány, hiánypótló szakkönyv. Főleg a bábok szerkezetéről, csontvázáról ír, hiszen innen indul minden. Hogy oldják meg, hogy hajoljon a térd, de ne forduljon ki, ha kell, táncolni is tudjon a báb. Ne csináljon fölösleges dolgokat, metaforikusan mutassa lelki állapotát, ha kell, megnyúljon a feje vagy a teste, vagy a szívét – szó szerint – kitárja. Hogyan táncolnak a bábok egy dobozban, amit a színész a nyakába kötve tart? Hogyan mozog egy marionett, egy kesztyűs vagy pálcás báb, hogyan csóválja farkát a kutya? Hogy készülnek az egészen kicsi, kesztyűs, vagy a nagyon nagy szicíliai marionett – bábok? A műfaji leírásokból nem marad ki a síkbáb,

az árnyjáték, a wayang, vagy a japán bunraku báb, a vízibáb, a gólyalábas bábtechnika, vagy a cipőre szerelt táncpartner báb leírása sem.

A szerző fogalmakat tárgyal és határoz meg a báb-készítéssel kapcsolatban, megtudjuk, miből, milyen anyagokból és mivel készül egy báb. Aprólékos leírását kapjuk a szerszámoknak és gépeknek. Kitér a könyv a bábok tárolására is, műfajok szerint osztályozza őket.

Olyan könyv ez, mely szinte mindent elmond, ami eddig történt a báb-készítéssel kapcsolatban. Összegzi a múltat, összegyűjti az eddig ismert technikákat. Teszi mindezt az utolsó pillanatban, hiszen ma már kevesen foglalkoznak a klasszikus

értelemben vett báb-készítéssel. A kisgyerekek közül sokan legalább annyi mesét néznek telefonon vagy az interneten, mint bábszínházban. Holnap talán kinyomtatnak egy bábót 3d-ben, mely robotként, távirányítva végzi a feladatát, de az már gép lesz, nem az emberi kéz csodája, olyan embereké, akik szívüket, lelküket adják a papírmáséba, a kócba és átéli a teremtés művészetét.

Mert a báb-készítés valóban művészet, ahogyan ezt Lellei Pál mondja könyvének előszavában.

Teremtés.

(Lellei Pál: *Báb-készítés*. Budapest, 2014. Európai Szabadúszó Művészetek Egyesülete.)



Lellei Pál Orosz Klaudia díszlet- és jelmeztervező kiállításának megnyitóján, 2015. Fotó: Miglinczi Éva



Lellei Pál – munkatársai által készített – bábos szoborportéja

GEPPETTO'S OFFSPRING

Pál Lellei's book is about the secrets which give each puppet its soul. It reveals everything to us about puppets' inner workings in comprehensive detail. This book is not for casual reading; it's for professionals – a professional book that has been missing up to now. He writes primarily about puppets' structure, their skeletons, since everything starts there. We learn about the materials from which puppets are made, and we get a detailed description of the necessary tools and machinery. The book also covers the storage of puppets and their classification according to genres. This is a book which tells practically everything that has happened up to now in puppet construction. It gives a summary of the past and of all known techniques.

Lőrinc László

ELŐSZÓ

BLATTNER GÉZA ÍRÁSÁHOZ

Az itt közölt szöveg angol eredetijét, egy gépiratot Blattner Géza lánya, Agnès Desgranges adta a kezembe 1987 végén, Párizsban. A szöveget lemásolhattam, a szép piros-sárga címlap-metszetet, melyet Blattner alkotott, lefotózhattam. Az írás keletkezéséről keveset lehet tudni. Egyetlen olyan utalást olvashatunk Blattnertől, mely talán erre vonatkozik. Az 1960 áprilisában kelt *„Hogyan indul el Blattner Géza festőművész negyven évvel ezelőtt Magyarországon, és hova jutott a franciáknál a bábjáték szolgálatában, II. rész”* című, 11 sűrűn gépelt oldalon olvasható visszaemlékezésében ugyanis ezt írja: *„Az amerikaiakról jut eszembe. A háború alatt egy ismertető szakkönyvet adtak ki bábos munkásságomról, és ők segítettek gyógyszerrel feleségemet, aki akkor már nagy beteg volt...”* Magából az angol szövegből sem derül ki ennél több, csak annyi, hogy valamikor 1941-ben, vagy kevéssel az után keletkezett, vagyis valóban a háború alatt, mert az előadáslista és a szöveg kronologikus része is csak eddig jut el az időben. Feltételezhető tehát, hogy az említett amerikai ismertető és jelen szöveg kapcsolatban van egymással. Lehet, hogy ahhoz készült segítségnek, de lehet, hogy egyenesen ez adta volna az angol kiadvány gerincét. Mindenesetre eddig nem tudunk arról, hogy a háború alatt ténylegesen megjelent volna egy szakkönyv Blattnerről vagy Blattnertől Amerikában, illetve bárhol máshol angolul. Ami nem zárja ki, hogy ilyen kiadvány született vagy hogy tervezték, fizettek is érte

(erre utal a visszaemlékezés), de végül elálltak a megjelenéstől.

A szöveget 1990 körül feleségem fordította le a munkámhoz. Ezt a nyersfordítást most átfésültem, és az eredményt Balogh Géza vetette egybe az eredetivel. Az angol fogalmazvány helyenként nehezen volt értelmezhető. Feltehető, hogy Blattner franciául írta meg az első változatot. Ismerve a kortársak vélekedését a bábos franciatudásáról, azt is feltételezhetjük, hogy már ez sem lehetett mindenhol hibátlan és egyértelmű. Ha így is volt, bizonyos, hogy ehhez egy ismeretlen, hiányos angol tudású fordító is hozzáadta a maga félreértéseit és nyelvi leleményeit. Így helyenként nehéz volt azok dolga, akik az eredeti gondolatokat akarták feltárni és visszafordítani Blattner anyanyelvére. Egyes bizonytalanságok könnyen megoldhatók voltak más források ismeretében, mások homályosak maradtak, főleg a technikai leírásoknál, de a megértést itt segítik a szerző mellékelt sajátkezű ábrái. A reménytelenül értelmezhetetlen szövegrészeket kihagytuk. Ugyanez lett a sorsa annak a két listának is, mely a művész 1918 és 1941 közötti előadásait, illetve kiállításait vette számba. A kihagyásokat jeleztük. A szöveg ezzel együtt igen izgalmas, tematikus tárgyalásmódja teljesen egyedülálló a Blattner-irodalomban, és sok olyan információt is tartalmaz, mely más forrásokból nem derül ki. Köszönettel tartozom az összes közreműködőnek, aki a közzétételt elősegítette.



Blattner Géza

A PÁRIZSI ARC-EN-CIEL KÍSÉRLETI BÁBSZÍNHÁZ MŰVÉSZETI ÚTKERESÉSE

I.

A művészet általában korának tükré, és a bábművészet különösen sokat merített a 20. századra jellemző kifejezési szabadságból és technikai gazdagságból. Az új megnyilvánulási formák kutatásával és alkalmazásával részt vettem egy európai mozgalom elindításában, amely a bábozást modern művészetté kívánta fejleszteni. Megpróbálom röviden áttekinteni szenvedélyes bábozással töltött húszéves tevékenységemet. Ezt azokkal az első hatásokkal kell kezdenem, melyek egy amatőr, majd hivatásos színház megépítésére ösztönöztek.

1912-ben, amikor képzőművészeti főiskolás voltam, egy híres müncheni bábszínház mozgatta meg a fantáziámat, és láttatta meg velem a műfaj lehetőségeit. Ez az első világháború előtt történt, amikor a modern művészet kezdett beszívároggni a színházba. Európa fővárosaiban kabarék nyíltak, amelyek új szellemiséggel hatották át a művészetet. Az orosz és a svéd balett scenikai újdonságaikkal kiszélesítették számomra a színpad fogalmát. Eközben az európai bábosok, különösen azok, akik Párizs közkertjeiben játszottak – és némelyek nem is akárhogyan –, a hagyományok vak követői maradtak. Szerencsére, ha csak kevesen is, de néhány művész, festő, író és színész érdeklődni kezdett e művészet iránt is. Ők a bábokban, amelyeket majdnem teljesen elfeledtetett a gépesített világ iránti csodálatunk, egy új kifejezési forma, nagyobb művészi szabadság lehetőségét látták.

Magam először a hagyományos bábhoz nyúltam, természetesen a kor ízléséhez igazodva. Majd működésem helyszínéül inkább Párizst választottam, ahol az összes modern művészeti törekvés fellelhető volt, és ahol a munkámhoz szükséges atmoszférát megtaláltam. Ott egyre jobban elmélyedtem a bábozás lehetőségeinek tanulmányozásában, és nyilvánvalóvá

lett a hagyományokkal való szakítás szükségessége; alakjaim mozgatásához új megoldásokat találtam és speciális eszközöket a díszlet és a világítás alakítására. Könnyebb nyomon követni többirányú tevékenységeimet, ha tematikusan idézem föl, hogyan építettem színházaimat; azután hogyan valósítottam meg az előadásokat; hogyan készítettem bábjaimat és építettem a díszleteket; milyen anyagokat használtam; milyen volt a világítás és a zene; milyen volt a próbák módszere, és végül szólok a közönségről és az előadások körülményeiről.

Minden a szülőföldemen, Budapesten kezdődött, ahol néhányan, akik képzőművészeti főiskolákon tanultunk Párizsban és Münchenben, elhatároztuk, hogy bábszínházat nyitunk *Wayang játékok* néven. Időigényes módszert követve készítettük el a wayang bábokat – különálló részekből voltak összeillesztve és egy síkban, egy vízszintes pályán mozogtak a testük mögé rejtett zsinórokkal. A bábok irányítói kétoldalt helyezkedtek el, és a bábok vízszintes sínjeiken csúsztak a színpad két vége között, vagy a színpad előterében, esetleg fölülről ereszkedtek le, de általában nem haladtak át a színpad egészén. Az olyan figurák azonban, melyek csak hátrálva tudnak kimenni, nem túl szerencsések. Előadásunk második részére a síneket eltávolítottuk, mert zsinóros bábokat mozgattunk egy magas hídról. Függöny helyett gördülő ajtókat alkalmaztunk, és az ajtóablákra minden jelenet előtt új rajzokat raktunk fel.

Második műsorom 1920-ban egy kesztyűsbáb-előadás volt, *Művészi Bábjátékok* címmel. Mivel ezt gyerekeknek szántam, hogy jobban lássák a színpadnyílást, azt kb. 30 centivel alacsonyabbra helyeztem, ezért mögötte a játékosoknak ülniük kellett. Bár gördülő székeink voltak, mégis meglehetősen ügyetlenek voltunk. Csináltam egy hangerősítő tölcseért is, hogy



A párizsi baráti társaság. Elöl Blattner (hegedűvel), mögötte Detre (borosüveggel), az álló sorban jobbról a harmadik Blattnerné, Sulyok Helén. Háttul *A halász és a hold* ezüstje krokodil bábuja. 1927



Balázs Béla: *A könnyű ember két maionettje*, 1930.
Fotó: André Kertész



Divatrevü, 1931. Kolozsvári Zsigmond akvarell terrajza.
OSZMI, Bábtár

jól lehessen hallani bennünket, és volt egy lejtős polc a szövegnek, mivel a bábosok maguk olvasták a párbeszédet.

1921 és 1925 között a közép-európai országok minden részét fölfedeztem a cserkészek számára, kis bábcsoportokat szerveztem. Nagyon praktikus felszerelést alkottam a számukra: 120x60x15 centis dobozokat, amelyeken voltak lábak, hogy megtámasszák őket, volt elő- és háttérfüggöny, világításhoz szükséges felszerelés és sínek a kisméretű bábok, illetve az árnyfigurák számára. Ezeket a kis színházakat iskolákban használtuk, havonta változtatva a produkciót. Előre meg kellett terveznem egy egész évre a műsort, ami elég sok munka volt. De ritkán próféta valaki a saját hazájában, és mivel én valami mást akartam, elutaztam, hogy tanulmányozzam Európa összes létező bábszínházát. Végül állomásom Párizs volt, ahol akkor a bábművészet erőteljesen újraéledt, és úgy határoztam, végleg letelepszem ott.

1925 és 1929 között létrehoztam az „Arc-en-Ciel” (Szívavány) színházamat, amely aztán részt vett az első nemzetközi bábos kongresszuson. Kialakítottam egy színpadot, amely megfelelt minden fajta bábnak. Két része volt: egy nagy merev keret megemelhető vagy leengedhető volt két oszlop között. Zsinóros bábokkal alul, kesztyűsbábokkal fölül lehetett játszani. A mozgatható keret mögött volt egy könnyű függöny, amelyet föl lehetett húzni vagy leengedni, hogy eltakarja az alsó vagy felső nyílást. Az egyik oszlopra képeket vetítettünk vagy rajzokat raktunk ki, amelyek a következő darabot konferálták be, vagy nyílásán a színpad átdíszítése közben kis közjátékokat játszottunk. A szövegeket tartó asztal szintén az oszlopok belsejére volt erősítve. Ezt a színpadot használtuk 1932-ig, de folyton változtattunk rajta. Egy napon teljesen átalakítottam. Városi költőzködéseim alkalmával néha érdekes játszóhelyekről kellett lemondanom, mert a színházam 3,5 méternél is magasabb volt, míg egy átlagos párizsi szalon kb. 2,7 méter, és így ott a színpadot nem lehetett felállítani. Ezért megváltoztattam a paraván felső részét úgy, hogy föl-le mozgatható legyen, alkalmassá téve arra, hogy bármilyen helyiségbe beférjen. Miután átépítettem, találtam egy helyet

Párizs szívében, a Madeleine mellett, a rue de Surène 33-ban, melyet Arc-en-Ciel Stúdióknak neveztem el. Először próbáltam megvetni a lábam állandó játszóhelyen. Itt a színpadom még egyszer változott, ezúttal a paraván mögött. Hogy a felső színpadról könnyebb legyen a váltás az alsóra, két vastag bársonyfüggönnyt tettem föl. Az alsó egyetlen vasrúdról lógott, fakarikákon, kézzel (húzó zsineg nélkül) lehetett szétnyitni. A felső függöny két vasrúdról lógott, és középen nyílt, szintén kézzel húztuk, és szintén fakarikákon lógott. Az volt az előnye, hogy bármekkora színpadnyílást eltakart. Amikor a marionettekhez szükséges színpadot a kesztyűs báboknak megfelelő színpaddá alakítottuk, a zsinórosok hídját pillanatok alatt el lehetett távolítani. (...)

Ezen a színpadon állítottam ki egy sor szürrealista festményt 1936-ban: egy forgó festőállványon álltak a képek, jó megvilágításban, sorban egymás után, egyenként. Először fordult elő Párizsban, hogy a közönség kényelmes székeken ülve nézhetett festményeket, és megtapsolta vagy kifütyülte azokat. A kis színház később egyre zsúfoltabb lett, és egyre nehezebben tudtam elraktározni benne a holmimat. Az 1937-es párizsi világkiállítás rendezőbizottsága szervezett egy színházi fesztivált, mely a bábozást a többi színházi műfajjal egyenrangúnak tekintette. A nagyobb hatás kedvéért visszaköltöztem a Montparnasse-ra, ahol találtam egy világos műtermet, és nekiláttam új színpadot építeni. Paravánja óriási volt, nagyobb színpadnyílással (három méter széles, 1,4 méter magas), mint amit eddig használtam, de szintén dupla színpaddal. A két oldalsó oszlopon közjátékokat lehetett előadni, vagy használhatták a kesztyűsbábok. A színpadoknak ugyancsak volt két függönye, francia stílusú, könnyű anyagból, alul szabadon, fölül felerősítve. A függönyöket hét zsinór húzta fel, a zsinórok gyűrűkön voltak áthúzva, melyek az anyaghoz voltak varva. A világkiállítás után ez a paraván arra szolgált, hogy más bábosok felállítsák mögötte színpadjait, illetve keretként használtam az új helyemen, a rue d’Odessa 18. szám alatt. Ottani színházamat Prizmának kereszteltem. Az volt a célom, hogy a bábjáték fejlődését szolgáló kísérletezések központjává tegyem. Ezt egészen tágran értelmeztem,



Koffán Károly faragott kezei a *Thanatos*, az *utazó* című előadáshoz (1937). Fotó: Ifj. Koffán Károly



Blattner levele Koffán Károlyhoz, 1937 (Ifj. Koffán Károly tulajdona)



A *Thanatos*, az *utazó* előadás meghívója

beleértve az összes olyan irodalmi és művészeti tevékenységet, amelynek megnyilatkozási helyszínre volt szüksége. Két ígéretes szezont után 1939-ben az vetett véget ennek a munkának, hogy a háború közeledtével fiatal munkatársaim bevonultak. Békésebb időkre várva be kellett zárnom a színházat.

1940. június 12-én, mivel életveszélyben voltunk, elhatároztuk, hogy akárcsak több ezer francia, mi is elhagyjuk Párizst, és biztonságosabb hely után nézünk. Egy megpróbáltatásokkal teli hét után a háromezer lelkes Valencay-ben kötöttünk ki, ahol kívártuk a háború végét. Bár minden felszerelésem Párizsban maradt, azért mégis játszani akartam a menekült gyerekeknek Írtam egy aktuális darabot. Az előadást a lehető legegyszerűbb módon oldottuk meg. Egy létra volt a háznak támasztva, egy udvaron a szabadban, ennek két foka tartott két keresztlécet. Ez volt a színpad, a díszlet pedig néhány zöld ág. Ez volt költözésekkel teli működésem legmegindítóbb erőfeszítése.

Az élet nem állt meg; az új körülmények között megépíttem utolsó színházamat, egy hordozható, könnyen költöztethető alkalmaszást, elsősorban kesztyűs báboknak. Széles előszínpada volt, ahol a bábok a nagy térben mozoghattak. E mögött két oldalt egy-egy kapu helyezkedett el szürke függönyökkel takarva, közöttük egy széles függöny, hogy elrejtse az eget vagy a változásokat. A paravánt három dobozból építettem, melyekben korábban mindenfélét tartottam. Ezeket kinyitva és összecsavarozva egy 3,6 méteres fal keletkezett. Mivel e kis településen nem jutottam megfelelő takaró anyaghoz, a paravánt rácsozat és viaszos vászon fedte, ami kedvesen vidéki, jellegzetes franciás kinézetet adott neki. Úgy terveztem, hogy zsinóros bábokat is fogok alkalmazni, ha átrendezem a dobozokat. Néhány előadás után azonban benzinhiány miatt le kellett mondanunk a színház utaztatásáról. Közben új lehetőségekről álmodoztam, meg arról a szerepről, melyet a bábok egy békés Európában játszhatnak.

Megpróbáltam minden lehetséges utat, és ha folytathatom pályámat, szeretnék letelepedni valahol, és egy bábmúzeumot nyitni – melynek magját

a gyűjteményem jelentené – az érdeklődőknek, akik hisznek abban, hogy szükség van ezekre a kedves fából faragott színészekre.

II.

(...)

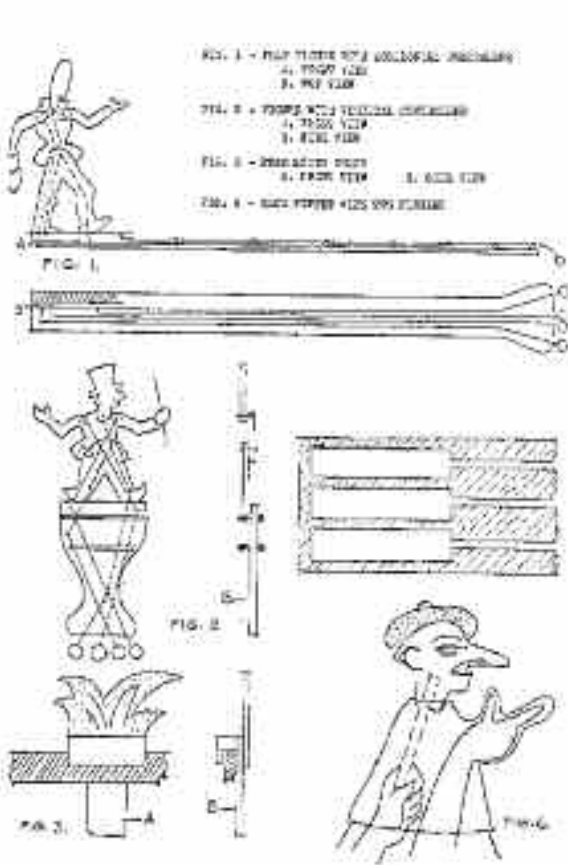
A különböző báb típusok változatai

Síkbábok és átlátszó vagy át nem látszó árnyfigurák

Első produkciómhoz alulról mozgatott síkfigurákat használtam, amelyeket a színpad oldaláról mozgattam a színpad deszkáin, vízszintes rudakkal (fig 1). Ez után a meglehetősen nehézkes módszer után az alakokat inkább alulról mozgattam, függőleges zsinórokkal, réseken keresztül (fig 2). A harmadik változtatás az volt, hogy ezeket a réseket helyettesíttem vízszintes rudakkal, amelyeken a figurák, mint síneken siklottak, a rudakat oda helyezhettem ahova akartam, mivel oldalt bevágások tartották (fig 3). Ezt a rendszert alkalmaztam a fehér árnyfiguráknál is, melyeket vastag átlátszatlan celluloidból vágtam ki. Ezeket nem zsinórokkal mozgattam, hanem feketére festett merev drótokkal, amiket alig lehetett látni, mert a háttérfüggöny fekete volt, és csak a figurák voltak megvilágítva a fénycsövekkel, amelyeknek a színe változtatható volt (fig 4).

Maszkbábok, mimikus maszkok, és néhány melléfogás

Nem megyek bele a zsinór- és kesztyűsbáb készítésének részleteibe, csak azokat a mozzanatokat említem, ahol megváltoztattam a hagyományos konstrukciót ahhoz, hogy a figurák kifejezőbbek legyenek. Például a *Thanatosz*, az *utazóhoz*, amelyet 1937-ben a párizsi világkiállításon adtunk elő, a maszkbábot fejlesztettük tovább. Itt a fej és a két kar ugyanúgy volt kidolgozva, mint egy zsinóros báb esetében, de a lábakat elhagytuk, és a hiányukat bő szövettel lepleztük, az aljukat a báb aljához erősítve, hogy ne lebegjen. A legtöbb ilyen bábnek a feje olyan volt, mint egy maszk, ennek sík hátulját pedig fekete drapéria fedte. Amikor a báb megfordult, a drapéria beleolvadt a fekete



A Wayang játékok (1919)
síkfiguráinak mozgatása.
Blattner rajza, 1941.
OSZMI Bábtár

hátterbe, és úgy látszott, mintha az alak eltűnt volna. Halvány fényekkel ez egészen hátborzongató lett. A mozdulatok ilyen leegyszerűsítésével sajátos ünnepélyességét értünk el, és ez bátorított, hogy más irányokba is próbálkozzunk (fig 5).

Az új módszerek keresése közben néha hibás megoldásokhoz jutottunk, de ezek közül néhány mégis említést érdemel. Egyszer például készítettem egy bábféjet gumiból, amely belülről mozgatva grimaszolni tudott, de ez a bábosnak mindkét kezét igénybe vette, és az eredmény nem volt igazán jelentős. Egy szempontból mégis érdekes volt: ugyanis az arc belső mozgatásának ötletét felhasználtuk a *Nyomor* megszemélyesített alakjánál: itt a vonások megváltoztathatatlanok voltak, kivéve a száját és szemhéjakat. Ezek csekély, alig érzé-

kelhető kiszámított mozgásában megtaláltuk a modellt a megszemélyesített maszkokhoz, amelyet kuriózumként lehetett alkalmazni varieté programokban. Más alkalommal a kézmozgást akartam túl hangsúlyosan használni egy kesztyűsbáb esetében. Elhagytam a szokásos két kezét egy nagy egyujjas kesztyűforma kedvéért, amely egyetlen, kar nélküli kézként mozgott a test előtt. A fejet a bábos bal keze tartotta egy bot végén: a jobb keze pedig mozgatta belülről a kezét a hüvelyk és mutatóujjával. Ez az életnagyságú kéz, két ujjal produkált természetesen mozgásával nagyon komikus hatást keltett (például Mickey Mouse), de hamarosan unalmassá vált mind a közönség, mind a bábos számára. Természetesen elvettem ezt a furcsaságot, miután sikertelennek bizonyult (fig 6).

Az 1930-as A bűvös hordó
árnyfigurájának szerkezete.
Blattner rajza, 1941.
OSZMI Bábvár

Összecsukható bábok lábak nélkül

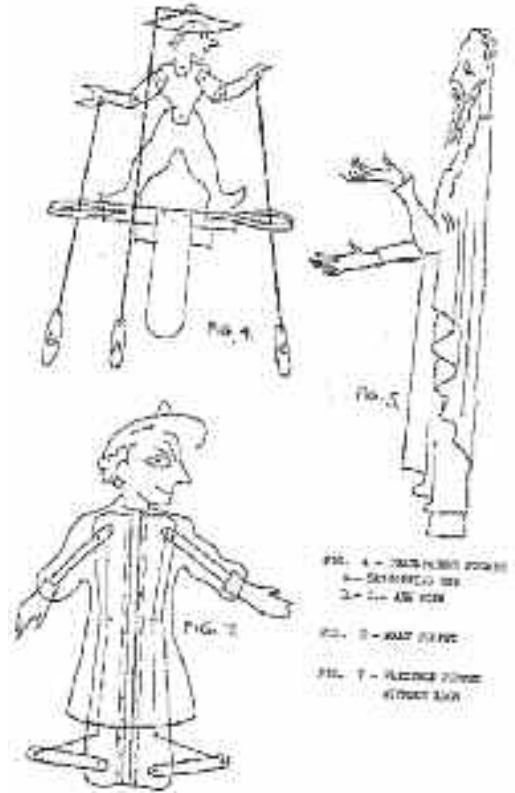
Azt terveztem, hogy bábokkal illusztrálok egy dalt, ez volt a *Nemzetek csömöre*. A különböző országokat jumping-jack-féle, vagyis zsinórral alulról rángatott végtagú figurák személyesítették meg, melyek egyesével menetelve énekeltek el kis dalocskáikat, ütve közben a ritmust mind a testükkel, mind a kezükkel. A törzsük két sík darabból állt, középen zsinórral összefogva, mint egy könyv. Ha nyitva voltak, teljes képüket mutatták, csukva profilból látszottak; a kettőt rendkívül gyorsan tudták váltogatni. Mindegyik vállon volt egy kar, amelyet fel lehetett emelni, illetve le lehetett engedni alulról, zsinórral. A zsinór a test alján volt rögzítve egy rúdhoz. Az eredmény igen sikeres volt, és a darab sokáig ment (fig 7).

Összecsukható bábok lábakkal

Ezek a figurák teljes alakok voltak, és mint a lábatlan verzió is, egy vékony középen futó zsineggel voltak összefogva úgy, hogy mikor nyitva voltak, a lábak szétváltak és terpeszbe lendültek, amikor pedig zárva voltak, a lábak oldalról látszottak és egymás mögött mozogtak ide-oda, mintha járnának. A bábos a lábakat két kézben tartva masírozó mozgást tudott produkálni. Ezek a bábok szabályos, mechanikus jumping-jackek voltak; megoldották, hogy az alulról mozgatott bábok is járhasanak, látható lábakkal. Még néhány más, ehhez hasonló ügyes mozgást fejlesztettem ki ezeknél a báboknál (fig 8).

Bábok merev fapálcával

Ahol az éles, szertelen mozdulatok nem voltak megfelelőek, és bizonyos méltóságra, arisztokratikus merevségre volt szükség, ott pálcás bábokat használtam. Először a *Faust*ban a főszereplőnél. A merev Faust körül a többi alak kesztyűs báb volt, ezek rugalmas, hajlékony játékkal éles ellenében álltak Fausttal. Képzeljünk el három függőleges fapálcát. A középső tetején van rögzítve a fej. Ez a pálcá áthalad és forog a vállakon, a de-



réken, és az alapzaton lévő lyukakban. A derékon és az alapzaton halad át és forog a két oldalsó pálcá, melyekhez a karok illeszkednek. Utóbbiak olyanok, mint a semaforok: mereven emelkednek-süllyednek, könyökhajlatok nélkül, alulról, egy-egy zsinór lehúzásával emelhetők, illetve azokat elengedve leereszkesznek, továbbá oldal irányba forgathatók a pálcákkal. Ez a pálcaváz egy olyan ruhafogas féle, melyen a fejek és a ruhák cserélhetők a különböző karaktereknek megfelelően (fig 9).

Bábok meghajlítható pálcával

Ezek szoborra emlékeztetnek, hosszú leomló szövetből készült ruháikban. A fejet tartó rúd derékban el van vágva és egy erős gumicső tartja össze, ami lehetővé teszi, hogy derékban meghajoljanak. A könyvekben hajlítható karokat, hogy kifejezőbbek

legyenek, drótpálcával lehet mozgatni, melyeket a ruhába rejtettünk, a végüket pedig a csuklóhoz erősítettük. A mozdulatok apró ügyetlensége, amit ez a mozgatás okoz, bájos naivitást eredményez. Ez a rendszer hasonlít a jávai pálcás bábokhoz, de az én alakjaim kétszer- háromszor nagyobbak voltak (fig 10).

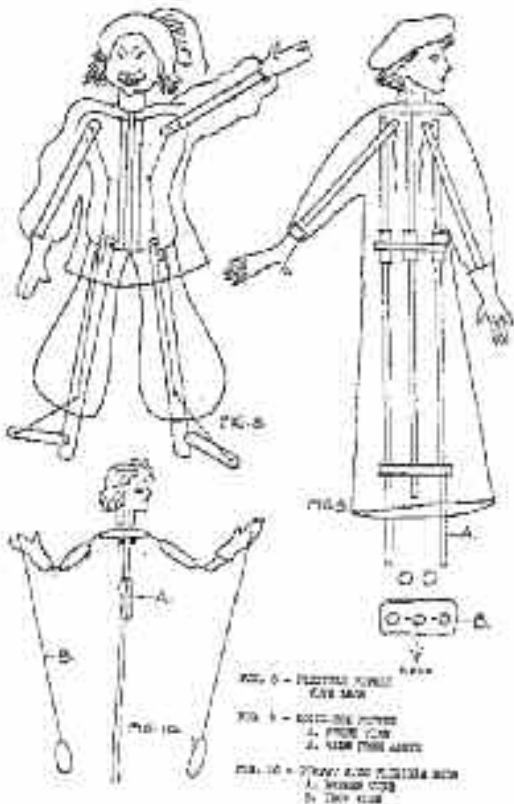
Billentyűs bábok

Az olyan drámák szövege, mint az *Ádám misztérium*, vagy *Az ember tragédiája* ünnepélyes mozdulatokat igényel. Miután több hónapon át kísérleteztem, hogy megtaláljam a műfajnak megfelelő mozgatást, kidolgoztam a legkörülményesebb, legkomplikáltabb bábomat. Alapvetően ez is hasonlít a merev pálcás bábhoz. A fej, amely egy központi pálcán van rögzítve, forog, illetve le-föl mozog min-

den irányban, egy meglehetősen bonyolult zsinórrendszer segítségével. A karok csuklónál is és könyöknél is csaposak, és a középső pálcától jobbra és balra eső egy-egy pálcához vannak erősítve; ezek segítségével a bábos jobb, illetve bal keze mozgatja azokat. Mindegyiknek van négy billentyűje, amelyek úgy működnek, mint egy emelőkar. Ha lenyomtak egy-egy billentyűt, azok különböző zsinórokat húznak meg, különféle karmozdulatokat produkálva. Ezt a konstrukciót nagy mechanikai pontossággal kellett kidolgozni. A derékmozgásokat három további pálcá hozza létre úgy, hogy elválnak, illetve újra összeilleszkednek egy erős gumicső révén, attól függetlenül, hogy az egész báb milyen szögben dől, tudniillik ezeket kemény gumipántok tartják egyenesen, illetve a billentyűkhöz erősített zsinórok meghúzása hajlítja meg. Ezekkel a pálcákkal lehetséges, hogy csak a báb egyik vállát húzzuk föl. A báb látható része körülbelül egy méter magas, a paraván mögötti pedig körülbelül 70 cm, hogy könnyen kezelhető legyen. A 1,7 méter magas szerkezetet egy övre szereltük, amit a bábos visel és egy heveder segítségével úgy tarthatja, hogy közben szabadon maradnak a kezei a pálcák vagy a billentyűk kezelésére, melyeken az ujjai, mint egy zongora billentyűzetén helyezkedhetnek el.

A szerkezet a bábos testmozgását közvetíti a bábhoz, amely ennek nyomán hol lesüllyed, hol meghajlik, de kis mozgásokhoz – például hátrafordulás vagy jobbra-balra pillantás – a középső rúd használható, amely a tartón nyugszik a bábos övéhez erősítve (fig 11).

Általában 2-4 ilyen bábú betöltötte az egész színpadot. Ritmikus mozgásuk, mely pontosan követi a szövegmondást, meglepő harmóniát adott az előadásnak, és minden mozdulatuk aprólékosan megtervezettnek hatott. Nem állítom, hogy ez a leg-tökéletesebb módszer, és egyáltalán nem vonom kétségbe az egyszerű kesztyűs báb báját, amely gyakran képes ugyanekkora hatást elérni, sokkal kevesebb mechanikával. Míg a billentyűs báb elő-



Összehajtható bábu az 1934-es *Nemzetek csömöréhez* és a billentyűs báb első változata az 1923-as *Faust* előadásához. Blattner rajza, 1941. OSZMI Bábтар

nye a részletek harmóniájában van, addig a kesztyűsbábé abban, hogy megfelel a legkülönbözőbb nézőknek és bábosoknak.

Egyszer, mint újdonságot előadtuk az *Ádám misztériumot* úgy, hogy a színpadot közben hátulról lehetett látni. A nézők megfigyelhették a bábosok mozdulatait, hajladozásait, a billentyű kezelését, és közben végig fölfelé, a bábokra is néztek, tökéletesen követve, megértve a darabot, érzékelték minden egyes rezdülést, amit az előadók a bábok felé közvetítettek. Emlékezetes este volt; úgy neveztük: „Az animáció titka”.

Bár itt nem írok a hagyományos zsinóros bábokról (marionettekről), hadd időzzek el néhány elismerő szó erejéig azoknál a bábosoknál, akik professzionista módon használták őket, és ügyességükkel a legnagyobb tapsot aratták. Ritkán találni olyan embert, aki meg van áldva mindazokkal a képességekkel, amelyek egy bábosnak szükségesek, és különösen ritkán lehet találkozni olyannal, aki egy személyben a báb elkészítője és életre keltője is. Szerintem csak azok nevezhetők hivatásos bábosoknak, akikben mindkét képesség megvan. De ez már egy olyan vitához vezet, melyben kompetens vélemények nem egyeznek.

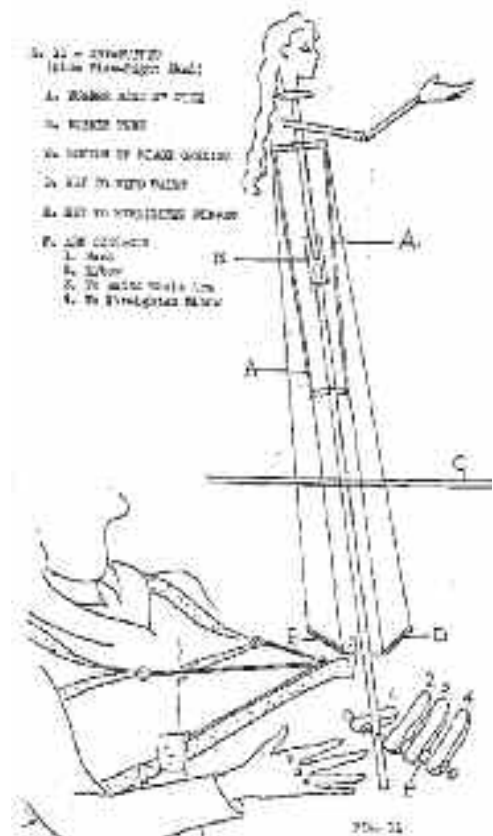
A díszlet és alkalmazása

Kezdetben a díszleteim stilizált kivágásokból álltak. Fekete vagy teljesen fehér háttérfüggöny előtt ezek jobban látszódtak, mint textilre festve. A díszletnek csak járulékos szerepet kellene betöltenie egy bábdarabban, azt segítve elő, hogy a figurák jól elkülönüljenek, és ne vesszenek el a részletek zűrzavarában. Egy időben leengedtem a függönyöket a változásokhoz, de aztán mást találtam ki. Egy körülbelül 1,8 méter magas talapzaton elhelyeztem egy háromszöget, amely forgott. Mindegyik oldalába bele lehetett előre csúsztatni a díszletet, egy kézmozdulatra megfordult, hogy mutassa a másik oldalát, még játék közben is. Ennek a módnak az egyetlen hátránya, hogy rögzíteni kellett a díszletet, mert forgás közben leeshet, és ez némi

időt vett igénybe. Majdnem tíz évig használtam ezt az eljárást, és csak egy nyugalmas időben, Valencay-ben találtam rá egy jobb megoldásra: a díszletet állványokon kell elhelyezni, melyek le és föl mozognak, mint egy étellift. (fig 12). A díszletet bármilyen magasságban lehetett tartani, és jól lehetett alkalmazni arra, hogy a feliratok például jól látható helyre kerüljenek. A zsinóros bábokhoz ugyanaz a lércácsolat tartotta a díszletet, de nem függőlegesen, hanem vízszintesen mozgott, akár csak a keret, mely tartja a diaképeket egy vetítőgépben. Mindent biztonságosan oda lehetett erősíteni ezekhez az elemekhez.

Szerkezeti anyagok

Fontosnak tartottam az anyagválasztást. Minden elképzelhető felhasználtam. Színpadnak különféle



Az 1937-es billentyűs báb. Blattner rajza, 1941. OSZMI Bábvár



Marianne és a libái, 1930 (árnyjáték). Gaston Doumergue síkfigurája előlről és hátulról. Münchener Bábmúzeum. Fotó: Lőrinc László



Táncosnők, 1929
(az egyik árnyalak).
Münchener Bábmúzeum.
Fotó: Lőrinc László

anyagokkal behúzott furnélemezt használtam: szövet híján pedig csomagolópapírral borítottam. A bábokat kezdetben kartonpapírból, fémmel bevont vaslemezből, vagy furnérből vágtam ki, és temperával vagy olajfestékkel festettem le őket. Az első kesztyűsbáb-fej hajlított falemezekből készült, a füle megkalapált vaslemezből, a haj hernyóselyem durva vászonból, festett kenderből, sőt akár fémforgácsból volt. A fatestek nem voltak mindig megfelelőek; folyamatosan kerestem azt a jól alakítható anyagot, amely mintázás után megőrzi a formáját. Még mindig az alább leírt módszerek valamelyikét használom: először elkészítem a fej képlékeny öntőmintáját agyagból, aztán papírmását, fapépet (cellulózt) és műgumit teszek beléjük. A leg-hosszabb eljárás a papírmásé volt, de ez volt a legalkalmasabb a kesztyűsbábokhoz vagy a billentyűsbábokhoz, ahol a könnyűség fontos volt a kezelhetőség szempontjából. A cellulózból készült fejek különösen jól beváltak, mert ezt volt a legkönnyebb acetonnal elkeverni, sőt ha az öntvény minta nagyon vékony volt, a fejeket belülről meg is lehetett világítani, amelyetől lágyan áttetszővé vált. A fejekhez acetonnal hígított olajfestéket használtam, amely nem pergett le, ezzel szemben a papírmásé fej, ha vékony volt, elvesztette a formáját, ha pedig vastagabbra csináltam, akkor túlsúlyos lett. A zsinóros bábokhoz általában fát használtam. De 1941-ben, amikor kénytelen voltam megválni fafaragó szerszámaimtól, találtam egy egyszerű anyagot, amelyet a fához hasonlóan lehetett megmunkálni. Ez porított ragasztó, tölgy vagy más keményfa fűrészpor, amelyet összekevertem vízzel, aztán a massa megkötött. Más ragasztó, mint például a bőrből készültek, nem alkalmas arra, hogy a pépet rögtön formálja. Egy hátránya van ennek az eljárásnak, hogy azután a masszának nagyon lassan, hetekig kell száradnia, nehogy megrepedjen. De ez idő alatt persze lehet máson dolgozni. Egy alkalommal megpróbáltam a fejeket fémhuzalokból elkészíteni, mind a profil vonalát, mind az arc szeméből látható vonásait nehéz fémből, olajjal lefestve, úgy hogy kiütkezzenek a sötét háttérből, mintha élő kontúrok lennének. Nagyon érdekesen, térben mozgó rajznak hatott, amint mozgott a báb.

A díszletet furnélemezből vágtam ki, vagy kezdetben vastag kartonlapokból, úgy hogy több, egyre kisebb papírreteget fektettem egymásra, amivel háromdimenziós hatást lehetett elérni. Bizonyos díszleteket gondosan megmunkált állványra állítottam. A tündérmese jelenetekhez áttetsző anyagot használtam, különböző síkokban elhelyezve, amivel egy régies perspektívát teremtettem, sőt amikor szcenikai megszorításokra volt szükség, a helyszín jelzésére festett nehézfém huzalokat alkalmaztam, hogy a kívánt atmoszférát megteremtsem. Egy alkalommal pedig festett, laposra kalapált szalmát ragasztottunk az alaphoz, úgy nézett ki, mint valami intarzia, és a szalma fénye állandóan változott aszerint, hogy a világítás milyen irányból érte. Nem sorolhatom föl az összes ismeretet, amit egy bábos személyes tapasztalataiból szerez, de a lényeg, hogy egy jó bábos mindenféle anyagot félretesz, hátha egyszer még jól jön. Így tud dolgozni fával, bőrrel, ismeri a varrógépet és egyben villanyszerelő is. És ha ez a sokoldalú technikai ügyesség még művészi tehetséggel is párosul, akkor igazán szép eredményeket tud elérni.

Fényeffektusok

A színpad megvilágítása olyan, mint egy ügyesen használt smink. E nélkül a díszlet keveset ér. Néhány jól irányított erős fény még reflektorok nélkül is megfelelően be tud világítani egy kis helyet. A rivaldafény és a szélek megvilágítása mellett mindig ügyeltem a háttérfüggöny megvilágítására. Készítettem egy 30 cm átmérőjű hengert, olyan hosszút, mint a nem gyúlékony celluloid függöny, és a szivárvány hét színét rávittem egy celofánra. Ebbe elhelyeztem egy álló oldal lámpát, amely megvilágította a háttérfüggönyt a tetejétől az aljáig. Ezt az áttetsző hengert forgatva ki tudtam vetíteni az összes színt anélkül, hogy éles váltásokkal követték volna egymást. Néha, ha a díszlet vetített volt, és volt elég hely az áttetsző háttérfüggöny mögött, mi magunk festettük a diákat is. Ha nem volt elég tér, akkor felhő effektusokat tudtunk kivetíteni a háttérfüggönyre úgy, hogy elé tettünk egy reflektort (különböző szögekben mozgatható), amely fölött egy zsinórral színes celluloid szalagot mozgattunk, rajta felhő figurákkal.

Zene

Amikor bábozni kezdtem, még nem léteztek a gépzene jelenlegi vívmányai. Hegedűt, fuvalót, vonós triót és kvartettet használtunk kíséretnek. Ezek a hangszerek nem igazán illettek a bábjátékhoz. Később a fonográf megjelenése, a hanglemezek széles választéka jelentős segítséget jelentett, különösen a próbákon. Egy dupla tárcsás lemezjátszóval bármiféle zenei keverés lehetséges volt. Sőt, néha egy-egy lemez még egy új darab ötletét is adta. Így próbáltam meg előadni a *Pathelin mester* című klasszikus játékot, de a rögzített hangokat nehéz volt szinkronba hozni a cselekvéssel, és az eredmény katasztrófális lett. A legszerencsésebb, ha a zenét a bábdarabhoz komponálják. Barátom, a zeneszerző Harsányi Tibor – aki különben mozi- és rajzfilmzenét is komponált – a Grimm-féle *A bátor kis szabó* című produkcióhoz írt zenét öt hangszerre. Ez a bábok karakterének megfelelt, hangszínében gazdag volt, és a legremekebb zenei élményt adta. Táncok váltották egymást meneteléssel, vidámság után ború vagy kétségbeesés. De sajnos anyagi lehetőségeink ritkán engedték meg, hogy ilyen remek, számunkra szerzett zenénk legyen. Egy alkalommal a zenét és a világitást összekombináltam. Építettem egy színorgonát, amely hét színt tudott kivetíteni, megfelelően egy hárfa oktávjának. Mielőtt a függöny fölment, a fények és a hangok egymással harmonizálva játszottak, ez a földöntúli, szürrealista szivárvány jelezte az előadást kezdetét.

Munkatársak

Mióta bábozni kezdtem majdnem mindig festők voltak a munkatársaim. A szövegolvasásra általában amatőröket választottam, akikre nem ragadt rá a deklamálás beszédmodor, akik hajlandóak voltak hangjukat kölcsönözni egy figurának anélkül, hogy a közönség előtt mutatkoztak volna. A festők voltak erre is a legalkalmasabbak, mert ráéreztek a bábokra, és a hangjukon érződött az a különös minőség, amit egy adott figura megkívánt, bármilyen különösen is hangzik ez.

Néha nem csak a jellem, hanem az arc is sugallta a hang milyenségét. A bábosok csak két-három

figurát tudtak megszólaltatni különösebb erőfeszítés nélkül, hangjukat változtatva. De ismertem egy francia bábost, aki 78 évesen, teljesen egyedül, megszólaltatott öreg és fiatal férfiakat, asszonyokat, gyerekeket, állathangokat produkált, és közben nádsípot is használt, amellyel Punch hangját utánozta. Hiába próbálkoztam, hogy találjak valamit, ami az emberi hangot meg tudja változtatni, erre még a mikrofon sem volt képes, az erre szolgáló eszközök túlságosan fárasztóak és munkaigényesek. Egy nyáron gyerekekkel dolgoztunk, akik vakációjuk alatt szívvel-lélekkel játszották *Pick, a sündisznó kalandjait* a szüleiknek. Fantáziájuk friss és elbűvölő volt, és közben szórakoztak, miközben megtanulták azt is, milyen is ez a mesterség. Azt hiszem, a jövőben a bábozás része lesz a gyerekek oktatásának.

Az Arc-en-Ciel közönsége

Kezdetben gyerekeknek játszottam iskolákban bérelt termekben. Sőt még kis falvakban is, ahol két ház közé feszítettünk ki háttérfüggönyt. Emlékszem egy cigányra, aki eljött megnézni minket, és egy órán keresztül a vállán tartotta a három gyerekét, hogy jól lássanak, mert az udvar zsúfolva volt. A vidéki közönség mindig jobban átadta magát a játéknak, és azonosult a figurákkal, mint a nagyvárosi nézők, akik jól ismerték az illetet. A felnőttek teljesen mások voltak, mint a gyerekek. Az egyszerű, tanulatlan nép hagyta magát elszórakoztatni, válaszoltak a bábok kérdéseire és föl szabadultan tapsoltak. A legrosszabbak a sznobok voltak, akik elfelejtették, hogy ők is voltak gyerekek, és ott ültek érzéketlenül, rezenéstelenül, leereszkedő pillantásokkal. Amikor egy ilyen csoport idős ember irodalmi klubja Párizsban meghívott, hogy játszunk nekik fél órát kiadós ebédjük után, csak egyetlen ember volt, aki nevetett és tapsolt, szemmel láthatóan bosszantva a többieket. Igazán dermesztő élmény volt. A legjobb nézők azok voltak, akik a *Prizmába*, állandó párizsi színházamba jártak. Festők, szobrászok, írók, zenészek, akik ott rögtön megvitták a darabokat, fogékonyak, érzékenyek voltak minden újra, és barátságos, családias atmoszférát teremtettek. A háború azonban megváltoztatta mindezt.

A bábok és a mozi

1930 körül megjelent a műtermemben egy fiatal amerikai bábos, Meyer Levin, és forgatni kezdett egy filmet. Bár a díszlet jó volt, a bábok is sikerültek, a filmet egy apró Pathé kamerával készítették, de egyikünk sem látta az ebben rejlő üzleti lehetőségeket. Később a Teatro dei Piccoli és Lilian Harvey forgatott egy *Suzanne vagyok* című filmet, amelyben a bábok igen fontos szerepet játszottak, de ezeket a kísérleteket több nem követte, és hamarosan feledésbe merültek.

A híradófilmekben gyakran lehet látni bábjeleneteket. Amikor megjelent a hangos, színes film, megpróbálkoztunk a bábozással filmen, de nem tudtunk

versenyezni a rajzfilmekkel, melyeknek lehetőségei korlátlanok. A legsikeresebb felvételek bábokkal stop-motion technikával készültek, vagyis képkockaként fotózva végig a mozgás fázisait. Végül is a báb nem filmre való: élvezhetőségükhöz közvetlen bájuk, eredeti méreteik szükségesek. Talán a televízió segít a bábműsorok elterjedésében, és minden bábos társaság a mostaninál szélesebb közönség előtt mutathatja be műsorát; egyelőre a bábosoknak keményen meg kell küzdeniük a létezésükért.

Fordította: Zaccomer Mária

A fordítást az eredetivel egybevetette:

Balogh Géza

ARC-EN-CIEL SEARCHES FOR ITS ARTISTIC PATH AS AN EXPERIMENTAL PUPPET THEATRE IN PARIS

In Paris at the end of 1987, Géza Blattner's daughter, Agnès Desgranges, gave László Lőrinc the manuscript of an original English study on her father's life and work. Lőrinc's wife translated it around 1990. This rough translation has now been edited, and Géza Balogh has compared it with the original. The English drafts were sometimes difficult to interpret, and one can assume that Blattner wrote the first version in French and some parts had been omitted. Blattner begins his book: "Art usually reflects the era, and puppetry has particularly drawn on the freedom of expression and technical richness characteristic of the 20th century. I was part of a European movement which sought to help puppetry evolve into a modern form of art by using new research and new forms of expression. I will attempt to review briefly the 20 years of my life spent so passionately in the world of puppetry. I must begin by describing the first influences, that encouraged me to construct first an amateur and soon after a professional puppet theatre." Blattner gives an overview of his career, beginning with the first experiments in 1912, when he founded the Budapest Puppet Theatre, and leading to his creation of Arc-en-Ciel in Paris in 1939. He then describes the brief existence of the Prizma Theatre. Blattner was then forced to leave Paris in World War II, and though he tried to create a new puppet theatre in Valencay, this was unsuccessful. In the second part of the book, Blattner describes the various types of puppets he used and technical solutions he devised for performances throughout his career. The book's thematic organization is completely unique in the literature on Blattner and includes a lot of information not available elsewhere.

IN MEMORIAM...

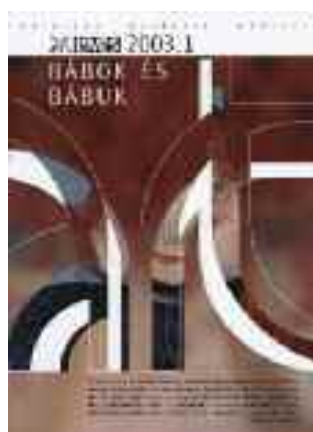
2015-ben a magyarországi bábos halottak sorát **Dallos Ibolya** (1942. március 26. – 2015. január 30.) nyitotta meg. 19 éves korától haláláig megszakítás nélkül volt az Állami Bábszínház, majd a Budapest Bábszínház színésze, rendezőasszisztense, játékmestere. Számos szerepe (a *Hófehérke* címszerepe, *A fából faragott királyfi* Tündére, a *Háry János* Mária Lujzája) között a legmaradandóbb emléket Bálint Ágnes *Az elvarázsolt egérisasszony* című meséjének csupa szív Cukor anyójaként hagyta az utódokra. Alig néhány héttel később, január 30-án **Hollós Gizitől** (Hollós Róbertné Sponták Gizellától) kellett búcsút vennünk. 1926-ban született Kassán. 1952-től a Népművelési Minisztérium, majd a Népművelési/Népművészeti Intézet munkatársa lett, ahol évtizedeken át a bábjátékos mozgalom koordinátora volt. Egyike a magyarországi játszóház mozgalom megteremtőinek. Az ELTE pszichológia szakán szerzett oklevelet. Számos tanulmányt írt

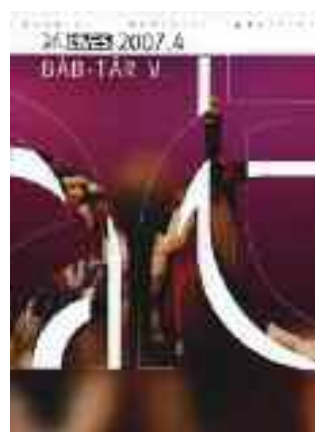
és antológiát szerkesztett az amatőr bábjátszás témakörében.

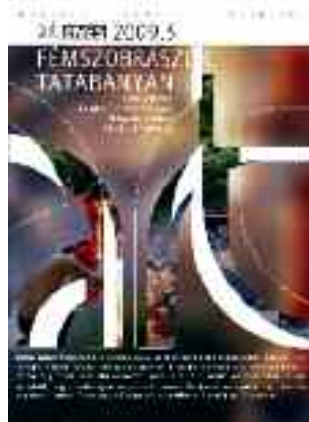
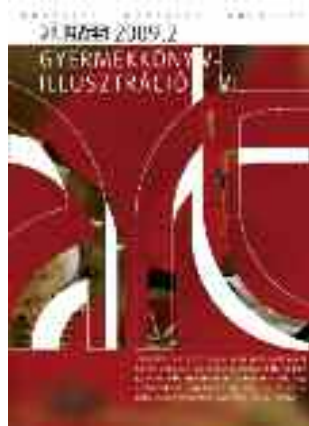
Demeter Zsuzsa (1943. január 10. – 2015. április 15.) az egeri Harlekin Bábszínház első vezetője volt. 1964-ben az ő irányításával alakult meg amatőr együttesként a Harlekin, majd 1985-től mint az ország harmadik hivatásos bábszínháza folytatta tevékenységét. Rendezői munkásságából kiemelkedik a *Háry János-szvit*, az *Óz, a nagy varázsló*, valamint Sütő András *Kalandozások lhajcsuhajdiában* című komédiájának színpadra állítása.

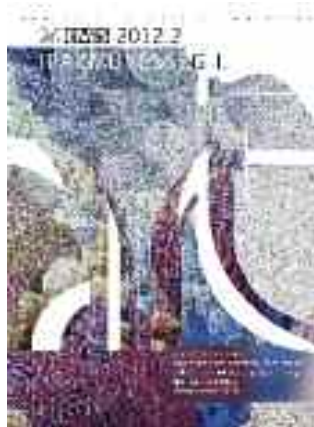
Látszólag három különböző bábos életpálya. De közös bennük a megszállottság. Mindhárman nagyon fiatalon találtak rá hivatásukra, és évtizedeken át hűek maradtak egyetlen munkahelyükhöz. Működésük kezdete ma már sokak számára történelem. Nélkülük alighanem a magyar bábjáték jelenében is sok minden más lenne.

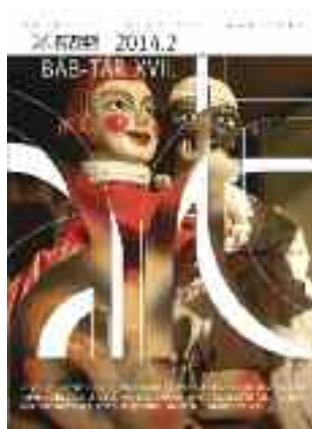
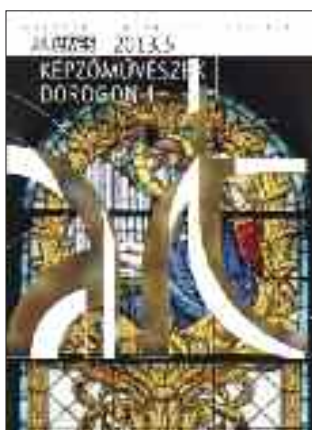
B.G.

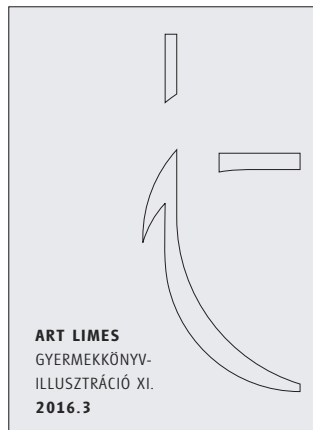
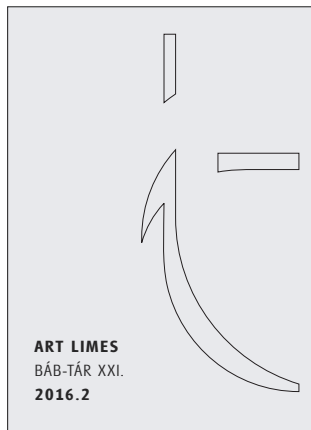
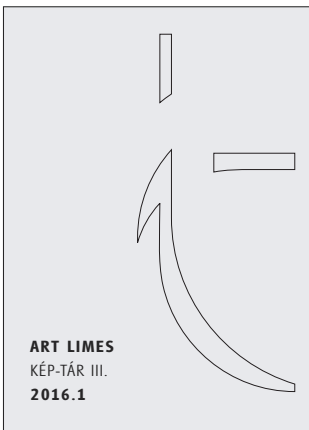
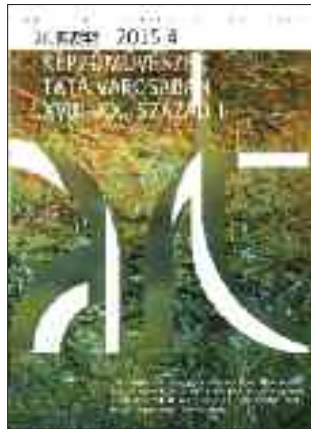
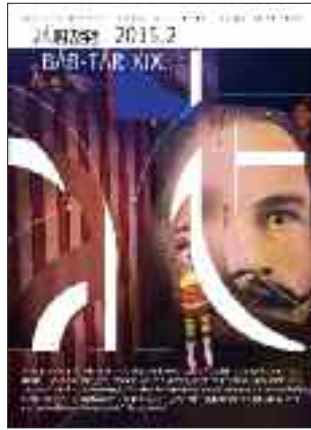












MEGJELENT SZÁMAINK:

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. (elfogyott)	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 (elfogyott)	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 képiro: 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 KÉPIRÓ, 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
2015/2. szám – BÁB-TÁR XIX.	1.000 Ft
2015/3. szám – A képiro: Kass János, 3. rész	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – I. kötet	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – II. kötet	1.000 Ft
2015/5. szám – BÁB-TÁR XX.	1.000 Ft

Folyóirataink megvásárolhatók:

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- 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