

**ART LIMES**  
BÁB-TÁR XXVII.  
**2017.3**  
TATABÁNYA



## TARTALOM • CONTENTS – II. RÉSZ, A 2017/2. SZÁM FOLYTATÁSA

### 3. MAGYAR ÁRNYJÁTÉK • HUNGARIAN SHADOWS

- 5 Hutvágner Éva: Árnyak, Síkok, Képzőművészet. Blattner Géza tükrében  
| Shadows, Planes, Art. In the Reflection of Géza Blattner
- 17 Lovas Lilla: Az árnyak játéka – Büky Béla árnybáb hagyatéka  
| Play of Shadows – Shadow Puppet Heritage of Béla Büky

### 4. BÁBKIIÁLLÍTÁSOK • PUPPET EXHIBITIONS

- 25 Kiállítások – szimpoziumok – workshopok  
| Exhibitions – symposiums – workshops

### 5. FESZTIVÁLGALÉRIA • FESTIVAL GALLERY

- 33 Megnyitóképek – bábosok – bábélőadások  
| Opening pictures – puppets – puppet performances

### 6. SZEMLE • REVIEW

- 43 Balogh Géza: Wayang: Bölcs bohócok, harcos majmok. Puppetry International  
| Wayang: Wise Clowns, Warrior Monkeys

### MELLÉKLET • APPENDIX

- 68 Hutvágner Éva: Üvegdiá-mese. Bevezető Blattner Géza üvegdiáinak leírásához  
| Glass-Diapositive-Tale. Introduction to the Description of Geza Blattner's Diapositives made of Glass





Blattner Géza és a Nyomor-maszk.  
Walleshausen Zsigmond alkotása (PIM-OSZMI)



A Wayang játékok plakátja



Az Arc-en-Ciel reklámtablója

*Hutvágner Éva*

## ÁRNYAK, SÍKOK, KÉPZŐMŰVÉSZET

BLATTNER GÉZA TÜKRÉBEN

A művészeti ágak elkülönítésének vitájában különös szerepet tölthet be a bábművészet XX. századbeli újraértelmezése. A XX. század elejének modern bábművészei indítják el a bábszínház mai értelemben vett képzőművészeti jelentőségét. A műalkotásról való klasszikus gondolkodás – következőképp pedig az egész, újkorig vezető európai szemléletmód – a művészetet a materialitással való kapcsolatával fordított arányosságban értékelte: minél nagyobb szerepe volt az anyagnak egy mű létrejöttében, annál kevésbé tekintették értékesnek azt. Már Arisztotelész *Politikájában* megjelenik a festészetnek, vagy még inkább a szobrászatnak a zenével szembeni alávalósága, melynek oka pusztán az volt, hogy az előbbi sokkal inkább támaszkodott anyagi hordozóeszközökre az utóbbival szemben, amit pedig a leginkább „szellemi” művészeti ágnak vélték. A műalkotás használatbavételének lehetősége későbbi fejlemény az európai szellemtörténetben. A bábművészet középpontjának, a bábnak, mint képzőművészeti alkotásnak képzőművészeti vonulata azért is lehet érdekes a számunkra, mivel a színpadot (mint azt később látni fogjuk) igen gyakran a képzőművészet eszközeként tekintették. A bábszínház új, modern formái tehát nem csak abból a szempontból vonhatók értelmezés alá, hogy azok miként viszonyulnak a báb-, illetve színházművészet addigi tradícióihoz, hanem abból is, hogy miként határozzák meg magukat: képzőművészetként, amelyik megmozdul, vagy színházként, amelyik erősen képzőművészeti? Mire irányítják a néző figyelmét: a dramaturgiára vagy a képre? Ennél fogva a bábművészet és a képzőművészet határait egymásba olvasztó előadások, melyek

az európai bábtörténetben a XX. század első évtizedeiben váltak gyakorivá, egy, az anyagiságra és a használat módjára (funkciójára) is rákérdező eszmeáramlat megállójaként foghatók fel.

Bár Blattner Géza 1919-ben megkezdett munkásságára és a szinte vele induló „művészi” bábjátékok közel ötvenéves szakaszára úgy is tekinthetünk, mint (1) a színházművészetből és a tradicionális bábjátékból kiinduló, újító időszakra, ám úgy is, mint (2) a képzőművészetből kiinduló folyamatra, melyben a bábművészek, mint korábbi képzőművészek a festészet, szobrászat felől közelítették meg a bábszínházat: a bábjátékot, mint a képzőművészet „megmozdításának” lehetőségét látták. Blattner Géza indulása és színházának revelatív volta is erőteljesen kötődik egyfajta „alkalmazott” képzőművészeti elgondoláshoz, melyben a bábelőadás középpontja, a gyakran bábos nélkül „színpadra” lépő báb képzőművészeti értékénél fogva érvényesül a színpadon. Nem véletlen, hogy első magyar (Wayang játékok) és első franciaországi (II. UNIMA Kongresszuson bemutatott előadásaival elért) sikereit is a statikus, képzőművészeti alkotások és a bábművészet határán elhelyezkedő műveivel érte el. Blattner Géza *Wayang játékok*-beli társa, Rónai Dénes így fogalmazta meg indulásuk célkitűzéseit: „Bábjátéknak nem mondható az, amit csinálunk. Alakjaink nem bábuk, művészien megrajzolt és megfestett figurák, részei, foltjai a színpadi képkompozíciónak. [...] Színpadunk az abszolút színpad, a legtökéletesebb. Az irodalom és művészet összekapcsolódása színész nélkül, akinek emberi hiúsága [...] legtöbbször lehetetlenné teszi a művészi színpadi produkciót.”<sup>1</sup> A megfogalmazásban

1 Rónai Dénes: *Előszó, Wayang játékok*. Műsorfüzet, 1919.

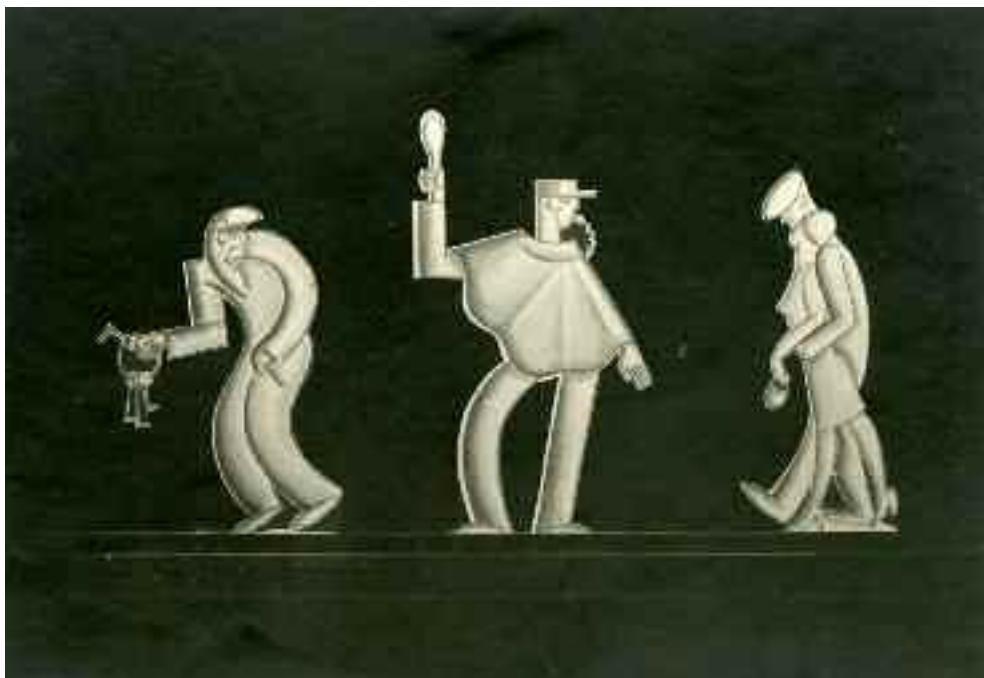
nyilvánvalóan tetten érhető, a totális színházra utaló gondolat mellett fontos észrevennünk a bá-buk és figurák szigorú elkülönítését, a képkompozíció színész nélküli érvényesülésének gondolatát. Rónai (aki a fényképészet mellett filmművészettel is foglalkozott) értelmezésében a bábszínpad egy színkompozíció, ahol a figurák a többi, háttérben megjelenő szín közül kiemelkedő, mozgó foltjai csupán a szín(!)nek, s mint ilyenek, csak a háttérrel együtt érvényesülnek. A jelenet mint képzőművészeti alkotás, mozgó kép értelmezhető. Bár Blattner Géza e korai előadásaiiban – *A lovag meg a kegyese*, *A könnyű ember*, *A fekete korsó* és az *Egyszer volt* című egyfelvonásosokban – a bábszínház középpontjában a képzőművészeti alkotófolyamat állt. A bábok megfestése és a színpadi képkompozíciók kitalálása a produkció kulcspontjai – míg maga az előadás a szereplők lassú mozgatása által mindössze az ábrázolás kimozdítási kísérlete.

A négy előadás közül három a látványra épített előadásként tudható, az utolsó „ligeti stílusú” marionettet egyes források szerint a Hincz-család két tagja zsinórozott fel és mozgatott. A *lovag meg a kegyese* sík figurái statikus háttér előtt, síkban mozogtak, a bábok elkészítésének módja kevés mozgási lehetőséget adott: a figurákat sínbe helyezve, oldalsó mozgatással, lassan irányították két oldalról, az egyik irányból a figurát léccel tolták a színpad közepéig, a mozgó testrészeket szintén oldalról, zsinórok segítségével irányították. Az előadás legjellemzőbb darabja az árnyszínházként megjelenő *A fekete korsó* volt. Ennél az előadásnál (idézte Lőrinc László értelmezését) az alkotók a „játék anyagát, árnyékokat és fényt mint szimbólumokat használják fel.” Az „ó-egyiptomi frízekre” támaszkodó képi világ alapgondolata az alvilágban járó szerelmesekkel a felső „színes” világ és az árnyékvilág sötétje közötti ellentéteken alapult, a dramaturgiai csúcspont a halál pillanatával, az „éj fekete vizének” kiivásával érkezett el: a halál vize magába olvasztotta a két főszereplőt.

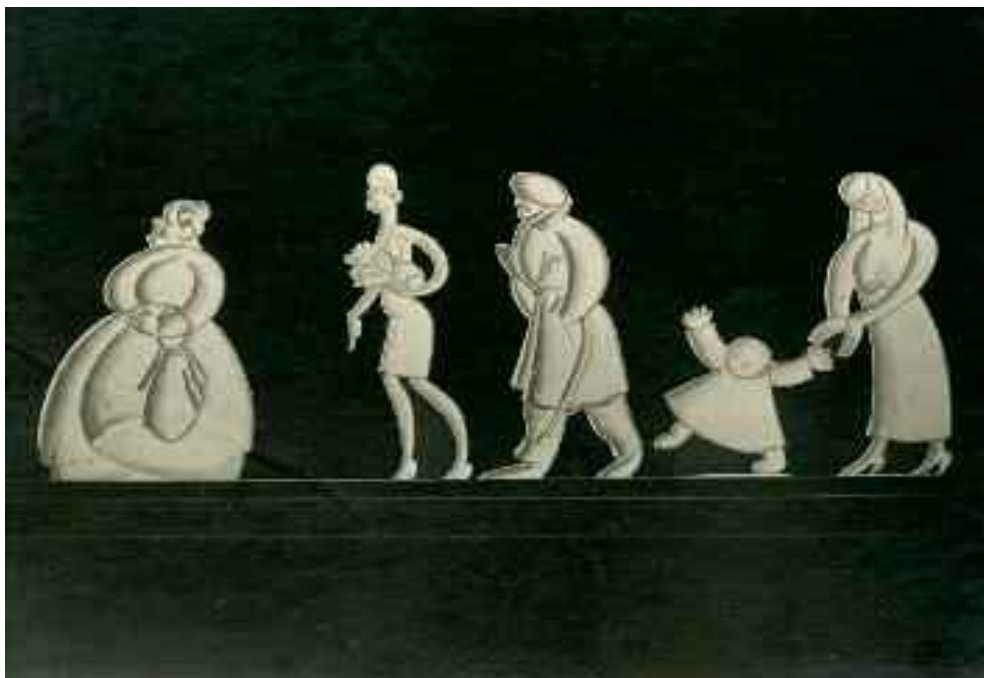
Blattner Géza 1925-ben Párizsban telepedik le. Bár már a kezdetektől a korábbi, magyar baráti-művészi társasághoz hasonló, bábművészettel kísérletező művészközösséget „működtet” és már 1926-tól játszanak, Arc-en-Ciellé csak 1929-ben válik a társulat, az UNIMA kongresszusára választott nével. Kezdeti darabjaik, a *Szívek*, *ha találkoznak* árnyelőadás, míg *A halász* és *a hold ezüstje* marionett- és árnyfigurákat egyszerre jelenít meg a színpadon. A *Les coeurs qui se rencontrent* (*Szívek*, *ha találkoznak*) esetében a játék egésze a síkfigurák áttört lapokból összeállított anyagának textúráján alapult. A hátsó, egynemű fény a mozgás közben alakítható felületeket megvilágította, így azok néhol színes, áttetsző formákat emeltek ki a fekete sziluetteken, így például a fellobbanó szerelmet a báb árny-testének közepén megjelenő fényes, piros szív érzékeltette. A figurák formája Ernst Moritz Engert<sup>2</sup> hatását tükrözte.

A színház számára a legnagyobb előrelépést minden bizonnyal az 1929-es UNIMA Kongresszus jelentette, itt mutatkoztak be, mint önálló, nével és repertoárral rendelkező bábszínház, a szakma előtt. Az 1929-ben, Prágában megalakult UNIMA második találkozóját Párizsba tette, a rendezvényre pedig szabadon jelentkezettek a helyi bábművészek. Blattner Géza is jelentkezik a társulat nevében. A kongresszusra új típusú bábszínpadot készítenek maguknak, az osztott technikás bábparavánok sorából az elsőt. A repertoár nagy része itt is sík előadásokból állt. A *halász* és *a hold ezüstje* mellett itt ismét megjelenik a *Wayang játékok* első bemutatójának egy alapszövege, az *Egyszer volt* szalmaberakásos sík verzióját készíti el a társulat. A második előadás, a *Mariage d'un nu* (Egy meztelen házassága) című Marie Vassilieff-darab figuráit Lőrinc László nem véletlenül nevezi „szobrocskáknak”: a kis figurák valóban nehezen mozgatható figurák voltak – megformáltságukban szobrok, használatukban minden bizonnyal a mai tárgyanimációhoz hasonló elgondolást tükrözhetek. A harmadik és negyedik előadás, azaz Blattner Géza pantomimje és A. Tóth Sándor síkfigurái

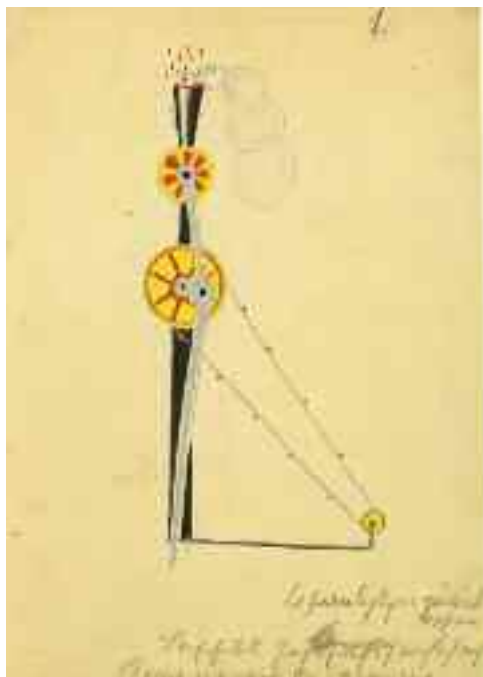
2 Lőrinc László: *Blattner, egy bábos életútja*. Budapest, 2014. OSZMI, 75.



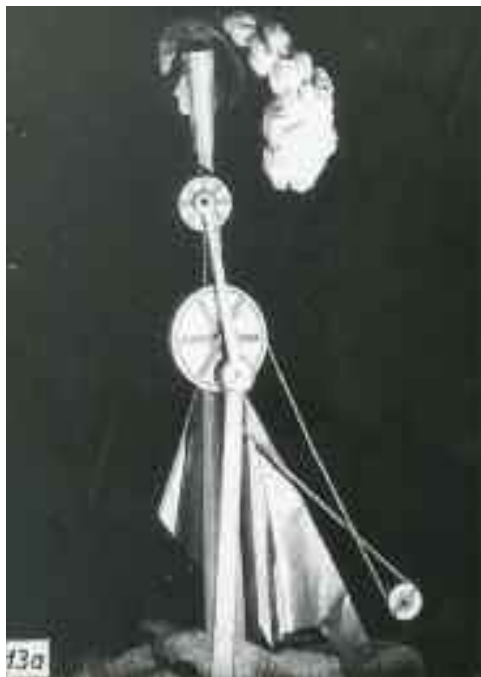
Éjszakai utcakép terve, A. Tóth Sándor: *Az utca*, 1929. (PIM-OSZMI)



Nappali utcakép terve, A. Tóth Sándor: *Az utca*, 1929. (PIM-OSZMI)



Kolozsvári Zsigmond: Madame l'Express, Akvarell terv a *Figurák vására* c. előadáshoz, 1932. (PIM-OSZMI)



Kolozsvári Zsigmond: Madame l'Express bábjának fotója a *Figurák vására* c. előadáshoz, 1932. (PIM-OSZMI)



Blattner Géza: A jövő bábjá: (PIM-OSZMI)

ugyanezen sorba illeszkedtek: Blattner *Les danseuses* című, szöveg nélküli előadása a *Szívek, ha találkoznak* sík-árny technikájával dolgozott: a bábok áttetsző, geometrikus formákból álltak össze, a figurák találkozási pontjainál a fedések erőteljesebb, sötét árnyalatot adtak. A bábok mozgatása pálcákkal és zsinórokkal történt. Az *utca* az A. Tóth Sándor-készítette figurákkal *A lovag meg a kegyese* egyfajta folytatásaként fogható fel, hiszen a figurák minden „további” mozgás nélkül, monotonon vonultak a nézők előtt: ebben az esetben a statikusan haladó képecskék, kivágott bábok valóban (báb)színház nélkül jelentek meg, önmaguk képzőművészeti jelentésében, csak a sorrend és a ritmus által billentve ki a képzőművészeti alkotás státuszából a felvonuló formákat.

Az UNIMA Kongresszust követő hírnév fellendíti a színház kísérletező kedvét. Az 1930-cal kezdődő művészeti időszak egyik legfontosabb elemeként tarthatjuk számon az előbbieket folytatásaként az új sík- és árnybáb előadásokat. A síkbábok egy új, talán *Az utca* előadásával kezdődő generációjához tartozik (az Arc-en-Ciel-ben Kolos-Varyként alkotó) Kolozsvári Zsigmond két emblematikus előadása, a *La mode du jour* (Divatrevü) és a *Foire aux figurines* (Figurák vására) című előadások. A két előadás egyaránt szoborszerű, sík és félpasztikus alkotásokat vonultat fel zenére – ahol az előadásnak „a hagyományos értelemben vett bábszínházhoz nem volt sok közük, hiszen a manőken-mozgás kínálta bábos (például pálcás-vajang) lehetőséget nem használták ki, viszont – ellentétben A. Tóth Sándor síkfigurás munkáival – bevallottan statikus, mozdatlan szobrok voltak, vagyis nem egy divatbemutató bábos változata ez, hanem inkább a divatlapok pózba vágott modelljeinek térbeli továbbgondolása.”<sup>3</sup> A *Figurák vására*, amelynek

bábjai, bár szintén tárgyyszerűek, több mozgásra adtak lehetőséget, mint a másik Kolozsvári-darabé, egy másik árnyjátékkal, a *Becsületbeli ügy* című A. Tóth Sándor-előadással szerepeltek egy esten, s Lőrinc László feltételezése alapján *Az utcához* hasonló gyakorlattal nyúltak a valószínűleg lapos, ám jelen esetben átvilágítható figurákhoz. Az 1930-ban keletkezett *Marianne et ses oies* (Marianne és a libái) című szatíra árnyelőadás volt, melyet a kortársak a Chat Noir-hoz hasonlítottak politikai tartalma és megalkotásának módja miatt. Utolsó két sík-, illetve árnyelőadásaként lehet megnevezni a színház névéhez is szorosan kapcsolódó *Érotique mystère* (máshol *A világitó fejek* nevet viselte) és *A bűvös hordó* című előadásokat: az előbbi a színes árnyak technikájának egy továbbfejlesztése, míg utóbbi a *Táncosnőkben* látható figurák továbbgondolása. Mindezekhez bátran hozzárendelhető a Lőrinc László által felkutatott Arc-en-Ciel események egyik legizgalmasabb, funkcióváltó programja, amit az alkotók *Chevalet tournant*-nak azaz Forgó festőállványnak neveztek. A rendezvénysorozatot később, a '30-as évek vége felé, a Studio Arc-en-Ciel-ben vezették be, a képzőművészeti alkotások legpuritánabb színházi keretbe helyezésével. Az esteken képzőművészeti alkotásokat szerepeltettek a színpadon, egy forgó állványon cserélgetve a színpadon bemutatandó képeket. A bemutatók egy színházi előadás és egy árverés keresztmetszetében helyezhetők el, mivel a képeket és a szobrokat pusztán kihelyezték a színpadra, ám a keret színházi volt, a megvilágított képeket a közönség ülve nézte, majd tapsal vagy hurrogással kísérte, sőt, az egyik kritika „konferansziét” emleget. „Ebben a környezetben né-mely képek és szobrok olyan elragadtatott tapsot kapnak, mint a nagy színpadi színészek”.<sup>4</sup>

3 Lőrinc László: *Blattner, egy bábos életútja*. Budapest, 2014. OSZMI, 94.

4 Blattner: *Hogyan...* II. p. 6.



Blattner Géza Valencey-ben, 1941. (PIM-OSZMI)



Billentyűs marionett, Lellei Pál rekonstrukciója eredeti tervek és fényképek alapján. (PIM-OSZMI)



Társulati fotó az Ádám misztérium bábjaival, 1937 körül. (PIM-OSZMI)

**Éva Hutvágner**

## SHADOWS, PLANES, ART IN THE REFLECTION OF GÉZA BLATTNER

The re-interpretation of puppet theatre in the 20<sup>th</sup> century played a special role in the argument regarding the separation of the various branches of the arts. In the early 20<sup>th</sup> century modern puppet artists launched the artistic significance of puppet theatre in the modern sense. The classic view on creation – and consequently the entire contemporary European way of thinking – valued art in inverse proportion to its relation with materialism: the greater the role of material of a work of art in a given branch, the less valuable it was considered. The inferiority of painting, and even more so sculpture, as compared to music, appears as early as Aristotle's *Politics*, the only reason being that the former relies far more on the material than the latter which was regarded as the most "intellectual" of the arts. The opportunity to use the work was a later development in European cultural history. The puppet, the centre of puppetry, the artistic line of the artistic creation is also of interest to us since the stage (as we will see later) was thus frequently regarded as an artistic tool. So the new modern forms of puppet theatre can be interpreted not only as to how puppetry and theatre reach back to those traditions, but also as to how they define themselves – as art that moves or as theatre which is strongly artistic. To what do they direct the viewer's attention: the dramaturgy or the picture? The boundaries in performances between puppetry and art thus melt into one as became common in European puppetry during the first decades of the 20<sup>th</sup> century. One, so its material nature and its way of use (its function) can be understood as a station of the questioning currents.

Although we may consider the period of around fifty years of Géza Blattner's work and the "artistic"

puppetry that practically started with it in 1919 as (1) a rejuvenating period springing from theatre arts and traditional puppetry, it was also (2) a process that sprang from the fine arts in which puppet artists approached puppet theatre as earlier artists had approached painting and sculpture: they saw puppetry as an opportunity to "move" art.

Géza Blattner's beginning and revelatory power of his theatre are also strongly linked to a kind of "applied" fine arts thinking in which the centre of the puppet performance, the puppet that takes the "stage" – often without the puppeteer – comes into its own on the stage by virtue of its value as fine art. It is no coincidence that his first successes in Hungary (his *Wayang* plays) and then in France (his performances at the second UNIMA Congress) were achieved by his works which were on the border between static fine art creations and puppet art.

Géza Blattner's *Wayang plays* partner Dénes Rónai expressed the aims at the beginning as, "What we do cannot be called puppetry. Our figures are not puppets; they are artistically drawn and painted figures, parts and marks in the picture composition of the stage. [...] Our stage is the absolute stage, the most perfect. The connection of literature and art without an actor whose human vanity [...] frequently makes artistic theatrical production impossible."<sup>1</sup> In this evaluation he made it clear that, alongside the thought referring to theatre, it is important for us to notice the strict separation of the puppets and figures, the concept of the success of the image composition without actors. As well as being a photographer, Rónai also worked as a film artist. In his evaluation the puppet stage is a colour composition where the figures stand out from the

1 Rónai Dénes: *Előszó, Wayang Játékok*. Programme, 1919.

other colours in the background. Their moving patches are merely colour and, as such, are only successful together with the background. The scene can be understood as a work of art, a moving picture. Although in Géza Blattner's early one-act performances – *A lovag meg a kegyese* (The knight and his lord), *A könnyű ember* (The light person), *A fekete korsó* (The black jug) and *Égyszer volt* (Once upon a time) – the creative process of fine art stood at the centre of the puppet theatre. The painting of the puppets and the development of the stage's picture compositions are central to the production, while the performance itself was merely the experiment of the movement of the depiction through the slow movement of the figures.

Three of the four performances were built as a performance on the spectacle. According to some sources, the last "Liget-style" marionettes (for outside performances) was strung and moved by two members of the Hincz family. The flat figures of *A lovag meg a kegyese* were moved in the plane in front of a static background. The way the puppets were made gave little opportunity for movement: the figures could be moved from the side along the track, slowly controlled from two sides. The figure was pushed from one side to the centre of the stage using a rod; the moving body parts were manipulated using threads also from the side. The most characteristic play of the performance, *A fekete korsó*, was presented as shadow theatre. In this performance (to quote the interpretation by László Lőrinc) the creators "use the material, shadow and light of the play as symbols". The basic concept of the visual world based on the "Ancient Egyptian" friezes was founded on the lovers in the underworld, the contrast between the "colourful" upper world and the dark of the shadow world. The dramaturgical peak is the moment of death which arrived with the drinking of the "night's black waters": the water of death melted into itself the two leading characters.

Géza Blattner settled in Paris in 1925. Although from the start, similar to earlier Hungarian friend-artist

groups, he "ran" an artistic community experimenting with puppet art and already performing from 1926, his group only became the Arc-en-Ciel in 1929, the name he chose for the UNIMA Congress. His initial plays, the shadow play *Les coeurs qui se rencontrent* (Hearts that meet) and the marionette and shadow figure *Le Pêcheur et l'argent de la lune* (The fisherman and the moon's silver), appear at the same time on stage. In the case of the *Les coeurs qui se rencontrent*, the whole play is based on the texture of the material of cut sheets of the flat figures. The homogenous background light illuminates the surfaces created during the movement thus sometimes highlighting colourful, translucent forms on the black silhouettes. Thus, for example, the exploding love is portrayed by a bright red heart that appears in the middle of the puppet's shadow body. The form of the figures reflected the influence of Ernst Moritz Engert<sup>2</sup>.

In terms of theatre the greatest step forward was certainly the 1929 UNIMA Congress. Here he introduced himself to the profession as an independent puppet theatre with both name and repertoire. Formed in Prague, UNIMA held its second meeting in Paris in 1929 and local puppet artistes were free to register. Géza Blattner also applied in the name of the troupe. For the Congress they prepared a new style of puppet theatre, the first in the series of mixed technique puppet screens of which Blattner was to create five during the time of Arc-en-Ciel. The stage design was created for the various techniques to be performed. Thus, stage openings and bridge for marionettes were to be found on the Studio Arc-en-Ciel stage, but with the closing of the curtains and the opening of another theatre opening it became suitable for screen glove puppet performances too. The majority of the repertoire here was also flat plane performances. As well as *Le Pêcheur et l'argent de la lune*, the puppet play *Il était une fois* which had been one of the plays in the first performance of the *Wayang játékok* (Wayang plays) in 1919. The troupe altered the performance and made flat figures with inset straw details for the show.

2 Lőrinc László: *Blattner, egy bábos életútja*. Budapest, 2014. OSZMI, 75.



Kolozsvári Zsigmond: Bábterv a *Figurák vására* c. előadáshoz, Akvarell, 1932. (PIM-OSZMI)



Meghívó az Arc-en-Ciel előadásaira. (PIM-OSZMI)



A Szívek ha találkoznak két bábjának rekonstrukciója. (PIM-OSZMI)

Blattner Géza a *Faust*-előadás Mesemondó bábjával, 1923. (PIM-OSZMI)



Blattner Géza: A költő, a sportminiszter, a festő – rajzok a *Nagy fal* c. előadáshoz. (PIM-OSZMI)



A *Figurák vására* bábjai, 1932, (PIM-OSZMI)

It is no coincidence that László Lőrinc entitles the figures of the second performance, Marie Vassilieff's *Mariage d'un nu* (Marriage of a nude), "little statues". The small figures were indeed difficult to move – in their form they were statues while in their use they certainly reflected the thought of contemporary object animation. The third and fourth performances, that is Géza Blattner's pantomime and Sándor A. Tóth's plane figures, also fitted into this same line: Blattner's silent performance entitled *Les danseuses* (The dancers) worked with the plane-shadow technique from *Les coeurs qui se rencontrent*: the puppets were translucent, made up of geometric forms. At points where figures met, they gave stronger shades. Rods and threads were used to move the puppets. *La rue* (The road), with the figures created by Sándor A. Tóth, can be regarded as a kind of continuation of *A lovag meg a kegyese* as the figures monotonously processed in front of the audience without any "other" kind of movement. In this case the statically moving small pictures, cut-out puppets, did actually appear without the (puppet) artiste, in their own artistic sense and only the order and the rhythm tipped off the processing figures from their status as works of fine art.

The fame after the UNIMA Congress boosted the spirits of the theatre experimenters. The new flat and shadow puppetry performances that continued the line of those that had preceded can be regarded as being among the most important elements of the artistic period beginning in 1930. To this new generation of flat puppets, that had perhaps started with the *La rue* performance, belong two emblematic performances of Zsigmond Kolozsvári (who worked in Arc-en-Ciel as Kolos-Vary): *La mode du jour* (Fashion Show) and *Foire aux figurines* (Sale of figures). In both performances statue-like, flat, semi-plastic creations processed on stage to music – where the performance "had little in common with puppet theatre in the traditional sense as the puppeteer did not exploit the possibilities offered by the mannequin's movement (for example rod-wayang) was not exploited. However – in contrast to Sándor A. Tóth's

*work with flat figures – these were expressly static, motionless statues, that is to say not a puppet version of a cat walk model but the spatial development of models set in poses as in fashion magazines.*"<sup>3</sup> Although practically object-like, the puppets in *Foire aux figurines* gave more opportunity for movement than in the other Kolozsvár play. It was performed on the same night as another other shadow play, *L'affaire d'honneur* by Sándor A. Tóth, and based on László Lőrinc's supposition they used the probably flat figures – that in this case were translucent – in a similar way to in *Az utca*. Created in 1930, *Marianne et ses oies* was a satirical shadow performance which its contemporaries compared to the Chat Noir for its political content and method of creation. The last two flat and shadow performances linked to the name of the theatre are *Érotique mystère* (Erotic mystery also called *Têtes lumineuse*) and *Tonneau miraculeux* (The miraculous barrel). The former was a development of coloured shadow techniques, the latter a development of the figures seen in *Les danseuses*.

In addition, we can safely add one of the most exciting and function-changing events of Arc-en-Ciel researched by László Lőrinc. Called *Chevalet tournant* (Turning Easel) by the creators, this series of events was introduced by the Studio Arc-en-Ciel later, towards the end of the 1930s, and set fine art works in the most puritan theatrical framework; at night works of art took the stage and the pictures to be presented were changed on a spinning stand. These events were at the crossroads between a theatre production and an auction; the pictures and the sculptures were simply placed on the stage, the theatrical framework, and the seated audience watched the illuminated pictures, receiving them with applause and cheers. Indeed, one review mentioned "its master of ceremonies". "In this environment some pictures and sculptures were received with as rapturous applause as actors on the stage."<sup>4</sup>

Translated by Katherine Chapman

3 Lőrinc László: *Blattner, egy bábos életútja*. Budapest, 2014.OSZMI, 94.

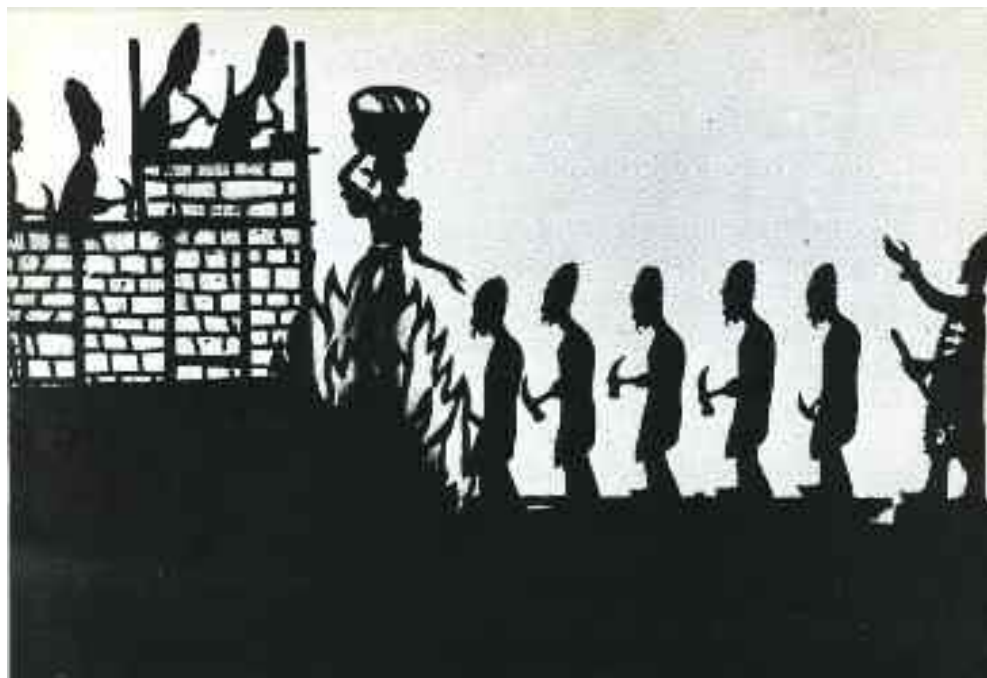
4 Blattner: *Hogyan...* II. p. 6.



A Bábjátékkönyv borítólapja



Büky Béla 1954-ben (fotó: Reismann Mariann)



A Kőműves Kelemen című előadás jelenete (PIM-OSZMI)

**Lovas Lilla**

## AZ ÁRNYAK JÁTÉKA – BÜKY BÉLA ÁRNYBÁB HAGYATÉKA

**„Az árnyjáték a középső szint, a lélek szintje, adekvát műfaj, ahol a figura a végtelenségig sokszorozódhat, mintegy ön maga árnyképeivé”  
(Szász Zsolt)**

Az 1920-as években, a két háború közötti időszak Európa-szerte a bábjáték felvirágozását hozta magával, köszönhetően az avantgárd képzőművészeti és színházi mozgalmaknak. A képzőművészek felfedezték maguknak a bábszínházat, abban művészetük „új, időbeli lehetőségeit”<sup>1</sup> találták meg. Ezzel szemben a hazai színházi mozgalmak ábrázolásmódjukban elsősorban a 19. századi hagyományok realizmusát vitték tovább; a magyarországi bábművészetben ekkor elinduló művészi kezdeményezések változatosak voltak, sok egyéni példa kifejlődését eredményezték. Büky Béla festőművész, rajztanár munkásságát Séd Teréz „virágzó mesefához”<sup>2</sup> hasonlította. Életművében a képzőművészet, a népművészet és az árnyjáték szerencsés találkozását láthatjuk. Pályaképéről több tanulmány is ismert, írásunkban ezért elsősorban olyan, az időbeli közelség hitelességéből merítő szerzőkre támaszkodunk, mint Séd Teréz, Szokolay Béla és Kós Lajos; ugyanakkor elsődleges forrásának tekintjük Büky Béla visszaemlékezéseit és Papp Eszter „Csak tiszta forrásból”<sup>3</sup> című tanulmányát is. Büky Béla 1899-ben a Somogy megyei Jután született kántorcsaládba. Kaposváron érettségizett, bizonyítványával egy napon kapta meg katonai behívóját. A tiszti iskola elvégzése után az I. világháborúban 11 hónapig a fronton teljesített szolgálatot. Leszerelését követően,

1918-ban a Képzőművészeti Főiskola rajztanár szakára felvételizett. Az oklevél megszerzése után további négy évet töltött mestere, Vaszary János osztályában. 1927-től lett tagja az Új Művészek Egyesületének, 1928-ban a Velencei Biennálén és Bécsben is kiállt. Később a bécsi Hagenbund levelezőtagja lett, majd nürnbergi és genovai kiállításokon szerepelt. Itthon a síófoki Sarlós Boldogasszony templom stációképeit készítette el. Pályája festőként indult, s képzőművészeti hivatása mellett fokozatosan vált elhivatottságává a bábművészet és annak hazánkban kevésbé művelt ága, az árnyjáték művelése. Báb- és árnyjátékkal következetes és folyamatos képzőművészeti munkásságával párhuzamosan kezdett el foglalkozni, úgy, hogy képzőművészeti tanulmányait mindenkor kamatoztatni tudja: „A báb- és árnyjeleneteket mindig előbb rajzban vetítettem magam elé. A művészet ilyen alkalmazott, sok gyakorlati igényt kielégítő felhasználása korszerű törekvés. A művésznek természetes igénye ugyanis, hogy minél többen megértsék művét, és hogy művészetével használni tudjon.”<sup>4</sup> Az újklasszicista törekvések mellett dekoratív népies ábrázolásmódja már korai műveiben érvényesült. A magyar népdal és éneklés szeretetét a szülői házból hozta magával. Emellett a Magyar Képirok Társaságának<sup>5</sup> egyik alapító tagjaként éveken át tanulmányozta, kutatta a népművészet autentikus kifejezőeszközeit

1 Balogh Géza: *A bábszínház és a képzőművészet*. In: *Art Limes Báb-tár* XII. 97. o.

2 Séd Teréz: *Tiszta forrásból*. In: *Bábjátékos kiskönyvtár* 74. szám. Budapest, NPI.7-12.o.

3 Papp Eszter: *„Csak tiszta forrásból” – Büky Béla bábművésze*. In: *Art-Limes Báb-tár* I. 5-10.o.

4 Büky Béla: *Visszaemlékezéseimből*. In: *Bábjátékos kiskönyvtár* 74. szám. Budapest, NPI. 14.o.

5 A társaság közös kiállításokon mutatja be tagjainak alkotásait. Az 1934-es kiállításról a Pesti Hírlap március 18-i hasábjain olvashatunk: „A csoport másik vezéralakja Büky Béla „Tinódy” című nagy vásznan igen sokat mond; a vászon közepén áll a nagy lantos és alakját körül ölelik szellemének termékei. A mester „Nyugat alkonya” című misztikus vászna, az elmúlás szimbolikus látgy kétségeibe helyezett cifraszűrös pompás magyar pásztoralakkal – igazán festői elgondolás.”



Az Angyalok kara, báb *Az ember tragédiája* című előadásból (PIM-OSZMI)

a palócföldi padhátaktól kezdve az alföldi fafaragásokon át a dunántúli pásztorfaragásokig. Tematikus művészetének forrását a népművészeti motívumok adták; annak univerzális anyanyelve, népdalkincsünk, népmeséink és népballadánk táplálták.

Az új forma iránti igénye, mely később a műfajváltást eredményezi, már vásznain is tetten érhető volt, de még inkább faliszőnyegein. Ilyen, későbbi árnyjátékait is meghatározó formajegy például az egyszerű vonalvezetés, a karakteresség, a meseszerűség. Séd Teréz ezt az anyagszerű dekoratív kompozíciók térbeli, időbeli és akusztikus megelevenedéseként írta le. Az elhivatott kísérletező művész kifejezőmódjának keresése közben talált rá a bábművészetre, és azt képi látásmódjának szolgálatába állította. Bábművészetében a képzőművészetben és a népművészetben megtalált formakincs komplexitása jelenik meg: „Képzőművész lévén, nyilvánvalóan elsősorban képzőművészeti hatásokra törekedtem. Mint mozgó szőnyeget, mozgó freskókat fogtam fel a báb- és árnyjátékokat, amelyeket mindig eredeti népi jellegű zenével, kórusokkal vagy énekkel kevert prózával kísértem. Ebben a szellemben készítettem el a székely népballadákat.”<sup>6</sup>

Az árnyjátékkal a tisztai iskolában, Gablonzban, cseh bajtársai előadásában ismerkedett meg az iskolai kiállítás végén rendezett ünnepségen. Azonban nem ez az első találkozás indította el az árnyjátékszás felé. Az 1920-as években kapcsolódott be az id. Fitos Vilmos köré csoportosuló irodalmi-filozófiai társaságba (Keddi Társaság), amelynek tagjai kivétel nélkül lelkesedtek a báb- és árnyjáték iránt. A kompánia a bábművészet keleti rituális formáiban találta meg ihletét: „*Úgy ahogy Jáva szigetén a szigetlakók ünnepeiket költészettel, zenével és árny- és báb-előadással ünneplik, úgy ünnepeltük mi is meg a mi kis közösségünk, társaságunk ünnepeit.*”<sup>7</sup>

Munkáiban sűrítésre, komplexitásra törekszik, és nem illusztrálásra. Ezt képviselte Fitos is, aki elvetette a művészet realista irányzatát. A *bábjátékszás Magyarországon* című kötet Büky Bélával foglalkozó része<sup>8</sup> kiemeli a képzőművészeti szűkszávúságához – zárt tömörségéhez, egyszerű, de markáns szín- és folthatásaihoz – kapcsolódó dekoratív és tömörítő népballadai világot. Séd Teréz<sup>9</sup> pedig mintha ezt a gondolatmenetet vinné tovább, mikor a balladával rokonítható fény-árnyék hatás megragadásáról beszél: „*A redukált tér absztrakt fény-síkján pontosan kellett fogalmazni. Az árnyparavánon a figurák kontúrjai a karakterek hordozói, a miliő jelzései. A mozgás szervezi és tagolja a képet térben, időben. Kettejük jelbeszéde, a gesztus, a látszó elemet a hangzóhoz kapcsolja.*”<sup>10</sup> Tudatosan használja fel mind a balladák, mind pedig az árnyjáték műfajában rejlő törvényszerűségeket, a művészi és technikai lehetőségeket. A ballada-árnyjáték párosításának fonákjáról, a ballada műfaji sajátosságaiban rejlő lehetőségekről Belitska-Scholtz Hedvig<sup>11</sup> készített listát: tömör, utalásokkal és

6 Büky Béla szavait Séd Teréz, valamint Szokolay Béla és Kós Lajos is idézi (Kós Lajos–Németh Antal–Óhidy Lehel–Raffay Anna–Szokolay Béla: *A bábjátékszás Magyarországon*. Bp., 1955. 84. o.)

7 Büky Béla: *Visszaemlékezéseimből*. In. *Bábjátékos kiskönyvtár*, 74. szám. 15. o. Budapest, NPI.

8 Kós Lajos–Szokolay Béla: *Népmesék és népballadák*. In. Kós Lajos–Németh Antal–Óhidy Lehel–Raffay Anna–Szokolay Béla: *A bábjátékszás Magyarországon*. Bp., 1955. 82–86. o.

9 Uő. Uo.

10 Uő. Uo.

11 Belitska-Scholtz Hedvig: *Vásári és művészi bábjátékszás Magyarországon 1945-ig*. Tihany. 1974. 94. o.



„Őszi harmat után”, szőnyegtevé (Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum – Kaposvár)



Kustán Gábor népszokásokat gyűjt, festmény (Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum – Kaposvár)



Felhők, festmény (Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum – Kaposvár)



*Tücsöklakodalom, szőnyegterv (Rippl-Rónai Megyei Hatókörű Városi Múzeum – Kaposvár)*

ismétlésekkel kibontakozó drámai szerkezet; a szimbolikussá emelkedő néhány szereplő és a dráma végki-fejletének színhelyére redukált környezet.

1926-ban, legelső árnyjátéka Fitos Vilmos *A tücsök* és *a hangya* című ezopuszi költemény feldolgozása volt, melyet a Keddi Társaság zártkörű estjén adtak elő Ságodi Ottomár zenei kíséretével. Fitos átiratában nem a kegyetlen hangyával találkozunk, hanem a művészetet értékként tisztelő hangyával, aki hálából beinvitálja a Tücsköt magához télen:

„Én, hogy az étkeket gyűjteni kint,  
Jártam a réteket nyögve a kint,  
Felderített a te szép muzsikád,  
Könnyen ugrottam az árkokon át.  
Végy hát, végy ki belőle amennyit akarsz,  
Könnyű lesz akkor a téllel a harc,  
S hogyha megint kivírt ez a rét,  
Zengsz ugye énnekem újra zenét.”

A Fitos-féle szellemi közösség érdeklődésén és lelkesedésén felbuzdulva végleg elkötelezte magát

a bábművészet mellett. 1928-ban Palasovszky Ödön rendezésében színre vitték Balázs Béla *A halász és a Hold ezüstje* című bábjátékát a Madzsar Alice vezette Madzsar Művészcsoporthoz. A Madzsar Művészcsoporthoz tartozó növendékek előadták az *A tücsök* című árnyjátékot. Az élő árnyjátékként előadott műben a háromszor négy méter nagyságú fehér vászon mögött táncoltak a szereplők. Ehhez az árnyjáték-előadáshoz kérték fel Büky Bélát a díszletek elkészítésére. A Madzsar-iskola produkciója Büky első nyilvánosan is elérhető bábművészeti alkotása lett. A Párizsból hazatérő A. Tóth Sándor tanácsára az 1930-as évek elején kezdett kesztyűsbábokkal is foglalkozni. Műsorpolitikájában kezdettől fogva jól elkülöníthető ez a két technika, amelyeket mindig a darab jellegének megfelelően választott ki. A komolyabb hangvételű balládákhoz, misztériumjátékokhoz az árnyjáték hangulati elemekben gazdag formanyelvét, míg a vidámabb történetekhez a cselekvéssel ható kesztyűs technikát illesztette. 1932-től sorozatosná váltak nyilvános szereplései a Váli úti polgári leányiskolában, mely

kezdeti sikerek előmozdították önállóságát. A bábművészet az egész családot bevonó foglalkozássá alakult, feleségével – és később gyermekeikkel – önálló előadásokat hoztak létre, amelyek készítésekor törekedtek a helyszínhez való kötöttség kiküszöbölésére, hogy semmi se állhasson népművelői céljuk útjába. A fővárosi játszási engedélyt országos játszási engedély követte. Műsoraikat a legkisebb falvak, művelődési házak és iskolák terein túl a Zeneakadémiáig bárhol elő tudták adni. Vándorbábos életüket megszakította a II. világháború, és a bombázások elől vidékre menekültek. Ez idő alatt díszletei használhatatlanná váltak, szinte előlről kellett kezdenie azok elkészítését. A háború utáni bábmozgalmak virágzása, a Bábszövetség és a Népművelési Intézet is segítette törekvéseit. Szerette volna a bábművészetet mindenki számára elérhetővé tenni. Ezt a célkitűzését tanfolyamok, majd nyugdíjba vonulása után szakkörök tartásával igyekezett megvalósítani. Szakkörein kiemelt pedagógiai szerepet töltöttek be az előadást megelőző technikai munkálatok a produkció betanulása és eljátszása mellett: „Néha sok szereplővel kellett játszani, a »Tücsöklakodalmom«-nál például 11 szereplőre volt szükség. Ez oktatási szempontból nagyon előnyös volt, mert sok tanulót tudtam foglalkoztatni.”<sup>12</sup> 1972-ben művészete és munkássága elismeréséül az UNIMA tiszteletbeli tagjává választotta.

A keleti szimbolikus és szakrális árnijáték története visszanyúlik a mitikus időkbe. Metaforaként magyarázatot ad az emberi lét lényegére.<sup>13</sup> A parabolászerű mitologikus témák, a jelképes hősök terén hasonlóságot mutat Büky árnyművészetével, ugyanakkor a báb (papír) anyagában és technikai egyszerűségében eltér a hagyományos keleti típustól. Ezen eltérések oka művészi programjában kereshető, ahogyan előadásainak minden eleme is a magyar kulturális értékek terjesztését, népszerűsítését szolgálta: „Az általános emberit minden nép csak nemzeti sajtóságain át közölheti meg.”<sup>14</sup>

A magyar népmesék (*Három kívánság*), népdalok (*Kit-rákotty mese*), népballadák (*Kőműves Kelemen*) mellett



*Tücsöklakodalmom, előadástev (PIM-OSZMI)*



*A Magyar Játék című könyv borítólapja*

kínai (*A csodafazék*) és finn (*Kalevala*) mesékből is inspirálódott, de a hazai szerzők (Arany János, Petőfi Sándor) műveit is feldolgozta. Előadásában mindig eredeti szöveget használt, legfeljebb rövidítésekkel élt. Szükség esetén – amennyiben a hangulat megkívánta – népdalokkal és zenei aláfestéssel egészítette

12 Büky Béla: *Visszaemlékezéseimből*. In: *Bábjátékos kiskönyvtár* 74. szám. 23.o. Budapest, NPI.

13 *Az árnyszínház kulturális funkciói* címmel Henryk Jurkowski cikke az *Art Limes Báb-tár* XII. számában olvasható.

14 Kodály Zoltán idézett szavaival zárja Büky Béla a visszaemlékezéseit.



Illusztráció a *Kitrákotty-mese* című előadás szövegkönyvéhez

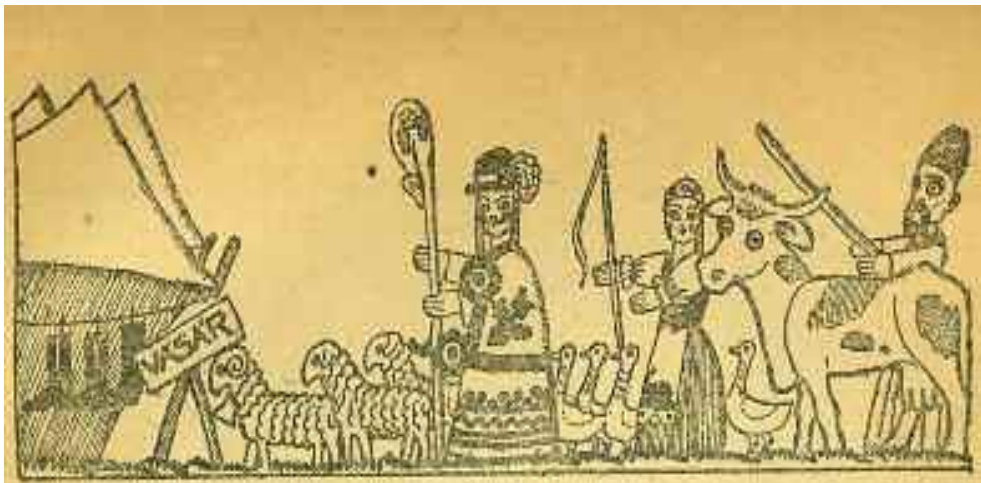
ki műsorát. Törekedett a kollektív élményre, bevált gyakorlata szerint kottáit előre küldte, hogy később a begyakorolt énekeken keresztül vonhassa be közönségét a játékba. Színpada farudakból készült, melyeknek vázát textil borította. Szerkezetéből adódóan könnyen szét- és összeszerelhető, szállítható volt, ezzel is kiszolgálva a vándorbábos létet. Vászna a fejmagasság felett volt kifeszítve, alatta sín segítette a bábok és a díszlet rögzítését. Az egyetlen hátsó világítást használó játék javarészt a vászon mögött zajlott, de a nagyobb kontúrhatás elérése érdekében a vászon elé is merészkedett. Hátsómozgatás esetén a vászontól eltávolított bábbal tudta árnyalni a vizuális élményt, mert olyankor a báb már csak homályos képet vetett. Visszaemlékezésében a *Cantata profana* című Bartók Béla feldolgozás kapcsán ír részletesen a mozzgatásról: „Pontosan követtük a bartóki szövegmondást, ennek minden tizedmásodperce jelentős volt a mozzgatásnál. A lemezen lévő rövid elő- és utózenét is felhasználtuk.

A díszletek előre-hátra való mozzgatását érvényesíttem ennél az árnydarabomnál. Az előre-hátra mozzgatott erdődíszlet például igen jól ábrázolta a sejtelmes balladai hangulatot. A díszleten lévő erdei virágok és növények előre-hátra való mozzgással – tehát élesedő majd halványodó kontúrjaikkal – igen előnyös hatást tettek”<sup>15</sup> A bábokat feleségével együtt mozzgatták, az élőzenében barátaik és később gyerekeik segítettek. A dramatizálást, a figurákat, a díszleteket, a színpadot műsoraikhoz saját maguk készítették. Tapasztalatait, módszerét a tanfolyamokon és szakkörökön túl bábjátékos könyveiben is megosztotta. 1936-ban jelentette meg első könyvét *Magyar játék* címmel, mely gyakorlati tanácsok és az általa dramatizált bábdarabok mellett pontos instrukciókat tartalmaz a színpad és a bábok elkészítéséhez.

„Az első vizuális információ természetesen valamennyi színpadi műfajban fontos szerepet játszik, de nem minden műfajban annyira meghatározó jellegű, mint

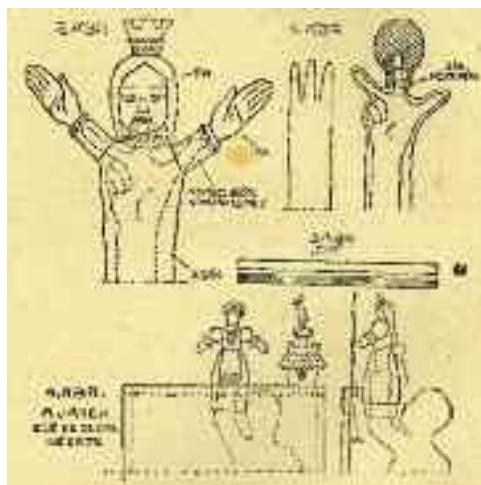
15 Büky Béla: Visszaemlékezéseimből. In. Bábjátékos kiskönyvtár 74. szám, 25. o. Budapest, NPI

16 Balogh Géza: A bábszínház és a képzőművészet. In. Art Limes Báb-tár XII. 96. o.



Illusztráció a *Kitrákkotty-mese* című előadás szövegeknyvéhez

a bábjátékban. Más műfajokban a szereplő további viselkedése rá is cölfolhat az első benyomásra. A bábjáték, amely élesen körülhatárolt, egy-egy jellemző tulajdonságot hordozó, határozott és egyértelmű karakterekkel dolgozik, nem élhet ilyen fogásokkal. A vizuális ábrázolás itt nem csupán járulékos elem, hanem a műalkotás lényege.”<sup>16</sup> Balogh Géza – tovább folytatva gondolatmenetét – a bábót a görög sorstragédiák szereplőihöz hasonlítja, akiknek a sorsa eleve elrendelt, nem alakítják a drámai szituációk. A bábót stilizáltságában, korlátozott mozgásával tehát készen kapja a néző. Büky Béla karakterei is ilyen eleve elrendelt, a múltat, eszméket és értékeket magukba sűrítő jelképes kartonpapír hősök. Ahogyan előadásai is, alaposan kidolgozott, művészi igényű tervrajzok alapján keltek életre, zsinóros alsó mozgatású fapálcás alakjai is aprólékosan megtervezettek. Mintázatukat áttörések adják, színes árnyjáték elérése végett több előadás figuráit műselyem beragasztásokkal színezte. Létrehozott előadásainak, műalkotásainak szuggesztív vizuális élményét ekképpen összegezi Séd Teréz: „Aki látta, hallgatta őket, soha nem feledheti játékuk megrendítően szép élményét, átható tiszta énekük borzongató zengését, beszédük egyszerű tiszta pátoaszát, plasztikus megjelenítő erejét, magyarságát. Példát mutattak a hiteles, hatékony, modorosságmentes előadói stílusból is.”



Illusztráció a kesztyűs bábtechnikához



**A tücsök és a hangya /Fitos Vilmos verse/ I.**

Males réteken perzsel a nyár  
Magyagat érlet a nap heve már.  
Egy kicsi hangya serénykedik itt,  
Sok szemet, mézet is már hazavitt...  
S im aminthé roszadóróban a váll  
Végig a réteken szép zene száll...

Felvidul erre a hangya hamar,  
Líra erő két a tagjában,  
Bármi nehéz a mag elcipéli,  
Gyül cicsőge, a kamra felé.  
Gondol a dalra meg arra, aki  
Tanuldozásakor zengete neki.

A tücsök és a hangya című előadás terve (PIM-OSZMI)



**A tücsök és a hangya /Fitos Vilmos verse/ II.**

Am az lád az ékeken kora től  
Jön beliporva mi réteken át...  
Ennek a réteszes tréfa dolog  
Hangya lakán a kicsik bekopog.  
Adj gabonát nekem így könyörög  
Sennem trántad a hála jödd,  
Nem tudok kénygyűlöteni lád,

Szól szava szárnyain át a nyár,  
Végig a réteken szép zene száll...  
Hangya felül neki t...  
Műt le vagy mondá- az a vig muzsikást  
Vegy há, vagy ki belöte aranyú Akarsz,  
Könyűt lete akkor a tétel a harc,  
S hogyha megint kivirít er a ré,

A tücsök és a hangya című előadás terve (PIM-OSZMI)

**Lilla Lovas**

## PLAY OF SHADOWS – SHADOW PUPPET HERITAGE OF BÉLA BÜKY

***“The middle level of shadow play is the level of the soul,  
it is a suitable genre in which figures can multiply,  
like becoming the shadow pictures of himself.”***  
(Zsolt Szász)

Thanks to avant-garde art and theatre movements, puppet theatre brought a flowering throughout Europe in the 1920s, in the period between the two wars. Artists discovered puppet theatre for themselves and in this, their art, they identified “new, contemporary opportunities”. In contrast, the Hungarian theatre movements primarily further developed the 19<sup>th</sup>-century traditions of realism in their way of representation. The artistic initiatives that were starting in Hungarian puppetry were varied and resulted in many unique developments. The work of painter and art teacher Béla Büky is compared by Teréz Séd to “a flowering tree of tales”. In his life’s work we can see the auspicious meeting of fine art, folk art and shadow play. Several studies into his career are known, so in this work we rely primarily on authors who are genuine due to their proximity in time, such as Teréz Séd, Béla Szokolay and Lajos Kós. But we can also regard Béla Büky’s memoirs and Eszter Papp’s “*Csak tiszta forrásból*” study as primary sources.

Béla Büky was born in 1899 in Jután, Somogy County into a cantor family. He finished school in Kaposvár and received his military call up papers on the same day as his school leaving certificate. After finishing officer training he spent 11 months at the front in World War I. After his decommission in 1918, he applied to the College of Fine Arts to study to become an art teacher. After graduating he spent a further four years in the class of his master, János Vaszary. In 1927 he became a member of the new artist’s society, Új Művészek Egyesülete, and in 1928 he exhibited in the Venice Biennale and Vienna. Later he became a correspondent member of the

Hagenbund and then featured in the Nuremberg and Genova exhibitions. He created the stations of the cross at the Sarlós Boldogasszony church in Siófok. He started his career as a painter and, as well as his art career, gradually puppetry became his vocation. Indeed, the less sophisticated branch in Hungary: shadow play. He started to work with his puppet and shadow play and continued with his art work in parallel so that he was always able to profit from his fine art studies: “*First I always projected the puppet and shadow scenes as a drawing in front of me. Art is like that, a contemporary attempt requiring much practice. However, the artist has the natural desire for as many as possible to understand their works of art and to be able to use their art.*” Alongside the neo-classical tendency, decorative folk style was already coming through in his early work. He brought from his childhood his love of Hungarian folk songs and singing. He studied and researched the authentic modes of expression of folk art as a founding member of the Magyar Képirók Társasága society from the Palóc (northern Hungarian / Slovakian) bench backs through the wood carvings of the Great Hungarian Plain to shepherds’ wood carvings in Transdanubia. Folk art motifs provided the source for his thematic art, nourished by the universal mother tongue of the treasure of our Hungarian folk songs and tales.

His need for a new form, which was later to result in a change in genre, was already visible on his canvasses, but even more so on his tapestries. Teréz Séd described this spatial, temporal and acoustic bringing to life of his material decorative compositions. During the experimental artist’s search



Vajnamöjnen báb a *Kalevala* című előadásból (PIM-OSZMI)

for his own way of expression, he discovered puppetry and set this visual way of seeing to his service. The treasure of form he found in fine art and folk art appears in his puppetry: *“As a fine artist, naturally I primarily strove towards the influence of fine art. I understood puppetry and shadow play as moving carpets, moving frescoes which I always accompanied with original folk-style music, choir or singing mixed with prose. It was in this spirit that I created the Transylvanian folk ballads.”* In a performance by a Czech comrade at a celebration at the end of his training at the officer school in Gábolonc, Büky became acquainted with shadow puppetry. However, this first meeting did not start him in the direction of shadow play. Later, at the end of the 1920s, he linked up with the literary-philosophy group around Vilmos Fitos Sr., the Keddi Társaság, all of whose members were enthusiastic about puppetry and shadow play. The group found inspiration in the eastern ritual forms of puppetry: *“as on the island of Java the islanders celebrate with poetry, music and shadow and puppet play, we also celebrated the celebrations of our own small community, our society.”*

His work strove towards concentration and complexity, not illustration as did Fitos, who abandoned the realist direction of art. The part referring to Béla Büky in the volume *A bábjátás Magyarországon* (Puppetry in Hungary), highlights his lack of words, – closed density, simple yet powerful colour and parch influence – concerning the world of decorative and condensing folk ballads. It is as though Teréz Séd takes this thought process one step further when she talks of her captivation with the effect of light and shadow related to the ballad: *“On the reduced space of the abstract flat plane one must express oneself exactly. On the shadow screen the contours of the figures portray the character, the atmosphere. Movement organises and expands the picture in space and time. The sign language between the two, gesture, connects the visible element to the sound.”* He uses the laws encapsulated in both ballads and in the genre of puppetry, as well as artistic and technical possibilities. Hedvig Belitska-Scholtz created a list of the ballad-shadow play combination anomalies and of the hidden possibilities within the peculiarities of the ballad genre: a dramatic structure unfolding with dense references and repetitions. Some figures symbolically highlighted and the environment reduced to the scene of the drama’s resolution.

In 1926 he performed his first shadow play for a private evening of the society Keddi Társaság: Vilmos Fitos’ adaptation of the Aesop fable *A tücsök és a hangya* (The grasshopper and the ant) with musical accompaniment by Ottomár Ságodi. In Fitos’ adaptation we do not meet with the mean-spirited ant, but with an ant that appreciates the value of music who, out of gratitude, invites in the Grasshopper for winter:

*“I to collect the foods outside,  
I wandered the meadows groaning in pain,  
Your beautiful music made me happy,  
I could easily jump over the ditches.”*



A Bárány-báb a *Júlia szép leány* című előadásból (PIM-OSZMI)

So take, take as much as you like,  
So easy will be the winter fight,  
And when the meadow flowers again,  
You'll play music for me again."

Urged on by Fitos' intellectual circle interest and enthusiasm, Büky finally decided on puppetry. In 1928 he worked with director Ödön Palasovszky to create Béla Balázs' puppet performance *A halász és a Hold ezüstje* (The Fisherman and the moon's silver) with students of the Institute of Movement Arts directed by Alice Madzsar. In the first performance as shadow play, performers danced behind the 3x4-metre white canvas. They asked Béla Büky to create the scenery. The Madzsar school production thus became the first puppet art creation that was publicly available. On the advice of Sándor A. Tóth returning from Paris, he started to use glove puppets at the start of the 1930s. From the beginning these two techniques were clearly distinct in their artistic policy and the appropriate technique was always chosen according to the play. Rich in

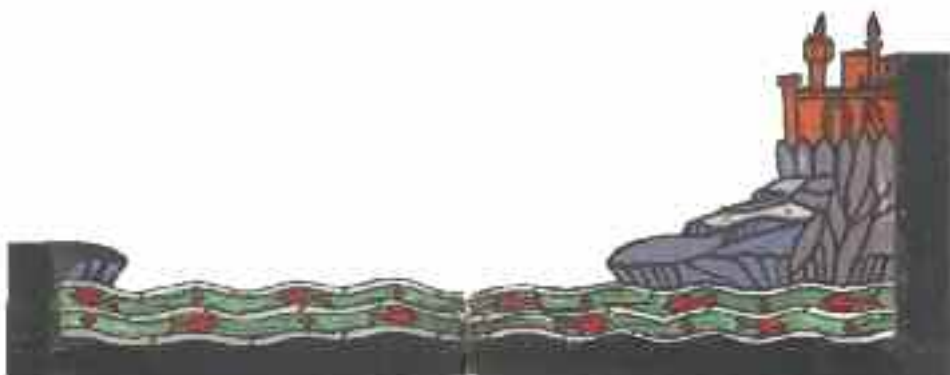


A Nap-báb A *tücsök és a hangya* című előadásból (PIM-OSZMI)

atmospheric elements, the language form of shadow play suited more serious ballads and mystery plays while the glove technique was appropriate for lighter, happier stories. From 1932 his series of appearances in the Váli utca school became public and their initial successes encouraged his independence. Puppetry was to become an occupation for the whole family. First with his wife – and later with their children – they created independent performances. In the their making they strove to eliminate the restrictions of the venue so nothing would stand in the way of the aims of adult education. Performance permission in the capital was followed by national permission. They were able to perform anywhere from the smallest villages, cultural houses and schools to the Academy of Music in Budapest. World War II interrupted their lives as wandering puppeteers and they escaped the bombing by moving to the countryside. During this time their sets became unusable and they had to start creating them again from scratch. The post-war flowering of puppetry movements and



A Királyfi és a Királylány bábja a *Halod-e te királyfia* című előadásból (PIM-OSZMI)



A Vár és a Tenger díszlete a *Halod-e te királyfia* című előadásból (PIM-OSZMI)

Az Erdő díszlete a *Cantata profana* című előadásból  
(PIM-OSZMI)

the Bábszövetség (Puppet Association) and the Népművészeti Intézet (Adult Education Institute) assisted them. He would have liked to make puppetry available to everyone. And he tried to achieve this through courses and, after retirement, adult classes. In these adult classes the technical work prior to the performance had a special role alongside learning and performing the production: “Sometimes I have to perform with many players. For example, in the *“Tücsöklakodalom”* (Grasshopper’s wedding) we needed 11 performers. This was very valuable in terms of education as I was able to employ many students.” In 1972 he was elected an honorary member of UNIMA in recognition of his art and work.

The history of eastern symbolic and sacred shadow play stretches back into mythical times. It gives an explanation for the essence of human existence as a metaphor. Using parable-like mythological themes and symbolic heroes, Büky presented the similarities with his shadow art. However, the puppet’s material (paper) and technical simplicity varies from the traditional eastern style. The reason for these variations can be found in his artistic programme as all the elements of his performances also served to spread and popularise Hungarian cultural values: “All peoples can only approach the general human from their own national nuances”. He drew his inspiration from Hungarian folk tales (*Három kívánság* – Three wishes), folk songs (*Kitrákotty mese* – Kitrákotty story), folk ballads (*Kőműves Kelemen*) as well as tales from China (*The magic pot*) and Finland (*Kalevala*). But he also adapted works by Hungarian writers (János Arany, Sándor Petőfi). He always used the original text in his performances, at most a cut version. Where necessary – if the mood demanded it – he complemented the performance with folk songs and background music. He strove for the collective experience and experience taught him to send the scores ahead of time so that later he would be able to include



the audience into the play through practised songs. His stage was made of wooden poles, the frame covered with textile. Its structure meant it was light as well as easy to assemble and transport, thus serving his existence as a wandering puppeteer. The screen was fixed above head height, under it was a track that assisted the fixing of the puppets and scenery. The only play to use back lighting took place primarily behind the screen, but in order to assure the greater effect of contours, he also ventured in front of the canvas. In the case of back movement with the puppet moved from the screen he was able to give nuances to the visual experience as at such time the puppet only projected a dim picture. In his memoirs he writes in detail about the movement in his adaptation of Béla Bartók’s *Cantata profana*: “We followed the Bartók text exactly – and every ten seconds was significant in the movement. We used the short prelude and postlude on the record. I successfully moved the scenery backwards and forwards in this shadow play. The forest scenery moving backwards and forwards for example depicted the mysterious ballad mood very well. By moving the forest flowers and plants of the scenery backwards and forwards, – thus their contours becoming sharper and then more blurred – they created a great effect.” He and his wife moved the puppets, their friends and later children helped in playing the live music. They created

all the dramatization, the figures, the scenery and props and the stage for their shows. They shared their experiences and methods through puppetry books as well as courses and professional circles. In 1936 their first book, *Magyar játék* (Hungarian play), was published which contained precise instructions for making stage and puppets alongside practical advice and puppet plays dramatized by them.

*“The first visual information of all theatrical genres naturally plays an important role, but it is not as defining in all genres as in puppetry. In other genres the subsequent behaviour of the actor can change the first impression. Puppetry, which is sharply defined and works with a definite, clear character that has one or two distinctive qualities, cannot take advantage of such techniques. The visual depiction here is not simply an additional element, but the essence of the work.”* Géza Balogh, who continues his train of thought by comparing the puppet to the Greek tragedy actors whose fate is predestined; they do not form the dramatic situations. The audience

receives the puppet complete with its stylised nature and restricted movement. Béla Büky's characters are also symbolic cardboard heroes condensing into themselves their predestination, past, thoughts and values. Just as his performances came to life based on soundly elaborated, artistic plans, the wooden stick figures moved by threads were also planned in minute detail. Their patterns were given by cutting out parts and in several performances they achieved coloured shadow play by sticking artificial silk onto the figures.

Teréz Séd summarised suggestive visual experience of their performances and creations thus: *“Anyone who saw and heard them would never be able to forget their staggeringly beautiful experience, the stunningly melodiousness of their penetrating clear singing, the simple, clear pathos of their speech, the statuesque power, Hungarianness. They also showed an example of genuine, effective, performance-style.”*

*Translated by Katherine Chapman*



Szarvasok-báb a *Cantata profana* című előadásból (PIM-OSZMI)





A Karagöz 500. kiállítás megnyitója a Pécsi Galériában - Balról: Komor István, a Zsolnay Örökségkezelő Nonprofit Kft. üzemeltetési igazgatója, Dr. Óri László alpolgármester, Cengiz Üzek karagöz játékos-képzőművész, Magyar Mieta szakfordító, Stefan Carelius, az Isztambuli Nemzetközi KUKLA Fesztivál menedzser-igazgatója és Pilári Gábor, a Karakulit Fesztivál művészeti vezetője.



BÁBKIÁLLÍTÁSOK – PUPPET EXHIBITIONS

KIÁLLÍTÁSOK – SZIMPÓZIUMOK – WORKSHOPOK



Szimpózium a török Karagöz-játék történetéről. Cengiz Özek török képzőművész előadása. Helyszín: Pécsi Galéria





**THOLPAVA  
KOOZHU**

A KERALAI TEMPLOMI  
ÁRNYJÁTÉK FÉNYEI  
INDIA

HATTYÚHÁZ · PÉCS  
ÁPRILIS 7-25-IG

VENETI EGYETEM INTERNATIONAL  
KÖZMŰVÉSZETI ÉS SZÍNHÁZI TUDOMÁNYOS  
KUTATÁSI ÉS KÖZVETÍTŐ KÖZPONTJA  
2013. ÁPRILIS 21-25. PÉCS    2007. ÁPRILIS 21-25. PÉCS

**KARAKULIT**



Szimpozium a keralai árnyjátékról, előadó: Ramachandra Pulavar, valamint a Navarasa Sadhanáról (az érzelmek mimes színházi kifejezési formái), előadó: Gopalan Nair Venu mester. Helyszín: Hattyúház





Gopalan Nair Venu színház történetész, kathakali mester előadása - Helyszín: Hattyúház



A pava kathakali jellegzetes kesztyűs bábfigurája



**YINGXI**

A SELYEMVÁSZNAK HŐSEI  
KÍNA - CHINA

ÁPRILIS 7-25-IG  
HATTYÚHÁZ · PÉCS

MÁRKISZNYAI  
KÖZMŰVELÉSI ÉS MŰVÉSZETI KÖZPONT

**KARAKULIT**  
KÉZMŰTRŐZÉSI ÉS MŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS  
2017. ÁPRILIS 20-25. · PÉCS  
INTERNATIONAL  
SHADOW PUPPET  
EXHIBITION  
APRIL 20-25 2017 · PÉCS



中国·广东·汕尾 欢迎您  
WELCOME TO CHINA, GUANGDONG SHANWEI

中国·广东·汕尾 欢迎您  
WELCOME TO CHINA, GUANGDONG SHANWEI

中国·广东·汕尾 欢迎您  
WELCOME TO CHINA, GUANGDONG SHANWEI

中国·广东·汕尾 欢迎您  
WELCOME TO CHINA, GUANGDONG SHANWEI



A Dél-kínai Lufeng árnyjáték történeti kiállítása



Képek a kínai bábkiallításból





Szimpozium – Dus Polett színháztörténész, a wayang kulit indonéz árnyszínház szakértőjének előadása. Helyszín: Művészetek és Irodalom Háza – Martyn Ferenc Galéria



Dus Polett tárlatvezetése az indonéziai wayang-kiállításon



Részletek a kiálltásból –  
az Indonéz Nagykövetség  
Dus Polett és Vermes Vera  
gyűjteménye



# AZ ÁRNYAK JÁTÉKA

**BÜKY BÉLA**  
**ÁRNYBÁB HAGYATÉKA**

ÁPRILIS 3-28-IG  
PÉCS, KIRÁLY UTCA 9.

## KARAKULIT

HELVETIKUSI  
ÁRNY-JÁTÉK  
FESTIVAL & KIÁLLTÁS  
2017. ÁPRILIS 21. - Május

INTERNATIONAL  
SHADOW PUPPET  
FESTIVAL & COLLECTION  
APRIL 21-28, 2017 / PÉCS

Ag. MÁRKUSZHELY  
www.markuszhely.hu



Részletek Büky Béla árnybáb hagyatékának kiállításáról (OSZMI gyűjtemény)



Jelenet Büky Béla  
árnyjátékából



Workshop a Büky-kiállításon





Fesztivál-megnyitó – árnyjáték a Dzsámi épületén



A kínai Guangdong Lufeng Árnyszínház művészei a megnyitón a Nádor Galériában



## MEGNYITÓKÉPEK – BÁBOSOK – BÁBELŐADÁSOK



Fesztivál-megnyitó – árnyjáték a Nádor Szálló épületén



Gopalan Nair Venu színháztörténész és a Tholpavakoothu színház tagjai Indiából



Fesztivál-megnyitó a Nádor Szálló galériájában Makhult Gabi lengőszobraival



Fesztivál-megnyitó – a Nádor Szálló galériájában Makhult Gabi lengőszobraival



Nemzetközi zenekar a fesztivál megnyitóján, jobbra Szokolay Dongó Balázs, a megnyitó-ceremónia zeneszerzője és zenei vezetője, balra Horváth Zsombor muzsikusk



Megnyitó-képek a Nádor Szállóban (Pilári Gábor Dr. Őri László alpolgármesterrel /fenn/ és Dr. Hoppál Péter államtitkárral /lent/)



A Varázsfa című Karagöz-játék Cengiz Özek előadásában





Cengiz Özek Varázsfa című előadása



A Guangdong Lufeng Kínai  
Árnyszínház művészei



A róka és a holló/The Fox and the Crow

Előadás után a kínai  
bábosok gyerekekkel  
a függöny mögött



A kakasviadal/The  
cockfight



A kakasviadal/The cockfight

A könnyező torony/  
Weeping Tower



Az indiai előadás előtt  
Gopalan Nair Venu mester  
köszöntője (tőle balra Pílári  
Gábor és a tolmács)



Rahul Chhabra, India  
magyarországi nagykövetének  
köszöntője a Rámájána  
előadás előtt

Bevonulás az előadás előtt.  
Középen Krishnan  
Kutty Ramachandra Pulavar,  
a Tholpavakoothu  
Színház vezetője



Rámájana – A Tholpavakoothu Színház szakrális árnyjátéka (Kerala)



Jelenetek az előadásból



A Líseň Színház Szávítri előadása (Csehország)



Jelenet a Szávítri előadásából

A Líseň Színház társulata előadás után: Martin Ondruš, Luděk Vémola, Eva Krásenská, Jana Francová



Az „i” betű, avagy  
tanulmány  
a fény átfordításáról.  
R: Tadeusz Wierzbicki,  
Studio Form Świata  
(Lengyelország)



Boráros Szilárd  
workshopja



Grosschmid Erik workshopja

Lénárt András és  
Aracs Eszter  
(Mikropódium Színház)  
családi workshopja



Clementina Kura-kura és  
Susanna Bologna  
workshopja és előadása  
(El gecko con botas  
Compania, Spanyolország)



A SunCab.org társulat  
színházi cirkuszkocsija  
a Jókai téren



Pillanatkép a fesztiválról...  
Az indiai bábosok és  
a Pozsonyi Színművészeti  
Főiskola Bábtanszékének  
hallgatói tanárjukkal,  
Marika Kecskésóváival  
(alsó sor közepén)



A Wayang Rayakaja  
Árnyszínház művészei és  
előadásuk részlete.  
Jobbról: Herlambang  
Bayu Aji dalang, zenészek:  
Camilla Kussl, Dorle Ferber,  
technikai vezető:  
Michael Kussl



Csoportkép a díjátadó ünnepség  
után. Pilári Gábor és Vajda  
Zsuzsanna (MárkusZínház) a kínai  
bábművészekkel.



A fesztivált záró pillanatok:  
Vajda Zsuzsanna és  
Pilári Gábor  
Helyszín: Nemzeti Színház



Fesztiválzáró Cengiz Özekkel



Fesztiválzáró – Az El gecko con  
botas compania tagjaival,  
Clementina Kura-kurával és  
Susanna Bolognával



Fesztiválzáró Ramachandra Pulavarral és Gopalan Nair Venuval



Fesztiválzáró Tadeusz Wierzbickivel



A fesztivál rendezőinek árnyképes zárójátéka  
– balról: Vajda Zsuzsanna, Pilári Lili Eszter, Pilári Gábor, Pilári Áron



Fesztivál után az indiai bábosokkal a Széchenyi téren és az utcán

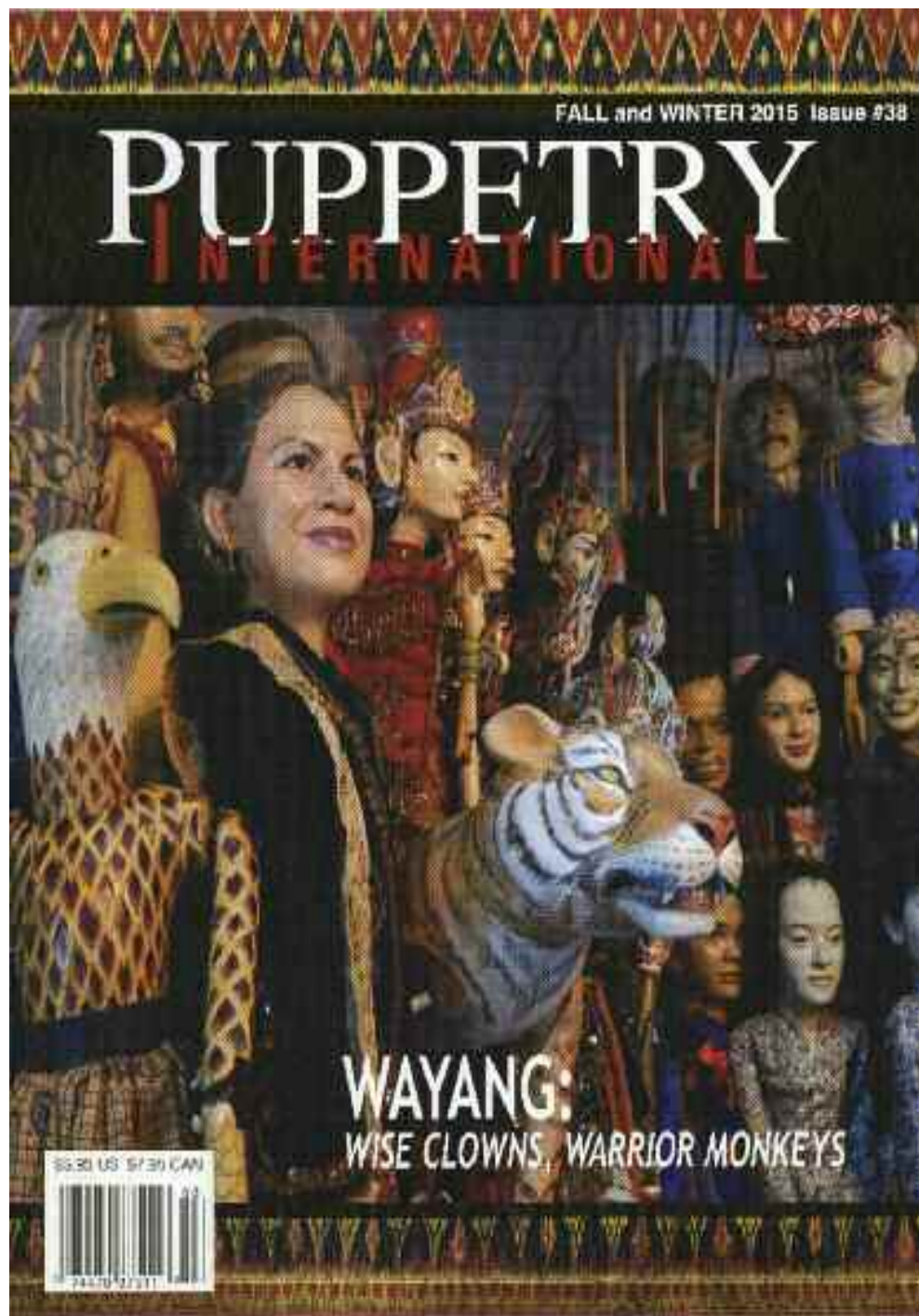




**KARAKULIT**

NEMZETKÖZI  
**ÁRNY-JÁTÉK**  
 FESZTIVÁL & KIÁLLÍTÁS  
 KÖRÉKORRSZÁG INDIA KÍNA  
 INDONÉZIA LENGYELORSZÁG  
 CSEHORSZÁG SPANYOLORSZÁG  
 SZLOVÁKIA MAGYARORSZÁG  
 2017. ÁPRILIS 21-25

INTERNATIONAL  
**SHADOW PUPPET**  
 FESTIVAL & EXHIBITION  
 21-25 APRIL 2017  
 PÉCS-HUNGARY



**Balogh Géza****WAYANG: BÖLCS BOHÓCOK, HARCOS MAJMKOK**

Az európai kultúra történetében hiányzik a folytonosság. A görög színházat is újra fel kellett fedeznünk, miután a keresztény középkor eltörölte a föld színéről az antik világ emlékeit, az ókori műveltség bölcsőjének hatalmas eredményeit. A reneszánszban minden újra kezdődött: fel kellett fedezni a görög-római kultúra és tudomány emlékeit. Seneca halálát követően (Kr.u. 65) majdnem ezer év telik el, mire ismét valamilyen dramatikusszövegek születnek a kontinensünkön.

Ázsia és Afrika helyzete egészen más. Ott a hagyományok folyamatosan élnek, még hozzá olyan régi időkől, amelyekről csak bizonytalan feltevésekre támaszkodhatunk. A színház történetéig maig nem döntötte el például, hogy megelőzte-e a bábjáték az egyéb drámai művészetek megjelenését a Távol-Keleten, vagy pedig a dráma hatott termékenyítőleg a bábművészet különböző formáinak kialakulására. Mindkét állításra találhatunk érveket, mint ahogy a Kelet kultúrájának évezredek homályába vesző kezdetei is hasonló bizonytalanságban tartják a kutatókat. Egy legenda szerint Kínában állítólag már háromezer évvel ezelőtt játszottak bábjátékot, a jávai színháték legfejlettebb változata, a *wayang* is nagy hatással volt Ázsia egész kultúrájára.

Az amerikai kontinens tudósai 2015-ben a *Puppetry International* című folyóirat teljes őszi-téli számát szentelték a keleti bábjátéknak. Indonézia és Malajzia egykori és mai játékkormait mutatták be. A kiadvány szerzői természetesen nem történeti áttekintésre vállalkoztak, ötven oldalon ez aligha volna

lehetséges. De a tematikus szám a bábjáték kezdetéhez tér vissza, és a *wayang* különféle fajtáinak alakváltozásait elemzi. A szó némi bizonytalanságot takar mifelénk. Eredeti jelentésén máig vita folyik: ősz, báb, játék is lehet. Egyik fajtáját, a *wayang golek*et Richard Teschner vezette be a 20. század elején az európai bábművészetbe és a szakmai köztudatba, majd Blattner Géza 1919-ben bemutatott szecessziós műsorának címében találkozhatott vele a budapesti közönség. Blattner műsorában, a *Wayang játékokban* azonban oldalról mozgatót sík figurák szerepeltek, míg Teschner figuráira jobban hasonlítottak obrazcvo bábszínházának pálcás bábjai, amelyek a második világháború után egész Európában elterjedtek. A szláv nyelvterület hamarosan önálló szót is gyártott hozzá, és a jávai eredetre utalva „javajkának” nevezte el. Sok más országban – így nálunk is – vagy megmaradt a *wayang* elnevezés, amelynek az írása fokozatosan átalakult a fonetikus vajanggá, vagy a könnyebb érthetőség kedvéért pálcás bábként emlegetik. Az előbbi változat önállóan mindenképpen pontatlan, csakis jelzős szerkezetben használható, hiszen a *wayang/vajang* számos bábtípus jelölésére szolgál, és félreértésekre ad alkalmat.

„A *wayang epikus csaták, istenek és majmkok alakját, egész éjszakán át tartó előadások trópusi gyönyörét, a gamelán<sup>1</sup> zengő szépségét idézi elénk* – írja a *Puppetry International* előszavában Andrew C. Periale<sup>2</sup>. – A szó *alighanem az ősi „bayangból” ered, ami árnyat jelent, de ahogy Kathy Foley<sup>3</sup> professzor felhívja rá a figyelmünket, a „shangiang” is*

1 A gamelán zenekar alaphangszerei gongok, fémlapok, üstök, dobok, xilofon, citera, bambuszfuvala és egy kéthúros hegedűfajta, a *rebab*. A kísérezőzenének is sajátos dramaturgiája van: másfajta hangrendszer szolgál meg az indiai eposzok előadásain és más a jávai hősmundák alatt. Az előbbi neve *slendro*, az utóbbi *pelog*.

2 Andrew Periale amerikai bábjátékos, író. Feleségével 1986-ban megalapította a Perry Alley Theatre-t. A *Puppetry International* felelős szerkesztője.

3 Kathy Foley a kaliforniai egyetem színháztudományi tanszékének tanára. Kutatási területe az ázsiai színház.

ott bujkál mögötte, amely a messi múltból előlépő szellem vagy istenség. A wayang ma már nem csupán árnyjáték típusokat foglal magába (a wayang topeng maszkokat alkalmaz, a wayang golek pálcás báb, a wayang beber pergamentkeresre festett kép, stb.), hogyan tekinthetjük hát mégis meghatározó jellemzőnek az »árny« állandó jelenlétét ebben a művészetben? Az árny tökéletes harmóniában van jelen azoknak az országoknak a kultúrájában, ahol a wayang virágzik, elsősorban Indonéziában és Malajziában. Képes a lét spirituális aspektusát kifejezni, miközben mi csak áttételesen tudjuk szemlélni a vásznon zajló eseményeket, mintegy »tükrök által homályosan«. A hagyományos wayang árnyjáték előadásokon a közönség a vásznon mindkét oldalán ül,<sup>4</sup> látja a világ színét és fonákját. Képes közlekedni a két világ között. Egyszerre kísérletező és szimbolikus a jelenléte. [...] A wayang az elbeszélés ősi formája, a legelső kapcsolat a világgal, amely a Rámájában és a Mahábháratában megjelenik. A néző visszatér a 9. századba. Igaz, nem megy el egészen a források eredetéig, hiszen néhány tudós szerint azokat a Krisztus előtti 3. évszázadban kell keresnünk.” A két hatalmas mitikus eposz azonban nem csupán India kultúrájának alapköve, de egész Délkelet-Ázsia szellemi világának alakulását döntően befolyásolta. Az indonéz szigetvilág területein már az időszámításunk kezdetén megjelentek az indiai bevándorlók, magukkal hozva magasabb kultúrájukat és a brahmanizmust. Nyilvánvaló, hogy az indonéz árny- és

bábjáték területén is korán felbukkannak az indiai témák. A wayang purva Jáva őstörténetét dolgozza fel, amely a Mahábháratára és a Rámájánára épül. A wayang golek kialakulását a legenda szerint az egyik jávai állam uralkodója kezdeményezte. A wayang klitik félplasztikus bábjait pálcákkal mozgatják a fehér vásznon előtt. Malajzia bábművészeti emlékei közül pedig a wayang melayu a legkorábbi, amely a jávai wayang kulitta emlékeztet, és szintén a két nagy indiai eposz epizódjait dolgozza fel. De a szerkesztő már a szám bevezetőjében kijelenti, hogy a cikkírók nem a báb történet fejezeteit kívánják felidézni, csupán utalnak néhány fontos, ma is élő játékformára. Kathy Foley és Karen Smith<sup>5</sup> Kozmikus hegycsúcs című írása a wayang egyik különlegesen szép és szimbolikus fajtáját, az életfát mutatja be néhány közép-jávai példa segítségével. Matthew Isaac Cohen<sup>6</sup> a műfaj egyetemes hagyományait és jelenkori útkereséseit elemzi Egy dalang kilátásai című esszéjében. Joko Susilo<sup>7</sup> Vallásos előadás Jáván című emlékezése gyerekkori élményeit idézi fel dalang édesapja működéséből. A cikkíró tízéves korában készítette el első önálló, egész éjszakán át tartó wayang kulit-előadását. Kristin Haverty<sup>8</sup> egy 2001-es Bali-szigeti utazása emlékét idézi fel, amelyre I Wayan Narta dalang játékost kísérte el egyetemistaként. A cikkíró a népszerű amerikai indonéz-specialista író, Mary Sabina Zurbuchen egyik könyvéből idéz: „A dalang, aki már sok időt töltött a formák és fortélyok manipulálásával, mindig múlt időben beszél; az egységes verbális formában

4 A jávai árnyjáték jellegzetes vonása a közönség elhelyezkedése. A régi társadalmi konvenciók nyomán a férfiak a játékos, a dalang oldalán ülnek. Így tulajdonképpen nem árnyjátékot látnak, hanem a megvilágított vásznon előtt mozgó színes figurákat. A férfinezők beavatottak, az előadás nem rejteget előttük titkokat. Ellenben a nők és a gyerekek a túldoldalon foglalnak helyet, és így teljes marad számukra az árnyjáték illúziója.

5 Karen Smith ausztrál bábművész, képzőművész, gyűjtő, az UNIMA USA és az UNIMA India korábbi elnöke. Évekig élt Indonéziában és Indiában.

6 Matthew Isaac Cohen brit tudós és dalang játékos, a londoni Royal Holloway Egyetem Nemzetközi Színházi Intézetének tanára, a wayang kulit hagyományainak kutatója.

7 Joko Susilo az indonéziai Solóban tanulmányozta az árnyjátékot a STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia) Intézetben, majd 1987-től ugyanitt működött tanárként. 1993-tól Új-Zélandban élt. Doktori disszertációját az Otago Universityn védte meg 2000-ben. Egész éjszakás wayang kulit előadásokat játszott Indonézia több nagyvárosában.

8 Kristin Haverty bábjátékos, stop-motion sziluet animátor és zenész. A Tears of Joy Színház tagjaként turnézott, a Sarah Lawrence College-ban és a Bali-szigeti Wayan Nartha Intézetben tanult. Jelenleg az UNIMA-USA vezetőségi tagja és az atlantai Center for Puppetry Arts munkatársa.



Purbaya a wayang golek lenong betawi bábjai között. Fotók: Dave Heesen és Karen Smith



Aynu zenészei a színpalán mögött



Jelenet a Poro Oynából: Aynu mítosza (2014) Fotók: Gerardo Perez



Purbaya gyűjteményének bábjai, Barack Obama figurája

és az előadás összefüggéseiben mégis mindig jelen idejű a játéka.<sup>9</sup> Ez a kettős idő, a múlt és a jelen együttes jelenléte ragadja meg a tanulmány szerzőjét a nagyszerű dalang játékos szigorúan tradicionális és minden ízében modern wayang kulis előadásában. Mintha még a 21. században is érvényesülne a *Mahábhárata* utólag betoldott keretelbeszélésének epikus dramaturgiája.<sup>10</sup>

Marianna Lis<sup>11</sup> *Wayang Bocor* című tanulmánya az újabb indonéz árnyjátékos nemzedék egyik képviselőjét, Eko Nugrohót mutatja be, aki 2008 decemberében készítette első wayang bocor előadását a jakartai Salihara Színházban *Becsomagolt szív egy hűtőszekrény belsejében*<sup>12</sup> címmel. Az előadás a rendező korábbi műsoraiban is alkalmazott fekete-fehér animációra épül. A különös, flexibilis figurák egy családi tragédiát játszanak el, amelynek okozója a házaspár transzvesztita fiúgyermeke. A válság tetőfokán a feleség viszonyt kezd egy másik férfival, mire a férj megöli. Az előadás végén mindenki meghal, mint egy valamirevaló Shakespeare-tragédiában. A játék az európai színház és a wayang kulis kombinációja. A wayang bocor (bocor: lyukacsos, szivacszerű) az abszurd színház felé kacsintgat, miközben következetesen őrzi a báb- és árnyjáték hagyományait, és némi iróniával követi a Shakespeare-színház dramaturgiai elveit. Larry Reed<sup>13</sup> A *wayang felé* című önvallomása arról számol be, miként választotta hivatásul az egykori színész, filmes, fotográfus és nyelvész az amerikai

kontinensen alig ismert játéktípus népszerűsítését. Azt is mondhatnánk, hogy életútja az ellentétpárja Eko Nugrohóénak. Tetszetős fordulat önéletrajzában, hogy a sorsa akkor dőlt el, amikor egy nyolcmilliméteres felvevőgéppel elindult Indonéziába, és az egyik faluban ellopták a kameráját. Mihez kezdhetett a nélkülözhetetlen munkaeszköz elvesztése után egy vadidegen távol-keleti országban, ahol egyetlen szót sem ért azokon a nyelveken, amelyeket ott beszélnek? Szorult helyzetében betévedt egy árnyszínházba. Szerelme első látásra. És ahogy a giccses regényekben lenni szokott, a történet úgy folytatódott, hogy néhány év múlva visszatért, és örök hűséget esküdött szerelme tárgyának. Nonprofit szervezetet alapított, amely arra vállalkozott, hogy az amerikai közönséget megismerteti az árnyjátékkal. „Az indonéz gondolkodásában az «árny» azt is jelenti, hogy «fantázia» – írja. – Egy olajlámpa lángjánál bábok sziluettjeit látjuk egy vetítővásznon. A gamelán-zenekar hangjaira izgalomba jönnek a nézők. Az egész falu feszülten vár. A filozofáló hajlamú felnőttek és a kacagni vágyó gyerekek együtt bámulják a csodát, amelyben románcok is akadnak, hogy a tinédzser korosztálynak is jusson valami kedvére való. Amióta a történeteket rögtönözve játsszák, még a legrégebbi história is minden éjjel vadonatújnak látszik.” A hazatérés után olyan előadások születtek a ShadowLight Productions színpadán, mint A *prérifarkas utazása*<sup>14</sup> 2000-ben, A *folyó szellemei*<sup>15</sup> 2009-ben, vagy a *Poró Oyna: az Aynu mítosza*<sup>16</sup> 2014-ben.

9 Mary Sabina Zurbuchen: *The Language of Balinese Shadow Theater* (A Bali-szigeti árnyszínház nyelve), Princeton University Press, 1987, 253.

10 A keret-elbeszéléses megoldás végig jellemző a *Mahábháratára*, amely régiesen párbeszédese: egyes beszédben idézi a szereplők szavait, „X.Y. szólt” típusú formulával, ahol pedig nem valamelyik szereplő beszél, ott „a dalnok szólt” szöveggel egészül ki a szöveg.

11 Marianna Lis lengyel színháztörténész. Mester fokozatát a varsói Aleksander Zelwerowicz Színművészeti Akadémián szerezte 2011-ben, jelenleg a Lengyel Tudományos Akadémia doktori iskolájának hallgatója. Disszertációját a wayang újkori változatairól készíti.

12 Bungkusan Hati di dalam Kulkas

13 Larry Reed a hetvenes évek elején fordult az árnyjáték és a wayang felé. Az évtized végén megalapította a ShadowLight Productions elnevezésű színházát. Az elsők egyike volt az amerikai kontinensen, aki élethivatásul választotta a Távol-Kelet árnyjáték művészetének terjesztését.

14 Coyote's Journey

15 Ghosts of the River

16 Poró Oyna: The Myth of the Ainu. (Az aynu törzs Japán északi részén él.)

Karen Smith másik tanulmánya Tizar Purbayát, a 2015-ben agyvérzés következtében elhunyt indonéz bábművészt mutatja be, aki a wayang kult után felfedezte a maga számára a wayang golekét is, méghozzá annak sajátosan indonéz fajtáját, a Betawi stílusú bábjátékot. A „wayang golek lenong Betawi” tradíció a gyarmati időkbe vezetnek vissza, amikor még a hollandok (a betawi őslakosokra utalva) Batáviának nevezték „Holland Kelet-India” fővárosát, a mai Jakartát. A fiatal Tizar Purbaya előbb a wayang kult betawi iskoláját járta ki, és elmélyedt a dalang mesterség különleges világában. Több tucat alkalommal turnézott Japánban, és nagy hatással volt rá a bunraku. Tulajdonképpen ennek köszönhető, hogy felfedezte a Szunda-szigeten is megtalálható wayang golekét, amely a legenda szerint 1584-ben az egyik jávai állam uralkodójának kezdeményezésére jött létre. De míg a hagyományos változat a *Mahábhárata* és a *Rámájána* epizódjait dolgozta fel, Tizar Purbaya első sorban saját népe történelméből, a holland gyar-

matosítók elleni lázadásokból, vagy Jakarta régi városi folklórijából és szellemtörténeteiből merítette témáit. 50-80 centiméteres bábjai teljesen plasztikusak, fából faragott, naturalista fejekkel, amelyek néha élethű szobroknak tűnnek. Halálával nem szakadt meg a wayang golek lenong betawi újkori története. Három fia, Mario, Ricky és Reza tovább folytatja a megszállott apa szép hivatását.

A gondosan válogatott arcképcsarnokot egy malajziai dalang, Mak Erak pályaképe, a wayang és az iszlám politika összefüggéseit elemző írás, a görög mitológia továbbélését biztosító wayang-feldolgozások elemzése és egy homályos múltú jávai árnyjáték-fajta, a *wayang sasak* létrejöttének történelmi, vallási és szociális hátterét ismertető írás egészíti ki.

(*Puppetry International*. Fall and Winter 2015. 38. szám, *Wayang: Wise Clowns, Warrior Monkeys*. Az UNIMA-USA folyóirata)

## WAYANG: WISE CLOWNS, FIERCE MONKEYS

Géza Balogh's review features the Atlanta-based American journal, *Puppetry International*. Specifically, he presents the Fall/Winter 2015 issue, which highlights the modern-day metamorphoses of the traditional shadow puppetry of Indonesia and Malaysia. In the introduction, Andrew Periale, Editor-in-Chief of the magazine, writes: "Wayang is an ancient form of storytelling – the earliest references (according to some sources) go back to the 9th century – but not as ancient as the stories at its roots: the *Ramayana* and *Mahabharata*. One must exercise caution when putting a date on these epics. Some scholars believe the 3th century BCE is likely, their origins lost in Indian antiquity." The article features the following: Kathy Foley and Karen Smith: *The Tree of Life*; Matthew Isaac Cohen: *Performing Wayang Internationally: One Dalang's Perspective*; Dr. Joko Susilo: *Religious Performance in Java*; Kristin Haverty: *Becoming Modern in Bali*; Marianna Lis: *Wayang Boco*; Larry Reed: *My Life with Shadows*; Karen Smith: *Wayang Golek and Tizar Purbaya* and William F. Condee: *Wayang and Political Islam in Malaysia*.

# PUPPETRY INTERNATIONAL

Issue no. 38

Editorial Pages by Andrew Portale ..... 2

## SPECIAL SECTION: WAYANG

|  |    |
|--|----|
| The Tree of Life/Cocoon Mountain by Satry Fidy/Karen Stroh .....   | 4  |
| Performing Wayang Internationally by Matthew Isaac Cohen .....     | 8  |
| Religious Performance in Java by Joko Susilo .....                 | 12 |
| Sugesti Sengul by Kristin Mavery .....                             | 16 |
| Wayang Boco by Marianne Lin .....                                  | 20 |
| My Life with Shadows by Larry Reed .....                           | 23 |
| Wayang Golok Lenceng Betawi and Tisae Parhaya by Karen Stroh ..... | 25 |
| Wayang Kelantan Beyond Borders by Kathy Foley .....                | 28 |
| Wayang and Political Islam in Malaysia by William F. Condee .....  | 32 |
| Wayang Gresh Myths by I Nyoman Sedana .....                        | 35 |
| A Letter From Oz by Peter J. Wilson .....                          | 36 |
| Wayang Sasak by David Wardeh .....                                 | 38 |

## NEED TO KNOW

|  |    |
|--|----|
| The Pitarasagan & Mechanical Theater of Peter Blument by Ryan Roward ..... | 42 |
| Ety Fery's Gramichea: review by Theresa Semler .....                       | 46 |
| 2014-2015 UNIMA-USA Citations .....  | 48 |

©2015 UNIMA USA

Puppetry International is a publication of UNIMA USA, Inc.



American Center of the  
UNION INTERNATIONALE de la MARIONETTE  
fostering international friendship and understanding through the art of puppetry  
c/o Center for Puppetry Arts, 1401 Spring Street, NW  
Atlanta, GA 30309 USA • Tel: 404-525-8089 • www.unima-usa.org

On the COVER:  
Wayang Golok Lenceng Betawi  
and Tisae Parhaya  
(see article, page 25)

## ÜVEGDIA-MESE

### BEVEZETŐ BLATTNER GÉZA ÜVEGDIAINAK LEÍRÁSÁHOZ

Blattner Géza életművének alakulását, kibontakozását a háború befejezéséig kísérelhetjük végig. A háború után ugyanis már nem tudott visszatérni korábbi színházához: társulata szétszéledt, a színházépületek – amelyek befogadták előadásait – tönkrementek vagy megsemmisültek, bábjai pedig még a háború vége előtt egy bombatámadást követően eláztak az alkotó pincéjében.

1945-től egyszemélyes vándorbábosként járta a vidéket Párizs környékén. Színházának korábbi sikerei azonban továbbra is segítették őt a bábművészet ügyének előmozdításában, egyre gyakrabban hívták őt különböző európai helyszínekre előadást tartani, oktatni. Ettől az időszaktól kezdve Magyarországra is sokat hívták.

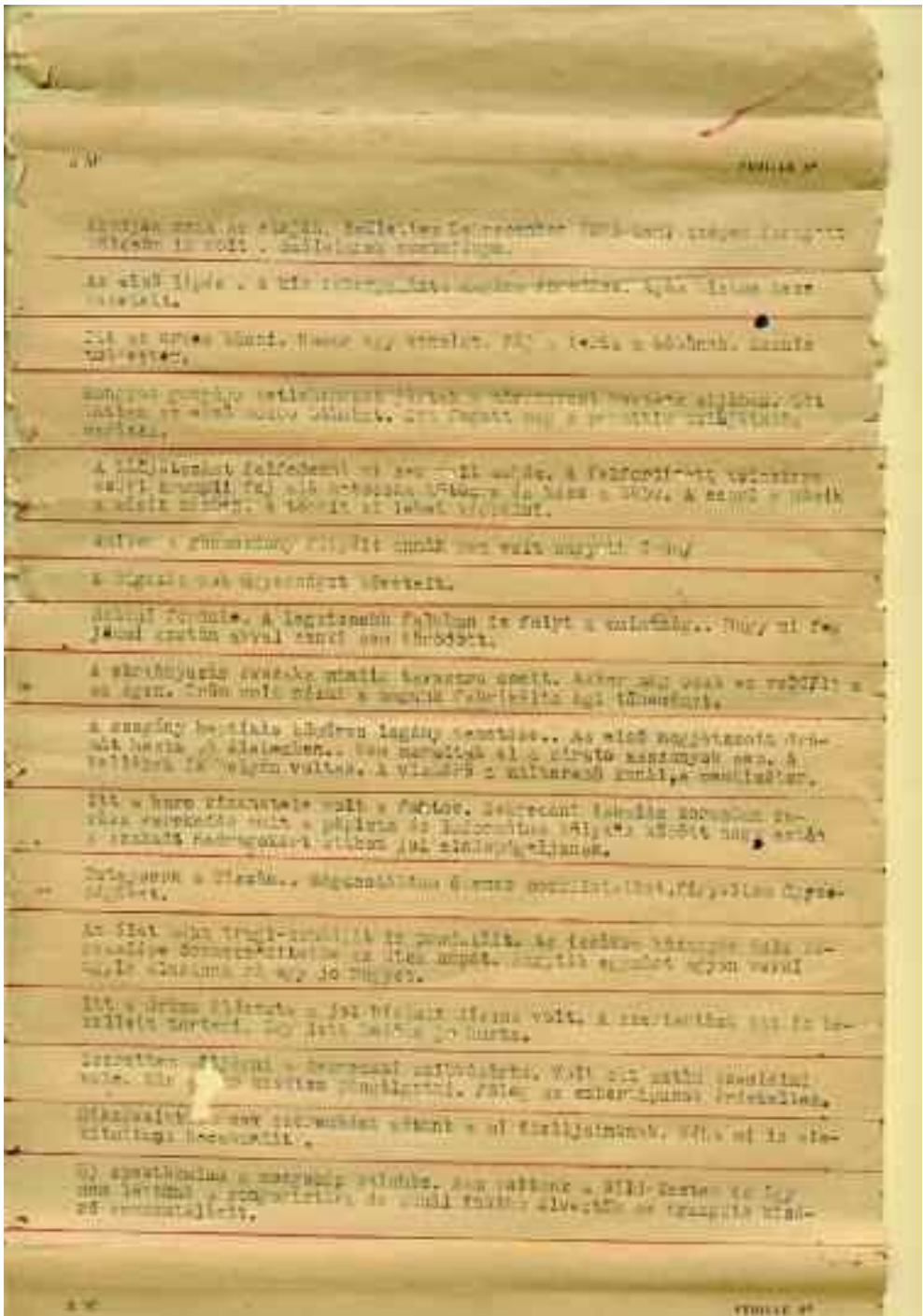
Blattner Géza üvegdiá-sorozatának elkészülte is egy ilyen meghíváshoz köthető. Az alkotó egyik magyarországi útja során adta elő életének történetét: a több mint száz darab üvegdiát saját mondataival kísérte. Ezeknek az apró szövegegységeknek, dia-alírásoknak a sorozatát őrzi az OSZMI Bábtárában megtalálható „tekercs”. A felgöngyölt papíron nemcsak a diák izgalmas, néhol költői, néhol mesélői kedvről árulkodó sorai olvashatók:

belőlük összeállítható Blattner Géza és az Arc-en-Ciel története is.

A tekercsen kétféle szöveget találhatunk: gépírással jegyzett és kézzel írt szövegeket, amelyeket Blattner piros vonallal választott el – így egy „korábbi” és egy „későbbi, kiegészített” narratíva is kirajzolódhat. Blattner Géza munkásságának tanulmányozásában már csak azért is hiánypótló ez a feljegyzés-lánc, mert az életmű (a háború, az eltelt évek és az emigráció miatt) csupán töredezett adatokból állítható össze. Az alkotó és színháza egyik legfontosabb dokumentumáról van szó, amely kivételes helyet foglal el fennmaradt műveinek az életműben történő elhelyezésekor, és nem kevésbé lényeges intézménytörténeti és magánéleti adatokat tartalmaz.

E tekercs-et közöljük most folyóiratunk mellékletében, kiegészítve néhány üvegdiával, mely gyűjtemény teljes mennyiségében az OSZMI-ban kutatható. Mivel a „tekercs” iratának képi megjelenése is fontos része az aláírásoknak, a tekercs-et eredeti formájában közöljük, bízva benne, hogy a kézirat-olvasás nehézsége ellenére hozzájárul e bábtörténeti kincs megértéséhez.

Hutvágner Éva



Blattner Géza üvegdia-sorozatának kép-alírásai „tekercsen”, kéziratban. (PIM-OSZMI)



1929-ben az Unicum micsodék paktusok valjan  
 Arc-ou-ciel elnevezésre paktusindokammal  
 minden el or. első díjat. Ez a színházban 2  
 díjazás volt. ~~És~~ A műsor egyik fele  
 marionettel kezdődött majd a varázsló, Lee Kádor  
 a fente színpadon szalababakkal játszottunk  
 A pantomim jellegű darabokkal színpadi  
 akciókat a színház 2 oldalán elhelyezett felhő-  
 jén nézők bárium porra páfesside tüntették  
 ez előszörak semondója. A korszakról jellegű FUTUR

1929-ben az első párizsi bemutatóhoz Marie,  
 Vachhoff Lenin kontatónéje és maga személt  
 ján békésítő kitaláció 3 borból formált  
 játékos babáját

Balázs Béla, Habsz és a Hold exsztíjje franciara  
 fordítva Huszár Károly maggas robbanó paragitt  
 báriummal mutatjuk be.

A a színház talalkor mák. A magjáték.  
 Atrikulált felettére jötték sük figuráimmal  
 amelyek világos színekben magjátéjított  
 hatékony elött magjáték.

A Habsz és a golyó Les Fontaines magjáték  
 pantomim változatában Fried Tivadar  
 színész marionettjeivel mutatjuk be

Vallashuon Zolla magjátékát. feletté hától elött  
 magjáté rozzoff színekben tüntették. Szalma  
 fordításos sük figuráimmal mutatjuk elő

1930-ban a belga Liege-a III. mondták sük  
 korszak marionettjeivel a korszakban korszak  
 ján békésítő alitán ki

És a Vachhoff a pantomim magjáték

Híme Varllet a montparnassé művésze  
 angliaként hazmáltam jökedével onlogatja  
 az ingyenes lelépéseket. Telt ház. A kassza  
 üres, de legyalult megismerlek a kassza  
 nagy mára képes a belyűk.

Alkalmazás figuráimmal. Mókások János Buvák  
 Hosszúkat pantomim változatokban mutat-  
 ták be. Itt a hátul koronázott meg az  
 utatlatosó Wayang piereu általános silefigurái-  
 mat hátulról. Primes reflektorok világitás  
 meg

Holokostári Zsigmond Párisban élő festő  
 első absztrakt művein. a Madame L'EXPOSÉSE

Ugyancsak Holokostári a statikus táncosnő

Daleros művészei jára: da toute petite  
 maison gyerekek daloskijához Tóth Sándor  
 faragva a zsinoros marionetteket

Palota Béla könnyű művészt franciára  
 fordította 1931-ben adták elő. A kassza be-  
 szűnt éle véletlenül olyan nagyra esett amikor  
 Párisban más helyszínen nem mutatnak  
 be új színdarabokat. 117. mesztiro a más-  
 napi napokban feljegyelt a babok adta  
 leltározást is megismeresek. adóid  
 A.R.C. - E.R. - C.I.E.L. művészi művészt-együttelése

Tóth Sándor Vak Vadász elnevezésű panto-  
 mimhez megírta zsinoros marionetteket farag-  
 ták általánosan a vak vadász mesztiro rólul  
 elvett és a fan mill begyűjtött a színpalak megít  
 foglalásuknál művészt a színpalot. Ennek a madárgy  
 kiegészítéssel is dacára hogy feloldhat a nyitk az  
 -íttek hogy az hozzatartozik a fátalok.

Ugyancsak Tóth Sándor váza színe. Pierre









Pár nap múlva a dalok elváltak a kezétől, és  
 a dalok a kezétől elváltak a kezétől, és  
 a dalok a kezétől elváltak a kezétől, és  
 a dalok a kezétől elváltak a kezétől, és

1944. Évesi beszámolója és a Széchenyi Könyvtár újraindítása  
 a Fehérvári.

1944

1944. IV

26. Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

27. A Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

28. Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

29. Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

A Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

30. Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

31. Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

32. Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

33. Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

Egy életemben nem voltam a Fehérvári  
 a Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

34. Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

35. Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

36. Széchenyi Könyvtár újraindítása a Fehérvári.

1944. IV. 27.

Első gyerekkori emlékeim.  
 Szegény betlehemesek  
 házról házra járnak  
 a Kárpátok havában.  
 Az egyszerű játék varázsa  
 mély benyomást tett rám.



A bábjáték felfedezése  
 könnyen ment.  
 Egy hordóba bújva  
 felfordított tölcsért  
 nyújtottam fel  
 a magasba, melynek  
 hegyére egy különös alakú  
 krumplit erősítettem.  
 Egy virgács a másik kézben,  
 a többit ki lehet találni.



18 éves vagyok. A jól  
 ismert magyar mesternél,  
 Hollósy Simonnál tanuló  
 természetutáni festést  
 Münchenben





„A bátor Cassian”  
Münchenben egyebek között megismertem az első művészi bábszínházat, melyet Paul Brann igazgatott. Benyomásaim egy új, számomra addig ismeretlen hivatás felé irányítottak.



A fogoly hazatért. Szabad volt, ami nagy dolog!



Sajókesznyéten helységben magyar parasztoknak játszottam. A belépőjegy két tojás vagy egy adag búza volt.



Magyar falvakat járva  
gyakran előfordult, hogy  
a kapu mögül játszottam,  
a közönség pedig az  
utcáról nézte.



1925. szeptember 15.  
Kiszálllok a párizsi Gare  
de l'Est-en.



1935. Sacha Guitry szomszéd-  
szédságában, a Surene  
utca 33-ban rendez-  
kedtem be, ahol hetente  
egyszer, egy forgó  
festőállványon kortárs  
festők műveit mutattuk be.  
Először fordult elő, hogy  
a közönség megtapsolta  
vagy kifütyülte a felvonuló  
képeket, s minden  
figyelmüket egyszerre csak  
egy képre koncentrálták.





1949. Munkatársaim szétszóródtak, második feleségemmel, Blattner Irénnel próbálok.



1950. Vasárnaponként kőművesként működöm. Vidéki házamat építem.



Bábos tevékenységem emlékéül kis villámát „Castelet”-nek (Bábszínház) nevezem el.



Szívesen elnézegetem  
a mozdulatlan  
horgászokat. Valójában  
néma bábuk ők, melyeket  
az alkalmanként horgira  
akadó halak mozgatnak.



Íme a szívárvány születése  
XIV. Lajos stílusában.



Sok-sok bábum dobozba  
csomagolva várja sorsa  
beteljesülését. Számos  
darab már jó helyen van,  
Európa különböző  
múzeumaiban, a többi az  
amatőröket várja.  
Emlékként néhányat  
én is megőriztem.



## GLASS-DIAPOSITIVE-TALE

### INTRODUCTION TO THE DESCRIPTION OF GEZA BLATTNER'S DIAPOSITIVES MADE OF GLASS

The evolution and progression of Geza Blattner's oeuvre can be overviewed until the end of the Great War. After the war Blattner couldn't return to his earlier theatre: his company dissolved, the buildings of his performances had been dilapidated or destroyed and his puppets had been undone in Blattner's cellar due to a bombing raid.

From 1945, he travelled the countryside of Paris as a wandering puppeteer. The success of his earlier puppet theatre helped him popularize the case of puppetry, and he often received invitations to different European towns to lecture and teach. From that time, he was often invited to Hungary as well. Geza Blattner also finished his glass-made diapositives due to an invitation. He presented the story of his life during a journey to Hungary: he drew more than a hundred diapositives of glass and added his own texts to them, in the manner of a slideshow. These small texts, called the 'volume', are preserved in the Hungarian Theatre Institute and Museum. This volume does not only reveal Blattner's poetic and story-telling side, but the story of the artist and his theatre, Arc-en-Ciel can be discovered there too.

Two types of writing can be found in the text, separated from each other by a red line: type-writing and handwriting. Thereby, we can separate an earlier and a later, supplemented narrative of the story. This text is essential in the research of Blattner's work and biography, because only fragments are available for us on the issue (due to the war, to the number of years passed, to Blattner's emigration etc.). This volume is one of the most important documents of Blattner's works helping to place the data in the oeuvre. It also contains important details of private and institutional history of Blattner and his puppet theatre. This is the volume we are hereby publishing in the appendix, adding some diapositives to it, the whole corpus of which can be found in the Hungarian Theatre Institute and Museum. The volume is published in its original form, because of the appearance of the writing is also relevant regarding its meaning. The difficulty which may arise while reading the manuscript will hopefully not impede understanding this treasure of puppet history.

Translated by Éva Hutvágner

ARCANUM DIGITALIS  
TUDOMANYTÁR



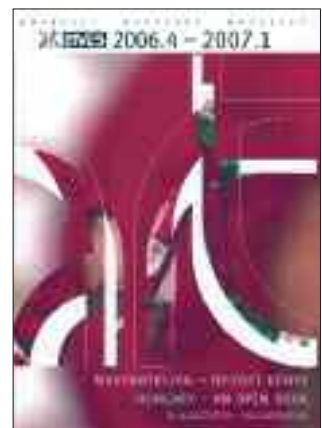
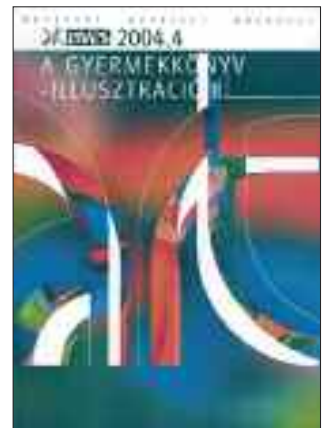
LIVES

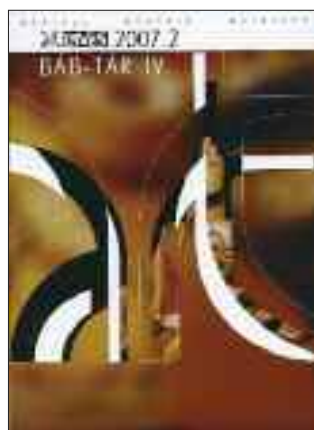
# Art Limes 1992–2015



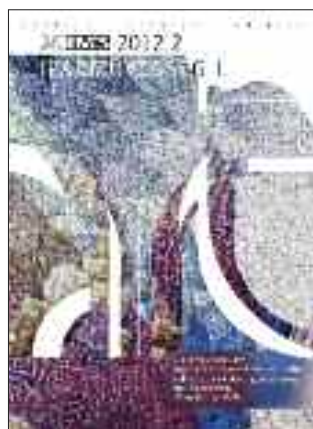
DVD

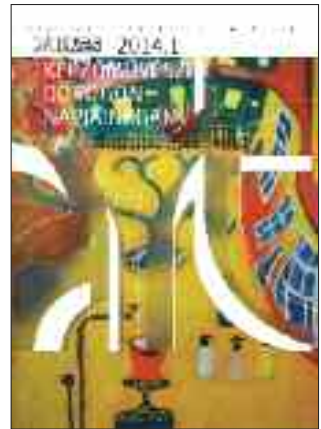
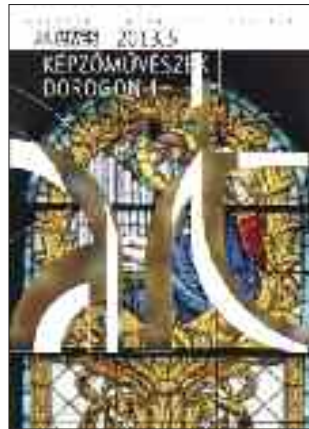
KERESHETŐ HASONMÁS



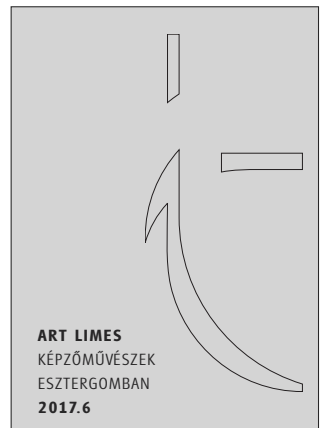
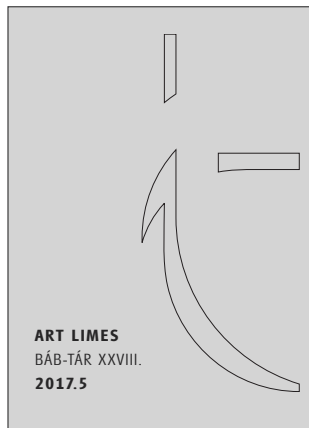
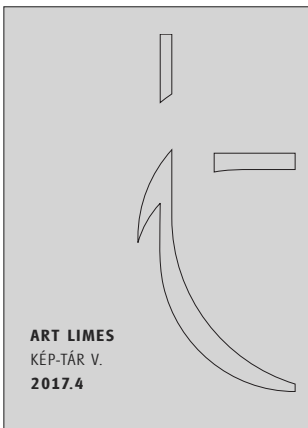
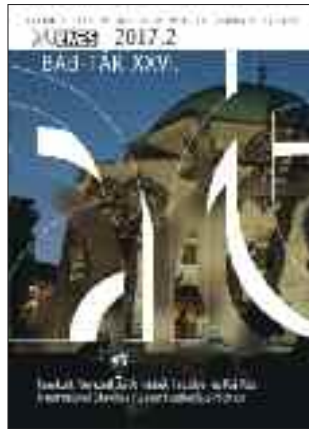












## MEGJELENT SZÁMAINK:

|  |          |
|--|----------|
| 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 képiró: Kass János, 1. rész                                      | 850 Ft   |
| 2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.                        | 850 Ft   |
| 2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.                                       | 850 Ft   |
| 2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.                                     | 1.000 Ft |

|   |          |
|---|----------|
| 2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS   | 1.000 Ft |
| 2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.   | 1.000 Ft |
| 2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.   | 1.000 Ft |
| 2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.  | 1.000 Ft |
| 2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.  | 1.000 Ft |
| 2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.   | 1.000 Ft |
| 2013/5. szám – Képzőművészek Dorogon I.                                     | 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 képíró: Kass János, 3. rész                                | 1.000 Ft |
| 2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában<br>XVIII–XX. század – I. kötet  | 1.000 Ft |
| 2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában<br>XVIII–XX. század – II. kötet | 1.000 Ft |
| 2015/5. szám – BÁB-TÁR XX.  | 1.000 Ft |
| 2016/1. szám – KÉP-TÁR III.   | 1.000 Ft |
| 2016/2. szám – BÁB-TÁR XXI.   | 1.000 Ft |
| 2016/3. szám – BÁB-TÁR XXII.  | 1.000 Ft |
| 2016/4. szám – KÉP-TÁR IV.  | 1.000 Ft |
| 2016/5. szám – BÁB-TÁR XXIII.   | 1.000 Ft |
| 2016/6. szám – BÁB-TÁR XXIV.  | 1.000 Ft |
| 2017/1. szám – BÁB-TÁR XXV.   | 1.000 Ft |
| 2017/2. szám – BÁB-TÁR XXVI.  | 1.000 Ft |
| 2017/3. szám – BÁB-TÁR XXVII.   | 1.000 Ft |

### Folyóirataink megvásárolhatók:

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPPERK 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](http://www.artlimes.hu); [www.limesfolyoirat.hu](http://www.limesfolyoirat.hu)

**art LIVES** ART LIVES MŰVESZETI FOLYÓIRAT  
 MŰKÖDŐK ÉS MŰKÖZTETŐK  
 JOURNAL OF CONTEMPORARY ART

[Home](#)
[Közvetítés](#)
[Művészintézmények](#)
[Egyéb művészet](#)
[Tudás](#)
[LIVES](#)
[További](#)

Amerikán az ördög még alszik

**Események**

június 2017

| H  | K  | Sz | Cs | P  | Sz | V  |
|----|----|----|----|----|----|----|
| 1  | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 7  |
| 8  | 9  | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 |
| 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 |
| 29 | 30 |    |    |    |    |    |

**Legfrissebb cikkek**

**Hűzzék előkelően minden Szepes István emlékére!**

„A természet, az a természet” - „A természet, az a természet”. A kultúra és a természet közötti viszonyokról és a természetvédelemről.

13

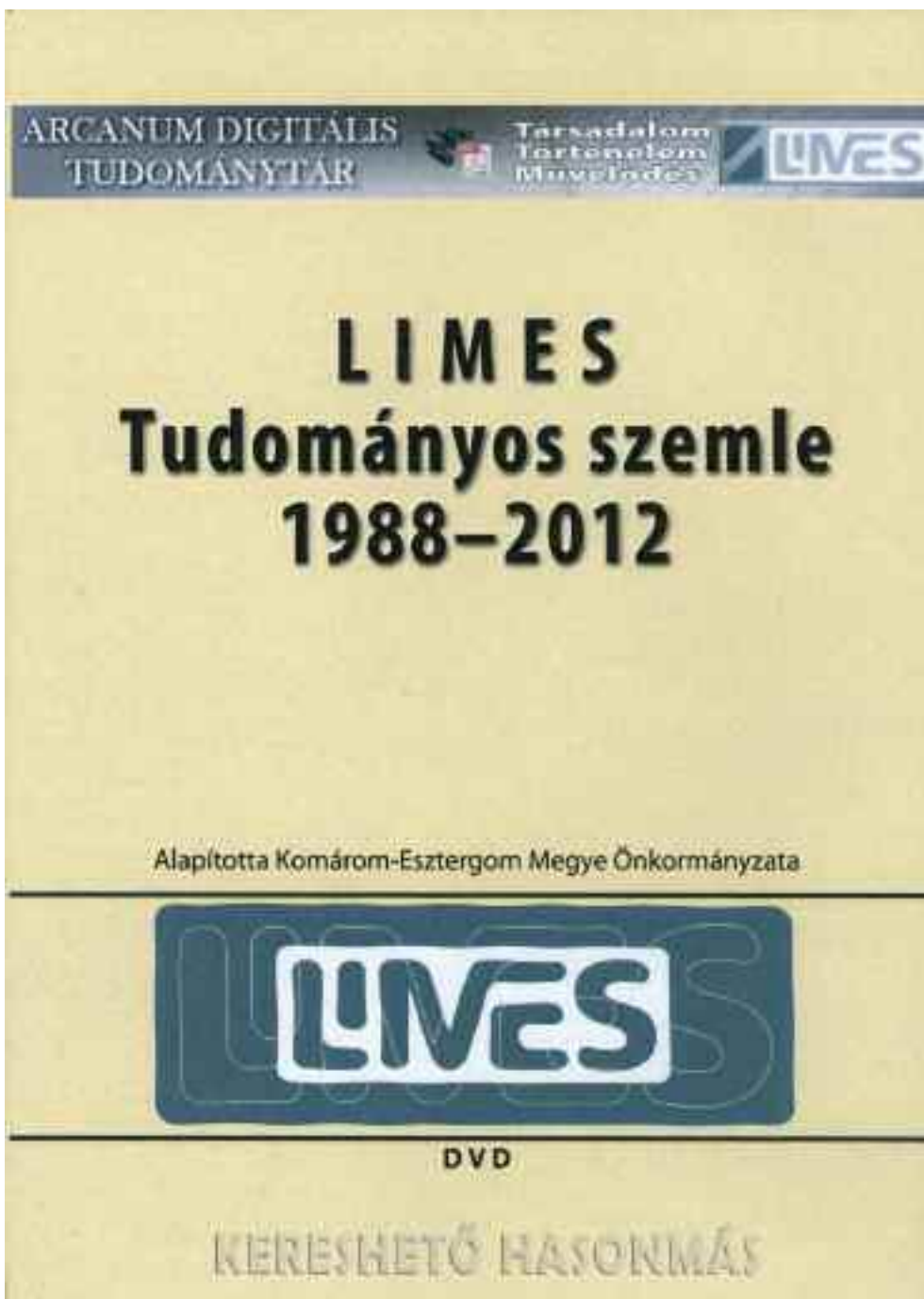
**Kövessetek minket!**

**Arckép**

Arckép: ...  
 ...  
 ...  
 ...

**Albumok**

...  
 ...  
 ...  
 ...



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