

Ár: 1000 Ft

ART LIVES

JOURNAL OF PUPPETRY JOURNAL OF PUPPETRY JOURNAL OF PUPPETRY

ART LIVES 2018.5

BÁB-TÁR XXX.

nka  
Nemzeti Kulturális Alap

SZERZŐINK:

**Antal-Bacsó Borbála** bábtörténész (Budapest)  
**Balogh Géza** színháztörténész, rendező (Budapest)  
**Bíró Árpád Levente** bábtörténész (Nagyvárad)  
**Goda Móni** PhD-hallgató (Budapest)  
**Hutvágner Éva** színháztörténész, szakíró (Budapest)  
**Jászay Tamás** színikritikus, szerkesztő (Szeged)  
**Kroflin, Livija** bábtörténész (Zágráb)  
**Nánay István** színháztörténész, kritikus (Budapest)  
**Tichý, Zdeněk A.** színháztörténész, kritikus (Prága)  
**Smrcz Ádám** filozófiatörténész (Budapest)  
**Suplicz Emőke** esztéta (Budapest)

FORDÍTÓK:

**Forgács Ildikó** (cseh)  
**Lovas Lilla** (angol)  
**Deborah Marshall** (angol)

Köszönjük a hazai és külföldi bábszínházak,  
a múzeumok, az alkotók, a fotográfusok, a kiadók,  
valamint a jogutódok hozzájárulását a képek közléséhez.

Az első borító A legkisebb boszorkány (Budapest Bábszínház),  
a hátsó borító a Molière (Teatr Animacji) című előadás  
fotójának felhasználásával készült.

ISSN 1785-3222



9 771785 322007 >

18005



nka  
Nemzeti Kulturális Alap

BÁB-TÁR XXX.

„A történetmesélés nem az egyetlen lehetősége a színházcsinálásnak,  
legkevésbé a bábszínházban. Ott a legnagyobb csoda a megelevenedés,  
maga az animáció.” (Marek Waszkiel)

MŰVÉSZETI SZEMLE

FŐSZERKESZTŐ **Virág Jenő**  
SZERKESZTŐ **Migliczei Éva, Hutvágner Éva**  
FŐMUNKATÁRS – SZAKLEKTOR **Balogh Géza**  
TECHNIKAI MUNKATÁRS **Varga Ágnes**  
BORÍTÓ- ÉS LAPTERV **Sellyei Tamás Ottó**

SAKMAI TANÁCSADÓK  
**Kékesi Kun Árpád** színháztörténész  
**Nánay István** színháztörténész, kritikus

KÜLSŐ MUNKATÁRSOK  
**Őlbei Livia** (Szombathely)  
**Szántó Viktória** (Veszprém)

XV. ÉVFOLYAM 68. SZÁM

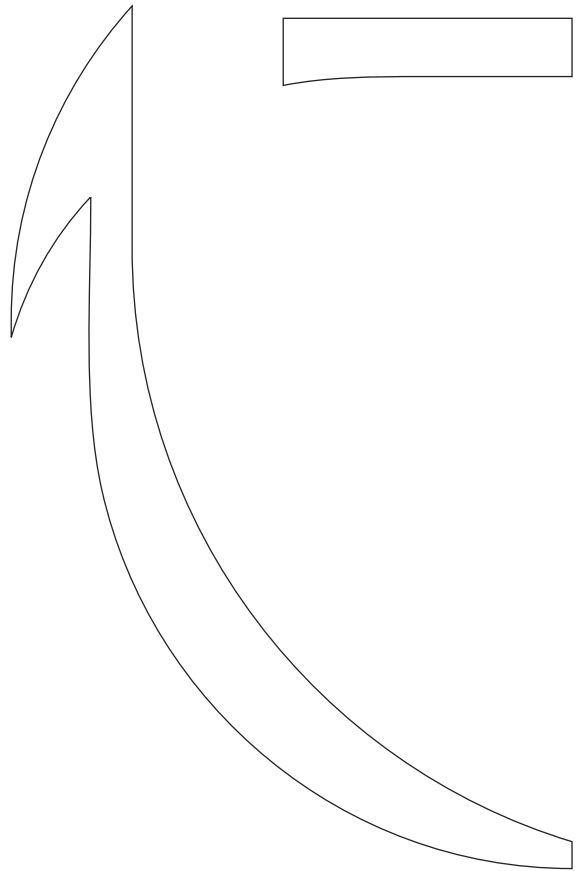
FOLYÓIRATUNK E SZÁMA A NEMZETI  
KULTURÁLIS ALAP IPARMŰVÉSZETI  
KOLLÉGIUMA TÁMOGATÁSÁVAL  
JELENIK MEG.

© ART LIMES/KERNSTOK ALAPÍTVÁNY

KIADJA A KERNSTOK KÁROLY  
MŰVÉSZETI ALAPÍTVÁNY, TATABÁNYA

FK: **Az alapítvány elnöke**  
NYOMDA **Comorn Kft.,**  
**Budapest**

Szerkesztőség levelezési címe:  
Kernstok Alapítvány – Art Limes Szerkesztősége  
2800 Tatabánya, Kós Károly utca 3. fsz. 3.  
Tel.: 06/30-417-6700  
E-mail: [virageno46@gmail.com](mailto:virageno46@gmail.com)  
Honlap: [www.artlimes.hu](http://www.artlimes.hu)  
ISSN 1785-3222



**ART LIMES**  
BÁB-TÁR XXX.  
**2018.5**

TATABÁNYA



## TARTALOM / CONTENTS

### 1. BÁB ÉS HAGYOMÁNY · PUPPET AND TRADICION

- 5 Suplicz Emőke: Árnyéktánc peremvidéken. A zene és ének tudat- és jelentésmódosító szerepe az indonéz wayangban  
| Shadow Dance Staging. The Role of Music and Singing in Indonesian Wayang
- 15 Biró Árpád Levente: Kritikus évek bábszínháza. A Nagyváradi Állami Bábszínház első korszakváltásáról  
| The Critical Years of Puppet Theater. Change of an Era at the Oradea National Puppet Theater

### 2. BÁB ÉS BÁBSZÍNHÁZ · PUPPET AND PUPPET THEATER

- 23 Antal-Bacsó Borbála: A testvesztés fizikája. Egy test-hiány megtestesülése  
*A legkisebb boszorkány* című előadásban  
| The Physical Loss of Body. The Embodiment of Lack of Body in the Performance of *The Smallest Witch*
- 31 Hutvágner Éva: Klasszikusok dél-afrikai szemmel, dél-afrikaiak európai szemmel.  
Handspringék Európában  
| Classics through South African Eyes, South Africans with European Eyes. The Handsprings in Europe
- 41 Balogh Géza: A rövidtávfutó magányossága. (Marek Waszkiel bábszínházai)  
| The Loneliness of the Short Distance Runner (Marek Waszkiel's Puppet Theaters)
- 53 Jászay Tamás: A sokféleség dicsérete. A Círóka Bábszínház titkai  
| In Praise of Diversity. The Secrets of the Círóka Puppet Theater

### 3. SEREGSZEMLE · GROUP REVIEW

- 59 Zdeněk A. Tichý: Skupova Plzeň 2018, avagy hogyan (ne) meséljünk történeteket  
| Skupova Plzeň 2018, or How (not) to Tell Stories
- 73 Nánay István: Bábszínház vagy színház bábokkal? Tizenegyedszer Kecskeméten  
| Puppet Theater or Theater with Puppets? Fourteenth occasion in Kecskemét



#### 4. MŰHELY · WORKSHOP

---

- 85 Smircz Ádám: A karteziánus (báb)színház – avagy Bernard de Fontenelle a csodák természetes mivoltáról  
| The Cartesian (Puppet) Theater – or Bernard de Fontenelle’s the natural presence of miracles.

#### 5. SZEMLE · REVIEW

---

- 95 Goda Móni: A saját múlt, a másik jelen és a közös jövő.  
A *double* 2017 és 2018. évi számairól  
| One’s Own Past, the Other’s Present and Common Future. On the 2017 and 2018 issues of *double*

#### 6. IN MEMORIAM

---

- 101 Balogh Géza: Ambrus Imre (1936–2018)  
| Imre Ambrus (1936–2018)
- 105 Livija Kroflin: Zlatko Bourek – A bábművész (1929–2018)  
| Zlatko Bourek – The Puppeteer (1929–2018)



*Suplicz Emőke*

## ÁRNYÉKTÁNC PEREMVIDÉKEN

**A ZENE ÉS ÉNEK TUDAT- ÉS JELENTÉSMÓDOSÍTÓ  
SZEREPE AZ INDONÉZ WAYANGBAN**

*Az Indonéz wayanggal már több ízben foglalkozott az Art Limes, legutóbb a Karakulit Nemzetközi Árnjáték Fesztivál kapcsán Dus Polett<sup>1</sup> írt részletesen a dalang szerepéről és a wayang szakralitásának elemeiről. A témához szorosan kapcsolódik ez az írás, ugyanakkor egy jelentős hangsúlyáthelyezéssel: a wayang jelentését, végső soron rituáléjellegét az abban megjelenő zene, kiváltképp az ének felől közelíti meg.*

### **A wayang-világ dióhéjban**

Indonézia szigetvilág, melynek ezerszínű kultúráját Európa rántotta össze egységgé: önvédelemből alakult meg ez az állam. Legnagyobb szigete Borneó, de legnépesebb tagja Jáva. Legismertebb pontja talán Bali, a hindu csepp az Indonéz tengerben, mely egyben Jáva múltjának is őrzője – kultúrája a Jáváról átmentett hindu-buddhizmuson alapul. Hivatalosan 5 monoteista vallás elfogadott, ők maguk ide számítják a hinduizmust és a buddhizmust is, ami több mint könyvelési bravúr.

Feltehetőleg a Kr. u. II. században érkezett a szigetekre a hinduizmus, majd a buddhizmus (IV. sz.), részleges összeolvadásuk után véres harcuk utat nyitott a békés szúfi-izslám térhódításának (XIV. sz.), a kereszténység (protestantizmus és katolicizmus) a XVI. században zárta az érkező világképek sorát. A vallások átvonulását egy „hatodik vallás”<sup>2</sup>,

az ősi jávai hitvilág, a kejawen fűzte össze, mely bármely vallás gyakorlása mellett megfér, Jáva kultúráját, alapértékeit és animisztikus szokásait őrzi. Ez egyben védőoszó is, ha bárkit kérdőre vonnánk, valami valóban hindu vagy muszlim-e, a válasz, hogy jávai, mindent elrendez. A világörökség részét képezi az itt kialakult batik kelmefestési technika és a wayang is.

A wayang<sup>3</sup>, az indonéz árnyjáték nem porlepte hagyomány, amely talán fellendítheti a faluturizmust, hanem az indonézek kedvelt szórakozása. Egy napnyugtától napkeltéig tartó előadásra gyűlnek a helyiek, találkozni, enni-inni, el-elszundítani és monumentális részekre felriadni. Mindezt egy vándor-bábszínház: egy bábmester (dalang<sup>4</sup>), gamelán zenekar, az ahhoz társuló énekesek (pesinden) és a bábok armadája varázsolja a közönség elé éjt nappallá téve, az univerzum táncát jelenítve meg. A helyi közösségek körében népszerűbb, mint a televízió<sup>5</sup>, ami nem kis szó.

A műfaj vitathatatlanul ősi, és számos eredettörténettel rendelkezik. Míg történeteinek jelentős része a hindu hatással érkezett, a Rámájánából és a Mahábháratából kölcsönzött, s a wayang báb-készletének küllemét is sokan e kulturális hatáshoz kötik, addig az árnybáb használatának hagyománya, valamint az előadott jávai történetek régebbre, feltehetőleg animista tradíciókra vezethetők vissza.

1 Dus Polett: A wayang mozgatója. *Art Limes*, Báb-tár XXVI., 2017. 2. p 59–66.

2 Hivatalos hatodik vallásként a konfucianizmus volt feltüntetve, azonban ennek státusza kérdéses, mivel az „egyéb” kategóriában szokták feltüntetni.

3 A wayangnak számos formája létezik, itt elsősorban a wayang kulturál, a kétdimenziós bőrbábokból épülő árnyjátékról lesz szó.

4 „A dhang a papok titulusa, a gyógyító embereké és a tisztelt uralkodóké. A lang szó azt jelenti, elmenni, útra kelni (l.m. Dus Polett)”

5 Saját tapasztalatom mellett Kitsie Emerson, a wayang angol nyelvű szinkron-feliratozásának kifejlesztője interjúban erősítette meg az állítást.



A képen gamelán hangszerpark látható, melynek minden városban más hangzása van. Yogyakarta és Surakarta közt a két udvari gamelán hangzásvilágával együtt azoknak neve is más.



Bár a sindenek mindig szem előtt vannak, az általuk nem kísért részek során szabadon járhatnak le a színpadról. Az egész éjjel tartó előadás végigkísérése így is erőt próbáló feladat, de magas presztízszt és fizetséget jelent.

A bábjátékban feldolgozott történetek megoszlanak: hol hindu történetek beszélnek el a jó és rossz harcát, hol ősi jávai történetek írják le a szellemek világát és a világ eredetét – sőt, a keresztény és buddhista történetek is megjelenhetnek külön előadásokon (wayang Buddha, wayang Christ).

### Zavar az erőben

Mindez a kívülről számára éles kontrasztban állhat azzal a ténnyel, hogy bár Bali hindu, de Indonézia lakosságának közel kilencven százaléka hivatalosan muszlim – csakúgy Jáva –, s az ország a világ legnépesebb muszlim országaként vált közismertté. További szemöldök- és homlokráncolásra adhat okot, hogy az előadás nem csupán szórakoztató műfaj, sőt, ez a kevésbé lényeges része. Útmutatás, az erkölcs alapjainak magyarázója, lefektetője, a közösség értékeinek ábrázolása, s egyszersmind felajánlás – többnyire Allahnak.

Mindez nem csupán az elbeszélte történetben élendül fel: a wayang szereplői, zenészekkel, énekesekkel, gunungan életfájával, világhegyével együtt a világ rendjének különböző szereplőit és aspektusait jelölik<sup>6</sup>. Ők adják a keretet, hogy köztük a nemesség és a démoni erők, hercegek, álruhás bohóc-istenek erényei és emberi hibái egymásnak feszülhessenek. Velük a jelenlevők belseje is megfeszül.

Mindez az előadás nagy része alatt olyan nyelven, amit a nézők jó része nem érthet<sup>7</sup>, mi több, az énekelte részek szövegét jobbra maguk az énekesek sem értik<sup>8</sup>. Olyan bábokkal, amelyek talán valaha egyszerűbben ábrázoltak embereket, jávai alakokat és hindu isteneket, ám az iszlám tilalma miatt művészi-torzan nyúlánkká, félig stilizálttá szelődültek. Jáva évezredek változásai, tabui, egész története és életfilozófiája rejtőzik ezekben az alakokban.

Valahányszor új kultúra jelent meg a vidéken, terjesztői felismerték a wayang fontosságát, tanító- és rituális szerepét, s népszerűsítő eszközként igyekeztek hozzányúlani – amennyire az hagyta magát kiismerni és felhasználni.

De a szépművi bábok, a történetek és az igéző forma helyett irányítsuk figyelmünket a fülünket kísér(t)ő gamelánra.

### A gamelán mint a wayang kult társa

A gamelán a wayangban a világ rendjének, harmóniájának megtestesítője.<sup>9</sup> Lényegét tekintve egy olyan hangszer, mely magában is egy teljes hangszercsoportot takar. A legenda szerint az istenek összehívására teremtetett a legfőbb isten az időszámításunk szerinti III. században – vagy talán a hindu hatással érkeztetett a hangszer őse a szigetekre. Bár a gamelán<sup>10</sup>, 'valamit kalapáccsal megütni' szóból ered az elnevezés, de maga a gamelán nem csupán ütősből áll. A metallofonokon, xilofonszerű ütőshangszereken, gongokon és dobon túl a fúvós (suling), s a vonós és pengetős (muszlim eredetű rebab, siter)<sup>11</sup> hangszerek is beépültek, valamint gyakran kíséri férfi- (gerong) vagy női énekesek kórusa (sinden, pesinden). A wayang előadásokon pedig minden esetben ének tartozik hozzá: a sindeneken túl a dalang, a bábmester maga is zenél és énekel.

Egyedi erőt ad a gamelánnak, hogy szorosabb összjátékot igényel, mint egy nyugati hangszer-együttesben ez megszokott lenne. Az egész zenekar egyszerre lélegzik, gyakran érezhetjük, hogy együtt adnak ki egy hangszert. (Ezért is népszerűsítik Nagy-Britanniában börtön-rehabilitációs programokban, együttműködést és elmélyülést gyakoroltatva rajta a rabokkal.)

6 Soehardi, *Mystical Practices and Religious Belief in Contemporary Central Java*, University of Kent and Canterbury, 1993. p. 85.

7 A „highjavanese” a háromrétegű jávai nyelv legmagasabb rétege, de karakterenként is változhat a nyelvhasználat, illetve az intermezzok, az aktualitások nyelve is közérthetőre vált.

8 Valahányszor sindeneket akartam interjúra hívni, fordítóim, nyugati sinden-ismerőseim és a helyi etnomuzikológusok figyelmeztettek, hogy ők nem értik a szövegeket, s a tanításuk sem reflektíven történik: beállnak, s utánozniuk kell a már rutinos éneklőket. Ez különösen fontos egy olyan kultúrában, melyben a szájhagyomány útján való tanítás az elsődleges fontosságú mind a mai napig.

9 „(T)he gamelan orchestra epitomizes the harmony of social and supernatural order.” I.m., Soehardi, p. 86.

10 <https://yalegamelan.yale.edu>

11 Kárpáti János: *Kelet zenéje*. Bp., 1998. Gemini, p. 174.

A fenti együttes a nyugati fül számára különös, hamisnak ható hangsorok mentén építkezik, nyugati kottarendszerünkkel nem is ragadható meg – s radikálisan elválik a hangszercsoport feltételezett őséneke hazájában honos India zenéjétől is.<sup>12</sup> Ez a hangzásvilág, s az ennek megszólaltatására használt énektechnika egy olyan elem, ami a hinduizmus, buddhizmus és az iszlám kulturális térnyerésének vagy ellenállt, vagy azokat részben beolvastva mégis egyedi karaktert, tartalmat tudott megőrizni. Ez a zeneiség a változó történettől és szereplőktől függetlenül követi és meséli a maga eszközeivel a wayang ősi tanítását<sup>13</sup>, a jávaiak számára állandó világrendet.

Judith Becker *Gamelan Stories: Tantrism, Islam and Aesthetics in Central Java*<sup>14</sup> című munkájában a gamelán egy rejtett kódnyelvről beszél, mely a gamelán hangjainak régi nevein alapul. Eszerint a hangok nevei valaha a test és a fej különböző pontjaira utaltak, ezeken át az érzékekre és a vágyakra. Így a zene által a testen kezdődhet a meditáció, a hallgató és a játékos nemesítése<sup>15</sup>.

A gamelán zenéje szórakoztat, vallási metafora, ugródeszka az extázisba és egy „templomot” épít fel, mely az istenség otthona. Rendelkezik konvencionális, másodlagos és sugalmazott-rezonáló jelentésrétegekkel, melyeket az udvarban jelenlévők nem érthetnek egyenlő szinten – spirituális fejlettségüktől függ, meddig érnek el az értelmezésben.

Ez az összetett szakrális szerepe a zenének a tantrikus (tantricsaivism, tantricbuddhism) és a szúfi esztétika felől megközelítve is értelmezhető volt, így a szúfi-izlám „rendszer váltás” a gamelán zenéjére nézve relatíve problémamentesen történhetett meg. Így ezek a színhagyomány útján tanított, szavak nélkül is elért kódok benne maradhettek a rendszerben.<sup>16</sup> A gamelán hordozza tanításait a wayang nélkül is, az udvari gamelán koncertek során, vagy az udvari táncok kísérőjeként fellépve.

### Az ének ereje

A gamelán és az ének is számos wayang-független rituálé szereplője lehet. Az ének pedig a legősibb, legszabadabb, legsokszínűbb, „zsebben hordható”, mindenhol jelenlévő zenei forma. Míg korábban a gamelán lélek nemesítési, meditáció-jellegű értelmezését említettük meg, az ének erejéhez kapcsolódva más jelentések is gazdagíthatják a wayang előadását. Egy erős kejawen-animista jelleg jelenhet meg az ének dimenziójában, amit jethilanok szellemidézéseinek éppoly erővel és technikával tapasztalhatnak a helyi hallgatók, mint a gamelán énekeiben. Az ehhez kapcsolódó hiedelmek, elképzelések megértéséhez interjúkat készítettem a jávai és balinéz zene professzoraival, valamint helyi gyógyítókkal, a dukunokkal.

A feltett kérdések közül fókuszáljunk itt kettőre: Mi az ének? Van-e az éneknek hatalma, tud-e gyógyítani, s ha tud, hogyan működik?<sup>17</sup> A kapott válaszok

12 „A szlendo a világ eddig ismert hangsorai közül a legkülönösebb képződmény: az oktávot az ázsiai hagyományoknak megfelelően öt hangközre osztja, de öt nagyjából egyenlő távolságra, ami még szokatlanabb hangrendszerhez vezet, mint a thai földi egyenlőközű hétfokúság (...) egyedülállóan indonéz jelenség.” A pelog megközelíti a szlendo szerkezetét, egyazon felfogás más irányú kikkristályosodása, a kettő együtt alkot egy rendszert, s csak az számít teljes értékű gamelánnak, amely mindkét hangsor megszólaltatására képes. (u.o.)

13 „Javanese musicians use the term rasa (emotion, taste, essence) to cover a host of meanings, intentions, and ideas that can be communicated by a ghending, a dance performance, a song or a poem. One of the strongest undercurrents of meaning in the term rasa is a religious sense, a feeling of unity with the world beyond oneself, a transcendental experience invoked by an artistic event. (...) this spiritual dimension of artistic performance is consistently emphasized.” Judith Becker: *Gamelan Stories*. Arizona State University, 1993. p. 5.

14 Ő maga állításait elsősorban Sastrapustaka *The Knowledge of Gamelan Revealed* című alapművére építi.

15 The aim of study (of gamelan) is nothing other than surrender to the primary aims of ethical behaviour, rasa and beauty that are secreted within the spiritual and physical self. Sastrapustaka, 1986, 9-10. in: Becker, p. 87.

16 I.m.: Judith Becker, 5. és: They both believed that music could be a stepping stone, a pathway to the ultimate religious experience. p. 74. To understand the macrocosmos, one begins with the body. p. 75.

17 A kérdések feltételekora jeleztem, hogy mind a wayangban, mind az egyéb rituálékban elhangzott énekekre vonatkozó válaszuk érdekel, s csak akkor válasszák ketté ezeket, ha szükséges.



Indonézia területenként változó énekes-táncos rituáléiban is megfigyelhetők animista vonások, még akkor is, ha azok pár száz évvel napjaink előtti gyökerekre vezethetők „csak” vissza, mint a jetilán vagy a reog. A táncosok ruháiból nehezen következtethetünk arra, hogy a szertartás muszlim felajánlás része.



Az alkonyattól pirkadatig dolgozó zenészek az egyes zeneszámok között olyan dinamikai váltásokat hajtanak végre, hogy a fontosabb részeknél felébred az elpilledt néző is. Az ébredés pillanatában különösen hatásos lehet a félálomban ránk törő árnykép és mondandója.



Gunungan  
életfa/hegy/kezdlet  
és vég szimbólum,  
a wayangjáték  
elmaradhatatlan eleme



A wayang dhalang-felőli  
és árnys oldala régen  
nemekre osztotta  
a nézőközönséget,  
ma már mindkét oldalon  
szabadon helyezkedhetnek el  
az érdeklődők.

pedig elsősorban nem az ének technikájára, fizikai testére, hanem annak esszenciájára vonatkoztak. Minden interjúalanyom egyetértett abban, hogy az éneknek van hatalma. A zene képes a belső lélek átváltoztatására, a szívben élő tudat megérintésére, megnyugvást és rendet hoz. Képes védelemre: mind fizikai értelemben (sebezhetlenné tehet), mind a rossz energiák elutasításával védőpajzsot képez. Teremtő ereje van, mind belső kép-világ-érzet megteremtésével, mind a környezet manipulálásával – például képes esőt teremteni, ezt egész faluközösségek is gyakorolják.

**Az ének lehet kapcsolat és tanítás.** Az Istennel való kapcsolat, a közösségteremtés eszköze, a kommunikáció, természetre és állatokra hangozódás. A közös munka ideje alatt az ember is, az állat is összehangolódik, az állatot boldoggá teszi az ének. *„Egy olyan forma, ami egy üzenetet tud átadni, avagy tanítást, az élet értelméről és az etikáról. Annak is egy formája, hogy az embereket összehívjuk: ha egy dalt játszunk, az emberek gyülekezni kezdenek.”* *„Az ének a szépségre tanít, és a szépségén keresztül Istenhez csatlakozunk – a feladatunk a megosztása, a mindennapok szintjén, hogy ezzel másokat is Hozzá kapcsoljunk, kapcsolatra tanítsunk.”*

**Az ének elmélyedés.** Ez utalhat a meditáció buddhista, hindu, szúfi vagy jávai (beszélgetés az ősökkel) megannyi jelenlévő formájára, de nem csupán a mantramok (amelyeket egyik interjúalanyom, Pak Suprpto egyenesen „applied art”-ként<sup>18</sup> említett) vezetnek az elmélyedés-tapasztalathoz ebben az énekhagyományban.

**Az ének kívánság kifejezése.** A gyógyító- és védőénekek számos válaszbán megjelentek, ezekre gondolhatunk kívánságképp is. Az ima másik meghatározására is lehet ez a megfogalmazott kívánság.

**A megértés eszköze és útja az ének.** A megértés utalhat magára az énekesre, vagy a hagyományra, melybe behelyezi magát az énekkel. *„Az ének a nyelv és a remény egy formája. Rendezett nyelv*

*formába kerül, azzal a céllal, hogy az emberek megértsék, miről is énekelnek ők maguk.”*<sup>19</sup> A dallammal, ritmussal való érzéktetés az átéléssel segíthet az ének tartalmának megértésében. Az egyéni tartalmakon túl a specifikus verses énekek a kultúra megértését és céljait is kirajzolják: *„Ebben az esetben az ének (Tembang, mely a költészet éneklését is jelenti) a jávai kultúráról beszél és arról, hogy kerülhetnek az emberek közelebb Istenhez.”*<sup>20</sup>

**Az ének szórakoztatás.** Állatoké és embereké egyaránt. *„A zenei fellépésnél szórakoztatnod kell a közönséget. De egy ceremónián az Istent kell szórakoztatnod.”*

**Az ének teremtő erő.** A gyógyító és teremtő hatásokat a fentiekben belül sorolták be: A kapcsolódásból (Istennel, szellemekkel, természeti erők szellemeivel), elmélyedésből, kívánságaink kifejeződéséből ered az a képesség, hogy az ének erősítésre (fizikai), vagy eső megidézésére is képes.

**Az ének rombolás.** Erről tudhattam meg a legkevésbé, de a rombolás alapvetően a fekete mágia hatóköre. A balinéz történetek szerint két ismérvé, hogy ugyanaz a szöveg, dallam máshogy előadva már képes rombolni, illetve, hogy ha tisztátalan, nem isteni forrásból kérjük az energiákat célunkhoz, ha a cél jó is, mindenképp rossz irányba fordul a szertartás és annak végkimenetele.

Egyértelmű volt az a válasz, amelyet az ének erejére, illetve gyógyító hatására feltett kérdésemre kaptam. Támogat, megerősít, újra harmóniába hoz, segít megértetni az éneklővel vagy hallgatóval a helyét, és ezáltal helyrebillenti. A hogyan, ki által hat az ének, sokféle modellt felvetett. A klasszikus ima-struktúrától kezdve a magunk belső természetének megélésén át a más szellemek által átruházott erő továbbadásáig terjedt a skála. Az egyetlen kivételesen nehezen értelmezhető válasz pedig a balinéz dukuntól érkezett. Ha jól érzékeltem, nem akarta, hogy a jávai varázslással bármilyen szinten is összemossuk az ő ima-énekeiket, ugyanakkor másutt már ugyanúgy hivatkoztak az ősök

18 Alkalmazott művészet, iparművészet

19 Pak Joko

20 Uo.



Hindu szertartások mind Balin, mind Jáva vulkánjainak környékén (Bromo) látogathatóak, ezeknek és a jávai muszlim ceremóniáknak ének-felfogásáról nagyon hasonló válaszokat kaptam interjúim során.

szellemeivel való kommunikációra, a szellemlátásra és arra, hogy az éneket nem lehet megfigyelni, mert különösen szent.

A **megértés** visszatérő minta volt az énekes gyógyításban: mindkét dukun azt állította, nem érdekes olyan énekeket, hangokat, gyakorlatokat adni a betegeknek, amelyeket nem ért. Speciálisan nekik választják ki, vallásukhoz, helyzetükhöz. bátorságukhoz mérten, mely módszert, éneket vagy öngyógyító feladatot alkalmazzák rajtuk. Az értés és a ráhangolódás segíti a beteget magát is kérni, kommunikálni. Ezzel érdekes kontrasztban áll, hogy egyes, jelentés nélküli hangokkal is dolgoznak, illetve az, hogy a wayang énekeit legtöbbször nem értik, csak funkciójukat, dinamikájukat ismerik.

### A ható ének a wayangban

Európai fejvel egy darab vagy egy film elbeszélését a cselekményen kezdjük, s a körülményekkel színezzük. De mennyiben módosíthatják ezek a „körülmények”, jelen esetben a zenei eszközök

s az énekes hagyomány a darab jelentését? Ugyanígy közelítjük-e meg a leírást, ha rituáléről beszélünk? Ugyanígy hallgatjuk-e a wayang énekeit, ha tudjuk, hogy előző nap pusztán énekkel gyógyító ceremóniát vagy esőidézést vittek végbe ugyanott? Létezik-e a fülnek tiszta lap, mellyel a wayang történeteinek új tanításait, például Jézus életének tanításait kíséző ének elveszíti a kultúrában meglévő erőterét? Sőt, ha az animisztikus idők ének-képe az, ami fennmaradt, szólhat-e pusztán a hindu tanításokról a Mahábhárata eljátszott jelenete? Kétféle zenei üzenetre, a kíséreten, aláfestésen túli jelentésre fordítsuk figyelmünket, s hallgassuk a következő előadást nyitott szívvel – amire a jávaiak azt mondanák, nyitott tudattal, hiszen az a szívben lakik. Egy tartalmában aktualizáló, változni látszó darab értelmezése is évezredek tanításokig nyúlhat vissza, ezzel is annak rituálé-jellegét erősítve, elválaszthatatlanná téve Jáva bölcsességétől, a kejawentől a wayang műfaját.



Interjúalanyaim sorban: 1. (balra, fent) Pak Suprpto Suryodarmo, Kejawen pap, az ISI Surakarta tánctanára. 2. (fent középen) Pak Waluyo Sastro Sukarno, az ISI Surakarta énektanára. 3. (jobbra fent) Pak Rahayu Suppangah, zeneszerző, gamelántanár, szintén a hagyományos jávai zene oktatóközpontjának, az ISI Surakartának oktatója. 4. (jobb alsó kép) Pak Joko, dukun, művész (szakrális építészet), Yogyakarta, 5. (lent, középen) Jero Mangku Pratama, dukun, Bali, Denpassar, 6. (bal alsó sarok) Drs. Ida Wayan Oka Granoka, gamelán-, ének- és zenetanár, az Udayana Egyetem Irodalom- és Kultúratudomány szak tanára, Bali, Denpassar.

## SHADOW DANCE IN LUCKLESS

Art Limes has featured Indonesian wayang on several occasions. Most recently, Polett Dus wrote in detail on the Karakulit International Shadow Play Festival and the role of dalang and the elements of wayang sacredness. This article is closely related to that study, but at the same time makes a significant shift of emphasis: it features the meaning of wayang and ultimately its ritual character and music, particularly the singing.

A cikkhez felhasznált képeket (az interjúalanyok fenti képeinek kivételével) köszönöm barátomnak, Adrian Crapciu-nak – [www.adriancrapciu.com](http://www.adriancrapciu.com)



*Plutty, az okos kiskacsa című mesejáték stábja, középen Szele Verával, 1973*



*Majolenka hercegnéasszony, 1976*

## Biró Árpád Levente

### KRITIKUS ÉVEK BÁBSZÍNHÁZA

#### A NAGYVÁRADI ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ ELSŐ KORSZAKVÁLTÁSÁRÓL

1970 májusában, az *Egy színház kiutat keres* című drámai hangvételű ankét előhangjaként bábos gondokról cikkezett a Fáklya című napilap: „Hosszú évek óta nem fordult elő, hogy nem teljesítettük a tervet.”<sup>1</sup> – nyilatkozta Benedek Anna igazgató.

A színház fennmaradt nézettségi adatai<sup>2</sup> valóban drasztikus visszaesésről tanúskodnak: 1970-ben csaknem ötödére csökken a saját játékhelyen játszott előadások száma, a nézettség pedig egy évtizede nem tapasztalt mélypontra van. A gondok azonban túlmutatnak a tervezési előírások hiányosságain, annál is inkább, mert az 1970-ben tapasztalt csökkenés a színház teljes körű felújításával magyarázható, amely a próba- és előadáslehetőségeket is jelentősen visszaveti.

A fennálló helyzet tehát sokkal inkább a kultúrpolitikára, az intézményszervezésre, illetve általában véve a műfaj szakmaiságára vonatkozó kérdéseket implicál.

A krízis külső tényezőinek vizsgálatában releváns információkkal szolgál továbbá a nagyváradai felnőtt színház hetvenes évekbeli tevékenységének keresztmetszete, részint az azonos célközönségből, részint pedig a hasonló adminisztratív feltételekből (kéttagos színház) kifolyólag.

A korszakot összefoglaló színháztörténeti munkából<sup>3</sup> kiderül, hogy az 1970-es éveket pezsgő műhelymunka jellemzi a nagyváradai Állami Színház magyar tagozatán. A számában igencsak megfogyatkozott együttes, amely a rendelkezésére álló helyiségein immár több mint egy évtizede osztozkodni kényszerül a román társulattal, a csökkenő erőforrások ellenére is sokszínű munkát, tevékenységet folytat,

nagyszínpadon és stúdióterekben egyaránt. A művészetpolitikát egyfajta generációs fellépés határozza meg: Kelemen István igazgató és művészeti vezető a Kolozsváron végzett rendezőtáborral, Farkas Istvánnal, Szabó József Ódzsával, illetve Szombati Gille Ottóval fiatalít, akikkel olyan jelentős előadásokat visz színre a társulat, mint az *Anyám könnyű álmat ígér*, az *Ifjú W. újabb szenvedései*, a *Döglött aknák*, a *Play Strindberg*, vagy a *Salemi boszorkányok*. A fiatal társulat által létrehozott előadások mentén hangsúlyossá válik a színház ellenállásban vállalt szerepe, annál is inkább, mert a politikum a kisebbségi intézmények lehetőségeinek visszaszorításával tulajdonképpen az asszimilációs folyamatokat gyorsítja fel. Egy nyíltan nem vállalt, de annál agresszívabb kampány kezdődik az ellenálló értelmiséggel szemben, a besúgó generálta etnikai álfeszültségnek pedig sorra válnak áldozatává a progresszív szellemiségű alkotók.

Ilyen feltételek mellett nem meglepő, hogy M. Impon Irén szövege csupán burkoltan utal Fux Pál előzmények nélküli, hirtelen távozására, amely valójában a művészegyüttes krízise hátterében áll. „*Hanem a bábos-együttes hozzászólt az egy akarat végrehajtásához.*”<sup>4</sup> – fogalmaz Impon, és a bábszínház magyar tagozatának elmaradó bemutatóit az állandó rendező hiányával indokolja, holott a társulat, kis időszakokat leszámítva, állandó rendező nélkül működik Kovács Ildikó és a rövid időt Nagyváradon töltő Farkas Teréz, illetve Szele Vera távozása óta.

Ha mindehhez hozzátesszük, hogy a bábszínház az 1970-es évek elejére egy erősen előregedett társulat képét nyújtja, világossá válik, hogy az 1971

1 M. Impon Irén: *Bábos gondok*. In: *Fáklya*, 1970. május 10. 4. o.

2 *Teatrul de stat de păpuși 1950–1975* (emlékalbum)

3 Nagy Béla: *Torz időnk színháza*. Varadinum Sript Kiadó, Nagyvárad, 2009 alapján

4 M. Impon Irén: i.m.

tavasán először említett krízis tulajdonképpen egy olyan korszakváltást jelez előre az Állami Bábszínház életében, amely alapvetően változtatja meg a művészi bábjátásról alkotott képet.

Az 1971-es esztendőben kiteljesedő krízishelyzetről, az egyes felek hozzáállásáról részletes képet nyújt a Fáklya munkatársai által kezdeményezett ankét, amelyen a bábszínház működtetésében érintett személyek – alkotók és kulturális szervezők – egyaránt részt vettek.

A kerekasztal-beszélgetésről írt beszámolót Messzer László újságíró hozzászólása kezdi. Felvezetésében a beszélgetés két különböző indokát-indítatását jelöli meg, amelyből a művészi bábjátás professzionalizálódásának, a specifikus feladatkörök kialakulásának két, egymástól független kihívására hívja fel a figyelmet.

Messzer leszögezi: *„...szeretnénk, ha véleménycserénk elősegítené ennek az igen fontos nevelő szerepet betöltő intézménynek hivatása jobb gyakorlatát”*<sup>5</sup>; ugyanakkor hangsúlyozza a sajtó, és kiváltképpen a szakajtó felelősségét a művészi bábjátás megismertetésében és fejlesztésében: *„...az utóbbi időben mi sem foglalkoztunk eleget bábosaink munkájával, művészetük elemző értékelését esetlegesen végeztük. Ez egyébként a szakajtó rovására is elmondható országos viszonylatban is”*<sup>6</sup>.

A bábszínházról folytatott diskurzus ilyenformán felmerülő új fejezetében viszonyítási pontként jelennek meg az 1950-es évek végén, 1960-as évek közepén a már említett progresszív művészi politika szellemében készült, a szakma és a közönség által egyaránt elismert előadások, amelyekhez képest *„egyfajta visszalépés észlelhető a váradi bábjátásban, az intézmény magyar tagozatának tevékenységében. Mintha a régi visszhangos előadásokat már nem lehetne megismételni szükséges művészi erők híján vagy a közönség érdeklődése*

*nem olyan mértékű, mint egykor”*<sup>7</sup>. Messzer problémafelvetése az általánosabb érvényű hiányságoktól (például a bábdramaturgia helyzete) az Állami Bábszínház munkaszervezését illető kérdésekig terjed: *„Szándékosan hagytuk utolsónak az objektív nehézségeket: a rendező és a tervező hiányát, amelyek valósággal bénítólag hatnak. Ugyanez vonatkozik a műsorpolitikai kérdésekre, a dramaturgiai lehetőségek korlátozott voltára”*<sup>8</sup>. Ehhez csatlakozik M. Impon Irén is, aki a bábszínház nevelői feladatvállalása tükrében a bábszínházi előadások minőségét kéri számon, és Köteles Pállal egyetemben a repertoár összeállításának szempontjaira kérdez rá.

Benedek Anna főigazgató az 1971/1972-es évad előadásai felől közelít a felvetésekre, összegzésében pedig kitér arra, hogy a megyei kulturális bizottság által előírt évi kötelező három bemutaton felül, a művészek saját kezdeményezésére egy negyedik előadás is született (A kecske és a három gidó, 1971, rendező: Kovács György). Benedek ugyanakkor a bábszínházi tevékenységet negatívan befolyásoló kompromisszumokra is rátapint. A *Csipike, a boldog óriás* (1972, rendező: Gábor József) esetében *„(...) bár a szöveg és a mondanivaló megfelel a követelményeknek, művészi kivitelezésében azonban az előadás megalkuvás volt. Ugyanis már volt egy Csipike-előadásunk, annak bábuit (Szabó Barnabás terveit) használtuk fel. Új tervekkel fel-dobhattuk volna a darabot, igaz viszont, így anyagi megtakarítást értünk el, ami szintén nem mellékes szempont”*<sup>9</sup>.

Kétségtelen azonban, hogy a legnagyobb kompromisszumot az állandó rendező és tervező hiánya jelenti. Ezzel kapcsolatban Benedek megjegyzi: *„(...) jelenleg tervezünk sincs, próbálkozásaink eddig eredménytelenek ezen a téren, de megfelelő jelentkező sem akadt erre a posztra. Egyelőre csak*

5 Messzer László: Egy színház kiutat keres. *Fáklya*, 1971. június 10. 2. o.

6 Uo.

7 Uo.

8 Uo.

9 Uo.

vendégrendezésre-tervezésre gondolhatunk, ami az eddigiekben is csak zavarólag hatott munkánkra<sup>10</sup>. Ez utóbbi kijelentésével a főigazgató tulajdonképpen az egyik legérzékenyebb hiányosságra utal, hiszen az egységes és bábszínházi nyelvezet kialakításához szükségszerű, hogy a társulat rendelkezzen saját rendezővel és tervezővel. Az állandó rendezők körüli vita nem újkeletű a bábszínházban. Az 1960-as években a társulatvezető Fux Pál több ízben is megkísérli betölteni a Kovács Ildikó után üresen maradt munkakört: Farkas Terézt a részmunkaidőben alkalmazott Szombati Gille Ottó és Szabó József Ódzsa váltja, 1965–1970 között pedig a Kolozsvárról átszerződő Szele Vera látta el a rendezői feladatokat. A problémára a felnőttszínházi alkotók bábszínházi vendégmunkái csak rövidtávon jelentenek megoldást, hosszútávon egy, a bábszínházi műfajokat közelről ismerő szakember alkalmazása jelenthet megoldást. Ghitea (Gitye) Klára így summázza a társulat nézőpontját: *„Munkánk javítására nagyon sok ötletünk lenne, ami a művészi irányítót kéri”*<sup>11</sup>.

Viorel Horj, a megyei Művelődési és Szocialista Nevelési Bizottság szakfelügyelője rövid hozzászólásában anyagi megfontolásokkal indokolja a rendezői pozíció felfüggesztését, illetve a scenográfusi állás ideiglenes betöltetlenségét. A helyzetet azonban a „felnőttszínház” magyar tagozatának ezzel párhuzamosan történő, fokozatos és szisztematikus leépítése árnyalhatja: a rendszer bevett stratégiája, hogy az üresen maradó munkaköröket a román társulatok javára alakítja át, ezzel pedig az adott tagozat(ok) lassú felszámolását célozza. Erre enged következtetni Stanca Ponta felszólalása is: *„A stagnálás, zsákutca kifejezések használata szerintem önkényes. Különbösen jobb lett volna mindkét tagozatról elbeszélgetni, mert akkor kedvezőbb lehetne az összkép”*<sup>12</sup>; az irodalmi titkár kijelentéséből ugyanis

kiderül, hogy a felmerülő személyzeti problémák kizárólag a magyar tagozat működését érintik.

A kisebbségi intézmények ellehetetlenítésére, illetve a művészi bábjátásról folytatott diskurzus radikális átírására tett kísérletként értelmezhető az is, hogy az anketában következetesen nem beszélnek Fux Pál kulcsfontosságú szerepéről. Személyére egyedül Máthé Magda tesz utalást, amikor azt mondja: *„Hiba volt, hogy az elmúlt években a Bábszínház művészi munkája lényegében egy emberre épült”*<sup>13</sup>. Érdemes megjegyeznünk, hogy Fux Pál neve az 1975-ben, a bábszínház fennállásának 25. évfordulójára kiadott albumban sem jelenik meg.

### Új kihívások

A már említett anketában Máthé Magda, Gitye Klára és Nagy János alapítók mellett a társulat két fiatal művésze, Pethő Márta és Kilin Ildikó is megszólalnak, akik a színészek kezdeményezésére létrehozott stúdióelőadásokban, műhelymunkákban látják a bábszínház jövőjét. Az ilyen jellegű, kisebb csoportokban létrehozott előadások fokozott erőfeszítést igényelnek az alkotók részéről, hiszen, mint ahogyan azt Máthé Magda is megjegyzi, a korábbi évek gyakorlatától eltérően a művészszemélyzetnek a normatervet is teljesítenie kell.

Az elégtelen technikai feltételek, valamint a már említett munkaszervezési kérdések ellenére, 1971-ben hosszú próbafolyamat eredményeképpen bemutatásra kerül Kilin Ildikó egyszemélyes előadása. A *kis herceg* rendhagyó vállalkozás a bábszínház történetében, hiszen létrehozásában Bölöni Sándor újságíró, Weiss István fotográfus és Kádár Zoltán látványtervező is részt vettek. Exupéry szövegéhez *„négyen négy szögből közelítettek, de végül egységessé vált”*<sup>14</sup>.

A megvalósítást és a közreműködést tekintve az előadás korszakalkotónak tekinthető: *„Valami*

10 Uo.

11 Uo.

12 Uo.

13 Uo.

14 M. Implon Irén: *Sikeres kísérlet a nagyváradi bábos stúdióban. Előre*, 1971. július 1. 4. o.

szokatlan – szokatlanul jó – példát látunk benne a rendezőihiánnyal küszködő hazai bábszínházi gyakorlat számára.” – fogalmaz M. Implon Irén.

Az Előre folyóiratban megjelent cikk szemléletesen foglalja össze az előadás lényegi elemeit: „Bölöni Sándor és Weiss István rendezői felfogásában a puritán egyszerűsége esett a hangsúly. (...) Dramaturgiai megoldásként azt választották, hogy a színész együtt szerepeljen a bábuval (...). Kádár Zoltán színpadképe ebben a koncepcióban nem hatáskeltő illusztráció, a tervező nem varázsol káprázatos mesehangulatot, hanem tömör képi fogalmazású háttérrel ad az előtérbe helyezett mondanivalóhoz. (...) Ez a hivalkodó látványosságtól mentes színpadi előadás valósággal kényszerít, hogy a mesére figyeljünk. Kilin Ildikó (...) váratlanul nagy művészi érzékenységet bizonyít”<sup>15</sup>.

Bár az előkészületeket kiemelt sajtófigyelem övezi, a bemutató körülményei, a rendelkezésre álló dokumentumok alapján, nem tisztázottak. A korábban említett anekdotában Kilin Ildikó és Benedek Anna is arról beszélnek, hogy egy korábbi vizionálás alkalmával nem engedélyezték A kis herceg műsorra tűzését: „Annak idején hat hónapi szünet után egy nap alatt kellett készülnöm az előadásra”<sup>16</sup> – jegyzi meg Kilin Ildikó. Az egyszemélyes előadás végül a konstancai bábfesztiválon mutatkozik be.

A kis herceg a bábszínház kísérleti részlegének bemutatkozó előadása: a színház (a felnőttszínházhoz hasonlóan) férőhelyeinek számáról elnevezett Stúdió 201-ről, ebben a formájában, először és utoljára értesülünk. Ennek ellenére, Kilin Ildikó alkotása megteremti az egyéni előadások hagyományát, amelynek nyomán olyan produkciók születnek, mint a Mesekokcák (1974, rendező és előadó Kilin Ildikó), illetve Horváth Márta Kedvenceim-sorozata (1976).

Figyelemre méltó a társulati tagok kezdeményező készsége: a már említett A kecske és a három gidó

mellett Kovács György további munkákban vesz részt, ő rendezi a Gügyü király bánatát, illetve közreműködik a Csodatopán című előadásban is. Az 1973. február 4-én debütáló Páskándi-mese bemutatójára „olyan időpontban került sor, amikor a váradai bábszínház magyar együttesét sok jogos bírálat érte középszerű, fantáziátlan munkájáért. (...) Jó volna, ha ennek a kezdeményezésnek, A csodatopánnak, meseirodalmunk felfedezésének, folytatása lenne”<sup>17</sup>. M. Implon Irén a Páskándi-adaptáció sikerességét, illetve az alkotók művészi hozzáértését dicséri, kiemelve, hogy „Az előadásban közreműködő vendégművészek meghívása (Mihai Raicu – rendező, Paulovics László – tervező), a kimozdulás, az igényes művészi koncepció szükségességének nemcsak a felismerését, hanem biztató eredményét is meghozta a Csodatopán előadása”<sup>18</sup>.

Kovács György rendezői munkásságának legnagyobb elismerését az 1974-ben műsorra tűzött Mesebácsi meséi című előadás szerezte: a Horváth Mártával közös műhelymunka eredményeképpen megszülető, játékos előadás a sinaiai bábfesztiválról három díjjal tér haza. „A Mesebácsi meséi kétszeresen megáldott szerep! A helyesen értelmezett művészi elhivatottságot, a Bábszínház fiatal művészeinek tenni és adni-akarását bizonyítja, hogy minél gyakrabban pódiumon lehessenek. A régen várt előadás a felfedezés élményét, a darab megválasztását, értelmezését, színpadra állítását, a báb- és színpadterv első változatainak megtervezését is jelentette. A Mesebácsi meséi kiváló keretet biztosít az alakításra, lehetőséget az előadó bábművész sokoldalúságának, tehetségének gyümölcsötztetésére. Mindez sikerült is a stúdióműsor szereplőinek, Kovács György és Horváth Márta bábművészeknek.”<sup>19</sup>

Szele Vera 1973-ban visszatér a társulathoz. A bábszínházi munkaszervezés hányattottságát mutatja, hogy az 1973/1974-es évad utolsó bemu-

15 Uo.

16 Messzer László: i.m.

17 Bölöni Sándor: A csodatopán. Előre, 1973. február 28.

18 M. Implon Irén: A bábszínház magyar tagozatának bemutatója elé. Fáklya, 1973. február 4.

19 Fábrián Imre: A bábművész elhivatottsága. Fáklya, 1974. október 14. 2. o.

tatójának előkészítésére mindössze tíz nap állt a társulat rendelkezésére. Szele Vera és Bölöni Vilmos előadása egy újfajta játéktílussal ismerteti meg a társulatot. *„A szokványos oktató-nevelő, rakoncátlan kisiskolásra emlékeztető kacsa történetéből Szele Vera sikerrel próbált a váradi bábszínpadon kevésbé szokványos játékot kialakítani Bölöni Vilmostal s a zenét szerző és szolgáltató Dankó Jánossal jó megegyezésben. Bábcirkusz-, bábvű-féle produkciót állított vasárnap színpadra, azazhogy éppen a színpadra utaló kulisszát, a paravánt fosztotta meg mindenhatóságától. A titokzatos, bekukkantásra csábító paraván elé hozta, s igazi színésszé léptette elő a bábjáték ismeretlen alakját, a hangként és bábmozgatóként számontartott bábszínészt”*<sup>20</sup>.

Ezt a hagyományt folytatja az *Ördögűző tarisznya* című, Sütő András által bábszínpadra alkalmazott Creangă-mese is: *„Ember és bábu együttjátéka ugyan nem új, a feladat éppen az, hogy az együttjátéknak megtalálják a természetes indokát, a darabnak megfelelő logikai magyarázatát. Szele Vera rendezése továbbment ennél: összhangot tudott teremteni köztük, sőt, olyan műveletet is végigvezetett, amelyet bábszínházban ritkán látunk. Nevezetesen azt, hogy az előjáték ember-szereplői a mesei cselekménybe bekapcsolódva szimbólumokat testesítenek meg, bábszínpadai tárgyi kellékek váltakoztatásával mást és mást (...) próbálnak a hagyományos mesei és kisszínpadai keretek között... Ha csak bábukkal csinálnák, erőltetett lenne, és főleg nem lehetett volna ilyen érzékletes jelkép-kombinációval közelíteni a mese elvont fogalmait.*

*Kitűnő kísérlet, amelyben nem a merészség az érdem, hanem annak művészi megoldottságáé”*<sup>21</sup>. A színpadai megjelenésben mindaddig rutintalan bábszínészek tehetségük új oldalát mutatják meg a rendszeressé váló élőszereplős előadásokban, amelyek jellemzően a commedia dell'arte és a revü

műfaji hagyományait ötvözik a bábszínpad adta lehetőségekkel. A határműfajokkal való kísérletezés újabb állomása az 1976 márciusában bemutatott *Majolenka hercegisasszony*, amely a vásári báb-játékok bravúrosságát idézi fel és értelmezi újra a művészi bábjátászás társulati keretei között. A már említett műfajok szellemében újraírt mesében óriásbábok paroláznak élő szereplőkkel, így az előadás társulati szinten, illetve a bábmozgatók szintjén is játékedvet, valamint fokozott precizitást és összhangot igényel: *„Szele Vera az ugrándoaszt, a fecsegést másoknak szánja – a színészként fellépő bábosoknak. Ők viszont bohócokként, narrátorokként, vagy a bábuk partnereiként paródiát játszanak (...)”*<sup>22</sup>.

### Konklúzió

A hatvanas-hetvenes években a Romániában tapasztalható rendező- és dramaturghiány a művészi bábjátászás intézményesülési folyamatának lelassulását mutatja: a bábszínházi képzés helyzete továbbra is megoldatlan marad, hivatásos rendezők hiányában a műfaj és a művészegyüttesek sem képesek megújulni. Ebben a kontextusban felértékelődik a társulatok vezérégyéniségeinek a szerepe, akiknek feladata, hogy egységes és következetes repertoárpolitikát folytassanak, miközben megteremtik a folyamatos fejlődés kereteit is.

Az egyre szűkülő erőforrások ellenére a nagyváradi bábműhelynek egészen az 1970-es évekig sikerül megőriznie vezető szerepét. Amíg azonban a hatvanas évek végét nemzetközi tapasztalatcserék, illetve olyan korszakalkotó előadások fémjelzik, mint *A divina comoedia*, vagy a *Három báb pantomim*, a hetvenes években mélyülni kezd az a sokrétű szerepkonfliktus, amely a bábszínház fennállásának addigi legnagyobb krízishelyzetéhez vezet. Az 1970-es években a társulatnak már nem csupán a kísérleti munkák tervezettség általi radikális visszahívásával, hanem Fux Pál elvesztésével is szembe

20 Péli Elemér: *Bemutató a bábszínházban*. Fáklya, 1973. május 15. 2. o.

21 I-n.: *Ördögűző tarisznya*. Fáklya, 1975. április 2.

22 Zsehránszky István: *Bábvilág mindenkinek. Ifjúmunkás*, 1976. április 15. 5. o.



Kovács György a *Mesebácsi* meséinek előadásán, 1974

kell nézniük. A romániai művészi bábjátászás úttörő egyénisége 1971-ben egyik napról a másikra disszidál Izraelbe, maga mögött hagyva azt a társulatot, amelynek művészi arculata Fux tervezői és rendezői munkásságára alapult. Az együttes a bábmozgatók szintjén is megújulás előtt áll: az 1970-es évek közepére, néhány kivételtől eltekintve, szinte teljesen kicserélődik a művészegyüttes. A bábszínházi működés kiszolgáltatottságát a kisebbségi intézményeket sújtó politikai döntések is növelik, olyan elengedhetetlen munkakörök maradnak például betöltetlenül, mint a tervezői vagy rendezői állás.

Ebben a kompromisszumok és bizonytalanságok által sújtott átmeneti időszakban a színészek kezdeményezőkézsége tartja életben a magyar tagozatot. Olyan produkciónak látnak napvilágot, amelyek már nem az egykori hagyományok folytatójaként pozicionálják a bábszínházat, mégis, a művészi bábjátászás korszerű igényeinek tesznek eleget. Ilyen tekintetben kiemelkedő Kovács György munkássága, akinek a nevéhez több rendezés is fűződik, de fontos szerep jut Kilin Ildikó és Pethő

(Hováth) Márta egyéni előadástestjeinek is, amelyek egyfajta – a bábszínházi alkotók fejlődését célzó – stúdiómunka alapjait fektetik le.

A hosszútávú megoldást Szele Vera rendezői újrakeresztetése jelenti. A kolozsvári egyetem bölcsészettudományi karán tanult Szele Vera Kovács Ildikó kincses városbeli együtteséből érkezik Nagyváradra, ahol 1965–1970 között már alkalma nyílik együtt dolgozni a társulattal. Csaknem négy év bukaresti újságírói munka után (az Ifjúmunkás szerkesztője) 1973-tól 1985-ös disszidálásáig a magyar tagozat vezető rendezője lesz. A visszatérés első éveit konzekvens építkezésről tesznek tanúbizonyságot: a magyar tagozat repertoárján klasszikus és kortárs mesék egyaránt megtalálhatóak, az alkalmazott technikák széles palettája pedig nem csupán változatosságot, hanem szakmai kihívást jelent a művészek számára. A Szele-rendezések a vajantól a pantomimig terjednek, a műsoron továbbá olyan produkciónak is helyet kapnak, amelyek mintegy folytatják a bábműfaj lehetőségeivel való kísérleteket.

A Szele-repertoár sarokpontját éppen az ilyen határ- műfajok létjogosultságára, az egyes formanyelvek együttműködésére épülő produkciók jelentik. Kiemelkedő az a bábelőadás-sorozat, amely vegyes – bábos és élőszereplős – technika által vizsgálja a revü és a commedia dell'arte bábszínvadi lehetőségeit: a *Plutty*, az *okos kiskacsa*, az *Ördögűző tarisznya* és a *Majolenka hercegkisasszony* úgy válnak a tárgyalt korszak kiemelkedő alkotásaivá, hogy felnőtt- és mozgásszínházi precizitást követelnek meg a művészeketől, akik túllépnek a mozgatói státuszon, és egy egységes, felkészült társulat képét mutatják. A Szele Vera által 1973–1976 között színre vitt előadások következtésképpen egy új korszak első lépéseit jelentik. Az általa kezdeményezett koherens és letisztult stratégia új szintre emeli a művészi bábjátzásról szóló szakmai diskurzust, amelyben a rendezői hozzáértés, valamint a színészi tehetség válik elsőrendűvé a képzőművészeti kivitellezéssel szemben.



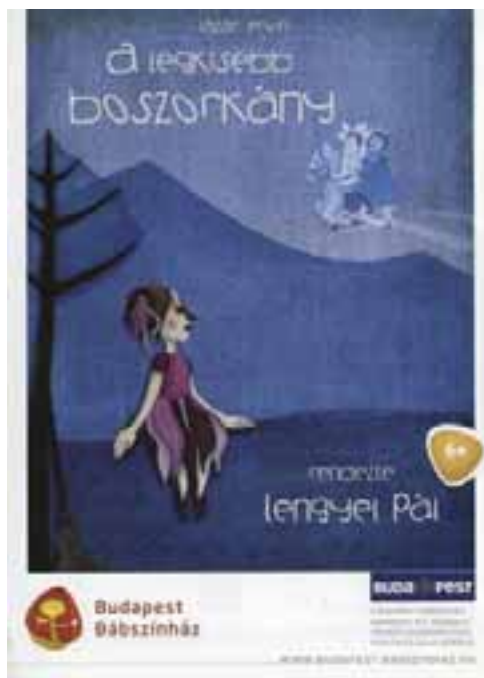
Kilin Ildikó a *Mesekockák* előadásán, 1974

Fotó: Szigligeti Színház archívuma

## THE CRITICAL YEARS OF PUPPET THEATER

In the 1960s and 70s, Romania's decline of directing and dramaturgical experience resulted in a slowdown in the development of artistic puppetry. Many aspects of puppet theater training remained unformulated and, in the absence of professional directors, neither the genre nor the artistic ensembles were able to renew themselves. In this context, the role of the various ensembles' leading figures became more important. Their job was to create a unified and consistent repertoire, while also creating the framework for continuous development. Despite shrinking resources, the Puppet Workshop of Nagyvárad succeeded in maintaining its leading position until the 1970s. During the transitional period, riddled by compromises and uncertainties, the artists' initiative kept the Hungarian section functioning.

György Kovács' work was outstanding. His name is associated with several productions. But the individual performances by Ildikó Kilin and Márta (Horváth) Pethő also played an important role. The renewal of Vera Szele's contract provided a long-term solution. Her performances between 1973 and 1976 represented the first steps to a new era.



László Ervin: *A legkisebb boszorkány*, 2000. R: Lengyel Pál, T: Orosz Klaudia, Z: Darvas Ferenc. Budapest Bábszínház





**Antal-Bacsó Borbála**

## A TESTVESZTÉS FIZIKÁJA

**EGY TEST-HIÁNY MEGTESTESÜLÉSE A LEGKISEBB  
BOSZORKÁNY CÍMŰ ELŐADÁSBAN**

E tanulmány középpontjában egy kislány bábalakjának elemzése áll: Amarilla, *A legkisebb boszorkány*<sup>1</sup> című előadás címszereplője, a süldő boszorkány, meghatározhatatlan korú mesehős.<sup>2</sup> Biológiai értelemben talán nem teljesen helytálló rá a kislány megnevezés, társadalmi, a közösségben betöltött szerepe szerint viszont igen. Amarilla életében a család áll központi helyen; az előadás cselekményíve azt követi végig, hogyan teszi meg első lépéseit a felnőtté válás felé, a családtól való függetlenedés felé, és ez milyen hatással van a családjával való kapcsolatára. A narratívában betöltött szerepe szerint még férjhez nem adott, serdületlen (és önállótlan) lány, ezért ő jelenti az azonosulási pontot, a női mintát a mesét befogadó kislányok számára.

Az előadás a kisiskolás (hatévesnél idősebb) korosztályt célozza meg. Az óvodában a hangsúly még a kapcsolatok kialakításán és a közösségben való megfelelő viselkedésen van, egy alsó tagozatos gyerek azonban már egyre gyakrabban szembesül a felelősség fogalmával, egyre többször kerül számonkérés vagy döntéshelyzet elé. Az eddig megszerzett tudásanyaga, tapasztalatai is árnyalódnak; míg korábban a mesék szereplői mindig egyértelműen és behatárolhatóan jónak vagy rossznak bizonyultak, ebben a korban kezd a kisgyermek rájönni arra, hogy a való életben jóság és gonoszság ritkán ennyire elválasztható és magától értetődő.

Emellett az előadás felépítéséből, dramaturgiájából is nyilvánvaló, mely korosztálynak készült. Két felvonás hosszú, méghozzá átlagosan kétszer félóra, ami még fárasztó lehet egy óvodásnak, de már befogadható egy kisiskolásnak; lineáris szerkesztéssel mesél el egy összefüggő történetet, amelyben annyi mellékszereplő bukkan fel, hogy még követhető maradjon; a karakterek összetettebbek, árnyaltabbak, de még döntéseik alapján elkülöníthető, hogy a főhős (a Jó) vagy az ellenfél (a Rossz) oldalán állnak. Az, hogy valaki saját döntése alapján, nem pedig külső rendeltetés okán kerül a „jó” vagy a „gonosz” oldalra, netán saját döntése folyamánként lesz belőle hős, különösen meghatározó a női hősök esetében. Vlagyimir Propp *A varázsmese történeti gyökerei* című művében a hősnő két típusát különíti el: a megmentendő és a legyőzendő cárkisasszonyt (a magyar népmesékben hagyományosan királykisasszonyként szerepel). „*A cárkisasszony e két típusát nem annyira személyes tulajdonságai határozzák meg, mint inkább a cselekmény menete. A hős megszabadítja őt a sárkánytól, ő tehát a megmentője. Ez a jámbor menyasszony típusa. A másikat erőszakkal veszik el. Akarata ellenére veszi vagy rabolja el a ravasz kópé, aki megoldotta a feladatait és rejtvényeit, nem rettenve vissza attól sem, hogy sikertelen elődeinek fejei a leány palotája körül póznákon díszeljenek.*”<sup>3</sup> Eszerint léteznek passzív<sup>4</sup>

1 *A legkisebb boszorkány*, rendezte: Lengyel Pál, felújította: Kuthy Ágnes, tervezte: Orosz Klaudia; Budapest Bábszínház, 2000. október 1. (felújítás: 2015. november 8.)

2 Otfried Preußler óta számszerűsíthető, hogy egy boszorkány még 127 évesen sem számít nagykorúnak. Ld. Otfried Preußler: *A kis boszorkány*; Ford. Szabó Mária. Bp., 1957. Ciceró

3 Vlagyimir PROPP: *A varázsmese történeti gyökerei*. Ford.: Istvánovits Márton. Bp., 2006, L'Harmattan, 295.

4 Ilyen például a *Csizmás kandúr* (rendező: Schneider Jankó, Budapest Bábszínház, 2009. október 8.) királylánya, akinek személyisége abban merül ki, hogy szereti a királyi hintót maga hajtani, de sorsa az, hogy a varázstudó óriás felesége legyen – hacsak meg nem menti valaki...



Lázár Ervin: *A legkisebb boszorkány*, 2000. R: Lengyel Pál

és aktív hősnők, és úgy tűnik, utóbbiak akkor születnek, ha annyira (nem) akarnak valamit, hogy inkább a saját kezükbe veszik a sorsukat. Így válik Amarilla a klasszikus mellékszereplő figurájából a tettei révén hősnővé – még hozzá tragikus hősnővé, mivel a (kötött) szerepkör elhagyása a mesékben mindig végzetes következményekkel jár. (Ezért egyébként nem is jellemző a népmesékben, inkább az irodalmi/műmesékben található meg.)

Korábban már szó esett Amarilla kortalanságáról, meghatározhatatlan koráról. Az azonban egyértelműen kiderül róla, hogy ő a három testvér közül a legkisebb leány: ez a mesebeli pozíció a családban önmagában arra predesztinálná, hogy ő legyen a mese hősnője. Csakhogy Amarilla kortalansága a boszorkányságából ered, a családjja is boszorkánycsalád, a három lánytestvér közül

tehát ő a legkisebb boszorkány. Márpedig a népmesék boszorkányai archetipikusan – segítő vagy ártó szándékú – mellékszereplők, és nem hősnők. Propp hét szerepkörbe osztja egy mese szereplőit, funkciójuk szerint: ellenfél, adományozó, segítőtárs, a cárkisasszony és apja, útnak indító, hős, álhős.<sup>5</sup> Ezek a szerepkörök nem feltétlenül feleltethetők meg egyetlen szereplőnek; összeolvadhatnak egy alakban vagy fordítva, egy szerepkört több szereplő is betölthet. Propp besorolásában például „[a] hős ellensége lehet a sárkány, az ördög, a rablók, a boszorkány, a mostoha stb.”<sup>6</sup> és „ha a sárkány elpusztul a küzdelemben, ő maga nem üldözheti tovább a hőst. Ezért az üldözés funkciójának betöltésére újabb szereplők lépnek a színpadra: a sárkány feleségei, nővérei, lányai, anyósai, anyja, vagyis nőrokonai.”<sup>7</sup> A boszorkány tehát klasszikusan lehet

5 Vlagyimir Jakovlevics Propp: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Bp., 2. jav. kiad., 2005, Osiris, 78–79.

6 Uo., 35.

7 Uo., 80.



Lázár Ervin: *A legkisebb boszorkány*, 2000. R: Lengyel Pál

ellenfél, de adományozó vagy segítőtárs is, feltéve, hogy a hős teljesíti a feladatát (pl. megfelelően köszönti a boszorkányt – *„Adjon isten jó napot, öreganyám! Szerencséd, hogy öreganyádnak szólítottál.”* – vagy szolgál nála egy esztendő stb.). *A legkisebb boszorkány* meséjében az ellenfél szerepkörét hivatott betölteni a Szomjas Sárkány és Anya-Banya, illetve a három boszorkánylány, Rilla, Marilla és Amarilla. Király Kis Miklós elpusztítására, a Tündér Terciával közös boldogságának megakadályozására törek, csak hogy Király Kis Miklós segítőtársa lesz (hosszabb vagy rövidebb időre) a réztáltos, Csillaganya és a legkisebb csillag, a róka, az arany táltos – és Amarilla. Boszorkány léte nem azért segíti Király Kis Miklóst, mert a hős megfelelően köszönti őt (Király Kis Miklós *„varjúcskának”* és *„szeplődös kis vakarcsnak”* szólítja a lányt), hanem, mert beleszeret.

A szerelem az egyik legnagyobb tévedés, amit egy drámai szereplő elkövethet. A szerelem a mesékben leginkább a főhős privilégiuma. A hős vágyának tárgyáról, a megmentendő királynőről jellemzően nem derül ki, hogy érez-e többet pusztán hálánál a megmentője iránt. *„Úgy tűnik, ezek a mesék szándékosan kerülnek azt az állítást, hogy a hősnő szerelmes lenne; az a benyomásunk, hogy még a tündérmesék sem igen bíznak az »első látásra« kialakuló szerelemben. Ehelyett arra utalnak, hogy a szerelemhez sokkal több kell, mint hogy az embert életre keltse vagy kiválassza egy királyfi. A megmentők a hősnőbe annak szépsége miatt szeretnek bele, ami tökéletességét jelképezi.”*<sup>8</sup> Király Kis Miklós is a szépsége miatt szeret bele Tündér Terciába, aki várja őt, készül arra, hogy Király Kis Miklós eljön érte és feleségül veszi. Az esküvő napján azonban elrabolja a Szomjas Sárkány, szigorúan

8 Bruno Bettelheim: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Ford. Kúnos László. Bp., 1985, Gondolat, 393.



Lázár Ervin: *A legkisebb boszorkány*, 2015. R: Lengyel Pál rendezését felújította Kuthy Ágnes, T: Orosz Klaudia. Z: Darvas Ferenc. Budapest Bábszínház



a mese törvényeinek megfelelően: nem elég megtalálni a szépséges hősnőt, meg is kell menteni. „Mivel szerelmesek, a hősöknek aktívá kell válniuk, be kell bizonyítaniuk, hogy méltóak a nőre, akit szeretnek, és ez erősen különbözik attól, ahogy a hősnő passzívan elfogadja, hogy szeretik [...] A történetek mintha arra utalnának, hogy beleszeretni valakibe, ez csak úgy megtörténik az emberrel, de szeretni valakit, ehhez már sokkal több kell. De mivel a megmentő férfiak ezekben a történetekben a gyámolító szerepét játsszák, semmi különös nem tudunk meg a viselkedésükből arról, mit is jelent voltaképpen szeretni valakit, mivel jár a »szerelmesnek lenni« elkötelezett állapota.”<sup>9</sup> Csakhogy Király Kis Miklós még a táltosok segítségével sem tudná soha megmenteni Tündér Terciát, ha Amarilla nem szegülne szembe Anya-Banya akaratával, és nem segítené titkon. Amarilla boszorkány és (ezért) mellékszereplő, nem szabadna beleszeretnie senkibe. Mégis megtörténik vele – ám ezután az már az ő saját döntése, hogy vállalja mindazt, ami a „szerelmesnek lenni” elkötelezett állapotával jár. És mivel a betöltendő szerepkör elhagyása mindig tragikus következményekkel jár, ez a vállalása végül a testébe, a testi valójának feladásába kerül.<sup>10</sup> Ámi Lajos mesemondó saját költésű, minden elmondással változó meséjéből született Lázár Ervin *A legkisebb boszorkány* című története, melyet aztán maga a szerző dolgozott át bábszínpadra. Ámi Lajosnál egyértelműen Király Kis Miklós a főszereplő, a három boszorkánylány megmarad epizód-szereplőnek, még nevesítve sincsenek. Az átváltás motívuma azonban már itt is megjelenik: nemcsak az erőtlen gebe változik – a megfelelő bánásmód hatására – táltos paripává, de cselből a boszorkány is lóvá változtatja a saját lányait.<sup>11</sup> Lázár Ervin meséjében a boszorkánylányok önszántukból cserélnek olykor testet – és a bábszínpadon a testcsere valóban a bábtestek lecserélését jelenti más-más bábra.

Boszorkányként Rilla, Marilla és Amarilla antropomorf ugyan, de színükben, formájukban mesebeliek; elég csak Rilla háromszög alakú pupillájára vagy Marilla lila arcára gondolni. (Velük szemben az emberi szereplők, mint Király Kis Miklós vagy az Obsitos, mind színeikben, mind kialakításukban egészen hétköznapiak.) Még Amarilla közülük a leginkább „emberi” a szereplővel és kerek szemével. Legfőbb jellegzetességeiket az átváltozásai során sem tudják levetkőzni, így például Rilla tekintete és hangja tündér udvarhölgyként is kemény, szúrós marad, mintha a belső és külső tulajdonságai összefüggésben állnának. Amarilla szereplői is mindig megmaradnak, még akkor is, amikor egy rövid időre nemet vált, és vándorlegénnyé változik. A boszorkányság a népi hiedelem szerint elsősorban női „szakma”, hagyományosan a nőiséggel szokták összekapcsolni, Amarilla a maga módján mégis egy kicsit nemtelen. Noha kialakításából (vékony arc, karcsú alkat, keskeny, hosszú ujjak, ívelt szája, zilált kontyba fogott haj, piros-rózsaszín öltözék – csupa a nőiséggel asszociált külső jegy) első látásra kiderül, hogy nőnemű, mellette az is látszik egyből, hogy inkább boszorkány, mint nő. A család egyébként csupa nőből áll; a családfő Anya-Banya, akinek nevében ott rejlik a „foglalkozása” és a családban betöltött szerepe is, mint ahogy a három lányának neve is árulkodó: a szótagbővülés elárulja, hogy Amarilla közülük a legfiatalabb, Rilla pedig a legidősebb. A három nővér együtt indul el, hogy megakadályozza Király Kis Miklóst Tündér Tercia megtalálásában; eddig otthon tanulták a boszorkánymesterséget Anya-Banyától, most először lépnek ki önállóan a világba. Az önállóvá válás ebben az esetben csak az anyától való elszakadást jelenti, nem az egyedül boldogulást, épp ellenkezőleg: a feladat a három testvért igazi „mesebeli” három rossz szándékú boszorkánnyá kovácsolhatná. Amarilla saját döntése, hogy elszakad

9 Uo., 393–394.

10 *A legkisebb boszorkány* meséje számos ponton párhuzamba állítható Hans Christian Andersen *A kis hableány* című történetével.

11 Mikor nem válik be a csel, nem sikerül Király Kis Miklós csapdába csalása, a boszorkány meggyanúsítja a lányait, hogy beleszerettek az ifjúba, ezért a kudarc. Ld. *Ámi Lajos meséi*. Szerk. Erdész Sándor. Bp., 1968. (Új Magyar Népköltési Gyűjtemény), Akadémiai Kiadó, 90–117.



Lázár Ervin: *A legkisebb boszorkány*, 2015. R: Lengyel Pál rendezését felújította Kuthy Ágnes

a családjától, végérvényesen: mivel ellenük dolgozott és ezzel elárulta őket, a nővérei is elárulják Anya-Banyának, aki megbünteti a család (és a boszorkányság) elárulásáért. Azáltal, hogy Amarilla a szerelmet választja, a boszorkánysága helyett a saját emberi (női) oldala felé közeledik. Áldozathozatala tehát egyfajta nővé érési aktus. Ez pedig nem visszafordítható.

Míg a boszorkánylányok korábbi átváltozásai csak átmenetiek voltak, és mindig vissza tudtak térni az eredeti (báb)testükhöz, Amarilla belső változása és Anya-Banya átka maradandó. Anya-Banya átka így hangzik: *„Elveszem a szemedet, az arcodat, a mosolyodat, a lángoló hajadat, elveszem minden porcikádat! Kirgyola-bergyola-belzebubbancs, Amarilla, szél legyen belőled! Száguldj a világban nyughatatlanul, huhogj, zúgj, sírj, szállj, röpj, te átkozott!”*<sup>12</sup> A fizikai valójától fosztja meg a lányt,

de ahhoz, hogy ez a bábszínpadon megjelenhessen, paradox módon, szükség van egy testre. Igaz, Amarilla szélként való megjelenése alig tekinthető bábnek. Az előadás emberi figurái alulról mozgatott, pálcás bábok, kivéve, amikor repülniük kell: olyankor kisebb, botos bábokkal dolgoznak a színészek. A táltos paripák is botos bábok, míg a már-már hétköznapi róka kesztyűsbáb. Mellettük Amarilla megjelenése szélként csak igen nagy engedményekkel sorolható be a (botos) bábok közé. Valójában a fekete pálcá végén csak egyetlen vékony textildarab van, egy dróttal megformázva, hogy Amarilla alakját idézze. Mégis, attól, hogy a szél nem szélgéppel vagy csak hanggal van érzékeltetve, hanem ennek az egészen egyszerű „bábnek” a mozgatása révén fizikailag (testileg) is megjelenik Amarilla testének (fizikai valójának) hiánya, (jó esetben) nemcsak Király Kis Miklós, de a néző szíve is sajogni kezd.

12 Lázár Ervin: *A legkisebb boszorkány*. Budapest Bábszínház, 2015. 34. (Szövegkönyv)

Mindig lesznek lejegyezhető történetek, mesék, tele mesebeli alakokkal, hatalmas királyokkal, boszorkányokkal és sárkányokkal. Ahogy mindig lesznek sárkányok, úgy mindig lesznek hősök is. A sárkányok hagyományosan királylányokat rabolnak, és ezért vagy egy legkisebb királyfitól, vagy egy szegény vándorlegénytől kapják meg a magukét – vagy magától a királylánytól. Pontosan egy dolog kell ahhoz, hogy egy történetben egy lány/nő hősnővé váljon: az ő saját döntése. A bábtst ennek a döntésnek rendelődik alá, hogy aztán a színpadon a figura képes legyen a hősnői szerep betöltésére. Szerepvállalása és saját testi valójának (és annak minden esendőségének és erősségének) megélése elválaszthatatlanul összefonódik és együtt ágyazódik a kontextusba – még úgy is, hogy egy báb, egy élettelen tárgy testi megéléséről/megélézéséről van szó. Különösen úgy.

Lázár Ervin: *A legkisebb boszorkány*, 2015.  
Lengyel Pál rendezését felújította Kuthy Ágnes



Fotók: Izsák Éva, Éder Vera

## THE PHYSICAL LOSS OF BODY

This article focuses on the analysis of a little girl's puppet, Amarilla, the main character of *The Smallest Witch*. She is a tiny little witch, a fairy tale hero of indefinite age. In a biological sense, it may not be entirely correct to call her a girl; but according to her role in the community, she is. The family is at the center of Amarilla's life; the arc of the performance follows her along the first steps of becoming an adult, gaining her independence from the family and shows how this affects the relationship with her family. She's an unmarried, pre-adolescent (and helpless) girl, making her a character and a female ideal for little girls watching the play to identify with. Only one thing is needed to make her into girl/woman heroine: making her own decision. The body of the puppet is subordinate to this decision so that on stage the figure becomes able to fulfill the role of the heroine. Its role and its own physical experience are inextricably intertwined and embedded in the context – even when it comes to the physical existence/life of a puppet or an inanimate object.



William Kentridge: Drawing Lesson One: In Praise of Shadows, *Hat rajzecke*, 2014.



William Kentridge: *Hat rajzecke*, 2014.

**Hutvágner Éva**

## KLASSZIKUSOK DÉL-AFRIKAI SZEMMEL, DÉL-AFRIKAIK EURÓPAI SZEMMEL

### HANDSPRINGÉK EURÓPÁBAN

A The Handspring Puppet Company<sup>1</sup> évtizedek óta játszik nemzetközi közönség előtt. Bár leghíresebb a londoni Nemzeti Színházzal való közös munkájuk<sup>2</sup>, a Marianne Elliot és Tom Morris által rendezett, 2007-ben bemutatott *War Horse*<sup>3</sup> című előadás, Európában elsősorban az európai színházak klasszikusainak turnézó darabjai, s főként a William Kentridge rendezésében bemutatott darabok alapján ismerjük munkásságukat. Magyarországon az elmúlt években többször jártak, először a *Woyzeck a prérin*nel (*Woyzeck on the Highveld*), amellyel szinte egy időben nyílt meg a Szépművészeti Múzeumban a Kentridge videoinstallációból álló tárlat, másodsor az *Übű és az Igazság Bizottsággal* (*Ubu and the Truth Commission*). A dél-afrikai Fokvárosban alapított bábegyüttest 1981-ben hozta létre Adrian Cohler és Basil Jones. A színházat koprodukciónak és vendégművészek befogadása jellemzi a mai napig, s az 1985-ben létrehozott első, kizárólag felnőtteknek szóló előadását, az *Egy húsvéti feltámadás epizódjait* (*Episodes of an Easter Rising*)<sup>4</sup> övező siker számos vendégművészt csalogatott a társulatba: Esther van Ryswyk, Mark Fleishman, Malcolm Purkey, Barney Simon és William Kentridge is ezt követően talált utat a Handspring Puppet Companybe. A nyolcvanas-kilencvenes évek előadásait az európai közönség csak évtizedekkel az ősbemutató után látta, s a színház fő ismérve a minden irányban nyitott technika-használaton (animációk,

video-installációk, tárgyszínház, maszkok, bábok és teljes alakot elfedő jelmezek, stb.) kívül épp e sikeres előadások hosszú utaztatása – bábművészeti közlőhelyé (klasszikussá?) tétele, vagy finomabban szólva bevezetése az európai színházi kánonba.

A dél-afrikai együttes ugyanis európai, amerikai és angolai bemutatói során többnyire a helyi kultúra által alapműként számon tartott drámák alapján készült bemutatókat visz színre (a már említett *Übű* és *Woyzeck*en kívül többek közt megtalálhatók a *Szentivánéji álm*<sup>5</sup>, az *Odüsszeusz hazatérése*<sup>6</sup> és a *Faust*<sup>7</sup> bemutatói is) – azokat többnyire átjáratva saját kultúrájuk értelmezési tartományaival, sőt az európai közönség által csak részlegesen ismert dél-afrikai történelemmel és politikával, – ezzel egyrészt átértelmezve, másrészt az idegen közeg és az interpretáció által általánossá nagyítva a művek értelmezési terrénumát.

A legfontosabb (európai, egyesült államokbeli és egyesült királyságbeli) kérdés az együttes előadásaival kapcsolatban az „elavulás” és az „előadói szándék”, valamint a klasszikus művek értelmezésének kérdése. A nálunk bemutatott HPC-művek esetében, és különösen a William Kentridge által jegyzett műveknél az ősbemutatók közvetlen kontextusát az akkori jelenre való reflexióként, tehát politikai színházi performanszként foghatjuk fel. Ám miként alakíthat ki egy több mint 20 éves előadás kortárs kontextust?

1 Lapunk több ízben foglalkozott már az együttes munkáival. A Báb-Tár XI. számában jelent meg Henryk Jurkowski írása *Egy ló története* címmel a *War Horse* előadásáról, a XXVIII. számban pedig Balogh Géza *A bábjáték Afrikában* című folyóirat-ismeretése említi a társulat több előadását.

2 A *War Horse* előadásáról az alkotók egy TED-előadásban beszélnek hosszabban, amelyet *A bábjáték szelleme, A katonal mögött* (*The genius puppetry behind War Horse*) címmel adtak elő 2011-ben.

3 A *War Horse* filmváltozata után a magyar kanonizált cím *Hadak útján* lett.

4 Bemutató dátuma: 1985, rendezte Esther van Ryswyk

5 Bemutató dátuma: 1988, rendezte: Esther van Ryswyk és Fred Abrahamse

6 Bemutató dátuma: 1998, rendezte: William Kentridge. Az előadás Monteverdi operája alapján készült.

7 *Faustus in Africa*, 1998, rendezte: William Kentridge.



Georg Büchner: *Woyzeck*, 1992.  
Rendező: William Kentridge,  
Tervezők: Adrian Kohler  
és William Kentridge,  
Zene: Steve Cooks,  
Edward Jordan.  
Handspring Puppet Company.  
Fotó: Barney Simon



A kulturális (és főleg) időbeli szakadék miatt az előadás magyarországi előadásán a befogadókat egy, az „eredeti” előadástól különböző olvasat megképzésére hívja, melyben a jelek olvasása a befogadó kulturális keretében talál referenciákat – azaz saját „politikai és kulturális igényeik deklarálása céljából használja” az előadást.<sup>8</sup> A színház nézése mindenkor kisajátító<sup>9</sup> – az értelmezés lehetősége a befogadói és alkotói kulturális közeg ütköztetéséből születik. A színház, mint interkulturális jelenség jó ideje a befogadói aktivitást célzó kutatások egyik fő területének számít, mivel alkalmas a különböző kulturális kódok működésének problémáit vizsgálni az eltérő kultúrájú befogadók esetében<sup>10</sup>. Azt az előadói és befogadói technikát vizsgálja, amely a különböző kultúrák létmódjainak együttműködésével vagy éppen összeegyeztetethetlenségével ütközik ki – azaz az eltérő színházi gyakorlatok találkozásokor. Miként értelmezzük egy „másik” színházi kultúra által közvetített előadás során, illetve a befogadói kulturális közeg hogyan „sajátítja ki” magának az idegen előadást? Bár az interkulturális színházi jelrendszer és a fordításelmélet kérdéseinek párhuzamát többen vitatják<sup>11</sup>, írásunk arra is kísérletet tesz, hogy e nézetek létjogosultságát igazolja. A színházi előadást eleve potenciális interkulturális jelenségként kezelő megközelítés feltételezi, hogy az előadás az alkotók és a nézői recepciók dialógusára, egymást kiegészítő voltára épül, jelen esetben pedig ez a közösen kialakított végeredmény az egymástól eltérő kultúrákat összekötő médiumként működik. Ez a hordo-

zó-szerep egyrészt az előadás fogalmának megkérdőjelezéséhez, újrateremtéséhez vezethet anélkül, hogy az előadás tényét egyértelműen a befogadó cselekvőképessége vagy az előadás kényszerítő ereje irányába mozdítaná.<sup>12</sup>

### A Woyzeck-sztori

A *Woyzeck a prérin* című előadásukkal 1992 óta turnéznak, s 2011-ben jutottak el vele Magyarországra. Az előadás a bemutató óta a repertoár része, melyet változatlanul játszanak a különböző nemzetiségű közönségnek, mintegy 20 éve.<sup>13</sup> „Klasszikusok azok [a könyvek], amelyeket körülöng a korábbi értelmezések aurája, mögöttük pedig a nyomok, amiket azokban a kultúrákban (vagy kultúrákban, vagy nyelvekben és szokásokban) hagytak maguk után, amelyeken áthaladtak.”<sup>14</sup> A klasszikus fogalma a színházi előadásra vonatkoztatva leginkább az előadás hatástörténetéhez, illetve – kissé populárisabban megragadva a kérdést – a népszerűségéhez köthető. Az első gondolatkor a kulturális emlékezet és talán a színházi határátlépések kérdésébe torkollik. A mindenkori kultúrpolitika, emlékezetpolitika, a színházmenedzselés mellett számtalan kérdésre vezethető vissza a játékhagyományok és drámaszövegek viszonya, ám ami elemzésünk szempontjából lényegesebb: a klasszikus fogalmának bizonyos szövegekhez, szerzőkhöz kapcsolódása az előadásokon keresztül. Azt mondhatjuk, hogy akkor klassziczizálódik egy előadás, ha az előadás mikro- vagy makro-

8 Heltai Györgyi: Színház és interkulturalitás. *Tabula* 6/1., Bp., 2003.

9 Kisajátító, és nem vehető össze a kulturális antropológia által pontosított kérdéskörrel, például a nyolcvanas években kicsúcsosodott Writing Culture-vita kritikai észrevételeivel. A (kutatói, nézői) kulturális háttér, amivel az idegen kultúra produktumának értelmezésére vállalkozunk, esetünkben az előadás sikerének (sőt működőképességének) kulcsa – nélküle a vendéglőadásokat valóban csupán kimerevített kiállításként lehetne nézni, ahogy ezt Jákfalvi Magdolna is megjegyzi kritikájában. (<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3656/william-kentridge-the-handspring-puppet-company-woyzeck-a-highvelden-trafo-cafe-budapest-kortars-muveszeti-fesztival-2011/>)

10 Vö: P. Pavis: Theatre Studies and Interdisciplinarity, Theatre Research International. Cambridge University Press, 2001., Fischer-Lischte, Interculturalism in Contemporary Theatre, in: P.P. The Intercultural Performance Reader, 1996. 27–40.

11 Jaqueline Lo, Helen Gilbert: Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis *The Drama Review*, Vol. 46, No. 3, 2002, p. 31–53.

12 Vö: Compagnon: *Az elmélet démona*. Pozsony, 2006, 168

13 A társulat honlapján szereplő adatok szerint az előadások helyszíne Dél-Afrika, Németország, Belgium, Svájc, Anglia, Kanada, Spanyolország, Svédország, USA, Ausztrália, Új-Zéland, Izrael, Franciaország, Olaszország, Lengyelország és Spanyolország volt.

14 Italo Calvino: *Why read the Classics?* (Miért olvassunk klasszikusokat?) 1999. 4.

szinten képes törést okozni azon a fogalomkereten, amelyet az adott mű megképződött jelentésmezőjeként fogtunk fel addig, tehát az adott színházi vagy nézői szokásrendben nyomot képes hagyni. Ez utóbbi problémához rögtön kérdések csatlakoznak. A Woyzeck-előadások szövegkönyvének alapjául szolgáló kanonizált szövegvariánsok maguk is színházi előadásokhoz, rendezésekhez kapcsolódnak inkább. A Woyzeck-kép kialakulása a szerkesztői erőszak és a faximile-kiadások történeteként is megírható. Az 1836-ban írt (és a szerző 1837-ben bekövetkezett halálakor töredékesen maradt) szöveg első nyomtatott kiadásáig egészen 1979-ig kellett várni. A Karl Emil Fanzos nevéhez köthető, Woyzeck című szövegvariáns „rosszul szerkesztett és erősen szennyezett”<sup>15</sup> első kiadása volt a szövegnek – a cím valójában Büchner olvashatatlan és apróbetűs kézírásának köszönhető, és a kézirat lapjainak rossz minősége miatt csak egy 1921-es vizsgálat következtette ki a ma is használatos címet, ekkor Georg Witowsky közölte helyes címmel a szöveget. A szöveg első érdemi kiadása 1922-ben Fritz Bergemannnak köszönhető. Az 1967-es Lehmann-féle „történeti-kritikai”<sup>16</sup> kiadás és az Egon Krause által szerkesztett 1969-es kiadás Richards szerint az első kiadás továbbgondolásaként olvasható. A Henri Poschman által kiadott szöveg az 1981-es faximile-kiadásra támaszkodhatott (Gerhard Schmidt), e verzió hatása kimutatható a későbbi kiadások során is. A Színház folyóirat 1999-i drámapellékletében közli<sup>17</sup> Büchner töredékesen fennmaradt, rengeteg filológiai kérdést felvető, valójában több helyütt kibogozhatatlan szövegváltozatait, a három, saját kezűleg készített szövegvariáns, melyek „nemcsak a büchneri írásmódot, rövidítéseket, a szereplők elnevezésében tapasztalható esetlegességeket” őrzik meg, hanem igyekeztek „az értelmetlenségeket is hűen visszaadni”<sup>18</sup>. Emellett a szöveg külsőalakjának jellegzetességeit is megjelenítették, a húzásokat,

utólagos lapszéli betoldásokat, aláhúzott vagy törölt instrukciókat, sőt a skicceket és „rajzokat”, a lapok hosszára húzódo kihagyásokat is jelzik. A szöveg szerkesztése, a faximile-kiadás imitálása, azaz a kéziratok „nem értelmezése” valójában tudatos döntés eredménye, hiszen a színpadi- és kiadásvariánsok mindegyike szükségszerűen „ollózmány”<sup>19</sup>. Az eredeti kézirat négy egységből áll: három szövegváltozat-variáns és egy különálló, sehova nem illesztett lapot tartalmaz, amely egy, szervesen egyik verzióba sem illeszthető jelenetet tartalmaz. Az első két verzió főléoi és a harmadik, egészként felfogható, quattro lapokból álló drámapariáns lényeges, a szöveg egészére kiterjedő eltéréseket mutat, eltérő hangsúlyokkal, eltérő indokokkal, motivációkkal.

Mit jelent egyáltalán az, hogy egy dél-afrikai előadás Woyzeck címen játszanak? Az előadás szereplői, motivációi, dramaturgiája miként használja ki azt a kivételes helyzetet, melyet egy virtuális (olvasmányokból, előadásokból, filmekből vagy akár iskolai tanulmányokból összeálló) Woyzeckkel folytathat? Miként kell kezelnünk azt, hogy a Woyzeck előadása támaszkodik a Woyzecket ismerő nyugati közönség befogadására, és így az olvasói interpretációkkal is kapcsolatba kerül, az előadás a szöveggel kapcsolatos hermeneutikai körbe is belép, még ha csak a Woyzeckkel kapcsolatos értelmezési körök egy, nem kizárólagos részeként is tekintjük ezt?

Azt láthattuk, hogy nem lehet meghatározni egy, kanonikus szövegvariáns: a különböző „ollózmányok” azonban csoportosíthatók a híresebb előadások és filmadaptációk köré. Az 1913-as, Eugen Killi rendezte ősbemutatót (München, Residenztheater) követően az előadás valódi sikerét Michael Ewans az 1921-es előadáshoz (Max Reinhardt<sup>20</sup>) köti, az előadás történetének első felívelő szakaszaként az 1933 és 1945 közötti időszakot nevezi meg – és röviden vázolja mindazon drámaírókat, akikre nyilvánvalóan befolyással volt a Woyzeck. A nézői emlékezet, bár

15 David G. Richards: *Georg Büchner's Woyzeck, A History of Its Criticism*, 2001.

16 Michael Ewans: *Georg Büchner's Woyzeck, Translation and Theatrical Commentary*, New York, Peter Lang, 1989, 9.

17 *Színház*, drámapelléklet, 1999.

18 uo.

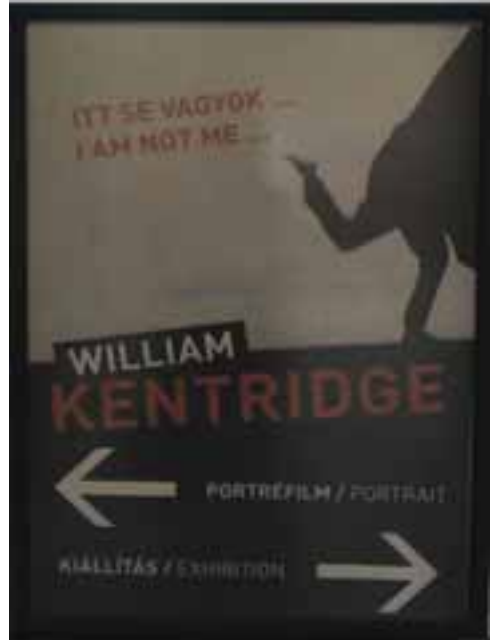
19 uo.

20 Wolfram Viehweg: *Georg Büchner's Woyzeck auf dem deutschsprachigem Theater*. Books on Demand Verlag, 2008. 81.

megannyi elemből áll össze, és csak találgatni lehet a hatás eredetéről, olyan „forrásokhoz” vezethet, mint például az 1925-ös Alban Berg-rendezte *Wozzeck* című opera vagy a szintén híres Ingmar Bergman-féle 1969-es előadás, vagy a talán legismertebb, az 1979-es Werner Herzog-rendezte film, amelyek változatos módon alkotják meg vagy írják felül a néző *Woyzeck*-képét. Így tehát az előadások önálló, azonban mégsem független entitásként jelentkeznek. A *Woyzeck*-jelenség esetünkben egy, a szöveg írásos hagyományához, ehhez a legalább nagy vonalakban megfogható egységhez bármiféle módon kapcsolódó minden megnyilvánulásból áll – így például korábbi színházi előadások, kritikai diskurzusok vagy akár egy tartalmi összefoglaló egy gimnáziumi szövegekönyvben is szorosan kapcsolódhatnak a befogadói értelmezéshez. A *Woyzeck* a prérin egy virtuális *Woyzeck*-kép és az aktuális befogadói kontroll összjátéka.

### **Itt se vagyok, a ló nem is az enyém**

William Kentridge *Itt se vagyok, a ló nem is az enyém*<sup>21</sup> (*I am not me, the horse is not mine*) című installációs kamarakiállítása 2011. szeptember 20-án nyílt meg a Szépművészeti Múzeumban, amely mellett egy, a művészről szóló portréfilm is látható volt. Az alkotó október 4-én egy beszélgetésen vett részt – ennek alkalmából több alkotását is vetítették aznap, így láthattuk a *Soho* és *Félix*, az *Árny-folyam* és az *Übü* és az *Igazságbizottság* című animációs filmet is. Az installáció közvetlenül értelmezhető az alkotó tárlatainak és ars poeticájának fényében. A kiállítás képköltészet és politikai pamflet egyszerre, amely az 1917-es forradalom eszméinek bukástörténetét meséli el (sőt a videók közt található a Szovjet Kommunista Párt Központi Bizottságának 1937. februári üléséből vett idézetek sora), a kiállítás címe is egy orosz közmondást idéz a felelősség elhárításáról. A több, egymással



William Kentridge kiállítása: *Itt se vagyok...*, Szépművészeti Múzeum, 2011



párhuzamosan játszott anyag mindegyike a terem középpontja felé néz, a rövidfilmek dramaturgiáját a pár perces felvételek és a zene ritmusa, az alapmotívumok és a képek párhuzama, a mozgássorok ismétlődéseinek egymásra vetülése alakítja ki.

21 A címet a Szépművészeti Múzeum kamarakiállításának magyar címadása alapján vettük át.



*Übü és az Igazság Bizottság*, 1997. Rendező: William Kentridge. Író: Jane Taylor, Animáció: William Kentridge, koreográfia: Robin Orlin, Bábtervezés: Adrian Kohler, Zene: Warrick Sony, Brendan Juy. Fotók: Jókuti György (2011, Trafó) és HPC archív

A nyolc csatorna mindegyikén más és más felvétel közül a legjelentősebb motívum Gogolnak *Az orr* című művét központba állító animációs figura, egy óriás, két lábon járó orr. Az ő utazását látjuk több felvételen: legurulását egy lépcsőn, zongorázását, úszását a medencében, vagy épp azt, ahogy Sztálin fejét rajzolja a falra. Az animációs filmek közül e kettő (*Az orr* és az 1937-es központi bizottság felirata és a forradalom képei) párhuzama mellett számos képi párhuzamot hoz Kentridge: a táncoló parancsnok sziluettje, a feliratokból álló elemek tánca és összeragadása, a fekete árnyalokat vonzó ember csak pár apró elem, részletek. A néző dolga, hogy az installáció terében az egyenként is elemezhető animációs sort összerakja egy értelmezhető egységgé. A töredékesség narratívájával élő installáció hasonlósága az előtér-háttér kettősében animációt megjelenítő előadásokkal (vö. Woyzeck) éppen az, hogy a töredékek kiegészítése, összekötése a nézőre váró kreatív feladat, amely pont az ő kulturális háttere által alkotja meg az installáció vagy előadás jelenében és terében a kontextust. Azáltal, hogy a néző éppen Fokvárosban vagy Budapesten tartózkodik, kitölti a ritmikusan ismétlődő részeket: a politikai utalások, a gogoli motívumok, a táncbetétek az éppen jelenlevők gondolkodásának azon lemezeit mozgatják meg, amik összekötik ezeket az elemeket. A mű

zárságának tapasztalatát paradox módon ez a kiegészítő értelmezés adja. A töredék azt ígéri a nézőnek, „*hogy valami neki megfelelő helyrehoz, és teljessé egészít ki, vagy az a mindig keresett másik töredék is lehet, amely saját élettöredékünket teljessé egészíti ki*”<sup>22</sup>

### „Saját történelmünkéből is mennyire ismerős indok ez...”<sup>23</sup>

Ugyanígy az értelmezés és megélés határpontjain játszó *Übü és az Igazság Bizottság* is egy konkrét politikai-történelmi eseményt, a Truth and Reconciliation Committee (Igazság és Megbékélés Bizottság) 1996-os működését állítja előadása középpontjába. Az 1997 óta turnézó előadás Übü papája és Übü mamája az apartheid rendszerének kiszolgálói és élvezői az előadásban. Az előadás a bizottság megalakulásának, az igazságtételnek a problémáját dolgozza fel: a cél a megbékélés, amelyben a bűnbánást mutatók nem kapnak az előadás során folyamatosan bemutatott, súlyos és a szemünk láttára felidézett szenvedéssel egyenértékű büntetést.

Az előadásban Übü szerethetően vagy éppen utálhatóan kisszerű figurája és túlfűtött felesége komikus viselkedése, önmentegései éles ellentétben állnak a bábok letisztult játékával. Az ő színész-alakjuk mellett láthatjuk a (bizottság számára) vallomástevők rövid bábjeleneteit, amelyekben az áldozatok és családtagok mesélnék

22 Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, 1994. 52

23 Papp Tímea: Önemlékmű. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5859/william-kentridge-handspring-puppet-company-ubu-es-az-igazsag-bizottsag-trafo/>



Übü és az Igazság Bizottság, 2011. Trafó

a velük történt szörnyűségekről. A vallomások, gyakran fordító segítségével tolmácsolva jelenetekben a bábok, mint az „emberek” (élő, hozzájuk képest méretileg is jóval nagyobb, hatalmasabb, talán éppen a hatalom maga) számára kiszolgáltatott figurák jelennek meg. Az Übü-házaspárt játszó színészek (Busi Zokufa és Dawid Minnaar) hangsúlyos, karikírozott színészi játék mellett minimalista, a báb mozgásának keretében realista játékkal válnak emlékezetessé<sup>24</sup>. Az előadás, mint annyiszor, a háttérben vetített animációt vonultat fel – ám itt, ellentétben a Woyzeckkel, nem a belső, hanem a megélt külső világ asszociációit mutatja meg, különböző képek és feliratok segítségével árnyalja vagy éppen leplezi le a rendszer és a benne élő hivatalnok Übü bűnösségét. Az elhangzó vallomások, a fordításban megjelenő tanúságtevők mondatai és Übüék igazsága mégsem úgy áll egymás mellett, hogy a néző kívülről érezze magát: nem kétséges, hogy a néző maga a Bizottság, az ő helyi értékén van. Az apartheid utáni időszak bizottságait vagy akár a konkrét történelmi korszak bűnösségének mértékét nyilvánvalóan csak részlegesen ismerő közönség így olyan helyzetbe kerül, mint egy pártatlan bíróság: a látottak alapján, pusztán a vallomások megrázó ereje és az erőteljesen a memóriába égő háttér-vetítések képei alapján (amelyek igen gyakran utalnak a médiára és annak egy-egy kiragadott plakátmondatára) kell döntenie. Értelmezési lehetőségünk

éppúgy korlátolt és tágító jellegű, mint az előbbi Kentridge-előadások során.

A történelemben élő kisszerű, megalkuvó ember figurája mellett a Kentridge-előadás a hatalom elszenvadóinak százait rendeli hozzá klasszikus Übü-értelmezéseinkhez. A hatalom addiktív vonzásához a túldalolt, amely kárvallottja a hatalmasok játéknak. Ám a darab értelmezése mégis problematikusává válik amiatt, hogy annak értelmezési lehetőségei erősen feltételezik egy több évtizedes, konkrét politikai esemény ismeretét. Hiába újították fel a darabot az elmúlt időszakban, hiába jelenik meg utalásképpen a bábszínpadon gyakran hasonlóan ábrázolt, és az előadás története óta rögzült, ám itt fekete-Übüként megjelenő, nagy hasán spirált viselő figura. Az előadás konkrét és kontextusától, az előadás születési helyétől és idejétől függetlenül, csak háttérismeretek birtokában illeszthető vissza az európai néző kontextusába. „Gadamer szerint a klasszikus kiemelkedik az ízlés változásaiából, minden korszaknak a magáét mondja”<sup>25</sup>. A színház a nézővel ér véget, akinél esetünkben a megélés, az átélés, sőt talán a megértés<sup>26</sup> lehetőségeinek hiánya válik az előadás fő mondanivalójává, ugyanis segít rádöbbenni egy konszolidációs időszak traumákra visszatekintő közönyére.

Fotók: Handspring Puppet Company és Jókúti György

24 A HPC bábjainak kimunkáltságához hozzátartozik, hogy a bábkészítés során az egyik legfontosabb szempontnak a báb légzési lehetőségét tartják.

25 Gunter Scholtz: *Die theologischen Probleme des Klassik-Begriffs*. Rudolf Bockholdt (Hrsg.), 21.

26 vö. „Kentridge és a Handspring művészei szinte végletekig feszegetik a formai és tartalmi határokat, s ezzel mind a befogadásban, mind a követhetőségben [...] zavart idéznek elő, mint maga a téma.” Goda Mónika: *Az elhibázott feketén-fehéren*. Színház, 2016. 49. évfolyam 2. szám, 15.



Übű és  
az Igazság Bizottság  
2011. Trató



*Übú és az Igazság Bizottság*  
2011. Trafó



Fotók: Handspring Puppet Company  
és Jókúti György

## THE HANDSPRINGS IN EUROPE

This article introduces the work of a South African ensemble, the Handspring Puppet Company, as reflected in the European reactions to puppet performances during the group's international tour. The author looks for connections between the performances (mostly) associated with William Kentridge's name and the reception of the artist's artistic installations in the context of South African history and politics and the interpretive horizon of European classical works.



Marek Waszkiel

*Fahajas boltok*, 2008. BTL,  
R: Frank Soehnle,  
T: Sabine Ebner.  
Fotók: Krzysztof Bieliński



*Fahajas boltok*

**Balogh Géza**

## A RÖVIDTÁVFUTÓ MAGÁNYOSSÁGA

(MAREK WASZKIEL BÁBSZÍNHÁZAI)

Előre kell bocsátanom, hogy az alábbi írásban – a látszat ellenére – nincs semmi ironia. Csupán azért vettem kölcsön és fordítottam visszajára Tony Richardson<sup>1</sup> híres filmjének címét,<sup>2</sup> mert úgy gondoltam, hogy pontosan megfelel annak az attitűdnek, amely Marek Waszkiel (1954) két bábszínház-igazgatói tevékenységét jellemzi.

Amikor 2014-ben átvette a poznańi Teatr Animacji vezetését, így fogalmazta meg a programját: „Az Animációs Színház a bábok, a tárgyak, az animátorok és a színészek színháza, amely sokszínű viszonyt képes kialakítani a halott és életre keltett anyaggal. Gyermekszínház, de az ifjúság és a felnőttek színháza is, mindazoké, akikben még nem tompult el az érzékenység, vagy akik még nem estek áldozatul azoknak a társadalmi-kulturális sztereotípiáknak, amelyek lenézik a gyerekeknek szóló művészeteket, így a bábszínházat is. Az Animációs Színház arra tanít, hogy gondolkodjunk önállóan, hogy gondolkodjunk a jövőről, hogy ne dőljünk be a közhe-lyeknek, hogy érzékenyek legyünk a szépre.”

Pontos, szakszerű definíció, olyan, amilyent egy tudóstól el lehet várni, aki évtizedek óta él a báb-játék bővületében, aki átélte a huszadik század hetvenes éveinek nagy változásait, a bábjátékost rejtő paraván száműzését, a Jan Dorman<sup>3</sup> hadüze-nete nyomán kialakult megdöbbenést és az utóbbi

évtizedek forradalmi változásait. Tadeusz Kudliński szellemes és okos könyve, az *Egy teatromániákus útikalauza* Grotowski mellett két jelentős alkotó munkásságát elemzi a hetvenes évek kiforrott lengyel avantgárd színházából: Tadeusz Kantorét és Dormanét. Utóbbiról ezt írja: „Dorman teljes jogú színházi nézőnek tekinti a gyereket, akivel szót kell érteni. De nem kész és nyilvánvaló képeket vagy képleteket kínál, amelyek mindenki számára »magától értetődőek«, azonnal és végérvényesen, és amelyeknek a végén ott éktelenkedik a megfelelebezhetetlen tanulság. A megértés nála más tőről fakad. Fel kell ébreszteni a gyermeki képzeletet, aktivizálni kell annak érdekében, hogy elszakadjon a valóságtól és konvencióktól.”<sup>4</sup> Marek Waszkiel szerint Dorman „a kísérletező bábos fenegyerek sajátos pozícióját töltötte be Bedzinben. Szerzői színházat alapított: az asszociációk színházát, kollázs színházat, a konvenciókat elegyítő gyerekjátékok műhelyét. Makuszyński: Cérnácska szabócska<sup>5</sup> című darabjának előadásában végérvényesen elvette a paravánt, a színészt bábbal vagy báb nélkül kiállította a színpadra.”<sup>6</sup>

A bábszínház világciklopédiája Lengyelország bábművészetéről szóló esszéje akkoriban keletkezett, amikor szerzője a Białyostoki Bábszínház igazgatója lett. Tekinthető akár önvallomásnak, vagy

1 Tony Richardson (1928–1991) angol színházi és filmrendező. Első nagy sikerét John Osborne (1929–1994) *Nézz vissza haraggal* (Dühöngő ifjúság, Look Back in Anger, 1958) című korszakos jelentőségű drámájának színpadra állításával aratta. 1958-ban Osborne-nal filmvállalatot alapított, amely fontos szerepet játszott a brit film megújításában és a Free Cinema alkotóinak elindulásában.

2 A *hosszútávfutó magányossága* (The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962) az angol társadalom szigorú játékszabályainak leleplezése és elutasítása. Főhőse egy javítóintézeti anarchista.

3 Jan Dorman (1912–1986) lengyel bábművész, festő, tervező, rendező, 1978-ig a Bedzinben működő Teatr Dzieci Zagłębia (A Zagłębiei Gyerekek Színháza) igazgatója. (Zagłębie történelmi régió Sziléziában. A szó jelentése: medence. A sziléziai medencére utal.) A színház 1996-ban felvette Jan Dorman nevét.

4 Tadeusz Kudliński (1898–1990): *Vademecum teatromana*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Varsó, 1976. 300–301.

5 Krawiec Niteczka, 1958

6 Marek Waszkiel: *Pologne*. In: *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*. L'Entretemps, Charleville-Mézières, 2009, 552.

székfoglalónak is. Gondolom nem kis meglepetést okozott szakmai berkekben a kinevezése. Én nem lepődtem meg. Akkor már hosszabb ideje jól ismertük egymást, együtt jártuk a világ bábfesztiváljait, és pontosan tudtam, hogy gondolkodása fényévnyi távolságra esik a szobatudós észjárásától. Titokban talán voltak színházcsinálói ambíciói. De nem az önmegvalósítás szándéka vezérelte, ezse ágában sem volt, hogy bebizonyítsa a világ számára rátermettségét a színházi gyakorlat mindennapjaiban. Viszont volt egy határozott víziója a 21. század bábszínházáról, ami nélkül többen nekifogtak már nem kevés önbizalommal a színházcsinálásnak, de a közhelyeken és a külsőségek felszínes másolásán nemigen tudtak túllépni. Waszkiel a Varsói Egyetem Polonisztikai Tanszékének elvégzése után szinte azonnal megtalálta azt a területet, amelyen kiteljesíthette tudományos ambícióit. Doktori disszertációját lengyel báb történetből írta *A bábszínház Lengyelországban 1945-ig*<sup>7</sup> címmel, ennek folytatása a 2013-ban megvédett habilitáció a második világháború utáni korszak lengyel bábművészetéről, *A bábszínház Lengyelországban 1944–2000*.<sup>8</sup> És közben tanítani kezdett a varsói Aleksander Zelwerowicz Színházművészeti Akadémia 1975-ben, Białystokban megalakult Bábművészeti Tanszékén, amelynek később egyetemi tanára, dékánja, majd rektorhelyettese lett. Ez a pedagógusnak is kiváló alkalom arra, hogy a tanítványaival együtt felfedezze ennek a különös műfajnak a rejtett tartományait és minden más műfajtól eltérő sajátosságait. A Białystoki Bábszínházat hét évadon át, 2005-től 2012-ig igazgatta. Ez a korszaka még csak némi erőszakkal nevezhető „rövidtávfutásnak”, hiszen ennyi idő alatt fel lehet építeni egy rendszert, amelyben felnőttek és gyerekek számára világosan kiderül, milyen színház alakul a szemük előtt. A 2009-ben készült Andersen-mese, *A rendíthetetlen ólomkatona* előadása például meglehetősen

szokatlan módon közelített az ismert témához. A kétszemélyes játék csak a metaforát vette kölcsön a féllábú ólomkatona és a papírtáncosnő történetéből. Jacek Malinowski szövege és rendezése valójában a Költő és a Múzsza lírai párbeszéde. Képzeltetbeli találkozásuk során tárgyak, hangok, fények segítségével újrafogalmazódik a mese, amely csupa titok, akárcsak a bennünket körülvevő valóság megkopott darabjai: egy skatulya, egy asztalfiók, egy ébresztőóra. A tárgyak segítségével születik meg a színház illúziója. A poétikus hangvétellő előadás nem a gyermeki értelemlre számít, hanem a különös atmoszféra megteremtésével a szavak és használati tárgyak bizarr összefüggéseire irányítja a közönség figyelmét.

A białystoki hét esztendő hajmeresztő vállalkozás. Tizenkét felnőtt-bemutatót tartanak. Ez az időszak termésének majdnem a fele. Magától értetődik, hogy felnőtteknek is játszának. Nem virtusból, nem nagyravágyásból. Sem az eszköztár, sem a gondolati tartalom nem tesz különbséget gyerek- és felnőtt néző között. A kétféle tevékenység ugyanabból a meggyőződésből fakad. *„A felnőttesség nem életkor kérdése – jelenti ki távozásakor az igazgató. – Sokkal inkább az önálló gondolkodás, a kérdésfeltevés készsége, a tévedés kockázatának vállalása, ismeretlen tartományok felfedezésének vágya. A felnőttek gyakran nagyon fiatal emberek, és többnyire ők töltik meg a színházak nézőterét. Nyitottak, őszinték és ábrándoznak. Mint a költők, a filozófusok, mint mindazok, akikben valamivel több érzékenység van, és nem félnek attól, hogy kinevetik őket.”*<sup>9</sup>

A bemutatók nagyon különbözőek. Felfogásban, technikai megoldásban egyaránt. A sokarcúság sok kockázatot rejt. Sok színház éppen azzal veszti el önálló arculatát, hogy különféle alkotók művei jelennek meg a színpadon. Ilyenkor szoktuk megkérdezőjelezni, vajon van-e elképzelése egyáltalán a vezetőnek arról, milyen színházat akar csinálni. Marek

7 *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Lengyel Tudományos Akadémia Művészeti Intézete, Varsó, 1990.

8 *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Aleksander Zelwerowicz Színházi Akadémia, Varsó, 2012

9 Marek Waszkiel utószava Krzysztof Bieliński: *BTL – Lalki* (Białystoki Bábszínház – Bábok) című fotóalbumához. A Białystoki Bábszínház kiadása, Białystok, 2012, 139.



*Antigoné szelleme*, 2011.  
Bialystoki Bábszínház,  
R: Fabrizio Montecchi

*Egy, kettő, három, Baba Jaga*,  
2011. BTL  
R: Anna Iwanowa Braszinska



*Valerie*, 2008. BTL,  
R: Alain Lecucq



*Białystok fekete madarai*, 2012. BTL,  
R: Eric Bass,  
T: Eva Farkašová

*Mars, mars Gombrow...ski*, 2010. BTL,  
R: Christoph Bochdansky



*Homlokzat*, 2007. BTL,  
R: Eduardo de Paiva Souza,  
Fotó: Bogumił Gudalewski

Waszkiel színházában sokféle író, rendező, tervező dolgozik. Ezek néha egymással is vitatkoznak. Az igazgató egyetlen dologban kérlelhetetlen: a minőségben. Színházában korunk legkiválóbb bábjátékosai fordulnak meg. A hazai bábjátás különböző életkorú alkotói mellett azok a feddhetetlen tekintélyű külföldi művészek, akik részt vettek a 21. század nagy bábszínházi forradalmában, és a saját útjukat járják. Mint Eric Bass<sup>10</sup> (Egyesült Államok), Fabrizio Montecchi (Olaszország), Frank Soehnle<sup>11</sup> (Németország), Eduardo de Paiva Souza (Hollandia), Alain Lecucq (Franciaország), Christoph Bochdansky (Ausztria) rendezők, Julija Skuratova (Litvánia), Pavel Hubička (Csehország), Nicoletta Gariotti (Olaszország), Sabine Ebner (Ausztria), Eva Farkašová (Szlovákia) tervezők és mások.

A brazíliai születésű, Hollandiában élő Eduardo de Paiva Souza 2003-ban robbant be a nemzetközi köztudatba *Az angyal* című szőlőjátékával. Két évvel később mintha az ellentét-párjával mutatkozott volna be: a *Hajnalcsillag* a bábball való együttjátás másfajta lehetőségeit kutatta. Itt báb-teremtőmánya a tökéletes ördög képében jelent meg. Paiva táncos és bábjátékos. A táncos Paiva a lábait, bábjátékos énjé pedig a kezeit kölcsönzi az életre keltett bábnak. Különös nemi aktusban egyesül partnerével. Felolvad benne, ketten együtt egyetlen lényt teremtenek. Ebben az erotikus kapcsolatban eltűnnek a nemek, a mozdulatok hol férfiasak, hol pedig puha, feminin jelleget öltenek. Egy-egy pillanatban Michael Jackson mozdulatait véljük felfedezni, a történet vége pedig mintha Godard *Bolond Pierrot* című filmjének befejezését idézné: másképpen

nem szabadulhatunk meg a bennünk élő sátólól, csak úgy, ha felrobbantjuk magunkat.

A Białystoki Bábszínházban 2007-ben létrehozott produkciója, *A homlokzat* minden szempontból eleget tett a szerzői színház kritériumainak: társrendezője, az angol Paul Seweryn Norton segítségével saját témáját valósította meg egy workshop keretében: ő a rendező, a bábtervező és az egyik főszereplő a nagy apparátussal létrehozott előadásban. De a különféle emberi indulatokat bemutató metaforikus történet töredékei nem mindig tudtak egységes látomással összeállni, az öreg panzió lakóinak és látogatóinak sorsa etűdök némileg vontatott sorozata maradt.

Azok voltak a legizgalmasabb és legértékesebb előadások Białystokban, amelyek különböző nemzetiségű alkotók összefogásából jöttek létre. Mint Eric Bass megrendítő lengyel témájú zsidó legendája, a *Białystok fekete madarai* (társrendező: Ines Zeller Bass, koreográfus: Shoshana Bass, tervező: Eva Farkašová), amely a kiváló amerikai bábjátékos színháza, a Sandglass Theatre és a Białystoki Bábszínház közös produkciójaként jött létre. Hasonló szellemben született Frank Soehnle rendezésében és Sabine Ebner tervezésében Bruno Schulz<sup>12</sup> *Fahajas boltok* című elbeszélésének feldolgozása, vagy a Witold Gombrowicz írásából készült *Mars, mars, Gombrow... ski* az osztrák Christoph Bochdansky rendezésében és tervezésében.

A Białystoki Bábszínház fiatal intézménynek számít a lengyel bábszínházak változatos térképén. Csak 1960-ban jött létre az 1944-től működő műkedvelő Tücsök Együttes (Teatr Lalek Świerszcz) államosításával.

10 Eric Bass (1947) amerikai bábművész, rendező, pedagógus. Német feleségével, Inez Zellerrel 1982-ben Münchenben megalapította a Sandglass Theatre-t, majd néhány év múlva Putneyban (Vermont, USA) telepedtek le. Dolgozott Ausztráliában, Finnországban, Kambodzsában, Nicaraguában, Salvadorban. Több alkalommal Magyarországon is fellépett. A jelenkori bábjátás kiemelkedő személyisége.

11 Frank Soehnle (1963) német marionettjátékos, rendező. 1987 és 1990 között Karlsruheban alapított bábszínházat, 1991-től Tübingenben működik. Számos bábművészsképző iskolában vezetett mesterkurzusokat.

12 Bruno Schulz (1892–1942) a lengyel próza abszurd áramának Gombrowicz mellett legkiemelkedőbb alakja. Mindössze két kötetnyi elbeszélése maradt ránk. A *Fahajas boltok* (Sklepy cynamonowe, 1934) önéletrajzi elbeszélés-ciklus. Világa álmvilág, műveinek nincs cselekménye, az irreális és a valóságos elemek mítoszteremtő módon keverednek bennük. Kafka első lengyel fordítója volt, ezért sokan hasonlítják írásait az ő műveire. A német megszállás idején gettóba zárták, és egy gestapós a nyílt utcán megölte.

Igazi arculata 1969-től kezdett kialakulni, amikor húszt évén át Krzysztof Rau<sup>13</sup> igazgatta. Ő alapozta meg a felnőtt előadások tradícióját is olyan bemutatókkal, mint Tadeusz Rózewicz *Kartoték*, Vaszilij Suksin *Harmadik kakasszóra*,<sup>14</sup> vagy Mrožek *Rókadadászat*<sup>15</sup> című műve.

Poznańban még erőteljesebb hagyományokkal kellett megküzdenie Waszkielnek, amikor 2014 februárjában átvette a színház vezetését. A többszörös névátalakítás is jelzi az 1945-ben alakult színház arculatváltásait,<sup>16</sup> de főként Leokadia Serafinowicz<sup>17</sup> tizenhat éves igazgatása hozott komoly változásokat a társulat életében. Elsősorban lengyel klasszikus művek bábszínházi adaptációival keltett országos feltűnést (Galczyński: *Bączyński professor bálja*,<sup>18</sup> Witkiewicz: *A tintahal*,<sup>19</sup> Wyspiański: *Menyegző*,<sup>20</sup> Norwid: *Wanda*<sup>21</sup>). Hogy az új igazgató valamilyen formában kötődni kívánt elődei törekvéseihez, azt világosan kifejezte az a 2015-ben megrendezett kiállítás, amely hetven év munkáit mutatta be az egykori Marcinek és a jelenlegi Teatr Animacji történetéből.

Marek Waszkiel három és fél éves igazgatása alatt huszonnégy bemutatót tartott a színház. Elképesztő szám. Még akkor is, ha tudomásul vesszük, hogy a lengyel bábszínházak jóval nagyobb társulatokkal működnek, mint a magyarok, és a produkciók párhuzamosan

készülnek. (A Teatr Animacji társulata húszt állandó színnel rendelkezik. Tegyük hozzá, hogy a műhelyek és a műszaki dolgozók létszáma nem nagyobb a nálunk megszokott átlagnál.)

Okoskodásnak tűnhet, ha az első bemutatóból, Witkiewicz *Suszterekjéből*<sup>22</sup> messzemenő következtetéseket vonnánk le arra vonatkozóan, hogy az új vezetés Leokadia Serafinowicz törekvéseire próbál visszautalni a lengyel abszurd szürrealista remekével. De feltehetően ez még a távozó igazgató, Janusz Ryl-Krystianowski döntése, ahogy az általa rendezett állatmese, *A kígyó* is a zökkenőmentes folytatás jegyében jött létre.

Kevésbé látszik tévedésnek, ha a 2014/15-ös évad első premierjét, *A sárkányokat*<sup>23</sup> tekintjük az új időszak kezdetének. A szlovák Marián Pecko, a beszercebányai Színház az Útkereszteződésnél volt a rendezője, tervezője pedig Eva Farkašová.

A bemutatók gazdag választékából ezúttal is a külföldi vendégek névsorát kell kiemelniünk. A sort a jelenlegi bábművészet egyik legizgalmasabb egyénisége, Neville Tranter<sup>24</sup> folytatta 2015 decemberében *Molière* című előadásával, amely saját színháza egyszemélyes játékanak adaptációja hat színészre. 2016 májusában Eric Bass ismételte meg a korábban Białystokban is bemutatott *Fekete*

13 Krzysztof Rau (1937) rendező, bábművész, színházvezető, pedagógus. Teatr 3/4 Zusno nevű színháza az egyik első családi bábszínház volt a rendszerváltozás után Lengyelországban. Többször dolgozott Magyarországon a győri Vaskakas Bábszínházban.

14 Vaszilij Suksin (1929–1974): Do tretyih petuhov, kisregény, 1975.

15 Polovanie na lisa, 1989.

16 1945 és 1960 között Teatr Lalek (Bábszínház), 1960-tól Teatr Marcinek, 1989 óta Teatr Animacji.

17 Leokadia Serafinowicz (1915–2007) a lengyel bábművészet kiemelkedő alakja, tervező, rendező, bábjátékos, színiigazgató. Képzőművészeti tanulmányok után 1948-ban, a krakkói Grotteska társulatánál kezdte színészi pályáját, ahol 1952-től tervezőként és rendezőként is működött. 1956-tól a wroclawi, 1958-tól a Bielsko-Biala-i bábszínház vezetője. 1960-tól a poznańi bábszínház ügyvezető, majd 1968-tól művészeti igazgatója.

18 Konstany Ildefons Galczyński (1905–1953): Bal u profesora Bączyńskiego

19 Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy, 1885–1939): Mätwa

20 Stanisław Wyspiański (1869–1907): Wesele

21 Cyprian Kamil Norwid (1821–1883): Wanda

22 Szewcy, 1938.

23 Smoki. A darab szerzője Malina Prześluga, a színház dramaturgia.

24 Neville Tranter (1955) ausztráliai születésű, 1978 óta Hollandiában élő színész, bábművész, rendező, tervező, a The Stuffed Puppet Theatre alapítója és vezetője. Ember nagyságú bábokkal játszik, többnyire a világirodalom jelentős alkotásaiból meríti témáit. 1990-ben a *Macbethet*, 1999-ben a *Frankenstein-legendát*, 2003-ban Hitler utolsó óráit vitte színpadra.



*Sárkányok*, 2014. Poznań,  
Teatr Animacji.  
R: Marián Pecko,  
T: Eva Farkašová,  
Fotó: Piotr Warga

*Molière*, 2015. Poznań.  
R, T: Neville Tranter



*Fekete madarak*, 2016.  
Poznań. R: Eric Bass,  
T: Eva Farkašová



A béka, 2016. Poznań.  
R: Fabrizio Montecchi,  
T: Nicoleta Garioni

*Az emlékezetből  
kiesett történetek*  
2016. Poznań.  
R: Duda Paiva



Repülés, 2017. Poznań.  
R: Janni Younge,  
Fotó: Jakub Wittchen

*madarak* című kompozícióját. A tervező ezúttal is Eva Farkašová volt. Az olasz Fabrizio Montecchi<sup>25</sup> *A béka* című árnjátékot állította színpadra Max Velthujs<sup>26</sup> népszerű mesekönyve nyomán. Az *Évszakok* japán összefogásból született. Írója-rendezője Tszubame Kuszunoki, tervezője Ajumi Ito. A bemutató 2016 augusztusában Japánban, októberben pedig Lengyelországban volt. Egy hónappal később Duda Paiva bemutatkozására került sor, aki *Az emlékezetből kiesett történetek* címmel állította színpadra új kompozícióját. A *Repülés* a Dél-Afrikai Köztársaságból érkezett Janni Younge<sup>27</sup> alkotása. Az *Álom egy jobb országról* ukrán vendégek bemutatkozása Szergij Zsadan<sup>28</sup> *Anarchia Ukrajnában* című könyve és versei nyomán. Az adaptációt készítette, az előadást rendezte és tervezte Julija Bilinszka. A külföldi vendégek sorát a katalán Joan Baixas<sup>29</sup> zárta, aki Fernando Pessoa<sup>30</sup> *Tengeri óda* című művéből készítette *Az ördögbe is!* című előadását.

„A történetmesélés nem az egyetlen lehetőség a színházcsinálásnak, legkevésbé a bábszínházban. Ott a legnagyobb csoda a megelevenedés, maga az animáció.” – foglalja össze két bábszínház-igaz-

gatói kalandjának tanulságait Marek Waszkiel<sup>31</sup>. Megszívlelni való megállapítás. Különösen azok számára, akik alkalmi kalandként kóstolnak bele a bábjátékba. De a Białystokban és Poznańban eltöltött esztendőik nemcsak a bábszínház-vezetőknek szolgálhatnak tanulsággul. Mindenki okulhat belőlük, aki nem képes időben felismerni, hogy át kell adnia a helyét másoknak. Aki vakon hisz saját pótolhatatlanságában. Sokan vannak ilyenek, szerte a nagyvilágban. Kiválóak, középszerűek és a feladatukra teljesen alkalmatlanok egyaránt.

Kicsit megmosolyogtam Marek Waszkielt, amikor hallottam, hogy alig másfél évvel a Białystokból való távozása után újra nekivágott egy hasonló kihívásnak. Esküdözött, hogy csak három szezonra vállalta. Nem hittem neki. Most már tudom, hogy nagyon komolyan gondolta. Ahogy búcsúzásában sem volt semmi kérkedés, vagy kacérság: „A szezon végén túlra nem látok, mert a színházvezetésem véget ér, különleges víziókat pedig nem kívánok megfogalmazni. Jön valaki más, reményeim szerint egy fiatal, aki megvalósítja a saját elképzeléseit. Ezek az elképzelések bizonyára különbözni fognak az enyéimtől.”<sup>32</sup>

25 Fabrizio Montecchi, tervező, árnjátékos. 1978-tól a Piacenzában működő neves olasz árnyszínház, a Teatro Gioco Vita állandó munkatársa. Számos rangos olasz operában dolgozott, többek között a Milánói Scalában, a Veronai Arénában és a Római Operában. A jelenkori árnjáték kiemelkedő alkotója.

26 Max Velthujs (1923–2005) holland festőművész, illusztrátor. *A béka* című képes mesekönyve magyarul *A béka és az idegen* címmel jelent meg a Móra Kiadónál, 2005-ben.

27 Janni Younge szobrász, bábjátékos, rendező, bábkészítő, a Janni Younge Productions alapítója. 2011 és 2014 között a Handspring Puppet Company igazgatója, részt vett a *Katonaló* című nevezetes londoni előadásban. (V.ö. Henryk Jurkowski *Egy ló története* című írásával, *Báb-Tár XI*.)

28 Szergij Zsadan (1974) ukrán költő, műfordító, germanista. Több műve jelent meg Lengyelországban, egyebek közt 2007-ben az *Anarchia Ukrajnában*.

29 Joan Baixas (1946) katalán festőművész, rendező, bábjátékos, a barcelonai egyetem tanára.

30 Fernando Pessoa (1888–1935) portugál költő, kritikus, a portugál modernizmus kiemelkedő alakja.

31 Katarzyna Grajewska: *Beszélgetés Marek Waszkiellel* (Rozmowa z Markiem Waszkiem). In: *Animációs Színház, 2014–2017, Irány: a világ* (Teatr Animacji 2014–2017, Kierunek: świat). Teatr Animacji, Poznań, 2017. 111.

32 l.m. 109.



*Repülés*, 2017. Poznań. R: Janni Younge, Fotó: Jakub Wittchen



*Molière*, 2015. Poznań. R, T: Neville Tranter

### Felhasznált irodalom

Krzysztof Bieliński: *BTL – lalki* (Białystoki Bábszínház – bábok). Fotóalbum. Białystok, 2012

*Teatr Animacji 2014–2017 Kierunek: świat* (Animációs Színház 2014–2017. Irány: a világ.) Antológia. Poznań, 2017

## THE LONELINESS OF THE SHORT DISTANCE RUNNER

The article borrows the title of Tony Richardson's *Loneliness of the Long Distance Runner* and applies it to the prominent puppet historian, Marek Waszkiel, and to his activities as director of two puppet theaters. He was director of the Białysok Puppet Theater for seven seasons between 2005 and 2012, and he led the Teatr Animacji in Poznań for three and a half years afterwards. Krzysztof Rau had founded the traditions of the Białystok adult performances with his adaptations of works by Tadeusz Różewicz, Vasily Suksin and Sławomir Mrożek for the puppet stage. Waszkiel had to deal with even more powerful traditions in Poznań, in particular, since Leokadia Serafinowicz's 16-year administration had brought about serious changes in the life of the theater, which was founded in 1945.

During the seven years of Marek Waszkiel's directorship in Białystok, he presented twelve performances for adults. Those were the most exciting and valuable performances by artists of different nationalities. These included the production of *Facade* by Eduardo de Paiva Souza, a Brazilian dancer and puppeteer living in the Netherlands; the American Eric Bass's stunning Polish-themed Jewish legend, *Black Birds of Białystok*; a production of short stories by the Polish Bruno Schulz, *The Cinnamon Shops*, under the direction of the German Frank Soehle and designed by the Slovak Eva Farkašová; and *Mars, Mars, Gombrow...ski*, written by Witold Gombrowicz, directed and designed by Austrian Christian Bochdanský.

Twenty-two performances were offered during the three and a half years of Waszkiel's directorship in Poznań. Among the rich selection of performances, the author of the essay also highlights the works of foreign artists. The first premiere of the 2014/15 season, *Dragons* was directed by the Slovakian Marián Pecko, the designer was Eva Farkašová. *Molière*, originally a solo piece by the Holland-based Australian Neville Tranter, was rewritten for six actors at Teatr Animacji.

Erik Bass adapted *Black Birds* for the Poznań audience. The Italian Fabrizio Montecchi made his debut with the shadow play, *The Frog*. *The Seasons* was a Japanese collaboration, written by Tsubame Kusonoki and designed by Ajumi Ito. Duda Paiva staged his new composition, *Stories Lost from Memory*. *Take Flight* is the creation of Janni Younge from the Republic of South Africa. *The Dream* is a production about a better country by Ukrainian guests artists, directed and designed by Julija Bilinska. Joan Baixas from Catalonia closes the list of foreign guests with his performance of *Diablo!* based on *Maritime Ode* by Fernando Pessoa from Portugal.

When he took over the management of the theater in Poznań, Marek Waszkiel said: "Teatr Animacji is a theater of puppets, objects, animators and actors that is capable of creating a diverse relationship with material that is dead and that which has been brought to life. Children's theater, but also youth and adult theater, belongs to all those whose sensitivity hasn't been numbed or who have not yet fallen victim to the socio-cultural stereotypes that look down on the arts meant for children, including puppet theater. Teatr Animacji teaches us to think independently, to think about the future, not to succumb to banalities, to be sensitive to beauty."

The example of Marek Waszkiel, the "short-distance runner", is not just for puppet theater directors. Anyone who leads an institution can learn from him, especially those who are unable to recognize in time that his place should be taken by others and those who blindly believes in his own irreplaceability.



A Ciróka Bábszínház épülete az udvar felől



A Ciróka Bábszínház logója



A bábszínház társulata, 2018

**Jászay Tamás**

## A SOKFÉLESÉG DICSÉRETE

### A CIRÓKA BÁBSZÍNHÁZ TITKAI

Nagyratörő célt tűztem magam elé: meg akarom érteni a kecskeméti Ciróka Bábszínház titkát. Jó, ez így talán túlzásnak hat, de mégis, ebben az évadban ezen a vidéken fogok kapiszgálni, és azért, hogy az összes bemutatót látom, és mindről írok is, legalább megadom az esélyt magamnak – és persze a színháznak, számtalan alkotójának és sok-sok nézőjének –, hogy a részleteiben látott képből valami nagyobb egész kikerekedjen.

Ahhoz, hogy ebbe a munkába felelősen belevágjak, muszáj valamifajta összegzést adni már előre. Nem elvárásokat és előítéleteket akarok rögzíteni, inkább azt próbálom most megválaszolni, hogy miért szeretek ide járni. Szeretem már magát az épületet, a mostanra, közel két évtizeddel a nyitása után már talán kicsit kopottas, de még mindig mesés hangulatát az udvaron és házon belül egyaránt; szeretem azt, hogy a kisterembe haladva belátok a műhelybe (itt gyártják a csodát!), de ott van az emeleti, tágas, szellős közösségi tér is, ahol nyugodtan lehet gondolkodni, beszélgetni vagy csak bambulni egy kávé mellett. (És újra elismerően fejet hajtok, hogy miközben én a „hajnali” előadáskezdsre épphogy összegereblyézem magam, Kecskeméten és országszerte sok tucat bábszínház a csúcsformáját kell, hogy mutassa a gyerekek előtt.) Meg azt is nagyon bírom, hogy a gyakran pótszékes előadásokra is beszuszakolnak a mindig mosolygós és türelmes ültetők. (Ezt se becsüljük le: mégis csak ők egy színház arcai, akikkel először találkozik az ifjú vagy kevésbé ifjú néző.)

Mindez merőben szubjektív, tehát nem lehet az első szempont egy színház szakmai értékelésénél, de ne legyünk képmutatók, nem is az utolsó. Ha a külsőn után a belbecsre, vagyis az elmúlt évek elszórt kecskeméti előadásélményeire vetítem a fenti merész kijelentést, akkor rájövök, hogy nehézségek árán tudom csak megragadni, vagyis egyértelműen megfogalmazni, hogy milyen egy



Kiszely Ágnes, a Ciróka Bábszínház igazgatója

igazi „cirókás” előadás. Ám ez korántsem panasz: egy jó szellemi állapotban lévő, elkötelezett, sokféle esztétikához magabiztosan nyúló társulatot látok, amelynek komoly inspirációt jelent a hozzá érkező, nagyon különböző gondolkodású rendezők, tervezők meghívása. Igen széles palettán mozognak az előadások, célcsoportot, műfajt, bábhasználatot, tematikát tekintve. Ez persze nem különlegesség, hanem sokkal inkább kényszer egy magára valamit adó vidéki bábszínház esetében, de mégis muszáj rögzíteni, hogy a legkisebektől a kamaszokon át a felnőttekig valóban mindenkiel számol a Ciróka. Igen, ezek „csak” benyomások, mégis nagyban befolyásolják egy színházról alkotott képünket. Kíváncsi voltam arra, hogyan látja a Ciróka Bábszínház tegnapi és mai helyzetét Kiszely Ágnes, aki 1998. január elseje óta az intézmény igazgatója, s aki 2017-es sikeres intézményvezetői pályázatának köszönhetően újabb öt évig még biztosan vezetheti az ország egyik legfontosabb bábszínházát. (Az impressziók után azért álljon itt néhány objektív mutató is, mely az 1998-2016 közötti időszak kitaró építkezésének eredményeiről tanúskodik. 2016-ban 450-nél több előadást tartott a Ciróka közel 45 ezer néző előtt, a 18 évvel korábbi számokat megduplázva. 1998-hoz képest 2016-ban két és félszer annyi, vagyis 7500 bérletessel büszkélkedhetett a színház, miközben a társulat



*Mese a halászról meg  
a kis halról, 1993.*  
R. Kiszely Ágnes

*Ördögös mese, 1996.*  
R. Kiszely Ágnes



*EgyMás, 2015.*  
Rendező: Ivanics Tamás

létszáma 21-ről mindössze 26 főre növekedett...) Amikor Kiszely Ágnes a kezdetekről kérdezem, elmondja, hogy miután Prágában szerzett bábrendező szakos diplomát, és vele együtt nagyfokú, arra irányuló nyitottságot és kíváncsiságot, hogy mi zajlik a báb világában, itthon kissé gyökértelemnek érezte magát. Vidéken az időtájt a bábszínházak nemigen vettek státuszba rendezőket (nem mintha ma jellemzőbb lenne ez, Kuthy Ágnes főrendezői státusza a Círókában a szabályt erősítő üdítő kivétel), a mai Budapest Bábszínház jogelődje, az akkori Állami Bábszínház pedig nem vonzotta. A végzés után következett négy év tapasztalatszerzés, szakmai utak, fesztivállátogatások, majd 1992-ben az alakuló Kolibri Bábszínházhoz csatlakozott Székely Andrea hívására.

A Kolibriben eltöltött hat év alatt Kovács Géza, a Círóka igazgatója több ízben hívta Kiszely Ágnes rendezni Kecskemétre (1993: *Mese a halászárról meg a kis halról*, 1996: *Az álmhozó, Ördögös mese*). „A közös munkák során megismertem a társulatot,



*Gabi és a repülő nagypapa*, 2011. R: Kuthy Ágnes



*Hamupipőke*, 2014. R: Vidovszky György. Fotók: Círóka Bábszínház

*ők is engem. Így aztán amikor Géza úgy döntött, hogy váltani akar (a Pályi Jánossal és Rumi Lászlóval közösen alapított Maskarás Együttes kedvéért – a szerző megj.), megkeresett. Azt mondta, hogy azok közül, akik a látókörében vannak, az én kezembe adná át legszívesebben a Círókát. Jó pillanatban talált meg, mivel a Kolibriben úgy éreztem, hogy nincs továbblépési lehetőségem. És bár nem voltak igazgatói ambícióim, Géza bizalma és a társulat támogatása segítette a döntés meghozásában.”* – teszi hozzá Kiszely Ágnes.

1998-ban még zömében a színház alapítótagjai alkották a kecskeméti társulatot. Rövid kitekintés a kezdetekre: 1986-ig amatőr együttesként működött a Círóka, és ebben az évben Kovács Géza irányítása mellett vált hivatásos társulattá. Ami a formai kereteket illeti, 1990-ig a Katona József Színház tagozataként működött a Círóka, majd egy év alapítványi lét után 1991-től önálló városi intézménnyé vált. Vissza az 1998-as évhez: Kiszely Ágnes szerint annak, hogy olyan emberekkel láthatott neki a közös munkának, akik a kezdetektől jelen voltak a bábszínház életében, számos előnye volt, ugyanakkor árnyoldala is akadt. *„A társulat tagjai megszoktak egy rendszert, amiből nehéz volt sokukat kizárni. A működést valamennyi területen igyekeztem az általam megszokott színházi keretek közé terelni. Ilyen volt többek között a havi, heti és napi próbarend szerinti munka, de a hétfői előadások beindítása is ide tartozik, hiszen egy városi bábszínháznak ez is feladata. A nézőszám ezeken az alkalmakon kezdetben nemigen haladta meg a tíz-tizenkét fős közönséget, így 2000-ben elindítottunk egy vasárnapi bábszínházlátogatásra ösztönző, tematikájában évről évre megújuló játékot, a Vasárnapi Mesébelépőt, melynek köszönhetően a látogatottság fokozatosan emelkedett. Most ott tartunk, hogy a spontán érkező sohasem lehet biztos abban, hogy kap jegyet. A tét ma sem kisebb, mint a tiszteletbeli társulati tagság megszerzése, amely egy éves jogosultságot biztosít valamennyi előadás látogatására.”*

Ha bárkit megkérdezzük a bábműfaj célközönségéről, azonnal az óvodásokat, kisiskolásokat említi, ám a felsorolás itt legtöbbször megakad. A Círóka

azonban komoly energiákat fektet abba, hogy a kamaszokat és a felnőtteket is megszólítsa. *„A Pestiek a Budai utczában elnevezésű sorozatunk 2004-ben azért jött létre, hogy megszólítsuk azokat a felnőtteket és fiatalokat, akiknek a látószögében a bábszínházunk nem szerepelt. Szándékunk az volt, hogy miután felkeltettük a közönség érdeklődését, bábszínházi előadásokat tűzzünk műsorra. Hat erős évad után, melynek során neves alkotók fontos előadásai fordultak meg nálunk, jöhettek a bábosok. A 2010/2011-es évadban az ország legizgalmasabb bábszínházi előadásai várták a felnőtteket. Itt volt például a Lira és Epika, a Rettenő görög vitéz, a Kádár Kata revü... Az itt eltöltött évadok közül kettőre emlékszem a legszívesebben, ez az egyik. Jó volt látni és hallani a nézők lelkes megnyilvánulásait, hogy ők nem is gondolták, hogy a bábszínház ilyen izgalmas, hogy egészen más, mint gyerekkori emlékeikben. A másik 'kedvenc' a 2012/2013-as évad, amikor a középiskolás korosztályt szólítottuk és nyertük meg a tabutémák sorozatunkkal. Ha csak néhány száz ember véleményét változtattuk meg a bábszínházról, már nem dolgoztunk hiába.”*

Legalább ennyire lényeges a középiskolás, kamasz(ódó) korosztály megszólítását célzó vállalkások meghonosítását. *„Miután a kamaszok érdeklődését felkeltettük, bátran belevághattunk saját előadások létrehozásába. Ivanics Tamás bábszínházunk kezdeményezésére 2013 óta tantermi keretek között is foglalkozunk a fiatalokkal. Olyan témákhoz nyúltunk, amelyek érdeklik a tizenéveseket. A klasszikus művet kortárs módon feldolgozó, barátság és szerelem témakörét körbe járó Címzett: Anyegin után jött a másságról gondolkodó EgyMás 2015-ben, majd rá egy évre az Így volt, ami a diákok részvételével a valóságérzékelésünk mikéntjéről is lényegi kérdéseket tesz fel. Tabutémák a kisiskolásoknak készült előadásainkban is megjelentek. A Gabi és a repülő nagypapa az elmúlásról szól, A Csomótündér a szülők eltávolodásának lehetséges okait vizsgálja a mese eszközeivel, de említhetném a kirekesztésről különleges tárgyhasználaton keresztül beszélő Hamupipóké is.”*

A fent felsorolt, a műsorpolitikát, a megszólítani kívánt célcsoportokat, a témaválasztást illető változások

meglehetősen markánsak, de mi volt, illetve lett a helyzet az előadások esztétikájával? Kiszely Ágnes szerint „a Círóka már akkor, amikor idejöttem, az ország egyik legizgalmasabb vidéki bábszínháza volt. Szép számmal születtek szakmai fejlődést megcélzó, a megszokott formákat felrúgó, kísérletező, progresszív előadások. Ez viszont nem mindig nyerte el a pedagógusok tetszését, többnyire 'lilának' minősítették ezeket a produkciókat. 1998-ban komoly kihívás elé néztem: hogyan lehet megtartani a nézőket, illetve növelni a látogatók számát úgy, hogy mindez összhangban legyen a színház szakmai célkitűzéseivel? Ma már biztosan mondhatom, hogy lehetséges. Közönségünk igényét évadról évadra formálva mára egy mindenre nyitott, befogadó generáció ül a nézőtéren. Nagyon kis létszámmal dolgozunk, gyakorlatilag minden produkció vendégalkotók közreműködésével készül, talán ennek köszönhető az előadások, és ezáltal a színház sokfélesége.”

Aki kicsit is otthonosan mozog a hazai bábos világban, pontosan tudja, hogy rendkívül szűk a szakma komolyan vehető része. Előnyt vagy hátrányt jelent mindez? „Annyiban talán előnyt, hogy valamennyien jól ismerjük egymást. Egyértelműen akadály viszont az évadterv összeállításában, mivel a tizenegy vidéki bábszínház nagyjából ugyanazt a néhány alkotót szólítja meg. A Círókában a rendezőktől, tervezőktől olyan előadásokat várunk, amelyek szakmailag izgalmasak, ugyanakkor a megcélzott korosztályról sem feledkeznek meg. Talán a bábos képzés struktúrája sem a legmegfele-

lőbb: miközben évente harminc frissdiplomás színész kerül a 'piacra' Budapestről és Kaposvárról, addig a csak minden ötödik évben induló bábszínház szakon jó esetben pályát kezdenek tizenöten. Ez a szám azért is lehangoló, mert a bábszínházak részéről, különösen a vidékieknél, lenne felvevőpiac. Ami a szakmai párbeszédet illeti, segítségünkre van az 1992 óta kétfévente itt rendezett Magyarországi Bábszínházak Találkozója is, ahol öt napon keresztül nézzük és élvezük egymás munkáit. Valódi kultúrsokk ez a mennyiség, de aztán két évünk van rá, hogy kipihenjük.”

Húsz év hosszú idő, természetes, hogy minden színház valódi lelke, a társulat is komoly változásokon esett át ennyi idő alatt. „Az alapítótágok közül többen távoztak az 1998-as igazgatóváltást követő években: volt, aki nem tudott azonosulni az új iránnyal, de örömmre többen voltak, akik önálló alkotókká nőttek ki magukat. A hazai szakma olyan meghatározó alakjai, mint Mátravölgyi Ákos, Grosschmid Erik, Sipos Kati, Sisak Péter innen indultak, és már jó ideje a saját útjukat járják. És persze büszke vagyok a mostani társulatra.” Nekik is köszönhető, hogy a két teremben működő színház ma közel százszázalékos nézettséggel dolgozik. A Círóka Bábszínház ma Kecskemét és a régió kulturális térképének meghatározó közreműködője. A cikksorozat következő részeiben az intézmény bemutatóival részletesen foglalkozom majd, hogy az évad végére megkapjam-megkapjuk a választ a bevezető elején feltett kérdésre.

## THE PRAISE OF DIVERSITY

The author reports on a year's worth of performances by the Círóka (=“Caress”) Puppet Theater of Kecskemét in order to give readers and viewers a larger picture which reflects their image and the diversity of their work. As a starting point, he asked Ágnes Kiszely, director of the institution since January 1, 1998, about the theater's activities and how she views the situation of the Círóka Puppet Theater yesterday and today. From her answers, we become acquainted with the company's formation, its initial difficulties, its programming policies and path to becoming a professional institution, and all the problems specific to puppet theaters working in the countryside. The Círóka Puppet Theater has become a major contributor to the cultural map of Kecskemét and the region.



A 33. Skupova Plzeň plakátja



A fejtörő rejtélye – Újabb lázadás a Vesztőhely negyedben, 2107.  
R: Jakub Vašíček. Minor Színház, Prága



Bajaja, 2016. R: Filip Jevič. Studio Damúza, Prága



Zdeněk A. Tichý

## SKUPOVA PLZEŇ 2018, AVAGY HOGYAN (NE) MESÉLJÜNK TÖRTÉNETEKET

A harmincharmadik Skupova Plzeň fesztivál programja a színpadi produkciók olyan sokszínű választékát kínálta, hogy csak nehezen lehetett egyetlen központi, egyesítő téma köré csoportosítani őket. Volt köztük klasszikus mese, képregényes sorozatgyilkosság, több irodalmi adaptáció és filmes ihletésű darab, valamint a bábos *Faust* felújítására tett kísérlet is... Bár egy közös elemet talán mégis meg lehetett figyelni – és ez nem más, mint az új előadasmódok, a rendkívüli, a más keresése, új módszerek kipróbálása arra, hogyan lehet „másként” megszólítani a közönséget, nem utolsósorban az ifjabbakat...

Mindez banálisnak tűnhet – hiszen melyik színházi ember ne szeretne fejlődni, ki az, akinek nem fontosak a nézők – mégis éppen ez a keresés, vagy az erre való törekvés volt felfedezhető a legkülönbefélebb formákban a fesztivál előadásainak legtöbbszörében. Volt, ahol talán a rendező abbéli törekvéséből fakadt ez, hogy kivédje az ismétlés, az ötletek újrahasznosításának vádját, másutt a társulat munkájának programszerű része, megint máshol pedig az a szándék húzódik meg mögötte, hogy a potenciális nézők felé azt sugározza, a huszonegyedik században is lehet a színház „cool”.

### A Vesztőhely negyedtől a Bajajáig

Jó pontot szerezni a publikum körében főleg azoknak a társulatoknak jelent folyamatos kihívást, akik elsősorban gyerekeknek és kamaszoknak szóló előadásokra összpontosítanak. Ez észrevehető volt már a **Minor Színház** nyitó előadásában is – Jaroslav Foglar fiúknak szóló kultuszregénye, *A fejtörő rejtélye – Újabb lázadás a Vesztőhely negyedben.* (Záhada hlavolamu – Stínadla se zase bouří) feldolgozásában. Tomáš Jarkovský dramaturg és Jakub Vašíček rendező annak tudatában készítették

az előadást, hogy a Sebes Nyíl fiainak kalandjai és az őket jellemző rendez-gyerek imázs ma már nem vehető és játszható százszázalékos komolysággal, hiszen a történetek több évtizeddel ezelőtt születtek, egy egészen más korban.

Hasonlóan egy másik Foglar-adaptációhoz, amelyet az Uherské Hradiště-i Slovacké Divadloban tűztek műsorra, a fiatal fiúk – a Sebes Nyíl fiai – szerepét felnőtt színészek játsszák (Daniel Šváb, Ondřej Bauer, Pavol Smolárik, Mikuláš Čížek és Václav Jelínek). Egy kicsit a gyermekkori emlékek és a képregényre jellemző stilizálás és túlzás keveréke ez, felülnézetből, humorral és szeretetteljes iróniával előadva.

Foglar regényeinek rajongói talán nehezen tudják feldolgozni, hogy a Nyilak ellenfeleit – a Vontákat – a Minor Színház színésznői testesítik meg, ami azon a pusztán praktikus szemponton kívül, hogy nem állt rendelkezésre megfelelő számú férfiszínesz, utalás lehet az író specifikus világára, amelyben igen kevés hely jutott a lány szereplők számára. Mindemellett nem hiányzik az izgalmatlan nyomozás az után, ki lehet az álruhás Sirokkó, mi a jelentősége a „sün a ketrecben” fejtörőnek, és mi folyik a Vesztőhelyen, ahová máshonnan jött fiúk be sem tehetik a lábukat. A titkos fantomot a parkour nevű extrém sport egy valódi művelője játssza, aminek köszönhetően Sirokkó üldözése, amely nem csak az állványokból felépített díszletek között, hanem az egész teremben zajlik, adrenalin-fokozó, lélegzetelállító látványossággá válik. A *fejtörő rejtélye* így halad a logikus, elvárt finálé – az új Nagy Vonta megválasztása felé. A szünet után azonban, melynek során a nézők kitöntenek egy a Sebes Nyíl fiaival kapcsolatos tesztre, Jarkovský és Vašíček mindent leállít, és az előadásba bevonnak két fiút a nézők közül. Azok, akik a teszt során a legnagyobb

tudásról tettek tanúbizonyságot, most beállhatnak a regényhősök helyett a Nagy Vonta címért folyó háromfordulós küzdelembe.

Másfajta történetmeséléssel próbálkozott a **Polárka Színház** is, Anna Duchaňová Ottfried Preussler *A kis boszorkány* (Malá čarodějnice) című könyvének saját adaptációját vitte színre. Nehéz azonban kitárlni, miért bízta a kislány (a kis boszorkány) szerepét, aki még keresi a helyét a világban, épp egy bajszos színészre; egyébként férfiak játsszák a felnőtt boszorkányok szerepét is. Talán csak a mesebeli közhely miatt, mely szerint a boszorkányok csúnyák? Vagy egy rosszul sikerült gender-kísérlet lett volna? Vagy nem más, mint játék a furcsával és a bizarral, ami kabaréba illő nevenségességével és stílusterzítással mindent leköröz? A női ruhát és magas sarkú cipőt viselő főszereplő úgy néz ki, mint Conchita Wurst eurovíziós énekes sztár húga. A gyerekközönségnek szánt előadások kategóriájában lényegesen jobban szerepelt a kladnói **Lampion Színház** *Mijoko és a csillag* (Mijoko a hvězda) című darabja, amely azonban csak a vasárnapi epilógus keretében volt látható. Tomáš Procházka rendező Yoshitomo Imae japán író történetét dolgozta fel egy kislányról, aki édesapjával és Goro nevű kutyájával él, és arról álmodozik, hogy egyszer sikerül elkapnia egy csillagot. A bevezető jelenet – a japán család és a kelekótya kiskutya – ötletes és komikus, a szereplők precízen mozgatják a fabábokat. Az álomjelenet, amikor Mijoko egy oroszlán hátán elrepül Afrikába, hogy részt vegyen a virág-szépségversenyen, már elsősorban abból áll, hogy afrikai állatokat mutat be, amelyeket ügyesen állítottak össze a legkülönfélébb tárgyakból és anyagokból. Kár, hogy ezt nem sikerül dramaturgiai jobban összekapcsolni az első részszel – így kicsit olyan, mint különféle állatok látványos díszmenete. Bár lehet, hogy a gyermeknéző ezzel nem is nagyon foglalkozik – annak megfigyelése, mi mindenből lehet egy ilyen bábót létrehozni, talán fontosabb számára, mint a precízen összeállított színházi szöveg.

Irodalmi forráshoz nyúlt Vít Peřina dramaturg is, aki Iva Procházková könyve alapján az **Ostravai Bábszínház** számára írt darabot *Szeretjük a szerdát*

(Sředa nám chutná) címmel. Ez a „másság” témáját szokatlan módon tárja a néző elé – főhőse, egy Cilka nevű kislány több gyermekotthont kipróbált már, amikor végre megállapodik az egyikben, ahol senkit nem zavar, hogy a fején egy kis fa nő, amelyen almák teremnek. Martin Tichý rendező a felnőttek és a gyerekek világát próbababákkal különbözteti meg, amelyek csak a gyerekszerepek alakítóinak állnak rendelkezésére. Ez a megkettőzítés praktikus, eleinte hatásos is, de ugyanakkor megvannak a korlátai, és egyes jelenetekben a bábalteregők pusztá illusztrációi az elmondottaknak; maguk a bábok nem képesek a történetben foglalt érzések és hangulatok egész skáláját eljárszani. A próbababa ilyen szempontból kifejezetten nehéz partner, ám ha az ostravai bábszínház hű akar maradni a nevéhez, mégis jó, ha társulata felvállal hasonló feladatokat.

*A Három vasgyúró az úton* (Tři siláci na silnici) című komédiában, amelyet az **Alfa Színház** számára írt, Vít Peřinát (legjobb szövegért járó díj) nem kötötte semmiféle irodalmi forrásmű. A három fivéről szóló klasszikus mesebeli történetet, akik közül a legfiatalabb az okosabb, áthelyezte a jelenbe. Anyuka elküldi három fiát, akiknek közös szenvedélye a súlyzóemelgetés a fitness teremben, hogy lássanak világot és találjanak maguknak menyaszszyonyt. Az útra azonban nem nemes paripákat kapnak, hanem feltuningolt motorbicikliket, apai örökségüket. Vetélytársuk a boldogsághoz vezető úton egy gonosz kamionsofőr, aki elrabolja az első kiszemelt menyasszonyt – Marcellát a benzinkútról. Az egész ördögi száguldást Ivan Nesveda gyönyörű marionettjei végzik, és a Tomáš Dvořák által rendezett előadásban különböző bábos trükkök is megjelennek, amelyeket a nézők ettől a szerzőpárostól el is várnak. És miközben elöl, a futószalagon, amely a színrevitel technikai megoldásainak részét képezi, három motoros száguld az elkerülhetetlen happy end felé, a színészek időnként otthagyják a bábokat és mögöttük a színpadon beállnak a rockegyüttesbe; ennek tagjai egyébként, csakúgy, mint minden más szereplő, stílusosan fekete bőrszerkót viselnek. Az biztos, hogy a *Három vasgyúró* gender-érzékenységért nem fog díjat kapni – Peřinánál



*Mijoko és a csillag*, 2017.  
R: Tomáš Procházka.  
Lampion Színház, Kladno

*Szeretjük a szerdát*, 2017.  
R: Martin Tichý.  
Ostravai Bábszínház



*Három vasgyúró az úton*,  
2017. R: Tomáš Dvořák.  
Alfa Színház, Plzeň



*Fehér Agyar*, 2018.  
R: Jakub Vašíček.  
DRAK Színház, Hradec Kralové

*Cseh-tenger*, 2017.  
R: Janek Lesák. Kis Színház,  
České Budějovice



*Csehország a tenger  
mellett fekszik*, 2017.  
R: Filip Homola.  
Naiv Színház, Liberec



a gazember karmai közül megmentett lányok a három fivér karjaiban kötnek ki, ami egyértelmű macsó sztereotípiá. de az efféle „kisebb vétkek” talán legalább a mesék világában megbocsáthatóak.

Míg Peřina a jelenbe helyezte a hagyományos mesét, Filip Jevič, aki Božena Němcová *Bajaja királyfiját* alkalmazta színpadra, nem változtatta meg sem a főhősöket, sem a beszélő lovat, sem a sárkányokat – egyszóval tiszteletben tartotta a klasszikus lovagregény műfaját. Az első pillanattól sikerül azonban megragadnia a figyelmet azáltal, hogy sok kétely és gond, amelyekkel a mesehősök küzdenek, közvetlenül érinti a nézőket is. A **Studio Damúza** darabjában (legjobb rendezésért, legjobb színészi teljesítményért járó díj, elismerő oklevél a zenéért) az összes szerepet képes bábokkal eljátszani Richard Fiala (Filip Jevič helyett) és Mirka Bělohávková, Marek Bělohávek interaktív, élő zenei és ének kíséretével. A díszlet, amelyet egy saját tengelye körül forgó többfunkciós asztal képez, a lapjába vágott több ügyes ablakocskával és ajtóval, Petr Matásek díszleteire emlékeztet. Egyébként Jevič sem tagadhatná le tanárát, érzéssel dolgozik a bábokkal, és látszik, hogy a két szereplő örömet leli a közös munkában.

### Miről álmodnak a csehek

Olga Sommerová rendezőnő évekkal ezelőtt készített két dokumentumfilmet, *Miről álmodnak a nők* (O čem sní ženy) és *Miről álmodnak a férfiak* (O čem sní muži) címmel – amennyiben valamikor szeretne hozzálátni egy *Miről álmodnak a csehek* című filmhez, a válasz egyértelmű lenne: a tengerről. Legalábbis ezt az eredményt hozta a felmérés, amely a České Budějovice-i **Kis Színház Cseh-tenger** (Čechomoří) című előadásának alapjául szolgált. A felmérés eredményeinek ismertetése mellett Janek Lesák rendező és csapata felidézte Karel Žlábek mérnök igaz történetét, aki vasúti alagutat akart építeni, amely összekötötte volna Csehországot az Adriai-tengerrel, a kitermelt talajból pedig megszületett volna az Adriaport nevű cseh sziget. A színrevitel koncepciója, beleértve a minimalista díszletmegoldásokat, előrevetíti, hogy ezúttal egy kicsit más, dokumentum színházról lesz szó. Négy színész,

négy mikrofon és három kicsi felfújható medence – az elhangzott szövegnek csak az elejét vagy a végét kíséri színészi játék, történjen az magukban a medencékben, vagy a színpad hátsó részében, ahol nagy kerek ablakokban kétdimenziós bábok jelennek meg, és az eseményeket T. G. Masaryk, vagy épp Gandhi kommentálja. Néhány gyenge pont ellenére (a szenilis futballistától pl. eltekintettek volna az alkotók), a *Cseh-tenger* olyan darab, amely képes a nézőket rávenni, hogy egy pillanatra megálljanak és elgondolkozzanak jelenlegi, elveszett vagy rég elfelejtett álmaikról.

A tenger olyan jelenség, amely a **Naiv Színházat** is folyamatosan foglalkoztatja. A sokatmondó *Csehország a tenger mellett fekszik* (Čechy leží u moře) című előadás után a libereci társulat Judith Schalansky *Távoli szigetek atlasza* című könyvének színpadra alkalmazásába fogott, amely Filip Homola rendezésében a *Vannak helyek, amelyeket a sötétség szeret, ahol a soha és a semmi rejtőzik távoli szigeteken* (Jsou místa oblíbená tmou, kde nikdy a nic na ostrovech se skrývá odlehlých) címet kapta (rendezői-zenei koncepcióért és megvalósításért járó díj). A közönség fapadokon foglal helyet egy hosszú asztal körül, amelyen és amely körül nyolc szigetről szóló hírek és a velük kapcsolatos mikro-történetek elevenednek meg. A sötétségből apró bábok, különleges tárgyak vagy éppen fényképek jelennek meg, és a látványelemek a zenével és a szöveggel együtt erős emocionális élménnyé fonódnak össze. Az előadás részét képezi egy bizonyos be nem fejezettség is – a néző így a maga módján élheti át és értelmezheti a történeteket. Az egyik cseh álom, amely ugyan a *Cseh-tengerben* nem jelent meg, az amerikai vadnyugat, amely nem csak abban a sajátos cseh jelenségben ölt testet, amelyet „trampingnak” neveznek (a táborozás, túrázás egy fajtája), hanem a ponyvaregények, a countryzene és a westernfilmek állandó népszerűségében. És végső soron a színházban is – a Skupova Plzeň fesztiválon mindjárt három puska- és aranypor szagú előadás is volt... Ennek az irányvonalnak a zászlóshajója a **Forman Fivérek Színházának** *Deadtown* című projektje volt, amelyet a sokatmondó *Forman Brother's Wild West*

*Show* alcímmel tűztek műsorra. A Forman-féle előadások sorában, amely 1992-ben egy tisztán bábos kamaradarabbal, a *Barokk operával* kezdődött, ez eddig a technikailag legigényesebb és legkimmunkáltabb projekt. A *Deadtown* előadásához egy speciális fa-csarnokot építenek, amely méreteivel meghaladja azt a különleges vándorsátort is, amelyben a *Kísértettábor* című előadást játszották (2007). Maga a helyiség és az előadás bevezető része az amerikai show boatok (színházhajók) és saloonok hangulatát idézi. A nézőket elárasztják a táncos, zenés és énekes számok, Petr Forman, aki egyúttal az egész estét konferálja, a varázsló szerepét vállalta magára, Jacques Laganche pedig egy eredeti akrobatikus kerékpárszámot ad elő egy trambulínon. És amikor már a publikumban megfelelően forr a vér, Petr Forman mindent leállít és ahelyett, hogy a show folytatódna, a rendezők egy áttetsző függőny, vetítőlámpának, trükkös vetítések és pontosan összehangolt színpadi akciók segítségével a régi némafilm illúzióját keltik – ebben az esetben azonban a nézők ennek valamiféle 3D-s színpadi verzióját követhetik figyelemmel. A westernek konvencióinak megfelelően gonosztevőkkel, lövöldözésekkel és bajba jutott gyönyörű nőkkel tarkítva, „filmes módon” tárul a nézők elé az illuzionista története, aki asszisztensnőjével együtt érkezik a Deadtown nevű kisvárosba. Az előadás olyan tempóban rohan, hogy nem hagy időt a nézőknek a lélegzetvételre sem, nemhogy a trükkök és effektek kiélvezésére, sőt még arra sem, hogy a történetben eligazodjanak – ki kicsoda, és ki kivel van, ki ellen...? Mintha az alkotócsapatból hiányzott volna a dramaturg, vagy a próbák alatt elszundított volna. Azoknak, akik emlékeznek a korábbi Forman-féle projektekre, panaszára adhat okot, hogy Matěj Forman ezúttal csak a díszlettel foglalkozott, nem jelenik meg a színpadon fivérével együtt. Mindenesetre a *Deadtown* több mint pusztán egy látványos show, szórakoztató és hatásos retrospektív mű, amely a mainstream közönséget is magával ragadja. Aki akarja, úgy is magyarázhatja, mint színházi tiszteletadást egy bizonyos Miloš Forman előtt, aki valaha átkelt a nagy pocsolján, hogy ott teljesítse be az álmát és mozgóképeket készítsen.

Lényegesen szerényebb módon használta a filmtechnikát Jakub Vašíček rendező, amikor a Hradec Králové-i **DRAK Színházban** Jack London *Fehér Agyar* című könyvének adaptációját elkészítette (a legjobb koncepcióért járó díj). A prológus a farkas és kutya keresztezéséből lett lény születésének körülményeit írja le és a fény-árnyékból előtűnnek a kietlen arany észak tipikus figuráinak sziluettjei, szőrmében, kabátban, kalappal a fejkön... Fehér Agyar történetének mesélője Milan Hajn, aki egyszerűsége elkezdi felvenni a környéket „az ő szemével” – egy kis kamerával – és mindaz, amit a főszereplő állat valószínűleg látna, megjelenik a színpad fölötti vetítőlámpán. Megölt anyja vérének nyomai a havon, a nyírfajd, amelyet sikerül levadásznia, az indián, aki elfogja őt, a kutyák (ezeket a többi színész alakítja), amelyek utálják őt, mert számukra ő nem más, mint egy betolakodó farkas... A vásznon zajló minden történés szubjektív kivágás a színpadi történekekből, ami szokatlan feszültséget szül. A záró részben, amikor a címszereplőt megmentik a haláltól és megszeli, a mesélő szerepe elkezdi összenőni Fehér Agyar szerepével – Milan Hajn már nem csupán kívülről hang és operatőr, hanem ő az, aki etetnek, fürdetnek, simogatnak... Mintha a korábban riadt vadállat csak a háziasítással nyerné el valódi alakját. A finálé pedig, amikor Fehér Agyar visszatér a vadonba, már egy gesztus, melynek során London Kerouac-kal találkozik – a vásznon Milan Hajn jelenik meg autóstoppolás közben.

Az alternatív színjátás és báb-társzék diákjainak egy csoportja, akik immáron **Plata Company** néven lépnek fel, arra hívta fel a figyelmet, hogy rendkívüli színház közönséges dolgokból is létrehozható. Jack London *Az ezer tuca* című elbeszélésének színrevitele (dramaturgiai-rendezői koncepcióért járó díj és elismerő oklevél a díszletért és a kollektív színészi játékért) eredetileg Jakub Maksymov rendezésében készült el, iskolai záróvizsga-darabként, de hamar nagy elismerésre tett szert a Prágai Színművészeti Akadémia falain kívül is. A kalandos utazás San Franciscóban kezdődik, ahol az újságíró David Rasmusen megtudja, milyen drágán adják a Klondike mentén hiánycikknek számító tojást.



*Deadtown*, 2017. R. Petr Forman. Forman Fivérek Színháza, Prága



*Nagypapa*, 2018. R. Matija Solce. Pozsonyi Bábszínház



*Az ezer tucat*, 2016. R. Jakub Maksymov. KALD DAMU – Plata Company, Prága



*A kis boszorkány*, 2017. R. Anna Ducháčková. Polárka Színház, Brno



*Doktor Johannes Faust*, 2018.  
R: Vít Bruckner. Bukták és  
bábok, Prága

*GOON: Véres bosszú!*, 2016.  
R: IDDQD csoport, Prága



*Tracy tigrise*, 2017.  
R: Katarina Aultisová.  
Zsolnai Bábszínház

Sutba vágja az újságírást, összevásárol egy csomó tojást és elindul a Klondike folyóhoz... És éppen a díszlet középpontjában álló tojástartók képviselik azt az ötletet, amely minden nézőt elvarázsol. Három színész keze alatt (Eliáš Jeřábek, Dominik Migač, Štěpán Lustyk) villámgyorsan nőnek és tűnnek el újra a tojástartó kupacok, hogy hegycsúcs, behavazott síkság, gőzhajó füstje, hóvihar legyen belőlük... A három színész játékosága természetesen megjelenik a durván megmunkált fából készült bábok mozgatásában is, amelyek kiválóan beleillenek Jack London világába, és az ő színészi játékukba, kollektív teljesítményükbe is.

### **Kegyetlen bábiskola és visszatérés a klasszikusokhoz**

Hosszabb szünet után visszatért a Skupova Plzeň fesztiválra a **Spejbl és Hurvínék Színház**, amelynek *Spejbl és a bűn városa* (Spejbl a město hříchu) című zenés komédiáját a kinematográfia története ihlette – a Miki Kirschner–Robin Král szerzőpáros a film noir krimik stílusában készítette el a művet. Spejbl útja az éjszakai városon át, amelyben egy tömeggyilkos garázdálkodik, elég lehetőséget hordoz arra, hogy a színház bemutassa, milyen formában van. A színészek emlékeztették a bábos közösséget, hogy vannak még olyanok, akik képesek hosszú madzagokon mozgó marionetteket mozgatni. Sajnos azonban Miki Kirschner rendező az előadásnak ezt az oldalát nem hangsúlyozta kellőképpen – egyébként ehhez a színpad megvilágítása sem járult hozzá. Azzal alakítani ki éjszakai hangulatot, hogy a színpadon időnként szinte semmit és senkit nem lehet látni, nem a legjobb ötlet. Maga a darab is gyakorlottabb dramaturgot érdemelt volna, vagy akár még egy társszerzőt, aki képes lett volna kitapogatni és kibontani a motívumokat, amelyek megjelennek benne. Jobban sikerült a zenei rész, beleértve a dalokat, amelyek közül egyet-kettőt akár Michael Kocáb is elénekelhetne. Némelyik dalszöveg pedig kifejezetten illik a bábokhoz: Gyilkosság – a zsinórok szakadnak / zuhansz és senki el nem kaphat...

A *GOON: Véres bosszú!* (GOON: Krvavá pomsta!) című előadással összehasonlítva (az előadás

konceptiójáért és színreviteléért járó díj), amelyet az **IDDQD** csoport adott elő, a *Spejbl a bűn városában* tömeggyilkosa csak egy jóra való kisfiú a vasárnapi iskolából. A GOON sötét főhőse egy durva gazember, aki még gonoszabb és sötétebb erővel száll harcba – a zombik bandájával és főnökükkel Pater Monsterrel. A GOONban a képregények, lövöldözős számítógépes játékok és másodrangú filmek poétikája testesül meg a brutális erőszak és a fekete – s nagyon inkorrekt – humor robbanó elegyében. És mindezt sodró tempóban bábokkal játsszák el – az előadás gyökerei egyébként szintén a Báb-tanszékig nyúlnak vissza, ahol záróvizsga-projektként jött létre. A fesztivál programjába két *Faust*-előadás is bekerült – mindkettő a népi bábosok hagyományát viszi tovább, még ha ezzel az örökséggel eltérő módon bánnak is. A **Bukták és bábok** társulat Christopher Marlowe darabját régi bábos szövegekből származó motívumokkal és Jiří Teml a darabhoz komponált zenéjével egészítette ki. A *Doktor Johannes Faustról* (O doktoru Johannesi Faustovi) című előadás, amelyet Plzeňben Vít és Zuzana Brukner adott elő Monika Knoblochová csembalóművésznő kíséretével, atipikus, „rendes” formájában mutatta be a társulatot. Semmi keveredés bizarr, máshonnan származó bábokkal, semmi törekvés arra, hogyan lehetne a fausti legendát valahogy könnyebbé tenni, hogyan lehetne ravaszul csavarni rajta egyet, vagy eleve másként elmesélni, ami egyébként jellemző a Bukták és bábok csapatára. Kis családi bábszínházak kulisszáit és marionettjeit használták, nyugodt, nem zaklatott tempóban játszottak, mintha a *Faust* különleges felolvasásán lennének, amelyet bábokkal illusztrálnak, és ahol a zene paradox módon fontosabb, mint a szöveg színpadi előadása. Adott körülmények között Kašparek kétségbeesett felkiáltása: *Szarok rá, ez már a vég!* meglehetősen kilógott a kontextusból.

A **Handa Gote** társulat már a premier előtt azt hirdette, hogy a lehető leghűségesebb, mindenféle idegen effektustól és aktualizálástól mentes interpretációra fog törekedni. És a *Johann doktor Faust* című előadás azt bizonyítja, hogy elhatározását sikerült szinte az utolsó betűig betartania. Dr. Jindřich

Vesély szövegét használják, és a Handa Gote csapata, amely kitűnő díszlettervezőkből és gyakorlott bábosokból áll, szemmel láthatóan kedvét lelta a korhű színpad másának elkészítésében, beleértve a színpadi effektusokhoz szükséges gépezeteket is. A František Antonín Skála műhelyéből származó tucatnyi faragott marionett pedig gyönyörű látvány. Az előadás során a szereplők igyekeztek tartani magukat a vándorbábosok stílusához, ahogy azt a régi feljegyzésekből, vagy legalábbis a szájhagyományból ismerhetjük. Csakhogy a vizuális megjelenítés által kiváltott kezdeti csodálat hamar elpárolog és a kilencven perc Fausttal, amelyet csak időnként derít fel a közönség félnék nevetése, szinte elviselhetetlenül lassan telik. Ha elődeinknek ilyen művészien, ám unalmasan játszottak volna valaha a bábosok, akkor a nézők valószínűleg bedobták volna őket a halastóba, a bábokat elégették volna és Matěj Kopecký nem vált volna nemzeti legendává. Tudván azonban, hogy a Handa Gote hajlamos produkcióiban a végtelenségig feszíteni a közönség figyelmét és türelmét, felmerül az eretnek kérdés – nem rejt-e ez az egyértelmű kortárs rendezői hozzáállástól mentes, kegyelettelen felújítás hasonló színházi alatomosságot?

A többszáz éves visszatérés az időben nem újdonság a **Geisslers Hofcomedianen** színházi csoport számára, amely kifejezetten barokk színházi szövegek színpadra állításával foglalkozik. Plzeňben a társulat tagjai A szépség váltja a gyönyörűséget (Krása střídá nádheru) című előadással léptek fel, amely a *Psyché* c. tragikomikus balett alapján született. Petr Hašek rendező vezetése alatt a csapat azt mutatta be, amiben legfőbb ereje rejlik – az ének, zene és mozgás kombinációját, a komédiához való érzéket, a helyzetek kiélezését, a szükséges mértékű stilizáció megőrzésének képességét. És ráadásul egy kis művészi virtuskodást, amellyel belefognak a régi, rég nem játszott és mai szemmel játszhatatlan szövegek feltámasztásába. A *szépség váltja a gyönyörűséget* című darabban azonban van még ráadásul egy különleges díszlettervezői megoldás is – az előadás nagyobb része egy valamiféle „üvegházban”, vagyis palotában játszódik, ahová Ámor elviszi Psychét, akibe

beleszeretett. És a fesztiválon látott előadásból, ahol Ámor palotája az Alfa Színház színpadának hátsó részébe volt beszorítva, elvesztek a finomabb részletek és a nézőkkel való kapcsolat.

### Lengyel-szlovák inspiráció

Arra a négy előadásra, amelyet Lengyelországból, illetve Szlovákiából importáltak Plzeňbe, szintén érvényes az, ami a bevezetőben a cseh alkotásokról elhangzott – tehát a keresés és a másság határainak vizsgálata. A fejezetcímnek pontosan így kellene hangoznia: cseh-lengyel-szlovák-szlovén inspiráció, hiszen az egyik lengyel előadást Jiří Havelka, az egyik szlovákot pedig Matija Solce rendezte.

Collodi *Pinokkió*jának adaptációja, amelyet a nyitrai **Új Színház** számára Ivan Martinka rendező-tervező készített, szándékosan jócskán eltávolodott az eredeti műtől. Martinka a könyvből vagy öt motívumot kölcsönzött, és ezek körül játszát el további helyzeteket, amelyek Colloditól némileg elszakadva az emberrel és annak értékeivel kapcsolatos általánosabb kérdésekkel, valamint az ember és a báb kapcsolatával foglalkoznak. Az előadás legerősebb pillanatai közé egyébként éppen a Pinokkió bábját szerepeltető jelenetek tartoznak, beleértve azt is, amelyben a bábót vezetőpalcák segítségével három színész mozgatja.

A **Pozsonyi Bábszínház** Matija Solcét hívta meg, aki jelenleg az egyik legtehetségesebb és legsokoldalúbb bábos, hogy megrendezze saját írását, a *Nagyapát* (Deduškót) (a legjobb színészi teljesítményért járó díj). Ebben Solce egyrészt a saját családjából mesél el egy történetet – a világjáró nagyapáról és annak kalandjairól. A másik szál egy fiktív idők otthonával, a Rövid Pillanattal kapcsolatos, amelyben úgy helyezik el az idős embereket, mint a fölösleges kacatok a raktárban. A *Deduškón* látszik, hogyan képes Solce megvalósítani ötleteit a hasonló beállítottságú színészek keresetül – akik azután az ő szellemében, de ugyanakkor a maguk módján fejlesztik tovább a komédiás gondolkodást és képzeletet, amelynek köszönhetően a hétköznapi tárgyakkól bábok lesznek. Egyébként Lubomír Píktor a színészi



*A szépség váltja a gyönyörűséget, 2018.*  
R. Petr Hašek  
Geissler Hofcomedianen,  
Prága

*Pinokkió,*  
R: Ivan Martinka.  
Új Színház, Nyitra



*Spejbl és a bűn városa, 2017.*  
R: Miki Kirschner.  
Spejbl és Hurvinek Színház,  
Prága



*Egy erdőben egy házban*, 2016.  
R. játssza: Rudolf Hancvenczl.  
Vozichet Színház. Jablonec nad Nisou

*Emlékmű*, 2016.  
R: Jiří Havelka,  
Wrocławai Bábszínház



*Szüességi fogadalmak*, 2016.  
R: Artur Dwulit.  
Białystoki Bábszínház

díjat a címszerepért kapta, és idén ez volt az egyetlen díj ebben a kategóriában, amelyet a Skupova Plzeň fesztiválon kiosztottak.

A Skupova Plzeň Fesztivál egyik elismerő oklevelét a **Wroclawi Bábszínház** kapta, mégpedig az *Emlékmű* című előadásért. Ez Mariusz Sczygiel riportjának adaptációja a *Gottland* című könyvből, amelyet Jiří Havelka rendezett. Két színésszel és egy színésznővel dokumentumszínház keretében idézte fel a legnagyobb Sztálin-émlékmű történetét, amely Prágában épült meg. A nézők előtt felvonulnak a történelmi események és a groteszk túlzással megformált személyiségek, a megfelelő pillanatokban pedig olyan egyszerű szimbólumok villannak fel (üres képeretek, telefonok a hivatalnokok asztalán... stb.), amelyek jelentése máig ugyanolyan jól érthető Lengyelországban és Csehországban. Havelka ráadásul nem elégszik meg a múltba tett kirándulással, és az *Emlékmű* történetét egészen a jelenig folytatja.

A fesztivál másik lengyel résztvevője, a **Białystoki Bábszínház** egy klasszikus lengyel darabot hozott el, a *Szüzességi fogadalmakat*. Aleksander Fredro szövegét Artur Dwulit rendező wayang bábokkal játszatta el, amelyek modern kivitelezése, valamint a ritmosus zenei kíséret azt jelzi, hogy az előadás címzettjei a fiatal nézők. Olyan ez, mintha ma valamelyik cseh bábos venné a bátorságot, hogy pálcás bábokkal játssza el például a *Strakonicei dudást*, vagy más kötelező olvasmányt. A lengyel kulturális kontextus és Fredro ilyen megjelenítésének jelen-

tősége sajnos a cseh nézők többsége számára nem jött át, mint ahogyan Dwulit rendezésének részletei sem. Egy üzenet viszont egyértelmű – ne dobjátok ki a pálcás bábokat, még nem áldozott le az idejüket!

A zsűri által kiosztott díjakban tükröződik a 2018-as Skupova Plzeň legfontosabb kezdeményezéseinek némelyike. De amikor mérleget készítünk, ugyanilyen fontos az is, kik voltak azok, akik a végső megmértetésben kiestek a lehetséges győztesek közül. Valamint az, hogy milyen folyamatok zajlanak a fesztivál felszíne alatt. Ilyen szempontból nézve a cseh bábszínház és alternatív színház jövője nem alakul rosszul. Merthogy alkotói között vannak elegenden, akik számára alkotó munkájuk természetes részét képezi a keresés, a határok kimozdítása és a gondolkodás a színház és a nézők kapcsolatáról. Igaz, az idei évfolyam nem igazán nyújtott reprezentatív mintát az alternatív színpadokon zajló folyamatokból, még ha volt is miből válogatni. És az is biztos, hogy a Skupova Plzeň több bábót érdemelt volna, de miközben ezt mondjuk, nem lehet nem észrevennünk, hogy egy új bábos nemzedék emelkedik szólásra. De hogy el ne kiabáljuk a dolgot, fejezzük be az idei évről szóló számvetést kicsit óvatosabban: megjelentek a báb tanszék diákjai és friss diplomásai, akiket a bábok szemmel láthatóan érdekelnek és tudnak is velük ötletesen dolgozni. Reméljük, ez így is marad... (Skupova Plzeň, 2018. 6. 13. – 6. 17.)

Fordította: Forgács Ildikó

## SKUPA'S PLZEŇ 2018, OR HOW (NOT) TO TELL STORIES

The author of the article, Zdeněk A. Tichý, was the chairman of the jury at the 33rd Skupa's Plzeň festival. He explains that this year offered a variety of shows that can hardly be summarised with a single underlying theme. There was a traditional fairy tale, a comicbook bloodbath, adaptations of literary classics, shows inspired by film, attempts to revive the puppet Faust, etc. But there was one thing they all had in common: the search for new staging techniques, for something different and unusual, for ways to reach out to the target audience and particularly to younger viewers. He believes that this searching was clear in most of the festival shows.



A bábszínházi találkozó plakátja

*A háromágú tölgyfa tündére.*  
Az előadást megalkották és játszották:  
Fabók Marianna és Keresztes Nagy Árpád.  
Fabók Mancsi Bábszínháza



Lúdas Matyi. R. Markó Róbert. Bóbita Bábszínház

**Nánay István**

## BÁBSZÍNHÁZ VAGY SZÍNHÁZ BÁBOKKAL?

**TIZENNEGYEDSZER KECSKEMÉTEN**

A fesztivált követően azt kérdezte tőlem egy báb-színház-hallgató, hogy ha „a báb nem korosztály, hanem műfaj”, akkor miért csak gyerekeknek szóló előadásokat lehetett látni Kecskeméten. Ez akkor is jogos felvetés, ha nyilvánvaló: a vidéki bábszínházak csak ritkán vállalkozhatnak felnőttek érdeklődésére is számot tartó produkcióra, mivel hazánkban bizony korosztály a báb. Ez a dilemma a fesztivál szakmai beszélgetésein is előkerült. Voltak, akik egyes előadásoknál a korosztályi jellegzetességeket hiányolták, mások azt fejtegették, hogy csak a korosztályokon átvélő művekben hisznek, azaz gyerekeknek és felnőtteknek egyaránt akarnak szólni.

Ebből következett az elsősorban a fesztiválra nagy számban meghívott kritikusok által megfogalmazott hiányérzet: az alkotók miért nem vagy miért nem eléggé reagálnak a gyerek, illetve felnőtt nézőket, a színházat körülvevő valóságra?

Ugyanakkor más kérdések is felmerültek. Mindenekelőtt az, hogy bábos előadásokat láttunk-e vagy – miként Béres László, a békéscsabai előadás rendezője fogalmazott – előadásokat bábokkal? Ha az utóbbiakat (márpedig ezek voltak túlsúlyban), akkor miként kell viszonyulnunk a színházi játékhoz, illetve jelenléthez, mennyiben teremődnek kidolgozott, hiteles szituációk, hogyan viszonyul a bábos stilizáció és a lényegét tekintve realista emberábrázolás?

Az eddigiekből is kitetszik: a Magyarországi Báb-színházak 14. Találkozója nemcsak a jelentkező együtteseknek biztosított bemutatkozási lehetőségét – a tizenhárom hivatásos színház mellett nyolc független csoportnak vagy egyéni alkotónak, valamint a SZFE bábszínház, illetve -rendező hallgatóinak –, hanem e színházművészeti ág aktuális esztétikai és praktikus problémáiról való együttgondolkodásra is lehetőséget adott.

Természetesen a fenti kérdések egyikére sem születhetett egyértelmű és megnyugtató válasz – hiszen

ez nem is lehet cél –, fontosabb, hogy az előadások e problémákat felvetették, és nem csak az egyes munkák minősítése került a magán és szakmai beszélgetések középpontjába. Ennek egyik oka az lehet, hogy viszonylag kiegyenlített volt a fesztiválon látott alkotások színvonala. Nem (vagy alig) volt kirívóan rossz produkció, mint ahogy igazán revelatív teljesítmény sem. A korábbiakhoz képest most sokkal változatosabb volt a használt bábtechnika is.

Mindezt a pozitív vagy negatív tanulságokkal járó produkciók felelevenítésével igyekszem alátámasztani. Már a nyitóelőadás, a Bóbita *Lúdas Matyija* exponálta a jelzett témákat. A szöveget Szálinger Balázs írta, a látványt Boráros Szilárd tervezte, a rendező: Markó Róbert. A legmeghökkenőbb írói-dramaturgi ötlet a harmadik verés elmaradása. A kissé „osztályharcos” darabban egyenlőtlen küzdelem alakult ki Döbrögi és Matyi között, s az öntudatos és kíméletlen suhanc úgy dönt: nem kell az uraságot harmadszor is elpáholni, inkább ki kell penderíteni kényelmes úri pozíciójából, hogy ő ülhessen a helyére. Ahogy ez a Matyi viselkedik, nincs kétségünk: ő sem lesz jobb ura a népnek, mint Döbrögi volt. A történetet kesztyűs bábokkal adják elő, de nincs hagyományos paraván. Esetenként a tér két oldalán elhelyezkedő, mozgatható, kisebb-nagyobb „ablakokkal” tagolt falak, illetve egy kerek székes díszletelem használható paravánként is, de a színészek a levegőben tartva vagy mozgás közben, akár a földön csúszva-mászva is képesek folyamatosan működtetni bábjukat. A játékosok – mindenekelőtt Kalocsányi Gábor (Matyi) és Czéh Dávid (Döbrögi) – folyamatosan váltogatják a megszólalási pozíciójukat, azaz hol színészként, hol a bábukat megelevenítő mozgatóként nyilvánulnak meg, s ez a kettősség eredményezi az előadás újabb vonását: a reflektáltságot.

Markó Róbert másik rendezése a Vaskakas előadásában *A halhatatlanságra vágyó királyfi*, amit szintén



*A halhatatlanságra vágó királyfi.*  
R: Markó Róbert.  
Vaskakas Bábszínház

*A csomótündér.*  
R: Tengely Gábor.  
Budapest Bábszínház



*Manógyár.*  
R: Tengely Gábor.  
Csodamalom Bábszínház

Szálinger Balázs írt. A népmesei történet fókuszában a Halál és a Halhatatlanság vetélkedése áll, s a tét az örök élet ábrándját kergető királyfi sorsa. Cziegler Balázs minden helyszín érzékeltetésére alkalmas dupla forgó díszlete, Szűcs Edit egyszerre félelmetes és mulatságos maszkjai, Tarr Bernadett népi ihletésű zenéje és Fitos Dezső néptánc-koreográfiája adja a keretét a királyfi vándor- és életútjának. A színészek mindent megtesznek, hogy figurájuk életteli legyen. Az előadás mégsem revelatív élmény, mert a történet kiszámítható és tétnélküli, s hiányoznak belőle a ténylegesen játszható szituációk.

Tengely Gábor szintén két rendezésével szerepelt Kecskeméten. A Budapest Bábszínház Gimesi Dóra meséjét, *A csomótündért* vitte színre Ellinger Edina előadásában. A prózából már született bábos feldolgozás (Círóka, rendező: Kuthy Ágnes), ez – mivel egyszemélyes játékról van szó – értelemszerűen egy másik adaptáció. Ebben megnő a Csomótündér egyéni létének, a mai világból eredeztethető életproblémáinak súlya, s mivel ez a dramaturgiai szál a színészi játékban ölt testet, ez válik dominánssá, és a tündér rossz döntése következtében rosszul működő családi kapcsolat története, a különböző színű és nagyságú szabadidő-cipőkkel megelevenített tényleges sztori gyakran háttérbe szorul. Hiába bravúros a cipőkkel zajló funkcionális tárgyjáték, ha ezt időnként felülírják az agresszívra elrajzolt főszereplő (s a hozzá tartozó tárgyak) akciói.

Miként ennek az előadásnak, úgy a miskolci bábszínház *Manógyár* című produkciójának is Michac Gábor a tervezője. Virágos mintás tapétával borított szobában egy óriási fotel és néhány berendezési tárgy (tévé, állólámpa) áll, a tapétával megegyező mintás ruhájú színészek látványa beleolvad a háttérbe, így az óriás manó-bábok kerülnek a képek fókuszába. A Lázár Ervin-motívumok alapján Pallai Mara által írt történet a félelmekről szól, arról, hogy a főszereplő kislány, Zsuzsika a megidézett manók és egyéb lények segítségével hogyan győzi le a sötétől, a különös hangoktól, a szomszéd néni kislányt riogató mumusaitól való rettegését. A rendezés elsősorban színészpédagógiai szempontból fontos, mert Tengelynek sikerült a sokszor elmarasztalt

társulat tagjait lendületes és egységes stílusú, átleskeltett játékmódra készíteni. A játékok többsége fegyelmezetten, a báb és a színész szoros kapcsolatára figyelve, a térben dinamikus mozgásokat végezve élvezetes előadást produkált. A játék motorja a vendég György Zoltán Dávid, aki Zsuzsika bábjának untermanjaként éppen úgy bravúrosan mozgott, érzékenyen játszott, mint a Zöld Lific szerepében, és tökéletesen érezte és testesítette meg azt a játékmódot, amit a rendező elképzelt. (A színész a vesztéremiek kétszemélyes *Miú* és *Vau* című előadásában is remekelt, kamatoztatva a kaposvári egyetemen és a Vaskakas Bábszínházban megszerzett színészi tudását.) A történet önmagában kerek egész, így a felnőtt Zsuzsika visszaemlékezése, mint az előadás kerete, dramaturgiai és rendezői szempontból felesleges, helyenként kínos tehetetlen.

A keretjáték az egyik legnagyobb problémája a Napsugár Bábszínház Petőfi-adaptációjának is. Béres László *A helység kalapácsát* állította bábszínházra, s úgy gondolta, hogy az 5-6 éveseknek (ez az alsó korhatár) a mű nehezen befogadható, tehát egy suta, stílustalan, nyelvi igénytelen és didaktikus keretjátékot biggyesztett az eposzparódiához. A játékosok a testük előtt tartott, csaknem ember nagyságú, nehezen használható bábokkal küszködnek, emiatt is többnyire a színészi játék kerül előtérbe. Ám a színpadon dolgozó bábosok és szerepbe is lépő zenészek többnyire adások maradnak a komédiázás megkívánta professzionális színészi alakításokkal. Nem könnyíti meg a helyzetüket, hogy homályban marad, mikor miért veszik fel



*A helység kalapácsa.* R. Béres László. Napsugár Bábszínház

a gyakran féltetett bábjukat, mikor lesz fontos a színészi és mikor a bábos ábrázolás, és nem konzekvens a báb és ember közötti kapcsolat kidolgozása. A történetet ugyan végigpergetik, de sok az üresjárat, a több szerepbe belépő színészek is hosszú időkre téttlenségre vannak kárhóztatva, és gyakran a játékmód ízlésvilága is kifogásolható.

Szintén dramaturgiai problémákkal terhes a Ziránó Színház *Ágoston, avagy egér a felhők között* című előadása, amelyet Veres András írt és Kovács Géza rendezett. Mivel az alkotók nem titkolt szándéka az olvasás, a könyv fontosságának érzékeltetése, Grosschmid Erik egyszerre praktikus és gyönyörködtező, pillanatonként új helyszínre lépő elénk varázsoló díszlete kihajtogatható könyvlapokból áll. De a macska vegzálása elől menekülő egerek története rögtön az elején megbicsaklik, mert nem születik meg az alaphelyzet, hiszen nincs, illetve nagyon későn jelenik meg, és nem félelmetes a macska. Drámai szituáció híján kedves életképeket látunk a főszereplő utazási készüléteiről, repülőgép építéséről, az óceán átszeléséről, és nem mellékesen egy barátság születéséről. Hiányérzetet okoz, hogy az a jelenet, amikor Ágoston a repülés közben elveszíti barátját, súlytalan, éppen ezért az sem lesz katartikus pillanat, amikor végül az Újvilágban ismét egymásra találunk.

Egy másik családi színház, a Hepp Trupp is apró, felülről mozgatott bábokkal játszik, akárcsak a Ziránó, miközben újragondolják és mai közegbe ültetik át a *Jancsi és Juliska*-mesét. Kissé megszelídül a történet (nincs mostohaanya, Jancsit és Juliskát nem az apa hagyja magára az erdőben, és az ismert mézeskalácsházas, boszorkás, rémálomszerű kaland álomként elevenedik meg). Boráros Szilárd díszlete ezúttal is pompázatos. Három különálló „kisszínpadon” zajlik a játék, és a színészeknek, Nagy Viktória Évának és Schneider Jankónak e helyszínek között kell a kis marionett figurákkal mozogniuk, ami nem mindig ment gördülékenyen.

A Hepp Trupp előadása a Magamura Alkotóműhellyel közösen készült, amely egy másik előadásban is kvázi kooperáló partner: a Griff Bábszínház *Varázskert* című produkcióját e műhely két alkotója, Boráros Szilárd tervezőként és Boráros Milada

rendezőként jegyzi. Távol-keleti népmesei motívumok alapján Veres András írta a darabot, amely egy lírai történet az újrakezdés nehézségeiről. Amikor a hős és rettenthetetlen katona a háború végén hazatér, kihalt és elpusztult település várja, ő mégis ottmarad, és régi meg új ismerőseivel, barátaival nekilát, hogy újra élet költözzön szülővárosába s értelme és jövője legyen létének. A fa gerendákból, ládából épült variálható díszletben olyan erős vonásokkal megrajzolt, karakteres bábok mozognak, amelyek szerkezetét is megmutatja a tervező. A rendezés balladisztikus, a szituációk időben megfeszítettek (ami azonban helyenként eseménytelenségnek, illetve vontatottságnak tűnik), a díszlet és a többnyire két személy által mozgatott bábok rusztikussága szép összhangba kerül a helyzetek aprólékos kidolgozásával.

Ennek a mives előadásnak sok tekintetben épp az ellentettje a szegediek *Hurka Gyurka*-produkciója. Benedek Elek *Feketeország* című meséjét Kardos Tünde írta át bábszínpadra és Halasi Dániel rendezte meg. Az ő munkája is (miként korábban Tengely Gáborról is megállapítottam) elsősorban színészpédagógia szempontból fontos, hiszen a Kövér Béla Bábszínház társulata (amelyet túl sok szakmai elismeréssel nem szoktak elhalmozni) Halasi keze alatt fegyelmezett és precíz együttes munkát végzett. A mindig éhes és emiatt kicsúfolt főhős, miután kitanulja a hentes mesterséget, vándorútra indul, találkozik az oroszlánnyal, a sassal meg a hangyával, és segítségükkel eljut Feketeországba, megküzd a sárkánnyal és elnyeri a királylány kezét. Míg a már említett *Lúdas Matyi*-ben sikerült megoldani a mesebeli háromszori ismétlések dramaturgiai csapdáját, ez itt nem ment, és az újbóli átváltozások lebonyolítása sablonossá, kiszámíthatóvá és tempótlanná vált. Pedig Michac Gábor fémcsovékből készült díszletelemei pozícióváltással könnyedén képesek a különböző helyszínek érzékeltetésére. A nehézkesen mozgatható bábok japán képregény figurák stílusára emlékeztetnek, a fehér hentesruhába(!) öltözött színészek végig láthatók, és jelenlétük gyakran hangsúlyosabb, mint maga a bábokkal játszott történet. A játékosok inkább mozgatóként jeleskedtek, semmint színészként.



Varázskert. R: Boráros Milada.  
Griff Bábszínház

*Jancsi és Juliska édes álma.*  
R: Boráros Milada, Nagy Viktória Éva,  
Schneider Jankó.  
Hepp Trupp – Magamura Alkotóműhely



*Ágoston, avagy egér  
a felhők között.*  
R: Kovács Géza.  
Ziránó Színház – Mesebolt  
Bábszínház



A Lepkeoroszlán. R. Vidovszky György. Círóka Bábszínház



A Hős Miklós. R. Vajda Zsuzsanna. MárkusZínház

S itt érdemes egy kis kitérőt tenni. A találkozó legtöbb előadásában, miként általában a jelenlegi bábjátzásban, előtérbe kerül a színész személye. Egyre többször tapasztalható, hogy a bábszínésznek – bábbal vagy báb nélkül – önálló figurát kell létrehoznia. Ennek problémái már akkor kiütkeznek, amikor a színész úgy mozgatja a bábját, hogy közben látszik, és óhatatlanul felmerül: hol a fókusz? A bábján vagy őrajta? Csak a báb játszik vagy ő is?

Mikor melyik lesz az elsődleges jel? Ennek precíz kidolgozása esztétikai és értelmezési-befogadói szempontból egyaránt kulcskérdés. Lenne. De gyakran az erre való törekvést is alig tapasztalni. Általánosnak tekinthető, hogy a történetet így-úgy elmesélik, de hiányzik a situációk kibontása, a hangsúlyok megteremtése, a ritmizálás. Mindez a bábos játéknál – a használt technikától függően különböző mértékben – kevésbé kívívó hiányosság,

mert a játékbeli hibákat sokszor a látvány és a zeneiség elfedi. A színész alakításában viszont a hibák felhagyítódnak. A helyzet még bonyolultabb, ha a báb és az őt mozgató vagy egy másik színész között szerepvizony van. E találkozó egyik tanulsága számomra, hogy e téren a rendezőknek, színészeknek egyaránt sok tennivalójuk van.

Persze Kecskeméten e tekintetben is születtek jeles és felemelő teljesítmények. Mindenekelőtt a már sokszor és sok helyen méltott Fabók Mancsi említendő, aki most *A háromágú tölgyfa tündére* című előadását mutatta be zenésztársával, Keresztes Nagy Árpáddal közösen. Itt aztán minden pillanat kidolgozott és spontán! Nem véletlen, hogy a Színházi Kritikusok Céhének jelenlévő tagjai, elragadtatásukat kifejezendő, neki ítélték a találkozó végén alapított díjukat.

A Fabók Mancsi Bábszínházat a folklórhoz és a hagyományokhoz való összetett, őrző és megújító, a tárgyakra mai szemlélettel reflektáló viszony rokonítja a MárkusZínházzal, amely idén *A hős Miklós* című bábeposzt adta elő. Nem Arany János *Toldi*-trilógiáját állították bábszínpadra, hanem eljátszottak azzal az ötlettel, hogy mindenki, mielőtt megszületik, beavatódik földi életének eseményeibe. Tehát a Pilári házaspár angyalok képében lelkecskét és megfelelő tulajdonságokat kevernek ki Miklós számára, és felelevenítik leendő sorsát. Humorral és együttérzéssel, csöppnyi pátosszal és némi gonoszkodással, ironikusan és költőien. Látjuk, amint felcseperedik, ahogy megvív a cseh bajnokkal, legyűri a bikát, végigharcolja életét hol zsoldosként, hol királya szolgálatában, szerelmes lesz és meghal. Mindezt Piláriék varázslatos tárgyi és képzőművészeti világában (tervező: Boráros Szilárd), amit még érzékletesebbé tesz Pilári Áron sok hangszeren megszólaltatott, dramaturgiai szerepet is betöltő zenei kísérete.

Egészen más típusú zene határozza meg a Vojtina Bábszínház *A só* című előadását, Kuthy Ágnes rendezését. A *Lear király*ból is ismert népmesei történetből egy bábmusical-féleség született, amelynek kapcsán többen hiányérzetüknek adtak hangot, mondván, miért hiányzik belőle a báb. Kétségtelen, hogy néhány árnyjátékos jelenetet leszámítva

hagyományos értelemben vett báb nem szerepel a színpadon, viszont tárgyjáték annál inkább. A különböző nagyságú és formájú, piros zománcos lábasok, fazekak és fedők nagyszerű, cirkuszi ügyességet is követelő akciók főszereplőivé válnak, nem beszélve az asztalok sokfunkciós alkalmazásáról, táncáról. (Látványtervező: Mátravölgyi Ákos.) Az előadásban egyértelműen a színészi alakításokra helyeződik a hangsúly, és a Kis Gergely Mátéval kibővült együttes fölényes biztonsággal és szakmaisággal teljesíti az ebből fakadó követelményeket. Különösen szép pillanatok születtek Nagy Viktória Éva és Hajdú Péter kettőseiben. Az azonban kérdés, ajánlatos-e, hogy egy bábszínház a televíziók revüműsoraiból ismert ízlést népszerűsítő zenei (komponista: Czapp Ferenc) és táncos (koreográfia: Barta Dóra) világot mutasson be. Különösen akkor, ha a szereplők nem mindegyike képes profi szinten a számok előadására. A házigazda Ciróka Bábszínház előadásának, a *Lepkeoroszlánnak* is Mátravölgyi a tervezője. A Michael Morpurgo gyerekregénye alapján Kolozsi Angéla által írt darab egy dél-afrikai gyerek és egy fehér oroszlánkölyök barátságáról, elválásukról és a felnőtté válásról szól. Az előadást Vidovszky György rendezte, aki nem először dolgozik a társulattal. Ez abból is kitetszik, hogy pár képi és akusztikus elem is visszautal a korábbi *Hamupipőkére* (preparált fémhordók, mint zeneszerszámok, színes palack kupakok, autógumik stb.). A díszlet központi eleme egy csővázas kupola, amely egyszerre képes jelezni a fiú családjának lakhelyét, a kertjük végében álló fát, a szavanna búvóhelyeit, harcteret, kórházat. A négy szereplős előadásban Bárnai Péter vendégként játssza Bertiet és Dénes Emőke az oroszlánt. Bravúrosan használják a mászókaszerű díszletet, ugyanakkor érzélgősség nélkül képesek e kapcsolat minden szépségét, líraiságát, vadságát és kétségbeesését ábrázolni. Krucsó Rita és Ivanics Tamás számos szerepet alakít (mindenekelőtt a szülőket) példás alázattal. Egy-egy gesztussal vagy hangváltással jelzik, mikor kinek az alakját öltik fel, zenei kíséretet szolgáltatnak, s ha kell, segítik társaikat. Az előadás



*Miú és Vau.*  
R: Kolozsi Angéla.  
Kabóca Bábszínház

*A só.*  
R: Kuthy Ágnes.  
Vojtina Bábszínház



*Hurka Gyurka.*  
R: Halasi Dániel.  
Kövér Béla Bábszínház



elsősorban a mozgásra és a színészi játékra épül, de bábok (kígyó, elefánt stb.) és tárgyak is fontos szerepet játszanak benne. Hibátlan a játék tempója és ritmizálása. Nincs hiábavaló vagy felesleges mozgás, megszólalás (dramaturg: Dobák Lívia). A tragikus vég ellenére is fel-emelő érzéssel távozhat a néző: alighanem ezt nevezik katarzissnak.

Csővázás díszletet tervezett Grosschmid Erik is a Harlekin társulat *Tündérszép Ilona és Árgyélus királyfi*jához. A félkör alakú szerkezet a világnak és a szereplők egymáshoz való viszonyának érzékeltes, térbeli, metaforikus leképzése. Tud úgy működni, mint egy mérleghinta – a kezdőképben például Árgyélus a díszlet legalsó pontján fekszik és álmodozik láthatatlan kedveséről, míg Ilona a legfelső ponton vallja meg érzelmeit a háttérben kéklő Holdnak, s közben az ide-oda billegtetett váz vájátában egy nagy üveggolyó, mint könnycsepp gurul fel-le. A díszlet felállítva lehet domb, kapu, a két szerelmes találkozóhelye – gyönyörű és allegorikus jelenet, amikor Ilona lebontja hosszú szőke haját és leereszti a mélységben sínylődő Árgyélusnak, aki ezen a hajkötélen mászva, emelkedve jut el szerelmeséhez –, lefektetve pedig az aranyalmafás kert. Káprázatosan szép és légius a fiatalok bábja, elrajzoltan karakteres a többi szereplőé. Mindegyik hátulról mozgatott asztali báb, amelyet hol egy, hol több színész animál. Ha egy alak nem a díszletelemen jelenik meg, mint például a király, akkor, mondjuk, egy tálca képezi az „asztalt”. Az ördögfiókák maszkos színészek, így a méretkülönbségekkel is jól lehet játszani. Gimesi Dóra darabját már több színház tűzte műsorára, ebben a Veres András rendezte változatban a látvány, Takács Dániel zenéje, a színészi játék, minden kivételes harmóniában csiszolódott össze. Időnkénti tempótlansága ellenére ez lett a találkozó egyik legerősebb előadása.

Ez elmondható a szombathelyi Mesebolt Bábszínház bemutatójáról is. A *császár új ruhája* örökzöld darab, számos bábos, színházi és opera-feldolgozása ismert. Ezt Parti Nagy Lajos készítette az együttes felkérésére. Somogyi Tamás rendező a látványtervezésre és a zene megírására is olyan



Hengergő. R. Szívós Károly. Kolibri Színház

társakat talált, mint Árvai György, Szűcs Edit és Sárny Bánk. Két oldalt egy-egy elkerített, doboznyi térrész keretezi a színpadot, az egyik azoknak a fiatal színészeknek a tanyája, akik az új ruha elkészítésére kiírt pályázatra beneveznek, a másik a „szövőműhely”. A kettő közé a császári hivatalnokok sűrű hálót alkotva fehér zsinórt feszítenek ki. Ez a háló utal a szövésre, és leképezi a Hacukisztán császár birodalmának viszonyait, kommunikációját és hatalmi machinációját jellemző szövevényes labirintust. Az új ruhát nem látó, de ezt bevallani nem merő miniszterek egyre jobban belebonyolódnak a hazugságaikba, s ezzel párhuzamosan mindinkább belegabalyodnak a maguk szötte hálóba. Egyetlen báb van, a császáré, ami egy felöltötöttség üres műanyag gömb (ezzel az elvonatkoztatással találóan lehet a meztelenséget ábrázolni), s akit az udvartartás tagjai felváltva mozgatnak, mintegy jelezve: mi magunk tartjuk életben a császárainkat. A színészek stilizált mozgása és szövegmondása bábszerűvé teszi a lényüket. Egyszerre mozgatói és mozgatottjai egy hatalmi mechanizmusnak. Bár az ismétlődő situációk miatt kissé monotonná váló előadást 6 éves kortól ajánlja a színház, ez olyan produkció, amelyet igazából a felnőttek értékelhetnének. Szellemes, hol áttételesen, hol közvetlenül mára vonatkozatható színház ez, amelynek különböző szintjei a közönség eltérő rétegeit képes megszólítani.

Említésre érdemes még a programból a Kolibri Színház mívesen kidolgozott, fantáziadús, bár kicsit hosszúnak érzett csecsemőszínházi előadása, a *Hengergő*, Török Ágnes, Szívós Károly és Bornai



Horgászni tilos! R: Kollektív. Tintaló Társulás

Szilveszter munkája, a Színház és Filmművészeti Egyetem másodéves bábszínész és- rendező osztályának munkabemutatója, valamint két, még az egyetemi években született egyéni műsor: Pájer Alma Virág *Szegény Dzsoni és Árnikája*, illetve Kovács Domokos *H.A.N.-ja*, amelynek egyediségét a Magyar Bábművész Szövetség díjjal is elismerte. Végigtekintve a találkozó programján és az alkotók névsorán, feltűnő, hogy a Boráros (4) – Grosschmid (3) – Mátravölgyi (3)-tervezőtrío, valamint Michac Gábor (3) jegyzi az előadások kétharmadát; egyes alkotók – Markó Róbert, Veres András, Boráros Milada, Pallai Mara – különböző minőségben (író, dramaturg, rendező) 3-3 alkalommal tűnnek fel a stáblistákon; Takács Dániel 3 előadás zenéjét szerezte; Dobák Livia, Gimesi Dóra, Kolozsi Angéla, Pallai Mara minimum 2-2 darab szerzője, illetve dramaturgja. A találkozó keresztmetszete tehát azt sugallja, hogy magas színvonalú, de meglehetősen szűk a bábszínházi alkotók köre, s elgondolkodtató: hol vannak a fiatalabbak, vagy azok, akik



A császár új ruhája. R: Somogyi Tamás. Mesebolt Bábszínház

*Tündérszép Ilona és Árgyélus királyfi.*  
R: Veres András. Harlekin Bábszínház

az előbbiektől eltérő esztétikát is képviselhetnének? Vagy csak a találkozóra nem fértek be munkáikkal? (Aligha, mert ez a kép akkor sem változik lényegesen, ha végigtallózzuk a bábszínházak repertoárját.)

Fel kell figyelni arra, hogy Boráros Szilárd és Milada hottói otthona egyre kiterjedtebb alkotói kört vonz, és ott komoly, a bábos műfajt a gondolkodásuk és a művészi munkájuk középpontjába helyező műhely formálódik, és együttes-tevékenységük nyomán törvényszerűen kikristályosodik egy közös esztétika is, amely a következőkben feltehetően kihathat az egész magyar bábjszásra is.

(Magyarországi Bábszínházak 14. Találkozója, Kecskemét, 2018. október 3–6.)



## PUPPET THEATER OR THEATER WITH PUPPETS?

The 14<sup>th</sup> Hungarian Puppet Theaters Summit provided more than a just forum for the 13 professional theaters, eight independent ensembles, individual artists and students of SZFE (University of Theater and Film Arts); this meeting also provided an opportunity to think about current aesthetic and practical problems of this branch. One of the topics for consideration was: why were there only performances for children in Kecskemét and why did they not sufficiently engage the reality of the children or adult audience? Other questions, and a most important one, was: have we been seeing puppet performances or performances with puppets? If the answer is the latter (and these performances were predominant), how do such performances relate to acting and/or to the presence of actors/puppeteers?

Of course, there is no clear or reassuring answer to any of the above questions. It was more important that the performances raised these questions and that the professional and private discussions didn't just focus on rating the individual works.

One reason for this is that the quality of the works seen at the festival was relatively balanced. There were hardly any very bad productions, nor was there a performance that was a true revelation. Compared to earlier times, the puppet technology used was much more diverse. The author of this article presents these considerations while giving an account of productions with their positive or negative lessons to be learned.



Lully: Phaeton



Hendrick Goltzius: Phaeton bukása

Smrez Ádám

## A KARTEZIÁNUS (BÁB)SZÍNHÁZ

– AVAGY BERNARD DE FONTENELLE A CSODÁK  
TERMÉSZETES MIVOLTÁRÓL**„Aki pedig olyannak látná a természetet, amilyen,  
az az operában csak a zsinórpadlást látná.”****Bevezetés**

A színházi látványosságok, csodás elemek megítélése hagyományosan kétes volt a filozófiatörténeti metaforikában. Már Platón barlang hasonlatának általánosan bevett értelmezése szerint is a különféle varázslószerű művészek (**θαυματοποιοίς**) azáltal teszik lehetetlenné a világ tulajdonképpeni megismerését, hogy árnyjátékaikkal elbűvölik az embereket<sup>1</sup>. Pár évszázaddal később Seneca is hasonlóan lesújtó képet fest a színházi látványtechnikáról, hiszen *Erkölcsei leveleiben* (a középső sztoikus Poszeidónioszra hivatkozva) a művészeteknek négy fajtáját (közönséges, szórakoztató, oktató és szabad művészeteket) különíti el, a színházat pedig a második típus (vagyis a szórakoztató) alá sorolja: „szórakoztató az, mely a szem és fül gyönyörökdtetésére irányul. Ide sorolhatod a gépeszket: ők találják ki a maguktól fölemelkedő színházi süllyesztőket, a zajtalanul levegőbe emelkedő deszkaemelvényeket és más színváltoztatásokat

[...]. [Mindez pedig] becsapja a hozzá nem értők szemét, s mivel nem ismerik az okát, minden váratlan dolgon elcsodálkoznak”. Mindkét fenti esetben annak az aggodalomnak lehetünk tanúi, mely szerint a jelenségek olyan esztétikai szemlélete, mely eltekint ugyanezen jelenségeket létrehozó okok vizsgálatától, a szó lehető legnegatívabb értelmében vett szórakozás marad csupán.

E lesújtó antik példák mellett a színháznak hasonló megítélése olvasható ki a kora újkor egyik meghatározó tudományelméleti programjából, Francis Bacon idolumtanából is. A brit gondolkodó a *Novum Organum* című 1620-as írásában az emberi megismerést gátló, általa ködképeknek (idolumoknak) nevezett tényezők négy fajtáját különítette el: a törzs (*idola trubus*), a barlang (*idola specus*), a piac (*idola fori*) és végül a színház (*idola theatri*) ködképeit. A számunkra most érdekes utóbbi ködképek jelentik tévedéseink azon csoportját, melyet a tudósok és filozófusok állításaiba vetett vak hitünk eredményez,

- 1 A magyar és nemzetközi fordítások rendszerint „bábjátékosként” adják ugyan vissza a görög **θαυματοποιοίς** kifejezést, a helyzet azonban közel sem ilyen egyszerű: szó szerint „csodatevőt” jelent, bár a szövegkörnyezet egyértelművé teszi, hogy valamilyen árnyjátékról van szó. Marsilio Ficino, aki a platóni korpuszt először tette széles körben hozzáférhetővé a kora újkor során a latin „praestigiator” szó segítségével fordítja a kérdéses kifejezést, ami szintén „csodatevőt” jelent ugyan, ám használatos volt „szemfényvesztő” értelemben is (lásd lejjebb Antonius van Dale esetében). Marsilio Ficino: *Platonis de Republica vel de Justo libri decem* = Divini Platonis Opera, Genf, 1590, 480. Röviddel Ficino után Jean de Serres kevésbé szószerinti fordítása viszont már a bábjátékos mesterség körülírásával adja vissza a szöveg helyét: „emberek sétálnak majd ott, akik kőből és fából készített szobrokat [statuas], valamint mindenféle edényt hordanak körbe, és részint beszélgetnek, részint pedig hallgatnak”. Platón: *Platonis Opera quae Exstant Omnia ex novo Ioannis Seranis Interpretatione*, Genf, 1578, Meg kell azonban jegyeznünk, hogy már az antik görögök is külön szóval (**νευροπαιστος**) jelölték a marionetteket, melyek más megítélés alá estek az egyéb látványosságokhoz (**θαυμα**) képest. Lásd: Chiara Cappelletto: *The puppet's paradox: An organic prosthesis*, „RES: Journal of Anthropology and Aesthetics”, 59/60, 325–336.
- 2 Lucius Annaeus Seneca, 88. levél = u.ö.: *Erkölcsei Levelek*. ford. Kurcz Ágnes. Bp., 2001. Kossuth kiadó, 175–176. Lásd továbbá: Szoboszlai-Kiss Katalin: *Poszeidóniosz – töredékek és kommentár*. Budapest, 2009. L'Harmattan, 49–62.



Hendrick Goltzius:  
Phaeton bukása,  
XVI.-XVII. század

és amelyekre úgy teszünk szert, ha vizsgálódásaink során megtorpanunk a látszati jelenségeknél, és nem hatolunk e jelenségek mélyére.<sup>3</sup>

A színházi látványosságok csodás elemei azonban pozitívabb színben is értelmezhetők. Elegendő ugyanis emlékezetünkbe idéznünk Arisztotelész azon megállapítását, mely szerint a filozófia a dolgokra való rácsodálkozással (**θαυμάζειν**) veszi kezdetét, és Platón csodatévő (**θαυματοποιός**) árnyjátékosai rögtön más megítélés alá fognak esni. E pozitívabb megítélés példáját láthatjuk Giordano Bruno *De Umbris Idearum* című erősen platonizáló írásában is: mivel az ember – Bruno szerint – tökéletlen lény, „elégészes számára, vagy még sok is, ha az igazságnak árnya alá heveredik”. Mivel a Bruno-féle árnyak a „szuperszubsztanciális jóból” részesednek, szemlélik számára betekintést nyújthatnak a noétikus világba. A valóság árnyképei tehát éppen hogy nem gátló tényezői az adekvát

megismerésnek, hanem eszközei<sup>4</sup>, a **θαυματοποιός** vagy *praestigiator* pedig legfeljebb akkor tekinthető *szemfényvesztőnek*, ha ténykedése a valóság elleplezésére szolgál annak leleplezése helyett. Mint azonban látni fogjuk, a gépkezelői mesterség és a fejlett színpadtechnika az utóbbi tevékenység emblémáiként jelentek meg a kora újkori filozófiai irodalomban.

Tanulmányom célja kettős: (1.) egyrészt azt kívánom bemutatni, hogy a kora-újkor során a bábok, jelesül a marionettek, elkezdtek filozófiai érdeklődés tárgyai lenni. Feltevésem szerint mindez azzal is magyarázható, hogy a korszak során megnövekedett igény támadt a kivételes természeti jelenségek (csodák) általános törvények szerinti magyarázata iránt. (2.) Másrészt amellet kívánok érvelni, hogy e filozófiai érdeklődés nem volt éppen független a kora modern karteziánizmus által felvetett okságelméleti kérdésektől.

3 Francis Bacon: *Novum Organum*. Bp., 1995. Nippon Kiadó, 27–34.; lásd továbbá: Korányi Márton: Az elme idolumainak teológiai előfeltevései Francis Bacon filozófiájában. *Magyar Filozófiai Szemle* 2015/3.

4 Giordano Bruno Nolanus: *De Umbris Idearum*. Opera Latine Conscripta II., Nápoly, 1886.



A Phaeton illusztrációja 1709-ből.



A barokk Bourla Színház fa színpadgépezetének vezérműtengelye a zsinópadláson



Az Operaház zsinópadlása

### Lully Phaetónja, és a kora modern színpadtechnika

Elsőként a versailles-i udvar válhatott Jean Baptiste Lully *Phaeton* című operájának szem- és fültanújává 1683 januárjában. A Napkirály és az udvar kegyeit jócskán élvező Lully Philippe Quinault librettóját hívta segítségül ahhoz, hogy a túlzott becsvágy szükségyszerű bukásának emblémáját színpadra vihesse, az előadás filozófiatörténeti jelentőségét pedig minden bizonnyal Quinault-nak egy, a mű ötödik felvonásához írt lakonikus szerzői utasítása alapozta meg: „A színtér átváltozik, és egy kellemes

rétet ábrázol; észrevétlenül távozik az éj, majd nappalba vált, ami lassan meg is jelenik. Phaeton a Nap kocsiján ül, és felemelkedik [s'éléve] a horizonton”<sup>5</sup>.

A beszámolók szerint az ősbemutató nem éppen a várakozásoknak megfelelően sikerült, mivel az előadást egy olyan teremben kellett tartani, ahol nem volt mód komolyabb színpadtechnika használatára. Minden bizonnyal ez volt az oka annak is, hogy az igazán nagy visszhangot csak a későbbi, Academie Royale-beli színrevitelek váltották ki az év hátralevő része során<sup>6</sup>.

Feltehetően ezen előadások valamelyikét láthatta a költő-filozófus Bernard de Fontenelle is. Fontenelle

5 Philippe Quinault: Théâtre de Quinault contenant ses Tragédies, Comédies et Opera, Tomé V, Paris, 1778, 237. – A szövegben szereplő idézetek – ha másként nem jelöltem – a saját fordításaim – S.Á.

6 Norman Buford: Touched by the Graces – the Libretti of Philippe Quineult in the Context of French Classicism, 259–265.

ugyanis – aki melleleg barátja és munkatársa is volt a komponista Lullynek<sup>7</sup> – *Beszélgetések a világek sokaságáról* című népszerűsítő filozófiai művében, mely három évvel a *Phaeton* bemutatóját követően jelent meg, meglepő módon épp egy, Phaeton felemelkedését és alábukását leíró példázatot segítségével kíván bevezetést nyújtani a karteziánus fizika és metafizika rejtelmibe. Mint látni fogjuk, Fontenelle úgy kívánja megértetni fiktív beszélgetőtársával a természetben működő fizikai és metafizikai okok működését, hogy egy színpad zsinórpadlásához hasonlítsa azokat. Állítása szerint, ha lerántanánk a függőnyt a természet gépezetéről, a színpadtechnikához hasonló látvány tárulna elénk

### Fontenelle és a karteziánizmus

A karteziánus szubsztancia-dualizmus mindenekelőtt két megválaszolendő kérdést vetett fel: (1.) hogyan képes két test mozgásba hozni egymást; (2.) miként gondolható el a kiterjedt és a gondolkodó szubsztancia egymásra való hatásgyakorlása<sup>8</sup>. Bár jelentőségét tekintve az első kérdés sem hanyagolható el, tárgyunk szempontjából most mégis csak a második lesz fontos. Mivel a két szubsztancia minőségileg különbözik egymástól – korabeli megfogalmazás szerint diszproporcionális egymáshoz képest – ezért elméletileg nem volna szabad hatást gyakorolniuk egymásra. A gyakorlat azonban ennek éppen az ellenkezőjét látszik igazolni, hiszen mindennapos tapasztalat az, ha elmém parancsot ad kezemnek arra, hogy írjon egy cikket Bernard de Fontenelle-ről, akkor az utóbbi legtöbbször végrehajtja az előbbi utasítást; egyúttal pedig mindaz, amit testi érzékszerveimmel érzékelek, legtöbbször elmém számára is hozzáférhető. Test és elme között tehát szoros interakció van, ám a karteziánus modell nem teszi nyilvánvalóvá azt, hogy ez miként is lehetséges. Descartes maga a *Traité de l'homme* című traktátusának harmadik részét kívánta a témának szentelni, ám tisztázatlan okokból kifolyólag haláláig adós maradt az írásnak

ezzel a részével. Követői azonban – bizonyos szövegrészletekre támaszkodva – megoldottnak vélték az említett kérdést: magyarázati modelljük értelmében a testi (kiterjedt) szubsztancia bizonyos *diszpozíciói* alkalmat adnak arra (*occasionem dant*), hogy egy külső ágens (a gondolkodó szubsztancia) egy közvetítő segítségével (Isten) hozza mozgásba magukat a testi szubsztanciákat. Vagyis: ha elmém kiadja azt az utasítást, hogy testem nyomjon meg egy gombot a billentyűzeten, akkor – megfelelő testi diszpozíció esetén (vagyis, ha ujjaim nem dermedtek, és képesek arra, hogy mozogjanak) a folyamat ténylegesen is végbemegy, a folyamat tényleges ágense azonban Isten maga lesz: mivel diszproporcionális szubsztanciáim máskülönben nem volnának képesek hatást gyakorolni egymásra, a mozgás létrejöttéhez Isten mindenhatóságára van szükség. Látható tehát, hogy, Descartes közvetlen követői úgy kívánták feloldani a karteziánus szubsztancia-dualizmusban rejlő feszültségeket, hogy az embert egy, Isten által mozgatott marionett-bábuként gondolták el.

Bernard de Fontenelle is egyike volt ezeknek a karteziánusoknak. A *Doutes sur le système physique des causes occasionnelles* című 1686-os – tehát a vizsgált szövegünkkel egyazon évből származó – rövid értekezésében eképpen fogalmazta meg a problémát:

„Ha márpedig a lélek és a test olyannyira összemérhetetlenek [disproportionnés], akkor a test mozgásai vajon miként okoznak gondolatokat a lélekben? A lélek gondolatai pedig miként okoznak vajon mozgásokat a testben? Miféle fonál [lien] hoz egymáshoz közel olyan létezőket, melyek ennyire távoliak egymástól? Íme azon nehézség, mely Descartes Urat az okkasionális okok feltalálására készítette. Úgy találta, hogy amennyiben egy mozgás és egy gondolat semmilyen természetes kötelékkel [liaison naturelle] nem rendelkezik, akkor arra sem lehetnek képesek, hogy egyik a másiknak valódi oka [cause véritable] legyen (mivel a valódi

7 Fehér Márta: Utószó = Bernard de Fontenelle, *Beszélgetések a világek sokaságáról*.

8 Schmal Dániel: Természettörténet és gondviselés – Egy filozófiai és teológiai kérdés a korai felvilágosodásban, *L'Harmattan*, 2006, 38-47.

ok és annak okozata között mindenképp fellelhető kell hogy legyen valamilyen szükségszerű kötelék); de [még ez esetben is] képesek lehetnek alkalmi [occasion] avagy okkasionális okai lenni egymásnak, mivel Isten, a test egy mozgásának alkalmával képes lehet beleírni egy gondolatot az elmébe, vagy pedig a lélek egy gondolatának alkalmával képes lehet beleírni egy mozdulatot a testbe<sup>9</sup>.

A valódi ok értelmében tehát Isten marad az egyetlen ágens a világban. Máig vitatott kérdés azonban, hogy Descartes mennyire értett volna egyet ezzel a neki tulajdonított elmélettel. A descartes-i eredet védelmezői mindenesetre előszeretettel hivatkoznak az *Értekezés a módszerről* egyik szöveghelyére, melyben Descartes mintha a *creatio continua* elve mellett látszana évelni: ennek értelmében Isten minden időpillanatban újateremti a világot, és e folytonos újateremtés során instanciálja mindazon változásokat, melyek végbemennek abban. Ebből következően az egyes időpillanatok nem okai és okozatai egymásnak (ahogy azt a hétköznapi intuícióinknak inkább megfelelő interakcionista elméletek állítanák<sup>10</sup>), hanem ugyanazon okra, ti. Istenre vezethetők vissza csupán. A *Filozófia alapelvei* című írásában ugyancsak valami hasonlóra utal Descartes:

„[Az emberi élet időtartama] olyan lévén, hogy részei egyáltalán nem függenek egymástól, és soha nem léteznek együtt; abból, hogy most létezőnk, nem következik szükségszerűen, hogy egy pillanattal később is leszünk, hacsak valamilyen ok, tudniillik ugyanaz, amelyik megteremtett bennünket, továbbra is létre nem hoz, vagyis meg nem őríz minket”<sup>11</sup>.

Az okkazonalista magyarázati modell nem áll ugyan szoros összefüggésben a folytonos újateremtés itt látható tanával (hiszen egy okkazonalista úgy is kielégítő magyarázatot adhat a világban végbemenő

változásokra, hogy a teremtést egyszeri aktusként gondolja el), a fenti idézet csupán azt hivatott megvilágítani, hogy Descartes-tól egyáltalán nem állt távol annak feltételezése, hogy Isten folytonos interakcióban van a teremtett világgal. A kérdés pedig az csupán, hogy Isten hatalma mire irányul pontosan az interakció során: (1.) Isten közbenjárása annak szükséges feltétele, hogy a világ egésze egyáltalán fennmaradjon, vagy (2.) a világ létezése egy egyszeri teremtő aktus eredménye, mely ennélfogva nem teszi szükségessé Isten folytonos közbenjárását, hanem isteni közbenjárásra a világban kizárólag a változások előidézéséhez van szükség. A Fontenelle-példázat szempontjából azonban lényegtelen, hogy a kettő közül melyik értelmezést fogadjuk el: mint látni fogjuk, bármelyik háttérül szolgálhat a Phaeton-hasonlatnak.

### Fontenelle Phaeton-példázata

A *Beszélgetések a világok sokaságáról* egy olyan fiktív beszélgetés jegyzőkönyve, mely során a Fontenelle-t megszemélyesítő filozófus – többek között – a heliocentrikus világkép helyességéről kíván meggyőzni egy tanulatlan, ámde jóesű márkinét. Ehhez azonban előbb alapvető fizikai ismeretekre lesz szüksége a beszélgetőtársnak.

Épp ennek kapcsán lép Phaeton a színre: „a természet leginkább egy fényes operai előadáshoz hasonlít. Arról a helyről, ahol az operában ül, nem egészen olyannak látja az előadást, mint amilyen valójában, ugyanis a díszleteket, a gépeket úgy helyezték el, hogy messziről kellemes hatást keltsenek és elrejtik szeme elől mindazokat a kerekeket és ellensúlyokat, melyek a mozgást előidézik. *Őn még csak meg se próbálja kitalálni, hogyan játszódnak le mindez.* Valószínűleg csak a földszinten meghúzódo gépésznek [quelque machiniste] *lenne zavaró egy szabálytalannak tűnő repülés [un vol,*

9 Bernard de Fontenelle: *Doutes sur le système physique des causes occasionnelles*, Oeuvres de Monsieur de Fontenelle, Tomé IX, Paris, 1766, 48.

10 Említést érdemel, hogy a korszak során az intuícióinknak megfelelő interakcionista elméletek még kisebbségben voltak azokkal szemben, melyek valamilyen isteni közbenjárást tettek meg a fizikai folyamatok feltételének, az előbbieket ugyanis egyfajta deista metafizikát előfeltételeztek (vagyis azt, hogy a teremtés egyszeri aktusát követően Isten nem avatkozott többé a teremtett világ dolgaiba).

11 René Descartes: *A filozófia alapelvei*. Ford.: Dékány András. Bp., 1996. Osiris

qui lui aura extraordinaire] és csupán ő akarja megfejteti [deviner], hogy ezt miként is hajtották végre. Őn is jól láthatja, hogy ez a gépész a filozófusokhoz hasonlít [assez fait comme les philosophes]. Ami azonban a filozófus esetében megnöveli a nehézséget [difficulté] az az, hogy azon gépezetekben, melyeket a természet tár a szemünk elé, a kötelek tökéletesen el vannak rejtve, méghozzá olyan jól, hogy az embereknek hosszú időbe telt megfejteti, mi is hozza létre a világmindenség mozgásának okait<sup>12</sup>. Egy másik helyen Fontenelle úgy fogalmazza meg ugyanezt a problémát, hogy azt nem tudja senki, „hogyan van a színház hátulsó része elrendezve [disposé]”<sup>13</sup>. Ellenben, „[a]ki [...] olyanak látná a természetet, amilyen, az az operában csak a zsinórpádlást látná [le derrière du théâtre de l’Opéra]”<sup>14</sup>. Aki tehát bepillantott már valaha is a színpad mögé, az tudhatja, hogy Phaeton azért száll fel, „mert kötelek húzzák felfelé, miközben egy nála nagyobb súly lefelé ereszkedik”<sup>15</sup>. A rendszer szemléltetni kívánt mechanikussága világosan látható immár, az a kérdés azonban továbbra is nyitott, hogy az idézett szövegrészek alapján kit tekinthetünk a történések ágensének.

Első ránézésre ugyanis kézenfekvő volna egy hétköznapi (interakcionista) hatóoksági viszonytal magyaráznunk a kulisszák mögött látottakat. Ha csupán a fizikai folyamatokat vesszük figyelembe, úgy egy ilyen magyarázat teljességgel plauzibilisnek is tűnhet. Való igaz, hogy Fontenelle a fizikai világ gépezetének leleplezését ígérte a kulisszák mögé

való bepillantás révén; a gépezet pusztá látványa azonban továbbra sem képes megmagyarázni egy fontos részletet, jelesül azt, hogy milyen reláció van Phaeton elhatározása, hogy az égbe emelkedik, valamint aközött, hogy a felemelkedés ténylegesen meg is valósul. Ennek magyarázatára ugyanis az (interakcionista) hatóoksági reláció nem volna elégséges.

A hasonlat megértéséhez elengedhetetlen a Fontenelle által igen gyakran használt diszpozíció értelmének tisztázása: mint láthattuk, a diszpozíció olykor a színpad mögötti tér elrendezését jelenti, máskor azonban az a világot megismerő emberi képességre is utalhat<sup>16</sup>. Mindezek révén válik egyáltalán lehetségessé az, hogy az emberi értelem, valamint a természeti világ diszpozíciója analóg legyen, ennél fogva pedig az is, hogy adekvát ismereteket szerezhessen a világról.

Világos ugyan, hogy Phaeton felemelkedésének közvetlen okát a hozzáillesztett súlyok képezik, melyek őt liftszerűen a levegőbe emelik. Az is világos, hogy az említett súlyok egyáltalán nem maguktól lendültek mozgásba, hanem egy rajtuk kívülálló ok indította el őket. Márpedig ezt az okot kell a folyamat tényleges okának tekintenünk. A kocsiiban ülő Phaeton ugyanakkor bizonyosan nem lehet a felemelkedés tényleges oka, hiszen a pusztá elhatározása aligha volna elégséges feltétele annak, hogy a levegőbe tudjon repülni. Mindebből az következik, hogy előzetes várakozásainkkal ellentétben kettőnél több szereplő vesz részt a folyamatban<sup>17</sup>.

12 Bernard de Fontenelle: *Beszélgetések a világok sokaságáról*. Ford.: Lakatos Mária. Bp., 2005. Helikon, 18. A kurzivált részeket fordítást módosítottam. – S.Á.

13 uo.

14 uo. 19.

15 uo.

16 Asszonyom [...] ön olyanira rátermett [si bien disposée] arra, hogy mindannak a mélyére hatoljon, amit csak mondani kívánok, hogy úgy hiszem, semmi más dolgom nincs, mint lerántani a függőnyt, és megmutatni önnek a világot” Bernard de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Figyelembe véve, hogy Fontenelle folytonosan hangsúlyozza a szövegben szereplő márkiné tanulatlanságát, az alábbi idézet azt is alá látszik támasztani, hogy elménk helyes diszpozíciója szükséges és egyben elégséges feltétele a világ adekvát megismerésének.

17 Bernard de Fontenelle: *Doutes sur le Système Physique des Causes Occasionnelles*, Oeuvres de Monsieur de Fontenelle, Tomé IX, Paris, 1766, 49.

A példázatban látható másik szereplő, a gépész azonban ugyancsak nem tekinthető a történések ágensének, hiszen – a filozófushoz hasonlóan – ő is csupán szemléltője mindannak, ami a színpadon történik – jóllehet, nagyobb rálátása van a gépezet egészére.

Ha tehát a példázatban rejlő kauzális viszonyokat kívánjuk feltárni, két lehetőségünk marad csupán: (1.) a szerkezetet önműködőnek tekintjük, amellyel valójában csak megkerültük magát a problémát; vagy pedig (2.) úgy tekintünk Fontenelle fizikai példázatára, mint ami nem leplezi le számunkra azt a kezet, amely a gépet mozgásba hozta. A szerző egyéb, a korszakban született szövegei az utóbbi értelmezést erősítik. A már korábban idézett *Doutes sur le système physique des causes occasionnelles* című munkájában például a következőt olvashatjuk: „Mivel a mozgások és a gondolatok nem rendelkeznek semmilyen természetes kötelékkel [liaison naturelle], hiszen az okkasionális ok és annak okozata között egyáltalán nem lehetséges ilyen, Isten marad mindkettőnek az egyetlen valódi oka [cause véritable], és úgymond, a test és a lélek közötti cserkereskedelem [commerce] kizárólagos közvetítője”<sup>18</sup>. A szövegrészletek együttes olvasata tehát arra enged következtetni, hogy Phaeton röptének valódi oka Isten lehetne, pontosabban valaki olyan, aki őt személyesítené meg a hasonlatban. A példázat azonban mégsem teszi számunkra lehetővé, hogy a valódi ok szerepét betöltő Istent valamely szereplővel azonosítsuk.

### Partikuláris gondviselés és általános gondviselés

Ezt azonban közel sem biztos, hogy a példázat hiányosságának kell tekintenünk. A korabeli vallásfilozófiai diskurzus egyik kulcsfontosságú kérdése az volt ugyanis, hogy Isten partikuláris döntések avagy általános törvények révén kormányozza-e a teremtett világot. Míg az előbbi álláspont képviselői azt állították, hogy Isten akarata (legalábbis részben) partikulárisra is irányulhat (vagyis általános törvényszerűségek nem is léteznek a világban, legfeljebb mi hozzuk létre ezeket)<sup>19</sup>, az utóbbi elmélet szerint Isten kizárólag általános törvények révén kormányoz. Jóllehet ezeket az általános törvényeket maga Isten rendelte el, miután azonban elrendelte őket, onnantól fogva ezek korlátot szabnak az ő akaratának: ennek értelmében pedig azt mondhatjuk, hogy a világ bizonyos diszpozíciói alkalmat adnak Isten számára, hogy az általa előre meghatározott általános törvények szerint létrehozson egy bizonyos okozatot. E folyamat végbemenetelét Isten akarata sem akadályozhatja meg, hatalma azonban szükséges feltétele a folyamatnak.

Ahhoz, hogy eldönthessük, ki vagy mi mozgatja Phaetont, el kell helyeznünk Fontenelle-t a fentebbi vallásfilozófiai térképen. Ehhez pedig megvilágító erejű lehet a szerzőnek Antonius van Dale (1638–1708) iránti rokonszenve. A németalföldi szerző ugyanis a *De oraculis veterum ethnicorum dissertationes* c. értekezésében<sup>20</sup> egyrészt katalógusát kívánja nyújtani bizonyos csodásnak hitt

18 Míg bizonyos sztoikus ihletésű álláspontokból akár az is kiolvasható, hogy Isten minden egyes cselekedetünk felől külön-külön dönt, addig mások Isten ezen partikuláris gondviselését a megváltástan területére korlátozták: mivel a bűnbeesett ember önerejéből úgysem volna képes üdvözülni, ám nem állítható az sem, hogy minden ember elkárhozna, ezért azt kell feltételeznünk, hogy Isten, partikuláris gondviselése révén egyeseket kijelöl az üdvözülésre. Lásd: Patrick Riley: *Introduction* = Nicolas Malebranche, *Treatise on Nature and Grace*, Oxford University Press, New York, 1992, 1–105.

19 Amelyet Fontenelle épp a Beszélgetések írása idején ültetett át franciára. Ennek eredményeként született az *Histoire des Oracles* c. 1687-es írása.

20 lásd: 1. lábjegyzet

történeteknek, másrészt pedig természettudományos magyarázattal igyekeznek ellátni a csodásnak hitt eseteket (mely természettudományos magyarázat per definitionem azt is igazolná, hogy az említett esetek mégsem csoda, hanem általános törvényszerűség révén álltak elő). A jósjelek csodaszerűségét Van Dale egy helyen azáltal leplezi le, hogy a természeti törvények által megmagyarázhatatlannak hitt tulajdonságaikat szemfényvesztő papok mesterkedésének tulajdonítja:

„Először pedig vegyük fontolóra a körülményeket [circumventiones], vagy ha jobban tetszik, a papok által végzett külsődleges beavatkozásokat [circumgestationes]. Aki látott már egyszer is olyat a körmenetek látványosságai (ahogy Antwerpenben és másutt is nevezni szokták) között, hogy egyesek olyan gépeket [machinas] vezetnek körbe, melyek hajókat, halakat, cethalakat, delfineket vagy más dolgokat ábrázolnak, ám ezek a gépek olyanok, mintha önmaguktól mozognának [quasi se sponte moventes], nos, ez az illető egészen könnyen beláthatja, hogy egyvalaki, vagy akár egy időben többen is milyen egyszerűen elrejtőzhetnek a hajók vagy egyéb közlekedési eszközök alá, melyeken ezeket a jövendőmondó [fatidicus] istenségeket hordozták körbe; belátja egyúttal mindenki, hogy milyen könnyű lehetett kötelekkel vagy huzalokkal mozgatni a hozzájuk illesztett képeket úgy, hogy a képek előre vagy hátra haladhassanak, megfordulhassanak, netán bólintás vagy más gesztikulációk révén úgy tűnjenek [viderentur], hogy a papok kérdéseit helybenhagyják [annuere] vagy elutasítják [rennuere]. Belátják mindezt azok, akik tudják, milyen bábuik [neuropasta<sup>21</sup>] vagy fafaragványaik [baetulas] voltak a régieknek, mifelénk pedig mennyi éleselműséggel és élces mesterkedéssel mozgatják ezeket pompázatos ünnepeinket nap mint nap; ezek a képecskék, amelyeket a köznapi életben marionetteknek neveznek [vulgo Marionettas vocant], ráadásul tagoltan beszélnek is (vagy legalábbis úgy tűnnek, mintha beszédhangot adnának ki); és mennyire spontán módon [quam parvo negotio] mozgatják

még ama nagyobb képeket és szobrokat is, melyek az ember termetét olykor jócskán meghaladják; teszik ezt úgy, hogy nem csupán a gyermekek, hanem a köznép köreiben is rémületet keltenek a csodálaton túl: belátják mindezt azok, akik látták már egyszer is a színházakban, hogy istenek valamilyen gépről [machina] lépnek a színre, és látták, hogy Mercurius vagy más istenek micsoda műgonddal repülnek föl a földről az égbe, ám ők még akkor sem (vagy csak alig) láthatták, hogy milyen eszközök segítségével történik mindez, ha többféle éles fény világított oda. Belátják mindezt azok, akik látták egyszer is ezeket a hadonászókat és szemfényvesztőket [praestigiatores<sup>22</sup>], akiknek kezei mindenenk előtt arra törekednek, hogy még a legélesebb szemeket is úgy becsapják, hogy ezáltal megbabonázzák őket”.

Túl azon, hogy a fenti példázat sok tekintetben analóg a Phaetón-hasonlattal, egy fontos különbséget is észre kell vennünk: míg ugyanis Fontenelle esetében a nézők tisztában voltak azzal, hogy Phaetón repülése mechanikai folyamat (és csupán a mögötte meghúzódó pontos oksági láncot nem ismerték), aközben van Dale szemfényvesztő papjai isteni közbenjárásnak igyekeznek beállítani ugyancsak mechanikai folyamatokat. Vagyis: mindazokat a jelenségeket, melyeket látszólag csoda (tehát Isten partikuláris gondviselése) idézett elő, valójában általános törvények mozgatták.

A Phaetón-hasonlatra vetítve azt mondhatjuk tehát, hogy a rendszer Isten akaratától függetlenül, automatikusan működik, ezért nincs szükség konkrét közreműködő szerepeltetésére, aki a díszleteket mozgatja (Fontenelle pedig feltehetően éppen ezért száműzte kvázi-nézői szerepkörbe a gépeket mozgató gépészt).

## Összegzés

Bár a beszámolók alapján semmi okunk nincs feltételezni, hogy Lully operáját bábokkal adták elő, a karteziánus fizikán és metafizikán nevelkedett nézők számára a kötelek és gépek segítségével

21 Lásd: 1. lábjegyzet

22 Murray Milgate – Shannon C. Stimson: *After Adam Smith – A Century of Transformation in Politics and Political Economy*. Princeton University Press, 77–97.

mozgatott színészek mégis marionetteknek mutatkoztak, mivel az okkazonalista metafizika értelmében az ember maga is báb, Isten bábja. A karteziánizmus XVII. századi térnyerése, és annak nehezen összeegyeztethető elemei így nagyban elősegítették, hogy a marionettek filozófiailag is tematizálódjanak. Az folyamat jelentőségét az is kidomborítja, hogy a korábbi, akár antik filozófiai szövegek gyakran csak látszólag hivatkoznak bábokra, ha tesznek ilyet egyáltalán.

A Lully-opera zuhanásjelenete filozófiatörténeti szempontból azért is jelentős, mert Fontenelle egy kései olvasója, Adam Smith 1795-ös, *The History of Astronomy* című írásában ugyancsak hivatkozik rá. Bár a színpadi báb, és az őt mozgató szerkezetek közti kauzális viszony mibenlétére közel sem ugyanazzal a magyarázattal szolgál, mint francia elődje, a függöny lerántásának hasonlatát azért kell jelentősnek tartanunk, mert Smith itt használja először a láthatatlan kéz metaforáját<sup>22</sup>, mely későbbi főművének, a *Nemzetek Gazdagságának* kulcsfogalma lesz.

### Bibliográfia

- Marsilio Ficino: *Platonis de Respublica vel de Justo libri decem* = Divini Platonis Opera. Genf, 1590, 480.  
 Platón: *Platonis Opera quae Exstant Omnia ex novo Ioannis Serranis Interpretatione*. Genf, 1578  
 Chiara Cappelletto: *The puppet's paradox: An organic prosthesis*. „RES: Journal of Anthropology and Aesthetics”, 59/60, 325–336.  
 Lucius Annaeus Seneca, 88. levél = u.ö.: *Erkölcsei Levelek*. Bp., 2001. Kossuth Kiadó, 175–176., ford: Kurcz Ágnes.  
 Szoboszlai-Kiss Katalin: *Poszeidóniosz – töredékek és kommentár*. Budapest, 2009. L'Harmattan, 49–62.  
 Francis Bacon: *Novum Organum*. Budapest, 1995. Nippon kiadó, 27–34.  
 Korányi Márton, Az elme idolumainak teológiai előfeltevései Francis Bacon filozófiájában. *Magyar Filozófiai Szemle* 2015/3.  
 Giordano Bruno Nolanus: *De Umbris Idearum*. Opera Latine Conscripta II., Nápoly, 1886.  
 Philippe Quinault: *Théâtre de Quinault contenant ses Tragédies, Comédies et Opera*, Tomé V., Paris, 1778, 237.  
 Norman Buford: Touched by the Graces – the Libretti of Philippe Quineult in the Context of French Classicism, 259–265.  
 Fehér Márta: Utószó = Bernard de Fontenelle: *Beszélgetések a világok sokaságáról*. Bp., 2005. Helikon  
 Schmal Dániel: *Természettörvény és gondviselés – Egy filozófiai és teológiai kérdés a korai felvilágosodásban*. Bp., 2006. L'Harmattan, 38–47.  
 Bernard de Fontenelle: *Doutes sur le système physique des causes occasionnelles*, Oeuvres de Monsieur de Fontenelle, Tomé IX, Paris, 1766, 48.  
 René Descartes: *A filozófia alapelvei*. Ford.: Dékány András. Bp., Osiris  
 Bernard de Fontenelle: *Beszélgetések a világok sokaságáról*. Ford.: Lakatos Mária. Bp., 2005. Helikon  
 Patrick Riley: *Introduction* = Nicolas Malebranche, *Treatise on Nature and Grace*. New York, 1992. Oxford University Press, 1–105.  
 Murray Milgate, Shanon C. Stimson: *After Adam Smith - A Century of Transformation in Politics and Political Economy*, Princeton University Press, 77–97.

### THE CARTESIAN (PUPPET) THEATER

This article illustrates the philosophical context of a puppet metaphor as we examine Bernard de Fontenelle's parable of the fall of Phaeton's chariot and, as it were, look behind the scenes. Instead of looking at the chariot itself, the reader's attention is directed to the (metaphorical) ropes that hold up the chariot along with other elements of the stage machinery. That is, regardless of the fact that in the verbal description Phaeton is not a puppet, curiously enough, Fontenelle depicts him as one. This article questions the reason for this depiction and concludes that the answer lies deep in Fontenelle's philosophical premises.



**Goda Móni****A SAJÁT MÚLT, A MÁSIK JELEN ÉS A KÖZÖS JÖVŐ****A DOUBLE 2017. ÉS 2018. ÉVI SZÁMAIRÓL**

2018 a *double* – *Báb-, Figura- és Tárgyszínházi Magazin* történetében a megújulás éve. A folyóirat 2004-es alapítása óta kitüntetett helyet foglal el az azonos profilú német nyelvű lapok között. Nem kisebb feladatra vállalkozik, mint hogy független platformot biztosítson a bábokkal, figurákkal, tárgyakkal és más, élettelen anyagokkal dolgozó előadóművészet aktuális történéseire érkező reflexiók számára: a „másik színház” – a *dolgok* színházának – gyakorlati, filozófiai, tudományos és irodalmi szempontok mentén történő ismertetésére és megvitatására. A sokrétű megközelítésre törekvő, azonban jellemzően mélyebb, elméleti problémákat boncolgató ‘magazin’ évente kétszer jelenik meg, a többé-kevésbé állandó tagokból álló, időnként egy-egy speciális területről érkező szakértő bevonásával kibővített munkatársak szerkesztésében. A rendszerint egy kijelölt hívószó köré szerveződő cikkeket azonban ezentúl színes fotóillusztrációk és hosszabb angol nyelvű összefoglalók kísérik majd.

A módosítás a lap állandósult strukturáját, azaz a ‘téma’, ‘rendezés’, ‘fesztivál’ és ‘jubileum’ rovatok, valamint a ‘műhelylátogatás’, ‘kitekintés’, ‘kutatás’, ‘publikáció’ és ‘felnevelő generáció’ címek mentén történő építkezést ugyan nem érinti, az mégsem csupán a képi tartalom minőségi javulásában, valamint a mondanivaló több nyelven történő közlésében érhető tetten. A változtatást létrehívó nem titkolt szándék talán a ‘nyitás’ szóval ragadható meg legpontosabban.

. . .

A 2018-as év első száma egy erőteljes társadalmi/politikai állásfoglalással jelenti be az elhatározást. *A Németnek lenni?! Egy kérdés a korhoz* címen megütőköző, a lapot szinte még fel sem üő olvasó már rögtön az első oldalon határozott választ

kap: „Színes!” E sokszínűség mellett kiálló szerkesztői előszó a Karl Valentintől idézett „Az idegen csak idegenben idegen” állítással indít és a második világháború óta nem tapasztalt méretű, Németországot különösen érintő menekülthullám által kikényszerített, saját kultúrára való rákérdés igényével indokolja a témaválasztást. A nemzeti identitásra fókuszáló kérdéskör körüljárásának szükségességét pedig a következőképpen fogalmazza meg: „[...] tisztázni, hogy pontosan mi is történik napjainkban a ‘németországi bábjátszás’ gyakorlatában, hogy mi van azoknak a fejében, akik a Németországban zajló művészethez és kultúrához ma hozzátesznek.”

A származásukat, életkorukat és szakmai státuszukat illetően is eltéréseket mutató válaszadók között – a Szöulban szocializálódó, majd felnőttként Németországba visszatérő Kotti Yun, a német állampolgársággal huszonkét éves kora óta rendelkező francia Sarah Chaudon és a mexikói Antonio Cerezo pályakezdő művészek mellett – találjuk a teoretikusként elismert Silvia Brendenal, de a bajor születésű, ma Stockholmban élő Dr. Meike Wagnert is, akinek ugyancsak saját élményekre támaszkodó gondolatmenetét az önpozicionálás nehézségeiről ‘Kiss me I’m German!’ címen olvashatjuk. A személyes érintettség valamennyi számban, így a poszttraumatikus állapotot feldolgozó 2017/2. válogatásban is megmutatkozik: Seta-E. Guetsoyan a Bábművészet Német Fórumának tudományos munkatársa egy az örmény genocidot átélő család leszármazottjaként, már-már zavarbaejtően közvetlen hangvételben osztja meg gondolatait a reprezentációról mint felejtési stratégiáról.

Bár e változások kétségtelenül felpeszdtették a közel tizenöt éve működő lap megjelenését, az előző számok sem kevésbé izgalmasak. A 35. szám a nyelv figuraszínházi alkalmazásának kérdését

feszegeti, amihez a bevezető tanulmány Markus Joss 'Ne beszéljtek annyit!' felkiáltásával adja meg a kezdőhangot. A bábok hallgatását – sőt, mondjuk ki: némaságát – a berlini főiskola professzora szerencsés körülményként kezeli, s mélyreható elemzésében mindenkit annak a közvetlenségnek a kihasználására buzdít, amely e korlátozó tényező adottságában rejlik. Úgy véli ugyanis, hogy ennek az előnyös állapotnak az elfogadása teret nyit annak, hogy a báb szóra bírását célzó különféle módszerek próbálgatása helyett általános értelemben is elgondolkozzunk a beszédről és a nyelvről – újraértelmezzük szerepét, színpadi funkcióját.

A felvetett problémához a továbbiakban mind műfaj, mind képviselt szempont tekintetében igen változatosan közelítő írások követik egymást. A *Wenn Farah weint* (Amikor Farah sír) című, három nyelven játszó előadás kapcsán készült interjú, amelyben Tim Sandweg a darab szír származású szerzőjével, Mudar Al Haggival és Stella Cristolfini rendezővel beszélget a többnyelvűségnek a próbafolyamat során megélt kihívásairól, a meg nem értett nyelv, valamint a saját és idegen (még el nem sajátított) nyelv egymás mellett létezéséből adódó széttöredezett állapotot, e törekénység színpadi keretek között történő átélhetőségét elemzi. Marc Becker némileg szokatlan módon önmagát faggatja a Thalias Kompagnos számára *Kasper az ördög konyhájában* címen írt darab léterejöttének folyamatáról, az osztrák Christoph Bochdansky pedig Faustot hívja segítségül, hogy szintén bábjáték és szöveg kapcsolatáról, a megfelelő szó megtalálásának lehetetlenségéről elmélkedjen – szépirodalmi kivitelben. S ha már öninterjú, akkor olvashatunk önarcképet is, méghozzá csontvázsal: a Teatr Malabar Hotel Warschau és a Białystoki Bábszínház *Varázshegy*-adaptációjának bámulatos komplexitásáról Steffen Reck számol be.

A már említett, 2017 év végén megjelent füzet a figuraszínház terápiás potenciáljára világít rá *Poszttraumatikus színház? Trauma, terápia és figuraszínház* címen. Számos, eltérő nézőpontokat látató írás bizonyítja itt a figura-használat, a bábokkal való játék gyógyító – az Alejandro Jodorowskytól

kölcsönzött szóval élve – pszichomágikus erejét. A füzet a legkülönbélebb megközelítési és alkalmazási módokat veszi sorra, számos olyan alkotói kezdeményezést mutatva meg, amelyekben a színház kontextusában működésbe lépő kreatív energiák hatékony terápiás gyakorlatok elindítóiként érvényesülnek. Feltétlenül említésre méltóak az Ishyo Arts Centre közreműködésében megvalósult s a hellwach fesztiválon bemutatott, az empátia elkötelezettjeiként fellépő projektek, amelyek közül a *We call it love* az 1994-es ruandai népirtás fiatal túlélőit juttatja szóhoz, a hammi HELIOS Theaterrel közösen jegyzett *Our House* pedig otthon és haza, egyén és társadalom viszonyaiban a hovatarozást problematizálja és a napjainkban a világ majd' minden pontján eluralkodó kirekesztés ellen tüntet.

Az egyre növekvő társadalmi érzékenységet mutató *double* hasábjain a figuraszínházi tevékenységek gazdasági vetülete is terítékre kerül. A sokakat bizonytalanságban tartó projekt-finanszírozásból adódó lehetőségek és korlátok közötti trükközés egy bevált stratégiáját Charlotte Wilde a lipcsei Westflügel, valamint a Wilde&Vogel formáció fennállásának sok-sok éve alatt gyűjtött tapasztalait megosztva ismerteti. Az ugyancsak megpróbáltatások árán fenntartott vagy újonnan ki-, esetleg átalakított befogadó helyszínekről is informálódhatunk: ezek közül az elmúlt időszakban a keletnémet területek tűntek ki, elsősorban Drezda és Lipcse. Kultúrpolitikai állapotfelmérést azonban nem csupán német területre vonatkozóan találunk: az intézményi struktúra és támogatási rendszer francia modelljéről Lucile Bodson, a párizsi Mouffetard Théâtre de la Marionnette vezetője nyújt felvilágosítást. A francia kollégákkal való együttműködésre enged következtetni a THEMAA című szaklapból átvett írások felbukkanásának rendszeresége is: a báb és szöveg kapcsolatát fejtegető szám több, releváns rendezések (Émilie Flacher: *Összevarrt szívek*/Carole Martinez; Bérangere Vantusso: *Jakob von Gunten*/Robert Walser) kapcsán megjelent műhelybeszámoló cikk fordítása mellett francia nyelven is közöl egy polemikus esszét Bruno Boussagol, aktivistaként is tevékeny rendező tollából *Színház és terrorizmus* címen.

A szervezési praktikák mellett a napjainkban megfigyelhető tendenciák sem kerülik el a szerző figyelmét: lelkesítő hírek érkeznek a turkui TIP fesztiválról, a független finn társulatok önállósulást és sajátos karakterjegyekkel való profilépítést szorgalmazó kezdeményezéseiről. A német fiatalok jövőformáló törekvéseit az útkeresési fázisban lévők vágyott praxisról alkotott elképzelései mentén vizionálhatjuk. A múltban elért eredmények elismerését pedig a leköszönő kollégákkal történő eszmecserék, valamint az éppen kerek évfordulót ünneplő társulatok, illetve szakmai közösségek tevékenységét méltató köszöntések igazolják. Előbbire szemléletes példa a bochumi Figurentheater Kolleg vezetői posztját több mint 40 sikeres év után továbbadó Birgit Hollack-kal, valamint a zürichi Theater Stadelhofen életében ugyancsak döntő változásokat elért Helmut Pogerth-tel készült interjú.

A lap betölti a hazai és nemzetközi területen belüli tájékozódást segítő funkcióját is. A fesztiválokról készített beszámolók a leghatékonyabbak, hiszen a jelentősnek ítélt alkotások értő elemzései, valamint a változatos alkotói attitűdök együtt-tárgyalása révén pontos látlelet alkotható a műfaj jelenéről. Bevett gyakorlatként figyelhető meg, hogy – különösen a nemzetközi – találkozókat szervező intézmények vezetői informálják az olvasókat a sajátjaikhoz hasonló, ám külföldön lebonyolított rendezvényekről. A 2017-es skóciai *manipulate*, vagy a Charleville-Mézières-i együttlétekről például Annette Dabs a bochumi FiDeNa főszervezőjeként tudósított (utóbbi programjából a Compagnie Papierthéâtre *Egy utcatitok* [Un secret du rue] címen kivágatokból megkonstruált darabját emelve ki). Bukarest, valamint Jeruzsálem közelmúltbeli bábos összejeveleiről pedig a *dfp* korábbi vezetője, Anke Meyer foglalta össze benyomásait. Általa nyerhetünk bepillantást az idej, korszak- és műfajbeli átmenetek jegyében zajló Ruhtriennale, de a stuttgarti bábszínésznövendékek sajátrendezésű diákfesztiváljának [*die-wo-spielen*] felhozatalába is, amelyre idén a francia ESNAM mellett cseh, iráni és izraeli, valamint esseni oktatási intézményekből érkező hallgatótársak kaptak meghívást. A szakmai összejevelek egyéb formái sem maradnak háttérben: a *double* valamennyi jelentősnek

vélt beszélgetésről és konferenciáról hírt ad, habár utóbbi jóval kisebb arányban kap hangsúlyt. Az 'alkalmazott bábjáték' tárgykerében rendezett frankfurti szimpóziumon elhangzottakról például mindössze 'pillanatfelvétel' címszó alatt, valóban igen szubjektív és vázlatos közvetítésben értesülünk (az előadások teljes szövegének közlését tervező fórum elérhetősége viszont feltüntetésre kerül). A folyóirat kezdeményezéséből születő – s ennél fogva a nevével viselő – vitasorozat, az ún. *double-Diskurs* ellenben hiánytalanul nyomon követhető. Ezek közül az elmúlt két év során három is lezajlott. Az első kapcsán, amelyet a báb/figura kortársiassága körül folytattak Erlangenben, két komolyabb visszhang is helyet kapott: egy hallgatói tudósítás mellett a beszélgetést moderáló Katja Spiess, a stuttgarti FITZ! [Figuraszínházi Központ] művészeti vezetője is hosszabb kitérőt téve foglalta bele az elhangzottakat a helyszíneként szolgáló rendezvényről írott körképébe, amelyben „a változások univerzumaként” festi meg a délnémet Metropolregion huszadik alkalommal megrendezett *nemzetközi figuraszínházi fesztiválját*.

Az utolsó kettőről a 38. szám nyújt alapos tájékoztatást. A tiltakozások visszhangtereként emlegetett májusi beszélgetés szintén egy nagyszabású fesztivál, az idén jubiláló FIDENA [Nemzetek Figuraszínháza] társadalmi és politikai ellenállás-stratégiáira és utópiáira összpontosító programjába ágyazódott. A sorban utolsó, szám szerint hetedik pedig az ugyancsak perspektívaváltást hirdető magdeburgi *Blickwechsel* [Nézőpontváltás] keretei között a fogalomtisztázást jelölte meg a tárgy/matéria/báb/figura-művészet egyes területein ténykedő szakmai közösség elsődleges feladataként. Az újracímkezést tételezve az egyetlen, elkerülhetetlen útként oda, ahol már „lehet végre másról beszélni”, a 'nem-besorolható' kategória vonzerejének tagadhatatlan volta is jelentős hangsúlyt kapott – a strasbourg-i TJP-t igazgató Renaud Herbin hozzászólásai által.

Az *Ál-arc* [Face-off] címen közreadott legfrissebb szám az arculat- és maszkhasználat jelenkori praktikáit a nem vagy kevésbé reprezentálható felől veszi szemügyre Beate Absalon és Sebastian Köthe vendégszerkesztők kultúraszakértő-távcsövének keresztül.



A szemtől szembeni, direkt konfrontáció szituációját tágabb értelemben tételezve – a társadalom színpadára terjesztve ki – vizsgálja a figuraszínház áthidaló és összekötő, produktív közvetítőként betöltött szerepét, amelynek mind szélesebb körű betöltésében Tobias Prüwer A *dolgok állása* címen megjelent korszak-munkafüzetéről írott recenziójában egyre erősödő tendenciát vél felfedezni.

A téma tárgyalása során elemzésre kerül a fentebb említett, szembehelyezkedésre buzdító rendezvénytársulatok látottak mellett Uta Gebert [Numen Company] legújabb, egészen kísérletes hatású *Vigasza* [Solace], Steffanie Oberhoff nagy népszerűségnek örvendő *Anti-Kasper és a Grófnő* [Die Gräfin] figurái, Sergio Zervallos *Egy háborús gépezeteje* [A War-Machine] és még hosszan sorolhatnánk „a momentán identitásválságban szenvedő emberiség” (Antonio Cerezo) számára adódó kérdésekkel szembenező, azokat bábu, automaták, élő és élettelen mozgató mozgatótságában képződő együtt-játszások által értelmezni próbáló, gyakran nehezen-emészthető mondanivalókat hordozó művészi megnyilvánulásokat, amelyek napjaink figurális színházát

egy kivételes lehetőségeket kínáló művészeti ággá teszik.

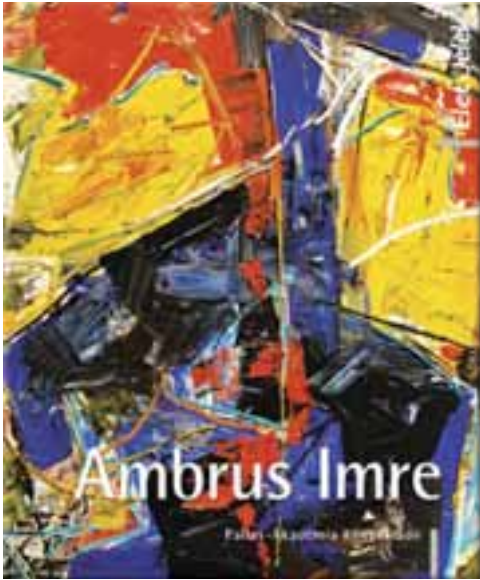
A nyíltan társadalmi szerepet vállaló folyóirat fajsúlyos tartalmú oldalain túlnyomórészt felnőtt-témákról esik szó, s olykor-olykor „a másik véglet” benyomásunk támadhat, a figuraszínház célközönsége ugyanis a *double* tükrében sem korlátozódik egyik vagy másik korosztályra. Ha csekélyebb mértékben mutatkozik is meg, komoly figyelem irányul e művészeti ág talán máig legszélesebb befogadórétegére. Bekukkantást enged többek között a müncheni Kuckuck fesztivál legkisebbeknek szánt óriási kísérletei közé, a Jörg Baeschke és Hedwig Rost által üzemeltetett *Világ legkisebb színpadán* zajló *Otthonjátékon* [HeimSpiel] keresztül megismerhetjük az elszínház-élmény beszédtanulásra gyakorolt hatásait, vagy – Almut Wedekind tolmácsolásában – Käthy Wüthrich svájci művészetpedagógus által kifejlesztett, a kesztyűsbábokat gyerekek körében eredményekkel alkalmazó terápiás módszerét.

„A recenzió az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült”

## ONE'S OWN PAST, THE OTHER'S PRESENT AND COMMON FUTURE

The year 2018 was the year of renewal in the history of *double*, the German Magazine for Puppet, Figure and Object Theatre (*Magazin für Puppen- Figuren- und Objekttheater*). This multi-faceted journal typically explores deeper, theoretical problems, but will now also include articles centered around one word with color illustrations and longer summaries in English. The change was prompted by the unconcealed intent which might be captured most accurately in the word “expansive”.

The 35<sup>th</sup> issue deals with the relationship between text and puppet and the question of applicability in the use of spoken language in puppet theater. In his essay, “Don't Talk so Much!”, Markus Joss sets the stage for the topic. Published at the end of 2017, *Post-Traumatic Theater? Trauma, Therapy and Puppet Theater* highlights the therapeutic potential of puppet theater. The first issue of 2018 features *Being German!? A Question for the Age*, which addresses the issue of national and social identity. The second and most recent issue with the subtitle *Face Off* looks at current practices of face and mask use from the point of the unrepresented, the “hidden”.



Ambrus Imre: Élet-jelek (album)



Ali Baba és a negyven rabló, 1993



Ambrus Imre



Emlékiállítás a Budapest Bábszínházban, 2018



**Balogh Géza**

**AMBRUS IMRE (1936–2018)**

Nehéz helyzetben került az Állami Bábszínházhoz. Bródy Vera távozása és Ország Lili halála után lett Koós Iván mellett a színház „másik” tervezője. Egy olyan intézményben, amelyben a képzőművészet mindig meghatározó szerepet töltött be. Akkor is, amikor még a könnyű műfaj jelenléte határozta meg az arculatát, és még inkább a nagy korszakváltás, 1958 után.

A marosvásárhelyi és a kolozsvári Képzőművészeti Főiskolán végezte tanulmányait. 1961 és 1975 között a marosvásárhelyi Állami Bábszínház tervezője volt. 1977-től Magyarországon élt. Színházi munkássága mellett számos egyéni és csoportos kiállításon szerepelt. „Első kiállításom Gyergyószentmiklóson volt, egy iskola termében, ahol képeim a körbe rakott padokon esetlenül támaszkodtak a falhoz” – írta a Csók István Galéria grafikai termében 1979-ben rendezett első magyarországi kiállítása katalógusában. – Második kiállításom Marosvásárhelyen nyílt meg, amelyről Nagy Zsuzsa *Egy ismeretlen festő* címmel az Utunkban cikket közölt. Számtalan csoportos kiállítás és elismerő kritika következett, amíg az »ismeretlen festőből« ismert lettem.”

1970-ben a bukaresti Képzőművészeti Szövetség UNESCO ösztöndíjra javasolta, de útlevelet nem kapott a párizsi úthoz. 1974 és 1977 között egyetlen kiállítása sem lehetett Romániában. Tervezést sem vállalhatott, mert Magyarországra kívánt költözni. Ez Ceaușescu Romániájában hazaárulásnak számított. Nagy árat kellett fizetnie a *hazatéréséért* (mert mindig így mondta, sohasem nevezte „áttelepülésnek” a Magyarországra kerülését), minden vagyontárgyától és valamennyi festményétől meg kellett válnia. „Így lettem »fiatalon öreg« és »öregem fiatal«, hiszen – bár valamit már befejeztem – mégis sok mindent előlről kellett kezdenem” – nyilatkozta egyszer.

Budapesten is megmaradt annak a tisztalelkű gyergyói embernek, aki volt. Kevés beszédű, nehezen barátkozó, nehezen oldódó, sokat próbált jellem volt. Romániai életéről mindig alig mondott valamit. Ha kérdeztem, kurta tömondatokban válaszolt. Igaz, a munkában sem volt szószátyár. Amikor hozzálátunk egy-egy új közös munkához, hozott egy jegyzetömböt, meghallgatta, amit mondok, felírta, elvette a jegyzeteit, aztán néhány nap múlva felhívott, hogy mutatna néhány vázlatot. Összeültünk, elmondtam az észrevételeimet, aztán abban maradtunk, hogy elkészíti a „színeseket”. (Így hívjuk színházi nyelven a látványterveket.) Megesett, hogy egy-két dolgot megkérdezett, de ez ritkaságszámba ment.

Pedig sokat dolgoztunk együtt. A Bábszínházban is, néha a hajdani Magyar Televízióban is. Ez utóbbiban ő tervezte Fodor Sándor *Csipike, az óriás törpe* című mesekönyvből készült bábjátékot. A mese egy székelő góbé ravaszságával szól a hatalomról. Ez volt a legkedvesebb televíziós rendezésem, és Imre is nagyon szerette a filozófiai mélységű derűs-szomorkás, bölcs játékot. Közös bábszínházi munkáink közül legszívesebben *A szarvaskirályra* emlékszem. Meg a Webern és Prokofjev zenéire készült *Két Pierrot-játékra*. Meg a Bartók



Emlékiállítás a Budapest Bábszínházban, 2018



*Ali Baba és a negyven rabló, 1993*  
R: Balogh Géza

*A Szarvaskirály, 1983*  
R: Balogh Géza, Fotók: Matz Károly



*Az aranytollú madár, 1980*  
R: Urbán Gyula



Részlet az emlékkiállításról

zenéjére készült *Két arcképre. Meg a Doktor Faustra*. Meg Manuel de Falla *Pedro mester bábszínháza* című operájára, amelyet előbb tévéjátéknak csináltunk meg, majd a színházban is bemutattuk. Az utóbbi évtizedben ritkán találkoztunk. Ha

az utcán összefutottunk, mintha kicsit bőbeszédűbbé vált volna az idő múlásával. De odáig soha nem jutottunk a beszélgetésben, hogy elmondhattam volna, mennyire kedvelem őt, és milyen szívesen emlékszem a közös munkáinkra.

### IMRE AMBRUS (1936–2018)

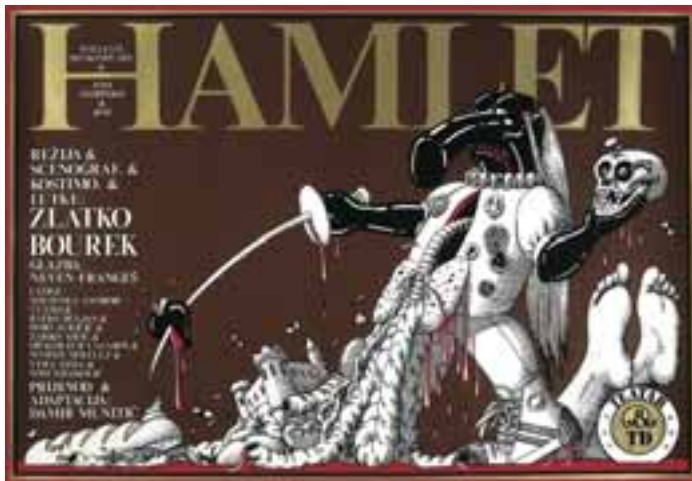
This article is in commemoration of the recently deceased Imre Ambrus, a designer for the Budapest Puppet Theater and its predecessor, the Hungarian State Puppet Theater. Ambrus, an outstanding graphic artist, painter and designer, was originally from Transylvania and was had a part in many puppet productions for theater and television throughout Hungary. Even as a resident of Budapest and a Hungarian citizen, Ambrus remained a man from the mountains of Transylvania. He fled from the Ceauçescu dictatorship and arrived in Hungary in 1977 at 41 years of age to begin a new life.

Among his many works for puppet theater, the article mentions Gozzi-Heltai's fairytale, *The Stag King*; De Falla's opera, *Master Pedro's Puppet Theater*; the arrangement for puppet theater of Bartók's *Two Portraits, op. 5*; and the puppet version of *Doctor Faust*, an adaptation for television of a fairy tale written by Transylvanian author, Sándor Fodor, called *Pinch, the Giant Dwarf*. The author of commemoration, director who was Ambrus' former colleague writes: "Lately we met less frequently. If we happened to meet on the street, it seemed this once taciturn artist had become more verbose. But we never got to the point where I could tell him how much I liked him and how happily I still think back on our mutual work."



Bourek idős korában.  
Fotó Saša Došen

Zlatko Bourek  
a bábjai között



Bourek  
Hamlet-előadásának  
plakátja

**Livija Kroflin**

## ZLATKO BOUREK – A BÁBMŰVÉSZ

**Zlatko Bourek (Pozsega, 1929 – Zágráb, 2018)** horvát szobrász, festő, grafikus, illusztrátor, karikaturista; színházi díszlet- és jelmeztervező, rendező; animációs film-, báb- és maszk-készítő; olyan bábelőadások fűződnek nevéhez, amelyekben egy személyben látta el a rendezői, díszlet- és bábtervezői feladatokat. Munkássága kitörölhetetlen nyomot hagyott a bábművészet területén Horvátországban és külföldön egyaránt. A *Hamlet* mellett – amellyel világszerte hatalmas sikert aratott –, elsősorban az egyénített japán kuruma ningyo bábmozgatási technikája juthat róla eszünkbe.

„Nem vagyok bábművész. Nem állítanám magamról, hogy az lennék. Szeretnék, de nem vagyok. Nem merészkedem ilyen messzire.”<sup>1</sup> – nyilatkozott Bourek egy interjú során. Ez vicc? Szerénység? Bölcsesség? Bourek valóban sziporkázó, közvetlen egyéniség volt, olyan, aki tisztában van jelentőségével, de ezzel sose hivatkozna. Valójában ő nem csupán bábművész volt, ugyanis az igazsághoz hozzátartozik, hogy ez a kvázi „nem bábos” önmagában többet tett a horvát bábszínházért, mint az összes többi bábművész együttesen. Ezzel nem a többiek értékét szeretném kisebbíteni, hanem Bourek művészi értékét növelni. Gondolok itt elsősorban munkásságának fogadtatására, arra, hogy milyen hatalmas sikereket ért el nem bábszínházi körökben, amit pontosan annak köszönhetett, hogy ő egy „nem-bábművész” volt, azaz hogy nem a gyerek-bábszínházi „gettóban” dolgozott, hanem főleg a felnőtteket megszólító élőszínházban. Tisztában is volt ezzel: „Ha a bábszínházból kellene megélnem, akkor valószínűleg nem lennék a védelmezője. Mindent elfogadva kellene megélnem



*Rigoletto.* Bourek, Barbara Killian és a Gilda-báb. Fotó: Hans Wurst Nachfahren Színház archívuma

*belőle. Mivel nem ebből kell fenntartanom magam, így könnyebb.”*<sup>2</sup> Ahogy mondaná, nem volt „rákényszerítve”. És őszintén szólva egyértelmű volt bábszínházi elköteleződése, ahogyan bevezette a bábokat az élőszínházba, és ahogyan megteremtette saját bábvilágát. Mind belső szükségletből sarjadt, és nem kényszerből.

A bábművészet szerelmesei értékelni fogják azt a véletlen egybeesést, hogy Bourek abban az évben született, amikor az egész színházi világ legöregebb nemzetközi szervezetét, az UNIMÁ-t megalapították Prágában – 1929. május 20-án, három és fél hónappal korábban, mint hogy Bourek

1 Livija Kroflin: Razgovor sa Zlatkom Bourekom (Interjú Zlatko Bourekkel). In: *Umjetnost i dijete* (A művészet és a gyermek). 5/6. 1988. 232.o.

2 Uo. 230.o.

Pozsegában meglátta a napvilágot. Emlékezzünk majd 2019-ben, amikor az UNIMA a kilencvenedik születésnapját ünnepli, hogy egy évvel korábban, Bourek szintén májusban ment el.

Majdnem kilencven évével mély nyomot hagyott – ahogy ő nevezte – a „térbeli” művészet számos területén. A Zágrábi Iparművészeti Akadémián végzett, majd szobrászként, festőként, grafikusként, illusztrátorként, karikaturistaként, színházi díszlet-, jelmeztervezőként és rendezőként, animációs filmek, bábok és maszkok alkotójaként dolgozott. Olyan komplett bábelőadásokat hozott létre, amelyeket rendezőként, díszlet- és bábtervezőként is jegyzett. Egy alkalommal megkérdeztem tőle, hogy mindezek közül mi volt az ő legnagyobb hivatása, és azt válaszolta, hogy: *„Mindenekelőtt szobrász vagyok, aki színházban dolgozik.”* Hitt benne, hogy már iparművészeti tanulmányai is odavezettek, hogy „többé-kevésbé egy és ugyanazon foglalkozás összes különböző formáját” művelje. Az akadémiai időkből a szobrászatról azt mondták, hogy az „a tér tudománya”, és „a tér eredendően magában egyesíti a szobrászatot, az építészetet és az összes térbeli művészetet, amely az idő bevonásával színházzá és mozgóképpé válik. Tehát néhány kollégámmal együtt mindig ugyanazt csináljuk csak különböző formában. A bábjaimnak mindig nagy orrokat készítek, akár színházról, akár filmről legyen szó... Mindenhol nagy orrokat esz-kábálok!”<sup>3</sup>

Pontosan ezekre a „nagy orrokra” fordítunk különleges figyelmet ebben az írásban. Bourek az európai bábszínház virágkorában élt és alkotott: a 20. század második felében, amikor a bábművészet jelentős fellendülésen ment keresztül, ami ahhoz vezetett, hogy néhány író egyenesen „a bábok évszázadának” kiáltotta ki a 20. századot. A bábszínház megértésében egy kopernikuszi fordulat következett be: a bábok többé nem az emberek körül forogtak, hanem önmaguk körül. Ahogy a nyári futótűz a szárazföldön, úgy terjedt Európa-

szerte az új felfogás, az új elképzelésekkel és az új művészi formákkal. A képzőművészeknek különleges szerep jutott a bábok új kifejezőmódjának kialakításában: eltávolodtak az előző évszázadok utánzásától, és mint új „bábokat” fedezték fel a különböző tárgyakat és anyagokat. A bábművészet az élőszínház élvonalába tört, és összenőtt vele. Inspirációt az Európán túli, főleg ázsiai bábművészetből merítve sose mellőzte a hagyományos európai népi formák átalakítását. A gyermekelőadások „tömegtermelése” mellett komoly színházművészek fontos, elgondolkodtató, élményközpontú és kiváló minőségű produkciókat hoztak létre felnőtt közönség számára. Mindezekben Bourek is részt vett.

Annak ellenére, hogy gyermekkorától jelen voltak életében a bábok, és mindig örömmel emlékezett a kezdetekre, 1959-től Zágráb, Dubrovnik és Varasd tiszteletreméltó élőszínházaiban építette karrierjét, mint díszlet- és jelmeztervező. Majd 1965-ben kezdett el báb- és maszk-készítőként dolgozni.

Mután rangos színházi társulatok elismert művészeként megalapozta hírnevét, túl tudott lépni a kereteken, és saját ízlésének, szívének és lelkének megfelelő totális színházi előadásokat hozott létre. Megrendelt egy szöveget Salih Isaac írótól (a programfüzetben az áll, hogy Isaac a szöveget „Marin Držić engedélyével és Zlatko Bourek ötlete alapján” írta), és rendezőként, díszlettervezőként és bábkészítőként a Dubrovnikai Nyári Fesztiválon bemutatta az *Orlando Maleroso* című előadását. A produkció 1977. augusztus 22-én került színre Dubrovnikban, és ugyanaz év december 26-án mutatták be a zágrábi ITD (Satöbbi) Színházban.

Annak ellenére, hogy a felnőtt előadások nem voltak ismeretlenek a horvát bábtörténetben, ez volt az első bábelőadás a Dubrovnikai Nyári Fesztiválon, és az első horvát bábprodukció, amelyet egy bábszínház falain kívül játszottak. Pontosán ennek köszönhetően számottevő figyelem irányult rá a közönség és a kritikusok részéről, jóllehet pusztán kíváncsiságból.

3 Uo. 232.o. (a bekezdés minden idézete)

Bourek két kedvenc bábtechnikájának egyikét alkalmazta ebben az előadásban, amelyeket összes produkciójában felváltva használt. Ez a muppet-típusú nagy kesztyűs bábokat jelentette. A mozgató a paraván mögött rejtőzött, így csak a bábok voltak láthatóak. A paraván, a bábok megjelenése és mozgása, az előadás ritmusa és a cselekménye egyértelművé tették, hogy Boureket a hagyományos vásári bábjáték-szerkezetek inspirálták, mint Punch és Judy, vagy Vitéz László. Nem akarta a páratlan európai vásári bábjátékosok jellemző bábtechnikáját, a kisméretű kesztyűs bábokat használni. Helyettük nagyobb és nehezebb figurákat készített: mozgatható alsó állkapoccsal és egy „élő” karral. A játékos egyik kezével a báb fejébe nyúlva mozgatta a száját, míg másik kezével a báb ruhájába bújva a báb karjává vált.

Bourek bábszínházi kiteljesedésére viszonylag korán került sor, mégis fölülmúlhatatlan és felejtethetetlen. A kiváló, velős és éles szöveg (amire Boureknek szüksége volt), a japán bábtechnika (amire szintén szüksége volt) és maga Bourek, az ő sajátos művészetfelfogásával és irányításával szerencsésen találkozott az 1982-es Satóbbi Színház *Hamlet*-előadásában.

Amikor Shakespeare megírta a *Hamletet*, elképzelése se lehetett arról, hogy az elkövetkező évszázadok drámaírói és rendezői mi mindent fognak vele elkövetni. Tom Stoppard a négyórás drámát a fontosabb jelenetek és legnépszerűbb sorok kiragadásával tizenhárom percre rövidítette le, hozzáadta az egész színmű kétperces változatát, megteremtve a saját *Tizenötperces Hamletjét*. Bourek színházi adaptációjába belerendezett egy őrült hajszát, amivel megkészszerzte a darab időtartamát.

Hogyan lehet felgyorsítani egy előadás ritmusát? Bourek nem a kereket találta fel, de kerekeket adott színészei alá. Lehetőséget biztosított arra, hogy sétálás helyett körbe robogjanak a színpadon. Japánból merített ihletet. És nem a jól ismert bunraku technikában talált rá (ahogyan meggondolatlanul mondani szokták), hanem a kevésbé ismert kuruma

ningyo (kuruma=kerek, ningyo=báb) technikában, ahol a játékos egy kereken gördülő széken ülve mozog a színpadon. Bourek ezt a technikát fenéken guruló<sup>4</sup> színháznak nevezte.

Bourek nem lett volna Bourek, ha csak egyszerűen lemásolta volna a japánokat. Megteremtette a saját változatát. A japán bábok a fejük tetejétől a lábujjuk hegyéig bábnak készülnek. Bourek bábainak a mozgatóra nemcsak mint animátorra volt szükségük, hanem a báb testének szerves részét alkották. A játékos lábait a báb jelmezével összhangban öltöztették fel, így váltak a báb lábává. A fej és a test mozgatásának alapelve ugyanaz maradt, mint a kézi báboknál volt: a bábos egyik kezével a bábtestbe nyúlva a bábfejet (száját és orrát) mozgatta, míg másik keze a báb kezévé vált.

A felnőtt emberi test arányait leképező japán báb arányait Bourek megváltoztatta a bábfej és lábak groteszk megnagyobbításával. A híres Bourek-féle nagy orrok mozgathatóak voltak. Ezáltal lehetővé vált a báb arckifejezésének, a karakter érzéseinek megmutatása. Például amikor Laertes megkérdezi, hogy hol az atya, a király kimondja a végzetes szót: „Meghalt!”, PFFFF!!!! – Laertes mozdulatlan arcán lévő nagyméretű, péniszszerű orra lelehad és lerogy.

Stoppard szövege nemcsak igényli, hanem megköveteli Bourek dramaturgiáját. Bourek, a színpadi „menny és föld” teremtetője. Ebben a produkcióban ő volt a díszlettervező, a jelmeztervező, a bábtervező, a rendező és mivel más nem volt, a dramaturg is ő volt. Az alábbiakban summázta a darab dramaturgiáját, és ezáltal a színházhoz való viszonyát: „A cselekmény rendkívül egyértelmű. A szereplők színre lépnek, üvöltöznek, szörnyű zajt csapnak, elmondják, hogy ki kicsoda (vagy a homlokára van írva), aztán az egyes szereplők fokozatosan elkülönülnek, és megkezdődik a cselekmény. Kibontakozik, és egy párbajjal oldódik meg, de nem a gyilkos vágy, hanem inkább a színészi tehetség csillogtatása végett. És akkor hirtelen befejeződik. A közönséggel szoros kapcsolatot keresünk, nincsen pszichológiai hangsúly, mivel a faarcok nem

4 Livija Kroflin: *Zlatko Bourek és a fenéken guruló színház*, in: *Art Limes VI.*, Tatabánya, 2008, p. 118-121.



*Petrica Kerempuh és az okos számár.*  
Fotó Ivan Špoljarec

*Kata, Kata, kincsem.*  
Fotó Ivan Špoljarec



*Pathelin mester.*  
Fotó Ivan Špoljarec



engedik meg a pszichológiai árnyalást. És ebben rejlik a színház szépsége – nem futja le a maratont, de a 100 métert végig loholtatja.”<sup>5</sup> Bourek hasonlóképpen dolgozik a kézi bábokkal és a „fenék-bábokkal”: gyorsítja a tempót, kirobbanóan élénk párbeszéddek peregnek, amikor csak lehetséges gegek és pálcaharcok vannak – a *Hamlet*ben ennek a formája a kardozás. Az előadásban a bábtechnika, a dramaturgia és a darabválasztás teljes összhangban állt. A színpadon zajló kerekas őrült hajsza jelenítette meg az udvar tébolyát – ahol azt hitték, hogy Hamlet az őrült –, míg a bábok a maguk fizikai tökéletlenségükben – a test leválasztható a lábáról – a lélek kettéhasadását, és az egyes karakterek erkölcsi vívódását tudta jelölni. Hamlet szavaival: „Kizökkent az idő; – ó, kárhozat! / Hogy én születtem helyre tolni azt.”<sup>6</sup>

A *Hamlet* teljes sikert aratott. Annak ellenére, hogy bátran felnőtt bábelőadásnak hirdették, a közönséget ez nem ijesztette el, sőt több mint 700 előadászt élt meg a produkció. Ebből 400 külföldi vendégjáték volt, amivel valószínűsíthetően a legtöbbet játszott horvát előadásná vált hazája határain túl. Előadták Olaszországban, Venezuelában, Skóciában, Angliában, Magyarországon, Franciaországban, Spanyolországban, Ausztriában, Németországban, Oroszországban, Belgiumban és Kanadában. Elmondható, hogy a horvát bábművészet világszerte ismertté és elismertté vált. Más bábszínházi rendezők is alkalmazták ezt a bábtechnikát később, de nem mindig ugyanolyan sikerrel.

Bourek négy másik produkciót jegyez Dubrovnikban és Zágrábban, mint rendező, látvány- és bábtervező. 1986-ban a Zágrábi Bábszínházban – amely eredendően gyermekszínháznak aposztrofálja magát – próbálta megalapozni a felnőtt bábelőadások sorát az *Az aranyalma* című „kétfelvonásos népmesei motívumokra épülő bábelőadás” színpadra állításával. A dramaturg Borislav Mrkšić volt. Bourek és Joško Juvančić rendezte. Jó próbálkozásnak bizonyult, de egyszeri maradt.

Úgy tűnik, egy ismeretlen szerző 15. századi bohózata csak Bourekre várt, hogy megtapasztalhatta a – szerintem – legjobb színrevitelét. A *Pathelin mestert* 1992-ben a Zágrábi Ifjúsági Színházban rendezte meg.

1995-ben Bourek visszatért a horvát bábszínház gyökereihez. A történészek a *Petrica Kerempuh* és az *Okos Szamár* című marionettjátékot tartják az első eredeti horvát bábjátéknak, melyet 1920-ban Zágrábban mutattak be. Dragutin Domjanić írta Vujec Grga álnéven. A szöveget modern színpadra Hrvoje Hitrec alkalmazta, és Bourek először a Zágrábi Bábszínházban, majd 2006-ban a varasdi Horvát Nemzeti Színházban rendezte meg. 2007-ben szintén rendezett Varasdon, Vesna Kosec-Torjanac *Szent Miklós* című darabját.

Bourek a kezdetektől fogva szükségét érezte a saját nyelvezet megteremtésének. Az igaz, hogy nem írt darabokat, de nagyon szeretett részt venni a darabok létrehozásában. Többek között ezért is találkozhatunk vele társszerzőként Luko Paljetak mellett *A katona visszatérése* című 1996-os (Zágrábi Ifjúsági Színház és „Dávid” Színházi Társulat) előadásban; és a *Sveti Vlado*, a *Blasius* és a *Szent Balázs* című 2006-os (a Dubrovnik Nyári Fesztivál Színházi Társulata, valamint a Marin Držić Városi Színház, Dubrovnik és a Matica hrvatska, Mostar) előadásokban. Társszerzője volt Ana Tonković *Baltazar* és *Koko a tenor* című darabjának, amit 2009-ben Eszéken a Branko Mihaljević Gyermekszínház mutatott be. A 2015-ös, utolsó, a *Kerempuh* és a *Halál* című bábelőadásánál szerzőként tüntették fel, pedig az előadás Miroslav Krleža *Petrica Kerempuh balladá*i című művét dolgozta fel a „Szörnyszülöttek Színháza számára.” Ezt a kifejezést Bourek kedvelte és alkalmazta Tábori György *Adolf H. egyetlen hibája* című darabjának színlapján, amelyet a Zágrábi Bábszínház adott elő 2010-ben: „Színpadra állította a Szörnyszülöttek Színházában Zlatko Bourek.” Mint látható, Bourek megtalálta a formanyelvéhez illő szövegeket. Amelyek nem teljesen illeszkedtek

5 Livija Kroflin: *Hamlet on Wheels*. in: *Puppet Art at the Turn of the Millennium*, Addresses given at the 17th Congress of UNIMA, UNIMA – Budapest, 1997, p. 83.

6 William Shakespeare: *Hamlet*, I. felvonás, 5. jelenet. Arany János fordítása.

bele (ami a legtöbbjükre igaz volt), azokat könyörtelenül adaptálta. Szokása volt azt mondani, hogy a látványtervező akkor jó, ha képes az előadás jó szolgájjá válni. A látványtervező szerepében talán valóban az előadás „szolgája” volt, de totális alkotóként ő volt az egyetlen és abszolút mester. Ha a történet egy darabkája nem illeszkedett teljesen a látomásába, akkor azt a történet bánta meg! A víziója volt a legfőbb úr. A bábok voltak a legfontosabbak. Ez tetten érhető volt az élőszínházi látásmódjában is. Nagyon pontosan érezte, hogy az adott darab groteszk nézőpontját bábokkal sokkal jobban meg lehet jeleníteni, mint színészekkel. A színészeket ilyenkor expresszív jelmezekben állította ki. Megjelenésüket gyakran kiegészítette groteszk módon megnövelt testrészekkel, és néha még maszkkal el is fedte az arcukat; lényegében így egy óriásbáb alakját kölcsönözte nekik. Ilyen előadás volt például a Jarry szövege alapján készült *A lánkra vert Übű*, amelyet 2005-ben a spliti Horvát Nemzeti Színház mutatott be.

A gyermekszínházi előadások kapcsán így nyilatkozott: *„Azt hiszem, még nem vagyok lélekben teljesen felkészülve az ilyen típusú munkára. Én azt a színházat szeretem, amelyben nagyok az orrok, ami pajkos, csúnya, ami zűrös dolgokról, az ember cinikus oldaláról szól. A gyerekek esetében a szöveghez költőien kell közelíteni, és olyan jelenségekkel dolgozni, amelyek már foglalkoztatják őket.”<sup>7</sup>* És igaza volt.

Boureket a szlovének is felfedezték. Először Edi Majaron rendező kérte fel közös munkára – vele később nem csak Ljubljanában, hanem Zágrábban és Belgrádban is együtt dolgoztak. Továbbá lehetősége nyílt rendezőként és látványtervezőként is megmutatkozni, ennek kitűnő példája az 1982-es *Isteni komédia*, Iszidor Stok szatírája, vagy az 1998-as *Képzelt beteg*. Díszlet- és bábtervezőként összesen nyolc produkciót jegyez, amiből háromnál rendezőként is jelen volt. A szlovének nemcsak felfedezték, hanem ki is tüntették a legmagasabb állami bábos díjjal, amit „a Bábjáték szlovén Atyjáról”,

Milan Klemenčič-ről neveztek el. Ezt azzal indokolták, hogy Bourek új fejezetet nyitott a horvát-szlovén színháztörténetben, különösen a bábszínházak esetében. A világ bábjátászában szinte példátlan, sajátosan varázslatos világot, a csodák színházát teremtette meg.

A németek is felfedezték. A *Hamlet* óriási sikerén felbuzdulva Bourek a horvát színházaknak felvázolt egy azonos koncepciót, de – ahogyan a Bibliában is áll: „egy prófétát sem látnak szívesen a saját hazájában.” (Lukács 4:24) – mindegyik elutasította. Aztán egy felkérés érkezett Berlinből, aminek köszönhetően Bourek hozzá tökéletesen illő munkakörnyezetbe és körülményekbe csöppent a Hans Wurst Nachfahren (Hanswurst örökösei) magánszínházban. Az alkotószabadság biztosítva volt, a művészeti, adminisztrációs és a műszaki munkatársak mind összedolgoztak egy-egy előadás sikeréért. A nézőteret középiskolai tanulók, a helyi közösség tagjai és a szomszédos nyugdíjas otthon lakói töltötték meg. Bourek teljes szenvedéllyel és elégedettséggel kezdett bele kedvenc népi színházába, a felnőtt bábélművészetbe, ahol „szörnyszülöttjeit” teljes mértékben megmutathatta. Olyan előadások jöttek létre, mint a *Rigoletto* (Victor Hugo és Francesco Maria Piave motívumai alapján), *A makrancos hölgy*, vagy a *Groteszk egy felvonásban* (Csehov alapján): *A medve*, *A dohányzás ártalmasságáról* és a *Lakodalom*.

Élvezte, hogy átadhatja a tudását, a bábszínház egy ismeretlen oldalát szeretne volna megmutatni. Büszke volt arra, hogy a Zágrábi Színművészeti Főiskolán bevezettek egy bábművészeti tanfolyamot, ahol „a hallgatók elméleti tudást szerezhettek a bábművészet világáról, és létrehozhatták a saját etűdjeiket.” Tisztában volt azzal, hogy „a bábszínház igazi iskoláiban, mint például Prágában és máshol, ahol négyéves képzés van, ez az első félév témája.” De azt is felismerte, hogy a bábművészet alkalmas „a kézügyesség fejlesztésére, az intelligencia növelésére (...), mivel olyan tudományág, amely az alkotás során javítja a kézügyességet és serkenti az agyműködést.”<sup>8</sup> Sajnálatos módon ez az egy szál kurzus eltűnt, de Bourek öröme 2004-ben

7 Livija Kroflin: Razgovor sa Zlatkom Bourekom (Interjú Zlatko Bourekkal). In: *Umjetnost i dijete*. 5/6. 1988. 231. o. 8. Uo. 230. o.



Isteni színjáték  
Fotó Ivan Špoljarec

A képzelt beteg.  
Fotó Boštjan Lah.  
A ljubljanoi Bábszínház  
archívuma



A képzelt beteg  
Fotó Lado Jakša.  
A ljubljanoi Bábszínház  
archívuma



Lysistrate. Fotó Boštjan Lah. A ljubljanoi Bábszínház archívuma

az eszéki Művészeti Főiskolán (a mai Művészeti és Kulturális Akadémián) elindították a színész-bábszínész szakot. Eszéken, szeretett városában, ahol nem csupán az általános és középiskolai tanulmányait folytatta, hanem életre szóló ihletet mérített színházához: a kabaréműsor egy Alsóvárosi kocsmából, a Dráva melletti vásárok vándorszínészei és a Kapucinus kolostor előadásai. A vallásos előadások, melyekben fabábukkal szentek és mártírok életét játszották el, olyan figurákkal, amelyek mintha csak a templom oltáraitól léptek volna le a nézők közé. Az egyik – idézi fel Bourek – *Szent Sebestyénről szolt, aki akkor sem tagadta meg keresztény hitét, amikor halálos nyilak fenyegették, és az az egy, ami szíven találta, gyönyörű fehér köpenyét vérrel festette be – vagyis céklalével, amint azt a fiatal Zlatko kinyomozta az előadás végén, mivel nem volt nyugta, amíg rá nem jön a „titokra”*<sup>9</sup> Természetesen dolgozott a Zágráb PIF-fel – a Nemzetközi Bábszínházi Fesztivállal –, és nem csak azért, mert néhány emelettel az irodájuk fölött lakott az Amruševa utca 5. szám alatt, hanem azért is, mert a PIF tanulni szeretett volna tőle, és ő minden tőle telhetőt megtett, hogy tudását átadja. Még azután is

szoros kapcsolatban maradtak, miután a fesztivál-szervezők Novi Zagrebbe (Újzágárbba) költöztek.

A Horvát Tudományos és Művészeti Akadémia Vizualis Művészetek Osztályának rendes tagja volt. Számos állami és nemzetközi díjjal tüntették ki, többek között életműve elismeréséért a Horvát Köztársaság Vladimir Nazor-díjával. Az UNIMA jelentős bábművészeti elismerésben részesítette azzal, hogy tiszteletbeli tagjának választotta.

Távozásával hátrahagyta nekünk a Szörnyszülöttek Színházát, az ironikus, cinikus, groteszk, bizzar, karikatursztikus, erotikus, gúnyos, buja és széles vigyorú színházát. De az ő „szinte szegyetelen” „Bourekizációjában” – ahogyan Saša Došen fogalmaz Boureknek szentelt doktori értekezésében –, „*úgy tűnik, hogy a nagy orrú, göthös, mogorva, őrült karakterek maszkja mögött, akik benépesítették színházát, mindig ugyanaz a régi történet, az ő soha nem múló életszeretete és alkotóvágya húzódott meg.*”<sup>10</sup>

Az Egyetlen és Egyedülálló, a Megismételhetetlen Zlatko Bourek.

Fordította Lovas Lilla

9 Az idézet Saša Došen Zlatko Bourekkel készült interjújából való. Vö. Saša Došen: *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka* (A groteszk poétikája Zlatko Bourek tárgyszínházában). Doktori dolgozat. Zágráb. 2016.

10 Saša Došen. im. 128. o.



Lysistrate. Fotó Boštjan Lah. A ljubljanaí Bábszínház archívuma

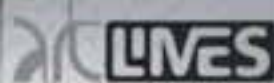
### Felhasznált szakirodalom

- Saša Došen: *Poetika groteske u teatru figura Zlatka Boureka* (A groteszk poétikája Zlatko Bourek tárgyszínházában). doktori dolgozat. Zágráb. 2016.
- Dalibor Foretić: *Osvajanje nove izražajnosti* (Új kifejezésmódok hódítása). In: *Hrvatsko lutkarstvo*. UNIMA – Horvátország. Zágráb. 2000.
- Hrvatsko lutkarstvo* (Horvát bábművészet). UNIMA – Horvátország és Nemzetközi Kulturális Központ. Zágráb. 1997.
- Livija Kroflin: *Razgovor sa Zlatkom Bourekom* (Interjú Zlatko Bourekkel). In: *Umjetnost i dijete*. 5/6. 1988. 229–232. o.
- Livija Kroflin: *Zagrebačka zemlja Lutkanija*. (A bábjátás Zágráb környékén) Nemzetközi Kulturális Központ. Zágráb. 1992.
- Livija Kroflin: *Hamlet on Wheels* (Hamlet kerekeken). In: *Puppet Art at the Turn of the Millennium*. UNIMA–Magyarország. Budapest. 1997. 80–84. o.
- Livija Kroflin: *Zlatko Bourek és a fénéken guruló színház*. In: *Art Limes*, 2008/3. Báb-tár VI. Tatabánya. 2008. 118–121. o.

## THE PUPPETEER

Zlatko Bourek (Požega 1929 – Zagreb 2018), Croatian sculptor, painter, graphic artist, illustrator, cartoonist; theatrical scenery and costume designer, director; animated film, puppet and mask maker. In the puppet performances which linked to his name, he assumed all the tasks of director, scenery and puppet designer. His work left an indelible mark in the field of puppetry both in Croatia and abroad. In addition to *Hamlet*, which enjoyed worldwide success, it is mainly the unique Japanese kuruma ningyo puppet movement he often used that will always come to mind.

ARCANUM DIGITALIS  
TUDOMÁNYTÁR

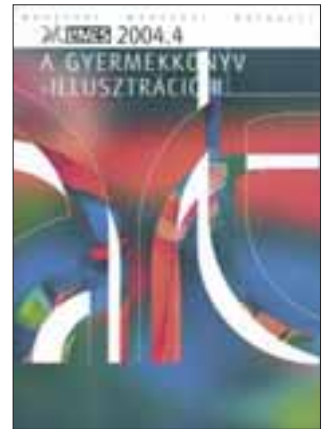
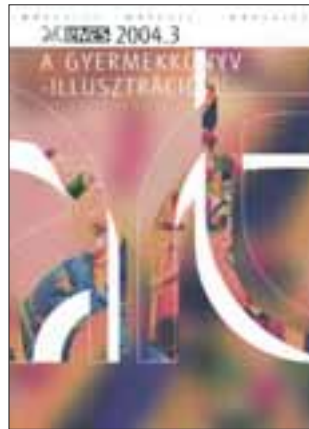


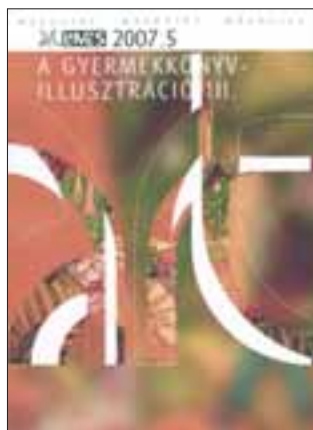
# Art Limes 1992–2015

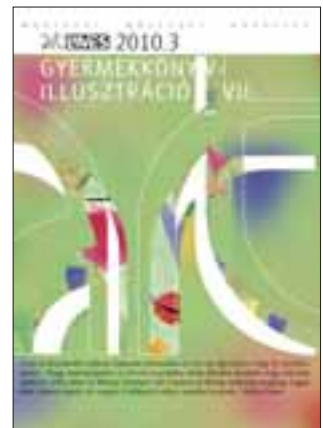


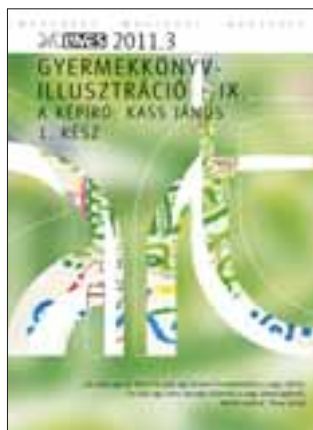
DVD

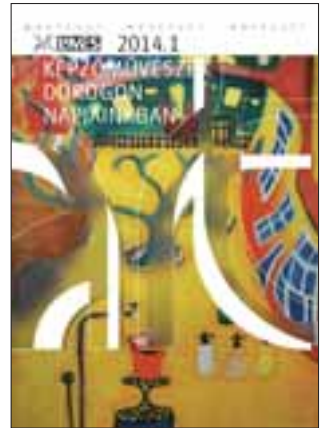
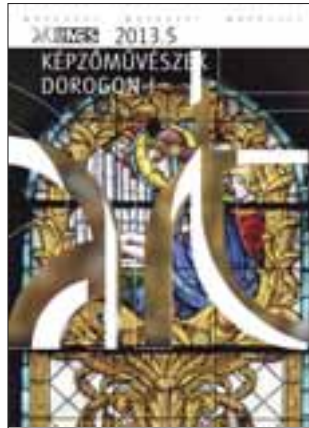
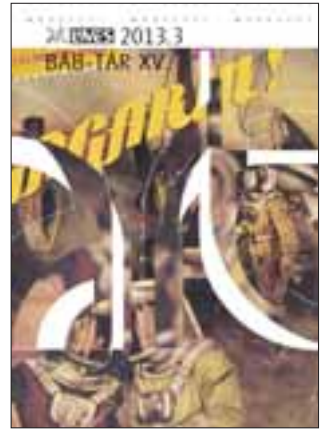
KERESHETŐ HASONMÁS

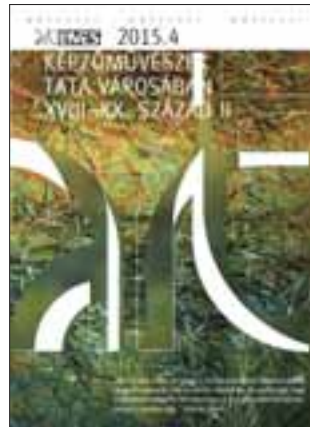




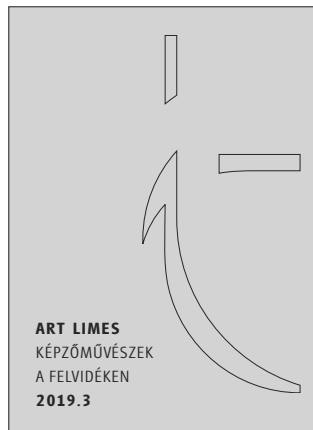
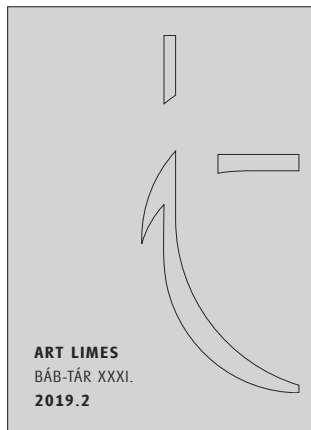
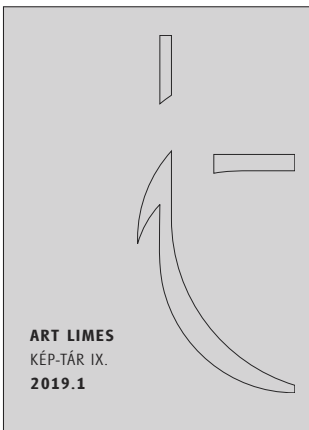
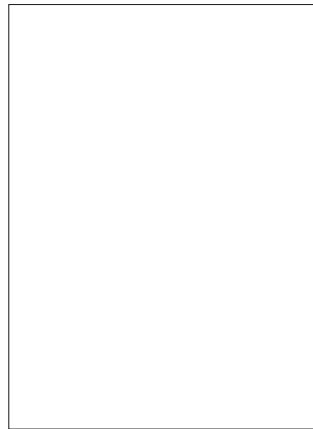
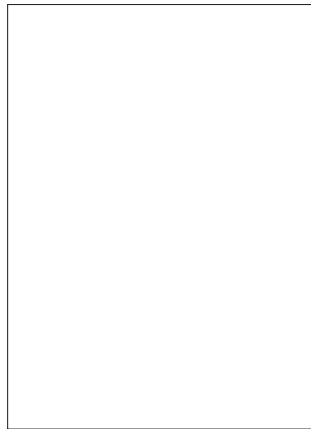


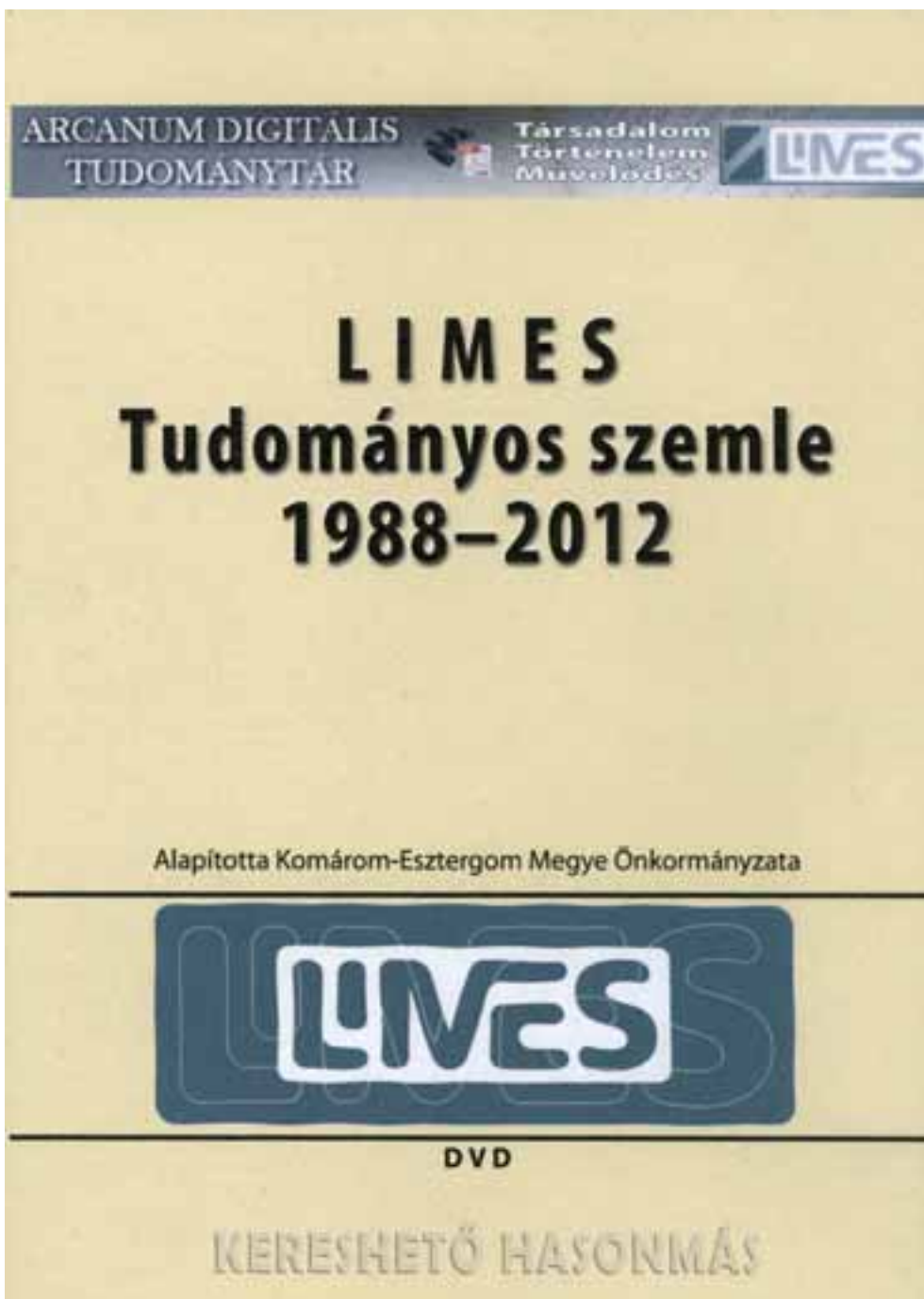












Megjelent DVD-n az Arcanum-Adatbázis Kft. kiadásában a LIMES tudományos-történelmi szemle valamennyi száma (25 évfolyam, 95 szám, 14 000 oldal.) További információk a kiadó honlapján

## 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 – Fémszobrá szok 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 képi ró: 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 KÉPI RÓ, 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
2018/2. szám – BÁB-TÁR XXIX.	1.000 Ft
2018/4. szám – BÁB-TÁR XXX.	1.000 Ft

#### **Folyóirataink megvásárolhatók:**

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

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

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

E-mail: viragjeno46@gmail.com

**Honlapjaink:** [www.artlimes.hu](http://www.artlimes.hu); [www.limesfolyoirat.hu](http://www.limesfolyoirat.hu)

**art LIVES** ART LIMES MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT  
848 188 - 848 188 - KISKÖZLEMÉNYEK  
JOURNAL OF PUPPETRY AND ART

Haza | Részletek | Előző/Utó | Szűrők | Galéria | Limes | Kapcsolat

Amikor az ördög még alszik

**Események**

**JÚNIUS** 2014

1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

**Legfrissebb cikkek**

Húszedik alkalommal rendez Sopron érembiennálét  
„Ha érembienné, akkor Sopron!” – „Ha Sopron, akkor Érembienné”. A kilencedik fórumon és kiállításban is a színpad hangjától át ébéltek a társulatok képviselői.

Amikor Nyergesújfalun volt a vil...  
JELEN LÉV...  
VÉGVÁRI BE...  
Jóbb az agyvegy...  
Aktuális

Kövessen minket!  
f g+ t y

A www.artlimes.hu weboldal nyitó lapja