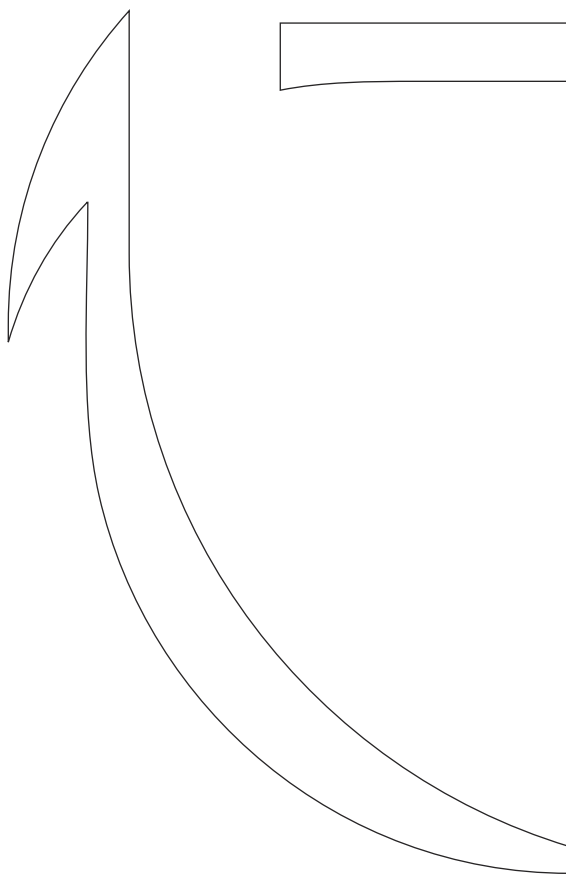




ART LINES
BÁB-TÁR XXIX.
2018.1

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS

1. BÁB ÉS HAGYOMÁNY • PUPPET AND TRADITION

- 5 Takács Ágnes: A titokzatos Pulcinella. A karakter eredetének kérdései és egy erre reflektáló előadás
| *The Mysterious Pulcinella. Questions on the Origin of the Character and a Reflective Performance*
- 13 Borisz Goldovszkij: A csalogány meg a császár. Előszó helyett
| *The Nightingale and the Emperor. In Place of a Forward*
- 21 Balogh Géza: Cseh–szlovák–magyar kapcsolatok a bábművészetben
| *Czech-Slovak-Hungarian Relationships in Puppetry*

2. BÁB ÉS BÁBSZÍNHÁZ • PUPPET AND PUPPET THEATER

- 33 Juhász Katalin: Mesélés kicsit másképp. Beszélgetés Badin Ádámmal
| *A New Twist on Old Stories. An Interview with Ádám Badin*
- 41 Simon Annamária: „Olyan előadást akarok csinálni, amit jó szívvel és sokáig tudunk játszani...”
– A Ziráno Színház – Varga Péterrel és Pfeifer Zsófiával Hottón
| *„I’d like to make a performance what we can play with all heart and for a long time...”*
– *The Ziráno Theater – With Péter Varga and Zsófia Pfeifer in Hottó*

3. KITEKINTÉS • OUTLOOK

- 49 Balogh Géza: A másik moszkvai bábszínház. A Tyeatr Kukol
| *The Other Moscow Puppet Theater*
- 63 Goran Gavrić: Még egy sikeres év. Beszámoló a 24. Szabadkai Nemzetközi
Gyermekszínházi Fesztiválról
| *Another Successful Year. Report on the 24th International Children’s Theater Festival in Subotica*



4. PORTRÉGALÉRIA • PORTRAIT GALLERY

- 73 Lenka Džadíková: A szlovák bábjátszás eleven emlékezete: Vladimír Predmerský jubileuma
| *Living Memory of Slovak Puppetry: Vladimír Predmerský's Jubilee*
- 79 Balogh Géza: István öcsémhez. Nánay István nyolcvanéves
| *To my younger brother: István Nánay Turns 80*

5. MŰHELY • WORKSHOP

- 83 Marek Waszkiel: Bábművészet a bábjáték után
| *Puppetry after the Puppet*

6. SZEMLE • REVIEW

- 93 John Bell: Az übermarionettektől a manökenig. Gondolatok Craigről és Kantorról
| *Übermarionettes and Mannequins. Thoughts about Craig and Kantor*
- 97 Balogh Géza: Bábszínházi folyóiratok Oroszországból
| *Russian Puppetry Journals*
- 103 Goda Móni: Bábok / Emberek, Tárgyak. A *Puppen, Menschen, Objekte* 2015–2017. évi számairól
| *Puppets, People, Objects*
- 109 Mikita Gábor: Tervek és történetek. Bródy Vera könyvéről
| *Ideas and Stories. On Vera Bródy's Book*



Takács Ágnes

A TITOKZATOS PULCINELLA

A KARAKTER EREDETÉNEK KÉRDÉSEI ÉS EGY ERRE
REFLEKTÁLÓ ELŐADÁS

Pulcinella karaktere az egész világon ismert, alak-
másai, a hozzá nagyon hasonló szerepkörben fel-
tűnő figurák (Polichinelle, Punch, Petruska vagy Vitéz
László) Európa bábjátékának szerves részét alkotják.
A nápolyiak városuk hőseként tisztelik, és oly imá-
dattal fordulnak hozzá, mint a színházcsináló
Eduardo de Filippóhoz¹, a színész Totóhoz² és
Massimo Troisihoz³, vagy éppen a januárban
elhunyt énekes Pino Danieléhez⁴. Mindannyian
Nápolyt képviselik, hiszen a déli, sokszor alulértékelt
életet reprezentálják színpadjaikon. A nápolyiak
Pulcinellán keresztül magyarázzák a világot, tanítják
gyermeküket, melyet – a bábelőadások mellett –
maga a nápolyi nyelv is bizonyít. Többek között
olyan közmondások, szólások kapcsolódnak
a karakterhez, mint „A fatica è Pulecenella: faate!”⁵,
magyarul Pulcinella munkája a cselekvés, azaz leg-
könnyebb másokkal elvégeztetni a feladatot, ahe-
lyett, hogy magunk tennénk. Ha pedig a nápolyiak
valakit Pulcinella országába küldenek („Manna ‘uno
a o’ paese ‘e Pulecenella”)⁶, az semmi jóra nem
számíthat. A nápolyi mindennapok és az európai
bábjáték hőse azonban kérdések sorát hordozza
magában. Miért olyan összetett a személyisége?
Honnan a többi típusfigurától megkülönböztető
fehér ruha és fekete félmaszk? Mikor és hogyan

jött létre a karakter? Kesztyűsbábként, marionettként
vagy commedia dell’arte szereplőként született?

Már a szólásvilág e fentebb idézett két példája is
némileg rávilágít Pulcinella jellemére, dinamikus,
cselekvő jelenlétére a bábjátékban, illetve agresszi-
ójára. Ryan Howard az erőszakot főként a hatásá-
gok ellen látja kibontakozni. „*Íl ismert a hajlandó-
sága arra, hogy sértődöttségből válogatás nélkül
összeverjen vagy megöljön a hatósághoz tartozó
egyéneket, mely jelenetekben kiaknázhatók a kesz-
tyűsbáb-technika előnyei a botozásban és a harcban
általában.*”⁷ Pulcinella a nép hőse, aki lázad az elnyo-
mó hatóság igazságtalansága ellen, elégedetlensége
gyakran pergő ritmusú verekedős jeleneteket ered-
ményez, amelyekben a bábmozgatás virtuozitása
is megmutatkozhat. Az agresszió mindazonáltal nem
zárja ki a gyengéd érzelmeket, az elesettek védel-
mezését. Gyakran épp az általmazás ad motivációt
Pulcinella pofonjainak. Igazságának azonban nem-
csak nyers erejével szerez érvényt, hanem olykor
agyafúrtságával is, ahogy ezt Giovanni Fagiouli
is kiemeli. „*Pulcinella az, aki intrikával és csalással
mindenki eszén túljár; majd a játék végére ő adja
a legtöbb pofont*”⁸. Pietro Cocculuto Ferrigni (álne-
vén Yorick) bábtörténeti tanulmányában felhívja
a figyelmet a karakter ellentmondásosságára:

1 1900–1984, színész, rendező, komédiator (pl. Natale in casa Cupiello), színházigazgató (Teatro San Ferdinando).

2 Született Antonio Griffo Focas Flavio Angelo Ducas Comneno Porfirogenito Gagliardi De Curtis di Bisanzio, röviden
Antonio De Curtis, 1898–1964. Komikus színész, dramaturg.

3 1953–1994, színész, rendező. Posztumusz Oscar-díjas a *Neruda postása* című filmben nyújtott alakításáért.

4 1955–2015, dalszerző és énekes. Százazres tömeg búcsúztatja a Piazza Plebescitón, Napule é... kezdetű dalát énekelve.

5 A standard olasz nyelvben: Il lavoro di Pulcinella: fate.

6 A standard olasz nyelvben: Mandare uno al paese di Pulcinella.

7 Ryan Howard: Puppets and the Commedia dell’Arte in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries. In: James
Fescher (szerk.): *The Puppetry Yearbook*. The Edwin Mellen Press, 1955. 21. (Ford.: T.Á.)

8 Ryan Howard: Puppets and the Commedia dell’Arte in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries In: James
Fescher (szerk.): *The Puppetry Yearbook*. The Edwin Mellen Press, 1955. 16. (Ford.: T.Á.)

„a körülményektől függően fufangos vagy bolond, higgadt, ugyanakkor falánk, fecsegő és székszavú, szélesen gesztikulál, vidám, szarkasztikus, szatirikus és éppen az elvárt módon becsületsértő”⁹. Benedetto Croce az ellentmondásos jellemet Ferrignitől eltérő módon közelíti meg, hiszen különböző személyiségjegyek Pulcinella név alá sorolt gyűjteményeként („collezione di personaggi”) értelmezi. Croce azonban nemcsak az inkoherens jellem miatt látja definiálhatatlannak a típusfigurát, hanem hétköznapisága, magától értetődő mindennapi jelenléte is akadályt jelent meghatározásában.¹⁰ A Pulcinella nevű tulajdonsággyűjtemény lehet – többek között – a kulcsa a töretlen népszerűségnek, hiszen maga a karakter is (véltetően a 16. századtól) mintegy szcenárióként szolgálhatott a bábo-sok és a komédiások körében. Az ellentmondásos személyiség az aktuális közönség igényeihez könnyedén igazítható volt; ha a helyzet úgy kívánta, Pulcinella az érzékenyebb oldalt mutatta, de más-kor vagy másutt könyörtelen bosszúállóként is fel-léphetett.

Pulcinella színes, változtatható egyéniségéhez jól felismerhető, ugyanakkor átlagos külső társul. Fején fehér csúcsos sapka, arcán az azt félig eltakaró fekete álarc, amely hangsúlyozza horgas orrát, tes-tén fehér, bő vászonruha. E külső jegyek akár a karakter származásáról is árulkodhatnak, ám ezzel újabb bizonytalansághoz érkeztünk.

A hagyományos öltözet kérdése ugyanis erősen összefügg Pulcinella eredetének valójában igencsak körvonalazatlan voltával. Részint a görbe orrot fel-nagyító fekete maszk vezet a 18-19. század gon-dolkodóit az atellanai komédiához és Pulcinella antik származásához. Michele Scherillo tanulmá-nyában gúnyosan kritizálja az ősi eredetet érdem-leges bizonyíték hiányában is elfogadó szerzőket. Riccobonira, Focoronira és Flogelre, mint Pulcinellát az antik mimus és Macco, az atellanai bohóckarakter

egyenes ágú leszármazottjaként számon tartó szer-zőkre hivatkozik. A Francesco Gori, Tommaso Semmola és Carlo Tito Dalbono pedig különböző tárgyakban (lógó orrú bronz szoborban, agyag-maszkban, herculaneumi és pompeii oszlopok komikus figurájában) vélik felfedezni az antik eredet bizonyítékát. Scherillo azonban nemcsak a tény-szerű bizonyítékokat hiányolja, hanem arra is figyel-meztet, hogy Pulcinella külsőleg meglehetősen egyszerű típusfigura, így nem nehéz hozzá hasonlót találni.¹¹ Macco és Pulcinella karakterének hason-lóságát Scherillo a népi hagyományok átöröklődé-sével magyarázza. „Pulcinella és az atellanai karak-ter közötti kapcsolatot – bár elfogadható történeti jellegű bizonyíték nincs – az etnográfia irányából megközelítve valószínűbb eredményre jutunk. Az antik komédia szelleme kihalása után is tovább-élt, figurái a nép emlékezetében mélyen gyöke-reztek, és megőrizték önmagukat modern formá-ban.”¹² Feltételezhetően tehát egy bohóc-jellegű karakterre mindig szüksége volt Itália déli lakossá-gának, így a nép emlékezetében továbbélő Macco megalapozhatta Pulcinella elterjedését.

Azt, hogy Pulcinella nem lehet egyenes ágú leszármazottja az antik Maccónak, Walcz Amarylisz olasz nyelvű szakszövegekre támaszkodó tanulmánya is bizonyíthatja. Walcz az itáliai vásári bábjáték figuráit mutatja be részletesen, külön figyelmet szentelve a falusi életből vett szereplőknek. A leírásban Macco – bármennyire is hasonlít paraszti származásával és görbe orrával Pulcinellára – a 16. században önállóan létezett bábkarakterként is megjelenik. „Az esetlen, dorbézoló, torkos Maccón, aránytalanul nagy elálló fülével, ritka fogsorával és bárgyú tekin-tetével szintén gyakorta nevetett a közönség, hiszen hatalmas, horgas orra miatt szegényt bizony sokszor elnászpángolták.”¹³ Bár Pulcinella is rendkívül szóra-koztató jelenség és összetett jellem, az az egy biz-tonsággal kijelenthető róla, hogy a verekedésben

9 Yorick (P. Ferrigni): History of Puppets. Puppets in Italy. *The Mask*. VI./1. 1913, July. 23. (Ford.: T.Á.)

10 Benedetto Croce: *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, Roma, 1899, 1.

11 Michele Scherillo: The Genealogy of Pulcinella. *The Mask*. III./1-2. 1910, July.

12 Michele Scherillo: The Genealogy of Pulcinella. *The Mask*. III./1-2. 1910, July. 26. (Ford.: T.Á.)

13 Walcz Amarylisz: A vásári bábjáték Itáliában. *Art Limes* 2006/2-3. 58.

nem marad alul. Mindebből következik, hogy célravezetőbb lenne először a 16. században bábfiguraként megjelenő Macco és az antik Macco közötti kapcsolatot feltérképezni, s aztán vizsgálni a Macco – Pulcinella viszonyt. Ha az antik Macco a 16. századi Macco-báb őse, akkor vajon hogyan köthető ide Pulcinella? Lehetséges, hogy Pulcinella 16. századi népszerűségét nem a nép emlékeztében továbbélő antik Macco alapozta meg, hanem a bábfiguraként vele párhuzamosan megjelenő Macco támogatja? Bármennyire is izgalmasak (és bizonyára továbbfűzhetőek) ezek a kérdések, megválaszolásuk ezen a ponton szétfeszítené e dolgozat keretét.

Pulcinella eredetét és külsejének magyarázatát őrzi több, szinte romantikus legenda is. Az egyik leghíresebb szerint Acerra környéki falusiak szüretkor, némileg ittasan tréfálkoztak, amelyet komédiások lestek meg, s elkezdték őket utánozni. Az egyik füstös képű falusit Puccio d'Aniellónak hívták, akinek ábrázata csökkent értelme, hosszú orra miatt önmagában is komikus volt. Komédiások eleinte önmaguk szórakoztatására utánozták a falusit, majd rádöbbenek, hogy az eredeti figura színpadra emelése volna a legtréfásabb – ráadásul ez mások öröme is szolgálna, így felkeresték Aniellót, aki el is szerződött hozzájuk. Az új bohóccal eddig nem látott sikert arattak, Puccio d'Aniello nevét ünnepték, s amikor meghalt, akkor ruháját, mozgását utánozva, félmaszkkal igyekeztek helyettesíteni a színpadon. Puccio d'Aniello neve a karakterhez tapadt, majd némileg átalakult Polecenellává.¹⁴ Hasonló történet Paolo Cinellié, a színpadra véletlenül kerülő, ám rögtönzött tréfálkozásával igencsak jól helytálló fiatal szolgálóé is. Szintén ehhez a névhez kötődik a szintén acerrai szabó játékos előadása, akit francia komédiások – látván tehetségét

– magukkal visznek Nápolyba. Ez utóbbi két feltételezett eredet szerint szintén a névhez rögzült a karakter, majd a név először Policinellivé, majd Pulicinellává alakult.¹⁵ Az eredettörténet mögött azonban inkább a komédia típusszereplőjét látjuk meghúzódni, mintsem bábszínházi karaktert.

Természetesen a báb Pulcinella nevének kialakulására is létezik külön elképzelés, amely az apró termetből, a fürgeségből és a csipogó hangból indul ki. A bábjátékos szájában elrejtve egy speciális síppal, csipogóval (pivetta) képezi a bábfigura hangját, amely – bár olykor szavak felismerhetőek – nehezen érthető, ezért önmagában is humorforrás lehet. Pulcinella tehát úgy beszél (csipog), olyan kicsi és gyors akár egy kiscsirke (pulcino)¹⁶.

A Pulcinella név kétirányú etimologikus megközelítése (egy létező színész nevének átalakulása és a pulcino eredet) nyomán újabb kérdés látszik kirajzolódni, történetesen a bábkarakter – commedia dell'arte típusszereplő problémája. A 16. században megjelenő commedia dell'arte és a vásári bábjáték viszonyában nemigen tehetünk olyan leegyszerűsítő kijelentést, mint hogy az előbbi típusfiguráit később átveszi az utóbbi.¹⁷ Feltehetően a vásári bábjáték és a komédia egymással párhuzamosan fejlődött, erős kölcsönhatással voltak egymásra, határaik gyakran elmosódtak, színészeik gyakran műfajt váltottak. Nem ritka a 16. században, hogy az ismert komédiások a vásári bábjáték során sajátítják el a színészmesterség fortélyait, ahogyan erre Pietro C. Ferrigni is felhívja a figyelmet. „A 16. század első felében és az 1550-es évek után a commedia dell'arte színészei magas elismertségre tettek szert, majd mindegyikük – ahogyan Ruzzante, Cherea és Calmo – azelőtt, hogy színész lett volna, bábozott. Gyakorlatukban az egyszerű és szerény improvizációk egyre iskolázottabbakká váltak, elsajátították

14 Michele Scherillo: The Genealogy of Pulcinella. *The Mask*. III./1-2. 1910, July. 28.

15 Carlo Tito Dalbono: Pulcinella e la mascera napoletana.

16 Ryan Howard: Puppets and the Commedia dell'Arte in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries In: James Fescher (szerk.): *The Puppetry Yearbook*. The Edwin Mellen Press, 1955. 10.

17 Pl. „A commedia dell'arte elterjedésével újjászülettek a vásári bábszínházak is. Az új játéktípus legismertebb típusfigurái, amelyek koruk társadalmának tipikus képviselőit gúnyolják ki, hamarosan a bábjátékokban is megjelentek.” – Walcz Amarylisz: A vásári bábjáték Itáliában. *Art Limes* 2006/2-3. 55.



A Pulcinella-szobor Nápolyban (Fotó: Takács Ágnes)

*a gesztikuláció és a beszéd művészetét, amelyben később oly kiemelkedővé váltak.*¹⁸ Mind a vásári bábjáték, mind pedig a commedia dell'arte improvizációra épül, így a színészek szerepe mindkét műfaj fejlődésében meghatározó. A fentebb említett Ruzzante (eredeti nevén Angelo Beolco) például az, aki elsőként használja előadásban a félsziget dialektusainak groteszk sokféleségét¹⁹, így – akárha közvetve is – neki köszönheti Pulcinella, hogy a nápolyi nyelven szólalhat meg legalábbis a komé diaszínpadon. A Pulcinella karakter népszerűsége és elterjedése szintén kiemelkedő tehetségű színészekhez köthető: a 17. század elején Silvio Fiorillónak és Andrea Calcesének.²⁰ Pulcinella karaktere nagyobb sikert ért el kesztyűs-



Bruno Leone az előadás jelenetében

báb-karakterként, mint commedia dell'arte típusfiguraként, s ez a tény a két műfaj közötti különbségre hívja fel a figyelmet. Míg a komédia a társulat együttműködésére épít, addig a kesztyűsbábjáték – a megjelenő különböző bábkarakterek ellenére – egyénileg is kivitelezhető. A klasszikus kesztyűsbábjátékban a színpadon egyszerre két bábfigura jelenhet meg: egy a jobb és egy a bal kézen, amíg a jobb kéz figurája állandóan színen van, addig a bal kézen cserélődhetnek a szereplők. Mindennek dramaturgiai következményeként szükségszerű egy fő karakter kiemelődése.²¹ Pulcinella fentebb részletebben bemutatott hiányos és változtatható, a többi típusfigurához képest kevésbé körvonalazott személyisége pedig lehetővé teszi azt, hogy a vásári bábjátékok főszereplőjévé váljon.

A változtatható, összetett jellem nemcsak Itáliában, hanem szerte Európában támogatja Pulcinella népszerűségét. Az olasz bábjátékosok vándorlásainak következtében a karakter a 17-18. századra már általánosan elterjedt. Az európai ismertséget és gyors befogadást azonban nemcsak a könnyen változtatható karakter, hanem az akkoriban paraván előtt ülő közvetítő is segítette. A „mediátor” fordította a párbeszéd jeleneteket a helyi közönségnek, támogatva ezzel a megértést. Pulcinella valószínűleg azért is terjedt el könnyen, mert mélyen őrizi az idősebb helyi komikus karakterek tulajdonságait. Punch

18 Yorick (P. Ferrigni): History of Puppets. Puppets in Italy. In: *The Mask* V./4. 1913, April. 312. (Ford. T.Á)

19 Yorick: History of Puppets. Puppets in Italy. *The Mask* V./4. 1913, April. 311.

20 Ryan Howard: Puppets and the Commedia dell'Arte in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries In: James Fescher (szerk.): *The Puppetry Yearbook*. The Edwin Mellen Press, 1955.

21 Ryan Howard: Puppets and the Commedia dell'Arte in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries In: James Fescher (szerk.): *The Puppetry Yearbook*. The Edwin Mellen Press, 1955. 15.



Az előadás színtere (Fotó: Takács Ágnes)

és Polichinelle (meg a többiek) a helyi hagyományok túlélői, akik felvették Pulcinella több tulajdonságát, majd Pulcinella megjelenése miatt újrakeresztelték őket. Tagadhatatlan a hasonlóság Európa Pulcinella karakterei között, de azt kijelenteni egyértelműen, hogy mindannyian a közös olasz őstől származnak, nem lehet. Pulcinella franciaországi elterjedését például valószínűleg Andrea Calcesésének, Giovanni és Francesco Brioccinak (Jean és François Briochénak) köszönheti. Később a francia bábjátékban megváltozik a figura: púpot kap a hátára, sapkája háromágú lesz és kevésbé válik azonosíthatóvá vidéki származása. Lehetetlen azonban a kesztyűsbáb Pulcinella európai útját és nevének alakulását a 17-18. században feltérképezni, hiszen írásos források alig maradtak fent, annyi azonban bizonyos, hogy a 18. század végére Pulcinella a legelterjedtebb bábkarakter szerte Európában.

A kifinomultabb, precízebb bábmozgatást igénylő marionettjátékokban szintén feltűnt Pulcinella, ám itt nem a róla szóló darabok főszereplőjeként, hanem egészestés előadások komikus karaktereként jelent meg. Európai útja marionettbábként könnyebben nyomon követhető, mint kesztyűsbábként, ám önálló népszerűsége inkább köthető ez utóbbi technikához.²²

Pulcinella karakterét övező legendákat, származásának bizonytalanságát sűríti magába a nápolyi bábos Bruno Leone komplex, *La nascita di Pulcinella* című előadása. A színházi előadás tere – Patrice Pavis kategóriái alapján – többszintű, így több szinten is értelmezhető. A teátrális tér, amely „az épület és felépítése”²³ nem hagyományos színházépület, hanem Nápoly Purgatórium nevű sikátorából utcára nyíló pincéje. A sikátor elején Nápoly város és a nápolyi civilek összefogásával állított

22 Ryan Howard: Puppets and the Commedia dell'Arte in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries In: James Fescher (szerk.): *The Puppetry Yearbook*. The Edwin Mellen Press, 1955.

23 Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. Fordította: Jákfalvi Magdolna, Budapest, 1996. Balassi Kiadó, 135.



Pulcinella születése/La nascita di Pulcinella, 2014. Nápoly

Pulcinella-szobor fogad, így az előadás mintha már a karakter tradicionális terében, az utcán kezdetét venné.

A közönségnek továbbhaladva az utcaszintről egy ház sötét és nedves gyomrába kell a fából készült lépcsőn lejutni. Legkevésbé sem hagyományos színházépületben, sokkal inkább egy titkos helyen érezheti magát a néző.

A színpadi tér – „színészek és a technikai személyzet felvonulási tere”²⁴ – tovább osztott, hiszen nemcsak a színészek játéknak ad helyet, hanem külön a báb-paravánnak és ezzel a bábjátéknak is. Az előadás első felében a paraván előtti teret játssza be a három színész (Bruno Leone – Pulcinella, Selvaggia Filippini – Angelo, Irene Vecchia – Diavolo). Ez a tér nem csupán a közönség és a paraván közötti közvetítés helyszíne, hanem az önálló színészi játéké is. Itt elevenednek meg Pulcinella születésének korábban részletesebben ismertetett legendái, így Paolo Cinelli története is; de itt vész össze az Angyalt és az Ördögöt megtestesítő színész azon, hogy Pulcinella valójában pozitív vagy negatív szereplő-e.

A színpadi tér külső ívén *commedia dell'arte* maszkok helyezkednek el, középen pedig egy tojás. A tojás motívum visszatér a paravánon, illetve az előadás második felében a bábszínházi részben rekvizitumként is. A színpadi tér hátuljában áll a paraván, ahol a báb Pulcinella önmagát látja újjászületni tojásból több apró ujjbáb formájában. A kis Pulcinellák benépesítik a paravánt és a színpadot is hamarosan nemcsak ujj-, hanem másik kesztyűsbáb, illetve marionett formájában is. A különböző bábtípusok megjelenésével reflektálhat az előadás Pulcinella különböző formában történt elterjedésére Európában.

Az előadás sem tisztán bábjátéknak, sem *commedia dell'arte*-nak nem tekinthető, sokkal inkább értelmezhető e kettő keverékéként. A Pulcinellát megtestesítő színész a paraván előtti térben ugyanúgy találkozik a színész-ördöggel, ahogyan kesztyűsbáb-mása a paraván mögött a báb-ördöggel. Az interakció azonban nem szűkíthető színész-színész és báb-báb viszonyra, hiszen ez keresztirányú is lehet. A színész-Pulcinella a báb-Pulcinella kalandjait végigkíséri, kérdéseivel gyakran segíti őt. A Pulcinellát megtestesítő színész tehát kilép a nézőtér és a paraván közötti mediátori szerepből, az előadás szerves részévé válik.

Bruno Leone előadása a tér adta lehetőségeket maximálisan kihasználva, a különböző bábitechnikákat felvonultatva reflektál Pulcinella karakterének más és más létezési formájára. Nemcsak a dramatikus szöveg, hanem a színész-báb interakció során is megemlékezik arról a bizonytalanságokkal és titkokkal teli eredettörténetről, amelyet e figura magában rejt.

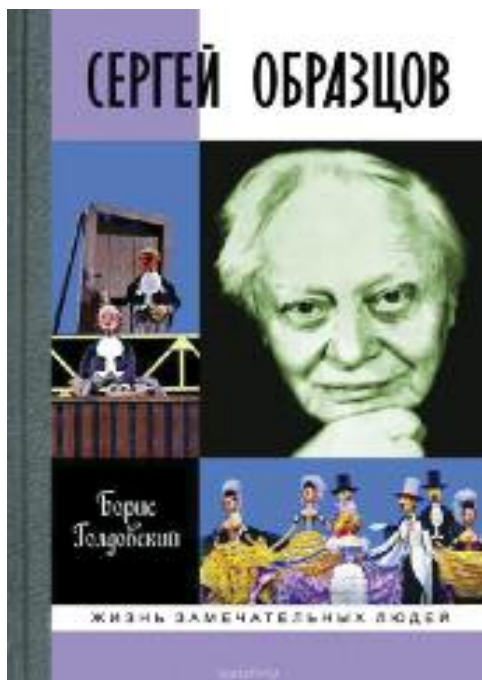
24 Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. Fordította: Jákfalvi Magdolna, Budapest, 1996. Balassi Kiadó, 135.



Pulcinella születése/La nascita di Pulcinella, 2014. Nápoly

THE MYSTERIOUS PULCINELLA

The character of Pulcinella is well-known throughout the world, as are the very similar figures Polichinelle, Punch, Petruska or Vitéz László (Brave László), all of whom are integral parts of European puppet plays. In Naples, Pulcinella is even revered as the city's hero. This star character of European puppetry, however, brings along a host of questions. In the first part of her article, the author deals with the following questions. Why is Pulcinella's personality so complex? When and how was the character created? Was the first Pulcinella a glove puppet, a marionette or a commedia dell'arte character? What is the origin of the white clothes and black half-mask, and how does it differ from other similar figures? In his production, *La nascita di Pulcinella* (*The Birth of Pulcinella*), the Naples puppeteer Bruno Leone condenses the legends surrounding the character of Pulcinella and explains the uncertainties of the figure's origin. The performance is neither pure puppetry nor commedia dell'arte, but, rather, can be interpreted as a combination of the two. *La nascita di Pulcinella* reflects on the various forms of the Pulcinella character, making maximum use of the space provided and deploying different puppetry techniques. Not only the dramatic text, but also the interaction between puppeteer and puppet honor the mysteries and secrets of Pulcinella's origin that are hidden in the figure itself.



Szergej Obarzcov (Tyápával), valamint Borisz Goldovszkij könyve Obarzcovról



Borisz Goldovszkij

A CSALOGÁNY MEG A CSÁSZÁR

ELŐSZÓ HELYETT¹

„Szégyellem bevallani, de én nem tudom,

ki az az *Obrazcov*. Fényképész?”

(Egy internetes bejegyzés)

Ugyanabban az országban született, ahol meghalt – Oroszországban, de az életét egy másik birodalomban, a Szovjetunióban élte le. Sokat utazott, a világ szinte valamennyi országában járt, a könyvei minden fontos nyelven megjelentek az angoltól a kínaiig. Volt jó néhány állami kitüntetése és több tucat különböző díja. De a legbüszkébb arra volt, hogy megkapta a Mosolyrendet².

Bármennyire furcsa, mindenki más és más Szergej *Obrazcov*-ot ismert. Talán azért, mert nagyon különböző, egymáshoz nem hasonlítható emberrel érintkezett. Volt, aki a szigorú, néha kérlelhetetlen főnököt látta benne, más a nevezetes moszkvai galambtenyésztőt, a kiváló rendezőt, a szeszélyes öregembert, akit agyondédelgetett a szovjethatalom, a jólelkű, csupa szív zsenit, a szenvedélyes gyűjtőt, az életkedvelőt...

Nekem is megvan a magam *Obrazcov*-ja – egy már nagyon öreg, fáradt aggastyán. Hol filozófus, hol gyermeteg kisfiú... Ha végigmentem a színházban azon hosszú folyosón, ahol az ő barátságos dolgozószobája volt, többnyire bekopogtam és benéztem hozzá.

1991, a „peresztrojka” tele. A dolgozószoba egyik sarkában jókora bronz Lenin-szobor a fal felé fordítva.

– Szergej Vlagyimirovics, miért fordította meg Lenin?

– A bolsevikok becsaptak. Azt ígérték, hogy kommunizmus lesz, és nézzen körül, mi van itt most...

De máris folytatja.

– A szerelemről kellene előadást csinálni. A *Rómeó és Júliát*. Keressen egy jó tervezőt.

– És milyen előadás lesz?

– Bábszínházi.

– Milyen bábokkal?

– A marionettet nem szeretem, kesztyűsbábbal Shakespeare-t mégse játszhatunk, tehát – pálcás.

– Kíváncsi vagyok, Szergej Vlagyimirovics, milyen lesz a színház a 21. században.

– A 21. században nem lesz színház.

– És mi lesz?

– Látvány. Látvány az lesz.

– Szergej Vlagyimirovics, ideje lenne rendezőképzőt indítani a színházban. Szüksége lesz munkatársakra, akik majd az „obrazcovi” hagyományt folytatják, továbbadják.

– Semmi szükség folytatókra, semmi szükség iskolára!

– ???

– Ha meghalok, az én színházam is meghal. Jön egy másik rendező, és majd csinál valami mást. A saját színházát. Tanítani nem kell senkit. És sohasem tanultam a rendezést, Sztanyiszlavszkij se tanulta, meg az én drága barátom, Mihoelsz³ se. És Kacsalov⁴ nem tanult színészmesterséget, Saljapin nem tanult énekelni.⁵ Viszont XY rendező tanulta a rendezést, de soha nem lesz belőle jó rendező.

1 2017 tavaszán jelent meg Moszkvában a szerző *Obrazcov*-ról szóló dokumentumregénye. (B. P. Goldovszkij: *Szergej Obrazcov. Dokumentalnij roman. Molodaja gvarjija*, 2017.) Az alábbi írás a könyv első fejezete.

2 Lengyelországban, 1968-ban alapított nemzetközi kitüntetés, melyet gyerekek szavazatai alapján adományoznak olyan felnőtteknek, akik kiemelkednek a gyerekek iránt tanúsított szeretetükkel, gondoskodásukkal és segítségükkel. 1979-ben ismerte el hivatalosan az ENSZ akkori főtitkára, Kurt Waldheim.

3 Szolomon Mihajlovics Mihoelsz (1890-1948) kiváló orosz-jiddis színész és rendező, 1929-től a moszkvai Állami Zsidó Színház művészeti vezetője. Legjelentősebb szerepe a Lear király volt. Sztálin utasítására a nyílt utcán meggyilkolták.

4 Vaszilij Ivanovics Kacsalov (1875-1948) a moszkvai Művész Színház kiemelkedő színésze. Fontosabb szerepei: a Bátor (Éjjeli menedékhely), Julius Caesar, Hamlet, Csackij (Gribojedov: Az ész bajjal jár), Karenin (Tosztov: Az élő holttest), Ivan Karamazov (Dosztojevszkij: A Karamazov-testvérek).

5 Ez az állítás nem egészen felel meg a valóságnak. Saljapin valóban ösztönös tehetség volt, de egy ideig Dmitrij Uszatov (1847–1913), a Nagy Színház híres tenoristája, majd tekintélyes énektanára tanította.



Craig és Obraczov

Yves Montand,
Simone Signoret és Obraczov



Henryk Jurkowski, Obraczov,
Margareta Niculescu

Nem kell rendező szakot indítani. Aki tehetséges, az itt, a színházban mindent megtanul.

Egész életében maga köré gyűjtötte a tehetséges embereket. Nem törődött vele, hogy az új munkatársnak van-e diplomája vagy nincs, fiatal-e vagy öreg, milyen a nemzetisége, milyen a vallása. Obrascov szerette és toborozta a tehetségeket. Mindenfelét. Csak legyen jó mesterember, képzőművész, zenész, irodalmár, vagy műszaki. És sajátosan képezte őket. Felsőfokon, Obrascov-módszerrel.

Úgy tekintette a színházát, mint egy igényes karmester a zenészeit. Mindenkitől sajátos „hangzást” várt el, aki képes beleolvadni az együttesbe, de a saját szólamában is helytáll. Nagyszerű csapatot állított össze: Szamodur⁶, Szperanszkij⁷, Tuzlukov⁸, Andrijevis⁹, Gerdt¹⁰, Szolncev¹¹, Fedotov¹², Lenora Spet¹³... Valamennyien a bábművészet legendás nevei, akik kiemelkedőt hoztak létre a bábszínházban, a bábrendezésben, a bábtervezésben vagy akár a bábszínháztudomány területén.

Obrascov szenvedélyesen gyűjtögette a különleges tárgyakat is: festményeket, bábokat, könyveket, maszkokat, hírnézeteket, játékokat, csecsebecségeket. Már sok éve annak, hogy egy elit magániskola növendékei meglátogatták Obrascov múzeummá átalakított egykori háromszobás lakását. Az egyik kislány könnyes szemmel rohant ki a konyhába:

- Hát te miért sírsz?
- Annyira sajnálom...
- Kicsodát?
- Hát Szergej Vlagyimirovicsot...

– De miért?

– Micsoda ember volt... És olyan szegényen élt! Hát igen, Obrascov lakásában nem volt se jakuzzi, se biliárdterem, se úszómedence. De a gyűjteményének káprázatos tárgyai – a festmények, öt kontinens rituális maszkjai – közt egy aranyozott kalitkában volt néhány mű-csalogány. Mintha csak Andersen meséjéből léptek volna elő. Kulccsal föl lehetett húzni, amitől a madarak mozogni és énekelni kezdtek. És velük együtt rázendítettek az élő kanárik is, amelyek szintén kalitkában laktak.

Amikor Obrascov színházi dolgozósobájában összeült színész-meghallgatásra a művészeti tanács, a jelentkezőknek mindig énekelni is kellett. Ha valakinek az énekéhez csatlakoztak a kanárik, biztos volt, hogy az illetőt felvették.

Számos külföldi utazása közben Szergej Vlagyimirovics sohasem mulasztotta el, hogy néhány állatkereskedést is fölkeressen. Említette, hogy egyszer Manchesterben bement egy ilyen üzletbe. Megkérdezte az eladót:

– Ez egy idomított kanári?

Az eladó a szeme sarkából mosolyogva válaszolt:

– Nem, sir. Minálunk szólásszabadság van. A kanárik azt énekel, amit akar.

A labda fel volt dobva. Sokat nem lehetett spekulálni, vissza kellett ütni. Mondtam, hogy én nagyon szeretem a kanárit. Csak kár, hogy kalitkában énekel.

Szerette a mű-madarakat, meg az élőket is. Gyönyörködve hallgatta, ahogy énekelnek, de tudomásul vette, hogy kénytelenek kalitkában trillázni.

6 Szemjon Szolomovics Szamodur (1911–1992) színész, rendező. 1933-tól a Központi Bábszínház tagja.

7 Jevgenyij Venyiaminovics Szperanszkij (1903–1999) színész, rendező, író. 1931-től a Központi Bábszínház tagja. Főbb szerepei: Aladdin, a *Csizmás kandúr* címszerepe, a *Különleges koncert* konferansziéja, a *Szarvaskirály* Truffaldinója. Fontosabb rendezései: *Csizmás kandúr* (1937), *Buratino* (1953). Több elméleti könyvet írt a bábjátékról.

8 Borisz Dmitrijevics Tuzlukov (1909–1982) festőművész, grafikus, 1936-tól a Központi Bábszínház báb- és díszlettervezője. Fontosabb művei: *A nagy Iván* (1937), *Aladdin csodalámpája* (1940), *Isteni színjáték* (1961).

9 Valentyin Valentyinovics Andrijevis (1908–1985) 1943-ig több színház díszlet- és jelmeztervezője, 1943-tól a Központi Bábszínház tagja. Fontosabb tervezései: *A dzsungel könyve* (1945), *Különleges koncert* (1946), *Szempillád zissenése* (1949), *A púpos lovacska* (1955).

10 Zinovij Afraimovics Gerdt (1916–1996) népszerű színpadi és filmszínész, 1945 és 1982 között a Központi Bábszínház művésze.

11 Nyikolaj Nyikolajevics Szolncev (1895–1958) színész, bábjátékos.

12 Andrej Fedotov (1900–1963) bábszínész, író, a színház bábmúzeumának alapítója (1937) és első vezetője.

13 Lenora Gusztavovna Spet (1904–1976) színikritikus, pedagógus, dramaturg, a Központi Bábszínház egyik alapítója és módszertani főmunkatársa. Számos tanulmányt írt a gyermekszínházról és a bábművészet pedagógiai vonatkozású kérdéseiről.



Obrazcov bábkokal





Én és a kisasszony
– Obrazcov „golyós”
magánszáma
Majakovszkij versére

Isteni színjáték, 1961



Különleges koncert, 1946

Hatalmas bábművész-képző iskolát teremtett, de tudta, hogy csak a dilettánsok képesek valami újat hozni a művészetben.

Tulajdonképpen ő maga is egy Nagy Dilettáns volt. Festészetet tanult a VHUTYEMASZ-ban¹⁴, mégse lett belőle hivatásos képzőművész. Sikeres színészként működött a Művész Színház Zenei Stúdiójában, mégse lett sem drámai színész, sem hivatásos énekes. Számos kiváló filmet forgatott, de nem volt filmrendező. Szenvedélyesen fényképezett, de nem lett ismert fotóművész. Könyveket írt, de nem tartotta magát írónak. Becses ritkaságok voltak a gyűjteményében, mégsem volt műgyűjtő.

Majdnem végigélte az Oroszország számára különösen könyörtelen egész huszadik századot, valamilyen csoda folytán lelke mélyén mégis meg tudott maradni szabad embernek, aki félvállról veszi a rendszer követelményeit.

Pavel Assz, egy ideig a színház irodalmi vezetője írta: *A dolgozószobájában egyszer megcsörrent a telefon. A főnököt keresték. Én persze nem tudtam, ki az, csak az ő választát hallottam: „Főlélegesen hogy felvegyenek, írja fel a címet: Nyemirovics-Dancsenko utca ennyi és ennyi...” Letette a kagylót, felém fordult és vidáman ennyit mondott: „A KGB klubjából hívtak. Ma ott lesz fellépésem. Azt kérdezik, hol vegyenek fel. Majd hozzátette: Az első benyomás sokat számít!”*

A bábszínház géniusza volt – hatalmas világbirodalmat épített fel, amelyet szigorúan és igazságosan irányított, és ezért szerették, tisztelték az „alattvalók”, valamennyi földrész több tízezer bábművésze. Szergej Vlagyimirovics barátja, ismerőse, tanítómestere volt Gordon Craig, Szolomon Mihoelsz, Vlagyimir Majakovszkij, Charlie Chaplin, Anatolij Mariengof¹⁵, Ilja



Az órajáték szerkezete a Szadovaján álló épület homlokzatán

Ehrenburg, Ligijja Ruszlanova,¹⁶ Simone Signoret, Vaszilij Livanov¹⁷, Jim Henson¹⁸, Gérard Philip, Jean-Paul Sartre, Yves Montand, legfőbb mesterei és példaképei: Konsztantyin Sztanyiszlavszkij, Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko és Vszevolod Mejerhold.

Nagy, tágas szovjet kalitkában élt, és szabadnak érezte magát. Ez a belső szabadság, a külső körülményektől való függetlenség alighanem az egyetlen vonás, amely minden Szergej Vlagyimirovics Obrazcovról, a Csalogányról és a Császárról szóló visszaemlékezésben megegyezik.

Fordította és a lábjegyzeteket írta: Balogh Géza

14 Viszsjje Hudozsjesztvenno-tyehnyicseszskije Masztyerszkije. A korábbi Festészeti, Szobrászati, Építészeti Tanintézet új névének rövidítése. Obrazcov 1917 tavaszától, a reálgimnázium befejezése után itt folytatta tanulmányait.

15 Anatolij Boriszovics Mariengof (Marienhof, 1897–1962) orosz költő, drámaíró, a futurizmus és az imazsinizmus képviselője. Majakovszkij és Jeszenyin volt nagy hatással a költészetére. Az októberi forradalmat elutasította, véres anarchiként ábrázolja műveiben.

16 Népdalénekes, a *Katyusa* első előadója és népszerűsítője.

17 Vaszilij Boriszovics Livanov (1935) népszerű orosz filmszínész, rajzfilmrendező, író. A Művész Színházban kezdte a pályáját, majd a Vahtangov Színház művésze. Számos sikeres filmben forgatókönyvíróként is közreműködött.

18 Jim Henson (1936–1990) amerikai bábjátékos, filmrendező, a Muppet Show és a Sesame Street megteremtője.



Az Obrastsov-szobor Moszkvában

THE NIGHTINGALE AND THE EMPEROR

In this article, Russian puppetry historian Boris Goldovsky recounts the first chapter of a documentary novel about Obrastsov. It may be the first article to touch on a delicate topic, the relationship of the great puppeteer to the political system in which he spent his entire life and the way the collapse of that system affected him in his old age. Obrastsov reacted to Perestroika by turning the Lenin statue in his study toward the wall. When the author asked him why he had done that, he replied, "The Bolsheviks tricked us. They promised Communism and look at what we have now!" Obrastsov never did anything he needed to be ashamed of. He merely accepted this corrupt-to-the-core dictatorship, under which he and millions of his fellow human beings were forced to live, but which at the same time pampered and adored him. More than likely, he believed the lies of the propaganda machine with the naivety of a young child. He was perhaps only shocked by the assassination of his master and idol, Meyerhold, or that of Mihoels several years later. The title of this chapter is The Nightingale and the Emperor. Both characters of Hans Christian Andersen's tale remind one of Obrastsov's life and fate. He was simultaneously emperor and nightingale. Not only was Obrastsov the singer of beautiful songs, caged by the Communist system, but Obrastsov, he was the Emperor, trapped in his spacious, comfortable Soviet golden palace. Perhaps it is not coincidental that this Andersen tale never appeared on the program of the Central Puppet Theater in Moscow.



A Pratte-testvérek előadásának plakátja



Aladdin és a csodalámpa, 1965. R. Szőnyi Kató, T. Jana Pogorielová. Kassai Bábszínház



Gulliver Lilliputban, 1971. R. Szőnyi Kató, T. Ján Bureš. Kassai Bábszínház

Balogh Géza

CSEH–SZLOVÁK–MAGYAR KAPCSOLATOK A BÁBMŰVÉSZETBEN¹

A közös sorsnak és a számos vonatkozásban hasonló körülmények között kialakult feltételeknek köszönhetően a cseh, a szlovák és a magyar kultúra – némi időeltolódás ellenére – a kezdetektől folyamatos kölcsönhatásban volt egymással. Ez a fejlődés nem minden szakaszában mondható el a bábjátszásról. Furcsa módon – sok más európai országgal ellentétben – az első bábszínház, amely a történelmi Magyarország területén aratta sikereit, nem a vásári, hanem a művészi bábjáték egyik korai példája: az eszterházi vígasságok marionett-színháza. Minden magyar bábtörténet büszkén emlegeti az 1773-tól 1779-ig (vagy 1790-ig) működő szellemi központot, amely természetesen csak annyiból tekinthető hungaricumnak, hogy egy magyar herceg bőkezűsége hozta létre, hírnevét azonban elsősorban Joseph Haydn személyének köszönheti. Semmiféle tárgyi emlék nem maradt fenn róla. Néhány metszet, szövegkönyv, két báb-opera-partitúra és korabeli leírások alapján alkothatunk fogalmat az Esterházy-kastély kulturális életéről. Semmilyen hatása nem volt sem a hazai, sem az európai bábjáték további fejlődésére.

A bábjáték története szempontjából sokkal fontosabb a betlehemezés. Annyi bizonyos, hogy még a középkorban, szerzetesrendek útján került Magyarországra. Kezdetben némajáték volt, majd cseh-morva hatásra kezdett elterjedni a párbeszédes játéktípusa. Ez a színjátéktípus a Felső-Tiszavidéken jelent meg először magyar területen. Megbízható adataink azonban csak a 19. század első felének

vándorbábjátékosairól vannak. A harmincas években jutottak el Magyarországra a Pratte testvérek, akiknek – többek közt – az első magyar nyelvű bábszínházi plakátot köszönhetjük a *Moszkvai vándor* előadásáról. A bécsi Allgemeine Theaterzeitung pesti tudósítója a következő hírt közölte: „A Pratte fivérek művészi figurákkal ellátott színháza a tudósító számára is érdekes. Ezek a dróton függő hősök, zsinóron lógó primadonnák és kartonból kivágott komikusok kivételes fegyelmet tanúsítanak. Minden mozdulatuk szigorú neveltetésüket bizonyítja. Az igazgatóságot és a társulat valamennyi tagját egyformán jellemzi, hogy – néki alárendeltetvén – feltétel nélkül hagyják magukat irányítani. Emez ambuláns művészek tótumfaktuma Kasperl, akinek viselkedése és célszerű cselekedetei példaként szolgálhatnak komikusaink számára.”² A tudósításból kiderül, hogy a bemutatott hat bohózat és öt szomorújáték felkeltette a magyar nézők érdeklődését. A társulat 1837-ben Győrbe, Pozsonyba, Nagyszombatba, 1838-ban Debrecenbe látogatott. A Pratte-féle Kunst-Figuren-Theater magyarországi működéséről fennmaradt színlapsorozat részletes műsorismertetések és scenikai leírásokat is tartalmaz.

A második magyarországi tartózkodásukról tanúszkodó színlapok szerint nyolc darabot játszottak, köztük legtöbbször a *Faustot*, a *Horia* és *Cloșca-felkelést*, továbbá romantikus lovaghistóriákat és külföldi haramia-történeteket. Szinte valamennyi műsorukban szerepelt a vásári bábjátékok kedvelt fogása, valamilyen metamorfózis-báb.

1 Az írás a *Loutkár* című testvérilapunk főszerkesztőjének felkérésére készült. A témát is ő javasolta. A magyar nyelvű változat elsősorban a lábjegyzetekben különbözik az eredetitől. Ott a történet magyar szereplőit mutattam be a cseh és szlovák olvasóknak, itt a magyar olvasó számára kevésbé ismert cseh és szlovák partnerek kitérőit igyekszem tájékoztatást adni. Az eredeti változat a *Loutkár* 2017/1-es számában jelent meg.

2 Klaus: *Aus Pesth. Allgemeine Theaterzeitung*, 1836. szeptember 4.



Brabanti Genovéva története, 1993. R. T.: Jan Dvořák. Kolibri Színház. Fotók: Kádár Kata



A magyar művészi bábjáték alakulásában fontos szerepet játszott Richard Teschner³. A korábbi feltételezések szerint Blattner Géza már budapesti tartózkodása idején felvette vele a kapcsolatot, és első, 1919-es bemutatójuk, a *Wajang játékok* az ő előadásai hatására jött létre. Blattner feljegyzései alapján azonban nyilvánvaló, hogy ekkor még nem ismerték egymást. André-Charles Gervais⁴ szerint 1925-ben találkoztak először. „*Teschner termékenyen hathatott a vizualitás, a dekorativitás és a rafinált világlátási effektusok leendő Szivárvány színházára*” – írja Blattner-monográfiájában Lőrinc László⁵. Blattner később is több alkalommal találkozott Teschnerrel nemzetközi konferenciákon, fellépéseken.

1945 után furcsa helyzet állt elő a magyar bábjátékszás területén. Az új rend mindent előlről akart kezdeni, szakítva a múlt valamennyi emlékével. Úgy tettek, mintha korábban nem is lettek volna művészi bábjáték-törékvések. Azt pedig, hogy a fővárosban két helyen, a Városligetben és a Népligetben vásári bábjátékot játszanak, egyelőre zavaró körülménynek tekintették, amelyet mint az átkos rendszer maradványát sürgősen fel kell számolni.

1947 decemberében megalakul, 1948 februárjában pedig megnyílik a Mesebarlang, amely egy évvel később Állami Bábszínház néven folytatja működését. Sem a vezetőik, sem a társulat tagjai nem sejtették semmit a bábjáték igazi lehetőségeiről. Egy ideig kesztyűsbábokkal játszottak, majd amikor meghallották, hogy a Szovjetunió bábszínházai pálcsás bábokat alkalmaznak, minden különösebb meggyőződés nélkül gyorsan átálltak erre a technikára. Előrelépés csak akkor következett be, amikor 1950 tavaszán a szovjet kultúra hónapjában sor került a moszkvai Központi Bábszínház vendégszereplésére. Amihez a Mesebarlang és az Állami Bábszínház addigi működése kevés volt, azt Obrazcov színháza egy szempillantás alatt elérte: Magyarország újra



Brabanti Genovéva története

felfedezte a gyerekekhez és felnőttekhez szóló bábjáték művészi értékeit.

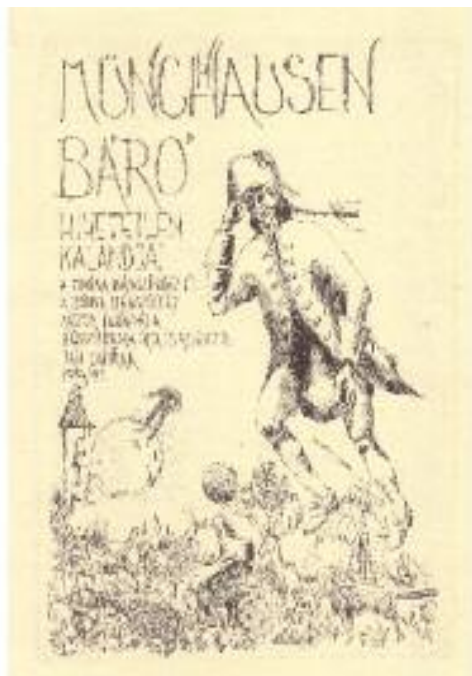
Négy évvel később ismét jelentős bábszínházi együttes érkezett Budapestre: a prágai Spejbl és Hurvinek Színház. Háromhetes látogatásuk némileg másfajta hatással volt a magyar bábművészekre, mint a moszkvai vendégeké. Hazatérésük után Jan Dvořák⁶ cikksorozatát írt a magyarországi vendéjjáték tapasztalatairól. Ebben a budapesti Állami Bábszínházban látott előadásokról is beszámolt. Kemény Henrikkel kapcsolatban azt állapította meg, hogy a társulat nagy része kuriózumnak tekinti az ő Vitéz Lászlóját, mert a vásári bábjáték nem szerves része a színház arculatának. A korszak első nagysikerű felnőtt-műsoráról, a *Sztárparádéről* így

3 Richard Teschner (1879–1948) csehországi születésű osztrák bábművész. A prágai és a bécsi Művészeti Akadémián tanult. Első műsorát a prágai Német Színházban mutatta be 1908-ban, majd a következő évben Bécsbe költözött. A jávai vajang golek első európai meghonosítója.

4 André-Charles Gervais (1910–1996): *Marionnettes et marionnettistes de France*. Párizs, 1947.

5 Lőrinc László: *Blattner. Egy bábos életútja*. Budapest, 2014. OSZMI, 67.

6 Jan Dvořák (1925–2006) bábjátékos, rendező, dramaturg, színházigazgató, pedagógus. 1951-ben kezdte pályáját a Spejbl és Hurvinek Színháznál. 1964 és 1985 között a Hradec Králové-i DRÁK Színház igazgatója.



Münchausen báró kalandjai, 1994. R: Jan Dvořák, T: Boráros Szilárd. Círóka Bábszínház – Bóbita Bábszínház





Odüsszeusz, 1996. R: Jan Dvořák, T: Pavel Hubička. Círóka Bábszínház. Fotók: a bábszínház archívuma





Josef Krofta

rátérni leveled néhány részletére, hozzáfűzve saját észrevételeimet. Ti két előadást láttatok nálunk, a Sztárparádét és a vitatható irányú Három testőrt. Csak azt sajnáljuk, hogy nem láttátok például A szarvaskirályt vagy gyerekelőadásaink valamelyikét. Pedig enélkül bábszínházunk egész munkájáról nehéz véleményt mondani. [...]

Mi is rádöbbenünk arra a hibánkra, mely képzőművészeti munkánkban és játéktílusunkban egyaránt jelentkezett: a naturalizmusra, a bábművészetre igen jellemző erős karakterizálás helyett. Ma már mindnyáján tisztábban látjuk feladatainkat és a követendő utat.⁹

A kissé óvatoskodó és védekező válasz ellenére szoros barátság alakult ki Szőnyi Kató és Dvořák, a Spejbl és Hurvinek Színház és az Állami Bábszínház tagjai között. Bár az írások keletkezésének körülményeit nem ismerem, megkockázatom azt a következtetést, hogy Dvořák a társulat tudásával és beleegyezésével írta meg első beszámolóját, a magyar sajtóban is publikált levélváltás pedig a társulat egy része előtt ekkor már nyílt titokként kezelt problémák felszínre kerülését segítette. Valószínűleg előre megállapodtak abban, hogy Dvořák elemző kritikát ír a magyarországi tapasztalatokról, így megtámogatva a mielőbbi változást az Állami Bábszínház világos helyzetében. Nem az „összeesküvőkön” múlt, hogy erre csak négy évvel később, az 1956-os forradalom leverése után, a Kádár-korszak látszatliberalizmusa következtében kerülhetett sor.

A cseh bábművészek közül Dvořák gyakorolta a legerősebb hatást a magyar bábjátékra. Négy nemzedék magyar bábrendezői szereztek diplomát a prágai Művészeti Akadémián. Többen hosszabb-rövidebb kurzusokon vettek részt ugyanitt. Valamilyen formában mindannyian a tanítványai voltak. Szerencsés vagyok, hogy Urbán Gyulával mi nyithattuk meg a magyar hallgatók sorát a világ akkor

nyilatkozott: „Bár az előadás technikai és művészi színvonala kétségtelenül magas, mégsem tudtuk eloszlítani azt a kellemetlen benyomásunkat, hogy ezek a realiztikusan megformált bábok annyira a valódi embereket utánozzák, hogy az már naturalizmus. A színház néhány tagját igen nehéz volt meggyőzni arról, hogy jobban át kellene gondolniuk a műfaj sajátosságait, és ennek megfelelően jobban kellene törekedniük a stilizációra.”⁷ Szóvá teszi, hogy a színészek a paraván mögött még mindig élő színházat játszanak, a párbeszédeket egymással folytatják, a báb pedig akadály számukra a szerepformálásban.

Véleményének egy része magyarul is megjelent. A *Három testőr* című előadásról megállapította, hogy a rendezés meg sem kísérelte a történetet át-emelni „a bábok világába, ahol a pátosz patetikusabb, a kaland kockázatosabb és a líra költőibb”, mint az élő színházban. „A »nagyszabású« iránti igekezetükben ugyancsak Obrazcov színháza a példaképük – de éppen itt kell komolyan elgondolkodni: Obrazcovnál a nagyszabású szcenikai elképzelések ellenére mindig a báb a legfontosabb tényező a színpadon. És éppen ez az elv nem érvényesül az Állami Bábszínházban.”⁸

Néhány héttel később a színház egyik színésznője, Szőnyi Kató nyílt levélben válaszolt Dvořák ugyancsak levélformában megírt bírálatára: „Sokat vártunk tőletek, és ti még ennél is többet adtatok. Lelkesen, őszintén, jó barátként segítettetek. És itt szeretnék

7 Československý loutkář, 1954. 78. 9. szám

8 Művelt Nép, 1954. július 25.

9 Művelt Nép, 1954. augusztus 15.



Szentivánéji álom, 2006.
R: Josef Krofta,
T: Jaroslav Milfajt,
Z: Vratislav Šrámek.
Budapest Bábszínház.
Fotók: Matz Károly





*Baltasar Espinosa utolsó
üdvözlése és üdvözlése, 2013.*
R: Ondrej Spišák,
T: Boráros Szilárd,
Z: Andrej Kalinka.
Mesebolt Bábszínház.
Fotók: Trifusz Ádám



még egyetlen olyan főiskoláján, ahol felsőfokú bábművész képzés folyt. Az ott töltött évek egész életre meghatározták gondolkodásomat, ízlésemet. Erik Kolár¹⁰ kezdeményezésére én voltam az első olyan hallgató, aki az akkori Csehszlovákia egyik városi bábszínházában, Kassán állíthattam színpadra a vizsgarendezésemet, František Pavlíček *A csalogány* című Andersen-feldolgozását. Az 1963. május 9-én megtartott bemutató hatására a színház akkori igazgatója, Alexander Futáš elhatározta, hogy a jövőben erőteljesebb hangsúlyt fektet a szlovák-magyar bábszínházi kapcsolatokra. A következő évadban Szőnyi Kató rendezte Kassán az *Aladdin csodalámpáját*.¹¹

Dvořák szoros kapcsolata a magyarországi bábművészettel sohasem szűnt meg, sőt, a rendszerváltás után tovább mélyült. 1993 tavaszán az újonnan alakult budapesti Kolibri Színházban rendezte és tervezte a *Brabanti Genovéva vérfagyasztó történetét*. Az előadás egyik különlegessége volt, hogy a történet bonyolításában Hanswurst és Kašpárek mellett Vitéz László is részt vett. 1994-ben az egyik legizgalmasabb magyar bábszínházi műhely, a kecskeméti Círóka hívta meg: a *Münchhausen báró kalandjait* állította színpadra Boráros Szilárd tervezésében. A történet a tárgyanimáció technikájával kelt életre. Következő rendezése, az *Odüsszeusz* a vajang árnyjáték technikájára épült. A tervező ekkor Pavel Hubička volt. Az előadás fordított szemszögből mutatta be az emberek és az istenek viszonyát. A főhős kalandjai árnyjátékban jelentek meg, miközben az istenek élő szereplőkként figyelték őket. Aztán még megírta és megtervezte a kecskeméti társulatnak az *Aucassin és Nicolette* bábszínházi változatát, de ennek rendezését már egykori

tanítványára, Kiszely Ágnesre bízta. Ugyanígy jött létre a következő évadban A *kis Mukk*, Wilhelm Hauff meséjének feldolgozása.

2006 őszének jelentős eseménye volt Josef Krofta¹² magyarországi bemutatkozása a Budapest Bábszínházban. A *Szentivánéji álmot* vitte színre pályája során negyedik alkalommal. A tervező Jaroslav Milfajt, a zeneszerző Vratislav Štármek volt. Az előadás szerkezetének alapelvei nem változtak a legendás 1984-es DRÁK-premier óta, de minden produkció, a norvégiai, a lengyelországi és a budapesti más-más környezetben, más értelmezésben szólaltatta meg Shakespeare komédiáját.

A Budapest Bábszínház előadásában az erotikán volt a hangsúly. „*Bár mágikus éjszakákon a tárgyak szoktak megelevenedni, itt a szerelmesek változnak bábokká, a színészek karikatúráivá* – nyilatkozta Krofta. – *A báb-szerelmesek hol fél pár biciklihez kötve, hol golfütő-tartóból bújnak elő. Oberonnak kétméteres fallosza a »báb«, amely hol mikrofon, hol sál, hol bilincs. Ugyanígy több funkciót tölt be Puck körtemuzsikája is.*”¹³

Krofta és a magyar bábszínház kapcsolatának nem lett folytatása. Pedig Miloslav Klímával¹⁴ terveztünk egy nagyszabású és hosszantartó együttműködést a prágai AMU és a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem között. El is kezdtük a munkát, megírtuk egy közös vizsgaelőadás szinopszist, amelyet Krofta rendezett volna, és amelyben együtt játszik a két intézmény egy-egy évfolyama, ki-ki a maga anyanyelvén teremtve meg egy születő szakmai barátság alapjait. A terv megvalósulása sokáig húzódott, majd feledésbe merült. Gyanítom, hogy a budapesti egyetem akkori vezetőinek közönye miatt.

10 Dr. Erik Kolár (1906–1976) jogász, bábjátékos, dramaturg, rendező, pedagógus, a cseh bábművészet emblematikus alakja.

11 A prágai főiskolán utánunk Hollós László, Galántai Csaba és Kiszely Ágnes végzett magyar állami ösztöndíjasként.

12 Josef Krofta (1943–2015) rendező, pedagógus, az európai bábművészet kiemelkedő alakja. 1969-től a DRÁK Színház tagja, 1981-től művészeti vezetője. Haláláig a prágai Művészeti Akadémia tanára, a bábművészeti tanszék vezetője.

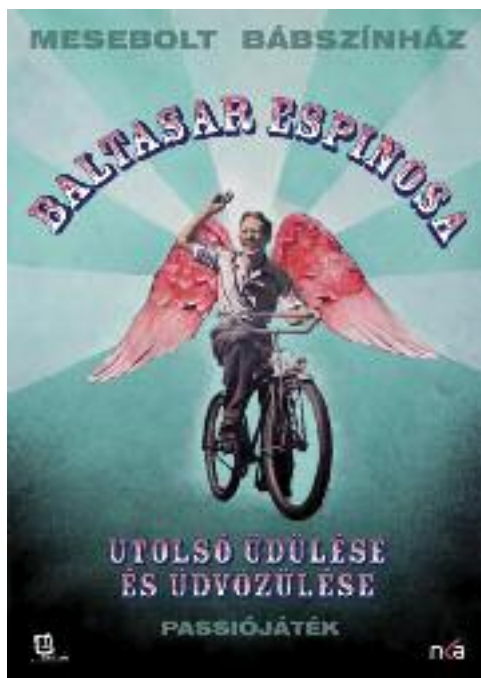
13 Szemere Katalin: *Bebábozódott szerelmesek*. Népszabadság, 2006. szeptember 28.

14 Miloslav Klíma (1941) dramaturg, pedagógus, a prágai Művészeti Akadémia egyetemi tanára, rektorhelyettese. Számos tanulmány és könyv szerzője, szerkesztője.



Ondrej Spišák

A stafétabotot hét évvel később, 2013-ban a szombathelyi Mesebolt Bábszínház vette át, ahol a szlovák bábjátszás markáns egyénisége, Ondrej Spišák¹⁵ mutatkozott be saját szövegkönyvével, a *Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözlése* című passiójátékkal. A zeneszerző Andrej Kalinka, a dramaturg Gertud Maria Korpič, a tervező Boráros Szilárd volt. A nagyszerű előadás Luis Borges¹⁶ *Márk evangéliuma* című novellája nyomán készült. Mint Borges legtöbb műve, ez a néhány oldalas írása is az ember szembenállását ábrázolja a világegyetemmel. Az író szerint a világegyetem káosz, és ebben a káoszban az ember menthetetlenül elveszett. A történet hőse egy isten háta mögötti településre kerül, ahol tudatlan földművesek élnek



Az előadás plakátja

mindennapjaikat. Az állati sorban tengődő embereket természeti katasztrófa sújtja, ezért a jószágos Baltasar behívja őket a házába, és megismerteti velük Jézus Krisztus tanításait. A falu lakói visszatálnak a hithez, majd keresztre feszítik jótevőjüket. Ondrej Spišák monumentális példázata Peter Schumann nyomát és szellemét követve ünnepnek tekint a színházat, amely képes jobbá tenni az embert. „Szent” színház, mondaná Brook.

15 Ondrej Spišák (1964) a szlovák bábművészet középnemzedékének kiemelkedő alakja. A prágai Művészeti Akadémián 1987-ben szerzett diplomát, majd a pozsonyi bábszínháznál kezdte pályáját. 1992-ben Poprádon saját utazó együttest alakított. 1992-től a nyitrai Staré divadlo rendezője, 2007 és 2016 között igazgatója volt. Jelenleg szabadúszó, rendszeresen dolgozik szlovák és lengyel bábszínházaknál.

16 Luis Borges (1899–1986) argentin író, költő, műfordító, kritikus, a 20. századi világirodalom jelentős alkotója.



Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözlése

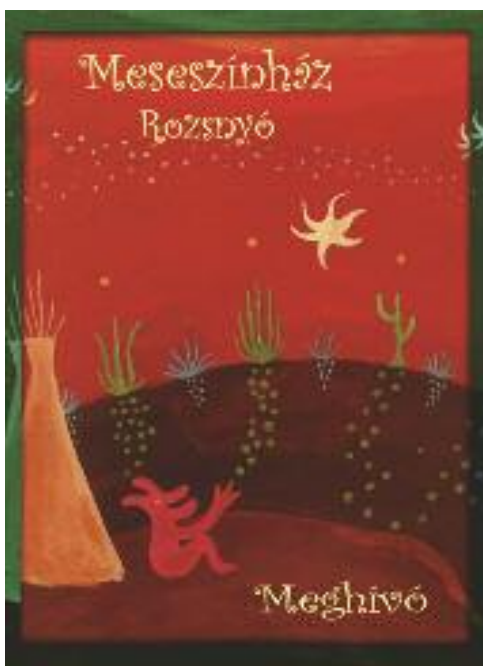
CZECH-SLOVAK-HUNGARIAN RELATIONSHIPS IN PUPPETRY

The article examines the interactions between Czech, Slovak and Hungarian cultures as fostered by their shared histories and geography. Balogh draws attention to the four generations of Hungarian directors who have studied at Prague's Academy of Dramatic Arts (AMU). He describes the extended stay of Spejbl and Hurvinek Theatre in Budapest in 1954, which allowed Jan Dvořák to help Hungarian colleagues find modern means of expression, and he emphasizes the importance of Josef Krofta's work for the Budapest Bábszínház in 2006 and Ondrej Spišák's activity in Szombathely in 2013.



Öregapám mesefája, 2005. R. T: Környei Alice, Sz: Badin Ádám, Környei Alice. Rozsnyói Meseszínház



**Juhász Katalin****MESÉLÉS KICSIT MÁSKÉPP****BESZÉLGETÉS BADIN ÁDÁMMAL***Csillagokkal táncoló Kojot, 2018 (Meghívó)*

2017-ben volt húszéves a rozsnyói Meseszínház, Badin Ádám messze földön híres utazó látványossága, amely superhősök és idomított fókák nélkül is remekül működik. A hagyományos bábjátászás technikáit ötvöző, élő szereplős előadásaiiban nagy teret kap a magyar népzene és világzene, illetve az interaktív színházi kommunikáció eszközei. Ezt a játékmódot ők honosították meg a régióban, és mára szinte védjegyükké vált.

Az évek során az egész magyar nyelvterületet bejárták, nem feledkezve el a hátrányos helyzetűekről sem. Olyan rétegekhez is eljuttatnak magas művészi értéket képviselő produkciókat, amelyek egyébként nem találkoznának ilyesmivel, tavalyelőtt például 10 erdélyi árvaházban adták elő műsorukat. Idén

hasonló céllal tartottak 12 előadást Kárpátalja szegény sorsú gyermekeinek. Társadalmi szerepvállalásukért megkapták A *tolerancia és a nemzetek közötti megértés* díját, amelyet a németországi és svájci Ambassador Club ítél oda évente egy-egy csoportnak vagy magánszemélynek. A Meseszínház alapítójával, Badin Ádámmal beszélgettünk.

– *Már a név is jelzi, hogy nem vagytok bábszínház, sem hagyományos gyermekszínház.*

– Egy olyan stílust próbáltunk megteremteni, amelyben ötvöződik a mesemondás, a bábokkal való játék, az interaktív színházi kommunikáció és a zenei sokszínűség. Ez egyfajta beavató színház, amely a gyerekek számára nagyon fontos, mivel ők maguk is szereplőivé válhatnak a történetnek. Egy ilyen kis színház, mint a miénk, maximum egy előadást tud létrehozni évente. Ezért szinte az összes eddigi előadást repertoáron tartjuk. Persze igyekszünk minden alkalommal valami újat létrehozni, nem kizárólag az általunk kitalált stílus határain belül mozgunk, és nem is csak a magyar népmesékre fókuszálunk, hiszen azóta hozzányúltunk Mikszáth Kálmán elbeszéléseihez, francia, cigány, burját népmesékhez, és legközelebb egy indián mesét állítunk színpadra. Ezek újabb és újabb világokat nyitnak meg előttünk.

– *Annak idején a kecskeméti Ciróka Bábszínházból jöttél haza és kezdted a nulláról. A bábjátéktechnikák közül elsőként a tárgyjátékot alkalmaztatok. Miért esett erre a választás?*

– Tulajdonképpen kényszerből. Nem volt pénzünk bábokra, ezért például egy átalakított demizson volt a királynőnk. Ez a technika a műfaj alapja, hiszen a gyerekek fantáziája nem ismer korlátokat, bármivel eljátszanak, és ha egy madzagból lehet óriáskígyó, akkor egy demizsonból miért ne lehetne ember? Tudtam, hogy részükről nem lesz probléma



Hüvelyk Matyi, 2009. R: Badin Ádám, T: Boráros Szilárd



ezzel, és nem is volt, azonnal vették a lapot. A második előadásban már annyit léptünk előre, hogy szalmabábokat csináltunk. Ez volt Az őzzé változott fiú, amivel nagy szakmai sikert arattunk, több díjat nyertünk, pedig ezt a megoldást is a kényszer szülte. Sokat köszönhetünk Környei Alice-nak, aki egy teljesen egyedi játéktípust teremtett Magyarországon: ő kezdte el használni a népzenei és a naiv, népi figurákat a gyermekekkel való közvetlen játékban. Sokat inspirálódtunk a munkáiból, ami segített kifejleszteni a saját stílusunkat.

Ez a műfaj nagyon személyiségfüggő. Tulajdonképpen lehetetlen „alternálni” az előadásokat, esetleg utánozni minket, mert csak azok a konkrét személyek tudják működésbe hozni az adott mesét, akikre ki lett találva, rá lett szabva. Ebben is különbözik a klasszikus bábszínházról, ahol egy-egy színész bármikor helyettesíthető, többnyire észre sem lehet venni a változást.

– *Rendeztél klasszikus bábszínházban is Kassán, méghozzá többek között a Braček jelenček (Őztestvérke) című mesét, amely akkora siker lett, hogy a társulat körbeturnézta vele Európát.*

– Azt kérték, tanítsam meg nekik a mi stílusunkat, amelyet egyébként „magyar stílusnak” neveznek a szlovákok. A szlovák folklór alapján összeállítottam egy dramatikus és zenei alapanyagot, illetve igyekeztem nekik átadni az interaktív játék alapjait, ami nem volt egyszerű, mivel ezek a bábszínészek teljesen másféle képzést kaptak, máshoz voltak szokva. A színészek ugyanis alapból félnek az interaktivitástól, mert az kockázatos dolog. Uralni kell a helyzetet, kezelni a váratlan történéseket, amire csak az képes, akinek van hozzá érzéke, illetve tapasztalata. Irányítani kell a gyereket, közben arra is vigyázni, hogy semmit se kényszeríts rá, és ne zökkenj ki az eredeti meséből. Ebből aztán egy egész trilógia lett (Őztestvérke–Aranytollacská–Kassai Betlehem), amiért megkaptam a Szlovák Irodalmi Alap Premium Díját.

– *Ha jól tudom, annyira megszerettek téged a Kassai Bábszínházban, hogy miután az intézmény igazgatónője nyugdíjba ment, arra buzdítottak, pályázd meg a színház igazgatói posztját.*

– Ez így van, és bevallom, hízelgő volt ez a bizalom. De azt is tudtam, hogy egy igazgatói székben nem

folytathattam volna a Meseszínházat. Választanom kellett, és biztos vagyok benne, hogy jól választottam.

– *Változtak a gyerekek az elmúlt húsz év alatt?*

– Valamennyire igen, de a gyermeki lélek alapvetően nem változik. Ebből a szempontból ugyanolyan nyitottak, ugyanúgy rácsodálkoznak a világra, mint a húsz évvel ezelőtti gyerekek. Viszont tele van a fejük a tévében látható, mesének nevezett filmmedvényekkel, amelyek nem segítik a fejlődésüket, maximum lefoglalják őket. Ezáltal már egész kis korban elferdülhet a gondolkodásuk. Ráadásul nem kapnak otthon kellő odafigyelést, egyre kevesebb idő jut a szülőkkel, nagyszülőkkel való közös mesélésre, az élő szóra. Ez a tendencia sajnos nyomon követhető. De én mindezek ellenére azt mondom, a gyerekek mindig gyerekek maradnak, és nem lehet őket megrontani, hiába kapnak óriási adag mesének álcázott fogyasztási terméket. Nyitottak arra a stílusra, amit mi megteremtettünk. Itt van például az új mesém, az *Ogajlo csodaszarva*, amely egy finom, csendes, nyugodt tempójú burját népmese. Egyedül adom elő, és olyan érzékeny témákat érint, mint a beteg és az egészséges gyermek viszonya, az önfeláldozás, a testvéri szeretet. Nincs benne semmi harsányság, a gyerekek mégis veszik a lapot. A mai színházcsinálók egy része azt hiszi, hangosnak, villogónak kell lennie egy előadásnak ahhoz, hogy lekösse a gyereket, vagy hogy egyáltalán elérje az ingerküszöbét. Szerintem ez nem így van, sőt a visszajelzések alapján érzem, hogy igénylik az elcsendesülést, amiben oly ritkán lehet részük. Hiszen már azt sem tudják, hogyan kell finoman szólni valakihez. Utoljára az anyjuktól kapták ezt meg csecsemőkorban, és ha nem fognak ki egy jó óvónőt, már az óvodában sincs ilyesmiben részük. Gyönyörű pillanatokat élek át, amikor játszom ezt az előadást. Bevallom, aggódtam egy kicsit, amikor belementem. De ma már nagyon örülök neki. Boráros Milada rendezte és Boráros Szilárd tervezte a bábokat.

– *Össze tudod számolni, hány emberrel dolgoztál együtt a Meseszínház húsz éve alatt?*

– Nem olyan sokkal. Kezdetben ketten voltunk az eredetileg népdalénekes Écsi Gyöngyivel, aztán jött Környei Alice, Bárdosi Ildikó, a feleségem,

Gabika, Burovincz Laura, Czakó Józsi, aztán a rendezők, tervezők, dramaturgok, a bábkészítők, kézművesek, technikusok... csupa tehetséges jóember, akik nagyon sokat segítettek nekünk.

– *Mi volt az eddigi legnagyobb sikereitek?*

– *Az Őregapám mesefája* (rendezte-tervezte Környei Alice), ami körülbelül tízéves előadás. Szinte csupa pozitív visszajelzést kaptunk, közönségtől, szakmától egyaránt. Sok fesztivált megjártunk vele, és számos magyarországi és erdélyi bábszínházban bemutattuk. De nehéz összehasonlítani az előadásokat, vagy kiemelni egyet a sikeresség szempontjából, mert mindegyiknek megvan a maga jellegzetes stílusa és ereje. Annyi éve sem veszítik el aktualitásukat. Az *Ogajlo csodaszarvát* persze még nem tudom értékelni, annyira friss. De jó úton halad. Az interaktív kisdíszletes népmeséink, mint a *Juhfia Jankó* saját rendezésben pedig a legnézettebb előadásunk, mert bárhol el tudjuk játszani, szabadtéren, beltéren, óvodától színházig. A Mikszáth Kálmán ihlette *Valaki mindig lát* (rendezte Környei Alice, tervezte Fekete Dóra) pedig a középiskolások kedvence.

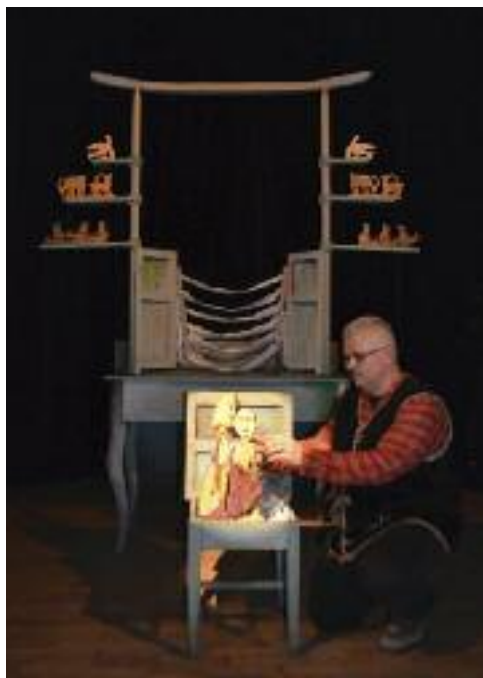
Arra törekszünk, hogy sokféle közönségnek sokféle helyszínen tudjunk igényes produkciókat nyújtani.

– *Nem gondoltál arra, hogy fiatalokat taníts ezekre a dolgokra?*

– Dehogynem. Húsz éve zsűrizek a Duna Menti Tavaszon, ahol Kecskés Marikával közösen már a harmadik pedagógus-generációt neveltük ki, akik megtanulták a technikákat és megtanulták komolyan venni a gyerekszínházat. A magas színvonalra való törekvés itt is nagyon fontos, nem szabad a gagyi felé elmenni. Ezek a pedagógusok pedig kitűnő bábos gyerekeket nevelnek, évről évre viszontlátom a színpadon mindazt, amit fontosnak tartok átadni. Közvetlenül is foglalkozom gyerekekkel, de nem a bábozás, hanem a mesemondás szintjén. A Meseszínházzal párhuzamosan ugyanis mesemondó versenyeket hoztam létre. A Palóc Mesemondó Verseny volt az első ilyen. A semmiből élesztettük fel ezt a műfajt, az utolsó utáni pillanatban, amikor már alig voltak hagyományos mesemondók Dél-Szlovákiában. Az ott megismert tehetséges gyerekek



Valaki mindig lát, 2011. Sz: Czakó József, Környei Alice, Badin Ádám, Burovincz Laura



Ogajlo csodaszarva, 2016.





Valaki mindig lát, 2011.
Sz: Környei Alice,
Badin Ádám

számára aztán mesemondó táborokat szerveztem. A Mesetábor nevű összejövetel ennél szélesebb merítésű volt, ott már a meseírástól a bábozáson keresztül egészen a mesepedagógiáig sok minddel foglalkoztunk. Ezt később abbahagytam, mert nem volt időm mindenre. De a mai napig érkeznek hozzám levelek pedagógusoktól, hogy mikor lesz újra Mesetábor, pedig ez a történet már húszéves.

– *A Duna Menti Tavasz zsűrijébe tehát még a 90-es években, a Mečiar-korszakban kerülél, amikor a szlovákiai magyar kultúrát szinte egyáltalán nem támogatta a kormány.*

– Bizony. És mégsem sikerült eltüntetniük ezt a rendezvényt, pedig díjakra se volt pénz. Emlékszem, hogy a zsűritagok a saját tiszteletdíjukat ajánlották fel a szervezőknek, hogy legalább valami csekélységet a győztesek kezébe tudjanak nyomni. Néhány lelkes embernek, elsősorban Dusza Istvánnak és Huszár Lászlónak köszönhetően nem sikerült tönkretetniük a magyar gyerekszínházi mozgalmat. A sajátjukat, a szlovákot egyébként teljesen padlóra küldték abban az időben. Sorra szűntek meg a csoportok, főleg a bábosok, és a mai napig nem tudták újraéleszteni a bábosmozgalmat. Viszont az utóbbi időben nyitottak a modern szintézises megközelítések felé, ami inspiratívan hathat a bábjátászásra.

– *Visszatérve a Meseszínházhoz: milyen gyakran születik új előadás és ki támogat benneteket?*

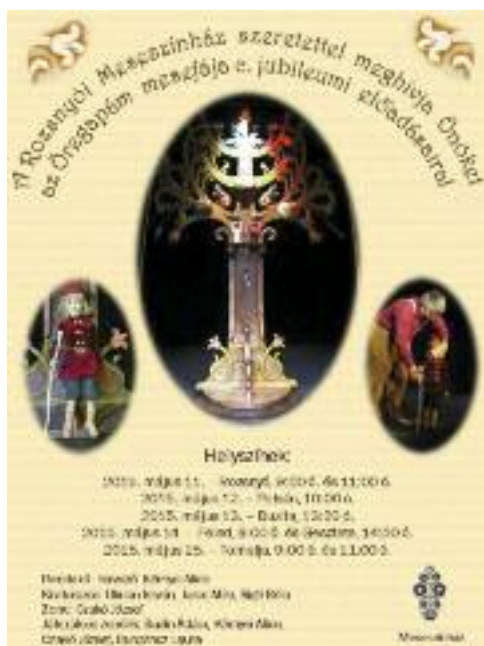
– Minden évben igyekszünk létrehozni egy-egy új produkciót. Jelenleg 10 előadást tartunk folyamatosan műsoron, lényegében repertoárszínháznak számítunk. Támogatásért Szlovákiában, illetve Magyarországon egyaránt pályázunk. Az érvényes jogszabályok sajnos nem teszik lehetővé, hogy működési költségekre is pályázni tudjunk, ezért a működés feltételeit magunknak kell megteremtünk. Azaz az egyes előadásokra vannak szerződötve a játékszótársak. Évi 80-100 előadást játszunk, ezek mintegy 60%-át Szlovákiában, a többit külföldön, azaz Magyarországon, Erdélyben, Kárpátalján, illetve a fesztiválok kapcsán más országokban.

– *Melyek a legközelebbi terveitek?*

– Most a Cseh Tamás: *Csillagokkal táncoló Kojot* című mesekönyvéből készülő előadáson dolgozunk. Grosschmid Erik a tervezője, Boráros Milada a dramaturgia, Czákó József a zeneszerzője, jómagam a rendezője. Ez egy indián mese lesz magyar gyerekeknek. De később szeretnénk folytatni a népmesesorozatunkat, és a továbbiakban is párhuzamosan vinni más népek meséit a magyar népmesékkel. És újra lesznek témaválasztásaink, akár az *Ogajlo csodaszarvánál*, amikor is a testvéri viszonnyal kapcsolatos mesékből válogattunk a világ népmeséi közül. Az eddig megtett út jó alap arra,

*Valaki mindig lát, 2011.
Sz: Badin Ádám*

hogy tovább építkezzünk. Akár egy „támogatottabb” bábszínház felé is. A közönségünk megérdemli, hisz újra és újra visszahívna minket. Ennél nagyobb kitüntetéset pedig úgyse kaphatunk.



Juhfia Jankó, 2005, Sz: Badin Gabriella, Badin Ádám

A NEW TWIST ON OLD STORIES

In this article, Katalin Juhász interviews Ádám Badin. Badin's traveling theater, Meseszínház (Fairy Tale Theater), centered in Rožňava, Slovakia, celebrated its 20th anniversary in 2017. Their live performances incorporate Hungarian folk music, world music and interactive theatrical communication combined with traditional puppetry. It's a kind of theater that is very important for children since it allows them to become a part of the story.

In addition to puppet plays derived from Hungarian folk tales, they have also present programs based on Kálmán Mikszáth's stories, as well as French, Gypsy, Buryat and Indian folk tales. Because of their social engagement, the theater was recently awarded the annual Prize for Tolerance and International Understanding by the International Ambassador Club.



A Szekrénymesék plakátja (Valamennyi előadás bábjátékosa Varga Péter és Pfeifer Zsófia)



A három kismalac, 2009. R: Boráros Milada és a Ziráno Színház



Simon Annamária

„OLYAN ELŐADÁST AKAROK CSINÁLNI, AMIT JÓ SZÍVVEL ÉS SOKÁIG TUDUNK JÁTSZANI...”

**A ZIRÁNÓ SZÍNHÁZ – VARGA PÉTERREL ÉS
PFEIFER ZSÓFIÁVAL HOTTÓN**

Hottó a világ közepe! Legalábbis bábos szempontból, hiszen a kicsi zalai faluban a legnagyobb az egy főre jutó bábos földtulajdonosok száma. A Ziránó Színház 2007-ben alakult, amikor Varga Péter és Pfeifer Zsófia úgy döntöttek, hogy vándorbábos létre adják fejüket, és maguk mögött hagyják életük addigi helyszínét, Pécsét.

Ezt a nagy változást persze sok minden megelőzte, például a Bóbita Bábszínház falai között kibomlott szerelem, két kisgyermek születése, és egy erős motiváció Vajda Zsuzsanna és Pilári Gábor részéről. Varga Péter testvére révén ismerkedett a bábokkal, aki az Állami Bábszínházban dolgozott először díszítőként, majd az egi bábszínészképző stúdió elvégzése után bábszínészként. Mint jó testvér, öccsét is vitte magával mindenhová, akinek így sokszor nyílt alkalm a paraván mögül megnézni az előadásokat. Amikor eljött a továbbtanulás lehetősége, a pécsi Művészeti Szakközépiskola tánc-tagozata következett, ahol a színpadi mesterség órákon ügyesnek bizonyult, ezért szerepeltették a színházban. Olyannyira, hogy végzősként már magántanuló lett, annyit játszott. Érettségi után a katonaság következett, majd a Miskolci Nemzeti Színház stúdiójába nyert felvételt.

– Varga Péter: Nagyon szerettem a miskolci éveket, de egy idő után úgy éreztem, vissza szeretnék térni Pécsre, szerencsét próbálni. Izgalmasnak találtam az akkori egyetemi színpadi társulatot, amelyet Szabó Attila vezetett, és néhány darabban együtt is működtem velük. 1999-ben a Bóbita Bábszínházban ismertem meg Zsófit, majd 2000-ben szerződtem bábosnak. Ebben az évben volt az esküvőnk, és ekkor született meg a fiunk is.

– Pfeifer Zsófia: Én olasz szakra jártam Pécsre, amikor megismerkedtünk, de ekkor már nagy

hatással volt rám Vajda Zsuzsa és Pilári Gábor, nagyon érdekelt a MárkusZínház élete, működése. Egyszer-kétszer útrakeltem velük, ismerkedtem a bábos világgal, és próbáltam eldönteni, hogy én is szeretném-e, tudnám-e ezt csinálni. Aztán a gyereknevelés örömei és nehézségei következtek, de a Hottóra költözéssel elérkezett számomra is a bábozás ideje.

– VP: 2007-ben fordulóponthoz ért az életem, és ez persze kihatott a családom életére is... Eljöttem a Bóbita Bábszínházról, bár akkor még nem láttam világosan, hogy mi lesz velünk. Azon a nyáron sok minden történt, például voltunk egy bábos workshopon Sárospatakon, és ekkor kötöttünk szorosabb barátságot Boráros Szilárdval és családjával, akik Hottón éltek. Meglátogattuk őket, és nem sokkal később úgy döntöttünk, hogy ideköltözünk. Egy hónap alatt eladtuk a pécsi házunkat és 2007 decemberében beköltöztünk a mostaniba. Sokat szorongtam, izgultam, hogy mi lesz, de közben megnyílt egy út magunk felé, és tudtam, hogy bábszínházzal akarok foglalkozni. Olyan előadást akarok csinálni, amit jó szívvel és sokáig tudunk játszani. Ehhez persze olyan alkotótársakat kellett választani, akik hasonlóan szeretnék, és akikkel hasonló az ízlésünk. A biztonság kedvéért nem üres zsebbel jöttünk el Pécsről, a Csicserei történetet megvásároltuk a Mesebalt Bábszínházról, ez volt az első darabunk.

– Simon Annamária: Akkor tehát megállapodtatok itt Hottón, tudtátok, hogy ezzel akartok foglalkozni, beindult a bábszínház.

– VP: Nehéz volt a kezdet. Nagy segítség volt H. Nagy Kati (ő volt akkor a Mesebalt Bábszínház igazgatója), aki felajánlotta, hogy segít nekünk bármiben. Szívesen alkalmaz Szombathelyen, de



Babszem Jankó, R: Veres András, T: Boráros Szilárd

játszani is mehetünk hozzájuk. Miénk volt már a *Csicseri történet*, majd a *Suttogó füzesekben* játszottam náluk, mint vendég. Már Hottón készült a betlehemes játéunk, amit Boráros Milada rendezett, és a szövegét is ő állította össze. A díszletet és a bábokat pedig Szilárd tervezte és készítette, mi pedig Miladával együtt játszottunk benne. Szintén H. Nagy Kati volt az első, aki meghívta ezt a játéunkat, amelynek *Karácsonyi csillag* lett a címe. Egyszerre próbáltam Szombathelyen, házat újtottunk fel Hottón, majd esténként próbáltuk a saját előadásunkat. Szóval nehéz, de nagyon szép időszak volt, amit azonban túlon túl nyugalmas hetek, sőt hónapok következtek. Nem voltak felkérések, a kiküldött több mint kétszáz szórólapra összesen két visszajelzés jött. Nyomasztó volt a csend. Utána lassan elterjedt a jóhírünk és jöttek a megkeresések.

– SA: A színház arculatához hozzátartozik a kesztyűsbáb-játék. Mondhatni a névjegyetek is lett.

– VP: A következő darabunk valóban kesztyűs játék lett, a Kovács Géza rendezte *Pulcinella*

kertészkedik (2008). Gézával már a Bóbitában és Szombathelyen is dolgoztam együtt, a barátságunk pedig Pulcinella segítségével fűződött szorosabbra. Ezt az előadást, mint valamennyi más darabunkat, sokáig próbáltuk, játszottuk, eltettük és újra elővettük, tehát hosszú utat járt be, és reméljük még hosszú út is áll előtte. Mi is tanultuk a szakmát a gyakorlatban, és kóstolgattuk ezt a fajta színházi működési formát, hogy a magunk urai vagyunk. Máshogy viszonyultam a saját előadásunkhoz, más hatások értek bennünket és találtak meg, mint amikor alkalmazott voltam egy színházban. Mi sokáig éreljük az előadást, nem „hagyjuk békén” magunkban. A *commedia dell'arte* egyébként mindig közel állt a szívemhez. Pulcinella azért szimpatikus, mert nem egy magányos hős, hanem van neki családja, kutyája. Vitéz László egyik távoli rokona. Boráros Szilárddal és Gézával közös ötletelés során találtuk ki a szereplőket: Rosettát, a feleséget, a répát ültető nyulat és a kutyát. Csináltunk egy előadást *Pulcinella* és a *Halál* címmel, de talán nem jó címet választottunk, így nem játszottuk sokszor.



Pinokkió, 2013. R: Kovács Géza és a Ziráno Színház, T: Boráros Szilárd



Egy Vidor-díjat azonban elhoztunk vele Nyíregyházáról. Ebben használtam először a csipogót, amit a hagyományos Pulcinella-játékokban is alkalmaznak.

– SA: A három kismalac *más jellegű előadás*.

– PZS: Már nagyon vágytam arra, hogy ténylegesen bábozzak, először egy marionettjátékba csöppentem. Boráros Milada rendezte, Szilárd készítette a bábokat és Schulteisz Gábor a zenét. Először dolgoztunk zeneszerzővel, felvételtől szóló zenével. A szöveget Miladával közösen „szültük”, és 2009 májusában mutattuk be a darabot. Ez az előadás díjat is nyert a 6. Gyerme- és Ifjúsági Színházi Szemlén.

– VP: Aztán következett a *Babszem Jankó*, ami szintén a kesztyűbábos hagyományokra épül, Veres András rendezésében. Már régóta szerettünk volna együtt dolgozni Andréssal. A központi téma az volt, hogy hogyan lehet eljátszani azt, hogy van egy figura, aki nem látszik. Ez a helyzet játékoságot igényel a nézők részéről is. Sikertült egy olyan mese-változatot találni, amelyben megnő Jankó, ez a mozzanat fontos volt számunkra. Szilárdban már az első megbeszélésen megszületett a darab

díszlete, kész volt a fejében a paraván, és bár voltak nekem is ötleteim, de hiába próbáltam érvényre juttatni őket! (Így is van ez rendjén. Mindenki maradjon a maga kaptafájánál...) Egyszerre, egy időben született meg a darab technikája és a szövege, utóbbi András jóvoltából. Ennek a darabnak is többször nekiálltunk és tömörítettünk rajta.

– PZS: Ebben zenészként és bábosként is részt veszek, és nagyon szeretem azt, ahogy vegyül a két szerep. Az is jó feladat, ahogy kapcsolatot tudok teremteni a nézőkkel. A *Pinokkiót* (2013) Kovács Géza írta és rendezte, azt gondolta, hogy ez a színház eljutott most már arra a szintre, hogy több technikát alkalmazva játsszunk. A bemutatója a Meseboltban volt, és bérletben is játszottuk, ez volt az első koprodukció Szombathellyel.

– VP: 2015-ben a *Pulcinella szerelmes* úgy született, hogy mondtam Szilárdnak, szűk a bőrrönd, amiben játszom a *Pulcinella kertészkediket*, készítsünk egy nagyobb paravánt. Aztán az új paraván egy új mesét szült a színház számára. Sokat beszélgettünk a témáról: Nápoly, Pulcinella, szerelem, hajó, víz,



A zöldszakállú király, 2016. R: Veres András, T: Grosschmid Erik



a logónk, amit Sári lányunk rajzolt háromévesen. Kovács Géza írta a történetet és ő is rendezte. Sajnos ezt nem játszottuk eddig elégszer.

– SA: A zöldszakállú király című játék 2016-ban született, ismét egy új játékszíri irányt képvisel.

– VP: Előzménye az volt, hogy láttuk Veres András Holle anyó című darabját Szombathelyen, és nagyon szerettük volna megcsinálni mi is. A bábokat megvettük volna hozzá, de hallottuk, hogy Debrecen és Zalaegerszeg koprodukcióban meg akarja csinálni a darabot, így letettünk róla. Akkor elkezdtünk egy másik utat járni, és meséket keresgélünk, ekkor találtuk ezt a szép, de nagyon drámai mesét. Grosschmid Erik készítette a díszletet, a szöveget Veres András írta és ő is rendezte az előadást.

– PZS: Az ördög lánya nagyon izgalmas szereplő, nem egy klasszikus királylány, varázssereje is van, így kicsit boszorkányos karakter. A mindenre elszánt királyfival együtt jó párost alkotnak. Takács Danit kértük fel zenét szerezni. A díszlet nagyon különleges, nem illusztratív. Első ránézésre olyan, mint egy „káposztásított” csillagkapu. A játékban használunk

bábként funkcionáló maszkokat, illetve kesztyűs-bábokat. 2016. október 23-án mutattuk be Szombathelyen, koprodukcióban a Mesebolt Bábszínházzal.

– SA: Péter, rád talált a rendezés is, Nyíregyházán, a Mórícz Zsigmond Színházban rendezted a Szekrénymeséket.

– VP: Ez 2012-ben történt, két színésznővel színpadra állítottam Nyíregyházán a darabot. Aztán az volt a terv, hogy magunknak is megcsinálom ezt az előadást, de nem nyúltunk hozzá két évig. Amikor elővettük, jó egy hónapig dolgoztunk vele, de hiába, egyszerűen nem ment, pedig nagyon sokat tudtunk a mesékről, és sokat is dolgoztunk már velük. Talán azért alakult ki ez a helyzet, mert nem tudtam egyszerre játszani és magunkat kívülről nézni, látni. Ekkor megkerestük Khaled-Abdo Szaidát, hogy segítsen nekünk. Megvoltak a bábok, a díszletek, a történetek, csak nem állt össze egy kerek előadássá. Lendületes, inspiráló volt ez a próbafolyamat, Szaida kidobott meséket, beleraktunk meséket, majd tető alá hoztuk, és 2014-ben a pécsi Márkus Színházban bemutattuk.

A másik, számomra emlékezetes rendezésem Mis-kolcon volt, a *Kivagy János*, amely nagyon sokat adott nekem. Nagyon szerettem csinálni. Jó volt az ottani kollégákkal dolgozni, új impulzusok értek. Itt Grosschmid Erik tervezőként, Khaled-Abdo Szaida íróként, Dész András zeneszerzőként voltak az alkotótársaim. Szeretek rendezni. Az izgat a rendezésben, hogy miként tudunk közösen a színészekkel és az alkotótársakkal együtt egy koherens világot teremteni. Amiben mindenki otthon érzi magát, és amit vélhetőleg a közönség is elfogad és befogad. Az ebből eredő találkozások nagyon fontosak számomra, és ezek is táplálják a színházunkat.

– SA: *Mi a munkamódszeretek? Mennyit játszottok egy évben?*

– VP: Nagyon sokat beszélgetünk, gondolkodunk együtt az alkotótársakkal, lemorzsolódnak a felesleges dolgok, és engedjük, hogy mindennek meglegyen a maga ideje. Ez a mi működésünk, így tudunk jól találkozni a történettel. Mihelyt rágörcsölünk valamire, eltávolodunk tőle. Rafináltan kell becserkészni a történetet. Az sokat számít ebben a „vadászatban”,

hogy mi itt élünk Hottón, és fontos az is, hogy kikkel élünk itt együtt. Hihetetlennek tűnhet, de a szomszédainkkal való viszony is sokat nyom a latban, hiszen ők is komoly lelki támogatóink. Évente egy előadást készítünk, ennyit tudunk „kihordani”. Változó számban játszunk, van olyan hónap, hogy csak három előadás van, de van hogy harminchárom. Volt egy év, amikor 170 előadásunk volt szerte az országban. Persze ne felejtsük el, ehhez az is hozzátartozik, hogy itthon bepakolunk, utazunk, kipakolunk, játszunk, hazajövünk és visszapakolunk. Erre ugye egy színházban van egy stáb, itt csak mi vagyunk. Fárasztó tud lenni, de persze kellemes is, hogy a magunk urai vagyunk. Számunkra 100-120 előadás ideális egy évben.

– SA: *Milyen programjaitok vannak még?*

– VP: Farsangkor egy maskarás felvonulást tartunk, van egy karácsonyi programunk, illetve nyáron a Bábparádé, és mindezeket a Magamura Alkotóműhellyel (Boráros Milada és Szilárd) közösen szervezzük és bonyolítjuk le. Természetesen a szomszédok és sok-sok barátunk (környékbéli és messziről



Pulcinella kertészkedik, 2008. R: Kovács Géza, T: Boráros Szilárd



Ágoston, avagy egér a felhők között, 2018. R: Kovács Géza. T: Grosschmid Erik



érkezők egyaránt) is kiveszik részüket ezeken az eseményeken. A Bábparádé esetében meghívott előadók mutathatják meg az előadásukat.

Sok ember megfordul nálunk.

A szomszédok, a helyiek nagyon sokat segítenek nekünk. Ezek mind részei színházunknak, és talán a falubéliek is magukénak érzik egy kicsit. Persze a barátaink is szívesen igénybe veszik a pajtánkat (a próbatermünket), amikor próbálnak. Ez nagyon jó így!

– SA: *Nemrégiben mutattátok be a Mesebolttal közösen, az Ágoston, avagy egér a felhők között című darabot.*

– VP: Ez lett a harmadik közös előadásunk. Szívünknek nagyon kedves játék született. Az alkotó-

társak (Kovács Géza, Grosschmid Erik, Veres András) sorát most Szabó Balázs, mint zeneszerző bővítette. Még friss az élmény, de erről is sokat tudnánk mesélni...

– SA: *Talán sokan kíváncsiak rá, honnan ered a színház neve?*

– PZS: Egy szép augusztusi napon történt... Budapesten, a MárkusZínház által működtetett Ludibundus játszószínházzal voltunk a Budai Várban, és arra készültünk, hogy eljuttassuk a *Pulcinella kertészkediket*, amikor rájöttünk, hogy a név, amit magunknak választottunk, nem olyan, mint amire vágyunk. Vajda Zsuzsa, egyik gyermekünk keresztanyja ekkor egy névvel állt elő, és mi nem teketóriáztunk, azonnal Ziránóvá váltunk. Egy keresztanya az keresztanya, és kész.



THE ZIRÁNÓ THEATER

The Ziránó Theater was founded in 2007 when Péter Varga and Zsófia Pfeifer decided to leave their former city, Pécs, behind and become traveling puppeteers. That summer was very eventful for them; they visited Szilárd Boráros and his family in Hottó, began a close relationship with them and shortly thereafter decided to move to Hottó themselves. Varga says: *"At the time, I was quite distressed and nervous about the future, but I knew I wanted to be involved with puppet theater. I want to make performances that I can be proud of for a long time. Of course, to do this, you have to choose creative partners who have the same goals and similar taste."*

The theater's trademark is the glove puppet and characters from the *commedia dell'arte*. One of their glove puppet productions is *Pulcinella Gardening*, directed by Géza Kovács and premiered in 2008. Their performances generally stay in the repertoire for a long time, even as they bring out one or two new pieces every year.



A színház első épülete a Nyikolszkaja utcán



A színház alapítója, Viktor Svemberger a színház társulatával

**Balogh Géza****A MÁSIK MOSZKVAI BÁBSZÍNHÁZ****A TYEATR KUKOL**

Az orosz és a szovjet színházzal foglalkozó bábtörténetek többsége úgy tesz, mintha Moszkvában Obrazcov megjelenésétől kezdve nem lett volna más bábszínház. Ehhez a tévhithez némileg maga Obrazcov is hozzájárult. Az elődeiről szépen megemlékezik önéletrajzaiban, de a kortársakról alig ejt szót. Fontosnak tartja pályáján a Zajcewvel¹ való találkozást és a Jefimovéknál² tett látogatást. Mindez még – ahogy ő nevezi – a „műkedvelő” korszakára esik, vagyis az 1925 előtti időkre. „Általában örülök annak a ténynek, hogy hivatásom tréfából, bolondozásból született meg úgyszólván a semmiből. Örülök annak, hogy ebben az időben a bábjáték művészetéről végeredményben semmit sem tudtam” – írja 1950-ben megjelent *Hivatásom* című könyvében, majd így folytatja: „Természetesen a más bábszínházakkal – többek közt a külföldiekkel – kötött ismeretségeim folytán mindig tanultam valamit. Nemcsak az bizonyult számomra hasznosnak, ami tetszett, de talán még inkább az, ami nem tetszett. Hiszen az ember másoknak nem csupán a tudásából és eredményeiből tanul, de a hibáiból is: ezeket ugyanis élesebben látja, mint a saját tévedéseit.”³ Ez az idézet talán némi magyarázattal szolgál arra vonatkozóan, hogy

írásaiban nem tesz említést sem a nagy múltú orosz bábjáték korai eredményeiről, sem pedig saját kortársairól, ha úgy tetszik vetélytársairól.

Az októberi forradalom győzelme után kialakult bolsevik kultúrpolitika a bábjátéknak is fontos szerepet szán. Lunacsarszkij⁴ a megváltozott helyzethez szabja a művészet, elsősorban a színház feladatait: „*Agitációs színháznak én a plakátszerű, harsány, éles hangú színházat nevezem. Azt a színházat, amely a humor, a helyzetkomikum segítségével veszi fel a harcot az ellenforradalmi agitációval. Szembeszáll annak szóbeli és írásbeli érveivel, és ezzel a sajtó feladatát egészíti ki.*”⁵ A párt irányelveinek megfelelően Petruska alakja is több változáson megy keresztül. A Művelődési Népbiztosság külön bábszínházi stúdiót hoz létre, amely kidolgozza a vásári komédia hős alakjának új értelmezését. „Petruska színháza” az agitáció fontos eszköze lesz. Mint vöröskatona népművelői munkát folytat a frontkatonák között, agitál a kolhozosítás érdekében és harcot indít a kulákok ellen. Fő feladata, hogy a szocialista embertípus öntudatának kialakulását segítse. Természetesen első lépéseit a gyereknevelésben kell megtennie.

1 Ivan Afinogenovics Zajcev (1863–1938) orosz cirkuszi mutatványos és vásári bábjátékos. Hétéves korában lépett fel először a moszkvai Ginne Cirkuszban, ahol apja műlovar és kellékes volt. Volt tűz- és kardnyelő, gumiember, bűvész és hasbeszélő. A 19. század utolsó éveiben marionettel játszott a vásárokon. Ő volt az utolsó vásári Petruska-játékos. 1934-től haláláig a moszkvai Központi Bábszínház tagjaként működött.

2 Ivan Szemjonovics Jefimov (1878–1959) szobrász, grafikus és Nyina Jakovlevna Szimanovics-Jefimova (1877–1948) festőművész 1905-től kezdve foglalkoztak bábjátékkal. 1916-ban a Moszkvai Művészek Baráti Köre felkérésére bábszínházat alapítottak. Ők fedezték fel a pálcás báb lehetőségeit, amikor 1917-ben Kílov meséit, majd 1930-ban a *Macbethet* játszották. Obrazcov még festőnövendék korában, a húszas évek első felében ismerkedett meg színházukkal.

3 Obrazcov: *Hivatásom* (Moja professzija, 1950). Művelt Nép, 1954. 126.o.

4 Anatolij Vasziljevics Lunacsarszkij (1875–1933) szovjet irodalom- és művészetpolitikus. 1917-től 1929-ig művelődési népbiztos, 1929-től a Bolsevik Párt Központi Bizottsága mellett működő tudományos bizottság elnöke.

5 Idézi Nyina Szmirnova: *Szovjetszkij tyeatr kukol 1918–1932* (A szovjet bábszínház 1918–1932). Moszkva, 1963. 145.o.

A megújult Petruska a sajtóban is nagy nyilvánosságot kap. „A vörös Petruska már nem az a régi, kedélyes fickó, aki volt – írja 1925-ben a Szovjetszkaja Kultura. – Petruska a most születő új élet megtestesítője: a munkásosztály szövetségese, a Komszomol és a szakszervezet tagja, a szovjet kormány diplomatája, vöröskatona. A vörös Petruska ellensége mindannak, ami sötét és mocskos, ami a múltból ránk maradt. A jövő felvilágosult harcosa. Igazi agitátor és propagandista.”⁶

Egymás után jönnek létre az ország nagyvárosaiban bábszínházak. Számos amatőr bábcsoport alakul át hivatásossá. A húszas években a moszkvai és leningrádi példák nyomán Vologdában, Voronyezsben, Kijevben, Harkovban alakul bábszínház. 1930-ban, amikor sor kerül az első szovjet bábkonferencia megrendezésére, már 25 állandó bábszínház működik országszerte. Moszkvában Jefimovék 1905-től több-kevesebb rendszerességgel játszanak, de Jefimova 1925-ben megjelent könyvében⁷ csak 1917-től tekinti tevékenységüket figyelemre érdemesnek, amikor a Pittoreszk Kávéházban tartanak előadásokat. Színházuk, az első állandó moszkvai bábszínház mintegy 1500 előadást tartott fennállása során. Különös és kevésbé ismert bábtörténeti kuriózum, hogy 1920-ban kísérleti bábstúdió indult Tairov⁸ Kamara Színházának égisze alatt. Az ötlet és a megvalósítás Vlagyimir Szokolov⁹ érdeme.

Az általa vezetett marionett kurzusnak fontos szerepe volt Tairov egyik alaptételének, a „színház teatralizálásának” gyakorlati megfogalmazásában és a színpadi mozgásról, a táncról, az akrobatikáról meg a karikírozásról vallott nézetei pontosításában. Petrográdban¹⁰ a Népművelési Kormánybiztosság támogatásával 1919-ben nyílik meg az első állandó marionett-színház Ljubov Saporina-Jakovleva¹¹ vezetésével. Színházavató bemutatója, a *Mese Szaltán cárról*, Puskin meséjének marionett-feldolgozása. Amikor ezzel egy időben egy betlehemes játékot is műsorra tűz, a sajtó elítéli a vallásossága miatt. Talán ezt akarta ellensúlyozni egy vidám cirkuszi játékkal, amely a vásári bábjátékosok hagyományait eleveníti fel. Játszik klasszikus meséket (*Piroska és a farkas*, *A csuka parancsára*) és propagandadarabot (*Jemelja a háborúban*). Emlékezetes sikert arat a *Don Quijote* színpadra állításával.

1924-ben alakul meg Leningrád másik bábszínháza, a Petruska Színház Jevgenyij Demmeni¹² vezetésével. Jevgenyij Svarc¹³ és Szamuil Marsak¹⁴ Demmeni felkérésére írja első bábdarabjait. Lelkes műkedvelőkből szervezi társulatát, és eleinte a hagyományos vásári bábjáték, Harlekin, Petruska, Guignol történeteit állítja színpadra, de hamarosan a nagy klasszikusok, Cervantes, Shakespeare, Molière, Swift, Maeterlinck műveinek vonzásába kerül. Játszik felnőtt előadásokat is. 1928-ban bemutatja Csehov *Háztűznéző* című

6 Szovjetszkoje iszkussztvo, Moszkva, 1925. 4-5. sz., 29–31. o.

7 Nyina Jakovlevna Szimanovics-Jefimova: *Zapiszki petruscsenyika* (Egy petruska-játékos feljegyzései).

8 Alekszandr Jakovlevics Tairov (1885–1950) az orosz avantgárd színház egyik legnagyobb alakja. Legendás színházát, mint a szocialista realizmussal ellenkező, „formalista” intézményt 1949-ben bezárták.

9 Vlagyimir Mihajlovics Szokolov (Vladimir Sokoloff, 1888–1962) orosz színész, rendező, a Művész Színház tagja. 1923-ban Németországba emigrált, 1939-től haláláig az USA-ban élt. Számos jelentős szerepet játszott német, osztrák, francia és amerikai filmekben.

10 Szentpétervár, illetve Leningrád neve 1914 és 1924 között.

11 Ljubov Saporina-Jakovleva (1873–1967) festőművész, bábjátékos. 1925-ig vezette a színházát, amelyet ekkor egyesítettek a Petruska Színházzal.

12 Jevgenyij Szergejevics Demmeni (1898–1969) olasz származású színész, bábjátékos, színházvezető, rendező, pedagógus, az orosz bábjáték kiemelkedő alakja.

13 Jevgenyij Lvovics Svarc (1896–1958) író, lapszerkesztő. Mintegy 25 színműve gyakran ismert mesemotívumok felhasználásával elsősorban felnőtteknek készült. Műveiben valóság és fikció, fantaszitikum és hátköznapiság elemei keverednek. Mint a nonkonformista csoport tagját a hatalom 1927 után fokozatosan félreállította. Számos bábjátékot írt. Egyik főművét, a *Sárány*t (Drakon, 1943–44) hosszú időre betiltották.

14 Szamuil Jakovlevics Marsak (1887–1964) költő, író, műfordító. 1923-tól jelentek meg első verseskötetei. Színdarabjai és regényei iskolát teremtettek a szovjet irodalomban. Számos művét játszották a magyar színházak is.



A pacsirta, 1967 R. Borisz Ablinyin, T. Alexander Szinetszkij



Megfagyott mesék, 2016. R. Natalja Pahomova, T. Natalja Misina



Megfagyott mesék, 2016. R. Natalja Pahomova, T. Natalja Misina

egyfelvonásosát, amelyet a sajtó hatalmas ovációval fogad, kiemelve az előadás különleges groteskségét. 1930-ban, öt évvel azután, hogy a Petruska Színházat egyesítették Saporina-Jakovleva marionettszínházával,

Demmeni marionett-stúdiót nyit annak ellenére, hogy valójában ő is, akárcsak Obrascov, idegenkedik a marionettől. Sok évvel később így fogalmazza meg bábjátékos hitvallását: „A kesztyűsbábot azért szereti a mi színházunk, mert ez a bábtípus tökéletesen képes érvényre juttatni a bábjátékos egyéniségét. Mindenféle mozgásra alkalmas, minden apró rezzenést meg tud jeleníteni, ami az emberi testben és az emberi kézben rejtőzik. És ha a báb élettelen maszk-arcát a világítás feledtetni tudja, akkor a játékos valódi csodákat tehet vele.”¹⁵

A harmincas években visszatérnek a színház műsorára a klasszikus mesék. Bemutatják Jersov¹⁶ nevezetes *A púpos lovacska*-feldolgozását, Svarc máig népszerű adaptációjában a *Piroska* és a *farkast*, Puskin verses elbeszélését, a *Mese*

15 Jevgenyij Demmeni: *Sztranyici iz zsziznyi tyeatra* (Oldalak egy színház életéből), Leningrád, 1949. 15. o.

16 Pjotr Pavlovics Jersov (1815-1869) költő, író, tanár. Legjelentősebb műve a még diákkorában megjelent *Konyok-Garbunok* (A púpos lovacska, magyarul *Tűzlovacska* címen is ismert, 1834) című verses satíra, amely népmesei hangulatával Puskin elismerését is kivívta.



Krabat, a bűvésztinas,
2014. R: Natalja Pahomova, T: Roman Vilcsik.

Krabat, a bűvésztinas,
2014. R: Natalja Pahomova, T:
Roman Vilcsik.



Gyerünk, 2012.
R: Borisz Konsztantyinov,
T: Jevgenyija Sahotko

a halott cárkisasszonyról¹⁷, Gogol novellájának feldolgozását, a *Karácsony éjszakáját*, valamint A dzsungel könyvét és Hans Sachs¹⁸ több darabját. „Leningrád fontos központja volt az orosz bábjátéknak – állapítja meg Henryk Jurkowski. – Itt hamarabb alakult ki a gyermekszínház korszerű értelmezésének koncepciója, mint Moszkvában. 1931-ben még egy bábszínház alakult a városban, amely eleinte amatőr együttesként működött, de hamarosan a Szovjetunió egyik legjelentősebb bábszínházává nőtte ki magát: a Leningrádi Állami Bábszínház.”¹⁹

Demmeni a második világháború alatt fontos szerepet játszik majd annak a ma is működő moszkvai bábszínháznak a történetében, amelyről ez a dolgozat szól, és amely többé-kevésbé a véletlennek és az alapító ötletének köszönhetette a megalakulását. Meg annak, hogy a lelkes alapító akkoriban éppen közel lakott a GOSZIZDAT irodáihoz. Az oroszok mindig nagyon szerették a rövidítéseket, és ezek megfejtése nemcsak a külföldiek számára okoz néha fejtörést. A GOSZIZDAT a Goszudarsztvennoje Izdatyelsztvo, azaz az Állami Könyvkiadó Vállalat nevét rejtí. Nem tudom, hogy az alapító rögtön tudta-e a furcsa rövidítés jelentését, vagy előbb kiböngészte a kapun olvasható táblán a hozzá tartozó bővebb magyarázatot. Mindenesetre több alkalommal elstálhatott a tábla előtt, mire megszületett az elhatározás, hogy egy színház alapítása ügyében felkeresi a vállalat igazgatóját.

De az ötlet sem kevésbé abszurd, mint a hamarosan megszülető bábszínház neve: Goszudarsztvennij tyeatr gyetszkoj knyigi, vagyis a Gyermekkönyv Állami Bábszínháza. Első nevüktől csak jó néhány év elteltével sikerül majd megszabadulniuk.²⁰

Abban nincs semmi rendkívüli, hogy Viktor Svembergernek²¹ a GOSZIZDAT-ról a színházalapítás jutott eszébe. Nem ekkor alapított először színházat. 1921-ben az ukrainai Csernyihivben (akkori hivatalos orosz nevén Csernyigov) szervezett már egy bábszínházat, majd a Gyermekkönyv Bábszínháza után két évvel a szovjet főváros utazó bábszínházát²² hozta létre, amelynek nyolc évig volt a művészeti vezetője. 1945-ben megbízták az első kirgiz bábszínház megszervezésével. Innen ment nyugdíjba 1956-ban. Első látogatása a könyvkiadó vezérkaránál szorosan kapcsolódott a korszellemhez. „Tanítsuk meg a legkisebbeket az olvasás szeretetére!” – Ezzel a jelszóval kereste fel a nagytekintélyű hivalt, amely az utókor legendája szerint azonnal lecsapott az ajánlatra. Miért is ne, a szándék tökéletesen egybeesett a fiatal szovjet állam ideológiai célkitűzéseivel.

Állandó székhelyük persze sokáig nincs. Annál nagyobb a szövetségesek, pártfogók tábora. Nemcsak Svemberger egykori növendéktársai, a Vahtangov Stúdió²³ korábbi hallgatói látogatják a próbákat, de 1933 augusztusában Gorkij is felkeresi a társulatot. Gyakori vendég és vendégszereplő Zajcev is.

A próbákat Svembergerék lakásán tartják. Ma is őrzik azt az írógépet, amelyen Svemberger az első

17 Teljes címén *Mese a halott cárkisasszonyról és a hét vitézről* (Szkazka o mjortvoj carevnye i o szemi bogatirjach, 1833)

18 Hans Sachs (1494–1576) német költő, drámaíró. A legjelentősebb nürnbergi mesterdalnok. Drámai művei között 61 tragédia és 64 „komédia” található. Feldolgozta a Bánk bán témát is.

19 Henryk Jurkowski: *A bábszínház története* (Dzieje teatru lalek), III. rész, IV. fejezet. *Petruskától Obraczcovig* (Od Pietruszki do Obraczcowa). Varsó, 1984. 68. o.

20 1937-től Első Moszkvai Bábszínház, 1953-tól Moszkvai Bábszínház.

21 Viktor Alekszandrovics Svemberger (Friedrich Karl Schwemmerger, 1892–1970) német származású orosz színész, rendező, drámaíró. A Vahtangov Stúdióban folytatott tanulmányokat, majd 1919-től egy kijevi utazószínházban kezdte színészi pályáját. Négy bábszínház alapítója, pályájának utolsó állomása a Kirgiz Tagköztársaság fővárosa, Frunze (ma: Biskek) Állami Bábszínháza.

22 Moszkovszkij olvasztnij tyeatr, 1933.

23 A Vahtangov Stúdió – Moszkvai Diáktúdió néven – 1913-ban alakult a moszkvai Kereskedelmi Főiskola néhány diákjának kezdeményezésére. 1920-ban a Művész Színház felvette a Művész Színház Harmadik Stúdiója néven a színház kötelékébe. Jevgenij Bogratyionovics Vahtangov (1883–1922) az orosz színművészet kiemelkedő alakja, a „fantasztikus realizmus” megteremtője. Utolsó kiemelkedő rendezése Gozzi *Turandot hercegnője*.

bemutató, *A sün, Petruska és a két majom*²⁴ szövegkönyvét írta. Meg azt a Singer varrógépet, amelyen Nagyvezsda Svemberger-Szazonova²⁵, az alapító felesége, a társulat színésznője az első bábok ruháit varrta. A darab egy népszerű gyerek-újság, a Jozs (Sün) mesesorozatára épül.

A tizenegy tagú társulat 1930. február 12-én mutatkozott be a GOSZIZDAT székházában, és 1932. március 18-án ünnepelték a darab ezredik előadását. A Gyermekkönyv Színháza első előadásai a korabeli leírások alapján a következőképpen zajlottak: Moszkva valamelyik csendes házának udvarán megjelent egy lovas kocsi. Harsány zeneszóra komédiások ugráltak le a plakátokkal teleaggatott alkalmatosságról, és beharangozták a hamarosan kezdődő produkciót. Az emeleti erkélyek ablakai sorra nyíltak, felnőttek és gyerekek lepték el a folyosókat és az udvart. Valamennyi előadás a könyvkiadó újdonságaira hívta fel a figyelmet. Belépődíj nem volt, a vidám játékot ingyen láthatta az összesereglett közönség. Viszont az előadás végén meg lehetett rendelni a kiadó legújabb mesekönyveit. A színház műsorán klasszikusok is szerepeltek: Puskin műve, *a Mese a pópáról meg Baldáról, a szolgájáról* (1933) és Krilov állatmeséi (1934).

1934-ben sor került az első felnőtt-előadásra: *A varázsló* (Koldun) címmel az első orosz nyomdász, Ivan Fjodorov fantasztikus életének epizódjai elevenedtek meg. A szatíra hangjai is feltűntek, amikor Petruska mint idegenvezető a nyílt színen eltűntette, majd visszavarázsolta a Kuznyeckij-hidat.

Nemcsak a fővárosban léptek fel, rendszeresen vendégszerepeltek az ország nagyvárosaiban. 1935-ös irkutszki vendégjátékuknak volt köszönhető, hogy a kelet-szibériai városnak hamarosan saját bábszínháza lett. Amikor 1937-ben végre új nevet kap a színház, Svemberger már a Moszkvai Területi Bábszínház művészeti vezetője. Az Első Moszkvai Bábszínház első főrendezője Nyikolaj Mihajlovics Szavin, aki két évvel korábban a második felnőtt-előadást, Gozzi *A holló* című darabját állította színpadra.

A háború kitörésekor antifasiszta programot állítanak össze, amelyet a fronton harcoló katonáknak játszanak. Ezalatt a színészek egy másik csoportja Rosztovban vendégszerepel. 1941 novemberében az együttes nagyobbik részét Szamarkandba evakuálják, ahol gyerek-előadásokat játszanak, a katonák részére pedig szatirikus esztrádműsort állítanak össze. Moszkvában mindössze két bábjátékos és egy zenész marad, akik néhány prózai színésszel közösen hoznak létre brigádműsorokat.

A háború tragikus eseményeket is tartogat a társulat számára. 1941 augusztusában egy négytagú brigád a frontra indul egy szatirikus műsorral. A német csapatok rajtuk ütnek, és a harcoló katonákkal együtt a színészek is hősi halált halnak. A brigád tagja Nagyvezsda Viktorovna Svemberger-Szazonova is. Szergej Zadonyin, a társulat másik alapító tagja nem felelt meg a katonai sorozáson: erősen rövidlátó és sánta volt. 1941. július 17-én mégis önként jelentkezett a frontra. Két évvel később, 1943 májusában elesett egy ütközetben.

A másik színészcsoport, amelyik 1941-ben Rosztovban tartózkodott, szerencsésen visszatért a fővárosba, és tíz nap alatt új műsort készített. Hátizsákkal járták a város agitációs központjait, vendéglőit esztrádműsorokkal és egyfelvonásosokkal. Decemberben Jevgenyij Demmeni vezetésével az evakuált Leningrádi Marionettszínház társulatával álltak össze, és elfoglalták első állandó épületüket a Nyikolajszkaja utca 47. szám alatt. Ezen a legendás helyen volt valamikor a Szláv Bazár nevű étterem, ahol 1898. június 21-én először találkozott Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko. Ezt a napot tekinti a színház történet a Művész Színház megalapításának.

1942 és 1944 között Demmeni irányította az átmenetileg összevont leningrádi Marionettszínházat és az Első Moszkvai Bábszínházat. Olyan gyerek-előadások születtek a vezetése alatt, mint *A mi circusunk*, *A púpos lovacska*, a *Kecskemese*, a *Tilinkó*. Demmeni nagy súlyt fektetett a felnőtt előadásokra is. Mi mást játszottak volna a legnehezebb időkben,

24 Viktor Svemberger: *Jozs, Petruska i dve obezjani*.

25 Nagyvezsda Viktorovna Svemberger-Szazonova (1886–1941) férje távozása után is, haláláig a színház tagja maradt.

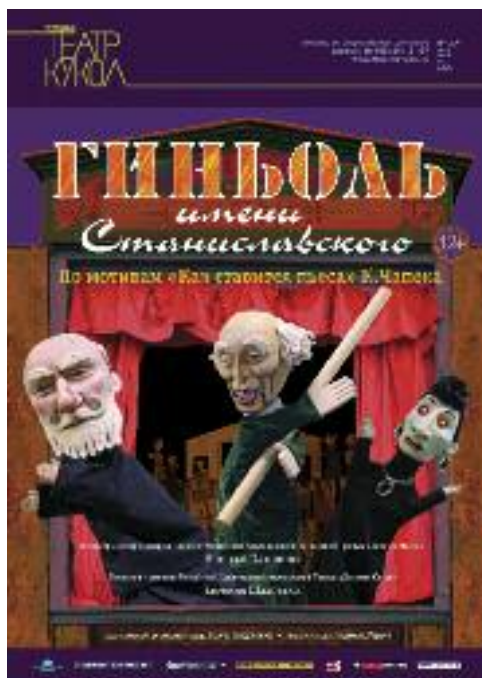


Hamupipőke, 2017. R: Jurij Utkin, T: Jevgenyija Sahotko





Petruska, 2014. R: Anatolij Arhipov, T: Olga Smeljanets



A Sztanyiszlavszkij nevű guignol, 2018. R: Natalja Pahomova, T: Jevgenyija Sahotko

mint operettet? Az *ördög megigézése*²⁶ címen Hans Sachs farsangi játékeit gyűjtötték csokorba.²⁷ 1944-ben Demmeni a színészeivel visszatér Leningrádba, az Első Moszkvai Bábszínház társulata pedig kiegészül a korábbi utazó részleggel. Az új művészeti vezető Nyikolaj Szavin, aki 1948-ban nagy sikert arat a nyolcszáz éves Moszkva megünneplésére készült nagyszabású szabadtéri produkcióval. Az előadás a bábjáték és a tárgyjáték eszközeivel mutatja be a város történetét.

1953-ban Viktor Gromovot²⁸, a Központi Bábszínház addigi rendezőjét nevezik ki a színház főrendezőjévé. Megjelenése új korszakot jelent, amelyet az újabb névigazítás is megelőlegez: ettől az esztendőttől Moszkvai Bábszínháznak hívják a hajdani



Gyermekkönyv Bábszínházat. Gromov helyzete nem volt könnyű Obracovnál. Másodhegedűs. Mejerhold színházának bezárása (1938) és különösen

²⁶ Zaklinanyije gyjavola

²⁷ Az előadás elsősorban a *Der fahrende Schüler im Paradis* (1550) című komédiából készült, amely magyarul leginkább *A paradicsomjáró diák*, vagy *A diák és az ördög* címen ismert.

²⁸ Viktor Alekszejevics Gromov (1899–1975) színész, rendező. Mihail Csehov stúdiójában tanult. 1919-től a Művész Színház Első Stúdiójában, majd Mejerhold (1874–1940) színházában színész. 1940-től a Központi Bábszínház tagja, *A szarvaskirály* első változatának rendezője, Obracov több előadásának társrendezője.



Hüvelyk Panna, 2012. R: Alekszander Makszimicsev, T: Tatjana Melnyikova.

Mejerhold kivégzése (1940) után nehéz idők vártak az egykori munkatársakra. Különösen az olyanokra, akiknek a káderlapján még Mihail Csehov²⁹ neve is szerepelt. Obrascov persze aligha csupán szánalomból szerződött. Pontosan tisztában volt rendkívüli képességeivel. Menedéket kínált, de cserében nem egyszer megalázó helyzetbe hozta. A színészek lelkesedtek érte. A profizmus süttött minden megnyilvánulásából. És sikeres élőszínházi múltja ellenére a bábjáték rajongó szerelmese lett. A Színházművészeti Szövetség szakmai konferenciáján, 1941-ben így fogalmazta meg a bábszínész különös feladatát: „Az »emberszínházban« gyakran előfordul, hogy csak úgy a kisujjunkból kirázva oldjuk meg a szerepet,

és ettől azért még vonzó, meggyőző eredmény születik. A bábszínházban ez sohasem elég. Itt elkerülhetetlen, hogy megvalósuljon mindaz, amit Sztanyiszlavszkij az »alkotó közérzetről« mondott. Az »emberszínházban« ez a lehetséges maximum. A bábszínházban alighanem a program minimuma.”³⁰

A Sztálin halálát követő átmeneti enyhülésnek köszönhető, hogy kinevezték a Moszkvai Bábszínház élére. Persze ez az idő még mindig a „szocialista realizmus” rögeszméjének kötelező érvényesítését írja elő. Gromovnak vigyáznia kell, nehogy a „formalista” Mejerhold tanítványának bizonyuljon új menedék helyén. Előadásai erőteljesen naturalisztikusak, a valóság minél hitelesebb utánzására törekednek. Csak

29 Mihail Alekszandrovics Csehov (1891–1955) színész, rendező, pedagógus. Anton Pavlovics Csehov unokaöccse. 1913-tól a Művész Színház és az Első Stúdió tagja. A szakirodalom a 20. század legnagyobb orosz színészei között tartja számon. Az Első Stúdióból alakult un. Második Művész Színház művészeti vezetője. A színházon belüli konfliktusok miatt megvált a színháztól és emigrál. 1936 és 1939 között Angliában vezet színiiskolát, majd haláláig az USA-ban játszik, rendez és tanít.

30 Gromov hozzászólása a VTO 1941-es közgyűlésén. Idézi Borisz Goldovszkij: *Moszkovszkij tyeatr kukol- 85 let.* 12. o.



Mása és a medve, 2017.
R: Natalja Pahomova,
T: Jelena Bogdanova





A Moszkvai Bábszínház (Moscow Puppet Theater)

utódja, Borisz Iszaakovics Ablinyin engedheti meg magának, hogy a Moszkvai Bábszínház arculatát a képzeletszerű színház eszméjéhez igazítsa. Különös helyzet áll elő: a Mejerhold-tanítvány Gromov 1953-ban még a realizmus iránti hűségét kénytelen bizonygatni, de egy évtizeddel később Ablinyin már Ohlopkov³¹ nyomába szegődhet. Ablinyin 1962-től irányítja a színházat. Legjelentősebb előadása Anouilh virtuóz Szent Johanna-változata, *A pacsirta*³², amelyben a címszerepet, az orléans-i szüzet élő színésznő játssza, míg az inkvizíció tagjait és a Jeanne képzeletében megjelenő alakokat

újságpapírból készült maszkos figurák jelenítik meg. A sok betűtől olyan az egész, mint egy dokumentumjáték. A különös, groteszk ábrázolás a kancsal happy endet is idézőjelbe teszi.

Ablinyin ezután a színház stúdiójában folytatja a munkát, a főrendező drámai színházból, Grúziából érkezik: Avksentyij Gamszahurdija, aki elsősorban a legkisebbeknek szóló előadások színvonalának emelésére törekszik. Az ő vezetése alatt új kamaraszínház nyílik 1974-ben. A távozása után néhány évig nincs főrendezője³³ a színháznak, a vendégrendezők száma viszont megemelkedik. Jevgenyij Svarc *A király*

31 Nyikolaj Pavlovics Ohlopkov (1900–1967) Mejerhold tanítványa és színésze. Meggyilkolt mestere tanításait egy fortélyos szófordulattal úgy kezdte alkalmazni az ötvenes években, hogy új címkét ragasztott az addig „mejerholdizmusnak”, „formalizmusnak” bélyegzett, kártékonynak kikiáltott tanokra: kitalálta a *képzeletszerűség* (uszlovnoszty) kifejezést, amely a következő évtizedekben a szovjet színházművészet legtöbbet emlegetett fogalma lett. Máiig a földhözragadt realizmusnak és a naturalizmusnak hadat üzenő, a fantáziát szabadon engedő alkotói módszert jelenti.

32 *L'alouette* (1955)

33 Az orosz-szovjet színház sajátossága, hogy a főrendező sokkal fontosabb szerepet tölt be a vezetésében, mint az igazgató. Az igazgató inkább adminisztratív vezető, vagy „pártkatona” volt a pártállam idején. Ezt a furcsa hierarchiát sokáig követték a „nép demokratikus” országok színházai is.



Minden egér szereti a sajtót, 2017. Szerző: Urbán Gyula, R: Jelena Plijutova

meztelen című politikai allegóriáját Mihail Koroljov³⁴, Puskin Ruszlán és Ludmilláját Jekatyerina Obrazcova³⁵, a *Don Quijote* újabb feldolgozását Vlagyimir Stejn³⁶ állítja színpadra.

A nyolcvanas években Szergej Mironov határozza meg a színház arculatát. Rendezői palettáján különös helyet foglal el *A rút kiskacsa* karikatúrászerű, némileg az amerikai rajzfilmek modorát eltúlzó előadása. Az 1986-tól öt követő Leonyid Adamovics Hait pezsgő időszakot jelent a társulat életében, amelybe nyilván belejátszanak a politika nagy fordulatai is. Számos mehökkentő előadás születik a keze alatt, és a színházat felfedezik a külföldi impresszáriók is. Nemcsak a szétesőben lévő „szocialista” országokba látogatnak el, de eljutnak az Egyesült Államokba, Dél-Koreába, Hongkongba és Tajvanra is. Olyan új szerzők is megjelennek a megújuló műsorban, mint Sławomir

Mrożek, akinek róka-trilógiáját játsszák nagy sikerrel.

Az egyre gyakoribb vezető-váltás után – úgy látszik – némi nyugalom következik a Moszkvai Bábszínház életében, amikor 1991 és 2011 között Vjacseszlav Szergejevics Krjucskov lesz a művészeti vezető. Aztán 2012-től ismét vendégrendezők veszik át a színház arculatának irányítását. A jelen idő 2014-ben veszi kezdetét, amikor Borisz Goldovszkij színháztörténészt³⁷, a Központi Bábszínház bábmúzeumának létrehozóját kérik fel a művészeti irányításra. Az első évadban öt új bemutatót tartanak a nagyszínpadon, köztük az E.T.A. Hoffmann eredeti meséjének lidérces fantasztikumához visszanyúló *Diótörőt* és a színház-alapító Viktor Svemberger hajdani sikerdarabját, a *Mása és a medvét*. Talán az a szándék vezette az új vezetést, hogy 85 év után visszataláljanak a gyökerekhez. Szép és merész gondolat.

34 Mihail Mihajlovics Koroljov (1913–1983) rendező, pedagógus, a Leningrádi Állami Bábszínház főrendezője.

35 Jekatyerina Mihajlovna Obrazcova (1955) rendező, színésznő, Obrazcov unokája, a Központi Bábszínház rendezője.

36 Vlagyimir Mihajlovics Stejn (1940–2000) rendező, pedagógus. A Központi Bábszínház stúdiójában tanulta a rendezést, majd a színház rendezője lett. Később a baskír főváros, Ufa bábszínházának vezetője. 1989-ben Moszkvában megalapította a Csodalámpa Bábszínházat (Tjeatr kukol Volsebnaja lampy).

37 Borisz Goldovszkij (1948) orosz bábtörténész, szakíró, a művészettörténet doktora, az Obrazcov Lakásmúzeum, az Obrazcov Nemzetközi Bábfesztivál létrehozója, utóbbinak 2011-ig vezetője. Obrazcov halála után a Központi Állami Bábszínház, jelenleg a Moszkvai Bábszínház művészeti igazgatója.



A színház 85. évfordulójára megjelentetett katalógus

THE OTHER MOSCOW PUPPET THEATER

The majority of works dealing with the history of Russian puppetry gives the impression that there has only been one puppet theater in Moscow since the 1930s, the Obrastsov Theater. This company's global reputation and success have overshadowed the other full-time institutions of the capital, among others the Moscow Puppet Theater, which was founded in 1930. (In the beginning, it was known as the Children's Book Puppet Theater, then renamed the First Moscow Puppet Theater. It took its current name in 1953.) Even the 2009 French and the 2017 English publications of the *World Encyclopedia of Puppetry Arts* fail to mention any other Moscow-based puppet theaters. (The otherwise vast and extraordinary chapter on Russia was compiled by Boris Goldovsky, Anna Ivanova, Natalia Raitarovskaya és Irina Zharovtseva.) Géza Balogh's essay summarizes the 87 years of the Moscow Puppet Theater's activities and tells the story of a puppet theater that has survived many political changes, tragic events and world wars. It begins with the arrival of the horse-drawn carriage, bearing the wandering comedians in 1930 and brings us up to the company's most recent successes. This period began with productions of *The Hedgehog* and *Petrushka and the Two Monkeys*, followed by war and change of regime, and concludes with *The Nutcracker*, *Masha and the Bear*, *Petrushka*, *The Magic Tinderbox* and *Snow Queen*.



Slobodan Marković és Olivera Mudrinić a PUCK Nemzetközi Bábfesztivál plakátkiállításának megnyitóján



Henryk Jurkowski emlékkötetének bemutatója: Slobodan Marković, Miroslav Radonjić és Zoran Đerić



Előadás előtt a zsűri és a közönség

Goran Gavrić

MÉG EGY SIKERES ÉV

BESZÁMOLÓ A 24. SZABADKAI NEMZETKÖZI GYERMEKSZÍNHÁZI FESZTIVÁL RÓL (2017)

Amikor a szerbiai gyermek-, de főként bábszínházról beszélünk, megállapíthatjuk, hogy igazságtalanul marginális helyzetbe került a klasszikus és modern felnőtt, illetve élő színházakkal szemben. Azzal, hogy a bábművészet Szerbiában alapos odafigyelést igényel, szembesülhettünk a Szabadkán megrendezett 24. Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztiválon. 2017. szeptember 24. és 29. között került megrendezésre az a találkozó, amelynek élén a kezdetek óta Slobodan Marković áll. Mint a fesztivál igazgatója már 24 éve – nem lankadó szenvedéllyel és odaadással – megbecsülésre érdemes munkát végez annak ellenére, hogy a költségvetése minden esztendőben csökken. Kevés ország dicsekedhet ilyen színvonalú gyermekszínházi fesztivállal, amely mind értékei, mind a résztvevők számát tekintve jelentős. Az idei versenyprogramban 10 országból 14 előadás vett részt, a zsűrinek pedig – Borisz Goldovszkij (Oroszország) – elnök, Jaroslav Antonjuk (Lengyelország), Ljudmila Hense (Kazahsztán), Zoran Đerić (Szerbia), Zoran Maksimović (Szerbia) – nem volt könnyű dolga a döntések meghozatalában. A *képzetet tengere* című előadás (Bábszínház, Niš; rendezte: Bonio Lungov), mely a fesztivál nyitánya volt, megmutatta, hogy a bábművészet újra meg újra szolgálhat technikai meglepetésekkel. A színészek, akik neonfényes kosztümöket viseltek, tökéletes időzítéssel és precizitással „varázsoltak” különböző formákat a sötétben. A *hollóvá változott fiúk* című szlovák előadásban (Bábszínház, Pozsony; a legjobb rendezésért járó díj, rendező: Peter Palík, a legjobb díszletért járó díj: Martina Fintorová) egy mágikus mese került színre. A történet egy lányról szól, aki hét testvérét próbálja megmenteni az átoktól, hogy hollókká változzanak. A nagyszerű látványt kevés kellék biztosította, amelyek több alkalommal, találékonyan, különféle dolgok kifejezésére szolgáltak. Rituálé, mágia, barbár pogányság olvadt egymásba,

a darabban szereplő hollómaszkos színészek olyan táncosokra emlékeztettek, akik a barlangrajzokról ismert halott állatok fejét viselik a homlokukon. Ezek a jelenetek a legősbibbi teátrális látványokat idézték fel. A végén a női főszereplő hőssé vált, gyermeke született a királytól, és így a születés is egyfajta szertartásként értelmezhető. Láttunk a fesztiválon orosz népmesékre jellemző hagyományos történetet is, amelyben a hős vándorútra indult, majd hazatérése után megházasodott és elfoglalta a trónt. A *Lenka és Palkó* című előadásban (Griff Bábszínház, Zalaegerszeg, rendező: Bartal-Kiss Rita, elismerés a kollektív színészi játékért) a két címszereplő sorsát a születéstől a felnőtt korig követhettük, miközben a darab az iskolai erőszak témájával is foglalkozott. A kiemelkedő előadás egyik sajátossága a gyors nyílt változás volt, amely szerencsésen segítette a drámai folyamat lendületességét. A darab *Lenka és Palkó* születésével kezdődött, majd bemutatásuk a serdülőkorú viszonylással be is fejeződött. Csak életük kezdetének lehettünk tanúi, történetük végét, a halálukat nem láttuk. A bábok a drasztikus elidegenítés jegyeit viselték magukon, így a halál jelképeiként is értelmezhetők. Az előadás kezdetén még apró gyerekek, bábok, majd később élő színészek vették át szerepüket. Bábok a valóságban nem születnek, ezért nem is halhatnak meg. Így az előadás halhatatlansággal ruházta fel őket, amely a végtelenség érzetét keltette a nézőben.

Az *Aszka és a farkas* (Duško Radović Kisszínház, Belgrád, rendező: Tatjana Piper Stanković, elismerés Vladislav Đjordjevićnek a színészi-bábszínházi teljesítményért) Ivo Andrić azonos című műve alapján készült, és létrehozta a valóság és a fantázia különös ötvözetét az egyes korosztályok erőszakoskodásaitól az iskolai bántalmazásokig. Éppen úgy, mint Andrić eredeti művében, amelyben Aszka



A hollóvá változott fiúk. R: Peter Palik, T: Martina Fintorová. Pozsonyi Bábszínház





Lenka és Palkó. R: Bartal-Kiss Rita, T: Szegedi Katalin – Grosschmid Erik. Griff Bábszínház, Zalaegerszeg





Aszka és a farkas,
R: Tatjana Piper Stanković,
T: Vladislav Đjordjević.
Duško Radović Kisszínház,
Belgrád

Nella szárnyai.
R: Annie Forbes.
Sidney-i Bábszínház



Az angyalok utcája.
R: Decebal Marin,
T: Joana Batajos, Decebal
Marin. Puck Bábszínház,
Kolozsvár

gondtalanul jár a balettiskolába, míg meg nem jelenik a farkas. Ettől kezdve kénytelen táncával küzdeni az életéért. Ahogy Andrić írja: „...s ez neki, mint áldozatnak, váratlan, különös pillanatokat szül, valahol a rajta eluralkodó halálfélelem és a halál szó jelentése mögött rejtőző borzalmas, véres, végső tény között.” Grotowski is arról beszélt, hogy a színész nem tudja eljátszani a halált a maga valóságában, mert nincs tapasztalata, csak a félelmet ismeri, amikor szembeül vele. A bábok halála egészen más, a színpadon az élettelen báb van jelen, ezért őt már a halál nem „lepheti meg”.

A *Nella szárnyai* című ausztrál előadás (Sidney-i Bábszínház, rendező: Annie Forbes, elismerés Sue Wallace-nak a bábszínészi alakításáért) művészi módon kapcsolja össze az árnyjátékot a nevelés formáival, a papírból kivágott különböző állatok és tárgyak készítésétől az életre keltésükig, a rongybabák készítésével. Az *angyalok utcája* című román előadásban (kolozsvári Puck Bábszínház, rendező: Decebal Marin, elismerés az esztétikus bábokért és technikai megoldásokért Ioanu Batajosnak és

Decebal Marinnak, valamint elismerés a színész-együttes játékaért). Az egész színpadot, az utcát, a házat betöltik a különböző korosztályokhoz tartozó bábok. Érdekesség, hogy a játékosok együtt mozognak a bábokkal a város sikátoraiban, az épületek között, padok és utcai lámpák mellett, melyek hol kigyúlnak, hol elalszanak. Így – attól függetlenül, hogy csak átveszik a bábok szerepét – jól illeszkednek a mindennapok eseményeihez.

Az iráni *A bőrönd meg a kutyuska* című előadásban (Deemak Színház, Teherán, rendező: Albert Bigjohny) láthattuk, hogy a díszlet egy asztalra és két székre szorítkozik, egy előtéri „rés”, ami a vasútállomást jelképezi, aztán három természetes nagyságú figura, egy báb lekicsinyített testtel, rövid karokkal és lábakkal, amelyek a színész testére vannak építve. Nagyon érdekes megoldást figyelhettünk meg a másik magyarországi előadásban. A *Torzonborz 2. – Torzonborz visszatér* (Bóbita Bábszínház, Pécs, rendező: Schneider Jankó, diplomát kapott a legjobb eredeti zenéért Babarczy Bulcsú, és egy másik diplomát az együttes a kollektív játékaért) bemutatja



Petruska. R: Alekszandr Sztaviszki, T: Nelli Poljaková. Tulai Állami Bábszínház



Pán Péter.
R: Robert Waltl,
T: Siniša Ilić. Ifjúsági
Színház, Újvidék



*Történetek Dioniszij
ikonfestőről.*
R: Oleg Zsugzda,
T: Larisa Mikina Probojak.
Tyeremok Bábszínház,
Vologda

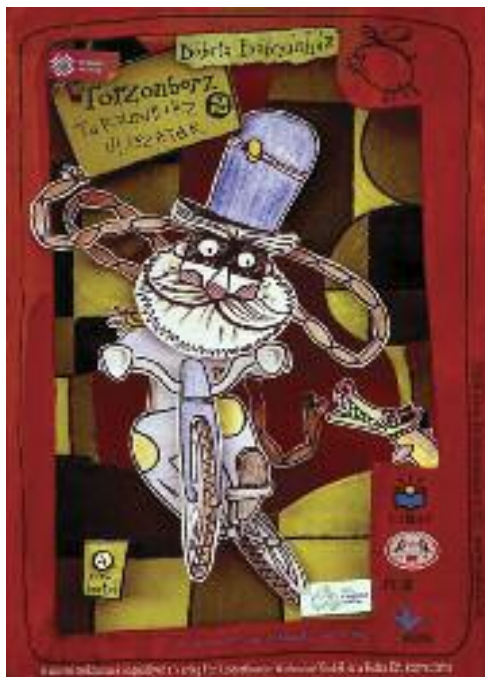


Orfeusz. R. Todor Valov, T. Natalija Gočeva. Szabadkai Gyermekszínház

a híres főhőst, a kutya-krokodilt és másokat. Kiváló az összhang a zenéből alaposan felkészült színészek – akik a térelvlasztó ajtaján énekelve távoznak –, és a háttér kesztyűsbábjai között. A legérdekesebb pillanat az volt, amikor a paravánon megjelent egy tűzoltókocsi, pontosabban csak az eleje, ahová beszálltak a figurák, míg az előtérben jobbról balra haladva egy másik elektromos tűzoltóautó jelent meg üvöltő szirénázással. Közben a háttérben vetítést is láthattunk, amelyet ritmusosan széttördelnek a kesztyűsbábok, a háromdimenziós előtérben pedig a színészek zenészekké és egyéb szereplőkké változnak át. Nagyon egyszerű és lényegre törő látvány jellemzi *A halász és az aranyhal* című bolgár előadást (Aladdin Színház, Szófia, rendező: Dimitar Todorov), ahol egy bábszínész kartonlapokat cserélget, amelyeken a háttér részletei láthatók, s ezek előtt mozgatják a bábokat. Az orosz *Petruska* előadás (Tulai Állami Bábszínház, rendező: Alekszandr Sztaviszki, elismerés a hagyományos művészet népszerűsítésért) – mely Sztavinszkij balettjét vette alapul –, jól ötvözte a bábszínház és a cirkusz sajátosságait.

A cirkuszt egyrészt a szórakoztatás, a naivitás fogalmával köti össze, de hiányzik belőle a színházakban megtalálható díszlet meg a háttér. A nézők előtt most mégis volt látvány, amely emlékeztette őket a vidámparkra, a cirkuszi mutatványok lovas attrakcióira és tapasztalt művészeire. A közönség oldalnézetből láthatta az előadást, mint egy szobrot, és figyelemmel kísérhette a helyszínnek átalakulását. Így a kesztyűsbábok bábszínészekké váltak: a halálra emlékeztető emberi csontvázzá, aki a sötétből jött elő fényes kaszájával, egy óriási nőalak pedig – akárcsak Peter Schumann Bread and Puppet Theaterében – megjelent a színpad közepén, aztán egy cilinderes dzsinn a palástjával letakarta a figurákat.

A horvátországi *Első mese* (Pont az I-n Együttes, Zágráb, rendező: Antonia Šašo, mentorai: Ljudmila Federova és Tamara Kučnović) az első emberpár megszületéséről szóló bibliai történetet dolgozta fel. Két kisebb fabábu, egy férfi és egy nő, meg állatfigurák jelentek meg. Egyszerű látásmód jellemezte az előadást. A *Pán Péter* (Ifjúsági Színház, Újvidék, rendező: Robert Waltl, színészi díjban részesült:



Torzonborz2. – Torzonborz visszatér. Bóbita Bábszínház

Slavica Vučetić előadása a valóságból az álmvilágba vezető utazásról szól, amelyben a főhős megküzd Hook kapitánnyal is. A bábok különössége miatt itt fontos szerep jutott a színészeknek. Az *Orfeusz* (Szabadkai Gyermekszínház, rendező: Todor Valov) narratív módon mutatja be a görög zenész-költő mítoszát, aki vissza akarja hozni szerelmét, Eurüdikét az alvilágból. A maszkok, a kosztümök és az elbeszélés egyszerűsége aláhúzza az előadás oktató-nevelő jellegét.

Végül, de nem utolsó sorban szólunk a *Történetek Dioniszij ikonfestőről* című kiváló orosz előadásról, amely az idei Grand Prix győztese lett (Tyeremok Területi Bábszínház, Vologda, rendező: Oleg Zsugzsda). Feofan Grek és Andrej Rubljov mellett Dioniszij volt a legismertebb orosz ikonfestő a 15. század második felében. Az előadás felidézte Andrej Tarkovszkij Rubljovról szóló filmjét. Átélhetővé vált az ikonkészítés hangulata, elmerülhettünk a művészet csodás világában, megérezhettük a Ferapontov Kolostorban őrzött freskók különös világát.

Hallhattunk szakrális szövegeket, kántálásokat. Rendkívül erős hatással volt a nézőkre, az volt az érzésünk, hogy mi is ott vagyunk a kolostorban. A háttérben a középkori kolostorok triptichonjainak formáját idéző térelválasztó paraván húzódott, amelyen kivetítve láthatók voltak a kövek, hallható a patakcsobogás. Az előadás sikeresen ötvözte a középkori ábrázolást a jelenkorival, hiszen előfordul, hogy a kortárs művészek videómunkáikban alkalmazzák a triptichon-formát. Különböző is a bábszínházi előadások érzékeny pontja és kedvelt formája a képernyő, a kivetítők használata, amely ebben az előadásban tökéletesen helyénvalónak bizonyult. Mindez azt bizonyítja, hogy a bábszínházi előadások bármely téma kapcsán rendelkezhetnek minőségi és hatásos színházi eszközökkel. A filmes program keretében láthattunk animációs filmeket, míg Jovan Caran-Denis „Papírszínház” műhelyében a gyerekek a gyakorlatban is megtekinthették, hogyan készülnek papírból a bábok és az animációs figurák. Bemutattak néhány könyvet is: Henryk Jurkowski *Bábok a kultúrában II.* című kötetét, a *Tisztelet Jurkowskiinak* című antológia angol nyelvű változatát, Borisz Goldovszkij *A bábszínházi dramaturgia története*, Siniša Jelušić *A báb értelmezése – Az archetípus kutatásának útjai* című munkáját, valamint a *Gyermekszínházak – művészi fenomén 7.* című antológiát. Megismerkedhettünk továbbá a *Niti* című bábművészeti folyóirat 5. és 6. számával, valamint Slobodan Marković *Feljegyzések egy tébolyult tőről* (Žapisi s manitog Jezera) című verseskötetével. A 9. Nemzetközi elméleti konferencia foglalkozott az ifjúsági- és gyermekszínházak kutatásával *A gyermek és az ifjúsági irodalom és dráma rendezői értelmezése – Az értelmezés határainak problémái* címmel. A Henryk Jurkowski által alapított konferenciát Siniša Jelušić vezette Miroslav Radonić segítségével, szerb, román, orosz, horvát, szlovén, ukrán, chilei, mexikói, indiai, angol, norvég, izraeli és lengyel kutatók részvételével.

A 2018-as esztendő jubileumi lesz: a 25. szabadkai találkozóra kerül sor.

Szegedi-Szabó Béla fordítása



A könyvbemutató közönsége a Pátia Szálló termében

ANOTHER SUCCESSFUL YEAR

The year 2017 marked the 24th International Children's Theater Festival in Subotica, Serbia. From its inception, Slobodan Marković has been the festival's director. In this year's competition, there were fourteen troupes from ten countries. The author describes the diverse topics and styles of these colorful performances, each with its own strengths and distinctive characteristics. He cites how productions from different countries apply a broad range of visual techniques to demonstrate very different worlds. Many other companies gave performances that made a profound impression on the audience members, but the winner of the Grand Prix was the Russian troupe, Vologda Regional Puppet Theater "Teremok" for its outstanding performance of *The Story of Dionysius - The Icon Painter*.

The festival was rounded out by animated films, book presentations and a conference, all presented in both Serbian and English.



Vladimír Predmorský és Jaroslav Štípal, a pozsonyi Bábszínház művészeti titkára, 1963



Jan Malík a hallgatókkal, 1954/55-ös tanév (a kép jobb szélén áll: Vladimír Predmorský)

Lenka Dzadíková

A SZLOVÁK BÁBSZÍNSZÁS ELEVEN EMLÉKEZETE

VLADIMÍR PREDMERSKÝ JUBILEUMA



Vladimír Predmerský a Devín szálló teraszán, 1970-es évek

Vladimír Predmerský, a szlovák bábszínház eleven emlékezte 2017-ben ünnepelte nyolcvanötödik születésnapját. Sok fiatal bábtörténész számára változatlanul ő az ösztönző erő. Nem egyszer hallottam már: „Ha nyolcvanéves leszek, olyan szeretnék lenni, mint Predmerský.” Nem csak a bábszínházi bemutatókon találkozunk vele, hanem a prózai színházak és operaházak társulatainak előadásain is szerte egész Szlovákiában, és a fesztiválokról, konferenciákról, kiállításmegnyitókról sem hiányzik; mindezekon felül pedig recenziókat és tanulmányokat publikál, és most épp egy terjedelmes antológia befejezésénél tart...

– Elárulhatja, miből fakad az energiája, mi motiválja egész életén át tartó erőfeszítéseit?

– A szüleim tehetnek mindenről, a család, és a szülőhelyemen, Trenčsénben zajló élet. Gyerekkorom óta bábszínházi előadásokra és fesztiválokra vittek, játszottam a Sokol sportegyesület bábszínházában, kiállításokra jártam (unokafivéremet jelentős festőként tartották számon), legidősebb nővérem zenetanár volt, így hát gyerekkoromtól fogva az ő véget nem érő skáláit és klasszikus művek ismétlődő részleteit hallgattam. Bátyám a műkedvelő színjátszók körében forgott, felnőttként pedig a Lúčnica folklóregyüttes tagja volt. Trenčsenteplircé jártam a Zenei Nyárra. A pozsonyi Iparművészeti Szakközépiskolában pedig a Miroslav Fikari tanár úr által vezetett bábcsoport adott lehetőséget az önmegvalósításra. Akkoriban természetes volt a prózai színház és az opera előadásainak látogatása. Főiskolai éveim alatt pedig megismertem mindazt, ami a prágai színházak repertoárján fontos volt. A konferenciákon és fesztiválokon művelt emberekkel találkozom, ami további energiát ad a munkámhoz.

– Gyakran említi a pozsonyi Iparművészeti Szakközépiskola égisze alatt működő, Miroslav Fikari által vezetett bábgyűjtest mint jelentős tényezőt és művész-személyiségek gyűjtőhelyét. Mivel tudta a tanár úr olyan sok ember számára vonzóvá tenni a bábokat?

– A bábszínház és a képzőművészet iránti természetes érdeklődéssel, valamint a szokványostól eltérő irodalmi előképek színre vitelével (lám Botto: *Hej, fűtlyentett Jánosik*, Karel Havlíček Borovský: *Lávra király*, Julius Zeyer: *Radúz és Mahulena*). Akiikben a középiskola végzősei közül volt alkotókedv, nemcsak a Színművészeti Akadémia, a DAMU báb-tanszékére mentek (mint Juraj Herz, Milka Tomanová, Hana Cígánová), hanem a Filmművészeti Akadémiára

is (Juraj Jakubisko, Elo Havetta), meg a színészetre (Milan Sládek, Jozef Bednárík), vagy díszlet- és jelmeztervezést tanultak (Ludmila Városová) – hogy csak néhányukat említsem.

– Az *Iparművészeti Szakközépiskola* elvégzése után a *prágai Művészeti Akadémián* folytatta tanulmányait. Már ott, a diákevek *Prágájában* fellelhetők az ön rendezői és színháztudományi munkásságának gyökerei? *S miután leszerződött a Zsolnai Bábszínházhoz, mi fordította figyelmét a bábszínészettől a dramaturgia és a rendezés felé?*

– Annak lehetősége, hogy a dramaturgiával és a rendezéssel kapcsolatos elméleti ismereteimet a gyakorlati színpadi munkában hasznosíthatom. *A Kezdetben vala az unalom* című szatirikus darab kapcsán együttműködtem a próza- és drámaíróként is dolgozó Juraj Váhhal, később pedig Pozsonyban Ľubomír Feldekkkel, a költővel, akivel a *Botafogo* című modern mese kapcsán dolgoztunk együtt. S más szerzőkkel is közösen munkálkodtunk új darabok létrehozásán. Tapasztalataimat később a televíziónál végzett munkámban hasznosítottam: több mint húsz évig a gyerekműsorokat készítő alkotócsoporthoz vezető dramaturgia voltam, s a különböző műfajokat képviselő forgatókönyvírók tucatjával dolgoztam együtt. Említette színháztörténeti tevékenységemet – nos, az utóbbi már az 1950-es években, az akadémián a szlovák bábjátszás történetének feltárására összpontosult, a legrégebb időkig visszatekintve. Végül a szlovák bábjátszás történetének fehér foltjait úgy tüntettem el, hogy elsőként megírtam a hazai bábjáték történetét.

– *Színházi kritikusként hogyan kezdte a pályáját?*

– A színházi kritikához kiváló professzorom, Erik Kolár vezetett el még a diák éveimben. Teljesen tapasztalatlan voltam, amikor „bedobott a mélyvízbe”, mondván, hogy írjak egy recenziót valamelyik bábszínházi előadásról. Abban az időben nem is tudtam pontosan, mit akar tőlem. De vittem neki valamit, ami a reflexióimat és véleményemet tartalmazta. Elolvasta, kritikai megjegyzéseket fűzött hozzá azzal, hogy az észrevételeimet dolgozzam át és vigyem el neki még egyszer. Szóval így kezdtem. Mindig voltak körülöttem olyan emberek, akikől tanácsot kaphattam.

– *Ön ma már kritikák, cikkek, tanulmányok százait mutathatja fel, s több monográfiát is írt. Hogyha visszatekint eddigi írásaira, lát olyasmit, amit átdolgozna? Mondana valamit az idő elmúltával arról, hogy mikor tévedett? Amikor recenzensként nem megfelelően értékelte valakinek a munkáját?*

– Tudja, az úgy van, hogy jelenlegi kutatásaim alapján állandóan szeretnék valamit átdolgozni és kiegészíteni. A bábszínház történetében még mindig nagyon sok feltáratlan hely van, amelyekhez különböző szempontok alapján vissza kellene térnünk. Hogy ne higgyük: csak a mi meglátásunk helyes. S hogy miben tévedtem? Ez a kérdés azokhoz szól, akik engem értékelnek. Mint kritikus azokra az „összedobott cikkeimre” haragszom, amelyekben nem indokoltam meg kellőképpen az adott előadás hibáit.

– *Az évtizedek óta tartó szakadatlan alkotói munka során több díjat is kapott – említsük meg például a televíziós tevékenységét méltányoló Duna-díjat vagy a Kis Herceg-díjat, melyet Szerbiában adományoztak önnek. Munkásságából mit tart a leg-többre?*

– Őszinten megörültem, hogy életművem a nemzetközi Kis Herceg-díjjal ismerték el. Olyan személyiségek sorába kerültem ezzel, mint Henryk Jurkowski, Josef Krofta, Jozef Bednárík, Eva Farkašová, Albrecht Roser, Margareta Niculescu, Kemény Henrik, Balogh Géza – hogy legalább néhányat említsek közülük. Ami a tévét illeti: mindmáig kellemes dolog azoknak a munkatársaknak a csapatával találkozni, akik jól ismerik munkásságomat.

– *1972 és 1993 között a Csehszlovák Televízió munkatársa volt. A televíziós bábműsorok nálunk a kevésbé feldolgozott témák közé tartoznak. Önt, mint bábtörténészt biztosan bosszantja ez...*

– Hogyne bosszantana... Jelentős írókkal dolgoztam együtt – és nemcsak bábjátékokon, hanem az ifjúsághoz szóló jelenkori témákon is. Olyanokkal, mint Nataša Tanská, Ján Navrátil, Jozef Repka, Marián Kováčik, Hana Zelinová. Ján Kákoš, Mária Haštová, Helena Križanová-Brindzová, Rudolf Dobiáš, Osvald Zahradník, Ondrej Sliacky és mások. Mindegyik név az egyes darabok konkrét címeit meg a végső formájukért vívott, egymás közti „harcokat” juttatja eszembe. A csoporthoz tartozó

V. Predmerský és Lenka Dzadíková
a 85. születésnapjára ünnepségen, 2017.
Fotó: Ľubor Bachratý

dramaturgok hasonló szerzői körrel dolgoztak együtt, és eredeti témákat hoztak.

– Be kell vallanom, hogy a tévé több munkatársa is már évek óta unszol, hogy írjam meg a gyerekekhez szóló tévéműsorok történetét. Az alkotók köre azonban óriási, s a meghatározó személyiségek kiválasztása és értékelése is egy következő élet munkája volna... Néhány szerzőnek, akik tágas horizontot felölve fogtak hozzá ehhez a munkához, legalább az emlékeimmel segitettem, bár látható, hogy a tévé gyerekműsorainak problémaköréhez nem jutottak el.

– *Vannak még olyan témák, amelyek megragadják, és szeretné feldolgozni őket?*

– Amikor a kiemelkedő lengyel színháztudósnak, Henryk Jurkowski-nak tettem fel hasonló kérdést nyolcvanötödik születésnapja alkalmából, azt mondta, hogy most éppen „hiányzik belőle a gőz”. De aztán írt még néhány fontos tanulmányt. Olyan témákban, amelyek foglalkoztatnak, nem szenvedek hiányt. S remélem, van még bennem „gőz” is.

– *Nemrég elfogadta a Színházi Intézet nagy kihívását – a szlovákiai bábszínház komplex történetének összeállítását. Ez a kollektív mű jelenleg a szakmai korrektúra stádiumában van, s már tényleges kiadása is körvonalazódik.*

– Egész életemben azért harcolok, hogy a bábszínház bekerüljön a színház kontextusába. Ez először *A szlovák dráma művészet enciklopédiája* című kötet összeállításakor történt meg, amikor a bábművészet magától értetődően vált a publikáció részévé. Amikor a Szlovák Tudományos Akadémia részéről Miloš Mistrík egy szerzőcsoport élén *A szlovák színház a 20. században* összeállításán dolgozott, a bábszínház történetének fejlődési szakaszai is bekerültek a könyvbe. Néhány évvel ezelőtt a Színházi Intézet Vladimír Štefka professzor irányításával *A 20. századi szlovák dráma története* címmel adott ki egy antológiát. Rögtön ezután a Színházi Intézet igazgatónője, Vladislava Fekete



keresett meg azzal, hogy bábos szakemberek csapatával együtt hozzak össze egy hasonló kötetet. Így kezdett alakot ölteni *A szlovák bábjátás a 19. századtól napjainkig* című publikáció. Olyan mű jött létre, melyben az egyes fejlődési időszakok dominálnak, de a különböző szerzők munkásságáról szóló tanulmányok sem hiányoznak. Úgy gondolom, ez a könyv nemcsak a szakemberek – a színháztörténészek és a diákok – számára lesz fontos, hanem olyan más olvasók figyelmét is felkelti, akik érdeklődnek a szlovák színház iránt. Az utóbbinak pedig a bábszínház is része.

Sok erőt kívánunk önnek a terjedelmes publikáció nehéz munkájához. Hisszük, hogy továbbra is ösztönzőnk és tanácsadónk lesz. A pozsonyi Színházi Intézet dokumentációs osztályán végzett munkája során sok mindent rögzített és dokumentált, s ma is készségesen és gyorsan azonosítja számunkra a korabeli fényképeken látható előadásokat és szereplőket. Emlékezőtehetsége, pontossága és szorgalma legyen a jövőben is ösztönzője mindazoknak, akik az ön nyomdokába lépnek.

Fordította: G. Kovács László

(Az interjú a **BIBIANA revue** című folyóirat 2017. évi 3. számában jelent meg.)



Találkozások Vladóval:
Szabadka, Gyermekszínházi
Fesztivál, 2009
– Miglinczi Éva, Balogh Géza

Picasso-kiállítás után
Pozsonyban, 2011
– középen Kopócs Tibor
festőművész



Szlovák illusztrátorok
kiállításán a pozsonyi
Nemzeti Színházban, 2011.
– középen Barbara Brathová
művészettörténész



Látogatóban Vlado pozsonyi lakásán, 2011 – középen Balogh Géza



A szabadkai Gyermekszínházi Fesztivál orosz bábkiallításán, 2009
– középen Nyina Monova bábtörténész



A libereci Mateřinka bábfesztiválon – tájékozódunk az utcán, 2011

Fotók: Miglinczi Éva

LIVING MEMORY OF SLOVAK PUPPETRY

This is an interview with Vladimír Predmerský, who celebrated his 85th birthday in 2017. Not only do we encounter him at puppet theater performances, but also at theater and opera performances all over Slovakia. He never misses a festival, conference or exhibition opening. From the beginning, he has utilized his theoretical knowledge of dramaturgy and directing in practical stage work, and then again in his work for television. For more than twenty years, he was the television's chief dramaturg for children's programs. With his reviews, he has constantly been attentive to puppet theater performances. On top of that, he publishes reviews and studies and is working on the completion of a massive anthology, a book of studies, *Slovak Puppetry from the 19th Century to the Present*. This history of Slovak puppet theater will include its critical periods of development in essays by various authors.



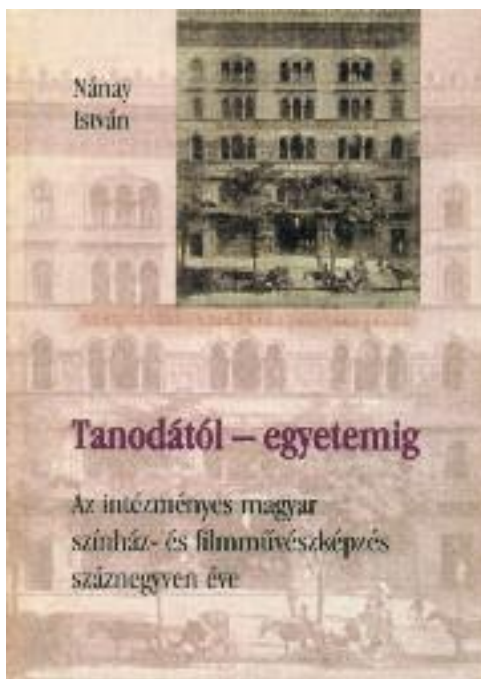
Nánay István a Bajor Gizi Múzeumban 80. születésnapjának köszöntésén



Nánay István bábszobra – a Budapest Bábszínházról kapott „ajándék”



Nánay István könyveinek borítólapja



Balogh Géza

ISTVÁN ÖCSÉMHEZ

NÁNAY ISTVÁN NYOLCVAN ÉVES

Amikor a rendszerváltás után elindult a magyarországi bábszínházak hivatásossá válásának folyamata, ennek gyorstalpaló tanfolyama a Kecskeméti Találkozókon kezdett kialakulni. Ma már tudjuk: elsősorban az itteni, késhegyre menő viták formázták a mai magyar bábművészetet. Kezdetől fogva Te voltál itt a legszigorúbb ítéző. A tegnapi amatőröknek a saját bőrükön kellett megtanulniuk, hogy nem mind arany, ami fénylik. Hogy mostantól új szabályok lépnek érvénybe. Az amatőr mozgalom szelíd simogatásait kemény kritika váltotta fel, amiből lassan-lassan világossá vált, hogy a hivatásos státuszhoz nem elég egy hivatali intézkedés, vagy egy pecsétetes okmány; professzionista színvonalú előadásokat kell létrehozni.

A szigorúságod sokakat kétségbe ejtett, mások a mennybe mentek tőle.

Történt egyszer a kilencvenes években, hogy az egyik Találkozón két rendezésem szerepelt. Az egyik a debreceni Vojtina Bábszínház előadása volt, Benedek Elek *Többsincs királyfi* című mesejátékának feldolgozása. Elemzésed égi magaslatokba emelte a produkciót. Valami ilyesmit mondtál: lám, lám, mit tesz az, ha profi rendező kezébe kerül egy éppen profivá lett társulat! Hosszan ecsetelted rendezői és pedagógiai ténykedésem erényeit. Szerénységem tiltja, halványuló emlékezetem pedig ellehetetleníti szavaid pontos felidézését. Az egész Vojtina örömmámorban úszott. Én két napig jó fél méterrel a föld felett jártam. Szárnyakat kaptam a szavaidtól. A második napon már-már kezdett a fejembe szállni a dicsőség. (Az apám azt mondta gyerekkoromban, hogy a dicsőség mindig oda száll az emberben, ahol a legtöbb hely van.) Azt vettem észre, hogy kezdek leereszkedően beszélni a környezetemmel. Próbáltam visszafogni magam, de nem ment. Izgatottan vártam a második szereplésemre, a szombathelyiek *Lúdas Matyiját*. Most már kissé edzettebb lettem az újabb

hozsannák elviseléséhez. Az anketon laza pózba vágtam magam, és igyekeztem hétköznapi földi halandóként viselkedni. Akkor még nem jutott eszembe a Heltai-anekdota a szerény fűzfapoétával, aki irulva-pirulva, remegve, dadogva nyújtotta át zsengéit. Az elnök úr végigolvasta, majd így szólt: mire olyan szerény maga, fiatalember? Ezek a versek csapnivalóak!

Te már nyilván nem emlékszel, de az én történetem is hasonlóan folytatódott. Nemcsak a várva várt dicshimnusz maradt el, de kaptam hideget, meleget. Egy idő után ott tartottam, hogy becsületsértési pert indítok ellened. Aztán alig vártam az ankét végét, vérig sértetten elkotródtam. Dörge-delmeidet csak az menthette valamelyest, hogy az a *Lúdas Matyi* tényleg borzalmas volt. De akkor is! Csak így? Bele a képembe? A tapintat, a jó modor hol marad?

Akkor tanultam meg végérvényesen, amit addig csak sejtettem: hogy színházban a siker mindig csak aznapra érvényes. Minden nap újra meg kell küzdeni érte. Illékony szakmánkban nincs menlevél. Nem lehet hivatkozni tegnapi, tavalyi, tavalyelőtti falrengető diadalokra. Minden áldott nap meg lehet bukni.

Most már azt is tudom, hogy egész életünkben sebeket osztunk és sebeket kapunk. Meg hogy a dicséretnél sokkal fontosabb és értékesebb az őszinteség. Előbbi lehet felszínes, utóbbi mindig valamiképpen a megbecsülés jele. Azóta én is szereztem ellenségeket, akik egy kanál vízben megfojtának. Van olyan kolléga, aki a kecskeméti Találkozókon elfordul, ha szembe jövök, ne hogy köszönni legyen kénytelen.

Persze távolról sem csak ilyen sarkított emlékeket őrzök Rólad. Sok jóízű közös munkára emlékezem. Az *ethosz* a legnagyobb erényed. Azzal tisztelsz meg minden alkotót és minden alkotást, hogy odafigyelsz rá, hogy az előadások mélyére hatolsz.

Még akkor is, ha tudod, hogy néha odalenn, „a mélyben” nincs semmi, csak blöff. De ezt is meg kell mondani. Az orvos lehet tapintatos, amikor a súlyos diagnózist megpróbálja a paciens tudtára adni. A kritikus félreérti a hivatását, ha azt hiszi, hogy lehet elnéző. A tévedéshez persze neki is joga van, de a legjobb tudása szerint megformált véleményét kertelés nélkül ki kell mondania. Ez a dolga.

Azt kívánom ezen a kivételes ünnepen, hogy még sokáig oszd meg a véleményedet másokkal, a tanítványaiddal meg mindazokkal, akik arra mernek vállalkozni, hogy színházi előadásokat hozzanak létre. És önző módon annak is drukkolok, hogy én is még sokáig olvashassam és hallhassam mindig segíteni akaró, pompás észrevételeidet.

(Készült a Színkritikusok Céhe 2018. február 19-én a Bajor Gizi Múzeumban rendezett ünnepségre)

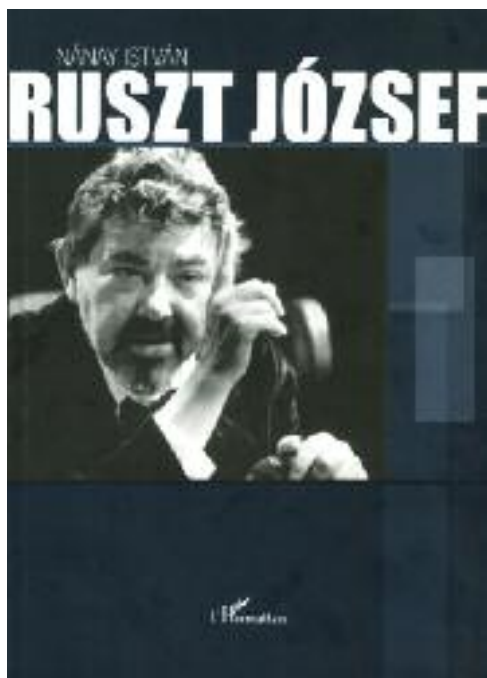


Kortárs Bábművészeti Napok, Eger (Éry-Kovács Andrással), 2017



Előadás és hozzászólás közben – szigorúan





Ruszt Józsefről írt könyvének borítója



A Bajor Gizi Múzeum ünnepségén

TRIBUTE TO A CRITIC

In this article, Géza Balogh salutes the eighty-year-old István Nánay, one of our journal's contributing authors and professional consultants. Balogh closes with remarks that are both heartfelt and true " . . . *Ethos is your greatest virtue. With it, you show respect to every artist and every work of art by your attention and your effect on the depth of performances. Even when you sometimes know that there in 'the depths' there is nothing, nothing but bluff. But that must also be said. A doctor can be tactful when trying to give the patient a serious diagnosis. A critic misunderstands his calling if he believes that he can be forgiving. Of course, he has the right to err, but he has to give his opinion to the best of his ability without hedging. That's the job. On this exceptional occasion, I wish for you to share your opinion with others for a long time to come, with your students, with those who dare to take on the job of creating theatrical performances. And very selfishly, I also hope to be able to keep reading and listening to your ever helpful and wonderful remarks for a very long time.*"



Krabat, 2009. Rendező: Cristiane Zanger, T: Pawel Chomczyk, Florian Fessel, Dagmara Sowa, Michel Vogel. Figurentheater Wilde & Vogel (Leipzig, Stuttgart) with Grupa Coincidentia (Białystok) Fotó: Therese Stuber



Balladynák és románcok, 2012. Szöveg: Ignacy Karpowicz, R: Konrad Dworakowski, T: Marika Wojciechowska, Z: Piotr Klimek. Teatr PINOKIO (Łódź) Fotó: Darek Senkowski



A boszorkányok jelenése, 2015. R: Jevgenyij Korniag, Belorusz Állami Bábszínház, Minszk



Jégverem, 2012. Megvalósítás: Nick Steur, Hollandia. Fotó: Greg Macvean

**Marek Waszkiel****BÁBMŰVÉSZET A BÁBJÁTÉK UTÁN**

Abban talán senki sem kételkedik, hogy a mai lengyel bábszínház már másképp néz ki, mint régen. És nem a réges-régi időkre gondolok. A viszonylag közeli múltból beszélek, a harminc-ötven ével ezelőtti időkről. Akkor még tartott a bábozásnak az a korszaka, amelyben a paraván elválasztotta egymástól az emberek és a bábok világát, a létező valóságot a megjelenítettől. Ebben a megjelenített világban a bábok bábok voltak, legtöbbször emberformájúak, vagy állatokhoz, fantázialényekhez hasonlatosak. A klasszikus bábtechnika kötelezett szinte mindenhol; elsősorban pálcás- és kesztyűsbábokat használtak, időnként pedig nagyobb figurákat. A figyelem középpontjában a repertoár állt, amely nem rendelkezett túl gazdag hagyománnyal, viszont játszani minden nap kellett. De mit? A műsorral való gondok a lengyel bábművészet egyik legfájdalmasabb pontját jelentették.

Ma ritkán hallani panaszt a műsorhiányra, viszont folyton siránkozunk a báb nélküli bábszínház miatt. Egyesek ezt az állapotot a paravánról való lemondásnak tulajdonítják. Ők azt akarják, hogy hozzuk vissza. Vagy talán valami teljesen másról van szó? A paraván, amely a háború utáni bábművészet alapját képezte, letűnt, és nincs miért sírni utána. Tízegynéhány éve legalábbis egy másik báborkorszakba léptünk. 1989 után rengeteg független bábegyüttes alakult, amelyek a szocializmus idejéből származó, de szerencsére később is fennmaradó, nagy, intézményes bábszínházakkal együtt megalkották a bábos élet új szervezetét. Tulajdonképpen minden megváltozott: a színházak és bábegyüttesek működésének tere és háttere, a műsor, a bábosok képzése, a képzési rendszer, a látványtervezés szerepe, a színházi technikák. Maga a bábok formája is változásokon ment keresztül: a botos, pálcás, kesztyűs báboktól és marionettektől kezdve a maszkokon, szobrokon és deformált alakokon

keresztül egészen a hétköznapi tárgyakig, objektumokig, sőt a marionetté alakított színészig, vagy – ahogy mostanában mondani szokás – a formát alkalmazó színészig. Az önkifejezés új eszközeinek keresése közben a bábművészek eltávolodtak az eredeti mintáktól és a klasszikus technikáktól, egészen addig, míg a bábszínházból kezdtek eltűnni a bábok. És azóta hallani a sirámokat arról, hogy a bábszínházban nincsenek bábok.

Ha a múltbéli, ortodox bábosok megnyilatkozásait nézzük, akkor kiderül, hogy már az '50-es években is hiányolták a bábokat, sőt a következő évtizedekben is. Mindig, minden korszakban találunk egy lelkesen panaszkodó társaságot, amely szerint régen, az ő fiatalokukban minden jobb volt. Pedig nem feltétlenül. És nem úgy tűnik, mintha a bábok mostanság eltűntek volna. Az lehet, hogy a klasszikus báboknak nyoma veszett; a pálcás és botos bábokhoz egyre ritkábban nyúlunk. A bábművészet még sincs veszélyben. Megjelentek ugyanis másféle folyamatok, amelyeket évekkel korábban nem lehetett megjósolni, és amelyek most hatalmas kérdések elé állítják a bábszínház intézményét. Azt az intézményt, amelyet még a szocialista rendszer teremtett a színházi struktúrák teljes lemásolásával. Vizsgáljunk meg néhány ilyen folyamatot, amelyeknek nyilván tágabb dimenzióik is vannak, mégis jellemzik azt az utat, amelyen végigmentek és végigmennek a bábszínházak meg a bábművészet egész közössége.

A bábművészet kívárta, hogy professzionális képzése legyen, mert ezt követelte a specializációkra bontott színházi rendszer. A szabályos bábművészképzés a II. világháború után indult el, de igazi bábiskola csak kettő létezett: először Janina Kilian-Stanislawska, majd Stanisław Stapf stúdiója. A többi, kétségtelenül dominánsabb iskola (a krakkói főiskola bábművészeti tanszéke, illetve a wrocławai és białystoki karok) mind színházművészeti felsőoktatási intézmények tagozatai,



A fattyú, 2011. Konceptió,
koreográfia,
előadó: Duda Paiva;
R: Paul Selwyn Norton;
Dramaturg, fotó: Jaka Ivanc.
Duda Paiva Company

Cső a csőrben, 2017.
Szerző: Malina Prześluga,
R: Zbigniew Lisowski,
T: Dariusz Panas,
Zene: Mateusz Jagielski.
Teatr Baj Pomorski (Toruń),
Fotó: Piotr Fräckiewicz



Ébresztő, 2017.
Megvalósítás:
Natalia Sakowicz,
T: Maria Żynel,
Z: Anna Stela.
Fotó: Tomasz Pienicki

némi bábjátékos specializációval. Ennek az akadémiai képzésnek köszönhetjük a megszokottá vált „bábjátékos színész” kifejezést. Azokban a körökben terjedt el leghamarabb, ahol programszerűen megszüntették a paravánt, amely eltakarta az addigi bábmozgatókat. Mivel a bábjátékosok már paraván nélkül jelentek meg a színpadon, automatikusan feltűnt a színészi funkció, így a „bábjátékos színész” meghatározás megalapozottnak tűnt. Az elnevezés presztízsétől függetlenül ténylegesen is ez felelt meg a valóságnak. Mindegyik felsőfokú bábművész-képzés a színészképző iskolák keretében jött létre, így természetes módon kölcsönös hatást gyakoroltak egymásra. A színészet presztízse pedig nem hagyott kétséget afelől, hogy a színház lényege – még a bábszínházé is – a színész! Az oktatás olyan merev tanulmányi programból állt és áll ma is, amely nem bábosokat, hanem különféle, széleskörű képességekkel rendelkező szakembereket képzett, akikre a hivatásos bábszínháznak szüksége volt. A bábjátékos színész esetében ennek a specializációnak olyan összetettnek kellett lennie, hogy a bábjátékos megfeleljen minden elvárásnak, amelyet a különféle hagyományokkal, technikákkal és stílusokkal rendelkező színházak támasztottak vele szemben. Így tehát univerzális, bábozásra is nyitott színészeket képeztek, nem pedig bábművészeket.

A háború utáni bábművészet kánonjának megformálását, majd kimerítését követően a bábszínház irányítói – a rendezők – más irodalmi műfajokhoz nyúltek: a drámához és a prózához, így beléptünk az adaptációk korszakába. Ez a rendezők színházi metaforákban való elmélyülésével járt együtt, ami viszont a pszichológiai és bölcséleti irodalom iránti érdeklődéshez vezetett – ez pedig a bábbal szemben sokszor fontosabb helyet jelölt ki a színész számára. Elég hosszú listát lehetne összeállítani azokból a produkciókból, amelyek bábelőadásnak készültek, de végül bábok nélkül, vagy legfeljebb jelzésértékű figurákkal valósultak meg. Kiderült tehát, hogy nem egy szöveg jobban hangzik bábok nélkül, és hogy a keservesen felépített, asztal mellett kigondolt, szituációban eljátszott produktumok a színész közvetítésében egyszerűen izgalmasabbak. A mi bábszínházunk a repertoárszínház hagyományaiból nőtt

ki, a legfontosabb mindig a szöveg (néha a forgatókönyv) volt, és ez még ma is így van. Az olyan művészek, mint Josef Krofta, Ondrej Spišák vagy akár Jan Wilkowski – akik a legtöbbször a színpadiasságot, a vizualitást és a látványt tartották, amelyet a látványtervezővel, azaz a bábok és az egész kitalált világ megalkotójával szoros együttműködésben hoztak létre, és amelyből sosem hiányzott a gondolatiság, az ötlet és az intellektuális kontextus – példájukkal azt bizonyítják, hogy a színház intézménye bábszínházként is lehet nagyszerű. De ehhez a rendező mellett szükség van társalkotókra, vagy legalább egy olyan látványtervező-egyéniségre, amilyen Petr Matásek, František Lipták vagy Adam Kilian volt.

A bábos látványtervezés viszont történetének talán legnagyobb válságába került. A rendező mindenhatóvá vált. Többen közülük kijelentették, hogy maguktól is meg tudják tervezni a teret, a díszletet, sőt akár még a bábokat is. A hivatásos látványtervezőt egyre gyakrabban már csak a jelmezek megtervezéséhez hívták. A látványtervezők azonban többé nem a rendezők partnerei. A rendezők már a drámaírók feladatait is átvették. Mindig volt és van példa olyan különleges alkotókra, akik saját maguknak írnak. Viszont amikor ez általános szokássá kezdett válni, eljutottunk egy kevésbé professzionális szintre, amely már egyáltalán nem volt izgalmas. A legtöbb író-rendező nem igazi drámaíró, bár annak próbál látszani. A színészekkel jól tudnak dolgozni, de nem mesterei a szavaknak, ráadásul általában semmilyen közülük nincs a bábokhoz. Őket a bábok csak zavarják. Pedig a bábszínház mindenek ellenére látvány, mozgó képzőművészet. Az új drámairodalom a bábirodalommal együtt virágkorához ért. Azóta sem volt részünk olyan csodálatos szerzők és szövegek dömpingjéhez, amilyen például Marta Guśniowska, Michał Walczak, Malina Prześluga vagy Robert Jarosz munkájához köthető. Műveiket sokszor bábokban gondolva írták, a színpadon viszont bábokat nemigen látunk. A rendező képzelete néha hihetetlenül izgalmas, tárgyá formált színészi öltözeteket szült, de bábokat nagyon ritkán. A bábok a mai világban igazából várják a látványtervező-alkotókat, mert Locsi-Pocsi, Térdzokni, Lázálom, Szem a Harisnyán, Fül, Libabőr, Bogárlélek, Rózsaszín

Vendég, illetve a Valami és a Senki nevű bábfigurák aktuális, cseppet sem hagyományos megfelelőinek a kitalálásért meg kell szenvedni. A kortárs dráma-irodalom olyan messze megelőzte a mai színházat, legalábbis a bábszínházat, hogy az tanácstalanul áll a szövegek szerzői által felépített esetek és szituációk előtt. Ha már színpadra állítják őket, akkor azt általában bábok nélkül teszik.

A bábművészet ráadásul ugyanott találta magát, ahol a többi művészeti ág, vagyis az interdiszciplinaritás határán, amely különféle, a mostani időben kötelező műfajok, konvenciók és stílusok keveredését hozta magával. A bábszínháznak ez óriási lehetőséget biztosított a műfaj kifejezőmódjának gazdagítására. A bábszínház nyelvezetének gazdagításából az lett, hogy nemegyszer elhagyták a báb-kellékeket: mert macerásak, állandóan valamilyen technikai vagy szerkezeti újítást igényelnek. A hagyományosan bábszínházban dolgozó rendezők (mert különben hol kéne dolgozniuk?) a bábokon kívüli, főleg színészi és multimediális kifejezőeszközökre fordították a figyelmet.

A mi különleges sajátosságunk ráadásul egyik szomorú következménye annak, – és ez csak most látszik világosan –, hogy még az '50-es évek döntése alapján megszűntek gyermek- és ifjúsági színházak lenni. Évekkel korábban a bábművészek, hogy sikert és elismerést szerezzenek új műfajuknak, lelkesen vállalták az ifjúsági színházzal járó kötelezettségeket. Idővel azonban kiderült, hogy a bábművészet mégsem ugyanaz, mint a gyermek- és ifjúsági színház, mert másféle felkészülés, és főleg másfajta gondolkodásmód szükséges hozzá. Ennek eredményeképpen Lengyelországban még ma is sok bábszínházunk van, bár többségükben ezek inkább gyermek- és ifjúsági színházak. Néhányuk már rég nem használja a „bábszínház” elnevezést, mások megtartották, de a mindennapi működésük gyakorlata nem átlátható. Ez leginkább két szervezet, az UNIMA és az ASSITEJ munkáján látszik, amelyek egymástól teljesen különböznek, de a lengyel körülményeket tekintve csaknem azonosak.

És így el is jutunk a talán legfontosabb jelenséghez, ami nem más, mint az elnevezés. Ez a kortárs bábművészet meglehetősen bonyolult problémája,

és a színházak tulajdonneve csak a jéghegy csúcsa. Az alapkérdés tulajdonképpen a báb fogalmára vonatkozik. A lengyel nyelvben a „lalka” szó a színházi bábokat és a babát is jelenti. Ez az oka annak az állandó infantilizációnak, ami a bábművészeti körök legteltesebb művészi elképzeléseivel történik. Tíz éven keresztül próbáltak más meghatározást keresni: alternatív színház, különféle kifejezőmódok színháza, animációs, képzőművészeti, vizuális, tárgy- és formszínház. Ezek közül egyik sem vált elfogadottá a művészeti tudományág nevéként, és valójában egyik sem illik annak a jelenségnek a lényegéhez, ami a jelenkori bábszínház. Ha tehát ma a „bábszínház” kifejezést használjuk, természetes módon kapcsolatba lépünk a múlt bábművészetének összes formájával. És pontosan tudjuk, miről beszélünk. Ha viszont kortárs terepre lépünk – elveszítjük megfigyelésünk tárgyát.

Létezik tehát egy sereg gond, amely a múltból és a mindennapi gyakorlatból ered és elrendezésre vár. A jelenleg működő intézményes bábszínházak és a megannyi független társulat csak részben tölti be a bábszínház funkcióját. Néhányan közülük egyáltalán nem, annak ellenére, hogy bábos közegben találjuk őket (biztos attól való félelmükben, hogy máshol nem találnák meg a helyüket!). A velük együttműködő alkotók csak nagy ritkán bábosok. Egyszerűen ma Lengyelországban legtöbbször gyermek- és ifjúsági színházakkal van dolgunk. Előfordul, hogy különféle művészek bábokhoz nyúlnak, de valójában az irodalom, a saját művészi vízióik és legfeljebb még a néző érdeklí őket, akihez szólnak. Beletörődünk ebbe és elfogadtuk a helyzetet, mert mindannyiunknak gondjai vannak manapság a kortárs bábművészet meghatározásával. Talán ezért fordul elő egyre gyakrabban, hogy bábokat a drámákat vagy operákat bemutató színházak művészei alkalmazzanak. Irodalomra vagy zenére építve, ugyanakkor a báb erejének tudatában (mert az elmúlt néhány évtizedben rengeteg kiváló bábelőadás született, amely sokféle művész képzeletét megmozgatta) bevonják őket élőszínházi előadásaikba. Pontosán tudják, hogy a színész nem mindig helyettesítheti a bábót, amelynek a jelenléte új, ismeretlen, mágneses feszültséget teremt.



Énekek Éneke, 2013.
R: Ruszlan Kudaszov,
T: Marina Zavjalova. Bolsoj
Bábszínház, Szentpétervár

A boldog herceg, 2016.
R: Povilas Makauskas,
T: Julija Skuratova,
Litván Nemzeti Színház,
Vilnius.
Fotó: D. Matvejev



*Oreszteia, Aiszkhülosz
nyomán*, 2018.
R: François Lazaro,
T: Sevil Gregory,
Z: Krzysztof Maciejowski.
Banaluka Puppet
Theatre/Clastic Théâtre
(France), Bielsko-Biala.
Fotó: Agnieszka Morcinek

Hogyan különböztessük meg tehát a mindenütt jelenlévő gyermek- és ifjúsági színházat a kortárs bábszínházról? Mi a mai posztbábos bábművészet, amely után vágyakozunk, szüntelenül a nagy bábművészek múltbéli érdemeire hivatkozva?

Nos, legfőbb megkülönböztető jegye a báb közép-pontba helyezése. Csak a báb már nem kesztyű vagy marionett formájú. Talán ezért jelenti a legnagyobb problémát a „báb” szó használata, amely azonnal régi formák asszociációit kelti. A mai időkben a modern báb szinte minden művésznél másmilyen. Néhányan saját nyelvet alkotnak, néhányan gazdagon merítenek az újra felfedezett formákból, amelyek a legkülönbélebb átalakulásokon mennek keresztül. Elég összehasonlítani például Duda Paiva, Hoichi Okamoto, Neville Tranter, Fabrizio Montecchio, Ronnie Burkett, Michael Vogel, Christoph Bochdansky, Frank Soehnle vagy a lengyel Adam Walny és Tadeusz Wierzbicki bábjait. Néhány éve Halina Waszkiel bevezette az „animant” fogalmát a kortárs báb meghatározására: „Az »animant« egy »teljesen szabad tárgy«” – írja *A lengyel bábszínház dramaturgiájában* –, „materiális vagy non-materiális (pl. árnyék), a művész-animátor által animálva. A latin *anima/animus* jelentése »lélek«, *animatus* »életre keltett, étellel megajándékozott«, az »animáció« tehát a mindennemű életre keltő tevékenységet jelenti, az »animátor« pedig az, aki elvégzi az életre keltés aktusát. Az »animátor« és az »animáció« szavak már szinte teljesen meghonosodtak a lengyel nyelvben, így talán az »animanttal« is ez fog történni.” Majd folytatja: „Az *animant* lehet emberhez hasonlatos báb, kesztyűsbáb, pálcás és botos báb, marionett, árnybáb, maszk, bármilyen tárgy, anyagdarab, sőt fénysáv is, ha színpadi alakként, dialógusokban partnerként, eszmék hordozójaként vagy metaforát megjelenítő esztétikus tárgyként kezelik; tehát mindaz, amit a színész a színpadra visz és a nézőknek az előadás harmadik elemeként mutatja be. A színház lényege a színész és a néző találkozása. **A bábszínház lényege három partner találkozása: a színészé, a nézőé és a bábé.** És nincs annak jelentősége, hogy a színész látható-e a néző számára vagy rejtetten, például egy paraván mögött játszik – ő akkor is mindig jelen van.”

A mai bábművészet, akár csak évszázadokkal ezelőtt, továbbra is a bábokra összpontosít. Manapság azonban egyértelműen inkább az élettelen anyag életre keltésén van a hangsúly, mint hajdanán a bábokkal való történetmesélésen. Talán épp ez a kortárs bábművészet lényege. Középpontjában a bábos-alkotó áll, aki inkább előadó- vagy performanszművész, mint rendező vagy bábjátékos színész. Képzőművészeti formákhoz nyúl, hogy általuk fogalmazza meg annak a lényegét, amit szeretne kifejezni. Előfordul, hogy az útkeresése számos gyakorlatban végződik. Az is lehet, hogy mondanivalóját összetettebb módon építi fel. Olyankor rendezőt, látványtervezőt, zeneszerzőt hív, mert egy mű színpadra állítása mindig összalkotói tevékenység. Nehéz önellátónak lenni a mai világban, amely az anyagok, technológiák és a szaktudás ilyen gazdagságát kínálja. Mégis az ő, a bábos-alkotó elképzelését jeleníti meg a létrehozott mikrokozmosz. A felkért rendező inkább a szakember szerepét tölti be, az érzékeny megfigyelőét, aki ismeri a szakértők művészetét, aki meg tudja mutatni a buktatókat, igazgatja a mondanivaló gondolatiságát és annak színházi megformálását. Szokás szerint az ő neve anonim marad, így aztán nem győzünk csodálkozni, ha kiderül, hogy valamelyik bábjátékos igénybe vette egy rendező segítségét.

Az ilyenfajta bábművészet jelenléte Lengyelországban nem túl erős. Nem jellemző az intézményes bábszínházakra sem, amelyek több különféle szakember csapataiból állnak. De a bábjátékos-alkotó szinte mindig hiányzik közülük. Vannak igazgatók, művészeti vezetők, rendezők, technikusok, iparművészek, de nincs (vagy alig van) alkotó tehetségű, merészen gondolkodó bábművész. Vannak a világon jobbak és rosszabbak azok között, akik ezt a szakmát művelik. Mégis több tucatnyi fesztiválon láthatjuk őket a mi kulturális övezetünkön kívül.

A bábművészek a mi kultúrkörünkben leginkább színészek. Sokan közülük évek óta még csak nem is fogtak a kezükbe bábót. A bábszakokon színművész- (és nem bábművész-) diplomát kapnak. Még akik a legérzékenyebbek a bábok iránt, ők is elég ritkán válnak bábos alkotókká. Az intézményes



Temessetek a padló alá, 2018. R. Elmira Kurilenko, Novoszibirszk

színházakban dolgozva semmire sincs befolyásuk. Tőlük egyszerűen semmi sem függ: sem a műsor, sem a munkatársak, sem pedig a színházi kifejezőeszközök kiválasztása. Ráadásul azt is elvárhatnánk tőlük, hogy zongora-, hegedű- vagy trombitavirtuózok legyenek, ugyanis Paiva, Tranter és Soehnle bábjai között akkora a különbség, mint ezek között a hangszerek között.

Nyilvánvaló, hogy a színházban mindenfajta megnyilvánulásnak helye van. Akárcsak az univerzális színésznek, vagy a saját szövegkönyvet író rendezőnek. De a bábszínházban a legfontosabb a bábszerűség. Duda Paiva végzettsége szerint táncos, Neville Tranter pedig színész; ennek a posztbábos bábművészetnek rengeteg mai alkotója képzőművész, vagy más, különféle diszciplínák tehetséges képviselője. De az „animantokat”, a bábokat választották, csakúgy, mint nagy lengyel elődeik: Władysław Jarema – egy utazószínház színésze, Henryk Ryl – tanár és bábrajongó, Jan Dorman – tanító és nevelő, Janina Kilian-Stanisławska – művészeti kritikus, illetve Jerzy Zitzman, Leokadia

Serafinowicz és Joanna Piekarska képzőművészek. Ők hozták létre a háború utáni bábszínházat, mert éppen a bábokban látták az erőt és útkeresésük értelmét. A bábok elbűvölték őket, ahogy ma is elbűvölik a bábos alkotókat. Az ő követőik, néha tanítványaik, saját útjukat keresve kiszélesítették a témaköröket és mondanivalójuk eszközeit, lemondtak a báb jelenlétéről és fokozatosan elutasították a látványtervező munkatárs szerepét, a bábszínházat pedig egy konkrét közönségre szabták: gyerekekre, fiatalokra vagy ritkábban felnőttekre.

A báb, az „animant” fogalma a kortárs posztbábos bábművészetben jelentősen kiszélesedett. Ez Lengyelországban is így van. És ez hihetetlenül izgalmas tud lenni. De egyrészt ez a klasszikus bábtechnikához fűződő hagyományos gondolkodásmódtól, másrészt az ennek a színháznak tulajdonított hagyományos nézőtől való elszakadást követeli meg. A bábszínház nem egyenlő a gyermekszínházzal (ami persze nem azt jelenti, hogy nem lehet az). Ma zsákutcában vagyunk. Tovább nehezítik a helyzetet azok a nevelési preferenciák, amelyek az utóbbi



A halál és a nyomorék, 2018. Szöveg: Włodzimierz Szturc, R: Tomasz Kaczorowski, Előadó: Alicja Czerniewicz. Cricoteka, Kraków



Don Perlimplin szerelme, 2006. Szöveg: Federico Garcia Lorca, R: Okszana Dmitrijeva, T: Sztvetlana Safronova. Kírmí Bábszínház, Szimferopol



Az arany ló, 2017. R: Duda Paiva, T: Andris Eglitis, Kosztüm: Vita Radzina, Zene: Rihards Zalupe, Litván Bábszínház, Riga. Fotó: Kim Kooijman

években jó módú mecénásokat szereztek és lassan minden bábszínházban uralkodni kezdenek. Vajon ki mondja fel a jó meleg, véglegesített állását „lát-szólagos bábos” munkakörben egy látszólagos

bábszínházban? Vajon ki változtatja meg ezt az intézményrendszert?

Héda Veronika fordítása

PUPPETRY AFTER THE PUPPET

In this article, Marek Waszkiel examines current and past problems in the world of puppetry. He says that some ten years ago, we entered a new era of puppetry. After 1989, a lot of independent puppet troupes were founded. These, together with large institutional puppet theaters from the socialist period, reshaped the overall life of puppetry. Actually, everything changed – the space and background of theaters and puppet troupes, programs, qualifications of puppeteers, the educational system, the role of visual design, theatrical techniques. The shape of the puppet itself also went through a transformation: from rod and glove puppets and marionettes to masks, sculptures and deformed figures all the way to everyday objects. Even marionettes became actors. This development reached a point when puppets even began to disappear from the theaters. And since then, you’ve heard the laments about there being no puppets in puppet theaters. It’s possible classical puppets have lost their mark; rod and glove puppets are being used less and less. Still, puppetry is not in danger. That is to say, there are other kinds of processes. The author here examines the processes involved and describes the path the puppet theaters and the entire community of puppetry have taken.



A tanulmánykötet borítólapja



Edward Gordon Craig



Tadeusz Kantor



John Bell

AZ ÜBERMARIONETTEKTŐL A MANÖKENIG

GONDOLATOK CRAIGRŐL ÉS KANTORRÓL

A kortárs bábelméletben újabb friss utak nyíltak meg köszönhetően a franciaországi Institut International de la Marionnette (Nemzetközi Bábművészeti Intézet) kiemelkedő munkájának, valamint a *La Main qui parle* (Beszélő kéz) című kiadványsorozatának, amit Margareta Niculescu alapított és Lucile Bodson szerkesztett. A Carole Guidicelli által szerkesztett *Übermarionettek és manökenek: Craig, Kantor és kortárs hagyatékuk* című kétnyelvű tanulmánykötet alapját egy 2012-ben elhangzott nemzetközi konferencia előadásai adták. „A világ minden tájáról érkező kutatók, tudósok és művészek” (ahogyan a könyv borítólapján írják) a modern bábjáték egy speciális ívét vizsgálták, amely Edward Gordon Craig 20. század elején született *übermarionett*-elméletétől a 20. század végi lengyel művész, Tadeusz Kantor ragyogó színpadi előadásai között húzódik. Kantor *halálszínházában* manökeneket, tárgyakat és színészeket is használt, megragadva a múlt századi Lengyelország (és ezáltal a teljes nyugati világ) szürreális, lidérces lelkiállapotát. A kötet célja az, hogy ismét górcső alá vegye a modern színház e két óriását, valamint hogy alkotói szándékukat a mai bábművészek, színházi alkotók és színházi gondolkodók törekvéseivel összekapcsolva vizsgálja meg.

Bizonyos értelemben Edward Gordon Craig a francia színházra gyakorolta a legnagyobb történelmi hatást. Igen korán elutasította szülőföldjét, a modern színház ügyéről önfejlően gondolkodó Angliát. Annak ellenére, hogy az amerikai bábjátékosokat mindig is lenyűgözték és inspirálták a bábszínház lehetőségeivel kapcsolatos meglátásai; a prózai színházban és drámában dolgozó kollégákat nagyobb részt megrémítette Craig a realizmus és a színjátszás irányában tanúsított megvetése. De a bábok színészekkel szembeni (esetleges) felsőbbiségét támogató

elképzelése sem növelte népszerűségét Amerikában. Mindez nem zavarta a francia kritikusokat, akik Craigre egyfajta színházi látnokként tekintettek, akinek színházról alkotott elképzelései történetesen valóra is váltak.

Kantor Krakkóban élte túl a II. világháborút, a színház világába vizuális művészként és happeningek létrehozójaként érkezett. Óriási hatással volt a késő 20. századi avantgárd színházra határozott – javarészt fekete, fehér és szürke – színpadi produkcióival, amelyeket egy szigorúan fegyelmezett színésztársulat adott elő, amit a szemünk láttára ő irányított a színpadon. Ezek az előadások ritkán voltak láthatóak az Egyesült Államokban, de akik láthatták, azokra kivétel nélkül nagy hatást gyakoroltak.

A könyv melléklete egy 45 perces DVD, amely egy Kantor által vezetett 1988-as workshopot dokumentál, és talán ez a legjobb bevezető az anyaghoz. Munka közben látjuk Kantort – ezt a fura, láncdohányos, céltudatos figurát – és nyugat-európai meg amerikai bábjátékosokból álló csapatát (nem a Cricot2 társulatát), akik alig várják, hogy megtanulhassák a módszerét. Az ő sötét és elégikus hangulatát tökéletesen megörökítette a felvétel.

Ellentétben a Kantor kiöblösödő művészi intenzitását rögzítő felvétellel a tanulmányok maguk – összesen huszonkettő – nagyon szerteágazóak. Craig elméleteinek ragyogóan találó elemzéseitől (mint például Patrick Le Boeuf lenyűgöző beszámolójáról, hogy ez a furcsa angol férfi valójában mit is érthetett übermarionettjein); Kantor sötét és homályos előadásain át (álljon itt például Monique Borie: *Az élő test és a manöken: egy antropológiai megközelítés*); az über-tudományos misztikus zsargonnal tarkított tanulmányokig, amelyek tudjuk, gyakran sokkal kevesebbet mondanak, mint amennyit a szerző szeretett volna. A tény, hogy a Craigtól Kantoron

keresztül vezető ív önmagában eltart a bábművészettől és inkább a színészre, az előadásra, a testre és a nem bábként használt tárgyra helyezi a hangsúlyt, rámutat a kortárs bábelmélet egyik gyengeségére – magától a bábművészettől való elszakadás vágyára. Ez a (szinte szégyenkező) eltávolodás finoman megerősíti a bábművészetről gyakran szóvá tett elképzelést, miszerint ez egy alacsonyabb művészeti forma, és ami még rosszabb, számos tanulmány szerzőjét megakadályozza abban, hogy Craig és Kantor munkásságát, mint bábművészeti tevékenységet elemezze.

Másrészt, a tanulmánykötet fontos hozadéka, hogy a szerteágazó tanulmányoknak köszönhetően betekintést nyerhetünk a kortárs európai báb- és tárgyszínház gyakorlataiba. Gisèle Vienne rendező kiterjedt munkája az embrenagyságú manökenekkel meglehetősen csodálatosnak tűnik (a saját produkciói elemzése mellett Vienne írásában kitér a munkamódszerére is). Ahogyan David Giron din-Moab, Enzo Vetrano és Bérangère Vantusso szintén nagyon érdekesek (bár úgy tűnik, hogy ők inkább a manökenekre koncentrálnak a bábművészet helyett). A Giron din-Moab, Vantusso és Vienne, valamint a nagymenő bábtörténészek és teoretikusok, Brunella Eruli és Didier Plassard közötti

kerekasztal-beszélgetés átírata szintén lenyűgöző lehetőség arra, hogy betekintsünk az európai kortárs tárgyjátékba, és abba, hogy mit is jelent ez. Az *Übermarionettek és manökenek* című könyv rendkívül értékes, és nem csupán azért, mert a tárgy-játékot komolyan veszi, hanem azért is, mert nagy intellektuális súlya van az európai bábtörténészek között fennálló, a művészeti formát taglaló viták egy további adalékaként. A briliáns és maga után borzalmas űrt hagyó Eruli (aki 2012-ben, röviddel e kötetet megalapozó konferencia után itthagyt minket), és a rendületlen, frappáns Plassard másokkal egyetemben a modern báb- és tárgyszínház revelatív erejű szerzőinek bizonyultak. Reméljük, hogy az *Übermarionettek és manökenek* című kötetben közreműködő fiatal tudósok és rendezők elődjeiket követve ötleteik és inspirációik komoly forrásaként nemcsak a manökeneket és a tárgyakat, hanem magukat a bábokat is fontolóra veszik.

Fordította: Lovas Lilla

(Carole Guidicelli (szerk.): *Übermarionettek és manökenek: Craig Kantor és kortárs hagyatékuk* (*Surmarionnettes et mannequins: Craig Kantor et leurs héritages contemporains*) Lavérune: L'Entretemps, 2013. 510. o.)



Tadeusz Kantor



Az 1988-as, Kantor vezette workshop DVD-je

ÜBERMARIONETTES AND MANNEQUINS

The basis of this bilingual volume with the subtitle *Craig, Kantor et leurs héritages contemporains* was a group of lectures presented at an international conference in 2012. As the cover page of the book tells us, “Researchers, scholars and artists from all over the world” examined a special arc of contemporary puppetry. The period of time in question extends from Edward Gordon Craig’s *Übermarionette* theory from the early 20th century to splendid stage performances by Polish actor from the late 20th century, Tadeusz Kantor. The purpose of this volume is to put these two giants of modern theatre under the microscope, including the influence of their ideas on contemporary puppetry, its makers and their productions. The diversity of subject matter succeeds in shedding light on many of the practices of contemporary European puppet and object theater.

Balogh Géza

BÁBSZÍNHÁZI FOLYÓIRATOK OROSZORSZÁGBÓL

A rendszerváltás óta két bábos folyóirat jelenik meg Oroszországban, mindkettő Moszkvában. Az egyik 1989-től, a másik 2000-től. A korábbi a talányos és frappáns *Kukart*¹ nevet viseli, a később meginduló kiadvány címe: *A csodák színháza* (Tyeatr csugyesz²), az alcíme pedig még romantikusabban hangzik: „folyóirat emberekről és bábokról”³. A *Kukart* rapszodikus időközökben jelenik meg, de valamennyi száma meghatározott témakörhöz válogatja az anyagait: *Báb és karnavál*, *A könyv és a báb*, *Családi bábszínház*, *Óriásbáb*, *Betlehemes*, *Az avantgárd*, *Mejerhold és a bábjáték*, satöbbi. *A csodák színháza* az Obrazcov Színház és a UNIMA Oroszországi Központjának közös kiadványa, főszerkesztője a színház főrendezője, Borisz Konsztantyinov⁴, szerkesztője Nyina Monova dramaturg. A hozzánk eljutott három egymás utáni szám alapján természetesen nem volna illendő az eddig megjelent huszonöt – egyenként 50 oldalas – kiadványról valamiféle sommás ítéletet mondani. Amikor először belelapoztam, némi aggodalmat éreztem. Hát az Obrazcov Színház még mindig kivételes előnyöket élvez? A nevéhez illően büszkén viseli „központi” státuszát, mint a világ legnagyobb és legtekintélyesebb bábszínháza. Külön folyóiratot ad ki saját múltja és jelene dicsőítésére? Aztán amikor jobban belemerültem az olvasásba, az intézménnyel kapcsolatosan hol feltörő, hol elcsendesedő ambivalens érzéseim egyre jobban háttérbe szorultak. Úgy vagyok ezzel a kivételes jelentőségű színházzal, hogy időnként még azt is megértem, hogy a pártállam hajnalán, amikor a kultúra irányítói

létrehozták az egyetlen magyarországi bábszínházat, fogalmuk sem volt arról, hogy a Szovjetunióban Obrazcov színházán kívül még nyolcvan-valahány hivatásos bábszínház létezik. Utánanézhettek volna, megkérdezhettek volna néhány akkoriban hazatért emigránst, de nem biztos, hogy azok között akadt volna valaki, aki járatos volt a témában. És persze maga Obrazcov sem sietett felvilágosítani magyar kollégáit a szovjet bábművészet általános helyzetéről. Beírta azzal, hogy az ő színháza joggal világhírű. Egyben azonban nagyot tévedett. Kijelentette, hogy az ő halála után a színháza is meg fog halni. Nem így történt. A nevét viselő intézmény Obrazcov halála után huszonöt évvel él és virul. Nem használja ki kivételezett helyzetét, természetesnek tekinti, hogy a múltja kötelezi a hagyományok ápolására és az új utak keresésére. A sztálini idők hatalmas báb-birodalma még mindig képes muniációt biztosítani azoknak, akik a bábszínháznak ezt a fajtáját akarják követni. Ez a mély meggyőződés teszi izgalmassá és rokonszenvessé *A csodák színháza* című folyóiratot is.

A 2016/1 (23)-as szám Konsztantyinov bevezetője szerint „az alapok alapját”, a jelenkori bábművészet iskolateremtő törekvéseit járja körül. A főszerkesztő-főrendező Konfuciuszt idézi, aki szerint „a megismeréshez három út vezet: a megfontolás, az utánzás és a tapasztalat. Ezek közül a legmagasztosabb a megfontolás, a legkönnyebb az utánzás és a legkeservebb a tapasztalat útja.” A bizonyítékokat jó ezeröt száz évvel későbbi példákban találják meg: Henryk Jurkowskiban, Neville Tranterben, Éloi

1 Кукарт

2 Театр чудес

3 Журнал о людях и куклах

4 Az orosz színházban mai napig a főrendezőt tekinti a szakmai közvélemény művészeti vezetőnek. Az igazgató inkább az adminisztratív teendőket látja el és menedzseli a rábízott intézményt. Ez a tradíció még a szovjet rendszerben alakult ki. Ennek ellenére halála előtt néhány évvel Obrazcov már egyszemélyi vezetőként – a mi fogalmaink szerint igazgató-főrendezőként – irányította a Központi Bábszínházat.

Recoing-ban⁵, Nyikolaj Naumovban. Olga Glazunova Henryk Jurkowskiról szóló írása, *A béke embere* a tavaly elhunyt nagyszerű lengyel tudósra emlékezik. A nekrológot Jurkowski *A báboktatás filozófiája* című esszéje egészíti ki, amely a bábjátékos színész sajátos kettős arcát elemzi. Ija Konsztantyinova a Hollandiában élő kiváló ausztrál bábművész, Neville Tranter portréját rajzolja meg. Ez az írás vezeti fel Tranter *Alkotó folyamat* című önvallomását. Éloi Récoing *A száműzetés művészete avagy a száműzetés mint alapelv* című szeszélyes jegyzete egy „magányos” művész különös érzelmvilágába vezeti el az olvasót. Az *eltérők* egysége a szentpétervári Állami Színművészeti Intézet három tanárával, Nyikolaj Naumovval, Jana Tuminával és Alekszandr Sztavisszkijjal folytatott kerekasztal-beszélgetés jegyzőkönyve a színész-bábjátékosképzés örök, rendhagyó és 21. századi kérdéseiről. Ehhez kapcsolódik Nyikolaj Naumov *Rendezni tanulunk* című írása a bábrendezők aktuális egyetemi stúdiumairól. Polina Boriszova, az ESNAM egykori növendéke emlékezik az ott töltött időszakra. Vera Rozanova sokatmondóan jelentéktelen című írása, *Az iskola* Obrazcov hajdani stúdiójáról szól, miközben Jacques Brel⁶ idézi: „Művészet? Nem tudom, mi az. Művészek? Nem ismerek senkit közülük. Gondolom, olyan emberek, akik kolosszális energiával csinálnak valamit.” A 2016/2 (24) szám az Obrazcov Színház több évfordulóját közönti. A színház alapítója 115 éves. Dadi Pudumjee, az UNIMA jelenlegi elnöke és az indiai Ishara Puppet Theatre Trust igazgatója a szenvedélyes munkamániás művészre emlékezik, aki úgy tudott beletemetkezni a napi teendőibe,

mint egy gyerek a játékába. „Obrazcov meg volt győződve arról, hogy a gyerek a színházban magasabb rendű képzettség birtokába juthat, ezért nagyon fontos, hogy első színházlátogatása egész életére meghatározó emléket hagyjon benne” – írja. Felidézi első személyes találkozásukat Milánóban, Obrazcov számos emlékezetes fellépését és az UNIMA elnökeként kifejtett tevékenységét.⁷

Az *Első az egyenlők között* című összeállítás többek között olyan tekintélyek szavait idézi Obrazcovról, mint Galina Ulanova⁸, Jevgenyij Svarc, Vszevolod Mejerhold, Szolomon Mihoelsz⁹. Jekatyerina Obrazcova¹⁰, az unoka *Huszonöt év múlva* címmel a családi hangulatot próbálja felidézni, amely körülvette példaképét, és akinek azt a nehéz, rögzös és gyönyörűséges utat köszönheti, amelyen követte világhírű nagyapját.

Jubilál maga a színház is, amely 1931. szeptember 16-án alakult tizenhárom munkatárssal. Jelenleg majdnem háromezres a csapat. Minden nap legyen előadás. A nagyszínpad nézőterén 465, a kamarszínházban 207, a stúdiószínpadon 45 hely várja az érdeklődőket. Az elmúlt 85 év alatt 132 bemutatót tartottak gyerekeknek és felnőtteknek. Némelyik produkciójuk több ezer előadást ért meg otthon és a világ számos országában.

Alekszej Bartosevics memoárja, *Az emberevő csizmája meg a cárnő cipellője* Obrazcov pályaképének főbb állomásait rajzolja meg. Felidézi saját gyerekkori emlékeit és a 20. századi színháztörténet nagy párhuzamait. A színháztörténész és Shakespeare-kutató túlságosan korán jutott el bábszínházba.

5 Francia rendező, bábjátékos, pedagógus, a Nemzetközi Bábművészeti Intézet, az Institut international de la marionnette (IIM) és a Charleville-Mézières-ben működő Bábművészeti Főiskola, az École nationale supérieure des arts de la marionnette (ESNAM) igazgatója.

6 Jacques Brel (1929–1978) belga származású legendás francia énekes, dalszerző.

7 Obrazcov 1976 és 1984 között volt a szervezet elnöke.

8 Galina Ulanova (1910–1998) a szovjet balettművészet kiemelkedő alakja.

9 Szolomon Mihoelsz (1890–1948) orosz-jiddis színész, rendező, a moszkvai Állami Zsidó Színház főrendezője. Legnagyobb sikerét a *Lear király* címszerepében aratta. Miután a háború alatt jelentős pénzüsségeket szerzett Amerikában élő orosz zsidóktól a szovjet hadsereg felfegyverzésére, személye terheessé vált Sztálin számára. Parancsára egy teherautó halálra gázolta.

10 Jekatyerina Obrazcova egy ideig az Obrazcov Színház főrendezője volt, majd lemondott. Azóta beosztott rendezőként tagja a színháznak. Rajta kívül Andrej Gyennyikov volt még állandó rendező, aki néhány éve váratlanul meghalt. Borisz Konsztantyinov 2013 óta főrendező. Vö. Olga Glazunova: *Húsz év Obrazcov nélkül*. Art Limes 2015/1.

Amikor szülei elvitték A *csizmás kandúr* előadására, alig értett meg valamit a történetből. Ezért kitalálta a látottak helyett a cikk címében szereplő emberevő meséjét. A Központi Bábszínház felnőtt-előadásaira is hamar eljutott, alig múlt tíz éves, amikor először látta a *Szempillád zizzenését*¹¹ meg a *Különleges koncertet*.¹² Ettől kezdve Moszkva két legjobb színházának, a Művész Színháznak és a Központi Bábszínháznak lett rendszeres látogatója és rajongója. Tudatában mindmáig egyet jelent a két intézmény, ami nem véletlen, hiszen Obrazcov a Művész Színház stúdiójában tanult, és egész munkásságára nagy hatással volt Sztanyiszlavszkij rendszere. Jubilál a Központi Bábszínház leghíresebb felnőtt-előadása, a *Különleges koncert* is, amelynek hetven éve, 1946. június 19-én volt a premierje. Az előadást három éven át *Hétköznapi koncert*¹³ címen játszották, huszonkét évvel később pedig átalakították. Bekerült a Guinness rekordok könyvébe, mint a világ legnagyobb nézőszámot elért színházi előadása. Több írás és riport foglalkozik a minden szempontból „különleges” produkcióval. Ezekből megtudhatjuk, hogy 1946 óta tizenhatan játszották a Konferanszié parádés szerepét, köztük Zinovij Gerdt, aki a bemutató után egy évvel vette át és harmincöt éven át keltette életre a legendás figurát. A kiváló bábjátékos-színész a jubileumi szám évében lett volna száz éves. Pályája során harminchárom szerepet játszott a Központi Bábszínházban. Ő volt Iszidor Stok¹⁴ *Isteni színjátékában* Ádám, Jan Drda *Játék az ördöggel*¹⁵ című allegorikus mesejátékában Lucius és ő volt A *dzsungel könyve* narrátora.

Írással is foglalkozott, ő írta a Konferanszié szövegeit.¹⁶ A jubileum alkalmából számos kolléga emlékezik különös „chaplini” lényére, költők idézik fel alakját. A róla szóló összeállítás saját írásait is segítségül hívja a művész megidézéséhez.

A szám a jelen idővel zárja a 85 esztendő színház történetét. A *Huszonegyedik századi premierjeink* című összeállítás említést tesz többek között A *pikk dámáról* (2000), a másik Puskin-bemutatóról, a *Kis tragédiákról* (2001), a *Gulliver utazásairól* (2008), Gogol Az *orr* című novellájának feldolgozásáról (2013) és a *Figaro házasságáról* (2016). A jubileumi számot az igazgatónő, Irina Korcsenyikova Az *Obrazcov Színház küldetése* című írása zárja, amelyet egy körkérdés válaszai egészítenek ki. A kérdés így hangzik: *Hogyan látjátok ma a mi színházunkat?* A válaszadók a színház vezető művészei és meghatározó személyiségei.

A fogas kérdésre alighanem sok kíváncsi tisztelő is szívesen válaszolna.

A 2017/1 (25)-ös szám főszereplője az UNIMA. Borisz Konsztantyinov ezekkel a szavakkal köszönti a Bábszínház 2017-es Világnapját: „Minden, ami ebben a számban olvasható, a nagy ünnephez kapcsolódik. A jó, a gyermeki, az ősi színházhoz, amelyben te, a Bábjátékos vagy az uralkodó!” Ezt követi Nancy Lohman Staub¹⁷ írása, amely 2017. március 21-ét köszönti. Anasztaszija Mastakova, az UNIMA Oroszországi Központjának titkára a szervezet újonnan megalakult Ifjúsági Munkabizottságát mutatja be, amelynek elnökévé Borisz Konsztantyinovot választották.

11 Pod soroх tvoih resznic (Под шорох твоих ресниц)

12 Nyeobiknovennij koncert (Необикновенный концерт)

13 Obiknovennij koncert (Обикновенный концерт)

14 Iszidor Vlagyimirovics Stok (1908–1979) színészként kezdte a pályáját, majd sematikus politikai színművekkel jelentkezett. Legtöbbet játszott darabja az *Isteni színjáték* című szatíra, amely Jean Effel karikatúrái nyomán a világ teremtését és az első emberpár megszületését és viszontagságait mutatja be. Obrazcov után több kelet-európai bábszínház játszotta. Magyarországon a Honvéd Művészegyüttes, majd a Vidám Színpad mutatta be.

15 Jan Drda (1915–1970): *Hrátky s čertem* (Játék az ördöggel). A cseh író darabját a Központi Bábszínház *Ördögmalom* (Csertovaja melynica – Чертовa мельница) címen mutatta be 1953-ban.

16 Eredetileg az volt az elképzelés, hogy Obrazcov fogja előben játszani a szerepet, de a próbák során úgy döntött, hogy ne zavarja meg élő szereplő a bábjáték tisztaságát.

17 Nancy Lohman Staub (1933) amerikai bábművész, színházigazgató, az Atlantában működő bábmúzeum tudományos munkatársa.

2016. október 6. és 30. között került sor az Obrazcov Bábszínház VIII. Nemzetközi Fesztiváljának megrendezésére, amelyen tizenkét produkció szerepelt; a vendéglátó társulat két produkcióján, a *Don Quijotén* és a *Figaro házasságán* kívül valamennyi résztvevő külföldi volt, és valamennyi előadás először volt látható az orosz fővárosban. Neville Tranter Staffed Puppet Theatre-je¹⁸ a *Mathilde* című groteszket, a granadai Satöbbi Színház *A nemzet lelkét*, a bulgáriai Várnából érkezett Állami Bábszínház *A kis varázslókat*, a poznaíni Teatr Animacji a *Molière-t*, az olaszországi Cesenában működő Veronica Gonsales Lábszínháza az *Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer két láb* című etűdsorozatot, a spanyolországi Ridikül Színház *A ridikült* mutatta be. A szecsuanai Nagy Bábszínház klasszikus kínai táncokat játszott, az indiai Katkata a *Rámájana* modern feldolgozásával, a tübingeni társulat az *Éjszakai koncert* című előadással érkezett. Két magyar szolista is fellépett a programban: Lénárt András és Sarkadi Bence.

A rendezvénysorozathoz elméleti konferencia is csatlakozott *A rendező a mai bábszínházban – tendenciák és problémák* címmel. A meghívott hazai és külföldi vendégek részvételével megrendezett egész napos kerekasztal-beszélgetés teljes jegyzőkönyvét közli a folyóirat.

A ketrec másik oldalán címmel Alekszej Goncsarenko elemzi a nyolcvanéves szaratovi Tjeremok Bábszínház *Lemuel Gulliver két utazása* című előadását. És még egy nyolcvanévest köszönt a szerkesztőség: Robert Anatoljevics Ljapiderszkijt, az Obrazcov Színház művészt, aki több mint ötven szerepe között a legszívesebben ma is a *Különleges koncert* Konferansziéjára emlékezik.

...

Amikor 2001-ben részt vettem Moszkvában az Obrazcov születésének századik évfordulója tiszteletére rendezett fesztiválon és az ehhez kapcsolódó



elméleti konferencián, a felszólalásomban ezt mondtam: „Obrazcov és a Központi Bábszínház ugyanazt jelenti Kelet-Európa – és bizonyos fokig az egész egyetemes bábművészet – számára, amit Sztanyiszlavszkij és a Művész Színház a huszadik századi egyetemes színházkultúrának. Lehet csodálni, lehet vitatkozni vele, hadat üzenni neki, a tanításai ellenében valami egészen mást kitalálni. Meg is lehet tagadni. De a legelszántabb ellenfeleinek is tudniuk kell, hogy Obrazcov nélkül egészen másnyennek lennének mindnyájan mi, mai bábosok. Ha lennének egyáltalán.” Most az a megiszteltetés ért, hogy *A csodák színháza* 24. számában, az *Első az egyenlők között* című összeállításban – roppant illusztris társaságban – idézik akkor elhangzott szavaimat. Ahogy huszonhét évvel ezelőtt, most is

ugyanúgy gondolkodom Obrazcovról meg egykori és mai színházáról. Nyomasztó az utódok felelőssége. Egy génusz árnyékában kell folytatni a munkát. Hol azon kénytelenek gondolkodni, miként lehet tovább építeni az ő életművét, hol pedig mégiscsak

bekapcsolódni kényszerülnek a 21. század báb-színházának útkereséseibe.

A róla elnevezett színház és *A csodák színháza* című folyóirat azt látszik igazolni, hogy mindkét feladatnak képesek megfelelni.

RUSSIAN PUPPETRY JOURNALS

This article summarizes the last three issues of the journal co-produced by the Russian UNIMA Center and the S. Obraztsov State Academic Puppet Theater. The journal was called *Theater of Wonder* and subtitled *A Journal about People and Puppets*. The 50-page periodical reports bi-annually on performances of its own theater, as well as other Russian and foreign puppetry events. *The Man of Peace*, an article in the 2016/1 issue, is based on an essay by the late Polish puppet theoretician and historian, Henryk Jurkowski, *Teaching Philosophies in Puppet Theater*. Neville Tranter's *Creative Process* is the confessional autobiography of an Australian puppeteer living in the Netherlands. The next article summarizes the pedagogical theories in the French puppeteer, Eloi Recoing's essay, *The Art of Exile or Exile as Principle*. Recoing is the director of IIM (Institut international de la marionnette) and ESNAM (École nationale supérieure des arts de la marionnette) in Charleville-Mézières. *Union of the Diverse* is a notebook of a round-table discussions amongst puppeteers and pedagogues. An interview with Professor Nikolay Naumov analyzes the pitfalls and possibilities of a director's education. The articles in Issue No. 24 call attention to the anniversary of the Obraztsov Theater. Dadi Pudumjee, President of UNIMA, remembers Sergei Obraztsov, who would be 117 this year. Other articles mention the theater's exceptional "Chaplin", the late actor Zinovy Gerdt. His most famous role was that of an impersonator in "Unusual Concert", but he also played Adam in *Divine Comedy* in addition to many other roles. He would be 102 years old this year. Alexey Bartosevich's *The Cannibal's Boots and the Tsarina's Shoes* is a memoir, adding its personal notes to the events of the 85th anniversary of the Central Puppet Theater. On the occasion of the anniversary, there is a brief summary of its most important performances of the 21st century. Issue No. 25 features UNIMA and World Puppetry Day. The Editor-in-Chief's introduction states: "This issue was created to show all the aspects of our celebration of the World Puppetry Day. Kind, childish, simple theatre, where the ruler is you – the Puppeteer." Géza Balogh, author of the review, recommends the Central Puppet Theater and the journal to Hungarian readers with the following words: "Sergey Obraztsov was mistaken on one count. He announced that after his death, his theater would also die. That didn't happen. Even 25 years after Obraztsov died, the institute bearing his name is alive and well. It doesn't take advantage of its exceptional position. Those who continue working there consider it natural that the theater's past obligates them to preserve traditions while simultaneously exploring new paths. The great puppet empire of Stalinist times is still capable of providing inspiration to those who wish to continue in its traditions. This conviction makes the journal *Theater of Wonder* so sympathetic and convincing."



Goda Móni

BÁBOK / EMBEREK, TÁRGYAK

A PUPPEN, MENSCHEN, OBJEKTE 2015 – 2017. ÉVI SZÁMAIRÓL

A **Puppen, Menschen, Objekte** [Bábok, Emberek, Tárgyak] című folyóirat a **Német Bábszínházak Szövetsége** [Verband Deutscher Puppentheater e.V.] saját kiadványaként jelenik meg évente kétszer (1000 példányban), német nyelven. Az egyesület Európa első szabad színházi társulásaként alakult meg 1968 júliusában, és azóta is „a Német Szövetségi Köztársaságban működő professzionális báb- és figuraszínházi intézmények hivatalos képviselőjeként” tekinthetünk rá. Az UNIMA mellett számos más, gyermek- és ifjúsági színházat támogató szervezettel működik együtt. Legfőbb feladata – a nálunk működő Magyar Bábművészek Szövetségéhez, illetve a Magyar Bábjátékos Egyesülethez hasonlóan – az egyesületen belüli információ-áramlás segítése, az aktuális fejleményekről folyó diskurzusok nyilvánosságának biztosítása, valamint a németországi báb- és figuraszínházzal foglalkozó közösségnek az egyes kultúrpolitikai bizottságok előtti szakmai érdekképviselése.

A Német Bábszínházak Szövetsége emellett, hogy különféle gyűjteményeket, mindenekelőtt videó-, plakát- és sajtóarchívumokat gondoz és tesz hozzáférhetővé a mindenkori kutatás számára, a kezdetektől fogva fórumot teremt az írásos formában közzétehető gondolatoknak is. Az egyesület 1968-ban történt létrehozása óta folyamatosan működő folyóirat eredetileg *Puppenspiel Information* címen jelent meg. A szerkesztőség a szövetség tagjaiból tevődik össze, akik a kezdetektől fogva önkéntes munkatársként válogatják, illetve rendezik egybe a sokszínű arculatról árulkodó számok szöveges és képi tartalmát. A mintegy ötven (A4-es) oldalnyi terjedelem változatos tartalmat tesz lehetővé: a lap az éppen bemutatott produkciókra, rendezésekre adott reflexiók, élménybeszámolók, műhelynaplók és könyvrecenziók mellett különféle, a szakmát érintő rendezvényekről és nemzetközi fesztiválokról szóló tudósításokat, valamint történeti és elméleti

témákat egyaránt fejtegető értekezéseket is közöl. A szerkesztők, de az esetek többségében maguk a szerzők is gyakorló bábosok, az életre keltett figura csodájával dolgozó művészek, pedagógusok, akik részben a felhívásként megfogalmazott problémafelvetésekre reagálva, az egyes lapszámok szövegeit egybeszerző témakiírásokhoz, hívószavakhoz illeszkedve küldenek írásokat. Talán ez a nyitottság teszi, hogy mind az elmélyültség, mind a közlési stílus tekintetében eltéréseket mutató „hozzászólásokat” olvasva a folyóirat profiljában a közösségi jelleget érezzük dominánsnak. Ezt a lapozgatás közben csakhamar előálló „szakmabeli” nagycsalád-érzetet erősíti az utolsó oldalakon fellelhető lajstrom is, amely a tagintézmények postai, telefonos és elektronikus elérhetőségeit tárja a nyilvánosság elé. Bő válogatást találunk a tervezett bemutatókról. A már-már műsorfüzetként funkcionáló, fotókkal illusztrált oldalak (rendszerint négy) rálátást biztosítanak a Németország-szerte zajló báb- és figuraszínházi történésekre.

A színpadi repertoár ismertetését egy – elsősorban a figuraszínházi szcena érdeklődésére számot tartó – kiállítás-, workshop- és egyéb rendezvényajánló egészíti ki, amely olykor álláshirdetéseket vagy különféle együttműködésekre felszólító ajánlatokat is tartalmaz. Ezek a tájékoztató, valamint a kollegális kapcsolat-, illetve párbeszédteremtés alkalmaira hívják fel a figyelmet. Minden szám magában foglal egy fesztiválnaptárt, illetve hírt ad a megrendezésre kerülő továbbképzésekről, konferenciákról, beszélgetés- és eseménysorozatokról is. Ezen felül számot ad az újonnan megjelent könyvkiadványokról, amelyeknek jelentős hányada tudományos igényű szakirodalomként forgatható – a tanulmánykötetek, monográfiák, kiállítási katalógusok rövid ismertetőivel vagy hosszabb recenzióival kitöltött rovat is a szakmai diskusszió szükségességét hirdeti. Az évente megrendezett szövetségi kongresszusról szóló részletes

beszámoló szintén az elmaradhatatlan tudósítások körébe tartozik. Csakúgy, mint az egyesület által alapított, „a bábjátszás művészetét szolgáló kiemelkedő tevékenységért” járó, szintén évente odaítélt, *A játsszó kéz* [‘Das spielende Hand’] nevet viselő díj nyertesének bemutatása, valamint az átadáskor elhangzott laudáció közlése.

A *Puppen, Menschen, Objekte* oldalain korántsem csak a figyelem középpontjába került alkotókról/alkotásokról esik szó. A lenyűgöző érzékenységgel és a teljesség igényével folytatott szerkesztői munka a bábosok nagycsaládjának valamennyi rétegére kiterjeszti érdeklődését. Az érdemek taglalására gyakran egy kényszerű búcsú szolgáltat alkalmat, miként a nemrégiben elhunyt, a bábos szakma világszerte ismert és kedvelt tudós-atyja, Henryk Jurkowski esetében is történt. Nem csak a lengyel bábtörténészhez mérhető befolyásos személyiségek kapják meg a nekik kijáró tiszteletet. A lap megemlékezik többek között a Trixini néven emlegetett Hansjörg Kindlerről, számot adva a Bross-bábokat tartalmazó hagyaték elhelyezésére vonatkozó tervekről is. Azt, hogy az „elődök” méltatásának szentelt gesztus a szövetség határain kívülre is terjed, az bizonyítja, hogy többek között a svájci UNIMA periodikájának egykori szerkesztője, Gustav Gysin vagy a bábjáték mesterségét Hollandiában gyakorló Feike Boschma haláláról is értesülünk.

Az előbbihez hasonlóan az idő múlását sejtetik a jubileumokhoz kapcsolódó tisztelegések. Kerek évfordulót ünnepelt az utóbbi időben a tíz éve működő badkreuznachi PuK (Museum für Puppentheaterkultur), a Bábszínházi Kultúra Múzeuma és a hozzá kötődő *marionettissimo* fesztivál, amelynek alapító vezetőjétől megtudhattuk, mi teszi valós funkcióját betöltő, feladatköreit kielégítő mértékben ellátó, s mindenekelőtt „nyitott” intézménnyé a bábok múzeumát. A bábkészítés és -mozgatás mesterségét elsajátítani vágyókat több mint négy évtizede tárt kapukkal váró, az oktatás számára speciális körülményeket kialakító bochumi intézményt [Figurentheater-Kolleg] az igazgatói posztról hamarosan leköszönő Brigit Hollackkal készült interjúval köszöntötte a lap. Stefan Fichert (Puppet Players) pedig szórakoztatóan számol be arról, mennyi

élettapasztalat gyűjthető be egy társulat negyven éve során. Hasonlóan jár el a Düsseldorf-i Marionettszínházat működtető Zangerle-(bábos)dinasztia képviselője, Anton Bachleitner is, akitől a színház három generáción átívelő hatvan évéről olvashatunk visszatekintést.

A tudás áthagyományoz(ód)ása olyan, alapvetően a bábművészet gyakorlati területein hasznosnak bizonyuló információkat továbbörökítő írásokban is tetten érhető, mint Alice-Therese Gottschalké. A stuttgarti FAB Theater alapítójaként ténykedő művész a sokak mestereként számon tartott Albrecht Roser gyakorta alkalmazott, tanítványaként elsőkézből elsajátított óriásbábfaj-készítő papírtéchnikáját ismerteti.

A felnövekvő művészgeneráció támogatását a szövetség fő célkitűzései között tartja számon. „Az egyesület lelkesen áll ki e művészeti ág sokszínűségének és pluralizmusának elfogadásáért [...] Ebből kifolyólag saját ügyeként jár el a szakmai továbbképzés területén is” – olvasható a szövetség honlapján. Ezt támasztja alá, hogy az 1983 óta Stuttgartban zajló, nagysikerű főiskolai képzés elindításának egyik kezdeményezője volt. A kezdőkért történő felelősségvállalás azóta sem szűnik: a fiatalok számára, akiknek részint vizsgaelőadások, részint fesztiválok szolgáltatnak alkalmat a szélesebb körben történő bemutatkozásra, mindig van egy kis hely a folyóirat hasábjain. A 2016/2. szám egy elkülönített rovatot nyitott a frissen végzetek szóhoz juttatására *Utánpótlás* címen. Két berlini (Viviane Podlich és Hannes Kapsch) és két stuttgarti (Jan Jeddenak, Winnie Luzie Butz) növendék kapott lehetőséget arra, hogy összképet és hírt adjon a már megvalósított, illetve az egyelőre még csak megvalósítani vágyott művészi szándékairól és elképzeléseiről. Értesülünk arról is, hogy a 2015-ben Fritz Wortelmann-díjjal kitüntetett, osztrák Jan Jeddenak a lipcsei Wilde&Vogel duóval *Frankenstein avagy a modern Prométheusz* címmel hozott létre „az emberi lélek után kutató” közös művet.

A báb-játék-hagyományt valami újszerűvel, eredeti ötletekkel és megoldásokkal gazdagítani vágyó pályakezdőkre egyébként már a megelőző szám is különös gondot fordított: egy nyers, sok szempontból provokatív írást közölt *Avantgárd? Fiatal németnyelvű*

bábjáték címmel Peter Waschinsky tollából, aki újabban lakásszínházat üzemeltet Berlin Prenzlauerberg városrészében (Hack-B) Burkhard Seidemann pantomim-művész egykori lakóhelyén. A bécsi Schuberttheater alkalmazásában álló Nikolaus Habjan eredeti és profi bábjátékára több ízben is találunk hivatkozásokat: a 2016. év második számában is elemzik a tőle látottakat. A lipcsei Theater Fingerhut tagja, Frank Schenke a helyi *euro-scene* fesztiválon figyelt fel a fiatal tehetségre. Ez a találkozás az experimentális színház és innovatív tánc 1991 óta évről évre megrendezett európai össztalálkozójának, pontosabban e fesztivál főszervezőjének, Ann-Elisabeth Wolffnak köszönhető – írja –, aki 2016-ban „felfedezte magának a bábjátékot” és beemelte a fesztivál színes palettájába.

A folyóiratban az ország területén zajló nemzetközi találkozók kivétel nélkül visszhangra találnak: a legnagyobb szabásúaktól (amilyen a bochumi FiDeNa, a stuttgarti IMAGINALE, az erfurti SYNERGURA vagy a potsdami UNIDRAM) a családias hangulatú regionális megmozdulásokig (ide sorolhatók többek között a steinaueri, a göttingeni vagy augsburgi bábjátéknapok), amelyek ugyancsak fogadnak külföldi fellépőket is. A nemzetközi szintér megmutatkozásai valamivel véletlenszerűbbnek tűnnek: olyan események is megemlézésre kerülnek, mint amilyen a valparaisói *Festival Internacional de „Teatro Lambe Lambe”* vagy a mexikói *Slam Puppetry* Napok. Ezek beavogatására nyilvánvalóan egy-egy német társulat részvétele vagy szövetségi tag élményei szolgáltatnak okot. Ahogyan a portói (FIMP), a mistelbacheri vagy a ljubljanoi (Lutke) fesztiválok programjának részletes elemzése is. Ez a spektrumtágító gesztus ugyanakkor izgalmas többlettel gazdagítja a gyakorta nyugat- és közép-európai fejleményekre, továbbá az egzotikumokra fókuszáló perspektívát, hiszen ezeken a helyszíneken azokkal a művészekkel is találkozhat a nagydídemű, akik ritkán jutnak el a legnevesebb európai színpadokig. A lap hasábjain olykor-olykor magyar nevek is felbukkannak, s örvendetes, hogy a szerzők – rendszerint tehát német kollégák – elismerően nyilatkoznak róluk. Az utóbbi számokban – többnyire a kloster-haydau/altmorschen-i székhelyű Blickfang

fesztivál kapcsán – például a Ledpuppets Fény-Báb-Színház (Remsey Dávid, Makra Viktória és Ledváczy Zoltán, Halák András László, Nagy Márton azaz Dj Panda), valamint a Bandart Productions (Lengyel Katalin és Tóth Zs. Szabolcs) független formációk, amelyek munkásságát hazai pályán is figyelemmel lehet követni.

A már befutott és a még „identitásukat keresgélő” alkotókat egyenrangúként kezelő művész-portrék ugyancsak állandó részét képezik a tartalomnak. A rovat általában három, egymástól megannyi szempontból eltérő mesterséget űző bábosról nyújt egy összbemutatót, rögtön a nyitóoldalakon. Így kerülnek a 2015/2. számban egymás mellé a középkorú és mára komoly népszerűségnek örvendő Raphael Mürle a pforzheimi bábszínház éléről, Dietmar Bertram (MaRRAM, Mainz) és Alexej és Ales Venc (FIGURO Bábszínház, Zschepplin) a karrierépítés kezdeti fázisait taposó, még „növekedésben lévő” művészek. Szintén gyakoriak a regionális körképek, amelyekben egy-egy tájegység figuraszínházi szempontú feltérképezése folyik – a hagyományt követő és az attól eltérő, a kőszínházi és a magánkezdeményezések egyaránt hangot kaphatnak itt. A fennállásának ötvenedik évfordulóját ünneplő lap figyelmet fordít a bábjáték hagyományainak őrzésén, ápolásán túl a szcena jelenlegi alakulására, fejleményeire. Szép számmal szerepelnek benne a nem csak a művésztsáradalmat, de a színház- és olvasóközönség jelentős részét is megmozgató, újításokra törekvő kísérleti tendenciák, beleértve a műfaj nemegyszer szélsőséges jegyeket mutató határterületeit is. A 2016-os év második felében kiadott füzet számot ad a „DIGITAL IST BESSER” [„a digitális jobb”] címen futó programsorozatról, amelyet a berlini Schaubude vezetője, Tim Sandweg kezdeményezett (és amelynek kiteljesedése a március első napjaiban lebonyolított „mi vagyunk a jövő” fesztivál). A digitális eszközök színpadi alkalmazásának jelentőségéről általában is állást foglaló tudósításon nem az elítélő hangnem, sokkal inkább a kortárs technikai újítások beépítésére mutató igény, valamint létjogosultságának elismerése érződik.

Az időszzerű kérdésfelvetések, aktuális problémák tárgyalása sem idegen a lap *koncepciójától*. A 2015-ös



kiadvány tematikájában helyet kaptak a menekültválsággal foglalkozó, annak értelmezését-feldolgozását segítő, integráló és érzékenyítő produkciók. Kiemelt figyelem övezi a schorndorfi phoenix compagne (Jugendensemble des Figurentheaters Phoenix) kísérletét, amelynek során a társulat ifjúsági részlege a napjainkban folyó háborúk áldozatait bevonva dolgozik egy színpadi művön, s azzal együtt egy közösség építésén is. A társadalmilag elkötelezett projektek különféle formáival egyébként valamennyi számban találkozunk.

A 2017-es év első száma pedig a kooperáció jegyében készült és számos példával igazolja a szakmai kompetenciák és ötletek révén létrejövő közös munka és gondolkodás termékeny voltát. A Németországban gyakorta alkalmazott együttműkö-

déseken túl a művészek közötti, személyes viszonyt nem feltételező egymásra hatás folyamataiba is izgalmas bepillantást nyerhet az olvasó. Például Julia Raab írásán keresztül az ausztriai Mistelbachban megrendezett bábszínházi napok élményeiről, azon belül is Florian Feisel és a Handspring Puppet Company a báb életszerűségének fokozására irányuló újszerű ötleteiről.

A *Puppen, Menschen, Objekte* folyóiratot tehát összességében nem más, mint a közösség, az együvé tartozás szelleme határozza meg és teszi rendkívül izgalmas, hasznos és szép – és voltaképpen nem is egyszerűen – szakmai fórummá, amelyet kézbe véve az olvasó úgy érzi, a *bábok, emberek és tárgyak* világában nem is lehet kétséges, hogy minden(ki) rálel a maga helyére.



PUPPETS, PEOPLE & OBJECTS

Puppen, Menschen & Objekte is a bi-annual publication of the German Puppet Theater Association and serves primarily as a source of information for the professional community. It reports on past and upcoming events, introduces institutions and ensembles, announces meetings and tells about projects. Members of the association are responsible for the editorial work, as well as contributing articles. This gives the magazine its characteristically direct voice, diverse content and extremely wide spectrum. The individual issues are usually organized around a predetermined topic. A large number of the articles (for example, "Cultural Education and Theater Pedagogy", "Collaborations", etc.) has been commissioned by the editors. The magazine also offers a number of reflections on new productions, newly published books, festivals and conferences in the form of reviews, analyses and reports. PMO thus provides a unique insight into the events of contemporary puppet theater, figure theater and object theater. It gives a collective picture of members of a community in a collegial relationship. The article printed here gives an overview of the past two years since the 50th anniversary of the journal's existence.



Bródy Vera a Budapest Bábszínházban rendezett kiállításán



Toldi, 1993. (A mellékelt képeken az Állami Bábszínház előadásaihoz tervezett, a miskolci Csodamalom Bábszínház előadásaihoz felújított Bródy-bábok láthatók.)

Mikita Gábor

TERVEK ÉS TÖRTÉNETEK

BRÓDY VERA KÖNYVÉRŐL

Amikor a nyolcvanas évek közepén Miskolcon Korzsényi Tibor megalapította a Csodamalom Bábszínházat, az első időszakban sorra adaptálta, rekonstruálta az Állami Bábszínház legnagyobb sikereit, köztük a *Misi Mókus kalandjait*, a *három kismalacot*, a *Fajankó kalandjait*, a *Jancsi és Juliskát*. Sokan anakronisztikusnak tartották a több évtizeden keresztül játszott előadások egy az egyben történő felújítását. A szövegek könyvek többsége ugyan portalanítást, komolyabb dramaturgiai beavatkozásokat igényelt volna, ám az előadások hatottak: Bródy Vera bábjain ugyanis nem fogott az idő. Korzsényi Tibornak volt bátorsága szembe menni a trenddel, és ennek köszönhetően ez a varázslatos életmű nem került a színháztörténet koporsójába, s élő előadások sora bizonyította, hogy ezek a figurák – akár a bábszínház örökérvényű karakterei, mint *Karagöz* vagy *Vitéz László* – kortól függetlenül „színpadképesek”. De egy-egy zenés fesztiválnak köszönhetően meggyőződhattunk arról is, hogy a Bartók-feldolgozások, *A fából faragott királyfi*, *A csodálatos mandarin* vagy Sztravinszkij *Petruskája* is máig érvényes és hatásos értelmezések – szimbólumrendszerükkel, bábjaikkal egyaránt. S jó tudni, hogy a *Diótörő*, a *Háry János*, a *Misi mókus* is mind a mai napig ott van a Budapest Bábszínház repertoárjában Bródy Vera és egykori alkotótársai feldolgozásában.

A legfiatalabb bábos generáció tagjai pedig Miskolcon egy-egy mesét újraírva és újarendezve is megtapasztalhatják a Bródy-bábok rendkívüliségét, amelyek azóta is újra-újra előkerülnek a raktárból, de immár új szöveggel, dramaturgiával, rendezéssel.

Azok pedig, akik nem jutottak/jutnak el a Budapest Bábszínházba vagy Miskolcra, a Móra Könyvkiadó és a Széchényi Könyvtár Bródy Vera-monográfiája révén kaphatnak átfogó képet az alkotóról, miközben báb-történeti és -elméleti továbbképzés részesei is lehetnek. De az életművet ismerők számára is lenyűgöző a kötet a maga gazdagságával: nemcsak azért, mert az életmű súlya rendkívüli, de azért is, mert olyan bábszínházi

alapvetéseket, gondolatokat tartalmaz, amelyek kortól függetlenül megkerülhetetlenek.

A kritikus Molnár Gál Péter, a zeneszerző Láng István és a művészeti igazgató Szilágyi Dezső egy-két oldalas – az életművet más-más megközelítésből összefoglaló – méltatásai mellett Bródy Vera maga mesél munkásságáról. Hasonlóképpen ír, mint ahogy tervez: ahogy sajátos ízü, hihetetlenül találó humorral jelentett meg mesevilágokat, láttatott, jellemzett karaktereket, ugyanolyan magától értetődő természetességgel, bájos iróniával mond ki fontos összefüggéseket, láttat egy korszakot, egy műfajt.

Ránézésre nem tesz többet, mint a pályájáról mesél, de mindeközben az Állami Bábszínház történetét is megrajzolja: korszakról korszakra vezet – nagyívű koncepciókat vázol fel, amelyekhez rögtön hozzá is kapcsolja a hétköznapi bábkészítő-műhelybeli történetéseit, s közben szakmai és emberi portrék sorát is felvázolja az alapító Bod Lászlótól, az igazgató Szilágyi Dezsőtől, a tervező Koós Ivánon keresztül a bábkészítő Takács Imráig. Így lesz teljes és átlélhető, megérthető ez a színháztörténet.

Mindeközben nagyon fontos műfajelméleti alapon-dokat fogalmaz meg arról, hogy mit is jelent – ahogy ő fogalmaz – a „bábos látásmód”. Számtalan hétköznapi pillanatból, színházi „sztoriból” rajzolódik ki a tárgyban emberi karaktert felfedező, az élettelen lélekkel gazdagító művészi szemléletmód, melyben kulcsszó a csoda. „Hiszek a csodában!” – hirdeti Bródy Vera. A könyv ennek az ars poeticának megfelelően a klaszszikus meséktől a forradalminak számító bábbalettekig műfajról műfajra, próbafolyamatokon s a tervezés fázisain keresztül vezet végig a csodateremtés műhelyitkai között – az anyagválasztás szempontjaitól kezdve a fénykezelés fontosságáig. Alapvetésnek számító, de mára, az „alibibábozás” korában elfelejtett gondolatokat erősít meg, amikor báb és színész közös színpadi jelenléte kapcsán határozottan rögzíti: ok nélkül nem jelenhet meg a színész, és nem játszhatja le a bábút.



*Misi Mókus vándorúton,
1997*

*Jancsi és Juliska,
1986*



*A három kismalac,
1997*

Vagy éppen igazi titkokat árul el arról, miért is fontos a báb szemének milliméternyi pontossággal történő elhelyezése, vagy hogy miként segíthetnek az állatkerti tanulmányrajzok az állatfigurák tervezésében.

A színházi munkák számbavételén túl nem tanulságok nélküli a televíziós bábműsorok speciális szempontjairól olvasni. S példaértékű franciaországi tevékenysége, a bábpedagógusi működés történetének leírása is – az, ahogyan egy másfajta társadalmi, kulturális közegben is tudott varázsolni. Milyen kár, hogy francia bábos könyvei hozzánk nem jutottak el...

A kötet legterjedelmesebb része a 150 oldalnyi, a Széchényi Könyvtár Színház történeti Tárában őrzött bábterv-gyűjtemény közreadása – az 1952-es (első) *Misi Mókustól* az 1982-es bretagne-i *A katona történetéig*. A lenyűgöző válogatás megerősíti a Bródy Vera által elmondottakat: minden mese más világ – nem lehet két ugyanolyan egeret, nyulat, kígyót tervezni –, más karaktert, stílust, kivitelezést igényelnek. A sokszínűség mögött ugyanakkor a humornak valami egészen egyedi, szeretetteljes bájt sugárzó fajtája érződik, amiben hihetetlen élet- és emberismeret keveredik gyermeki jóindulatú naivitással. De ennek a humornak is megannyi színe, árnyalata köszön vissza: amíg a mesék figuráit mintha a világ jóságában feltétlenül „megbízó”, hívó gyerekszemmel rajzolták volna, addig a felnőtteleződések, abszurd komédiák bumfordi karaktereit már jó adag felnőttes, bölcs fanyarság is színezi. De mintha minden körülmények között hinne

az ember és a világ szerethetőségében. Szakmai továbbképzés az is, ahogyan a rajzok a bábpantomimek figuráinak légiességéről vagy a tervező színdramaturgiájáról vallanak – feltűnő, hogy milyen kevés színnel ruház fel egy-egy figurát.

Nagy kár, hogy a tervek mellé nem került oda legalább néhány színes fotó a megvalósulásról: milyen lett a végeredmény, a kétdimenziós elképzelések materializálása hogyan követte, esetleg módosította az alkotói fantázia érvényesülését. E tekintetben számomra meglepő volt a – személyes tapasztalaton alapuló – összehasonlítás: a miskolci színházmúzeum bábszínházi kiállításai révén, a Csodamalom Bábszínháznak köszönhetően többször, több hónapon keresztül lehettem Bródy-bábok testközelségében, e sorok írásakor is itt „tanyáznak” a múzeumban a *Toldi* figurái. Megdöbbenő látni, hogy a kész bábok az utolsó szempilláig, hajbodorig tökéletes másai, megvalósulásai a terveknek. Úgy tűnik, hogy amikor fejben és papíron kész volt a figura, akkor a tervező hihetetlen következetességgel ragaszkodhatott a kivitelezés során, hogy az elképzelések ne szenvedjenek csorbát.

„Azt hiszem, mindent tud” – ezzel a mondattal zárja le a tervező méltatását Molnár Gál Péter, s ezzel a gondolattal tesszük le a monográfiát... Hogy aztán minél hamarabb újra és újra kézbe vegyük...

(Bródy Vera: *A bábtervező mesél*. Bp., 2016. Országos Széchényi Könyvtár, Móra Könyvkiadó)

IDEAS AND STORIES

The author of this article reviews a book by puppet designer, Vera Bródy, which gives us a comprehensive picture of her life and work. For those who know her work, the volume is amazing simply because of its richness. Not only is the weight of her oeuvre extraordinary, but the book also includes fundamental thoughts on puppet theater that are indispensable for readers of all ages. Summarizing her work from different viewpoints, critic Péter Molnár Gál, composer István Láng, and art director Dezső Szilágyi, contribute their comments, followed by Vera Bródy's own responses. She writes similarly to how she designs: with her unique and unbelievably poignant humor, she portrays the worlds of fairy tales and brings characters to life. At first glance, she does nothing more than tell about her career. But at the same time, she outlines the history of the Hungarian State Puppet Theater, leading us from one epoch to another. And in the same self-evident, natural way, with charming irony, she makes correlations and provides insight into an era and a genre.

ARCANUM DIGITÁLIS
TUDOMÁNYTAR

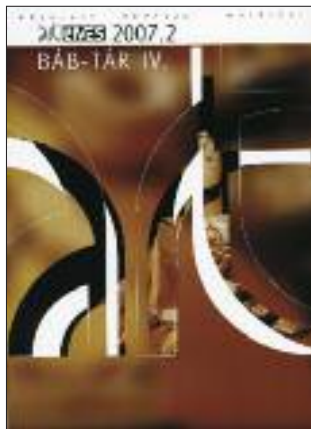


Art Limes 1992–2015

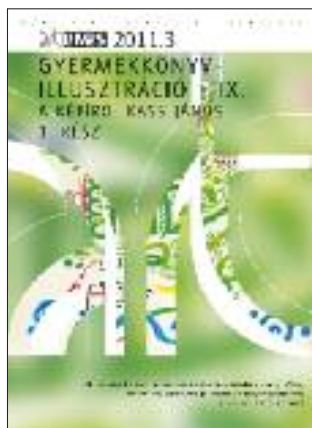


DVD

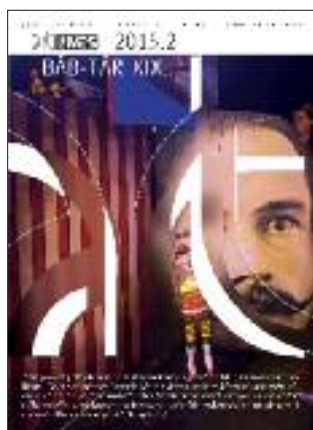
KERESHETŐ HASONMÁS















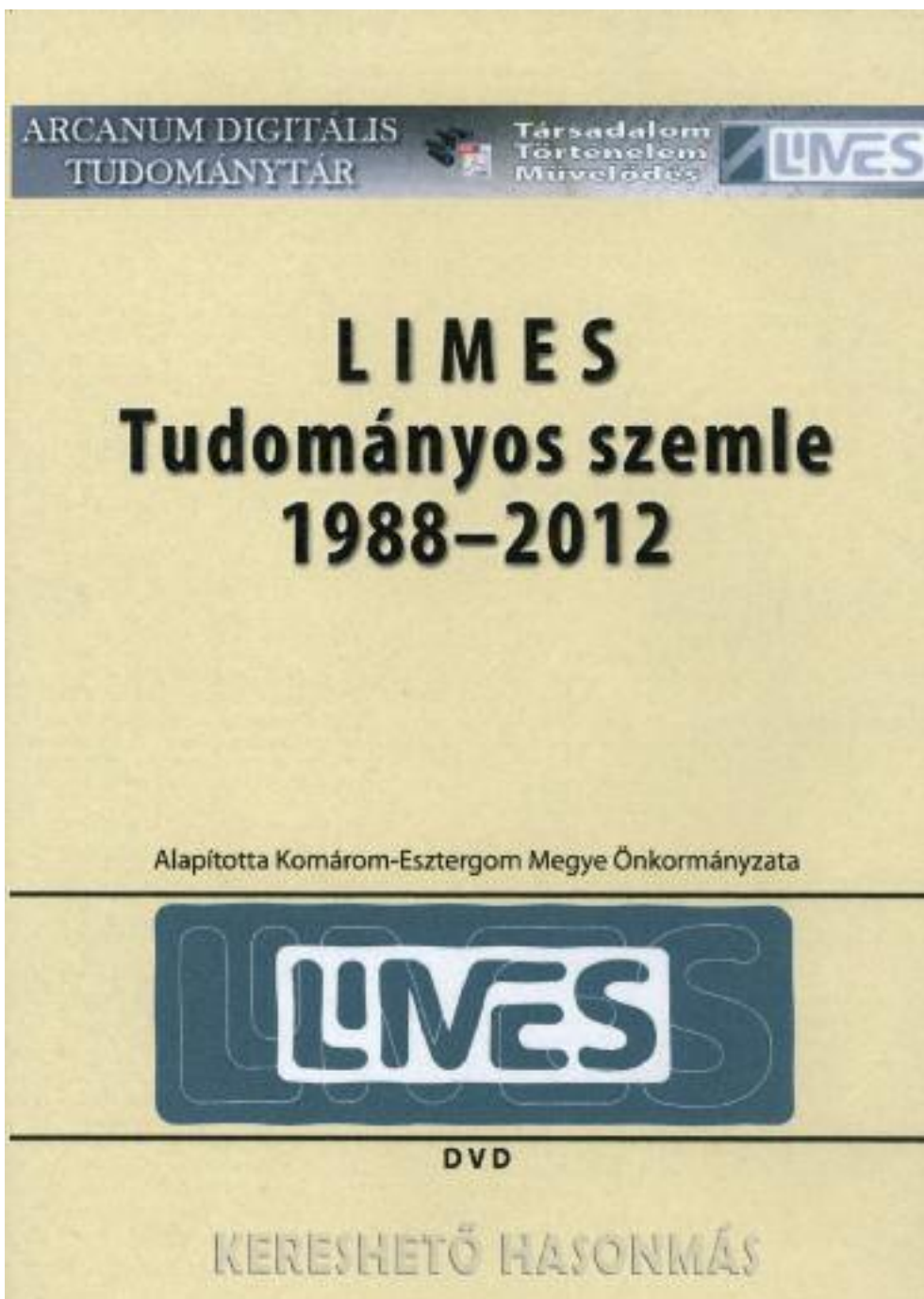
ART LIMES
KÉP-TÁR VI.
KÉPZŐMŰVÉSEK
A XIX–XXI. SZÁZADI
ESZTERGOMBAN I.
2018.2

ART LIMES
KÉP-TÁR VII.
KÉPZŐMŰVÉSEK
A XIX–XXI. SZÁZADI
ESZTERGOMBAN II.
2018.3

ART LIMES
KÉPZŐMŰVÉSEK
A VAJDASÁGBAN
2018.4

ART LIMES
KÉP-TÁR VIII.
2018.5

ART LIMES
BÁB-TÁR XXX.
2018.6



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

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 XVIII–XX. század – I. kötet	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – II. kötet	1.000 Ft
2015/5. szám – BÁB-TÁR XX.	1.000 Ft
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
2017/4. szám – KÉP-TÁR V. – I. rész	1.000 Ft
2017/5. szám – KÉP-TÁR V. – II. rész	1.000 Ft
2017/6. szám – BÁB-TÁR XXVIII.	1.000 Ft
2018/1. szám – BÁB-TÁR XXIX.	1.000 Ft

Folyóirataink megvásárolhatók:

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPKER terjesztésében

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

Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége, 2800 Tatabánya, Kós Károly u. 3. fsz. 3.

E-mail: viragjeno46@gmail.com

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



Legfrásabb hírek



Huzarekik a'abawetel wader Sopron
 (1919-1920)

Jia Ursulaenike, atore Soproni - Jia Soproni, atore Ursulaenike. A kálmácsi kőművesek és kőszobrászok és a tenger hangját is hall. Sőt a természetet kőszobrász.

● 23

Testlet



Antikar Hyergesjö
vot a w...



BEHÄLT.



VEGÁNŮ 88
EMÉKÉKÉK



1974 BY SYMBOL.



Consensus

JANUARY						
S	M	T	W	T	F	S
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					

können in 400



Actualités

