

**ART LIMES**  
BÁB-TÁR XXXI.  
**2019.1**

TATABÁNYA



## TARTALOM/CONTENTS – 2019.1.

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

- 7 Balogh Géza: Az amatőr bábjáték múltja és jövője  
| Amateur Puppetry Past and Future

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

- 17 Jászay Tamás: Ilyen-olyan állatmesék (Macskablöff, A zöld madár)  
| Contrasting Stories from the Animal World (Bluffing Cat, The Green Bird)
- 25 Varsányi Péter: Vezetett séta a kollektív tudattalanban. A Quay testvérek filmjei  
| Guided Tour in the Collective Unconscious. The Quay Brothers' Films

### 3. SEREGSZEMLE · GROUP REVIEW

- 41 Livija Kroflin: Ahol a hagyomány és a kortárs művészet találkozik.  
Az 51. PIF (Bábszínházak Nemzetközi Találkozója)  
| Where Traditional and Contemporary Art Meet. The 51st PIF (International Puppet Theater Festival)
- 49 Hegyi Réka: Kincskeresés a Puck bábfesztiválon.  
A XVII. PUCK Báb- és marionettszínházak nemzetközi fesztiválja  
| Treasure Hunt at the Puck Puppet Festival. The XVII Puck International Festival of Puppet  
and Marionette Theaters
- 59 Anna Kazarina: A különleges „JARMARKA”.  
A moszkvai bábszínházak első fesztiválja Moszkvában  
| A Special “Yarmarka”. The First Festival of Moscow Puppet Theaters



#### 4. MŰHELY · WORKSHOP

---

- 65 Goda Móni: Idegen testek animációja  
| Animation of Foreign Bodies
- 67 Konstanza Kavrakova-Lorenz: A dolgok színhátéka. Az animáció folyamatáról  
| The Theater of Things. On the Process of Animation
- 71 Margareta Niculescu: A kísérletezés tapasztalata  
| The Experience of Experimentation

#### 5. SZEMLE · REVIEW

---

- 85 Balogh Géza: Rév István Árpád és a Nemzeti Bábszínháték  
| István Árpád Rév and the National Puppet Theater

#### 6. IN MEMORIAM

---

- 93 Balogh Géza: A bábszínház nagyasszonya. Margareta Niculescu (1926–2018)  
| The Grande Dame of Puppet Theater. Margareta Niculescu (1926–2018)
- 97 Balogh Géza: In memoriam Erdős István (1940. július 19. – 2019. február 6.)  
| In memoriam of István Erdős (July 19, 1940 – February 6, 2019)



A Nemzeti Bábszínháték előadásainak plakátjai



*Bábosok könyve. Rév István Árpád képeskönyve. Szerk.: Hutvágner Éva, Lovas Lilla, Simándi Katalin. Budapest, 2018. PIM-OSZMI*



*Rév István Árpád a bábszínházát mutatja be vendégeinek. Háttérben a Toldi bábjai.*



**70 éves a Magyar Bábjátékos Egyesület. 1949. február 20-án alakult Magyar Bábjátékosok Szövetsége néven, majd később beolvadt a Népművészeti Intézetbe. Előzménye a Blattner Géza és Szokolay Béla vezetésével 1931-ben létrejött A Bábjáték Magyar Barátainak Köre és az 1948. január 17-én megalakult Magyar Bábjátékosok Egyesülete. Az 1990-ben bejegyzett Bábjátékos Egyesület a Szövetség jogutódjának tekinti magát. Az évfordulóra Láposi Terka szerkesztésében megjelent, Bábjátékos című tanulmánykötet beköszöntőjében Szentirmai László a következőket írja: „A benne sorakozó írások figyelmeztetnek. Tanulságos tanulmányok sorjáznak benne, mind-egyike egy-egy távoli pontról indul el, hogy a végén találkozzanak – a mában. Figyelmeztetés a bábművészet sokarcúságára, amely – ha temérdek formában is – de nemes üzenetet hordoz, gyökere egy és ugyanaz, s a kultúrába mélyed.” Folyóiratunk a jubileumi kiadvány írásával köszönti az ünnepi eseményt, az egykori és mai magyar amatőr bábjátékosok lelkes közösségét.**



Bábjátékos. A Magyar Bábjátékos Egyesület kiadványa

**Balogh Géza****AZ AMATŐR BÁBJÁTÉK MÚLTJA ÉS JÖVŐJE**

Az amatőr (műkedvelő) jelzőnek évtizedeken át negatív csengése volt a művészetek történetében. Jó adag lenézés, megvetés érződött benne. Amatőr (műkedvelő) az, aki hozzáértés, megfelelő szakmai ismeretek hiányában fog hozzá valamely művészeti ág vagy tudományág műveléséhez. A lexikonok, értelmező szótárak szerint a fogalom olyan tevékenységet takar, amelyet anyagi ellenszolgáltatás nélkül, kedvtelésből, lelkesedésből űz valaki. Pejoratív értelme, később kialakult jelentése, hogy gyenge, alacsony színvonalú munkát végez. (Éz alól csak a sport kivétel, hiszen az amatőr sportoló egyetlen fokmérője, hogy sportegyesület tagjaként amatőr sportolói szerződést köt.)

Vagyis a szóhasználat fokozatosan elkezdett sértővé válni. Pedig eredeti jelentését tekintve nemcsak az amatőr, de az újlatin nyelvekben még a dilettáns is hosszú ideig a gyönyörködtetés szinonimája volt (a latin *delectare*: gyönyörködtetni igéből származik). Nagyképpen akár azt is megállapíthatjuk, hogy a társadalmi szükségyszerűség, a művészetek és a tudományok fejlődése kényszerítette ki a fogalom fokozatos átalakulását és eltorzulását.

A „műkedvelői előadásokról” ezt írja az 1929-ben megjelent *Magyar Színművészeti Lexikon*: „A nem hivatásos színészek színielőadásait műkedvelők szokták rendezni a maguk multságára nyilvános, esetleg zártkörű jelleggel. Nálunk már a legrégebb időktől fogva divatozott. Tudunk arról, hogy 1628-ban Bethlen Gáborné, az erdélyi fejedelemasszony palotájában főrangú előadókkal tartott színielőadást, és 1677-ben gróf Forgács Ádám országbíró pozsonyi palotájában is tartottak magyar nyelvű előadást.”

Az 1994-ben kiadott *Magyar Színházművészeti Lexikon* hasonló szócikke szinte szóról szóra átveszi a hatvanöt évvel korábbi definíciót, majd így folytatja: „A hivatásos színház létrejötte után az amatőr színházi funkciója megváltozott. A vándor- és állandó társulatok által ellátatlan területeken elégtette ki a közönségigényeket (pl. polgári műkedvelők, parasztszínházak), ill. teret adott az önművelésre. A 19. század második felétől városban és falun különböző társadalmi csoportok önszerveződő egyesületei folytattak amatőrszínházi tevékenységet.”

Mivel az amatőr bábjátékos Európa-szerte a színházi nyomdokain haladva alakult ki, a műkedvelő bábegyüttesek is ezt az utat követték, Európa több országához képest Magyarországon némi késéssel. „Művészi műkedvelőnek” nevezi magát Orbók Lőránd 1909-ben alakult Vitéz László Bábszínháza, amely az 1930-as *Színészeti lexikon* szerint „1914-ig sok amateurelőadást tartott kizárólag meghívott vendégek és pedig az arisztokrácia és az irodalmi élet kitűnőseinek előtt Rónai Dénes műtermében, a Pucher család és báró Szalay Imre szalonjában, körösfői Kriesch Aladár<sup>1</sup> gödöllői műtermében, valamint két előadást a Képzőművészeti Főiskola hallgatói számára. Egy előadást az Uránia Színházban tartott, egyet a Károlyi grófi palota egy garden party-ján, végül sorozatos előadásokat az Iparművészeti Múzeumban.”<sup>2</sup> Bár körülményeit és működési feltételeit tekintve a korábbi évtizedek bábtörténeti összefoglalói számos vonás alapján joggal nevezik a magyar művészi bábjáték megteremtőjét amatőrnek, mai felfogásunk szerint ezt legfeljebb a fogalom eredeti értelmében tehetjük meg. Ugyanez

1 Helyesen Körösfői-Kriesch Aladár festő- és iparművész, a szecesszió egyik kiemelkedő hazai képviselője, a gödöllői művésztelep alapítója.

2 A szócikk szerzője Bevilacqua-Borsodi Béla író, rádiórendező, muzeológus, művelődéstörténész, Orbók előadásainak rendezője és konferanسیája.

vonatkozik Büky Béla és A. Tóth Sándor működésére, akik mindketten a művészi és elsősorban a pedagógiai bábjáték kiemelkedő alakjai.

Rajtuk kívül több pedagógus járta az országot maga készítette bábokkal, hogy dramatizált mesékkel egészítse ki az iskolai tananyagot. „*Rájöttek ugyanis arra a pedagógiai igazságra, hogy az életre kelő holt anyagnak, a bábunak, és cselekvéseinek jobban hisz a gyermek, mint a nevelői doktrínának* – írja Szilágyi Dezső. – *Lelki hasonulás folytán teljesen eggyé tud válni a bábuval, bele tudja helyezni magát annak érzéseibe, cselekedeteibe, megszűnik számára a válaszfal színpad és nézőtér között; tehát a bábhősök és a mese cselekménye által hordozott nevelői szándékokat ellenállás nélkül befogadja.*”<sup>3</sup>

Érdekes és jellegzetes kortörténeti dokumentum az 1924 és 1939 között Debrecenben működő Látványos Mesejáték Színház. Valamennyi báb tervezését és kivitelezését a vezető, dr. Vargha Emilné végezte. Két-három évenként tartott bemutatót. Jótékony célú előadások keretében játszotta a Jókai Mór regéje alapján készült *A tengerszem tündérét*, a *Hamupipőket*, Csajkovszkij *Csipkerózsikáját*, Offenbach *Hoffmann meséi* című operáját, Planquette operettjét, a *Rip van Winklét* és Sullivan *A mikádóját*. Megkésve és csekély mértékben terjedt el Magyarországon a családi bábszínház, amelyhez komoly segítséget jelentettek a játékboltokban kapható bábszínházi és papírszínházi díszletek, bábok, kellékek. Ezek segítségével a szülők és maguk a gyerekek pompás bábszínházi előadásokat rendezhettek otthonukban. E hagyomány becses emlékei Bodor Aladár költő, újságíró, tanár és bábkészítő bábfejei, amelyek nagy szerepet játszottak a negyvenes években felvirágzó cserkész-bábjátékszásban. Fából kifaragott különböző karakterű fejei gipszbe öntve és kifestve nagy sorozatokban kerültek forgalomba.

1945 után Kelet-Európában az amatőr bábjátékszás területén is hatalmas változásokra került sor.

Rohamtempóban jöttek létre az újabb és újabb bábcsoportok. A háború befejezése után még csak 150-160 pedagógus és cserkész-együttesről tudunk, de a „fordulat éve” után, 1949-ben már több mint 300 óvodai-iskolai pedagógus-bábost tartottak nyilván. Az üzemi, tömegszervezeti bábcsoportok száma több mint ezerre növekedett. Ez már a „fényes szelek” időszaka. A szárnyait bontogató pártállam a bábjátékban – mint mindenfajta művészi megnyilvánulásban – agitációs lehetőséget látott: eszközt a népi demokrácia megvédésére, az ipar és a mezőgazdaság fejlesztésére. Politikai állásfoglalást vártak a művészekről, és erre kiváló lehetőséget nyújtott az amatőr bábmozgalom, melyben a dolgozó nép fejtett ki művészi tevékenységet. Több rövidéletű művészi vállalkozás született az ország különböző pontjain. Közülük a gödöllői művésztelepen alkotó Remsey család tevékenysége volt a leghosszabb életű. Remsey Jenő és három fia eleinte csak kedvtelésből foglalkoztak bábjátékkal. Pályájukat meghatározta egy 1930-ban látott film Vittorio Podrecca marionettszínházáról. Ekkor határozták el, hogy ők is marionettszínházat fognak csinálni. A tizennégy esztendőes Iván két fivérével neki látott az első bábok kifaragásának. Rövid számokat dolgoztak ki, melyeknek a mozgás volt a lényege. Bemutatták Babits Mihály *Gólyakalifa* című regényének két jelenetét, majd kabaréműsort állítottak össze. A család még sokáig fontos szerepet játszott a hazai művészi bábjáték sorsának alakulásában.

Inczedy Kálmán karnagy Első Országos Pedagógiai Bábszínháza mindössze húsz hónapig működött. 1947-ben ő alapította Szegeden az első utazó bábszínházat. Hatalmas apparátussal, nagy színpaddal, óriási díszletekkel és nyolcvan centiméteres, billentyűkkel alulról mozgatott bábokkal játszott első, nagy vitákat és indulatokat kiváltó produkcióját, a *Toldit*. A téma kiválasztásában természetesen nagy szerepet játszott Rév István korábbi előadásának hatalmas sikere. Inczedy abban is követte a Nemzeti

3 Szilágyi Dezső: *Bábművészetünk*. In: *Bábtörténeti szöveggyűjtemény*, Népművelési Intézet, Bp., 1978. Az ötvenes évek végén született írás, amelynek ez a fejtegetése a szerző több későbbi tanulmányában visszatér, Diderot *Színészparadoxója* nyomán a kor jellegzetes tézise volt a bábszínházi gyereknéző „átéléséről”.

Bábszínháték 1941-es előadását, hogy ő sem dramatizálta az elbeszélő költeményt, kizárólag Arany János szövegét szolgáltatta meg. A bábok mozgatása is Blattner és Rév technikájára épült. Rév játékának intimitását azonban nem sikerült követnie, hiszen a bábok nagy mérete nem kedvezett a finom mozgásoknak. Az 1947 májusában megtartott bemutatót követően iskolákban, óvodákban játszott, majd balatoni üdülőket és táborokat keresett fel. Ekkorra már két újabb produkció is elkészült, óvodásoknak a *Hóféhérkét*, a kisiskolásoknak a *Lúdas Matyit* játszotta, a *Toldi* pedig felnőtt előadásá lépett elő. A színház 1949 végéig tartott előadásokat.

Ugyanebben az időszakban Miskolcon két amatőr bábszínház működött. 1947 decemberében nyílt meg Bod László<sup>4</sup> Művészi Bábszínháza. Első bemutatója a *Lúdas Matyi* és a *Jóka ördöge* volt. A további tervek között Shakespeare, Molière, Cervantes, Mozart, Oscar Wilde, Swift és Csokonai művei szerepeltek. Ezek helyett azonban csak egy Hans Sachs-komédia és a *csendhárító*<sup>5</sup> került műsorra. Az előadásokat commedia dell'arte stílusban játszották. Az évszakokot együttes kanavász alapján, rögtönözve és a gyerekek aktív bevonásával bonyolította az eseményeket. Amikor Bod Lászlót felhelyezték Budapestre, a jórészt képzőművészekből álló vállalkozás feloszlott.

Időközben azonban Balogh Sándor tánctanár újabb bábszínházat alapított. 1948 májusában, Tündérkert néven kezdte meg működését Miskolc második bábszínháza. Első programjukon a *kiskakas* és a *török császár* című népmese, Petőfi verse, az *Arany Lacinak*, valamint Puskin *Az aranyhalacska* című meséje szerepelt. A társulatnak eleinte mindössze négy tagja volt, később Bod László színházának néhány játékosa is csatlakozott hozzájuk.

Ebben az időben már a hivatalok döntöttek arról, ki milyen intézményt vezessen. Még az amatőr bábcsoportok vezetőit is a felsőbb szervek nevezték ki. Az „önjelöltnek” keserves kálváriát kellett járnia. Jól

szemlélteti ezt a folyamatot a Szegedi Bábszínház története. Alapítója, dr. Kövér Béla még piarista diákként elhatározta, hogy tanárai és szülei támogatásával működő bábszínházat hoz létre. Az ünnepélyes megnyitóra, a *János vitéz* bemutatójára 1946. december 24-én került sor. Az évad során további négy darabot tűztek műsorra: Molière *A botcsinálta doktor*, Arany János *A bajusz* és a *Jóka ördöge*, valamint Fazekas Mihály *Lúdas Matyi* című művét játszották gyerekeknek és felnőtteknek. A diákokból alakult együttes 1948 őszéig zavartalanul működhetett. Ekkor a pedagógus szakszervezet „szakmai vezetőt” nevezett ki az együttes élére. Az intézkedés nyomán a volt diákok többsége elhagyta a csoportot, Kövér Béla azonban a megalázó intézkedések ellenére kitartott. Egy ideig műszaki mindenesként dolgozott, átvészelte a piarista gimnázium megszűnését, a számos költözést és egyéb viszontagságot. Közben jogi doktorátust szerzett, szegedi vállalatok felelős állásait töltötte be, de kamaszkori kedvteléséhez haláláig hű maradt. Ő volt a vezetője az ország legrégebben folyamatosan működő amatőr bábszínházának. Jogutódja 1993-tól hivatásos bábszínház, és alapítója nevét viseli.

A Szovjetunióban már a negyvenes évek végén nyolcvannál több hivatásos bábszínház működött. Közép- és Kelet-Európa „szocialista” országaiban az 1945 után bekövetkezett államosítás a szovjet minta nyomán tekintélyes bábszínházi hálózatot teremtett, amely máig meghatározza a bábművészet helyzetét. Magyarországon másképp alakultak az események. A hazai illetékesek csupán egyetlen hivatásos bábszínház létrehozását tartották szükségesnek.

Ezzel hosszú időre állandósult az 1945 után kialakult helyzet.

Az 1948-ban létrejött, majd egy évvel később Állami Bábszínházzá alakult intézmény hegemoniája csak 1981-ben tört meg, amikor a pécsi Bóbita Bábegyüttes hivatásos színházi tagozattá alakult. A pártállam

4 Festőművész, rajztanár, bábtervező, 1950 és 1954 között az Állami Bábszínházat igazgatta, művelt szakemberként a munkáskáderek korában.

5 A török folklórból eredő történet Naszreddin Hodzsa népi hős kalandjait beszéli el. Leonyid Szolovjov orosz-szovjet író azonos című darabja a háború után Kelet-Európa-szerte népszerű darabja volt a színházaknak.



Li Hszing Tao: *Kréta*kör, 1963. Pécs, II. Országos Bábjátékos Napok.  
Bábok: Báron László

Báron László  
magyar népmesei bábjai



Háy János, 1995.  
Bábos: Tóth László  
bábművész-tanár

Csibészke Bábcsoport,  
Visznek – 2009, Eger



Kópécska Bábcsoport



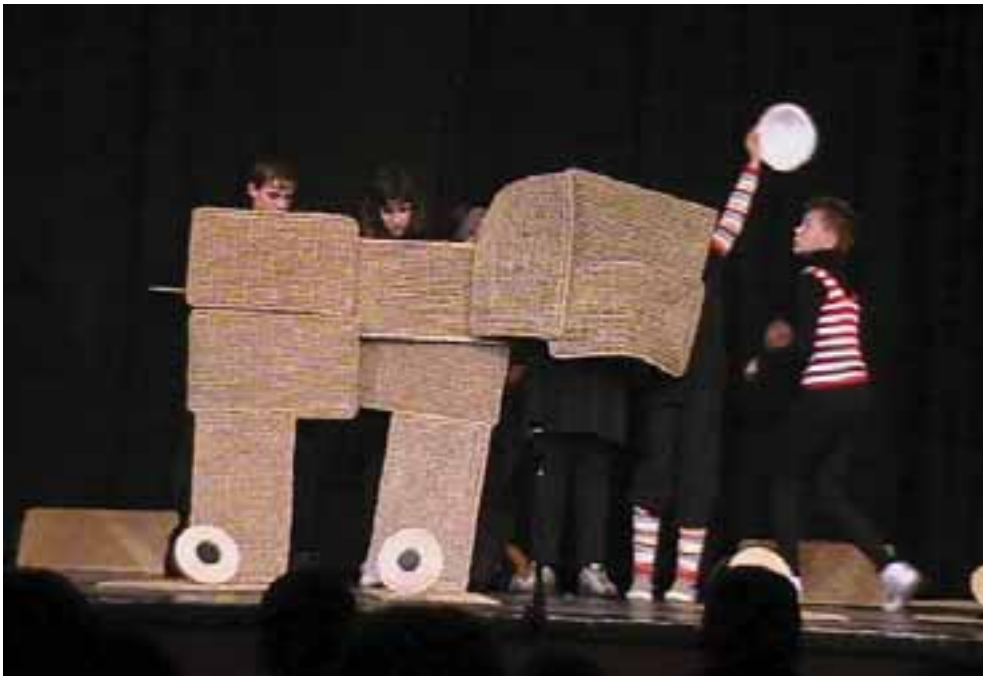
*A három selyp lány, 2013.*  
Cífra Palota Bábcsoport,  
Létaveres



*A három selyp lány, 2018. Kereplő Bábcsoport, Iászbény*



*Trükkös, pálcás marionett/kesztyűsbáb  
(A brémai muzsikások, T: Báron László)*



*Bábfantázia Weöres Sándor verseire. Tücsök Bábcsoport, Celldömök*

1989-es összeomlása után lehetőség nyílt arra, hogy a többi amatőr együttes is elinduljon a hivatásos bábszínházzá válás cseppet sem veszélytelen útján. Ekkor további kilenc amatőr együttes élt azzal a lehetőséggel, hogy bizonyos feltételekkel (elsősorban egy bábszínészeket képző tanfolyam elvégzésével) hivatásossá váljon<sup>6</sup>.

A Bóbita a pécsi Művelődési Központ bábszakköréből alakult. A korábban tíz évig Zágon Gyula szigetvári festőművész vezetésével működő együttes olyan kiemelkedő sikereket mondhatott magáénak, mint a Németh Antal rendezésében bemutatott bábopera, Vass Lajos *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* és Prokofjev meséje, a *Péter és a farkas*. Kós Lajos 1961-ben vette át a csoport vezetését, amely a keze alatt hamarosan az ország egyik legjelentősebb alkotó műhelyévé vált. A nagy fordulatot az 1965-ös év hozta meg az együttesnek: a *Ki mit tud?* televíziós vetélkedőn elsöprő sikert arattak. Az egész ország megismerte őket. Népszerűek lettek, meghozták felnőtteknek szóló bábparódiákkal. Kós Lajos életművét és a Bóbita műsorát a képzőművészeti ihletettség határozta meg. Minden előadásában, amelynek – néhány kivételtől eltekintve – egy személyben tervezője és rendezője volt, a látvány a kiindulópont. Egyfajta zenei profil jellemezte, amely némileg vitába szállt az Állami Bábszínház hasonló irányú törekvéseivel. Többfajta zenei műfajt próbált megközelíteni, erőssége a paródia, a pamflet volt. De szerepelt műsorán a *Cantata profana*, *A fából faragott királyfi*, *A kék szakállú herceg vára* és a *Hány János-szvitre* készült pantomim is.

A hivatásossá váló amatőr együttesek sorát az egrí Harlekin folytatta. A Demeter Zsuzsa vezetésével 1965-ben, középiskolásokból alakult és a Megyei Úttörőházban működő csoport az amatőr korszakban elsősorban árnyjáték-előadásokkal keltette fel a szakma és a közönség érdeklődését. Mint hivatásos színház 1985 őszén tartotta első bemutatóját.

A kecskeméti Cirókát Báron László grafikus, festő- és zománcművész alapította 1957-ben. Legnagyobb sikereit Li Hszing-Tao *Kréta*körével, Ravel *Daphnis* és *Chloé* című balettjével, Balázs Béla *A könnyű ember* című bábjátékával és Saint-Exupéry *A kis herceg* című meséjének némajáték-feldolgozásával aratta. Amikor 1987-ben – az ország negyedik hivatásos bábszínházaként – átalakult az együttes, Báron átadta a stafétabotot a fiataloknak. Az utódokon múlt, mennyit mentenek át a harmincéves amatőr lét tapasztalataiból.

A Ciróka új életének kezdete egybeesett a rendszerváltozással. Ezután újabb kilenc hivatásos bábszínház létesült.

Majdnem negyven évvel azután, hogy Miskolc két bábszínháza megszűnt, 1986-ban Korzsényi Tibor kezdeményezésére létrejött a Csodamalom Bábegyüttes. Két évvel később csoportos működési engedélyt kaptak az Országos Filharmóniától. 1992. január 1-jétől hivatásos bábszínházként működnek. Debrecenben az ötvenes évek végén kezdte meg működését Tóthné Horányi Illus irányításával a Lúdas Matyi Bábszínház. Az 1971-ben megszűnt együttes néhány tagja a hetvenes évek közepén Giovannini Kornél vezetésével újabb csoportot alapított, amely 1975 szilveszterén – Arany János *Vojtina ars poetica* című versének ihletésére – felvette a Vojtina Bábegyüttes nevet. Giovannini 1980-ig állt az együttes élén, melyet 1983-tól Szabó Tibor vezetett. 1993. október 1-jétől hivatásos bábszínház.

A szombathelyi Mesebölt Bábszínház elődje H. Nagy Katalin vezetésével 1989 őszén alakult a Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ fenntartásában, mint amatőr, majd félhivatásos együttes. A város és a megye 1995. január 1-jével nyilvánította hivatásossá.

A veszprémi Kabóca Bábstudió 1992-ben jött létre Sarkadi Nagy László irányításával. 2002-től Kabóca Bábszínházként hivatásos intézmény. A korábbi vezető ezután Pápán megalapította a Pegazus Színházat.

6 A jelenlegi 13 költségvetési intézmény közül a budapesti Állami Bábszínház, a Kolibri, a győri Vaskakas és a zalaegerszegi Griff Bábszínház nem amatőr együttesből alakult hivatásos bábszínházzá. Sajátos helyet foglal el a magyarországi bábművészet palettáján a Stúdió K, amely az alternatív színházi mozgalom egyik kiemelkedő műhelye volt, és újralakulása óta egyre gyakrabban készít bábszínházi előadásokat is.



Csókalányok, 2015.  
Fecske Bábcsoport,  
Sióagárd



A csuka parancsára, 2013.  
Katicák Bábcsoport, Budapest

A hivatásossá válás sorrendjét tekintve tizenharmadik bábszínház az ország egyik legrégebben működő amatőr csoportjából alakult. A békéscsabai Napsugár Bábegyüttes 1949. szeptember 9-én jött létre Mesevilág Együttes néven. Az 1961-től Lenkefi Konrád vezetésével működő csoport elsősorban zenei produkciókkal hívta fel magára a figyelmet. Az 1962-ben bemutatott két Kodály-ballada, a *Kádár Kata* és a *Mónár Anna*, majd Bartók *Cantata profánájának* 1966-os premierje óta a legjelentősebb amatőr együttesek egyike volt. 2005 óta hivatásos bábszínház.

De nem minden amatőr együttes vállalta a hivatásossá válás kockázatait. A Bonyhádi Bábszínház, a Bárdi Margit vezetésével működő nyíregyházi Mesekert, vagy a Vízvári László irányításával 1954-ben alakult Auróra, később Astra Együttes megőrizte függetlenségét és amatőr státuszát. Az ő nevükhöz fűződik Bartók *A fából faragott királyfi*jának híres

marionett-előadása 1956. szeptember 22-én és Haydn *Philemon* és *Baucis* című operájának újbóli világpremierje 1958. szeptember 14-én.

Az amatőr létezési forma megítélése sokat változott az elmúlt évtizedekben. Hol „felülről” szervezték és irányították, hol alulról jövő kezdeményezések próbálták életben tartani. Korunkban egyre inkább történelmi kategóriának látszik. Hogy a jövőben hogyan alakul a nem hivatásos művészi csoportosulások élettere, még nem tudhatjuk. De az egykori műkedvelő együttesek szelleme itt van közöttünk. Orbók Lóránd, Bod László, Vízvári László, Lenkefi Konrád, Kós Lajos, Báron László makulátlan amatőr hite tovább él a tanítványokban és az utódokban.

Reménykedjünk, hogy a fogalom végleg elveszíti pejoratív csengését, és visszatérünk az eredeti jelentéséhez: utódaik gyönyörködtetni fogják a nézőket, miközben maguk is örömeiket lelik szép feladatukban.



A Magyar Bábjátékos Egyesület és a NMI Művelődési Intézet együttműködési megállapodásának aláírása a 70. éves jubileumi rendezvényen (Szentirmai László, MBE elnök és Kárpáti Árpád, NMI ügyvezető igazgató)

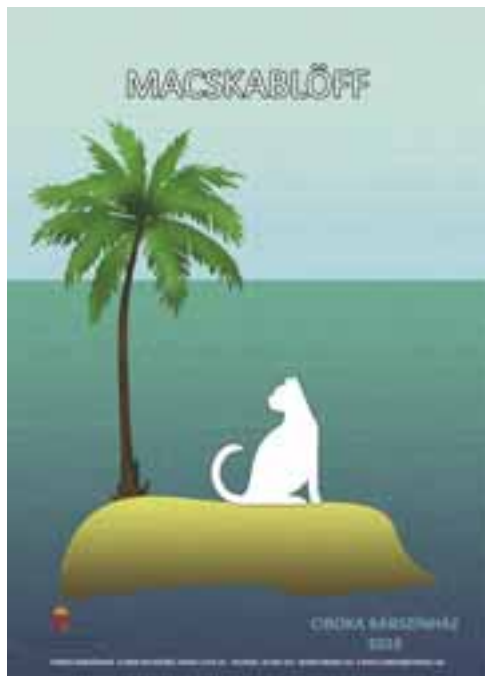
## AMATEUR PUPPETRY PAST AND FUTURE

The Hungarian Puppeteer Society is seventy years old, and to celebrate this, the organization's management has published a volume of essays on its history. Our journal would like to congratulate Hungary's eldest amateur puppeteers' association with an article by Géza Balogh, *Amateur Puppetry Past and Future*.

The author follows the changes in the concept of the word amateur. In the Hungarian language, as in most European languages, it has taken on an increasingly pejorative sense, although its original meaning, "dilettante", was synonymous with delight since it comes from the Latin verb *delectare* (=delight).

Amateur puppetry has been fashionable in Hungary since the earliest times. We know that in the palace of the wife of Prince Gábor Bethlen (1580-1629) of Transylvania, there were amateur performances in 1628 with non-professional players taking major parts. A few decades later, there were amateur shows in the Hungarian language in the palace of prince Ádám Forgách (1601-1681) in Pressbourg. Puppetry evolved across Europe in the footsteps of acting, and puppet ensembles developed in the same way. The first Hungarian puppet theater was founded in 1909 by Lóránd Orbók (1884-1924). It was called László Vitéz Puppet Theater and was meant for "artistic amateurs". Despite the circumstances and operational conditions of the time, past decades have called the creator of Hungarian artistic puppetry an amateur, but according to our modern school of thought, this can only be meant in the original sense of the concept.

Géza Balogh writes: "The perception of the amateur has changed a lot in the past decades. Sometimes there was organization and management 'from the top'; sometimes there were grass roots initiatives which tried to keep puppetry alive. In our age, it appears to be a historical category. We cannot know how the future of non-professional artistic ensembles will evolve. But the spirit of former amateur groups is here with us. The immaculate amateur belief of Lóránd Orbók and his followers lives on in his students and their successors. Let us hope that the concept will ultimately lose its pejorative ring and return to its original meaning: amateur puppeteers shall delight the audience while they themselves enjoy their beautiful task."



A Macskablöff előadás plakátja és képek az előadásból;  
Sz: Fülöp József;  
Fotó: Ciróka Bábszínház-archív



**Jászay Tamás****ILYEN-OLYAN ÁLLATMESÉK**

A kecskeméti Círóka Bábszínház 2018/2019-es évadja őszi dupla premierjének mindkét tagja az állatos történetek jól bevált köréből vette tárgyát. Mint látni fogjuk, a hasonlóságok e ponton véget is érnek, a két előadás fényévnvi távolságra fekszik egymástól esztétikájában, stílusában, felépítésében. Nyilván pusztán a véletlennek köszönhető, a színház mégis jó érzékkel csapott le az adódó kommunikációs lehetőségre: Szörényi Júlia első, illetve Rumi László kereken századik bábszínházi rendezése került egymás mellé a bemutatónaptárban. Míg a *Macskablöffben* egy rettenthetetlen cirmos küzdi át magát újabb és újabb próbatételeken, addig *A zöld madár* címszereplője egy, a szó több értelmében is elvarázsolt királyfi, aki arra vár, hogy talpraesett szerelme megszabadítsa a gonosz boszorkány szerelmi bosszú okán beszerzett átkától.

**Kutyaszorító és macskajaj**

A Círóka kistermében a *Macskablöff* című, különböző kultúrák népmeséiből összeszőtt darab ősbemutatója szeptember végén zajlott. Tágabb és általánosabb kontextusba helyezve az előadást mondhatjuk, hogy alkotó(elemei) jellemző módon kerültek egymás társaságába: a már kipróbált hozzávalók és a kockázatvállalás, ha úgy tetszik, a kísérletezés egyensúlyt alkot.

A szövegkönyvet a hazai bábszínházat az íróasztaltól a színpadig bezárólag igencsak alaposan ismerő, sokat foglalkoztatott bábszínész, rendező, író és dramaturg Kolozsi Angéla jegyzi. A rendezői szerepkörben a Círóka egyik meghatározó bábszínésze, Szörényi Júlia először próbálta ki most magát, és egyben az írói munka katalizátora is volt, hiszen a szerző a rendező által összeválogatott japán, korjak, angolai, norvég, svéd és magyar mesék nyomán készítette a végleges szövegkönyvet. Az egyszemélyes (valójában a díszlet mögé rejtve

egy láthatatlan segéderőt is tartalmazó) előadást a „monoműfajban” nagy magabiztossággal mozgó, a színpadot jelenlétével és rugalmas játékoságával könnyedén uralni képes Fülöp József játssza, aki otthonosan közlekedik Teszárék Csaba tágas zenei válogatásában is.

A főszereplő egy macska, aki fájának meglehetősen tipikus képviselője. Arról, hogyan került a pálmafás, homokos tengerpartra, egy lakatlan sziget kellős közepére, nem szól a fáma. Lehet, hogy csak engem érdekelték volna az előzmények, de elfogadom az alkotók döntését: ez a macska egyszerűen itt van, és persze ide is tér majd vissza kalandjai végétével. Az előadás körkörös szerkezetű, és aki kicsit is ismeri a macskák jellemét, egyetértően fog bólogatni: a sok kaland és megpróbáltatás – melyek közül nem egy a túlélésért vívott kőkemény küzdelem, mint látni fogjuk – után mégis csak a pálmafa tövében hűsölni a legjobb dolog a világon.

Az első, igazán kacagató percekben a macskaság jellemző jegyeinek egész katalógusát hozza a zöld felsőben, fekete sapkában, két homok-arany színű kesztyűben tevékenykedő, macskafinomságú mozdulatokkal dolgozó Fülöp József. A színész kikapcsolva, szertartásosan húzza fel a kesztyűket, egyértelműen jelezve, hogy itt most attrakció következik. És tényleg: a szürke mellett kékeslila árnyalatokat is tartalmazó, hol komoly és szigorú, hol butácska és ártatlan képet vágó, nagyszemű macskafej egy ujra húzható báb. A fából faragott, mozdulatlan arc mögött a ruganyos test, vagyis a színész ujjai, kézfeje és keze bármire képesek. (Az újabb szereplők is hasonló módon testesülnek meg, kifejező arcvonásokkal és változatos testfelépítéssel.) És a lakatlan sziget látszólagos egyhangúságában nagyon is sok mindent csinál ez a macska: unatkozik, alszik, játszik, eszik, félálomban figyeli a környező világot, szóval azt csinálja, amit minden valamirevaló

macska tesz a nap cirka huszonnégy órájában. Fülöp delikát módon, takarékos gesztusokkal, szellemesen fogalmazza meg a jószágot, és bár elnéz-ném ezt még sokáig, szükségszerű, hogy elmozduljunk valamerre.

A kalandor macskával együtt változik, alakul a trükkös, számos csukható-nyitható elemmel felszerelt díszlet is. Absztrakt formák, színes félkörök, háromszögek és más idomok alkotják Sári Miklós mobil terét, ami jelenetről jelenetre újabb titkait fedi fel, a szó szoros értelmében újabb mélységeit és távlatait mutatja meg. A macska időben és térben egyaránt távolodik lakhelyétől kalandjai során, visszatérése a tér becsukódásával, összeszűkülésével, ám a szerzett tapasztalatok megőrzésével jár együtt.

Tapasztalatból pedig jut neki bőségesen, hiszen macskánk folyton hangoztatott jelmondata szerinti nincs az a szorult helyzet, amit meg ne tudna oldani. A bemutatkozó antré után az előadás hátralevő részében egész sor ilyen szituációba sodorja vagy sodortatja magát. Hogy ötletes és invenciózus hősről beszélünk, afelől nem lehet kétségünk: a sziget egyetlen díszét alkotó pálmafát és ágait, törzsét gólyalábnak, rotornak, súlyzóknak is használja, de tutajként vagy rúdugrás kellékeként is hasznosítja. Ez az első próbatétel, kijutni a szigetről, amit egy éhes krokodildinaszta vesz körül. A lomha észjárású, de nagyon éhes hullócsalád átverése az első sikerélmény: a kisebb-nagyobb krokodilokból formált spontán pontonhíd nyitja meg az utat a tágas külvilág felé.

Erdős síkra, fás ligetbe érünk, ahol a macska úgy dönt, lakóházat épít. Feltűnően gyorsan halad a munkálatokkal, főleg azért, mert nem veszi észre, hogy az épületen vele kalákában dolgozik egy hiéna is. A tulajdonjogi vitával összekötött nagy egymásra csodálkozást követően a hiéna nemigen tudja palástolni valódi szándékait: negédes szavakkal csalogatná a lehető legközelebb a macskát, akit azonban nem ejtettek a feje lágýára. Persze, hogy az a fránya éhség a hiéna fő motivációja, és amikor már épp fellélegeznénk, újabb szereplő lép a képbe az állatok királya személyében. Igen, jól gondolják, az oroszlán is felfalná a vagabond cirmost, ám a macska végül persze mindkettejük

eszén túljár. Leleményes és találékony fickó, szó se róla, és a ragadozókkal vívott eddigi harcai mind valódi, komoly téttel bírnak, ezáltal átélhetővé, átérzhetővé válnak, hiszen a macska minden esetben a túléléséért harcolt. A világban való kényelmes létezés csak álca, a macskában valójában egy Indiana Jones veszett el.

A harmadik történet azonban kissé megbicsaklik, az etűdökből, epizódokból építkező, a célközönségnek a találékonyaságról szóló kvázi-példázatokot sorra számba vevő sztori elvékonyodik. Alighanem ez az a mese, ami a legtöbb óvodás, kisiskolás korú nézőnek, meg persze a felnőtt kísérőknek is ismerős lesz. Az otthontalanul kóborló macska egy erdei barlangra talál, aminek azonban már van lakója a félelmetes, ám mint kiderül, magányos és jószívű medve személyében. Egymásra találásukra, barátságuk felskiccelésére is fordít időt az előadás, de ekkor én már kicsit türelmetlen vagyok: vajon milyen próbatétel vár a főhősre ezúttal? A tél közeledtével az együttélés egyre rutinosabbá és kiszámíthatóbbá válik, a folyamatot végül az tetőzi be, amikor a medve téli álomra hajtja fejét. Ám mielőtt ezt megtenné, a macskának a lelkére bogozza, hogy a mézhez semmiképp ne nyúljon. A folytatást persze mindenki kitalálja: az életéért küzdő macsek ezúttal csupán korgó gyomrával viaskodik (tényleg, miért nem eszik valami mást?, simán megtehetné), a többhónapos álmából időnként feleszmélő macskának beadott dajkamese Telebendőről, Felecskéről és Falatkáról kissé körülményes és hosszadalmas lesz. Aztán persze mégis minden jó, mivel a vége jó: az utazó macska hazatér, kényelmesen elnyújtózik a tengerparton, és az álmoságtól résnyire szűkülő szemmel várja a következő kalandokat.

(Kolozi Angéla: *Macskablöff*, rendező: Szörényi Júlia)

### **Itt repül a...**

Nem ér az összehasonlítás, mégsem tudok neki ellenállni: amilyen egységes és következetes, meg-lepetéseket rejtő, majd azokat felfedő a *Macskablöff* képi világa és gondolatisága, annyira eklektikusnak, kevésbé finoman fogalmazva szétesőnek, sokszor



Kolozsi Angéla:  
*Macskablöff*, 2018.  
Rendező: Szörényi Júlia,  
Báb-és díszlettervező: Sári Miklós,  
Zene: Teszárek Csaba,  
Játssza: Fülöp József





Szász Ilona: *A zöld madár*, 2018. Rendező: Rumi László, Dramaturg: Dobák Lívía, Báb- és díszlettervező: Balla Gábor, Zeneszerző: Rozs Tamás, Játsszák: Apró Emő, Dénes Emőke, Krucsó Júlia Rita, Lendváczy Zoltán



## A zöld madár

darabosnak érzem *A zöld madár* című, Rumi László által a Círóka nagyszínházra készített előadást. A produkció mindentől függetlenül elműködik, a gondom csak annyi, hogy nem szárnyal olyan magasra, mint tehetné.

Szász Ilona meséje csupa ismerős motívumból áll, és nem csak a kicsiknek címzett történetek, hanem akár kanonizált drámák, egyéb irodalmi előképek, népmesék és műmesék is felidéződhetnek a figyelmes néző számára. Négyen játszzák az előadást, de a bábszínészekhez csatlakozó zenészek korántsem háttér munkások, hanem egyenrangú résztvevői a produkciónak: Keller Dániel és Kormos Z. Zsolt a színpad két szélén ülve Rozs Tamás népzenei motívumokból bő kézzel merítő muzsikáját húzza vagy pengeti előadáshosszat. Ez utóbbit értük szó szerint, sőt egy ponton a zenészekhez csatlakoznak a színészek is, nagy közös jammelés helyszínévé változtatva a játékteret. Jó ez, nagyon is, bár az alkotók mintha kicsit túlságosan bele-szerelmesedtek volna a fülbemászó, szinte szünet nélkül szóló dallamokba.

Az alaphelyzet ismerős, mégis tartalmaz néhány meglepő csavart. Az idős, szemmel láthatóan élete alkonyát közelíteni érző Morc király (Apró Ernő), Hupliföld ura végre elrendezné egyetlen fia, a hatalmi ügyeken kívül bármi mással szívesen foglalatzkodó Ambrus (Lendváczy Zoltán) sorsát, amikor az évezredek óta „remekül” működő dinasztikus házasság intézményébe kényszerítené bele. A kiszemelt ara a szomszéd birodalom rokonszenvesnek nem nevezhető uralkodónője, Mimóza (Krucsó Júlia Rita), akinek persze akad egy komoly kihívója az egyszerűségében bájos Hanga (Dénes Emőke) személyében. Hogy a két fiatal szíve egymásért dobog, azon nem lepődünk meg különösebben, ám a szülők generációjának világról alkotott elképzelésein annál inkább. Úgy értem ezt, hogy a szülői elvárásokkal és elképzelésekkel bajos lenne azonosulni, szóval nem okoz nehézséget a drukkolás a két szerelmesnek.

A rendező Rumi László és a tervező Balla Gábor a két szomszédvárat nagyon különböző eszközökkel, kellékekkel jellemzi, eltérő klímájukat így is nyil-



vánvalóvá téve. A folyton dúló-fúló, türelmetlen, alig félelmetes Morc király minden jelenésekor dühösen, hangos zakatolással tolja színre egy méretes talicskára erősített dobozszínházát. A stilizáltra festett fadoboz belseje kopár trónterem, benne zsémbes marionettfigurát mozgat Apró Ernő: a karddal a kezében üldögélő uralkodó hiába is próbálná elvágni az őt tartó kötelékeket, az uralkodás terhétől lehetetlen szabadulni. Lehet, hogy emiatt van mindig rossz kedve?

Hozzá képest féktelen fia, Ambrus maga a megtestesült szabadság: Lendváczy Zoltán szabadon mozgó és mozgatható, végzetét megelőlegező, zöld fejfedőt viselő, faragott arcú bábkirályfija röpköd és száguld, mintha nem is béklyóznák földi kötöttségek. Valahol megnyugtató, hogy mennyire nem veszi komolyan a saját apját, bár megjegyzem, odafigyelhetne azért egy kicsit jobban, akkor talán feltűnne neki, mit forral ellene az öreg. Ez persze nézőpont kérdése, mert hát az apja tulajdonképpen mellette (...) áll ki, amikor a saját önző érdekeit is szem előtt tartva, de azért mégis csak egy jó partit szervez



*A zöld madár*, 2018. R: Rumi László – Fotók: Círóka Bábszínház – archív



neki. Apa és fia lájtosan felskiccelt konfliktusa az érett, ugyanakkor a pénz, hatalom, dicsőség szentháromságán túllátni nem képes férfi és a szerelemben még mindig, már megint hinni tudó fiatalember halovány egymásnak feszülése.

Ambrus nem gyakorlott szívtipró, Hanga elé állva alig is meri kimondani, mit szeretne valójában. A Dénes Emőke játszotta Hanga a szelíd erő képviselője az előadásban, aki nem mellesleg a madarak végig hátteret és keretet alkotó világának ismerője és jó barátja. Olyan, mint egy alaposan felkészült jótündér, aki mindig védece előtt jár egy, vagyis Ambrus védjegyként működő bénázását elnézve inkább két lépéssel. Elsőre tán nehéz elképzelni, Hanga milyen eszközökkel veszi fel a harcot a jellemét tekintve Morchoz inkább, semmint Ambrushoz illő Mimóza úrnővel. Krucsó Júlia Rita ugyanis titokzatos, sejtelmes világot igazgat: a színpad hátulján, függöny méretű lepel mögül libben elő szögletes, sarkos, kékes-ezüstös fényben fürdő birodalma. Magaslati kertje lenyűgöző látványosságokkal teli, jól paszszolna a lapos Hupliföldhöz. Mimóza és Morc fél-szavakból is érti egymást: amikor botrányos körülmények között kiderül, hogy Ambrus szíve nem Mimózáért dobog, a király és a királynő azonmód „az állam és az illem” érdekeire hivatkozik.

A szerelmeseket, mint minden mesében, próbák sora elé állítja az élet. Míg Ambrus többlépcsős lovaggá avatási szertartása önmaga paródiájába fullad, Hanga sikerrel veszi az akadályokat, amikor kiszáradtva a kis-kosarazott Mimóza által zöld madárrá változtatott

Ambrus kiszabadítására indul. A kitartó lány ellen a természet pusztító erőit engedi szabadon Mimóza, Hanga viszont útja során barátokat szerez: a Kígyókirály, a Szarvaskirály, a Saskirály a kellő pillanatban természetesen meghálálja a lány jószágát.

A zsinórpadlásról újra meg újra leereszkedő, Hanga és Ambrus útját egyengető „madártanács” ágakból és azokon üldögélő madaraktól komponált, statikus korona, amin légies könnyedséggel lengedeznek a főhősök. A gravitáció nem nyomasztja őket a magasban, ám mint gyorsan kiderül, a magasra akasztott kalitkába zárt madár a kilátástalan rabság szimbóluma is lehet. Az idilli képtől messzire rugaszkodnak a harc epizódjai: a jó és rossz összecsapását méreteres, vállra-testre akasztható, vázas szerkezetű, önállóan mozgó vagy kézzel mozgatható elemekkel rendelkező óriásbábok küzdelmeként látjuk megtestesülni. Léptéket és dimenziót vált itt a történet; mintha szuperhősök filmek szörnyei csapnának össze, fapados verzióban.

Mint minden jóra való történetben, a kisebb-nagyobb huplik végül itt is szépen kiegyenesednek. A zöld madár rutinosan röpül, de ezen túl nem kockáztat sokat: formai újítások nélkül mond el egy óvatosan megbolygatott, de valójában semmilyen váratlanságot nem rejtő történetet. És bár a történetmesélés némely fent részletezett furcsaságával, máskor az elbeszélés módjával nem vagyok feltétlenül kibékülve, azért elfogadom, hogy (majdnem) minden jó, ha a vége jó.

(Szász Ilona: *A zöld madár*, rendező: Rumi László)

## CONTRASTING STORIES FROM THE ANIMAL WORLD

Both halves of the double premiere in the 2018/2019 season of the Círóka Puppet Theater of Kecskemét featured well-known animal tales. As we will see, however, the similarities end there. The two performances, presented side-by-side, are light years apart in their aesthetics, style and structure. The first piece on the playbill, the *Bluffing Cat*, features a terrible tabby, struggling to overcome new trials, and is Júlia Szörényi's very first production. In the second play, the eponymous character of *The Green Bird* is a prince, enchanted in more ways than one, who waits for Hanga, his lover, to rescue him from the evil spell of the jealous witch, who had transformed him into a bird. This is László Rumi's hundredth puppet theatre production. Obviously, the theatre was wise to pounce upon such a fortuitous opportunity to present these contrasting pieces.



Christopher Nolan:  
*A Quay testvérek*,  
1986–2015. DVD

A Quay testvérek a *Krokodilok utcája* forgatása közben (1985).  
Kép forrása:  
Buchan-Guldemond-Bloemheuvel:  
*The Quay Brothers' Universum*.



A Quay testvérek a *Krokodilok utcája* forgatása közben (1985).  
Kép forrása: Fantom múzeumok – a Quay testvérek rövidfilmjei, DVD

**Varsányi Péter**

## VEZETETT SÉTA A KOLLEKTÍV TUDATTALANBAN

### A QUAY TESTVÉREK FILMJEI

Az Angliában dolgozó ikerpár korunk legizgalmasabb bábosai közé tartozik, mind utánozhatatlan látványviláguk, mind széleskörű intertextuális és intermedialis referenciáik, mind a bábót mint filozófiai és metafizikai jelenséget való használatuk miatt. Stop motion filmjeikkel egyszerre folytatói a 20. századi művészi bábszínháznak és az expresszionista, szurrealista irányzatoknak.

Bár egy szűk réteg az egész világon nagyra értékeli őket – Közép-Kelet Európához pedig különösen sok szállal kötődnek –, úgy tűnik, Magyarországon mégsem épült ki rajongói körük. Munkásságukról csupán néhány szaklapban jelent meg cikk, de se vetítésük nem volt, se róluk szóló könyvet nem adtak ki itthon. Olyan kiadvány, ami a teljes életművet átfogná, ezidáig nem került forgalomba, ám létezik monografikus igénytel megírt szakirodalom, mely a művészetükkel foglalkozik: Suzanne Buchan: *The Quay Brothers – into a Metaphysical Playroom* (A Quay testvérek – egy metafizikai játszósobába). Műveik eddigi legteljesebb kiadványának a *Phantom Museums – the Short Films of the Quay Brothers* című dupla DVD tekinthető, ami kiegészíthető néhány, az interneten publikusan elérhető filmjükkel. A Quay testvérek – egypetéjű ikrek, Stephen és Timothy – 1947-ben születtek az Egyesült Államokbeli Philadelphiában. Apjuk villamosgépész, anyjuk műkorcsolyázó, később háztartásbeli. A gimnázium után felveszik őket a Philadelphiai Művészeti Kollégiumba, ahol 1969-ben grafika szakon végeznek. Az egyetemi évek alatt azonban már több rövidfilmmel is próbálkoznak – kezdetben élőfilmmel, később animációval. Szintén ekkor fedezik fel az '50-es és a '60-as évek lengyel film-, színház- és operaplakátjait. Diploma után – részben az európai kultúra iránti vonzódásuknak köszönhetően,

részben a vietnami háború elől menekülve – Angliába emigrálnak. Felveszik őket a londoni Királyi Művészeti Akadémiára, ahol bár filmes képzésre jelentkeznek, végül grafikai tanulmányokat folytatnak. Ez azonban nem töri meg az animáció iránti vonzódásukat és egyre tudatosabb elszántságukat. Így forgatják le *Der Loop der Loop*, *Il Duetto*, valamint *Palais en Flammes* című animációikat.

Ezeket az állításuk szerint elveszett alkotásokat csak néhány kiváltságos láthatta, akiknek a beszámolóit azt mutatják, hogy a Quay testvérek korai filmjein erősen érezhető a lengyel animációs művész, Walerian Borowczyk, valamint Louis Buñuel hatása (ezek a hatások egész életművükre rányomják bélyegüket). Tanulmányaik végeztével lejár a vízumuk is, így kénytelenek visszaköltözni az Egyesült Államokba. Az itt töltött öt évet azonban kulturális értelemben vett valódi otthonukból való száműzetésként élik meg, és az első adódó alkalmat megragadva Nagy-Britanniába utaznak, ahol a kelta ornamentikát tanulmányozzák. Ezután Hollandiába költöznek, ahol könyvillusztrátori munkát vállalnak, minekutána ismét visszatérnek Londonba. Itt hosszú idő után újra találkoznak akadémiai osztálytársaikkal, Keith Griffiths-szel, akivel hármásban megalapítják a Koninck Studiost, és aki producereként számos filmjük mögé áll. Első közös alkotásukat a Brit Filmintézet támogatja, amely – talán, mert alacsony költségvetésű projektről volt szó – arra biztatja őket, hogy kísérleti filmet csináljanak. „Bábokkal még sosem dolgoztunk, szóval gondoltuk, miért ne – ennél kísérletibb dolgot nem tudtunk kitalálni.”<sup>1</sup> Így születik meg a *Nocturna Artificialia: Those Who Desire without End* (Nocturna Artificialia: a vég nélkül vágyakozók) című filmjük. A német expresszionizmus és Kafka hatását mutató, költői

1 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 15.

rövidfilmjük nagy siker lesz, így újabb lehetőségek nyílnak meg előttük. Legalább ilyen fontos, hogy ezzel kezdetét veszi a bábokkal való munkakapcsolatuk, amelyről ők maguk így nyilatkoznak: „Rájöttünk, hogy a bábokkal és tárgyakkal nem csak egy teljesen új univerzum nyílik meg előttünk, hanem annak a lehetősége is, hogy a térbeliséget mindössze egy asztallap felületén fedezzük fel. Ezzel egy intim színházat kaptunk, amely szakmai fogásait és lehetőségeit elkezdtek ketten szorosan együttműködve megtanulni.”<sup>2</sup>

Következő filmjük egy Kafka-adaptáció *Ein Brudermord* címen – a Quay testvérek azonban ekkoriban még nincsenek tisztában a szerzői jogi törvényekkel, így a jogokat birtokló iroda betiltja a filmet. A helyzetet súlyosbítja, hogy Krzysztof Penderecki zenéjét is engedély nélkül használták fel. A tragédiaként megélt eset tanulságait levonva a jövőben csak régebbi, szabadon felhasználható műveket adaptálnak, vagy az irodalmi alanyanyagot csupán inspirációként használják. Következő filmjüket Keith Griffith-szel hármásban jegyik szerzőként – ez a *Punch and Judy – Tragical Comedy or Comical Tragedy* (Punch és Judy – tragikus komédia vagy komikus tragédia), amelyben animációt élőfilmmel, pantomimot operával, festészetet maszkos játékkal ötvöznék. Griffiths megfogalmazásában a filmmel „meg akartuk ragadni a [Punch és Judy] történelmi sötéttségét és az igazságát... el akartuk vinni a végletekig, messze a tengerparti, vidámparki Punch és Judy-földtől.”<sup>3</sup> Vállalkozásukat nagy siker övezi – a filmet közvetíti a BBC, és díjat nyer az Anney-i Animációs Filmfesztiválon. Következő alkotásuk a *The Eternal Day of Michel de Ghelderode* (Michel de Ghelderode örök napja) címet viseli – ebben az élőjátékot marionettszínházzal vegyítik. Ezután a Channel Four felkéri őket művészi dokumentumfilmek készítésére, így születik az *Igor: The Paris Years Chez Pleyel* (Igor: a párizsi évek Chez Pleyel) és a *Leoš Janaček: Intimate Excursions* (Leoš Janaček: intim kirándulások). 1983-ban Prágába utaznak, ahol találkoznak Jan Švankmajerrel, és a találkozás hatására

róla készítik harmadik dokumentumfilmjüket, *The Cabinet of Jan Švankmajer* (Jan Švankmajer kabinetje) címen. Érdekes, hogy bár a Quay testvérek leginkább magától értetődő szellemi rokona Švankmajer, és rendszerint őt nevezik meg mint a testvérek művészetének egyik legfőbb inspirációját, ők valójában már azelőtt „švankmajeri” filmeket készítettek, hogy hallottak volna a létezéséről. Ennek oka abban keresendő, hogy mindkettejüket (pontosabban mindhármut) ugyanazok a kulturális elődök és egész Európára kiható művészeti és szellemi irányzatok inspirálták – és ahogy a nyugati Quay testvérek sokat merítettek a Közép- és Kelet-európai kultúrából, úgy Švankmajerre is tagadhatatlan hatással volt a nyugat szellemisége (elég csak 1966-as Punch és Judy-filmjére gondolnunk).

A Švankmajer-filmet egy nagyjátékfilm-terv követte, amely végül mégis rövidfilmként valósult meg. Ez a *The Epic of Gilgamesh – This Unnameable Little Broom* (Gilgames eposza – egy megnevezhetetlen kis seprű). Ezzel lezárul a Quay testvérek korai, kompromisszumokkal és anyagi bizonytalansággal teli korszaka, és elkészítik leghíresebb és legnagyobb hatású művüket, Bruno Schulz azonos című elbeszélése alapján a *Street of Crocodilest* (Krokodilok utcája). Ettől kezdve mind anyagi, mind művészi autonómiájuk nő, és a mai napig sorra készítik rövid- és nagyjátékfilmjeiket, miközben kiállításai nyílnak, és nagyszabású színházi előadások látványtervezőiként is dolgoznak Londonban. A teljesség igénye nélkül álljon itt néhány további fontos filmjük: *The Comb [From the Museums of Sleep]* (A fésű [Az alvás múzeumaiból]) 1990, *Stille Nacht I-IV* (1988–94), *Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life* (Benjamenta Intézet, avagy ez az emberéletnek nevezett álom) (1995), *The Phantom Museum* (A Fantom Múzeum) (2002), *The Piano Tuner of EarthQuakes* (Földrengések zongorahangolója) (2005), *Maska* (2012).

Suzanne Buchan, a Quay-filmek legfőbb teoretikusa így ír a *The Quay Brothers: Into a Metaphysical Playroom* című könyvében: „A Quay-filmekről szóló

2 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 17.

3 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 21.



Részlet a *Jan Švankmajer kabinetje* (1984) című filmből

Részlet a *Jan Švankmajer kabinetje* című filmből



Jan Švankmajer kabinetjének díszlete, 1984.



A Quay testvérek és Bruno Schulz



Részlet a *Krokodilok utcája* díszletéből. Kép forrása: Magliozzi-Carels: *On Deciphering the Pharmacist's Description for Lip-Reading Puppets*, 2012, MoMA, New York



Részlet a *Krokodilok utcája* díszletéből. Kép forrása: Magliozzi-Carels: *On Deciphering the Pharmacist's Description for Lip-Reading Puppets*, 2012, MoMA, New York

legtöbb írás kiemeli azok vizuális külsőségeit és azt a gazdag intertextualitást, amely irodalom, képzőművészet és zene összefonódásából jön létre, és amely a filmek összetéveszthetetlen stílusát eredményezi. A Quay-filmek külsőségeinek kiemelése azoknak a reneszánsz optikai elméletektől Leopold Sacher Masoch-ig, az Art Brut tárgyaktól a szürrealizmusig, impresszionizmustól mágikus realizmusig, Igor Sztravinszkijtől Karlheinz Stockhausenig, az expresszionista építészettől André Breton romantikus romjainig tett bőséges esztétikai referenciáinak köszönhető.<sup>4</sup>

Vannak alkotók, akik egy egész életen át dolgoznak, különböző munkáik mégsem rajzolnak ki egy ívet. A Quay testvérek nem ilyenek. Épp ellenkezőleg, mintha minden egyes választásukkal tudatosan definiálnák, és ezzel helyeznék el magukat a művészet(történet) eszmei térképén. Az ő munkáik egy szabályos pókhálót rajzolnak ki, amit újabb és újabb körrel egészítenek ki, de mégsem vesznek el benne – ők a háló közepén ülő kétfejű pók, akinél minden szál összefut. Az ő esetükben nagyon is indokolt életműről beszélni [noha még nincs lezárva: a hetvenéves alkotók jelenleg *The Hourglass Sanatorium* (Szanatórium a homokórához) című nagyjátékfilmükön dolgoznak.]

„Mindenki tudja, hogy a közönséges, rendes nyarak sorában az elkülönösödött idő méhéből időnként más nyarak is születnek, különleges nyarak, elfajult nyarak, melyeken – akár egy hatodik kisujj a kézen – valahol kinő egy tizenharmadik, hamis hónap.”<sup>5</sup> Bruno Schulz fenti szövegrészletét a Quay testvérek egyik legfőbb inspirációjuknak nevezik meg, egyben öndefiníciójuk eszközének tartják: „Ez [Schulz Tizenharmadik hónapja] minden, amit az animáció megtestesít, és amiben annak legfőbb szabadsága rejlik. Egy torzszülöttségében is teljesen önálló birodalom, univerzum teremtése.”<sup>6</sup> Másutt ugyanezt a gondolatot árnyalják: „Azt akarjuk, hogy az animációnk

olyan legyen, mint jel a margón, egy nagy apokrif, abban az értelemben, ahogy Bruno Schulz művei azok. Neki köszönhetjük ellenszegülésünket, ami arra sarkallt minket, hogy valami olyat alkossunk, amire büszkék lehetünk.”<sup>7</sup>

Schulz szövege meglehetősen költői és kissé enigmatikus – nehezen megfejthető, mire gondolt, amikor megalkotta a tizenharmadik, hamis hónap fogalmát. Mi lehet közös Schulz szövegében és a Quay testvérek filmjeiben? A szöveg más helyén feltűnő „különc”, „elfajult”, „hatodik kisujj”, „hamis”, „nem rendesen kifejlett”, „púpos”, „sejtelem”, „vad-hajtás”, „gyom”, „meddő”, „hülye”, „szabálytalan”, „összenőtt”, „torzszülött” szavak, melyek az írást és a fivérek munkásságát egyaránt végigkísérik. És ha csupán ezeket a szavakat vesszük segítségül, akkor is feltérképezhetjük a Quay testvérek szellemi családját. Egyrészt szembevetendő a torzhoz való vonzódásuk – a normától eltérő és ezért a társadalomból kiteszított emberek régóta témaként szolgálnak sok művészeknek. A nyilvánvaló érzékenységen kívül ezek az alkotók sokszor még direkter módon kötődnek a torzszülöttek világához – rendszerint ők is a társadalomból kitagadottnak, idegennek, a hivatalos művészetből kizártnak érzik magukat. Ide tartozik E. T. A. Hoffmann, Franz Kafka, Bruno Schulz, Robert Walser, Antonin Artaud, Michel de Ghelderode, Luis Buñuel, Leonora Carrington, Stockhausen, Emma Hauck, Adolf Wölflí, és a sor még folytatható lenne. Ezek az alkotók mind vonzódnak a torzhoz, és ez a vonzalom művészeti irányzatok fölött áll – néhányuk groteszk stílusban alkotott, mások az expresszionista vagy a szürrealista mozgalom tagjai voltak, míg többségük nem tekintette magát semmilyen csoport tagjának. A Quay testvérek mindannyiukra inspirációként, lelki rokonként utalnak. A torzszülöttekkel való azonosulás nem egyetlen közös jellemzője a felsorolt művészeknek – osztoznak az álmokkal való szoros kapcsolatukban is.

4 *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. XVI. [Buchan római számokkal jelöli a bevezetőt – VP]

5 Bruno Schulz: *Apám tűzoltó lesz*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969. 71.

6 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011.260.

7 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011.

Művészetükben az álmok mint egy titkos, belső univerzum megnyilvánulásai szerepelnek. A Quay testvérek filmjei nem csupán álomszerűek („inkább sejtelem, mint valóság”), hanem sokszor témájuk is az álmok (mint a *The Comb*, az *Institute Benjamenta* és a *The Sandman* című filmekben).

Végül pedig – és talán ez a legfontosabb közös vonásuk – mindannyian istentelen világot ábrázolnak. Nem abban az értelemben, hogy soha nem is létezett benne isten, inkább olyat, amiben egykor létezett, vagy talán most is létezik, de létezésének semmi jelét nem adja. Az isten hiányából fakadó feszültség alapvető jellemzője a Quay-világnak – ez ad neki metafizikai dimenziót.

Az eddigi felsorolásból úgy tűnhet, hogy a Quay testvérek csak a társ-művészetekben találnak rokon lelkeket. Pedig számos animációs filmkészítővel is hasonlóságot mutatnak: „*Báb-animációs filmjeikkel kortárs folytatói annak a kánonnak, amely Georges Méliès, Władysław Starewicz, Pál György, a Diehl fivérek, Joanna Woodward, Jan Švankmajer és Kihachiro Kawamoto nevével fémjelezhető. A listán európai művészek dominálnak, de a Quay testvérek Charles Bower filmjeit is megnevezik inspirációként, aki lenyűgöző szerkenyűinek hatásával számos Quay-filmben kísért. A Quay-bábok a legtöbb hasonlóságot Starewicz és Švankmajer alakjaival mutatják, és Boweréivel, aki rovarokat, növényeket, talált anyagokat és a megfogható világ egyéb tárgyait használja.*”<sup>8</sup> – írja róluk Suzanne Buchan.

A Quay testvérek komplex képi gondolkodásának jellemző eszközei a filmes és bábos metaforák és más költői képek, például a metonímia. A bábszínház azért különösen fogékony a költői képekre, mert helyettesítésen alapul. A színpadon lévő tárgy helyettesíthet embert, cselekvést vagy elvont fogalmat. A Quay testvérek metonímiát használnak minden esetben, amikor filmjük szereplőjének nem figurális bábót, hanem használati tárgyat tesznek meg: „*A Rehearsals for Extinct Anatomies, a Stille Nacht* filmek és a *Street of Crocodiles, a The Comb*

és az *In Absentia* egyes hosszabb részleteiben nincsenek antropomorf szereplők. Annak tekintjük a tárgyakat, amik – csavarnak, pingpong labdának, emelőcsigának –, de mégis azt tapasztaljuk, hogy az animáció bőverővel, érzelmi és érzéki jelenléttel ruházza fel őket.”<sup>9</sup> Tárgyanimációt mindig kettős tudattal nézünk – egyrészt tisztában vagyunk vele, hogy a pingpong labdának nincs lelke és önálló akarata, másrészt elfogadjuk valónak a labda minden cselekedetét – hiszen tudjuk, hogy az nem a labdáról, hanem rólunk, az emberről szól; és az emberi történetek iránti vágyunk csillapíthatatlan.

Metonímiát alkalmaznak a Quay testvérek, amikor a *Street of Crocodiles* főszereplője a koszos üveg-falon átnézve egy babát lát a szoba közepén, aki egy villanykörtét töröl – de nem úgy, mintha villanykörte, hanem mintha egy simogatni való csecsemő lenne. A groteszk látvány jól kifejezi azt a hangulatot, amiről Schulz a *Krokodilok utcájában* ír: a csak a látszatra adó és a fogyasztással törődő lakók közül az egyik gyermekeként szeret egy villanykörtét. Ugyanakkor tragikus ez a képsor, mert a villanykörte felhívja a figyelmet a gyerek hiányára, arra, hogy a díszletszerű Patyomkin-kerületben, a Krokodilok utcájában (vagy, ahogy a testvérek hívják, a Zónában) nem jöhet létre valódi élet.

A *The Phantom Museum – Random Forays into the vaults of Sir Henry Wellcome’s Medical Collection* (A Fantom Múzeum – Rögtönzött fosztogatások Sir Henry Wellcome Orvosi Kollekciónak pincéjében) is tartogat egy metonimikus megoldást: a képen egy összecsucott fabútort látunk. A bútor magától kinyílik, és ekkor világossá válik, hogy székéről van szó. De ezzel egy időben afelől is megbizonyosodunk, hogy nem közönséges szék ez – az ülőlapja lyukas. A csavarok nyikorogva helyükre pörögnek, kinyílik a lábtámasztó, és ekkor két fehér kesztyűs kéz méhtágitót nyújt a szék megfelelő pontja felé. Bár a cselekvés tárgya, a nő és a baba is hiányzik, ekkor mégis csecsemősírást hallunk. A kamera rá is közelít a méhtágitó végére, ezzel

8 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 112.

9 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 187.



Részlet a *Krokodilok utcája* (1986) c. filmből

Részlet a *Krokodilok utcája* (1986) c. filmből



Részlet a *Krokodilok utcája* (1986) c. filmből

megmutatás nélkül is láttatva a sírás forrását – a néző odaképzeli a születő gyereket. A Quay testvérek nem csak itt használnak hangeffektet egy-egy költői kép megteremtésére – megelevenedő tárgyaikhoz sokszor társítanak hangot: „*Minden egyes tárgy meg kell hogy találja a saját hangját – egy metaforikus hangot – amely nem hagyományos értelemben vett beszédhang. Sokkal valószínűbb, hogy valamiféle zene – akár csönd is. Ebben a tekintetben nincsen hierarchia.*”<sup>10</sup>

Költői képek tekintetében a Quay testvérek leggazdagabb filmje az *In Absentia (Távollét)*. Ezt a művet mindössze egy papírlap ihlette, amire Emma Hauck, egy elmegyógyintézet lakója az olvashatatlanságig írta férjének címzett leveleit, amelyeket aztán senki nem kézbesített. A film Emma Hauck monomániáját, reménytelen levélíró kényszerét ábrázolja – de ettől még a film nem az örületről, hanem a hiábavaló szerelemről és várankozásról szól. A nő örületlen szenvedélyes, de végeredményét tekintve értelmetlen törekvésért az egyre gyűlő, kitört ceruzahegyek érzékeltetik. Az intézet nyitott erkélyajtájánál fehér függőnyt táncoltat a szél – hol kilibben, mármár elrepül, hol visszahúzódik, akárcsak Emma Hauck bezárt lelke. Szintén az erkélyen egy kislánybáb ül, lábát kifelé lógatja – mindezt alulról látjuk, mintha a báb Emma elméjén trónolna. Személyes kedvencem a film végén megjelenő régi, nagy állóóra; a számlapján a számok fordított sorrendben állnak, a mutatója egyhelyben áll. Az óra elején egy nyílás tátong, akár egy postaládán. A nő ide dobja be leveleit, amelyek az óra nyitott aljában halmozódnak fel – soha nem érnek célba. Itt a Quay testvérek egyetlen tárgyba, ebbe a se óraként, se postaládaként nem funkcionáló bútorba sűrítik Emma Hauck sorsát.

Néha a bábos metaforákat a montázs kapcsolatteremtő tulajdonságával erősítik. Erre példa a *Rehearsals for Extinct Anatomies (Kihalt anatómiák próbái)* című filmjük. A film elején szuperközele plánt látunk egy üregében vadul remegő, szinte cikázó

szemgolyóról. A gyors látványt légyzümmögés hangja kíséri – máris egy metafora, ami anélkül teremti meg a film atmoszféráját, hogy közhelyessé válna. Később zárt teret látunk, egy díszletet, amelynek falain fekete-fehér, vonalkódszerű csíkok váltakoznak. Ez a minta visszaköszön a bábok jelmezén is, mintha rabok lennének. A szereplők gépiessé vált és így értelmüket veszített cselekvéseket ismételnék: automatikusan írnak, automatikusan simogatják magukat. Inkább hasonlítanak a mellettük lévő, jobbra-balra forgó ventilátorhoz, mint emberekhez. A film lassú tempója és rendkívül monoton ritmusa a nézőből is azt a hatást váltja ki, amit feltehetően a szereplői átélnek: saját megszokásaink és berögződéseink, automatikussá vált cselekedeteink börtönében élünk. Mindezt egyetlen szó nélkül, csak hangok, képek és mozgások társításával fogalmazza meg a mű.

„*A jobb szem dolga, hogy a távcsőre tapadjon, miközben a bal szem a mikroszkópba néz.*”<sup>11</sup> – a Quay testvérek ars poeticaként hivatkoznak Leonora Carrington mondatára egy képzelte riportban, amelyben Heinrich Holtzmüller XVI. századi (!) grafikus- és nyomdaművész beszélteti őket. Ha filmjeik kamerakezelésére, a sok szuperközele felvételre gondolunk, úgy tűnhet, a testvérek mindkét (helyesebben mind a négy) szemüket a mikroszkópra szorítják. De valójában minden képkockájukból, mutasson az rozsdás csavart, ceruzahegyet vagy mágnesport, egy magasabb, égi erő (hajdani) jelenléte árad. Bábjaiak valami felsőbb igazságot, a dolgok valódi természetét kutatják. Ennek eklatáns példája a *Street of Crocodiles* főszereplője, akit a film nem nevez meg, de a testvérek a *Phantom Museums – The Short Films of the Quay Brothers* című DVD-kiadásuk audiokommentárjában Schulz-bábként beszélnek róla. A film egy üres színházteremben kezdődik. A termen keresztülmegegy öregember, fellép a színpadra, és belenéz az ott álló kinetoszócba. A dobozon keresztül egy forgácsszagú, sötét és koszos világba jutunk. Itt meglátunk egy marionettet,

10 Magliozzi – Carels: *Quay Brothers – On Deciphering the Pharmacist's Description for Lip-Reading Puppets*, MoMA, New York, 2012. 23.

11 Bruno Schulz: *Apám tűzoltó lesz*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969, 30.



Részlet a *Távollét* (2000) című filmből

Részlet a *Kihalt anatómiák próbái* (1987) című filmből



Részlet a *Kihalt anatómiák próbái* (1987) c. filmből

akinek zsinórjait elvágja az öregember – ettől kezdve a bábót (Schulz-ot) követjük. Felnyílik előtte egy koszos üvegfal (áttetsző vasfüggönynek tűnik), ami mögött a Krokodilok utcája, vagy a testvérek szavával élve a Zóna színpadias világa található (színház a színházban). A Schulz-báb tétován bolyong a kirakatok között, mígnem felfedez egy zsinórt, ami térdmagasságban, egy csigarendszeren mozog. Ugyanilyen zsinóron lógott ő is. A zsinór vége feketeségbe vész, így hát követni kezdi, hogy megtudja, hova vezet/miben végződik/ki mozgatja. Küldetésétől azonban eltérítik: egy szabó becsábítja műhelyébe, ahol az inasok akarata ellenére átplasztikázzák, a fejét leveszik, kitisztítják, majd visszateszik a helyére. Ott marad velük, és kifelé bámulnak a koszos kirakatüvegen: ekkor a Zóna elkezd szétesni, az inasok robotszerű, repetitív mozgásba kezdenek, a Schulz-báb pedig hirtelen, mintha csak álomból ébredne, újra a kiindulópontban találja magát. Megadatott neki, hogy rájöjjön a felsőbb igazságra, de eltékozolta a lehetőséget.

A film audiokommentárjában a Quay testvérek a záróképek alatt Schulz: *Értekezés a manekenekről* című fejezetéből idéznek: „*Nincs halott anyag. A halottság csupán látszat, mely mögé az élet ismeretlen formái rejtőznek. E formák skálája végtelen, árnyalatai és nünaszai kimeríthetetlenek.*”<sup>12</sup> Majd hozzátézik: „*És biztosan tudjuk, hogy emiatt mentünk végig ezen az úton.*” Ha végignézzük a Quay-életművet, kiderül, milyen mélyen hisznek Schulz (helyesebben a történetbeli Schulz-apa) állításában. Az idézet ismerete nélkül is úgy tetszik, minden egyes filmbeli tárgyuknak élete van, beleértve azokat is, amelyek meg sem moccannak, mert a mozgás lehetősége ezeket a tárgyakat is megtölti étellel. Az elmúlt évtizedekben kialakult egy progresszív bábszínházi trend, ami a báb és a paraván mögül előbújít, látható mozgató között logikai, pszichológiai vagy filozófiai kapcsolatot teremt. Ennek legjellegzetesebb példája, amikor a mozgató a báb fölött álló istent, felső erőt alakít – amiről a bábnak hol van,

hol nincs tudomása. Az ilyen esetekben a jelen lévő mozgató, amellet, hogy természetesen ő lelkesíti át a bábót, egyfajta időzjelként is funkcionál; bármit is tesz a báb, azt a kettejük közti logikai kapcsolat kontextusában teszi. A Quay testvérek filmjeiben gyakran megjelenik egy „mozgató”, aki például egy csepp nyállal (*Street of Crocodiles*) vagy vérrel (*The Cabinet of Jan Švankmajer*) életre kelti a bábvilágot. De a bábok ezután maguktól mozognak. Természetesen a néző tudja, hogy az önmagától mozgó báb csupán illúzió (amit másodpercenként kb. huszonnégy fénykép folyamatos mozgásként érzékelt sora teremt meg), a film nézése közben mégis felfüggeszti kételyeit. Mintha deista szemlélet vezérelné az alkotókat – az isten csak életre kelti, de utána magára hagyja a bábokat, ellentétben a bábszínházzal, ahol a magára hagyott báb mindig élettelelné válik. Az, hogy a stop motion technikájának köszönhetően a mozgató tökéletesen láthatatlan marad, tökéletes illúziót is eredményezhetne, de a Quay testvérek ahelyett, hogy élnének a tökéletes illúzió lehetőségével, inkább felhívják a figyelmet a történet természetellenességére. De nem adnak bizonyosságot, nem állítanak semmit – ami a természetellenest természetfelettivé teszi, az a nézői elme, ami a felsőbbrendű létező gondolatával egészíti ki a látványt. Nézői elemén nemcsak az egyén, hanem a közösség elméjét is értem – a Quay testvérek filmjei minden nézőből elő kell hogy hívják a metafizikai borzongást. Ahogy Michael Atkinson író, költő és filmkritikus írja a Quay-filmekről: „*Film még soha ilyen könnyen, ennyire erőfeszítés nélkül nem fodrozta fel a kollektív élményeink felszíne alatt dagadó, sötét vizű tudattalant.*”<sup>13</sup>

A Quay testvérek filmjeiben számos gyerek, vagy legalábbis gyerekszerű figura felbukkan – ebben biztosak nem lehetünk, hiszen a valódi gyerekeket mindig bábok reprezentálják filmjeikben. Ezek rendszerint porcelánfejű babák (a gyereket annak játékkal helyettesítik – egy újabb metonímia), ami

12 Michael Atkinson: *The Night Countries of the Quay Brothers*, Film Comment, 30. évf. 5. szám 36.

13 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011.47

először a *The Cabinet of Jan Švankmajer*ben jelenik meg, majd újra felbukkan a *Street of Crocodiles*-ban, később a *Stille Nacht*-ban és a *The Combban*. Hogy gyerekekről van szó, azt nem csak külsejük, hanem viselkedésük is alátámasztja. A *Street of Crocodiles* egyik porcelánbabája egy villanykörtével babázik; a *Stille Nacht II*-ben szereplő, Lewis Carroll Alízját idéző lány pingpong ütővel játszik; a *This Unnameable Little Broom* Gilgamese háromkerekű biciklin köröz és így tovább. A legeggyértelműbb példa a *The Cabinet of Jan Švankmajer*ben felbukkanó gyerek, aki meglátogatja a mestert műtermében. Itt a testvérek a fejezetcímmel segítik az értést („The Child’s Divining of the Object” – „A gyermek megsejtése a tárgyról”), de hogy a porcelánfejű látogató egy kisgyerek, afelől egyébként sem hagynak kétséget. A film egy pontján a Švankmajer-báb parancsára a porcelánbaba lehajol egy asztalra, és fejéből ekkor kiszalad a vattatömés, amit játékok (bicikli, labda) követnek – ezeket Švankmajer megvizsgálja, majd megmutatja a babának, hogy ő mikkel szokott játszani: elővesz egy Arcimboldo anamorfózist (torz festmény, amely egy bizonyos szemszögből vagy tükör segítségével nézve új jelentést nyer, feltárja rejtett arcát), majd egy fekete függönnyel és paravánnal ellátott parányi bábszínházat. Bábos és gyerek fizikai és szellemi találkozás az, amely során ráeszmélnek, hogy mennyire hasonló a gondolkodásuk. Bábos ars poeticának is tekinthetjük ezt, akkor is, ha látszólag Švankmajerről, és nem a Quay testvérekről szól a film. (Végeredményben minden alkotás az alkotóról szól.) A gyermek és a bábos gondolkodása az anyagi világ destrukciójában és rekonstruálásában találkozik. Erről Walter Benjamin német filozófus így ír:

„A gyermekek különös rajongással keresnek fel olyan helyeket, ahol a szemük előtt munkálnak meg dolgok. Ellenállhatatlanul vonzódnak az építkezés, kertészkedés, házimunka, szabó- vagy ácsmunka után maradt törmelékhöz és szeméthez. A hulladékban meglátják a dolgok világának azt

az arcát, ami közvetlenül és csakis az ő számukra mutatkozik meg. Nem is annyira a felnőttek munkáját utánozzák ezek használatakor, inkább a játék során létrejött műalkotásban új és merész kapcsolatba hozzák az egymástól merőben különböző dolgokat. Így a gyermekek a nagy világon belül megteremtik saját, kis világukat. A tündérmese is efféle hulladék – talán a legerősebb, ami az emberiség szellemi életében megtalálható: hulladék, amely a mondák felemelkedése és hanyatlása során bukkan fel. A gyermekek ugyanolyan higgadt-sággal és gátlástalanul bánnak a tündérmesékkel, mint ahogyan rongyaikkal és fackókáikkal játszanak. Saját világot építenek a tündérmesék motívumait variálva.”<sup>14</sup>

A fenti bekezdés akár a Quay testvérek esztétikai hitvallása is lehetne, hiszen pontosan egyezik Schulz „degradált valóság” fogalmával, amire oly sokszor hivatkoznak. „A testvérek megjegyzik, hogy művészetük Schulz az anyaggal való különleges bánásmódja, bizonyos degradált életről alkotott metafizikai elképzelései (ahogy az Értekezés a manekenekről-ben olvasható) és a mindennapi mitopoétikus felemelése körül gyökerezik. Schulz szerint az anyag vitalitással bír, és ez a nem emberi vitalitás a magja a Quay-féle összeragasztott költészetnek, amely „metafizikai gépeikben” nyilvánul meg.”<sup>15</sup>

A *The Cabinet of Jan Švankmajer* egy másik fejezetében a Švankmajer-báb (pontosabban Arcimboldo könyvtárosának báb változata, amit a film elejétől kezdve a cseh mesterrel azonosítunk) nyugtalanul mozog műtermében. Sorra húzza ki a fiókokat, amelyekben különböző tárgyak hevernek, de egyre csak bosszúsán becsukja őket. Megszállottan keres egy tárgyat, de maga sem tudja, pontosan mit. Ezt az állapotot minden bábos ismeri, aki valaha is megkísérelt tárgy-animációs előadást készíteni – de ha kitágítjuk a jelenet értelmezését, akkor fel foghatjuk úgy, mint minden alkotó ember kereső-állapotának metaforáját. Ezt a végtelennek tűnő folyamatot a gyerek szakítja meg, aki a műterembe

14 Buchan: *The Quay Brothers – Into a Metaphysical Playroom*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2011. 69

15 Magliozzi – Carels: *Quay Brothers – On Deciphering the Pharmacist’s Description for Lip-Reading Puppets*, MoMA, New York, 2012. 18.

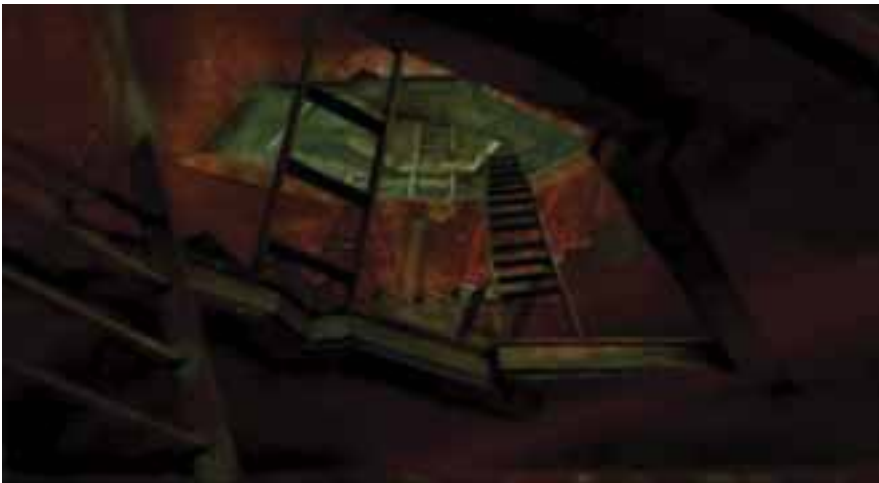


Részlet A fészű  
[From the Museums of Sleep]  
(1990) című filmből

Részlet A fészű [From the  
Museums of Sleep]  
(1990) című filmből



Részlet A fészű [From the  
Museums of Sleep] (1990)  
című filmből



belépve ösztönösen odasétál egy fiókhöz. Azt nyitja a mester, és az alján szürke köveket talál. Ahogy megkocogtatja őket, már tudjuk, hogy megtalálta, amit keresett. A jelenetet nézve felmerül a gyanú, hogy a porcelánfejű látogató nem egy idegen gyerek, hanem maga a Švankmajerben lakó gyermek. Ez viszont újabb kétségeket szül: akkor az Arcimboldo-báb nem Švankmajert reprezentálja? A kérdésre a Quay testvérek a film végén adnak választ: az Arcimboldo báb a porcelánbaba felfelé nyitott fejébe beletesz egy szemgolyót és egy könyvet. A szem a belső látás, a bölcsesség, míg a könyv a tudás szimbóluma. Ez utóbbit az Arcimboldo báb úgy helyezi a gyerek fejébe, hogy a kilógó lapok ősz haját formálnak – így a gyerek az Arcimboldo bábhoz hasonlatossá válik. A válasz tehát: ők ketten együtt Švankmajer. A bölcs és nagy tudású mester, és a kíváncsi, ösztönöktől vezérelt gyermek.

„A reneszánsz korban, mielőtt a múzeumok nyilvános és pedagógiai szerepet vállaltak magukra, magángyűjtemények helyettesítették őket: szobák és kamrák, amelyekben a tulajdonosaik féltve őrzött kincseket és kitömött állatokat állítottak ki. (...) Mivel ekkor a természettudomány, a földrajz, az antropológia és az antikvitás még nem váltak külön kategóriákká, a wunderkammerekben az ámulatba ejtő felvilágosítás összes hozzávalóját karnyújtásnyi távolságból figyelhetette meg a kevés kiváltságos.”<sup>16</sup> – írja Edwin Carels a Quay testvérek filmjei kapcsán. Talán nem is lehet a testvérek munkásságát anélkül elemezni, hogy szót ne ejtenénk a wunderkammerről, amely filmjeiknek legalább olyan gyakran visszatérő motívuma, mint a báb. A *The Cabinet of Jan Švankmajer* padlótól plafonig tartó fiókrendszerrel és sosem látott állatok csontvázaival berendezett kamrái, a *Street of Crocodiles* piszkos kirkatai mögötti üzletek vagy a *Phantom Museum* emberi maradványokkal és bizarr orvosi eszközökkel teli kollekcója mind a wunderkammereket idézik (a *The Cabinet of Jan Švankmajer*ben még az egyik fejezet címe is: A wunderkammer). Az antik tárgyak, morbid ritkaságok és az ócskaságok egymás mellé rendelése meghatározó jellemzője a Quay-filmeknek. De nem pusztán esztétikai megfontolás hajtja őket. Többről van szó: minden egyes filmjük egy-egy

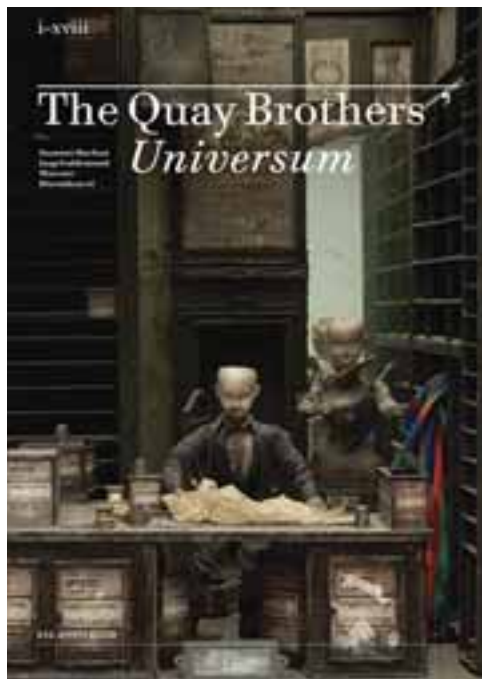
wunderkammer, és erre maguk az alkotók hívják fel a figyelmet. Filmjeik terei apró, berendezett dobozok – akár színházi díszlet-makettek is lehetnének. Ezt különböző módokon, de sok filmjükben leleplezik: a *The Comb* című alkotásban például úgy komponálják meg a távoli tájat, hogy a díszlet kerete belógjon a képbe; a *The Epic of Gilgamesh*-ben nagytotálban az egész makettet láttatják, a *Street of Crocodiles*-ben pedig egy kinetoszkóp kukucskálóján keresztül merülünk alá a bábvilágba. Brechtli elidegenítő effektusok lennének ezek? Igen és nem. Kétségtelenül elidegenítő hatásuk van, de míg Brecht a V-effektet a gondolat célba juttatásának eszközeül használja, addig a Quay testvéreknél az elidegenítés maga a gondolat. Vagyis az, hogy díszletek közt élünk (akár Schulz Krokodilok utcájának lakói), és esendő bábok vagyunk. Természetesen egy wunderkammer mit sem ér, ha nincs, aki lássa. A zárt ajtók mögötti, vagy csukott dobozokban rejlő titkok rendeltetése, hogy valaki leleplezze őket – e cél vezérelhetette a reneszánsz szennvedélyes gyűjtőit, ahogyan a Quay testvéreket is. Mind a wunderkammerek, mind a Quay-filmek az ember talán legeredendőbb tulajdonságára, a kíváncsiságra apellálnak. Ugyanaz az izgalommal teli vágy hajtja a kulcslyukon át leselkedő gyereket, a bordélyházi kukkolót, a boncolás megfigyelőjét, a kinetoszkópba nézőt, a bábszínház függönye előtt várakozót és a Quay filmek nézőjét. Utóbbiak filmjei tele vannak a nézőikhez hasonló voyeurökkel: a Švankmajer műhelyébe tévedő porcelánbaba, a *Nocturna Artificialia* főszereplője, aki folyton kifelé bámul az ablakán, a *The Epic of Gilgamesh* mindkét szereplője: az ablakokon őrszemként figyelő Gilgames, valamint az erotikus kinetoszkóppal csapdába csalt ellensége, a *Street of Crocodiles*-ben a kinetoszkópba belenéző öregember, majd később a kirkatok között osonó Schulz-báb, az *Anamorphosis* saját dobozfejből kibámuló bábja, a *Stille Nacht IV*-ben a kulcslyukon kukucskáló Halál és a sor még folytatható lenne. Ezek a szereplők azonosulási pontok a szintén voyeur helyzetbe kerülő néző számára – úgy bolyonganak a sötét és koszos makettek között, ahogyan az őket kukkoló néző botorkál a kollektív tudattalan pincéjében. Kollektív tudattalant írok,



Részlet a *Kihalt anatómiák próbái* (1987) c. film díszletéből



Quay testvérek: *Gégéne-le-joyeux* (ceruzarajz, 1972?). Kép forrása: Magliozzi-Carels: *On Deciphering the Pharmacist's Description for Lip-Reading Puppets*, 2012, MoMA, New York



Quay testvérek: *Universum*, DVD

mert a Quay-wunderkammerek funkciója nem pusztán öncélú gyönyörködtetés. Bár kétségtelenül ez is részük, végeredményben mindig az emberi létezés természetéről és lényegéről gondolkodtatnak. És itt rejlik nagyszerűségük is – míg egy hagyományos wunderkammer a megismerés révén automatikusan érdektelenné válik, és a benne lévő tárgyak azzal, hogy lelepleződnek, önmagukat degradálják, addig a Quay-filmek mindig enigmatikus titokhordozók maradnak. Ahogy a létezés, amiről beszélnek, nem teljes egészében megismerhető, úgy maguk a filmek sem megfejthetőek.

Ez az örök titokzatosság nem csak filmjeiket, de művészi attitűdjüket is jellemzi. Sokat elárul róluk, hogy még filmes karrierjük előtt, egyetemista korukban több fiktív filmplakátot is készítettek. Ezek közül kettő magyar nyelvű. Egyikük Louis-Ferdinand Céline *Kastélyról kastélyra* című regénye sosemvolt adaptációjának, a másik Léonce Henri Burel francia operatőr *Jó Menő Szerelmesek* című fiktív filmjének posztere. (A '70-es években készült plakátokon nem ez az egyetlen szerencsétlen fordítás: az angol „director” szót rendező

helyett igazgatóra magyarították.) Titokzatosságukat növeli, hogy sosem idézik őket mint Timothy vagy Stephen Quay-t, mindig csak mint a Quay testvéreket, mintha egy agyuk és egy szájuk lenne. Ennek könnyen lehet, hogy az a prózai oka, hogy egypetéjű ikrekről lévén szó, az újságírók maguk sem tudják, mikor melyik testvér beszél – de jellemző rájuk, hogy ahelyett, hogy eloszláták a ködöt, élvezik az önkéntelenül keltett bizonytalanságot. Ahogy a közönség érdeklődését az is növeli, hogy korai, egyetemista éveik alatt készült filmjeiket hét pecsét alatt őrzik. Jóllehet e tények egy része véletlenszerű és egymástól független, mégis jól illenek a Quay testvérek tudatosan felépített imidzsébe, amelynek jellemzője a titokzatosság. Nem csak, hogy filmjeiken allegóriaként végigvonul a wunderkammer motívuma, hogy egyes filmjeik wunderkammereként funkcionálnak, de egész életművük is egyetlen, nagyszabású wunderkammert alkot. Maguk az alkotók e gyűjtemény mögé húzódnak, wunderkammerjük darabjaiban, vagyis belső világuk tárgyasulásaiban mégis rájuk ismerünk.

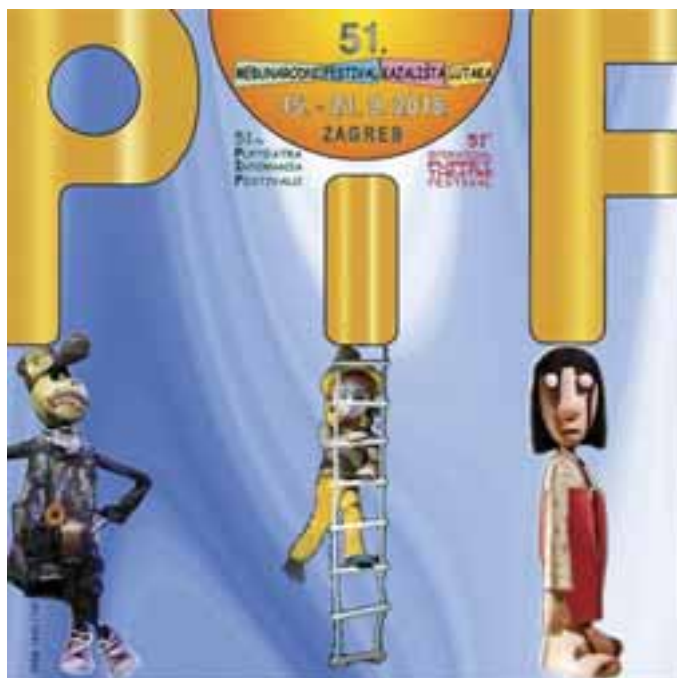
## THE QUAY BROTHERS' FILMS

The Brothers Quay, American identical twins working in England, are among the most exciting puppeteers of our time. Their work is marked by an inimitable visual world, broad intertextual and intermedial references and the use of the puppet as a philosophical and metaphysical phenomenon. Their stop motion films simultaneously continue 20<sup>th</sup> century puppet theatre and expressionist and surrealist trends. Although they are greatly appreciated by a small group all over the world, they have yet to build a group of fans in Hungary, even though their work seems especially linked to Central/Eastern Europe.

There are only a few articles in professional journals on their work, but there has been neither a film nor a book about them published in Hungary. No publication of their complete oeuvre exists to date, but there is a monograph by Suzanne Buchan: "The Quay Brothers – into a Metaphysical Playroom."

The most complete publication of their works is the double DVD "Phantom Museums – the Short Films of the Quay Brothers", which can be supplemented by a few of their films, which are available online.

The author of this article would like to fill this gap, presenting the work of the Quay Brothers to the Hungarian world of puppetry.



A 2018-as PIF plakátja



A 2018-as PIF-megnyitó felvonulása



Livija Krofelin

## AHOL A HAGYOMÁNY ÉS A KORTÁRS MŰVÉSZET TALÁLKOZIK

AZ 51. PIF (BÁBSZÍNHÁZAK NEMZETKÖZI TALÁLKOZÓJA)

**Az 51. PIF-en Kanadából, Chiléből, Görögországból, Németországból, Guatemalából, Magyarországáról, Izraelből, Lengyelországból, Oroszországból, Szlovákiából, Szlovéniából, Spanyolországból és Horvátországból vettek részt bábszínházak. Előadásaikat meghatározta a különbözőségek elfogadásának hangsúlyozása, a tolerancia, az egyén identitáskeresése és saját világban való helyének keresése. A bábosok olyan, nehezebb témáktól sem rettennek vissza, mint az egymás közti erőszak, az anya halála, vagy éppen a szülők válása. A PIF nemzetközi zsűrije (a horvát Antonija Bogner-Šaban, Nina Maliková Csehország és Edi Majaron Szlovénia képviselőiben) rámutatott arra, hogy az 51. PIF változatos bábtechnikák felvonultatásával tanúsította a báb műfajába vetett hitét, a hagyományos kesztyűsbábtól kezdve a marionettekig, különböző tárgy- és téranimációkig. Az is megmutatkozott, hogy milyen jelentős hatással van az észéki Művészeti és Kulturális Akadémia a bábművészet színházművészetben betöltött, megérdemelt helyének elismerésére. Az akadémia végzett hallgatói Fonj be, oh lelkem, sevdah című előadásukkal a színpadi látványynak köszönhetően igazi varázslatot mutattak be. A színpadot láthatatlan, a semmiből eredő, mindent betérítő zsinórok hálózták be, illetve tárgyak, melyek azt az érzetet keltették, hogy egy misztikus erő hatására mozognak. A formációt díjazták „az élő és közvetlen zenéért, amelynek létfontosságú szerepe volt az előadás témáját illetően.” A fődíjat, vagyis a legjobb előadásért járó Milan Čečuk-díjat a szentpétervári Karlsson Ház Színház Ványa című produkciója nyerte el. A színház rendezője, Alekszej Leljavszkij kapta a legjobb rendezésért**

**járó elismerést. A gyerekszűri a legjobb előadásért járó kitüntetést a Tamara Kučinović által rendezett Megfagyott daloknak ítélte, a horvát Rijekai Városi Bábszínház előadásának.**

Az 51. PIF a különböző témák, motívumok és technikák találkozója volt, melyeknek közös pontja az előadások kiválósága és a báb tisztelete volt. Bár nem feltétlenül ez volt a cél, a program tükrözte világunk globális folyamatait. David Zuazola, aki Santiago de Chilében született és tanult, s jelenleg Madridban él és dolgozik, viszont mindig hangsúlyozza, hogy mindkét országot, Chilét és Spanyolországot is képviseli. Egy bolgár nő és egy magyar férfi alapítottak egy társulatot (Puzzle Színház) Bulgáriában, majd elköltöztették Kanadába, csakúgy ahogy a görög színház Németországba költözött (Merlin Bábszínház) és az izraeli Arany Gyönyörűségek Együttes, amely Izraelben és Svájcban is működik. Egy guatemalai társulat (Canícula Títeres) egy egyetemesen igaz témával, a barátsággal foglalkozott. Nem szerették volna egyik élő nyelvet sem használni, csak az eszperantót (amit mesterséges nyelvnek tekintenek, ugyanakkor elég élő). Az előadás címe Amikeko (ami természetesen azt jelenti, hogy barátság). Oly sok év után, igaz, hogy csak egy cím formájában (nem az egész előadást játszották ezen a nyelven), de újra felbukkant az eszperantó a PIF-en. Ez több emléket is felidézett, hiszen a PIF-et eredetileg zágrábi eszperantisták alapították és a rövidítés PIF az eszperantó Pupteatra Interacia Festivalo kifejezésből származik.

Azon felül, hogy a bábosok messziről érkeztek, nagy érdeklődést mutattak a tőlük távolabb eső országok története és kultúrája iránt. A szlovén Maribori Bábszínház által bemutatott Fehér Teve (amely a Pityergő teve története című dokumentumfilm alapján készült) a közönséget a mongol



*Fehér Teve.*  
Maribori Bábszínház

*Guyi, Guyi, egy másik csúnya kacsaság.* Periféria Színház,  
Spanyolország



*Pinokkió.*  
Új Színház, Nyitra

sivatagba utaztatta és egy olyan újszülött fehér tevé történetét mesélte el, akit az anyja a komplikált szülés után nem akar etetni. Egy nyolcéves fiú, Uzna az, aki aggódik a tevé és a családjá túlélése miatt, így magára vállalja a felelősséget, szembesül félelmeivel és végül megoldást talál.

A változatos témakörök egyik uralkodó motívuma a diverzitás volt. Az együttélés kérdése, a különbözőségek elfogadása, az egyén saját identitáskeresése, a világban elfoglalt helyünkért történő küzdelem és hasonlók, melyek manapság népszerű témák, a bábosok pedig bebizonyították, hogy egyediségükben tudják őket megközelíteni.

A spanyol Periféria Színház a népszerű Andersen történet alapján készült saját verzióját mutatta be, a *Guyi, Guyi, egy másik csúnya kacsaságot*. A történet hőse Guyi, Guyi egy krokodil, aki egy kacsafészekben kelt ki. Természetesen azt hiszi, hogy ő egy kacska, a többi madár a családjá, és boldogan élnek együtt. A bonyodalom akkor kezdődik, amikor Guyi, Guyi találkozik egy másik krokodillal, aki nemcsak arra tanítja meg, hogy ő egy krokodil, hanem arra is, hogy a krokodilok kacsákat esznek! Guyi Guyi teljesen összezavarodik amiatt, hogy ki is ő valójában. Ha ő krokodil, akkor kacsákat kell ennie, miközben a kacsák a családjá, sőt maga is kacsaként nevelkedett. Egy igazi hamleti dilemmával kell szembenéznie: „Hápgogni, vagy nem hápgogni, ez itt a kérdés.” Különböző nehézségek után megtanul békében együtt élni saját krokodil természetével és kacsacsaládjával. Úgy dönt, hogy ő egy krokacska.

Ivan Martinka szövegíró, rendező, díszlet- és bábtervező Pinokkió történetéből indult ki, de egy szabad vizuális-zenés-báb asszociációt készített a témáról. Az előadás fő kérdésfelvetése: Mikor válik egy hétköznapi lény emberré? Mi kell ahhoz, hogy valaki emberré váljon? Az előadást a szlovák Nové divadlo mutatta be, Nyitráról.

David Zuazola izgalmas produkciót mutatott be különböző tárgyakat, bábokat és mechanizmusokat alkalmazva. A közönség jól szórakozott, miközben a hét különböző, egyenként hét perc hosszúságú történetet nézte. Az igazi meglepetés az előadás végén következett, amikor a nézők megtudták, hogy a történeteket egy fiú mondta el, akit minden



Egyszerű történet. Wrocławi Bábszínház

hétköznapi zaklatnak az iskolában, és aki azért találta ki a történeteket, hogy megbirkózzon az őt érő mindennapi erőszakkal.

A Wrocławi Bábszínház sikeresen küzdött meg egy hasonlóan nehéz, a gyerekek életében egyre aktuálisabb témával. Az előadás, melynek címe *Egyszerű történet*, valóban egyszerűnek tűnik, mégis nagyon mély és sokrétű. Egy hétköznapi család történetét mesélik el kézre rögzített asztali bábokkal, melyek kerek, sárga, mosolygó arcú figurák (jó ismert emotikonok). Kezdetben adott a családi idill, egy ház, egy kert, apa, anya, gyerek, kutya. Gyönyörű, élénk színek. Boldog élet. Viszont később feltűnik egy felhő, majd még egy, a harmadik, kitör a vihar és minden szürkébe borul. A gyerek megannyi kihívással küzd meg, még víz alá is kerül, veszélyes lényekkel találkozik, de végül sikeresen kilábal a nehézségekből. A díszlet és a bábok ugyanolyan rikítóak az előadás végén, mint az elején voltak. Csupán egy különbség van, a ház kétfelé vált, az egyik fele a színpad egyik oldalán áll, előtérben az anyával, míg a másik oldalon a másik fél előtt az apa áll. A gyerek középen helyezkedik el, de a változások ellenére boldognak tűnik. Az élet megy tovább. Más, de így is gyönyörű. Az előadás díjat kapott a „dramaturgiailag meghatározó zenéjének” köszönhetően, illetve „legemberibb üzenete” révén elnyerte a Székely Tibor-díjat.

A Milan Čečuk-nagydíjjal, vagyis a *legjobb előadás* elismerésével a szentpétervári Karlsson Ház Színház *Ványa* című előadását jutalmazták. A produkciót a neves bábrendező, Alekszej Leljavszkij rendezte (elnyerte a legjobb rendezés díját) és



Ványa. Karlsson Ház Színház,  
Szentpétevár

*Megfagyott dalok.*  
Városi Bábszínház, Rijeka



*Torzonborz 2. – Torzon-  
borz visszatér.*  
Bóbita Bábszínház, Pécs

a karizmatikus színész és bábjátékos, Mihail Selomencev játssza. A történet tulajdonképpen egy tündérmese, melyet a szerzők szeretnek *Ványa meséje és a rejtélyes orosz lélek* címen emlegetni. Egy sárkány történetéről szól, aki megevett egy egész falut, kivéve egy nagymamát és egy nagyapát, akik túl öregek és csontosak voltak, így félt, hogy megfullad, ha őket is lenyeli. Az idős pár egy hős fiúért imádkozott, aki megmenti őket a szenvedéstől. Imáik meghallgattatnak, hiszen feltűnik egy kisbábát szállító golya. Igen, az előadás végig ironizálja a tündérmesék, illetve napjaink motívumait, melyeket a felnőtt közönségnek címez. Például amikor Ványa felnő és legyőzi a sárkányt, rájön, hogy az emberek olyan jól érzik magukat a sárkány gyomrában, „mintha Párizsban lennének”. Amikor megtalálja a bátyjait és megmenti őket a sárkány gyomrából, imposztoroknak nevezik és jutalomképpen a mélybe taszítják őt. Aleszandr Vahramejev kiváló munkáját dicsérik a díszletek, a bábok és a technológia, mely viszonylag egyszerű, mégis gyönyörű és többfunkciós.

A gyerekszűri döntése alapján az 51. PIF *legjobb előadásának* a Rijekai Városi Bábszínház előadása, a *Megfagyott dalok* bizonyult, melyet a tehetséges horvát bábrendező, Tamara Kučinović írt és rendezett, Piszakov orosz író munkái nyomán. A rideg cím ellenére ez egy kedves, bölcs és érzelmes történet, mely egy másik nehéz témát érint; új lány érkezik a városba, aki az egyik fiúnak nagyon tetszik, de a lány nem beszél. Képtelen rá. Amint az előadás során kiderül, a lány az édesanyja halála óta egy szót sem tud kimondani. Az Alena Pavlović által készített realisztikus bábok látszólag ellentétet képeznek a fantasztikus elemek összességével, például a szavak megfagynak a levegőben, így be lehet őket tenni a hűtőbe, hogy megmaradjanak, de ilyen csodás elem a hullócsillagokból készült dzsúz, illetve a hőmérséklet akár -400 Celsius fok alá is zuhanhat... legalábbis a fiú azt mondja, hogy bármit megtesz, hogy szóra bírja a lányt. Az előadás két díjat is kapott a nemzetközi zsűritől, az „invenciózus fénytechnikáért”, illetve az együttest díjazták a közös precíz bábmozgatásért.

A PIF több különböző bábtechnikát is felvonultatott, néhány közülük újszerű és meglepő volt. Azért a hagyományos bábtechnikák sem merültek feledésbe. Láttuk az egyik legrégebbi technikát, a marionettet. Meglepő, hogy a marionett technikát ezúttal nem egy ázsiai társulat alkalmazta (a marionett évek óta nagy népszerűségnek örvend Ázsiában), vagy egy híres európai marionett színház, hanem – lássunk csodát – a horvát Zorin Dom bábszínház Karlovacból. A horvát bábszínházak már-már elfelejtették ezt a bonyolult bábszínházi formát, meg az akár két méter hosszúságú zsinóros marionetteket, melyeket hídról mozgatnak.

A közönség megörült a hagyományos kesztyűs báboknak. Bár többszáz évesek, mégis ellenállhatatlanok, ha szakértő kezekre kerülnek. Ilyen meseteretek például a kiváló bábművészekből és színészekből álló pécsi Bóbita Bábszínház tagjai. A *Torzonborz 2. – Torzonborz visszatér* című előadás célközönsége a gyerekek voltak, viszont a felnőtt közönség, valamint a zsűri el volt ragadtatva a társulat képességei láttán, szerepeket formáltak, virtuóz módon báboztak, különböző hangszereken játszottak és énekeltek, így a csapat elnyerte a „a kesztyűsbábok virtuóz mozgásáért” járó díjat. A PIF közönsége különböző animált tárgyakat láthatott, közöttük feltűntek mechanikus eszközök, gyümölcsök, színes, műanyag szemeteszsákok, valamint papír zsebkendők is. Ez utóbbit a kanadai Puzzle Színház *Eldobható* című előadásában használták. Hihetetlen, milyen sokféle érzelmet meg tud mutatni (meglepetés, félelem, düh, stb.) egy hétköznapi papír zsebkendő, amit mindennapi életünk során észre sem veszünk. A zsűri úgy döntött, hogy a társulatot (két kiváló művészt) egy speciális díjjal jutalmazza.

Végül, de nem utolsó sorban a fesztiválon szerepeltek az északi Művészeti és Kulturális Akadémia végzett hallgatói a *Fonj be, ó lelkem, sevdah* című előadásukkal. A sevdah vagy sevdalinka Bosznia-Hercegovina hagyományos urbánus népzeneje (leginkább a portugál fadohoz hasonlítható), melyet a környező országokban is előszeretettel énekelnek. Általában melankolikus hangulat kapcsolódik hozzá, mind a zene, mind a szöveg erős érzelmeket hív



*Fonj be, ó lelkem, sevdah.*  
Művészeti és Kulturális Akadémia,  
Eszék

*Eldobható.*  
Puzzle Színház,  
Kanada



David Zuazola,  
Madrid  
Fotók: Ivan Špoljarec

elő a legkülönbözőbb kultúrájú és vallású hallgatósból. A horvát lányokat és fiúkat meghihlették a hagyományos, nagyon érzelmes dalok és úgy döntöttek, hogy sajátos módon értelmezik át őket. Megőrizték a *sevdah* szellemét, miközben az eredmény egy modern bábelőadás lett. Bábos formanyelv? Technika? Tiszta mágia! A társulatot díjazták „az élő és közvetlen zenélésért, amelynek létfontosságú szerepe volt az előadásban.”

Miközben az előadók hagyományos dalokat énekeltek szenvedélyről, szerelmi szenvedésről, beteljesületlen vagy szerencsétlen szerelemről, és alapvetően mindenféle szeretetről, az anyai szeretettől kezdve a vágyódáson keresztül a játékos vagy épp

fájdalmas erotikáig, dalokat a halott anyáról és annak cipőiről, vagy az anya öt halott fia feletti gyászáról, a színpadot különböző, a semmiből jövő zsinórok szőtték be, hálózatoskat alkotva a térben, összefonva minket a saját világukkal. Egy harmonikát, cipőket, menyasszonyi ruhát irányítottak látzólag ismeretlen erők, azt a benyomást keltve, mintha a mozgató életet lehelve a tárgyba, majd továbbállna. Emberek, húrok és tárgyak együtt énekelnek egy dalt életről, halálról, szeretetről és ...szerelemről.

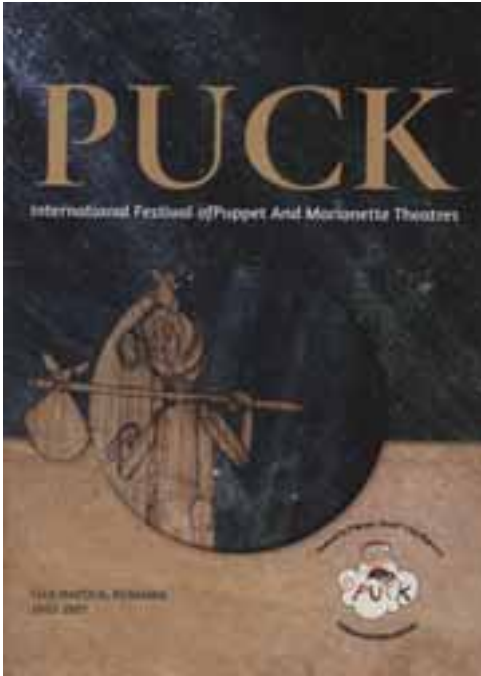
(Zágráb, Horvátország, 2018. szeptember 15–21.)

Fordította: Varga Nóra

## WHERE THE TRADITIONAL AND THE CONTEMPORARY MEET

The 51<sup>st</sup> PIF brought together puppeteers from Canada, Chile, Greece/Germany, Guatemala, Hungary, Israel, Poland, Russia, Slovakia, Slovenia, Spain and Croatia. Their performances focussed on such motifs as acceptance of differences, tolerance, the search for one's own identity, and the struggle to find one's place in the world. The puppeteers did not shy away from such difficult topics as peer violence, the death of a mother, or parental divorce.

The international jury at PIF (Antonija Bogner-Šaban from Croatia, Nina Maliková from the Czech Republic and Edi Majaron from Slovenia) pointed out that the 51<sup>st</sup> PIF bore witness to the wide range of puppetry techniques, from classic glove puppets, to marionettes, and the animation of objects in space. The judges emphasized that the influence of the Academy of Art and Culture in Osijek was clearly evident in the deserved respect paid to puppets as part of the art of theatre. Graduates from the Academy, in their production *Weave me, o my soul, Sevdah*, displayed true magic with scenery composed of threads apparently coming from nowhere, forming a web over the entire stage, and the objects which seemed to be moved by some invisible mysterious force. The ensemble received a prize for the "live and direct performance of music which was of vital importance to the subject of the performance". The main "Milan Čečuk" Prize for the Best Overall Production was won by the production *Vanya* by the Karlsson Haus Theatre from Sankt-Petersburg (Russia), whose director Alexei Leliavski also received the prize for Best Director, and the children's jury awarded their prize for the Best Performance to *Frozen Songs* directed by Tamara Kučinović and performed by the Rijeka City Puppet Theatre (Croatia).



A XVII. PUCK Bábfesztivál plakátja és műsorfüzete



Az előadások egyik helyszíne, a kolozsvári Nemzeti Színház, az előadásra érkező gyerekekkel

**Hegy Réka**

## KINCSKERESÉS A PUCK BÁBFESZTIVÁLON

**A XVII. PUCK BÁB- ÉS MARIONETTSZÍNHÁZAK  
NEMZETKÖZI FESZTIVÁLJA, KOLOZSVÁR**

Évről évre, a gazdasági körülmények és az önkormányzati támogatás slankosítása miatt egyre nehezebb körülmények között, de a nemzetköziség nimbuszát megtartva szervez fesztivált a kolozsvári PUCK Bábszínház. Idén tizenhetedik alkalommal, napi 2-3 versenyleőadással, korhatáros előadásokkal, lap- és könyvbemutatókkal, szakmai kerekasztal-beszélgetésekkel zajlott le a fesztivál.

A találkozók fontosságát senki sem vitatja: jó, hogy be lehet mutatni azt a néhány kiadványt, amely a régióban a bábművészetet és alkotóit helyezi a figyelem középpontjába; jó, hogy a bábmozgatás is tanuló színész szakos diákok vagy az országban alig néhány egyetemen működő báb-tagozatok is megmutatkozhatnak a válogatott publikum előtt; és természetesen minden egyes társulat örül annak, ha egy nagyváros színes közönsége láthatja a munkájukat. A megmérettetés szakmai súlyával, komolyságával kapcsolatban viszont akadnak fenntartások, hiszen a programban, és ezen belül is a versenyprogram összeválogatásában nem érzékelhető átgondolt értékrend; nagyon gyenge, esetenként poros előadások kerülnek a műfaj tisztességes, ám sok izgalmat nem tartogató darabjai mellé, és ami még szomorúbb, hogy a gagyi, a hatásvadász és a jó ízlés szabályai ellen is vétő művészeti félresiklások sem hullnak ki a rostán. Láthattunk a Puck Fesztiválon playbackről futó, nulla alkotói implikációval vagy legalább tűrhető színészi játékkal elmutogatott, horribile dictu: bábokat is nélkülvő zenés tinglitanglit is a gyermekeknek szóló világirodalom klasszikusai mögé bújtatva. Láthattunk vérprofi, pazar humorú pantomimshow-t, gyalázatosan színre vitt migráns-történetet, amelyben a bábszereplőket – ismét – elnyomták a magamutogató, harsány színészek. Láthattuk a műfajok félreértését és keveredését, nagyon elszállt és nagyon naiv, egyszerűen sok nagyon rossz és néhány tűrhető produkciót.

Az idei merítésben alig csillant meg egy-egy rögcse, legyen az kép vagy hang, mozdulat vagy exkluzív bábos truváj, amire a műfajért rajongó, de csalódott felnőttként szeretnénk még sokáig emlékezni, amelyet jó lenne pozitív példaként megidézni beszélgetésekben, írásokban.

És a többivel mi legyen? Amelyeknek köze sincs a bábszínházhoz? Amit még gyermekszínházként eladni is vétek? Vagy mi legyen a középszerrel? Az öttagú zsűrinek (Slobodan Marković rendező, Szebeni Zsuzsa színháztörténész, Raluca Tulbure, Andrea Chindriș és Claudiu Groza színházkritikusok), akik döntöttek a fesztiválon bemutatott előadások díjairól, nem lehetett könnyű a helyzete. Úgy képelem, hogy először megbocsájtottak minden vétkesnek, felmentették és félreállították őket a sarokba. Azután profi kincskeresők módjára feltárták minden fennmaradt előadás legeslegjobb tulajdonságait, és csak ezután kezdődhetett a mérlegelés, a súlyozás, hogy eldőljön, a rendelkezésre álló díjak közül melyiket lehet odaítélni nekik. Ez az ítélkezés sem lehetett könnyű, hiszen egyik-másik díjat meg kellett osztani, ugyanakkor vannak produkciók, amelyek több kategóriában is kiemelkedőnek bizonyultak.

Többszörösen díjazott például az *Exuvia* című előadás, amelyet a hollandiai Magisch Színház mutatott be a fesztiválon: Mona Marian-különdíjban részesültek a kiváló látványtervért, ugyanakkor a legjobb előadászene díján is osztoztak egy másik társulattal. A szerző-rendező és a társai mellett előadó Charlotte Puijk-Joolen költői magaslatoiba emelte az előadásban a legegyszerűbb anyagokat is, például a képlékeny csomagolópapírt, rendkívüli érzékenységgel bánt a fényekkel; az alkotók sötét hátterekből világítással emeltek ki apró és törekeny bábokat, illetve pazar jelmezekkel és maszkokkal reflektáltak a születés, az átalakulás témájára.



Exuvia. R. Charlotte Puijk-Joolen. „T Magisch” Színház, Maastricht, Hollandia

A térben és időben való lebegés, a pillanatban való feloldódás eszközeként sok vonósok-uralta kortárs zenét is használtak a produkcióban – ám a zeneszerző nincs feltüntetve a színlapon... Pedig a cselló, a hosszan kitarított hangok nem csak aláfestést nyújtottak az erős képi világhoz, hanem ugyanolyan mértékben teljesítették ki az alkotást, mint a látvány vagy a mozgás: a lepedőnyi, gyűrött barna papírok mozgatása, amelyek néha szoborszerű, antropomorfvagy zoomorfv lényekké alakultak át.

Több díjat vitt haza (lasi-ba) az *Egy japán történet* című előadás is: a Lucaefáru Színház alkotói a legjobb előadás díját, Irina Niculescu Lewandowski rendező a legjobb rendezés díját, Liliانا Mavriş-Vârlan színésznő pedig a nagymama karakterének megformálásáért kapott díjat. Az előadás valóban az idei fesztivál-felhozatal egyik üdítő élménye volt: a színészek egyszerű marionett-figurákkal, élő zenei kísérettel mutatták be a mesét, nem tolakodnak a bábok elé, zavartalanul improvizáltak, ha a szálak beleakadnak például a nádfedélbe, és persze attól sem rettentek vissza, hogy maximálisan kiaknázzák a mese humorát. Fura és a marionettek törékeny világától idegen ez a fajta komédiázás, de a mesei és a groteszk regiszterben inkább elnagyoltnak, mint kidolgozottnak ható bábok megbírják ezt a stílust. A teljes társulat sziporkázott, az előadásban zenészként megjelenő előadók is, ezért kicsit fura, hogy miért csak a nagymama megformálóját díjazták: nem maradt le mögötte a társulat többi tagja sem. Persze a legjobb előadás díját (többek között) ezért érdemelték ki.

Csoportos bábmozgatásért kapott elismerést (Kovács Ildikó-különdíjat) a grúziai Nike Független Bábosok Egyesülete, akik a *Kiadatlan regény* című előadást mutatták be a fesztiválon. Az arasznyi bábokkal játszott előadás O. Henry rövidprózájából átvett történeteket dolgozott fel: a hátulról, rövid pálcákon mozgatott szereplők egytől egyig szerepetre, szerelemre, elfogadásra vágyó lelkek. Vakhtang Koridze díszlettervező varázslatos, egészen apró részletekig kidolgozott miniatűr világot teremtett



Exuvia

számukra. A rendező, Elene Matskhonashvili pedig a végletekig felerősítette a romantikus, megható hangulatot: végig hangosan szólnak a szöveges angol táncdalok, és a szavak nélkül eljátszott történeteket helyenként megszakítják (a zenét is), hogy bejuttassák a magyarázatot, az irodalmi művekből kiragadott passzusokat.

Grosschmid Erik tervező a legjobb díszletért járó díjat nyerte a fesztiválon a pécsi Bóbita Bábszínház *Torzonborz 2 –Torzonborz visszatér* című előadásának látványáért: a díszlet egy nagy paraván, csíkos, mint a vásári bábos bódék, ki-be lehet járni rajta (ami jól jön a zenészeknek, néha a játék is kiköltözik egy-egy rövid jelenetre), a miniatűr játéktérben pedig paravánokkal jelzik a helyszínek változását (kedvenceim a stilizált fák). A kesztyűs bábokkal eljátszott, dinamikus, kalandos történethez komponált dalokért Babarci Bulcsú a legjobb előadászenéért járó díjat is elnyerte (megosztva a hollandiai Magisch Színházzal).

Az idei fesztiválon két romániai magyar társulat alkotót is díjazták: Stéfán Bodor Mária, a nagyváradi

Szigligeti Színház Lilliput Társulatának *A boldog herceg* című előadásában nyújtott alakításáért, a szatmárnémeti Harag György Társulat Brighella Bábtagozatát pedig a legjobb bábokért (*A bögös fia meg az ördögök* című előadásban). A *boldog herceg* meséjében árnyszínházi képekkel ábrázolták a mesemondást. Az árnyjáték paravánja előtt a herceg szobrát is felállították, és a mesélőt, azaz a fecskét is, akit élő szereplő alakított, s akinek arcjátékát webkamerás élő közvetítéssel rávetítették a paravánra, ide képzelte el Vadas László rendező. A több sík és többféle dimenzió keveredése, együttes hatása nem működött pontosan, de Stéfán Bodor Mária kedves hangjának köszönhetően a mese mégis átütően csengett.

*A bögös fia meg az ördögök* című mesét Sramó Gábor rendezésében, Nagy Kovács Géza díjazott bábjáival mutatta be a Brighella társulata. A fából faragott szereplők egyediségét az adja, hogy a profiljukból nézve egyszerű, stilizált 2D-s rajzfiguráknak látszanak (gondoljunk az egyiptomi hieroglifákra vagy a wayang bábokra), míg ha szembefordítják



Egy japán történet. R: Irina Niculescu. „Lucafařarul” Színház, Jászvásár



*Torzonborz 2.*  
– *Torzonborz visszatér.*  
R: Schneider Jankó.  
Bóbita Bábszínház,  
Pécs

*A bőgős fia meg az ördögök.*  
R: Sramó Gábor. Harag György  
Társulat Brighella Bábtagozata,  
Szatmárnémeti



*A bőgős fia meg  
az ördögök.*  
R: Sramó Gábor.  
Harag György Társulat,  
Brighella Bábtagozata  
Szatmárnémeti

őket a nézőtérről, dülledt szemű halaknak láttuk őket – az előadók érthető módon kerültek ezeket a helyzeteket, ám a játék során mégis adódtak frontális helyzetek.

Pazar előadás nyerte a legjobb színpadi játék díját: a franciaországi Plexus Polaire társulat *Opera Opaque* című kabaréjának színészei, Charlotte Dubery és Viktor Lukawski. Yngvild Aspeli rendezésében a pontfény, az esztrád, az árnyszínház, az óriásbáb és tárgyanimáció kitűnően megfér egymás mellett. Egy kis színpadi érzék, egy kis egészséges fekete humor, kimért, mégis meglepetésekkel teli interakció a publikummal – úgy tűnik, csak ennyi kell a közönségsikerhez.

Hasonló következtetést vonhatunk le a legjobb mozgásért járó díjjal kitüntetett előadás, az ukrainai Quartet Dekru *Light Souls* című előadása kapcsán is. A vérprofi, klasszikus pantomimjelenetek akár „ismerősnek” is tűnhetnek, de a négy fiatal művész interpretációjában annyira magával ragadóak, mint egy jó rockkoncert: előadás után szelfizni lehetett a sztárokkal, akik autogrammot osztogattak legfrissebb rajongóiknak.

A tartalmas, említésre érdemes fesztiválélmények sorában a főiskolások előadásaira is érdemes kitérni, hiszen a iasi-i George Enescu Művészeti Egyetem *Godot* előadása, vagy a marosvásárhelyi diákok vásári műfajokkal kísérletező produkciói sok csapnivaló fesztivál-előadást felülmúltak. A programba sok minden belefért, aminek semmi köze a műfajhoz, de sajnos kimaradtak például a hazai független bábos előadások. Kolozsváron is több ilyen társulat működik, amelyek rendszeresen játszanak bábelőadást, például a miniReactor vagy a Váróterem, hogy csak a legismertebbeket említsük. Mert mi is, akár a zsűri, csak a jókról akarunk beszélni. Elfordulunk attól, ami a rostánkon kihullna. Meginog a hitünk abban, hogy egyáltalán van-e értelme kivesézni a sok-sok hibát, ecsetelni, mikor és mitől nyílt ki a bicska zsebünkben a sok vétek láttán, amivel a hálás közönséget „etették”. Jó lenne, ha a szakmai érvek – így, papírra és/vagy képernyőre vetve szembesítenénk az alkotókat tévedéseikkel. Ezek a hazai társulatok évről évre itt vannak, és szinte mindig tinglitangli, ízléstelen, igénytelen produkcióikkal



*Kiadatlan regény.* R: Elena Matcskonasvili Nike Független Bábosok Egyesülete, Tbiliszi, Grúzia

lépnek fel. A közönség pedig, a sok drága kolozsvári csemete, ünneplőben, buszt bérelve, osztályonként csoportosulva, büszke pedagógusaik kíséretében tódul a színháztermekbe, ahol bömböl majd a playback, és hangszalagról játsszák be a szereplők közötti párbeszédet is – így az eszemadta „művészek” végképp semmit nem kell feláldozzanak magukból. Csak drukkolni tudunk, hogy legalább a mi gyermekeinknek legyen szerencséjük, a színházlátogatás kalandja és izgalma mellett egy kis művészi élményt is hazahozhassanak kicsi szívükben, hogy felnőttként is adjanak majd még egy esélyt a bábszínháznak,

a színháznak. És nagyon bízunk abban is, hogy a szülők és a pedagógusok is ráébrednek egyszer arra, hogy nem kötelesek fizetni a sok gagyiért, kis utánajárással ki lehet rostálni a rossz előadásokat (ó, ha minden bábelőadásról születne egy elfogulatlan beszámoló!), hogy gyermekeik olyan bábszínházat láthassanak majd, amilyent valóban megérdemelnek. Sok kinccsel, amit maguk fedezhetnek fel az előadásokban: a mesében, a játékban, a látványban, a zenében.

(Kolozsvár, 2018. október 14. – 19.)



A boldog herceg. R: Vadas László. Szigligeti Színház, Lilliput Társulat, Nagyvárad. Fotó: Oana Pop



*Opera Opaque.* R: Yngvild Aspeli. Plexus Polaire, Auxerre, Franciaország





*Könnyű lelkek.* R: Ljubov Cserepakina – Nyikita Cserepakin. Qartet DEKRU, Kijev, Ukrajna



*Godot.* R: Ciprin Hutanu. George Enescu Művészeti Egyetem. Fotó: Oana Pop



Vásári tanulmány. R. Bonczidai Dezső. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem. Fotók: Nicu Cherciu

## TREASURE HUNT AT THE PUCK PUPPET FESTIVAL

Last year marked the 17<sup>th</sup> PUCK Puppet Festival in Cluj-Napoca, Romania. The five-day festival featured two to three performances per day for audiences of different ages, as well as roundtable discussions in which professional presented articles, new journals and books. These meetings were valuable because these publications put puppetry and puppeteers in the limelight. The festival also gave students of puppetry the opportunity to be represented, and of course, the members of all these companies were thrilled to have their performances seen in a big city.

However, the criteria for program choices were not always apparent. Some performances were indeed weak, others stale, still others respectable, but without much excitement.

Nonetheless, several treasurable performances should be mentioned: *Exuvia*, a production of the Dutch Magisch Theater, won a special prize for outstanding visuals; *A Japanese Story* by the Luceafărul Theater of Iași, won the Best Performance Award; the Director Irina Niculescu Lewandowski won the award for Best Director, and actress Liliana Mavriș-Vârlan was honored for her role playing her grandmother. The Georgian Nike Independent Puppet Ensemble received the ensemble award for their performance of *Unpublished Novel*.

It is also worth mentioning the college performances since many of them were superior to other festival offerings. This was especially true of *Godot*, performed by the George Enescu University of Art in Iași or the experimental productions of students from Târgu-Mureș. All this added up to a very educational festival!



**Anna Kazarina**

## A KÜLÖNLEGES „JARMARKA”<sup>1</sup>

**A MOSZKVAI BÁBSZÍNHÁZAK ELSŐ FESZTIVÁLJA MOSZKVÁBAN**

2018. november közepén a Moszkvai Bábszínház kezdeményezésére megrendezték a Moszkvai Bábszínházak Első Fesztiválját, a Jarmarkát. Moszkva történetében ez volt az első fesztivál, amelyen ilyen nagy számban szerepeltek hivatásos moszkvai bábtársulatok.

A Jarmarkán hét, a moszkvai Kulturális Minisztérium támogatásával működő színház vett részt: a főváros legrégebbi színháza, a Moszkvai Bábszínház, a világon egyedülálló állami Árnyszínház<sup>2</sup>, az Árnék (Тыны) családi színház, a Gyermek Kamara Bábszínház, a Varázslámpa (Volsbnaja Lampa) Színház, a Tűzmadár (Zsar Ptyica) Bábszínház, a Marionettszínház, és a Moszkvai Területi Bábszínház. Mindegyikük hivatásos színház, jelentős múlttal, tehetséges társulattal, népszerű előadásokkal és komoly előélettel. A közönség ismeri és kedveli őket Oroszországban és külföldön egyaránt.

A fesztivál valóban egyedülálló volt a maga nemében, ugyanis Moszkva fennállása óta még sohasem fordult elő, hogy hivatásos moszkvai bábosok száza, bábszínészek, rendezők, tervezők összegyűljenek, és megmutassák a nézőknek a legutóbbi előadásaik színe-javát.

Az egész úgy kezdődött, hogy a Moszkvai Bábszínház művészeti igazgatója, Borisz Goldovszkij kapott magyar barátjától, a színháztörténész és rendező Balogh Gézától egy színházi folyóiratot, az *Art Limest*. Balogh Géza a cikkében elragadtatással írt arról, hogy Moszkvában a Központi Bábszínház mellett egy másik színház, a Moszkvai Bábszínház már közel 90 éve sikeresen működik, és művészi szempontból legalább annyira figyelemre méltó, mint az egy évvel később alakult Központi Bábszínház. Az az igazság, hogy Moszkvában létezik még hét másik állandó állami bábszínház, és mindegyiknek

megvan a maga története. Tehát szükség van egy fórumra, ahol ezek a színházak megmutatkozhatnak. A fesztivál elnevezése a „Jarmarka” természetesen szimbolikus. A szervezők azzal magyarázzák, hogy az ősz a termés ideje, a színházi bemutatók termésének ideje is. Így aztán a moszkvai bábszínházak elhatározták, hogy összegyűlenek, azért, hogy megnézzék egymást és megmutassák magukat. A fesztivál mottója: „A legjobbat mindenkinek” híven tükrözi a fesztiválplakátokon megjelenő tartalmas programot.

A fesztivált első alkalommal rendezték meg, ennek ellenére meghökkenítő méreteket öltött.

Az előadásokat nyolc különböző színházban lehetett megtekinteni. Minden színház a saját színpadán mutatta be az előadásait, ugyanakkor házhoz ment a kollégákhoz. Ennek köszönhetően a nézőknek lehetősége nyílt megismerkedni a fővárosi bábos szakma világának sokszínűségével, és kiválaszthatták a lakóhelyükhöz legközelebb eső előadást.

A fesztivál hat napja alatt az utóbbi idők 14 legjobb bábelőadását mutatták be. A sűrű programban minden korosztály megtalálhatta a neki szóló előadást, a legfiatalabb vendégektől a felnőttekig. A résztvevő színházak nagy száma pedig lehetővé tette, hogy a nézők megismerkedjenek a bábszínházi hagyományok sokféleségével. Ugyanis a Jarmarka minden résztvevőjének megvolt a maga különleges technikája. A nézők különféle bábtípusokkal találkozhattak: asztali bábokkal, kesztyűsbábokkal, marionettekkel, árnyfigurákkal és még sorolhatnánk. A fesztivál nyitóelőadása a fesztivált kezdeményező Moszkvai Bábszínház premierje, a *Sztanyiszlavszkij Guignol* volt, egy igazi komédia a színház életéről felnőtteknek. Itt először találkozik egy színpadon a XIX. századi, XX. század eleji színházi elit, hiszen a bábszínházban bármi megtörténhet. Mejerhold az új

1 Magyar jelentése: vásár

2 Teljes nevén Moszkvai Gyermek Árnyszínház



A fesztivál nyitó jelenete

A fesztivál nyitó jelenete



Ezüstpatkó.  
Gyermek Kamara  
Bábszínház

formákért harcol, miközben furkósbottal üti a kollégákat, Jermolova<sup>3</sup> és Komisszarzsevszkaja<sup>4</sup> a főszerepért versengenek, Csehov pedig elhatározza, hogy megírja az első színdarabját.

A fesztivál nyitónapján a Moszkvai Bábszínház nagyszínpadán bemutatták a Moszkvai Gyermekek Árnyszínház *Sherlock Folytatás* című előadását is. Az előadás során orosz, kínai, spanyol árnyakat használnak, hatalmas élő mesefigurákat, síkbábokat, kesztyűsbábokat, élő szereplőket, tehát a rendezés a báb- és árnyászínházi technikák összességét alkalmazza.

A fesztivál ideje alatt a nézők láthatták a Kamara Bábszínház megható marionett előadását, a Bazsov<sup>5</sup> meséje nyomán készült *Ezüstpatkót*, szereplői lehettek az Árnység Színház *Árnység* mesterkurzus-előadásának, megismerkedhettek a Moszkvai Területi Bábszínház *Csoda-Szivárvány* kicsiknek szóló produkciójával.

A fesztivál záró előadása a Tűzmadár Bábszínház nemrégiben bemutatott *Három kövér* című előadása volt, amely Jurij Olesa<sup>6</sup> meséje nyomán készült. A történetben szerepel egy bohóc és egy bűvész, a színpadon marionettek, és asztali bábok,

mindezek egy régi vándorcirkusz, a Sapito szellemét idézik.

A Moszkvai Bábszínházak Első Fesztiválja valóban különleges eseménynek számított, mert ez volt az első alkalom a főváros történetében, hogy ennyi különféle bábszínház együtt szerepelt. Az eredményekből, a cikkekből, kritikákból, a nézői visszajelzésekből ítélve, a résztvevők és a kollégák véleményét figyelembe véve bebizonyosodott, hogy a találkozós hasznos és szükséges volt mindenki számára.

A záró esten a szervezők elhatározták, hogy jövőre megrendezik a Moszkvai Bábszínházak Második Fesztiválját. Úgy vélik, mindenképpen folytatódnia kell ezeknek a találkozásoknak, hiszen fontosak a közös kiállítások, a mesterkurzusok, fontos, hogy egymás színpadain játszanak a társulatok, hogy tapasztalatot cseréljenek, és tanuljanak egymástól. A tervek szerint a második fesztiválra meghívják a nem állami moszkvai bábszínházakat is a legújabb és legsikeresebb előadásaikkal, valamint producereket, és nemzetközi fesztiválok igazgatóit is. Viszontlátásra a következő Jarmarkán!

Fordította: Huszár Ágnes



*Csoda-Szivárvány.* Moszkvai Területi Bábszínház

3 Vera Fjodorovna Komisszarzsevszkaja (1864–1910), a 19-20. század fordulójának híres orosz színésznője.

4 Marija Nyikolajevna Jermolova (1853–1928) híres orosz drámai színésznő, a moszkvai Malij Tyeatr tagja

5 Pavel Petrovics Bazsov (1879–1950) orosz író, meseköltő

6 Jurij Karlovics Olesa (1899–1960) orosz író

7 Teljes nevén Moszkvai Gyermekek Árnyszínház



*Sztanyiszlavszkij Guignol. Moszkvai Bábszínház*



*Sherlock. Folytatás. Moszkvai Gyermekek Árnyszínház*



Árnyék Színház

A fesztiválzáró jelenete

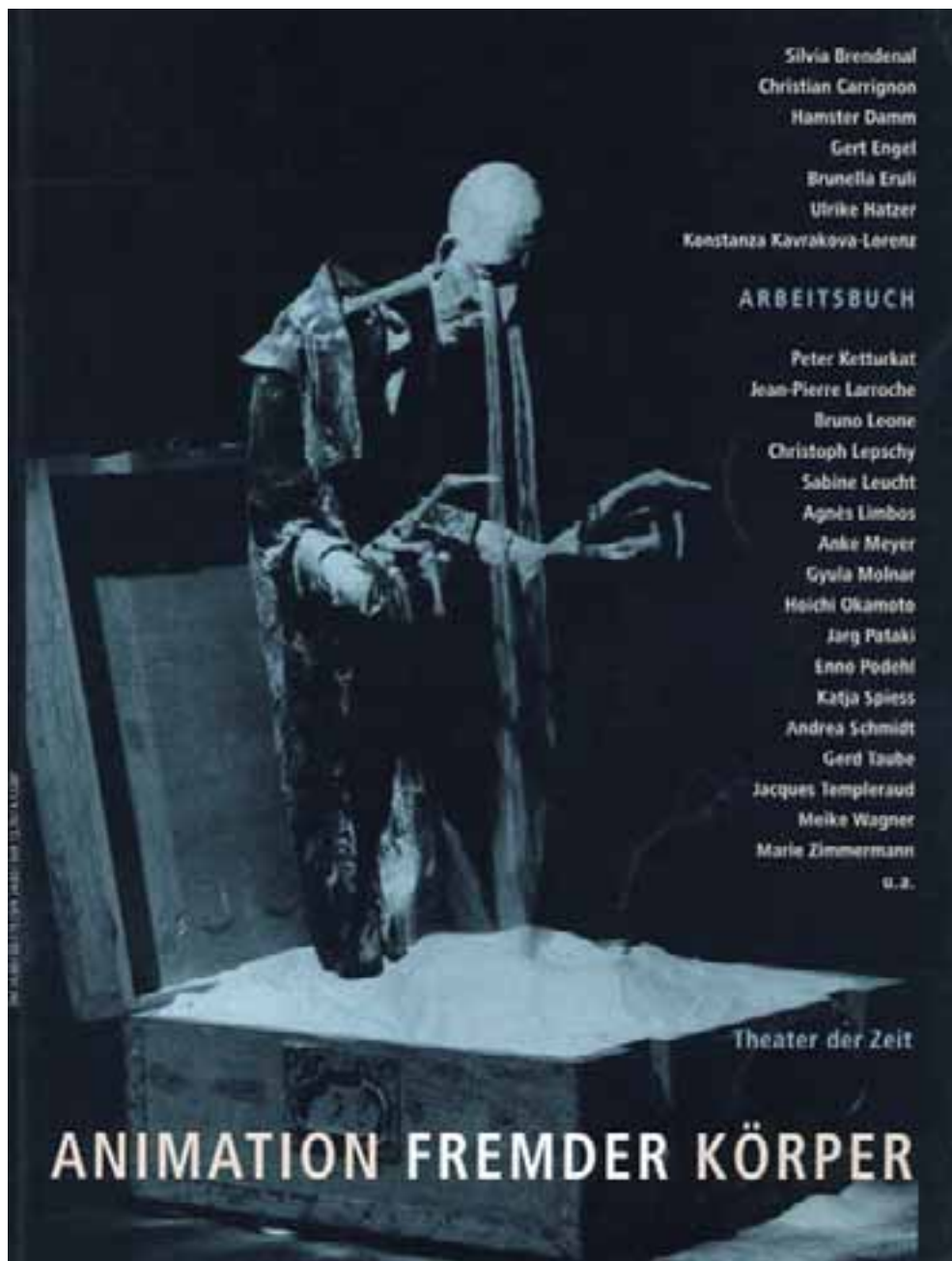


## THE FIRST FESTIVAL OF MOSCOW PUPPET THEATERS

The first festival of all Moscow Puppet Theaters, Yarmarka ("Fair"), was held mid-November 2018 at the initiative of the Moscow Puppet Theater itself. In the history of Moscow, this is the first festival to bring together so many professional Moscow ensembles on a single bill.

Seven theaters belonging to the Moscow Department of Culture participated in the fair: Moscow Puppet Theater, the oldest in the capital; the only national shadow theatre in the world, Shadow; the Children's Chamber Puppet Theater; the Magic Lamp Theater; the Firebird and the Marionette Theater. The Moscow Regional Puppet Theater was the guest of the festival. All of these are professional companies with talented ensembles, famous productions and a remarkable history. All of them are known and loved by audiences both in Russia and abroad.

This was a unique event that allowed hundreds of professional puppeteers, directors and designers to gather together to show the audience their latest work.



Silvia Brendenal (szerk.): *Animation Fremder Körper*. Theater der Zeit, Berlin, 2000.)

Goda Móni

## IDEGEN TESTEK ANIMÁCIÓJA

Az *Idegen testek animációja* című kötet egyike azoknak a tematikus kiadványoknak, amelyek a bábkortárs szerepeltető előadóművészet kortárs jelenségeit igyekeznek számbavenni. A kötet a rohamos ütemű gazdagodásra való rácsodálkozás örömét figyelemreméltó szelekciós képességgel koordinálva nyújt átfogó, de egyszerűen befogadható képet e valóban virágkorát élő művészeti ág folyamatos alakulásáról, illetve a benne rejlő, kimeríthetetlennek bizonyuló potenciálról – az ezredforduló évében.

A Theater der Zeit kiadó a berlini Schaubude egykori vezetője, Silvia Brendenal szerkesztésében megvalósult nagyszabású vállalkozása Európában talán elsőként reagált arra a műfaji bujángásra, amely a 'figuraszínház' terén szinte robbanásszerűen indult meg a múlt század utolsó évtizedeiben. A munkafüzet-sorozatban megjelent kiadvány mintegy pillanatfelvételekként, ugyanakkor a pontosság igényét sem nélkülözve vonultatja föl a különböző aspektusokból közelítő, egyre innovatívabb módszerekkel, technológiákkal, s – mi több – nem szűnő kísérletező kedvvel jelentkező aktuális tendenciákat. Korántsem szorítva háttérbe azonban a továbbélő tradíciók meghatározó jelentőségét sem: a válogatás a „dolgok színházának” régmúltjából egészen a közeljövőig tartó kalandozásokra invitál.

Egy bámulatosan színes világ tárul az olvasó elé ezeken a fekete-fehér oldalakon. Számos nagy hatású alkotó (többek között Christian Carrignon,

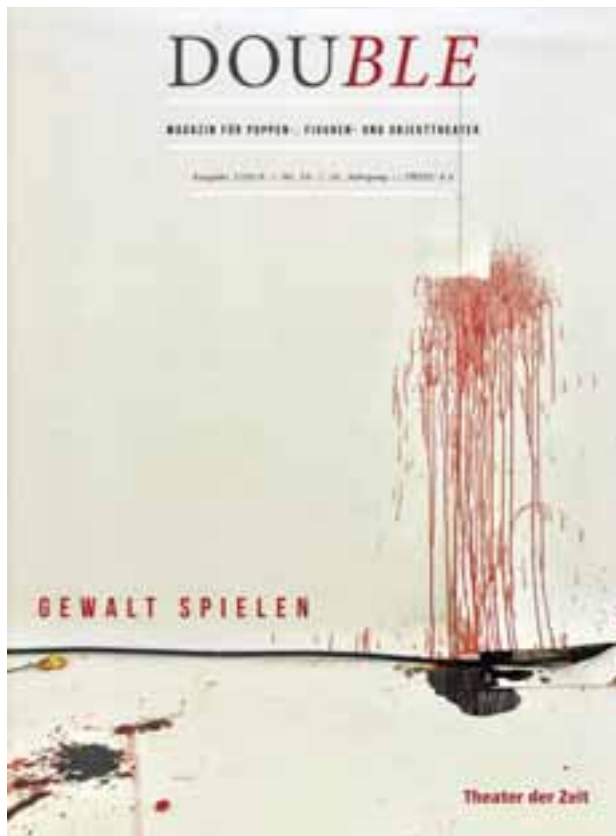
Peter Ketturkat, Agnès Limbos, a Mossoux-Bonté duó, Enno Podehl, Michael Vogel és még hosszan sorolhatnánk...) osztja meg munkája gyümölcseit, amelyekről a szöveges tartalom mellett szokatlanul izgalmas befogadói tapasztalatokat ígérő színpadi felvételekből is benyomást nyerhetünk.

Népszerű elméletírók, színházi szakemberek, úttörő egyéniségek kutatásának eredményeiről, meglátásairól tájékozódhatunk. Még hozzá – az alkotói kreativitás határtalanságát bizonyítandó – igen változatos módokon: játékos gondolat-kollázs (Jacques Templeraud, Franciaország), kollegiális hangvételű levél (Molnár Gyula, Olaszország), művészi hitvallás (Hoichi Okamoto, Japán) vagy épp tudományos igényű tanulmány, gondolatébresztő esszé és lelkesítő interjú, perspektíva-tágító fesztiválkörkép, az orientálódást segítő ismertető, reflexiók, beszámolók formájában.

Világosan kirajzolódnak a négy részből ('Művészet és rituálé', 'A dolgok színháza', 'Játékterek' és 'Kiképzés') felépülő összeállítás tartalmi struktúráját kijelölő, már az előszóban is jelzett irányvonalak: határátlépés, köztesség, reláció. A főszerep pedig – ahogy azt a cím is sejteti – az animációé. A szó szerint *átlelkésítést* jelentő aktus hatásmechanizmusáról Konstanza Kavrakova-Lorenz tollából olvashatunk egy alapos, értő elemzést, amely e szám következő oldalain magyar fordításban is közlésre kerül.

## ANIMATION OF FOREIGN BODIES

One of the recent publications by Theater der Zeit features contemporary puppetry. Editor Silvia Brendenal is perhaps the first to react to the development of "figure theater" in the last decades of the 20<sup>th</sup> century. The reader can find out about popular theorists, theater experts and pioneers in the field, and – as the title implies – animation.



A *double*-folyóirat legújabb, 2019/1. száma

## ON THE PROCESS OF ANIMATION

Konstanza Kavrakova-Lorenz (1941–2005) was a Bulgarian director and dramaturg, as well as a Professor of Puppetry at the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts in Berlin. Her work has played a great part in determining the evolution of discourse about contemporary puppet theory. In her study, *"The Drama of Things"*, she elucidates the concepts she developed and which are now used comprehensively in discussions throughout the puppet world.

With the phrase *"The Theatre of Things"*, she seeks to identify a branch of performing arts that uses *something material* as the central element/momentum. She calls attention to the links between human theatrical activity, the world of things and the significance of the relationship of subject and object. Her discussion includes such topics as puppet theatre, figure theatre, object theatre, material theatre, animation theatre, shadow theatre and image theatre. She shows how the encounter between humans and objects on stage generates an unusual communication process during which both sides undergo a fundamental transformation. As she put it, in the pictorial processes of presentation and *embodiment*, "the things get a kind of biography."

## Konstanza Kavrakova-Lorenz' A DOLGOK SZÍNJÁTÉKA

### AZ ANIMÁCIÓ FOLYAMATÁRÓL

Ha abból indulunk ki, hogy a valamiféle tevékenységként értelmezett előadás<sup>2</sup> képzeletbeli figurák és szituációk megtestesítésére épül egy történet vagy egy elgondolás közvetítésének céljából, akkor a megjelenítő megváltozását, valamint a tárgyak átváltozását<sup>3</sup> – a cselekvés tárgyaiból annak alanyaivá – a színpadi akció központi folyamataiként kell felfognunk. A dolgok átváltozásának ezt a módját animálásnak nevezzük.

A dolgok animációja – életre keltése, átlelkesítése, egy mintha-folyamat – mélyen benne gyökerezik valamennyi ember életútjában, történetileg épp úgy, mint fejlődéslelektanilag. Énné-válásunk voltaképpen ennek az útnak a bejárása. Ám a megjelenítés részeként végbemenő animációt a bábjátékosnak (újra) el kell sajátítania.

Két példa: az eszköz egy dolog, amely bizonyos szerepet tölt be a színpad terében a fiktív személyek (vagy figurák) által lejátszódó cselekmény bemutatásában. Képzeliük el a következő szituációt: lassan megvilágítják a színpadot, amelyen három nő lesz látható. Az egyik távolabb áll, a másik kettő egymással szemben ül, profilban a nézők felé. Zsánerkép. Nagypolgári miliő, a 19. század vége, Spanyolország. Mialatt a színpad kivilágosodik, csupán egy porceláncsésze csörömpölését hallani, semmi mást. A valamivel távolabb álló nő egy teáscsészét tart a bal kezében. A kéz reszketését

nem látjuk, csak hallani lehet. A mozdulatlan nő nem keltik dermedtség érzetét, csupán kimértnek tűnnek.

A képszervezés – a két ülő és az álló nő közötti egyenlőtlen oldalú háromszög –, valamint a csésze koccanásai nagyfokú feszültséget, fegyelmezett nyugtalanságot sejtet. A bábszerűnek ható nő kézremegése teszi emberi léptékűvé a helyzetet – megkezdődik a kommunikáció, a színészek és a nézők közti cserefolyamat.

Mi ez a csésze? Kellék? Használati tárgy, amelyet a hangja alapján azonosítunk?

Egy dolog ez a szó leghétköznapibb értelmében, valami, ami cselekvést hajt végre és ezáltal közöl valamit a darabbeli figura állapotáról, annak hogy-létéről. Ennélfogva több, nem pedig idegen ráhatások tárgya „csupán”, mivel kellékként a komplex jelentésadás és a rendezés, a színpadra állítás esztétikájának alkotóeleme.

Egy lehetséges változat: amennyiben játékon az egyes viszonyok és következmények egyfajta kipróbálását értjük, úgy a segítségével előállíthatunk egy másik helyzetet is, a fentebb leírt kezdő színpadkép variánsát.

Ugyanaz a szituáció, ugyanaz a kép. A csörömpölő porceláncsésze a reszkető kézben. A nő hallja a zörgést, tekintetét a csészére irányítja, megfigyeli, fülel, mintha meg akarna érteni valamit. Mindannyiunk

1 A szerző, Konstanza Kavrakova-Lorenz (1941–2005) bolgár származású rendező, dramaturg. Prágai tanulmányait követően 1976-tól a berlini Ernst Busch Színművészeti Főiskola báb-tagozatának professzora. A Humboldt Egyetem Filozófia Tanszékén szerzett tudományos fokozatot „A bábjáték mint színergetikus művészeti forma” című doktori értekezésével 1986-ban. (A ford.)

2 A szövegben gyakran előforduló, itt előadásként fordított 'Darstellung' kifejezés egyaránt jelenthet ábrázolást, bemutatást, elbeszélést, megjelenítést, alakítást is. Az egyes helyeken eltérő magyar megfelelő a kontextus alapján került kiválasztásra.

3 A német szövegben az 'Umwandlung' és a 'Verwandlung' rokon értelmű szavak itt nem szinonimaként, hanem egymás mellett szerepelnek azt a finom jelentésbeli különbséget sugallva, amelyet leginkább talán az átváltozás lényegi, valamint a megváltozás nem-lényegi változást eredményező jellegével lehet megragadni. Ez a későbbiekben is hangsúlyozott különbségtétel feltehetően arra utal, hogy a báb/tárgy szubjektumként tűnik fel ugyan, a megjelenítést – bár egy objektumon manifesztálódik, s így látszólag általa megy végbe – változatlanul a tárggyal/bábbal játszó személy végzi.

figyelme a csészére irányul. A nő vigyázva az asztalhoz lép és óvatosan leteszi rá a csészét. A csésze nagyon kecsesnek hat, most látni csak, mennyire az. A másik két nő egyike kezével a csésze után nyúl, talán azért, hogy teát töltsön bele. Ez a kéz túlságosan nagy a csészéhez képest. A hüvelykujjak és a mutatóujjak hozzáérnek a csésze törekeny füléhez. A többi ujj eltávolodik a csészétől, hiszen nincs szükség rájuk, a kisujj pedig kifelé húzódozik. Egy előkelő gesztust látunk, a csésze azonban, amely kierőszoalta azt, ismét zajkeltésbe kezd. A nő elengedi.

Segítsünk a csészének, amely egy aprócska dolog ezen a hatalmas színpadon! Csökkentsük le a fényt annyira, hogy már csak az asztal legyen megvilágítva, a színtér fennmaradó része pedig árnyékba kerüljön. A csésze fényesen csillog, hiszen porcelánból van. Nem csörömpöl többé, immár nyugodt és méltóságteljes, uralja a situációt.

Mi, a nézők, láttuk a kezét is, amely előbb fel akarta venni, majd visszarándult, amikor észlelte a csésze ellenállását. Mindezek a részletek – arra az időre, mialatt felfogta őket – sokkal fontosabbakká váltak a közönség számára, mint a nők, azok kapcsolata meg a lelkiállapotuk. A csésze a szemünk láttára, az érzékeink számára alakult át, egy cselekmény szubjektumává vált, mi pedig egy animáció-folyamatot éltünk meg. A csésze nem kellék és nem is tárgy. Hanem egy dolog. Ennél fogva a dolog fogalma nem csupán egy tárgyra, egy ügyre vagy egy objektumra érvényes, hanem „minden olyan valamire, amely ilyen vagy olyan megítélés szubjektumává válhat.” (Brockhaus Enciklopédia) Vagyis a dolog eltérő módokon adódó minőségek dialektikus rendszereként szerveződik, amennyiben a színpadi kommunikációban betöltött funkciója megkívánja azt. Az előző példák a porceláncsészével a jelentésadás valamennyi, színjátékként emlegetett kommunikációs folyamat során kialakuló többrétűségét hivatottak illusztrálni.

Az, amit én „a dolgok színházának” nevezek, mindenekelőtt nem programadásként értendő. Ez egy fölérendelt fogalom – egy hatalmas zárójel.

Az élőszínházi-, táncos, zenés és valamennyi, köztes terekben megjelenő színházi formák mellett létezik olyan is, amely mindezeket a jelenségeket összefogja,

s amelynek a legfőbb érzéki alkotóeleme valamiféle dologi. Bábszínház, figuraszínház, tárgyszínház, anyagszínház, animációs színház, árnyaszínház, képszínház – mind-mind olyan megjelölések, amelyeket az ember időről időre hall és ismerni vél. Elnevezések, amelyeket szándékosan választottak ki és adtak meg, azért, hogy az alkotó intencióit kifejezésre juttassák. Az egyes nevek az ember színházi tevékenysége és a tárgyi világ közti, e tevékenység bemutató funkciójában kifejeződő találkozásra hívják fel a figyelmet. Az ilyesfajta találkozás pedig egy kommunikációs folyamatot generál, amelyben az egyik fél addig nem tapasztalt kifejezőerőt kap a másiktól.

És mégis, a nevek jelzéseként működnek a nézők számára, azok ugyanis figyelmüket a hatásokra, a kifejezésmódokra és a kijelentésekre próbálják összpontosítani, amelyek azonban így nem csupán a színész hatáskiváltó eszközei.

A megjelenítés – térben és időben lezajló folyamat lévén – a dolgok színházában is az előadó, valamint a társai ügye. A dolgoknak az előadásba történő bevonása – mivel a dolgok tulajdonságai (gravitáció, materialitás, konzisztencia, mechanika stb.) által a testté válás velejárójává, mi több, meghatározójává válik – mozgásba lendíti a nézők fantáziáját. Azét a nézőt legalábbis, aki arra törekszik, hogy észleléseinek értelmet adjon, hogy megértse azokat. A dolgok fizikai tulajdonságai, legyenek bár az alakításra, ábrázolásra szabottak, ahogy az a báboknál, a figuráknál, az installációknál megfigyelhető, vagy készen kaptak, mint a természet alkotásai, vagy a mindennapok tárgyai esetében, ingereket, valamint asszociációkat ébresztenek, ismereteket és érzelmeket hoznak működésbe. A dolgoknak mintegy életrajza lesz, s ezek a biográfiák különféle kontextusokkal gazdagítják azok közvetlen hatását, feltárják lényegiségét.

Az előadó/bábjátékos érintkezése a dolgokkal (bábokkal, tárgyakkal, anyagokkal és még sorolhatnánk) egyenértékű azok tulajdonságainak egyfajta transzformációjával, méghozzá a vágyott kifejezés, a szándékolt közvetítés értelmében. A dolgok játékos bizonyos tekintetben a dolgok és az őket figyelő közönség közti tolmácssá válik. A kapcsolódás HOGYANJA, vagyis az előadó tulajdonképpeni

tevékeny-voltameghatározza a néző észlelését, a MIJE (vagyis a tárgya) pedig a cselekvés és a cselekvővé válás közötti feszültségből, a szubjektum és az objektum játékbeli viszonyából keletkezik.

Ha egy színjátékba bekerül vagy belekeveredik, a dolog (legyen az báb, tárgy, videó-projekció, fény, árnyék, anyagszövet és így tovább) az előadó és a figura között eredetileg fennálló viszonyt alakítja át. Ahogy a színész önnön átváltozási lehetőségeire van utalva, úgy a bábjátékos (a dolgok által játszó játékosként) az átváltoztató képességére hagyatkozik. Az előadó figyelmének kiterjesztése a birtokolt teljesség anyagként – a testté válás anyagaként – történő alkalmazásáról egy tárgy átváltoztatására, elidegenítésére, különlegessé tételére, a befogadóban vizuális észlelőképességének intenzívebb előhívását eredményezi. Hiszen a viszonyok megváltozása elsődlegesen a tekinteten keresztül, azok által válik rögzíthetővé. A dolgok színháza tehát szükségképpen egyfajta fokozott képszerűséghez kötött. Ez nem jelenti azonban, hogy a színpadképek mennyiségét és telítettségét fokozni kell. Inkább azt jelenti, hogy a megjelenítések – a testté válások – folyamatokként inkább képszerűek, mivel ez teremti meg a kommunikációban fellépő lehetőségeiket.

A kép, ahogy én értelmezem, átveszi az ön-mozgó cselekvő figurák feladatát. Térbeli-tárgyi jellege viszont rendkívül különböző lehet. Lehet szó egyéni bábról vagy figuráról, de akár különféle anyagokból összeszerelt térbeli vagy sík installációról is. Az eltérő módokon kialakított képek alkalmazása döntően meghatározza a dolgok színjátékának strukturálódását. Minél erőteljesebben szóródik szét egy dolog által a figura-lét reprezentatív funkciója együtttható dolgok sokféleségére, annál jelentékenyebben fordul át a színpadiasság egyfajta képiségbe, és annál döntőbbé fog válni a szemléltető pozíciója a hatások fókuszában.

A dolgok színháza a változást (az átváltozást és/vagy megváltozást) játékként, kommunikációs interakcióként tematizálja és jeladásá formálja, ami pedig jelfogadást vált ki.

A képileg történő közelítés kreatív folyamatként zajlik le, az előadó elidegenedik, mialatt aktívan eldologiasítva magát tudatosan, az úgynevezett – a dol-

gok játékának – megfelelően a színpadi események háttérébe lép vissza (akkor is, ha mindeközben nem szűnik meg irányítani azokat) annak érdekében, hogy lehetővé tegye a szubjektummá válást egy dolog számára.

Kiváltképp a játékosnak a dolgokkal való érintkezésben gyakorolt különös koncentrációjától vezérelt befogadói figyelem az, ami biztosítja az animáció, a dolgok részére történő lényeg-kölcsönzés legfontosabb bázisát. Ezek után ők, a dolgok veszik át és folytatják a játékot, a játékost/embert pedig egyenjogú partnerként integrálják.

Ahogy egy dologból álló képi kompozíció átveheti a megjelenítő funkciót egy eszme, egy vízió, egy közlés testté válásának folyamatában, úgy az előadónak módjában áll elhagyni a képet és „mindössze” manipulátorrá válni, ahogyan az a tradicionális bábjátékban zajlik, illetve az is, hogy úgyeszen egyesítve a kettőt, úgyszólván maga is dologként jelenjen meg a többi dolog között, ahogyan az gyakorta látható az úgynevezett nyitott játékmódban.

Az ilyesfajta művészi beállítottságot, amelyet a bennünket körülvevő tárgyi világgal szembeni alázat jellemez (olyan szó ez, amelyet Ray Nusslein szívesen használt), én egy olyan belső képességnek tekintem, amely a játékos személyiségének különös vitalitásában és tehetségében gyökerezik. Az a fajta éberség ez, amellyel a tárgyi világot, annak formáit és üzeneteit észleli és a közönség számára tolmácsolni képes.

A külső alkalmasságok, a dolgokkal való kapcsolatfelvétel, valamint bánásmód képessége kifejelezhető, ez a belső adottság azonban nem. Ha jelen van, akkor érzékelhető és boldogító.

Fordította: Goda Móni

In.: Silvia Brendenal (szerk.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Theater der Zeit, Berlin, 2000. 70–73. o.

„A kötetismertető és a fordítás az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült”



Margareta Niculescu és Szergej Obraczov



Margareta Niculescu és Jim Henson

**Margareta Niculescu**

## A KÍSÉRLETEZÉS TAPASZTALATA

**„A JÖVŐ MEGJÓSLÁSÁNAK LEGJOBB MÓDJA:  
AZ ALKOTÁS” (PETER DRUCKER)**

Az 1950-es években abban a korban voltam, amikor az elképzeléseid arról, hogy mit fogsz csinálni majd az életedben, messze a legjobbak. Még keresgélsz. A háború előtt hegedültem és rendszeresen látogattam szülővárosomban, Iaşiban a Nemzeti Színház előadásait. Később vonzott az újságírás, aztán a kulturális aktivizmus. Igazából sohasem terveztem vagy választottam valamit. A kínáló lehetőségek segítettek megtalálni az irányomat.

Amikor újságíróként, a kulturális rovat felelőseként dolgoztam a *Rampa* (Rivalda) című hetilapnál, felfedeztem a bábjátékot az 1945-ben alakult bukaresti Tândărică Színház jóvoltából. Abban az időben nagyon nehéz volt a politikai helyzet, de sűrű látogatásaim eredményeként megpróbáltam ragaszkodni a helyhez. Segítettem a talpraállásában és sikerült – más elhanyagolt művészeti intézményekkel karöltve, amelyek szintén a lenézett kategóriába tartoztak – elismerést szerezni a műfajnak.

Aztán egyszer csak kineveztek igazgatónak. Huszonhárom évesen! (Vajon azért, mert rossz véleményűk volt a bábjátékról?) Az egyetlen dolog amit akartam, hogy legyen szakmai hitelem. Ezért beiratkoztam a Színház- és Filmművészeti Intézetbe, ahol négy évet töltöttem dramaturgiai és rendezői tanulmányokkal.

Igazgató és egyetemi hallgató: eléggé szokatlan kombináció.

Kitartottam a színházam mellett, közben itt is, ott is rendeztem előadásokat. Rendezőket, tervezőket, műszakiakat és különféle szakembereket hívtam mindenféle más szakterületről. Előadás előadás követett, és a színház repertoárja, amely addig kizárólag gyerekeknek szólt, fokozatosan átalakult: felnőtteknek szóló előadásokkal gazdagodott. Kipróbáltunk ezt-azt, kísérleteztünk, elbizonytalanodtunk, majd rájöttünk, hogy a bábművészetnek

meg kell találnia a saját nyelvezetét. Kísérleteink és tapasztalataink egy heves dinamizmus részei voltak azon a területen, amelyen a bábművészek határozott megújulást értek el, újragondolva a bábjáték fogalmait és kifejezéseit.

### **A bábos stúdió**

Van egy mondás mifelénk: a szükség a felfedezés édesanyja. A dva volt az új bábszínész-nemzedék képzésének szükségessége, ezért színházunk részeként felépítettem egy képzési formát: a bábos stúdiót. Így egyszerre csak azt vettem észre magamon, hogy a bábjátékos identitásán töprengek. Kicsoda ő? Színész? Vagy ezt a tulajdonságát elta- karja a képzőművész, a szobrász, a tervező, aki inkább kézműves, mint művész? Ez volt az első tanítási projektem.

Igazgatói tapasztalatom, azokkal az ismeretekkel ötvözve, amelyeket a Színház- és Filmművészeti Intézetben szereztem, segített megszabadulni az empirizmustól. A tanítási projekt egy szintézis volt, elsősorban a színházművészet tanulmányozása tartozott bele, amelyet úgy gondoltam el, hogy a főiskola óráit látogatják; a bábművészetet illetően a különböző kifejezőmódokat és nyelvezeteket megtalálni, majd átadni a társulat „virtuó-zainak”, akiknek megvolt az a szakértelmük és elszántságuk, ami a tanításhoz szükséges. A tanulási program magában foglalta a kifejezőmódok és gyártási technikák tanulmányozását is, amely lényeges volt a bábszínész és a bábművészet mesterségének elsajátítása érdekében.

Ez a kísérlet négy évig, 1972-től 1975-ig tartott. Arra vezetett, hogy felfedezem és elemezzem a társulaton belüli képzés erőnyeit és fogyatékosságait.

Sejtettem, hogy a multidiszciplinaritás felé haladunk, mivelhogy maga a színház is multidiszciplináris. A Tândărică kezdett a világ minden részéből



*Humor a zsinórokon* (1954),  
rendező Margareta Niculescu,  
díszlettervező: Ioana Constantinescu és Ella Conovici

*Én és a holt anyag* (1964), rendező  
Margareta Niculescu és Stefan Lenkish



*A királylány és a visszhang*  
(1976), rendező Margareta  
Niculescu

meghívásokat kapni, így megnyíltak a kapuk a fiatal bábjátékosok egyéni képzési lehetőségei előtt. Az volt a szabály, hogy a programot a hallgatóval, kívánságainak figyelembevételével egyeztetjük. Ők nyitottak voltak mindenféle művészi tevékenységre – segédrendezőként dolgoztak a készülő előadásokban, majd módszeresen mozgatósi technikákat tanultak (Tessék, kimondtam! Egy olyan kifejezés, amit igazán nem találok megfelelőnek). És megjött a kedvem ahhoz a kreatív munkához, amit úgy hívnak, hogy tanítás.

### **Az ötvenes és hetvenes évek nemzedéke**

Én magam az 50-es-70-es évek nemzedékéhez tartozom (esetleg ki lehetne bővíteni 1980-asra is), amely anélkül, hogy igazán spekulálnék rajta, magára vállalta azt a felelősséget, hogy megújítja a „világ legrégebbi színházát”: a bábszínházát. Tudtuk, hogy a válaszok nem tudják teljesen megvilágítani azt a hatalmas területet, amelyet a bábok foglaltak el, és amelyek a keleti hagyományokban gyökerezve nagyon különböző kulturális és színházi tapasztalatokkal rendelkeztek. A bábszínház számára a teatralitást jelöltük ki irányként, és felismertük a benne rejlő metaforikus és szimbolikus dimenziókat.

Fokozatosan mozdultunk el a radikális változások felé, jelentős megtorpanásokkal abban a sorrendben, ahogy a sürgősségét más művészetek világa diktálta. Új változások következtek be és itt csak azokat említem, amelyek szerintem kulcsfontosságú szerepet játszottak az esztétikai határok átlépésében, a kódok eltörlésében, valamint a műfajok és kategóriák alapján megszülető meghatározások megfogalmazásában.

*Elmozdulás a paravános bábjátéktól és az előadás paramétereinek megváltozása.*

A bábszínház nem volt már bezárva egy tradicionális színház szűk keretei közé, vagy más hasonló jelképes térbe, megszűnt az archetípusok tiszteltben tartásának szükségessége, a képzelet szabadon kiválaszthatta és megkomponálhatta a saját tereit. Az előadásnak szabad volt akár a teljes színpadot kihasználni. Akár egy asztal terére korlátozódní, bevonhatta a színész test/színpadát,

lehetséges volt akár egyszerűen egy üres térben dolgozni, amelynek fényvel jelölték ki a határait. Ez a szabadság erősen befolyásolta az előadást, formai és színpadi, valamint rendezési és dramaturgiai szempontból.

A bábu mellett láthatóan jelenlevő élő emberi test – amelyet évszázadokon át erősen láttatni akartak és gyakoroltak is a bábjátékos szövegeket, a költői (vagy akár tragikus, netán satirikus) jelenetekben –, egy olyan térben, ahol egyszerre láthatta őket a közönség, a bábjátékos és báb közötti viszony radikális megváltozását jelentette. Itt formálisan meg kell mutatni a színészi képességeket, míg folyamatosan emlékezni kell arra, hogy egy másik testet, a bábót is mozgatni kell. Ez kettős szerep, és a kettő közötti viszony, akár semleges vagy alárendelt, rokonszenves vagy ellenszenves, tiszta magyarázatot és hibátlan színpadi megközelítést kíván. Ez az új helyzet inspirációs forrást jelentett az írók számára is.

Egy másik döntő momentum volt a bábu figuratív aspektusától való eltávolodás, amelyet mindenféle anyagok beáramlása kísért – gyártott, sérült vagy hibátlan tárgyak, fa, papír, kiegészítők, különféle drótok, stb. használatában nyilvánult meg. Mindenféle trükkre, technikára szükség volt, hogy ezeket a jeleket színpadra lehessen állítani, és absztrakciójuknak humanitásértéket lehessen kölcsönözni. Ez megkövetelte az új kompozíciós értelmezést és mindenképp új animációs technikák kitalálását, oly módon, hogy a mozgást és a cselekvést teljes expresszív hatással alapozta meg, ahogy azt a dráma megkívánta. Ez a korszak teremtette meg a „tárgyszínházat”, azaz a tárgyjáték megszületését.

Mindezek az egymást követő lázadások gyökeres változásokat hoztak. A báb jellegzetességeivel és identitásával kapcsolatban olyan kérdések merültek fel, hogy figuratív vagy absztrakt-e, vagy hogy a különböző elemek keveredhetnek-e egymással, és milyen legyen a közönségével való kapcsolata. Mint annak a kellemességnek és kockázatnak a tanúja, amellyel ezek a változások jártak, amelyet nem kívánok történelmi szempontból beködoelni, inkább a játék és a báb kreatív szabadságával

kívánok foglakozni. Amit most tenni szeretnék, nem más, mint megragadni a bábjátszás állomásait a létezése óta tapasztalt szárnyalásai és megtorpanásai közben, és olyan kreatív emocionális és intellektuális erősségű közelségbe hozni, amely képes kifejezni egy állandóan mozgásban levő társadalom legmélyebb értelmét, és az emberi lényekét, amelyek alkotják.

Nem szabad kifejejtenünk a nézőt.

Az 1980-as évek a bábjátszás számára a legpezsgőbb évek voltak. A bábjáték „forradalma”, amely egy majdnem harmincéves periódust jelentett, magába foglalta bizonyos technikák és megközelítési módok visszautasítását, új színházi formák megtalálását, általában a más művészetekkel való kapcsolat kialakítását, különösen az előadóművészetekkel való viszonyát, módszerek, technikák és nyelvezetek keverését. Minden egy új költői világ megszületése felé vezetett.

Jelentős volt a bábművészet iránti érdeklődés. Modellként szolgált a színházi kísérletekhez, amelyek „próbálták megtalálni az új színház atyját”, azt, hogy ma már olyan helyet foglal el a művészet világában, amilyent megérdemel.

Van egy példa, amelyet meg szeretnék említeni, mert különösen jellemző. 1978-ban az Erasmus Alapítvány, amelyet évtizedekkel azelőtt alapított a holland királyi család, négy bábszínházi társulatot választott ki, és így kitüntette az általuk használt művészi nyelvezeteket is: egy hagyományos olasz színházat, a *Fratelli di Napoli*t, a francia *Yves Joly* együttesét, a román *Țândărică Színházat* és az amerikai *Bread and Puppet*et, egy társadalmilag elkötelezett társulatot. Az előző kitüntetettek Charlie Chaplin, Claude Levi-Strauss és Maurice Béjart voltak. A bábjáték iránti érdeklődés sokféle támogatási szinten nyert, úgy is, mint eseményeket vagy fesztiválokat támogató ösztöndíjak (kreatív vagy szervezési) formájában. A politikusok és a helyi adminisztratív szervezetek érdeklődni kezdtek a műfaj iránt. A kollegialitás iránti igény nyilvánvaló lett, és teret adott az együttműködéseknek, cseréknek és megbeszéléseknek. Az UNIMA projekteket javasolt és valósított meg, ami teljes mértékben megfelelt a szerepének. A turnék és fesztiválok egy kommunikációs platformot hoztak létre a művészek

számára, és megnövelték a bábszínházak közönségét. A fejlődés újabb lépcsőfokának figyelemre érdemes eredménye volt, hogy a felnőttek is elkezdtek érdeklődni a bábszínház iránt.

Egy mesterség, egy művészeti forma nagyon aktív-vá vált. Fiatal rendezők, tervezők, színészek és pantomimesek szerződtek bábos társulatokhoz vagy alapítottak saját társulatot, mint kísérletezési teret, ahol megtalálhatják és kifejezhetik saját vágyaikat, mások meg tréningeken vettek részt vagy iskolákba iratkoztak be. Ez a sokféle aktivitás produktív mozgalmat, ugyanakkor sok új ötletet és álmodást hozott létre.

### **A Nemzetközi Bábművészeti Intézet (Institut International de la Marionnette) megalakulásának története**

*„A csúcson tartsd a szemed,*

*de mi a lábad előtt van, észrevenni ne feledd.*

*Az utóbbi nem a korábbtól függ.*

*Ha már a csúcsot látod, ne hidd, hogy megérkezél.*

*Légy biztos a következő lépésben, de magad elé nézz, hogy egy magasabb céltől eltérítsen, meg ne engedd.*

*Az utolsótól függ az első lépésed.”*

(René Daumal: *Mount Analogue*)

Itt idézni szeretném Jacques Felixet, az alapítót és elnököt, akitől az alapötlet származott, egy Évelyne Lecucq-kal készített interjúból, amelyben megidézi azokat az emberpróbáló, de heves időköt: „Egyszerű. Az Intézet születése természetes következménye az 1972-es első Charleville-i Nemzetközi Fesztiválnak, [...] amely egybeesett az UNIMA tizenegyedik Kongresszusával: 800 kongresszusi résztvevő jött el a világ minden részéről!!! [...] A város lakói melegen köszöntötték őket, és kitűnő volt a hangulat! [...] ez után a nagy siker után újra megszerveztük 1976-ban. Sokan részt akartak venni rajta. [...] Felvetődött az állandó helyszín ötlete. 1979-ben volt egy másik fesztivál. A megnyitó előadás a *Till Eulenspiegel* volt, a bukaresti *Țândărică Színház* előadásában. A polgármester, a parlamenti képviselő és a szenátor a színházban voltak. Meggyőződtek a nemzetközi projekt érvényességéről.



*Niniga és Aligu* (1971), rendező Margareta Niculescu,  
díszlettervező: Ella Conovici és Dan Nemteanu

*Niniga és Aligu* (1971)



*A macska egymagában* (1976), rendező Margareta Niculescu



*Don Cristobal három felesége* (1965), rendező Margareta Niculescu, díszlettervező: Ella Conovici és Mioara Buescu



*Én és a holt anyag* (1964), rendező Margareta Niculescu és Stefan Lenkish



*Don Cristobal három felesége* (1965), rendező Margareta Niculescu, díszlettervező: Ella Conovici és Mioara Buescu

Megszerveztek egy találkozót, ahová elkísértek az UNIMA képviselői. És így történt, hogy a kezdeti Maison de la Marionnette projektünkben Institute International de la Marionnette lett. [...] Behoztam André Lebon, Charleville polgármesterét, Margareta Niculescut, Henryk Jurkowskit, mint az UNIMÁ-t képviselő alapító tagokat. Aláírtunk egy szerződésvezetést arról, hogy az UNIMA kötelezettséget vállal a képzés támogatására.

Figyeltünk arra, hogy a Centre National de la Marionnette köré csoportosuljunk, amelynek elnöke Christian Chabaud volt, az Unima-France, Marionnette et Thérapie és a Les Petits Comédiens de Chiffons képviselője. [...]”

Értetlenséggel és szkepticizmussal találoztunk: vajon nem merül-e fel a lehetősége annak, hogy a bábművészet elé akadályt gördít az intézményrendszer? Miért Charleville? Ki fogja venni a fáradságot, hogy idejőjön? Sokan a menedék kifejezészt részesítették előnyben...

Jacques Félix számára ez volt az a hely, ahová az emberek a bábművészet világából összegyűlhetnek, a barátság helyszíne, ahol a fegyelmet támogatták, ahol mind a „hagyományörzőket”, mind a „moderneket” szívesen fogadták.

Engem személyesen elkápráztatott az intézetben rejlő potenciál és azok a kilátások, amelyek ezekben az „energiaközpontokban” lehettek (hogy Kenneth White, skót költő kifejezésére hivatkozzam, akit szívesen idézek), és úgy értelmeztem, mint egy óriási, fontos kérdéseket felfedező területet. És sürgős igény volt arra, hogy pontosan ezt tegyék. Ha van olyan művészeti forma, amelynek sikerült elkerülni, hogy az évek során elkényelmesedjen, akkor az bizonyosan a bábművészet. Eljött hozzánk és korszakokon keresztül, földrészekon át, összekeveredve más kultúrákkal és évszázadokkal, sokarcú művészeti formává változott bizonytalan, elmosóduló határokkal.

1981-ben, jó francia szokáshoz híven, zászlók díszítette homlokzattal és a politikusok jelenlétében az Intézet hivatalosan megnyitotta kapuit. A támogató partnerek – akik annak a ragályos lelkesedésnek köszönhetően, a projekt újszerű természeté és az élet hatására, amelyet a városba hoztunk –,

a térség és a hivatal emberei nemsokára barátaink lettek. Közöttük volt Jacques Sourdille, az Ardenne-i Általános Tanács elnöke, munkatársai, Yves Pardonnet, Maurice Blin szenátor, Roger Mas, a polgármester, aki beleegyezését adta és biztosította a város nagylelkű támogatását, és akinek az utódai máig is folytatják, beleértve a mostani polgármestert, Claudine Ledoux-t, és Jacques Jeanteurt, a Kereskedelmi és Iparkamara alelnökét.

Találoztunk François Larose-zal, az első igazgatóval, aki különös figyelmet fordított arra, hogy minden a helyére kerüljön, hogy az Intézet funkcionálissá váljon, és fogadni tudja első tanárait és diákjait. A könyvtárat egy francia bábművész, Jean-Loup Temporal, az UNIMA Végrehajtó Bizottságának tagja régi könyvgyűjteményének adományozásával és annak köszönhetően nyitották meg. A szakmai képzés volt a program első erős pontja. Ez az én felelősségem volt.

A bukaresti „Bábos Stúdió”-beli tapasztalatom most visszaköszönt. Én is visszatértem a régi kérdéseimhez. Milyen tárgyakat tanítunk? Kinek szól a képzés? Mit akarnak a bábművészek? Hogyan válasszunk a technikai sokféleségre? Ki legyen a felelős a workshopokért és a gyakorlatokért?

Az első workshop három hónapon át tartott és 20 résztvevője volt. Csak marionettekkel foglalkoztunk, mert az volt a cél, hogy ezt az egyre ritkábban használt kifejezési formát segítsük fennmaradni.

Kísértett a gondolat, hogy tegyek egy olyan kísérletet, amelyben egy csoport olyan oktatót hozok össze, akik különböző művészi hatások és technikák képviselői, vállalva annak a kockázatát, hogy a különböző koncepciók és módszerek konfrontációhoz vezetnek, abból a célból, hogy egy összetett, pontos és ellentmondásos elemzési eredményhez jussunk. Ezért elhívtam Michael Meschke rendezőt és bábművészt, Jan Dvořák rendezőt és bábtervezőt, valamint Henryk Jurkowski színházértörténészt és színpadi szövegíró. Mindannyian szabadon dönthettünk módszereinkről és a hallgatókkal való kapcsolatteremtés mikéntjéről, legyen az a „hallgass és válassz” vagy „kövesd a példámat” megközelítés.

A résztvevők tehát az esztétikai nézőpontok és válaszok sokféleségével szembesülhettek, olyan

értelemben, hogy néha frusztrálva vagy magukat ösztökélve kellett dolgozniuk a saját arculatukon. A végeredmény nagyon pozitív lett. Sokan közülük ma is alkotó munkát végeznek ezen a területen. Mégis volt egy gyengesége: a képzés koherenciájának hiánya.

1983-ban François Leroze elhagyta az Intézetet és visszatért a Nemzeti Audiovizuális Intézethez, ahonnan hozzánk áthelyezték. Ez egy bizonytalan periódus kezdetét jelentette.

Volt egy találkozó Christian Chabaud, François Lazaro, Jean-Pierre Lescot, Alain Recoing, a Centre National de la Marionnette részéről, valamint Jean-Loup Temporal és jómagam között az UNIMA részéről. Megbeszéltük az Intézet jövőjét, és hallgatólagosan egy iskola alapításának lehetőségét. Mindenféle ötletek és felvetések születtek, megidézve az utópisztikus múlt szelleméből eredő, az *iskola mint laboratórium* vagy az *iskola mint manifesztum*, és a *Bauhaus* álmát. Ezek a szempontok vezették az azzal kapcsolatos megbeszéléseket, amelyek nemsokára az École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette lett. Valóban, ahogy az ESNAM tanári kara megalakult 1987-ben, Henryk Jurkowski, François Lazaro, Jean-Pierre Lescot és Alain Recoing, a későbbiekben Claire Heggen és Jean-Luc Félix, mindannyian segítettek nekem ezeken a nehézségeken túljutni. Az volt a dolgunk, hogy közösen megtaláljuk a válaszokat az iskolát illető kérdésekre.

### **A tanítási módszerek megtalálása**

Adott volt az előadóművészetek fejlődéstörténete, az új nyelvezet iránti igény, az új technológiák sürgetése, a formák és terek szétszóródása, nem volt lehetséges már zárt gazdaságként, önellátó módon dolgozni, és a színház különböző aspektusait ugyanolyan szintű kompetenciával kezelni. Ezért ki kellett találnunk egy újfajta struktúrát, olyat, amely állandó jelleggel mobilis volt, a hallgatókra figyelt és következőképpen sokkal hatékonyabban látta el a tanulási igényeiket, olyan értelemben, hogy kiegészítő szerepet játszott.

A tematikus műhelymunkák szokás szerint egy specifikus téma köré összpontosultak, az írástól

kiindulva a tervezésig és bábkészítésig. Voltak különleges nyelvezetek, mint például az árnyjáték, az ujjbábok, a színész, az élettelen tárgy, a hang, a test és a látványszínház, továbbá az „új technológják”, válaszként a Zeitgeist mozgalomra. Ezeket a workshopokat olyan művészek vezették, akik sajátos stílusukról és kreatív eredetiségükről voltak ismertek, többek között Joan Baixas, Henk Boerwinkel, Jan Dvořák, Philippe Genty, Gavin Glover, Claire Heggen, Henryk Jurkowski, Josef Krofta, Jean-Pierre Lescot, Leszek Mądziak, Michael Meschke, Hoichi Okamoto, Alain Recoing, Ilka Schönbein, Roland Shön és Frank Soehle.

Olyan mesterkurzusok, amelyekben az egyéni tudás átadási módja fogant meg, és amely biztosította, hogy a résztvevők különleges egyéniségekkel találkozzanak, az adott tapasztalatban csoportosan részesüljenek, és olyan lenyűgöző személyiségek vezetésével dolgozhassanak, mint Jim Henson, Tadeusz Kantor, Peter Schumann, Josef Svoboda és mások.

A tanítás és a tanulás nagyon személyes folyamat, amely feltételezi az elfogadást és az elutasítást. Mind a mester (tanár), mind a hallgató kockázatot vállal, le kell csupaszítania magát mások előtt, nyitottnak kell lennie, és készen kell állnia arra, hogy mélyre ásson magában mások szeme láttára. A keleti mesterek alkalomszerű műhelymunkái által mi, más test-tudattal rendelkezők eltérő tapasztalatokban részesültünk, megnyitottak előttünk egy másfajta spiritualitású ismeretlen világot, amely szigorú ősi kódrendszeren alapul. Felajánlották a lehetőséget, hogy felújítsanak egy hagyományt azáltal, hogy kölcsönöztek diákokat, hogy az őket érdeklő témákban kutatásaikat elvégezzék. Ezek közül néhányan: Yang Feng (Kína), Yoshida Minotaro (Japán), Koryū Nishikawa IV (Japán), Nyoman Sumandhi (Bali), Asep Sunandar (Indonézia).

Amikor 1985-ben kineveztek az Intézet igazgatójává, legfőbb gondom az volt, hogyan adjak erős és megkülönböztető identitást a rám bízott intézménynek. A bábművészetnek sürgősen szüksége volt arra, hogy eredetiségét más művészetekkel egyenrangú színvonalra emeljék. Szükséges volt megválaszolni azokat a kérdéseket, és feltevéseket,

amelyeket más művészeti formák kínáltak, még azon az áron is, hogy az autonómiáját is feladja, de ugyanakkor receptív is tud lenni a rendezők, koreográfusok és művészek érdeklődésére. Szükséges volt kijelölnünk az Intézet célkitűzéseit, ki kellett nyitnunk a bábművészetet, bátorítani más diszciplínákkal való kapcsolatát, ismertebbé tenni, bátorítani a kutatást, támogatni az új munkákat, reklámozni a kísérleteket, kapcsolatban lenni a kutatókkal, fejleszteni a tanítási és képzési módszereket.

### **Intellektuális kereszt-megtermékenyítés**

Ennek a kutatási területnek a kijelölése egy pontos meghatározást igényelt. Hogy ösztönözzük a kutatók érdeklődését, kezdeményezni kellett, hogy a figyelem a nemzetközi problémákra irányuljon, nemzetközi szimpozionokat szerveztünk, azután pedig ambiciózus kiadói és rezidens programokkal a bábszínházhoz igyekeztünk csábítani a történészeket, az elméleti szakembereket, a szociológusokat és az antropológusokat. Ebben Brunella Eruli, Henryk Jurkowski, Didier Plassard voltak a szövetségeseim. Mielőtt ezt tettük volna, a bábozás túl közönséges, túl nyers, túl parancsoló volt a mélyreható tanulmányozáshoz. És mégis, évszázados hagyományával, a művészettörténeti és történelmi fejlődésben és forradalmakban játszott szerepe miatt, voltak olyan időszakai, amelyek kitűnő területet kínáltak a kutatáshoz és meghatározáshoz. Jelentős anyagi forrásokra volt szükség, hogy bátorítani tudjuk az iskolán belüli bábszínházi kutatást. A bábos könyvkiadásban található résekre válaszként, az intézet kiadóvá is vált, elindítva egy új tevékenységi területet. A publikációk a történeti és az elméleti munkákra szakosodtak. A *PUCK. A báb- és más művészetek* című folyóirat 1988-ban indult el.

Egy másik kulcsfontosságú projekt a Villa d'Aubilly Alapítvány volt, amelyet 1996-ban indítottunk és alapvető forrást jelentett a kutatóknak. Könyvtárával és médiaközpontjával egyedi forrásként szolgált minden művésznek, kutatónak, egyetemi tanárnak, aki el akart mélyülni a bábszínházzal kapcsolatos gyakorlati és elméleti munkában.

Egy ösztöndíj-rendszer beindítása megkönnyítette az együttműködést, miközben az Intézet Gyűjteményi

Központja rendszeresen gazdagodott új és régi könyvekkel, létrehozta saját vizuális dokumentációját a meszterkurzusok és műhelymunkák eredményeinek rögzítése révén az ESNAM hallgatók előadásában, valamint az új előadásaik felvételeivel. Egymás kiegészítésének szellemétől vezérelve partnerségben az Intézet kapcsolatokat létesített más központokkal és könyvtárakkal a Réseau International des Centres de Ressources megalapításán keresztül, amelyet a nemzetközi kapcsolatok megerősítésére, a dokumentumok cseréjére, kutatási tervek megosztására, valamint konferenciák és szakmai viták szervezésére terveztek.

Meggyőződésem, hogy egy adatgyűjtő központ több annál, mint hogy egyszerűen dokumentumokat őriz, azt hiszem, hogy lényeges szerepet tölt be a dokumentumok felkutatásában és a dokumentáció elkészítésében. Ahogy haladtunk előre, új ötletek és kezdeményezések születtek, amelyekre reagálni szerepünkben kifolyólag nekünk volt lehetőségünk, mint ahogy a gyakorlatba való átültetéshez is mi tehetünk a legtöbbet.

### **Az Intézet: egy fórum**

Felsorolni sem tudom a fontos kongresszusokat és összejöveteleket, amelyeket az Intézetben tartottunk, sem azt az energiát elfelejteni, amelyet a résztvevők kihoztak magukból. Ezek az alkalmak a munka kapcsán teremtődtek meg, de világos, hogy az együttléttel igazi örömet szerzett mindenkinek. Igazi ünnepi szellemben éltünk. Ezek a nemzetközi összejövetelek tematikus alapon szerveződtek, és részei lettek az Intézet sok akciójának, kombinálva a beszélgetéseket, bemutatókat, performanszokat és gyakorlatokat, a résztvevők mindenféle reflektív és kísérletmegosztó tapasztalatát.

Lehetőséget biztosítottak a bábművészet és más művészetek közötti kapcsolat megteremtésére, így 1992-ben megszervezésre került a *Zene és mozgás* elnevezésű program, amely határkövet jelentő esemény volt. 1990-ben és 1993-ban együttműködést kezdeményeztünk a bábművészeti iskolák között, azzal a céllal, hogy összefoglaljuk az új tanítási ötleteket, gyakorlatokat és az előadóművészetekben kialakult változásokat.

Ezt a sokirányú princípiumot fellelhetjük a Rencontres Internationales des Enseignements Artistiques-ban is, amelyet 1996 és 1999-ben tartottak meg. Ennek az volt az alapötlete, hogy olyan iskolákat hozzunk össze, amelyek különböző művészeti elvek szerint dolgoznak, és emellett a tanítással kapcsolatos új kutatásokat is ösztönözni képesek. Az Intézet ambiciózus kulturális projektje kéz a kézben haladt a hasonlóan ambiciózus esztétikai projekttel. A kutatásnak, képzésnek, műhelymunkáknak, összejöveteleknek mindig van egy kreatív dimenziójuk, egy művészetet teremtő missziójuk. Ilyen módon az Intézet fontos kreatív kerékká vált, amely az új előadások varázslatát generálta. Bármikor lehetséges, hogy a tanítási projekteket arra bátorítsák, hogy előadások jöjjenek létre. Végző soron ez az igazi funkciójuk.

Ebben az értelemben Lucile Bodson, aki 2003 óta az Intézet igazgatója, különös figyelmet szentel a fiatal végzetek szakmai karrierjének. Van egy program, amely elsősorban az ESNAM hallgatóit érinti, és amely számon tartja és támogatja az ígéretes fiatal művészeket a kutatásban, kísérletezésben, a tervezett produkció megvalósításában.

Ez a támogatás a fiatal kezdő bábművészek számára igazi kreatív ugródeszkát jelent karrierjük szempontjából, ugyanakkor friss vért is hoz a bábművészet számára. Támogatja a fiatal művészeket kreatív projektjeik kivitelezésében, gondoskodik erőforrásokról, a munkához szükséges próbalehetőségekről, és jelentős háttér-támogatást nyújt az előadások létrehozásához.

### **A tanítás sokirányú megközelítéséért**

*„A színház jövője hasonlóképpen függhet attól a munkától, amelyet az iskola végez.”*

(Margareta Niculescu)

Ez a rövid összegzés aláhúzza azt a mélyen gyökerező meggyőződésemet, amely a tanításról való gondolkodásomat tükrözi, és jelentős részét teszi ki alkotó munkámnak. 1987-ben az ESNAM az első és egyetlen intézmény volt, ahol felsőfokon tanulmányozni lehetett a bábművészetet Franciaországban. Az iskola és az anyaintézmény mostanra olyan

entitást alkotnak, amelyhez hasonló a világon nem létezik. Én szilárdan hiszek az iskolában, miközben tudatában vagyok annak, hogy ez egy intézmény. Van valami ijesztő ebben a szóban?

Mindez magában foglalja az iskoláról való elképzeléseket, úgy, ahogy a nagy újítók napjainkig érvényes nyomot hagytak maguk után. Mindazokra igaz ez, akik változást hoztak a színház világába; mindazokra igaz ez, akik bevezették a kihívást és a lázadást a színházba, és ezáltal az oktatásba is. Mint az íráskor és dokumentumok raktára az iskola az a hely, ahol be lehet lépni a történelembe. Az iskola a nyugati és keleti művészetek találkozóhelye, az ötletek laboratóriuma. Meg a „bizalom”, amely újratemeri a színházat.

Az az igény, hogy válaszokat találjunk, bátorítani fogja a bábművészt, az ezermestert és a szokatlan megoldások hívét – hogy beiratkozzon az iskolába. No de milyen iskolába? – vagy inkább milyen iskolákba? Olyanokba, amelyek minden alakban és formában segíteni képesek a kibukkanó kreativitásukat?

A lényeg, hogy felkeltsük a hallgató érdeklődését, szembesítsük valamennyi diszciplínával – a tervezéstől a rendezésig, a magasan fejlett technológiáig –, hogy tökéletesen megtanulja, vagy találja meg legalább az egyikben önmagát. És utután? Mi az a közlés? Képes-e valaki egy különlegesen eredeti megközelítésből igazán alapszintű, általános dolgokat tanítani? Az alkotótól függ, hogyan kövesse a saját útját, saját intuícióját és kulturális, esztétikai, etikai érzékét.

És mindenekeelőtt: milyen legyen a hallgató? Mi lehet egy újoncból, aki a tanára „karizmájával” találkozik? Hogyan fejezze ki gondolatait, elképzeléseit és a hitét, anélkül, hogy a tanár ránehezedjen teljes súlyával?

Hogyan lehet elkerülni, hogy domináljon valaki, akár akaratlanul is, és közben semmit se veszítsen el a közlés és együttlét gazdagságából? – gondolja a diák. Kiegészítésként, hogyan látja a színházat az iskola? És a színház tudatában van-e annak, milyen erjesztési folyamatot jelent az iskola: kíváncsi-e arra, milyen elképzeléseket képvisel?

A Robert Abiracheddel folytatott beszélgetésem után – abban az időben ő volt a Kulturális Minisztérium

Színház- és Előadóművészetekért felelős képviselője – végre elhatároztam, hogy belevágok. Úgy történt, hogy neki is meghatározó szerepe volt az iskola létrehozásában.

Úgy kellett gondolnunk az iskolára, mint egy olvasztótégelyre, ahol a fiatal művészek kitalálnak egy pompás ötvözetet, olyan valamit, ami meggyorsítja, hogy a művészetük értelmet nyerjen.

Az iskola sokoldalúsága, az előadóművészetek egyik elismert vonása, tanítási értelemben, megdöbbentően messze le volt maradva. Vagyis a bábművésznek, aki színházi ember, biztosítanunk kell egy a színészével azonos alapképzést; és meg kell teremtenünk egy olyan dinamikát, amelyben az érintett hagyományos mozgatótechnikák kiterjedhetnek a leginkább kísérleti és leginkább összetett gyakorlatokig. A klasszikus bábtechnikák a bábszínésznek lehetőséget kínálnak – abban a végnélküli keresésben, hogy megtalálja a megfelelő művészi kifejezés birodalmát –, hogy az általuk ismertén kívüli „ágazatok”-kal is találkozhatnak. Így meg kellett bizonyosodnunk, hogy a zord sors fitorai által anyaszínházi támasszá váltunk, miközben észben kellett tartani, hogy az alapok megragadása nélkül a művészet a dilettantizmus bölcsője: hogy még Yehudi Menuhin is a skálázással kezdte. Az iskola aztán hangsúlyt helyezett az olyan művészekkel való kapcsolatra, akik megfogalmazták és újraértékelték a színházzal kapcsolatos elképzeléseiket és kísérleteiket. A tanulóknak ez egy olyan információs kincsésbánya volt, amelyből válogathattak, hogy megrajzolják saját kreatív területüket és útvonalukat. Lehet, hogy a legjobb tanítási módszer a feloldás és a kíváncsiság fenntartása. Szóval, mindenekelelt „tanítanunk” kellett a színház iránti szenvedélyt és az elképzelhető tapasztalat örömet. Ezekkel a problémákkal küzdve, és a kételytől és bizonytalanságtól sújtva, úgy éreztem, hogy meg kell ismernem minél több színházi embert, alkotókat és tanárokat, akik ismertek voltak a gyakorlati tapasztalataikról és a nyitottságukról. Lehengerelt az a melegség, ahogyan Antoine Vitez, Jacques Lecoq, Jean-Pierre Miquel és Alain Knapp a közlekedésemet fogadta, és akik türelmesen meghallgatták végnélküli kérdéseimet, és készenlétükről biztosítottak gondolatébresztő válaszaikkal.

Távol attól, hogy bezárná magát egy zártkörű akadémiai mozdulatlanságba, az iskola tantervének teljes időben kapcsolatban kell lennie a jelen idejű kultúrával, az előadóművészetekkel és a társadalommal. A számomra tanulságos modell a konzervatóriumoké volt, ahol többnyire egy állandó tanári kar ugyanazokat a változatlan tantárgyakat tanította évről évre. Nem hiszem, hogy manapság egy ilyen fajta törekvés – teljes ellentétben az élő színházzal – fel tudná pezsdíteni egy hallgató kreativitását.

A bábművész rendelkezik egy különleges érzékenységgel, olyannal, amely kinyitja őt arra, hogy igénye legyen egy sokarcú színházhoz, amelyben a gesztus, még mielőtt kifejezési formává válna, már valójában „életbe-fecskendezési” mód? Minden anyag tartalmazza a maga energiáját, sűrűségét, hangzását és hajlíthatósági fokát; ezeket a bábjátékos állandó jelleggel keresi, készenlétben, tudva azt, hogy együtt kell működnie az ellenállással, ki kell olvasnia belőlük a válaszokat, amíg a képzeletére gyakorolt hatásuk kényszeríti az anyagot, hogy kilépjen a mozdulatlanságból.

És azután milyen tanításra van szükség, hogy felkészítse a bábjátékos-színészt fizikailag, hogy kinyíljon egy kapcsolatra egy fiktív testtel és beengedje őt mind egy valóságos, mind pedig egy képzeletbeli területre? A színházi *persona*-keresésben milyen messze megy el a színész és a bábjátékos együtt egy azonos úton, és mikor válnak el az útjaik?

Mikor igazi a mestermunka, amikor a játékos majdnem a saját testében érzi a bábu testét – azok az annyira élő artikulációk, a súly, a térfogat és az anyag – egy organikus szervezet már megalkult. El kell képzelnie a bábót, íme – és megtartania azt – a fejében. A báb átveszi az időt, a ritmust, a beszédet, a légzést. Tudja, hogyan kell megtartani a csendet, azt a feszültség-forrást ugyanúgy, ahogy a mozdulatlanságot, amely zavart és bizonytalanságot teremt. Ezek mind olyan tényezők, amelyek megkövetelik a függetlenségét, a saját autonómiáját, mint olyan önálló karakteréé, akinek saját gondolatai vannak.

Bábművészetet tanítani nagyon komplex tevékenység, amely időt, pénzt, felkészülést, aprólékos és fáradhatatlan munkát igényel. Hibás lenne, ha „szűk

skálán” vizsgálnánk, mint egy miniatűr drámatanítási lehetőséget. Így gondolok a „bábművészet” tanítására – szándékosan használom a szót annak tudatában, hogy néhány választást nehéz lesz a gyakorlatba ültetni és nem lesz szükség rá, hogy mindenki egyhangúlag elfogadjá. Különben is, nem hagytam el én magam is egy csomó utópisztikus ötletet és elképzelést az utam során?

Mint igazgató azt akartam, hogy az iskola azt a fajta intenzitást testesítse meg, amelyet egy színházi társulat: egybegyűlve, olyan szellemben, amely egyszerre kreatív és nyitott a kinti kapcsolatokra és új ötletekre, rendezőkre, tervezőkre, drámaírókra, bábjátékosokra, színészekre, koreográfusokra, zenészekre, világosítókra, akik készek kutatni, lelkesedve és kihívásoknak megfelelően, hogy a saját tapasztalataikon keresztül jussanak el önmagukhoz.

### **Átfogó, sokirányú tanítás**

A hallgató az iskola célkitűzésének magva. A sokirányú érdeklődés szabadon engedi őt, hogy kipróbáljon más színpadi sajátosságokat, és személyiségét a választás szabadságának autonómiája felé terelje. Ezekon a találkozási hatótávolságokon keresztül a saját kreatív képességeinek és vágyainak tudatába kerülhet, megszerezve útja során azt a képességet, hogy találkozzon a sokarcú színház igényeivel.

### **Az iskola céljai és célkitűzései**

Az iskola azért létezik, hogy bábszínészeket képezzen, magas szintű szakmai tudású művészeket, akik gyakorolni képesek azt minden formális összefüggésben; válaszolva annak jelenkori igényeire; átadva a hivatást és a művészi tapasztalatot, amelyben a tanulás és a kutatás állandóan kéz a kézben halad; segíteni az új kreatív energiák fejlesztését; az instrukív és a kreatív szintet együttesen behozni az előadásba.

Az én színházi szemléletem és az előadóművészetek általában arra vezettek, hogy a tantárgy

formálását kreatív emberekre bízam. Olyanokra, akiknek reális adottságaik voltak arra, hogy kézben tartsák, akik eléggé lelkesek, és merték a saját elképzeléseiket és projektjeiket egy szintre helyezni a diákokkal való kísérleti munkával. Akár színházigazgatók vagy mások, az ő tudásuk és tapasztalatuk csak bővíteni tudja az iskola elméleti és gyakorlati horizontját.

A tanítás az átadás, a tanulás, az alkotás útján jön létre – de az improvizáción keresztül. Mindezek arra szolgálnak, hogy kibontsák a hallgató személyiségét.

Zárásképpen olyasmir szeretnék hangsúlyozni, amit lényegesnek tartok: készenlétben kell tartani a hallgatót, bátorítani kell arra, hogy aktívan válaszoljon, nyitott maradjon, életben tartsa a saját véleményét, hogy azt ahhoz a mindig korlátozó erjesztőhöz, az idő rövidségéhez tudja igazítani. A diáknak meg kell tanulni az iskolában a kockázatvállalást, azt is vállalva, hogy elkényeztetheti őt.

A tanítás egy életre szóló projekt. Olyan, amit csak igazi kreatív elkötelezettséggel, szigorúsággal és szenvedéllyel érdemes csinálni.

Az én preferenciám a multidiszciplinaritás felé vezetett, de a program túlterheltsége valószínűleg a hátránya volt.

Az elemzés végső következtetéseként el kell mondanom, hogy minden iskola vezérelve, metodológiai és pedagógiája csak akkor értékelhető, ha van utóélete. Ideális iskola nem létezik. Vannak tehetséges diákok és tehetséges tanárok. Hasonlóképpen vannak tiltkozások- felháborodások, és éppenséggel – szakadások. De az iskola megbirkózik mindennel, ami segíthet, hogy egy újfajta színház kifejlődjön.

*Novák Ildikó fordítása*

*(Passeurs et complices: Institut international de la marionnette / École nationale supérieure des arts de la marionnette, édition bilingue français-anglais, 2009, Ed. L'Entretemps Editions. p.28–61.)*



*Könnycsepp királyfi*  
(1982), rendező Margareta  
Niculescu

*Könnycsepp királyfi* (1982), rendező Margareta Niculescu  
Képek forrása: Tândărică Színház Archivuma



## THE EXPERIENCE OF EXPERIMENTATION

In her writing from 2009, Margareta Niculescu reviews her career from its beginning when she came to puppetry. Her narrative continues through her work as a teacher, and on to establishing and working at the International Puppet Institute in Charleville (Institut International de la Marionnette). The institute opened officially in 1981. Its first director, François Lerose, did his utmost to make the institute functional so that it could receive its first teachers and students. In 1983, however, Lerose left the institute and Niculescu became the new director. She writes, "When I was appointed Director of the institute in 1985, my main concern was how to give a strong and distinctive identity to the institution entrusted to me. . . . Puppetry urgently needed to enhance its authenticity to the same level as other arts. It was necessary to answer the questions and assumptions that concerned other art forms, even at the price of giving up its autonomy. We needed to be receptive to the interests of directors, choreographers and artists. It was also necessary to set objectives for the institute, to open up puppetry, to encourage its relationship with other disciplines, to make it more widely known, to encourage research, to support new jobs, to promote experiments, to connect with researchers, to develop teaching and training methods."

The school and its mother institution is now an entity that has fulfilled these goals and is unique in the world.



**Balogh Géza****RÉV ISTVÁN ÁRPÁD ÉS A NEMZETI BÁBSZÍNHÁTÉK**

2018-ban egy pompás képeskönyvvel lepte meg a bábjáték iránt érdeklődő olvasókat az OSZMI Bábtárának három lelkes fiatal munkatársa, Hutvágner Éva, Lovas Lilla és Simándi Katalin.<sup>1</sup> A majdnem négyszáz oldalas kötet formája egy vastkos vázlatfüzetre emlékeztet, amely tökéletesen illik Rév István Árpád (1898–1977) szelleméhez. A frappáns utalás azt sugallja, hogy a könyv főhőse hosszú és küzdelmes élete során mindvégig elsősorban képzőművész volt és maradt, pedig mindenáron bábszínházat akart csinálni. Ez utóbbi álmát azonban mindössze négy évben keresztül sikerült életben tartania.

Rév színháza – és egyben nem mellékesen Magyarország első állandó játszóhellyel rendelkező, hivatásos művészi bábszínháza –, a Nemzeti Bábszínháték 1941. március 17-én nyílt meg a főváros VI. kerületében, a Podmaniczky utca 8. szám alatt, az egykori István Király Szálló épületében. Látszólag a legreménytelenebb pillanatban. Teleki Pál miniszterelnök két hét múlva öngyilkos lett, Magyarország megtámadta Jugoszláviát, három hónappal később pedig beléptünk a háborúba. A háborús félelem egy ideig mégis kívül maradt a békebeli hangulatot árasztó, tulipánmotívumokkal díszített portálú, százharminc néző befogadására alkalmas, elegáns és meghitt színház falain. A Nemzeti Bábszínháték első három esztendeje valóságos diadalmenet volt; gyermek- és felnőtt-előadásainak nézettsége a legmerészebb álmokat is felülmúlta.

Legnagyobb sikerét a színházavató bemutatóval, a *Toldival* aratta; egy kolozsvári vendégjátékkal együtt hétszázötven alkalommal került színre ifjúsági előadásban és felnőtteknek. A hatszázadik

előadás előtt tartott beszédében Kárpáti Aurél így méltatta a Nemzeti Bábszínháték tevékenységét: „Amit ez a kis színház játékaiban, figurákban, látható és láthatatlan szereplőkben, írott és mondott szóban, énekekben, zenében és díszletben ad: minden ízében *színmagyar* és *művészi*. Éppen ezért nevelő hatása rendkívül komoly és jelentős. Thália tiszta templomocskája ez, amelyre szükség van, s amely sokáig hiányzott a főváros fejlett színházi életéből. Igazi színház, sok nagy színháznál különb, mert híven és hittel tölti be vállalt feladatát. Fontos kultúrmissziót teljesít. Megérdemli hát, hogy becsüljük és szeressük. Sőt, hogy immár dicsekedjünk is vele. Egészen kicsit...”<sup>2</sup>

A kiváló és nagytekintélyű kritikus szavai azonban néhány év múlva, a koalíciós időszak zűrzavarában, majd a „fordulat évét” követő kemény diktatúra idején már fabatkát sem értek. Rév elszánt beadványaira, tervezeteire nem érkezett válasz. Az első magyar bábszínház direktora 1945 szeptemberében még tartott egy utolsó bemutatót, de az infláció és a kultúrpolitika gáncsoskodásai lehetetlenné tették a folytatást. A kultuszminisztérium diákotthonot nyitott az épületben. A színháztermet konyhává és étkezővé alakították át. Rév hiába fellebbezett, küzdött körömszakadtáig, színházát végleg bezárták. Az új hatalom – szakítva a múlt valamennyi emlékével – minden korábbi kulturális terméket el akart törölni a föld színéről, és új alapokra kívánta helyezni a közönség ízlésének formálását.

Rév magányos harcos volt. Színházában mindent egymaga csinált: írt, átdolgozott, rendezett, bábokat, díszleteket, plakátokat tervezett, fiatal társulatát a bábszínészet mesterségére tanította. Művészi

1 BÁBOSOK KÖNYVE. Rév István Árpád képeskönyve. Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Bábtár 4. Budapest, 2018.

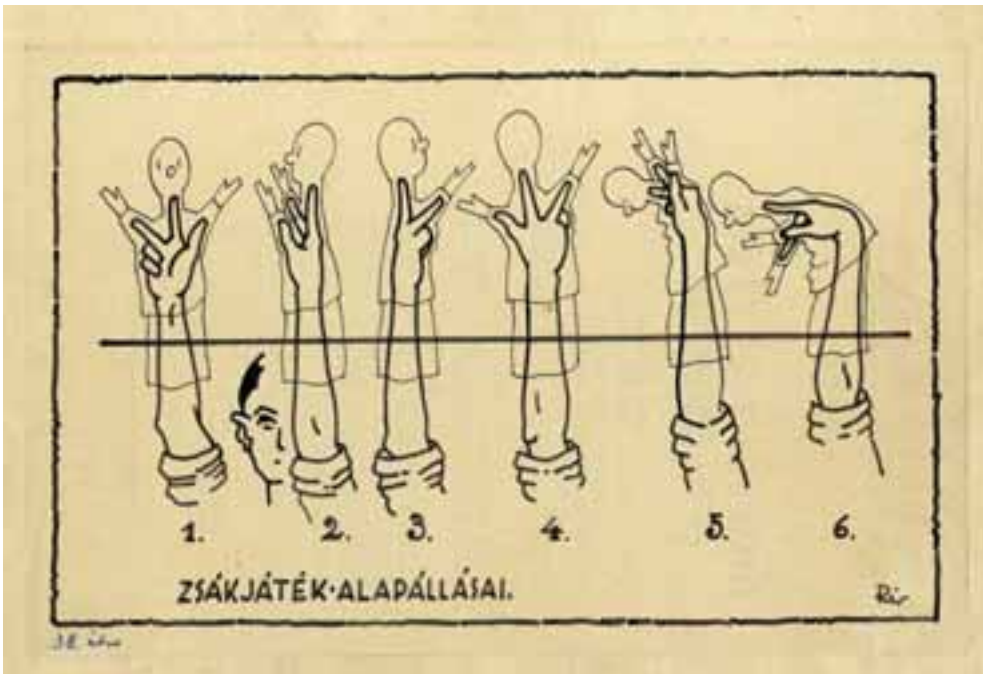
2 Kárpáti Aurél (1884–1963) ünnepi beszéde. Gépirat. OSZMI Bábgyűjtemény, Rév-hagyaték, 5. album.



Henri Signoret bábjátéka



Burattini (zsákJáték) ábrája



A kesztyűsáb mozgásának hat alapállása, a testtartások bemutatása, kéztartása

elképzeléseit össze tudta egyeztetni a közönség igényeinek kielégítésével. Amit színpadra állított, mindig tiszta lelkismerettel, mély meggyőződésből hozta létre. Nem követte elődei hagyományait, számos okból az ő munkáját se folytatta senki. Elődeivel, Orbókkal és Blattnerrel ellentétben őrá nem hatott a vásári bábjáték. Gyermekkori élményei közt nem hivatkozott vásári mutatványosokra, csak egy fényképészegéd bábjátékára. Viszolygott a vásári bábjátékosok harsány rögtönzéseitől. A minden részletében kidolgozott, tudatosan létrehozott művészi alkotásban hitt. Az a cél vezérelte, hogy bebizonyítsa: a bábjáték több, értékesebb annál, mint amit a Népligetben vagy a városligeti Vurstliban lehet látni. A színház mai fülünknek kissé erőltetettnek hangzó elnevezésével is azt kívánta hangsúlyozni, hogy a „bábszínháték” több mint a bábjáték. Közelebb van a „nagy”, élő színházakhoz. Ezért színháza működését is úgy szervezte meg, mint bármilyen műfajú drámai intézményét. „*A Paprika Jancsi a Liget mulatsága... – írja. – A salzburgi, nürnbergi, parisi bábjátékok már művészetet megközelítő mutatványok. A Nemzeti Bábszínháték tökéletes művészi élmény: az első bábszínház felnőttek számára.*”<sup>3</sup> Egy tragikus korban, tévedéseivel, ellentmondásaival együtt korszakos tettet vitt véghez: magas színvonalú, sikeres, hivatásos bábszínházat hozott létre saját erejéből.

A *Bábosok* könyve című összeállítás nagy és határozott lépést tesz egy Rév Istvánról szóló monográfia megszületéséhez. Hutvágner Éva tömör és lényegre törő előszava számos új információt közöl, és rendet tesz a korábbi tévedések eloszlátása érdekében. Először olvasható a társulat tagjainak majdnem pontos névsora. A bevezető a tagsági könyv névjegyzéke alapján nemcsak a színészként működő tagokat sorolja fel, de közli az állandó kiségitő

személyzet (díszítő, titkár, hangtechnikusok, díszletfestő) nevét is. Még az ösztöndíjas Bod Lászlót is megemlíti, aki – mint 1949-től az Állami Bábszínház első igazgatója – valamilyen formában mégiscsak a folytatást jelenthetné, ha az államosításokor kialakuló „szocialista” szellem ezt lehetővé tette volna. A felsorolásból csak két név maradt ki, Tamás Benő<sup>4</sup> színész és Laurisin Miklósé<sup>5</sup>, aki a zenei vezető fontos szerepét töltötte be. (A „lön a bábos” című plakát, amely a színház indulásáról tájékoztatja a közönséget, zenei igazgatóként titulálja.)

A *Bábosok* könyve nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy az 1970-ben megvásárolt hagyaték alapján átfogó képet nyújtson Rév István szerteágazó elméleti és gyakorlati tevékenységéről. Az első rész egy rövid báb történeti összefoglaló után Rév bábdramaturgiai elveit foglalja össze. A *Bábtípusok és technikák* címszó alatt négy bábtípust, a „burattinit”, vagyis a zsák-bábot, illetve kesztyűsbábot, a marionettet, a wayangot, azaz a pálcás bábot és az árnyjátékot mutatja be elmés rajzok segítségével. Az anyag egy 1947–48-ban tartott előadássorozat alapján ismerteti meg a bábjáték alapvető technikai tudnivalóival. A *Díszlet, dekoráció, trükk* című fejezet közelebb visz Rév bábszínház-eszményéhez, ahol a bábnak mozog a szeme, a füle, a szája, égnek áll a haja, szivarozik és számos más hatásos elemet használ fel. Hasonló trükköket alkalmaz időnként a díszletben, a jelmezben és a világításban is. „*A bábjáték soha nem veszíti el teljesen mutatványos jellegét, a bábelőadások meglepetésekre épülő vizuális dramaturgiája Rév István Árpád színházában és elképzelésében is fontos szerepet játszott. Jelen fejezet ennek megfelelően olyan színpadi trükköket, megoldásokat sorakoztat fel, amelyek a díszlet vagy a bábfigura egy-egy ötletes megoldását mutatják be*” – olvashatjuk a könyv összeállítóinak egyik kommentárjában.

3 Rév plakát- és újsághirdetése, 1941. OSZMI Rév-hagyaték, I. album.

4 Tamás Benő (1888–1956) számos fővárosi és vidéki színháznál játszott. 1951-től a Magyar Néphadsereg Színháza tagja volt. Rév színházában 1943-tól működött, többek között Toldi Györgyöt játszotta. Jellemző, hogy a Magyar Színházművészeti Lexikon felsorolásában sem szerepel a bábszínházi működése.

5 Laurisin Miklós (1899–1949) a Nemzeti Zenede, majd a Fodor-zeneiskola, 1930-tól a Zeneakadémia zeneelmélet-tanára. Ő komponálta a *Toldi kísérező* németjátékát is. Selmecei Elek *Világhódító bábok* című 1986-ban megjelent könyve tévesen a fivérért, Laurisin Lajos (1897–1971) operaénekest említi helyette a színház zenei vezetőjeként. Ugyanő több más téves adatot is közöl a Rév-társulat tagjaira vonatkozóan.

A Színpadépítés és színpadtechnika egy 1947-ben megtartott kéthetes bábtanfolyam anyagát tartalmazza, amely az ekkor már végleg megszűnt Nemzeti Bábszínháték színpadának leegyszerűsített, „utazó” változatát ismerteti. A Tervek a díszletről vallott felfogása mellett elsősorban Rév színházának különös sajátosságával, a bábok öltöztetésével ismerteti meg az érdeklődőket. Színházában csak meghatározott számú báb volt, amelyeket – akár csak az élő színház színészeit – öltöztettek és maszkíroztak. Paróka, bajusz, állszakáll, smink került rájuk. Az átöltöztetéseket Rév pontosan megtervezte minden előadáshoz. „Egy a báb művészetét és technikáját felölelő könyv megírásán is dolgozom – írja 1947. december 1-jén kelt levelében Ortutay Gyula<sup>6</sup> kultuszminiszternek. – Utóbbit megbízó nélkül, abban a reményben, hogy arra, illetve annak kiadására. Továbbá a napokban fejeztem be egész estét betöltő harmadik bábos színdarabomat felnőttek számára: 1. Háy János, 2. A tizenharmadik (prózák), 3. Csudafa (opera). Ezen darabokat már a remélhető állami bábszínháznak készítem elő.” A fejezetben láthatók a három soha meg nem valósult előadás tervei.

A képeskönyv utolsó, *Bábkarakterek* című fejezete a legjelentősebb európai és keleti bábfigurákat mutatja be részben saját elképzelése, részben egy 1938-ban megjelent angol szakkönyv, a *Bábok és a bábszínpad*<sup>7</sup> nyomán. „Rév sajátos látásmódjának köszönhető, hogy párosítja a vásári hősokeket

az egyes népekre jellemző figurákkal [...] és olyan bábokkal, amelyeknek előadásban elfoglalt szerepéről nem lehetett biztos tudása” – olvashatjuk a fejezet bevezetőjében.

A Függelékben azok az anyagok kaptak helyet, amelyek 2017-ben kerültek az Intézet birtokába. „A képanyag jegyzetszerűségét tiszteletben tartva a jelen oldalakon a rajzokat eredeti állapotukban, rendszer-telenül, a témának megfelelő csokorban közöljük” – írják a szerkesztők. Itt olvasható Rév *Levél a bábosokhoz*, *A bábfej mint stílusprobléma* és *A bábjáték a népművelés szolgálatában* című írása, továbbá a Pázmány Péter Tudományegyetemen 1942-ben tartott előadásának szövege. A *bábjáték a népművelés szolgálatában* címmel tartott előadásra Hankiss János<sup>8</sup> felkérésére került sor.

A kötet legizgalmasabb és legtanulságosabb része a soha meg nem valósult *Háy János* szövegkönyve és tervdokumentációja. Rév az 1945/46-os évadban készült a darab bemutatására, de a Nemzeti Bábszínháték megszűnése miatt erre már nem kerülhetett sor. A színpadi változat nem Kodály daljátékának librettóját követi, hanem a szövegírók, Paulini Béla<sup>9</sup> és Harsányi Zsolt<sup>10</sup> művének bábszínpadi feldolgozása.

Amikor 1926. október 16-án az Operaház bemutatja a *Háryt*, Szabolcsi Bence<sup>11</sup> kritikájának csak a címében említi meg a szövegírók nevét. „Ami itt sokféle álarc mögül, végső, igazi arcként néz át a hazugságon, eposzon, mesén, kalandon: a magyar fellobogás

6 Ortutay Gyula (1910–1978) néprajztudós. 1945 és 1947 között a Magyar Központi Híradó RT (Rádió, MTI, Filmhíradó) elnöke, 1947-től 1950-ig vallás- és közoktatásügyi miniszter. Az ELTE néprajzi tanszékének tanára, 1957-től az ELTE rektora. Országgyűlési képviselő, 1958-tól az Elnöki Tanács tagja, majd a Hazafias Népfreont főtitkára.

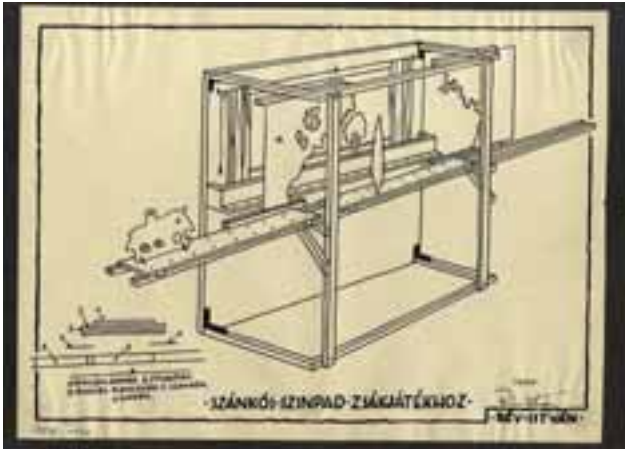
7 Cyril W. Beaumont (1891–1976): *Puppets and the Puppet Stage*, Studio Book, London, 1938. A könyv számos félreértést és elírást tartalmaz. A szerző elsősorban táncörténész volt, Gyagilevről, Nizsinszkijről írt a maga idejében népszerű műveket.

8 Hankiss János (1893–1950) irodalomtörténész, író, a Kállay-kormány közoktatásügyi államtitkára. Fia, Hankiss Elemér (1928–2015) szociológus, filozófus, irodalomtörténész, a Magyar Televízió elnöke 1947-ben diákként részt vett Vízvári László francia nyelvű *János vitéz*-előadásában. A Mostohát játszotta.

9 Paulini Béla (1881–1945) író, újságíró. Több magyar és külföldi lap munkatársa volt, mesekönyveket írt és illusztrált, de nevét elsősorban a *Háy János* szövegírójaként örítte meg az utókor.

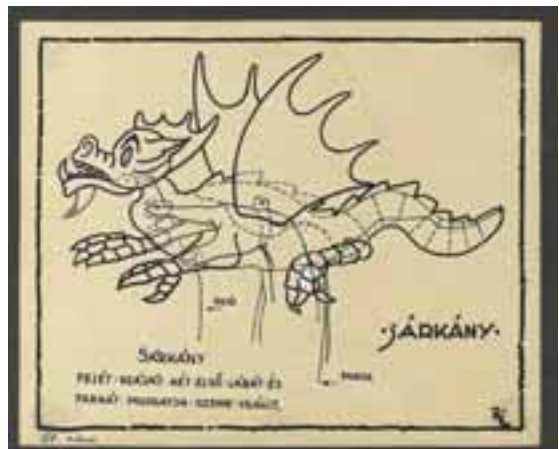
10 Harsányi Zsolt (1887–1943) író, újságíró, műfordító. Számos életrajzi regénye jelent meg. Művei saját korában rendkívül népszerűek voltak. Sok színdarabját játszották nagy sikerrel.

11 Szabolcsi Bence (1899–1973) zenetörténész, kritikus, 1945-től a Zeneművészeti Főiskola tanára, az MTA levelező tagja, 1973-ig a Bartók Archivum igazgatója. A korszerű magyar zenetudomány megeremelőinek egyike.



Rév István Árpád által is használt színpad ábrája

A sárkány kesztyűs bábjának szerkezete



A Csudafa című bábopera díszletterve





A Háry János című bábopera címszereplőjének kosztümtervei (Fotók: PIM – Gál Csaba)

s a magyar álom tragédiája – írja. – Megíratlan tragédia; s itt sem a szöveg mondja el, hanem Kodály zenéje. [...] A Kodály-zenének új arca van ebben a darabban; olyan birodalmát mutatja meg, melyet eddig nem ismertünk; olyan színeit, melyekben eddig nem láttuk. Ki tudta róla, hogy ily szívből tud nevetni, hogy a szeretete ily napfényes és melengető?<sup>12</sup> Kodály életében nem illett kifogásokat említeni a szövegkönyvvel kapcsolatban. Pedig a rosszálló megjegyzések azért közzsájon forogtak, különösen mivel Paulini Béla néhány évvel később, 1931-ben a Gyöngyösbokréta-mozgalom<sup>13</sup> elindítója volt. Rév

színházának népiességével kapcsolatban az ötvenes évek elemzéseiben gyakran találkozhatunk a Gyöngyösbokréta-mozgalom emlegetésével, mint a bartóki „Csak tiszta forrásból” ellentét-párijával.

A Magyar Színházi Intézet 1974-ben Tihanyban megrendezett első nagyszabású bábtörténeti kiállításához készült tanulmányában Belitska-Scholz Hedvig<sup>14</sup> a következőket írja: „Népiességének, népiességének megítélése, gyökereinek feltárása, s nem utolsósorban az egykorú magyarországi népies hangvételű színházi előadásokkal rokon felfogásának pontos körvonalazása majd kijelöli Rév színházának történeti, színháztörténeti helyét. Az 1940-es évek elején népinek nevezett, népies hangvételű, színes, meseszerű tájai, házai, szobabelsői, magyaros motívumokkal díszített jelmezei felhasználják a pontosan nem definiált népi művészet valamennyi jellemzőnek tartott kellékét.”<sup>15</sup>

A *Háry János* szövegkönyve összefoglalása, szubsztanciája Rév István Árpád életművének. Benne van minden erénye és minden tévedése. Mindaz, amit a korszak bábművészetéről gondolt. Benne van a rendíthetetlen hite, eltökéltsége, gyermeki naivsága és kiforrott művészetének bonyolult ellentmondásossága.

Tragikus sorsát nemcsak a háború és az azt követő pártállami diktatúra gáncsoskodásai motiválták. Súlyos betegsége is gátolta, hogy folytassa elszánt csatáját a bábjátékért, vagy ahogy ő mondta, a „bábszínhátékért”. Szembetegsége egész pályájának alakulását megnehezítette. 1951-re teljesen elvesztette a látását. Ennél nagyobb csapás nem érhet képzőművészt.

Lehel úti lakásán mindenfelé ki voltak rakva a bábjai. Időnként körbebotorkált, és megsimogatta imádot teremtményeit. Ilyenkor bizonyára nagyon boldog és elégedett volt.

12 Szabolcsi Bence: *Háry János. Kodály daljátékának bemutatója a budapesti Operaházban*. In: Szabolcsi Bence művei. 5. Kodályról és Bartókról. Zeneműkiadó, Budapest, 1987. 64, 66. o.

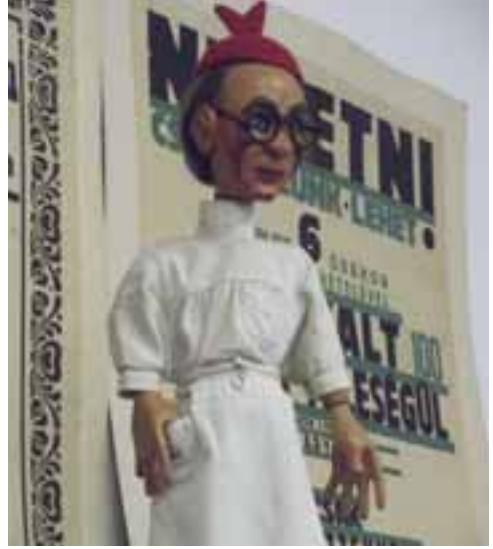
13 A népi hagyományok újjáélesztésére és ápolására alakult mozgalom, a két világháború közötti magyar kulturális élet jellegzetes jelensége. Bemutatóik népművészeti anyaga többségében értékes, hiteles hagyományanyagot képviselt. 1947-ben mint nacionalista tendenciájú tevékenységet betiltották.

14 Belitska-Scholz Hedvig (1944–2006) színháztörténész. 1968–1980 között a Magyar Színházi Intézet tudományos munkatársa, 1980-tól haláláig az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti tárának vezetője.

15 *Vásári és művészi bábjátszás Magyarországon 1945-ig*. Tihany, 1974. 108. o.



Rév István Árpád (1898–1977)



Rév István Árpád bábos önportréja

## ISTVÁN ÁRPÁD RÉV AND THE NATIONAL PUPPET THEATER

This book review covers a publication by the Hungarian National Museum and Institute of Theatre, which follows the career of the István Árpád Rév, who founded the Hungarian National Puppet Theater in 1941.

Rév founded the puppet theatre in Budapest at the worst possible point in time. Two weeks after the theater was established, the country's prime minister committed suicide, the Hungarian army invaded neighboring Yugoslavia, then Hungary entered World War II. Still, it seemed that the fear of war would remain outside the walls of the elegant and intimate theatre. With space for 130 people, it embraced the audience in a peaceful atmosphere immediately when they entered the portals decorated in tulip motifs. For the first three years of its operation, it was a real triumph, and its productions for children and adults exceeded all expectations.

His greatest success was the premiere of János Arany's *Toldi*, an outstanding work of Hungarian literature, which was performed 756 times. This new book, written by three young Hungarian puppet historians, Éva Hutvágner, Lilla Lovas and Katalin Simándi, was compiled from Rév's writings and designs; it recalls the memorable performances and never realized plans of the theater's four years of operation.

Rév was a lonely warrior. He did everything in his theater by himself; he wrote and adapted puppet plays, designed puppets and scenery, directed and instructed young puppeteers in the art of puppetry. He didn't follow the traditions of his predecessors, Lőránd Orbók (1884-1924) and Géza Blattner (1893-1967), and for various reasons, no one continued his work. After the war, in 1945, there was one premiere, but the financial difficulties caused by inflation and criticism by the growing party state made it impossible for him to continue.



Margareta Niculescu (1926–2018)



## THE GRANDE DAME OF PUPPET THEATER

In this article, Géza Balogh pays tribute to the outstanding Romanian puppeteer, Margareta Niculescu, who died this year at the age of 92. She became the director of the Țândărică Puppet Theater in Bucharest when she was 23 years old and served in that position for 37 years, until 1986. During her tenure, she created such productions as *Humor in Strings* (1954), *The Hand with Five Fingers* (1958) and *The Three Wives of Don Cristobal* (1965), compiled from three puppet plays by Lorca. During the Romanian Revolution and the execution of the Ceaușescus, she already was living in France, working as the director of ESNAM in Charleville-Mézières. Between 2000 and 2004, she served as president of UNIMA and was then named honorary president. She played an important role in the founding of the *World Encyclopaedia of Puppetry Arts* and the bilingual puppetry magazine *E pur si muove*.



**Balogh Géza**  
**A BÁBSZÍNHÁZ NAGYASSZONYA**

**MARGARETA NICULESCU (1926–2018)**

Sokáig ironikusan használtuk vele kapcsolatban a címbeli jelzőt. Aztán – mikor már nyilván ő is régen tudta, hogy „Grande Dame”-ként emlegetjük a háta mögött – a hangzatos és patinás francia kifejezés egyre inkább a megérdemelt tiszteletet jelentette. Nemigen kedvelte a túlzott bizalmaskodást, a mindennapi csevegésben a humora sem működött túlságosan, ezért akkor sem mertem célozni rá, amikor az ezredforduló környékén az UNIMÁ-nak köszönhetően közelebbi kapcsolatba kerültem vele, sokat utaztunk együtt, és jókat beszélgettünk. Csak feltételezni tudom, hogy nem volt ellenére, ha nagyasszonynak titulálják. Alighanem elégedetten vette tudomásul a régen kiérdemelt megszólítást.

Szerencsés csillagzat alatt született. A pályája töretlen ívben haladt előre. Az indulásához kapóra jött hazája, Románia politikai helyzetének átalakulása. Jóformán gyerekfejjel került az amatőr bábjátzás közelébe. A bontakozó pártállam időben felfigyelt rá, korabeli kifejezéssel „kiemelte” és „beiskolázta”, azaz az egyre befolyásosabb Román Kommunista Párt illetékesei elintézték, hogy felvételt nyerjen a bukaresti Színház- és Filmművészeti Főiskola, az IACT (Institutul de artă teatrală și cinematografică) színházrendező-dramaturg szakára. A főiskolai felvétellel egy időben, 1949-ben kinevezték a Tjändäricä Bábszínház igazgatójává. Huszonhárom éves volt, amikor elfoglalta az igazgatói állást, és hatvan, amikor 1986-ban nyugdíjba vonult.

A román bábművészet nagy kibontakozása – ahogy a többi „népi demokratikus” országban – egybeesett a színházak államosításával. Bukarestben egy drámai színésznő, Lucia Calomeri (1883–1955),

a Nemzeti Színház tagja, Josef Skupa lelkes tanítványa 1939-ben hozta létre az első művészi marionettszínházat, amely a háború után állami támogatással folytatta tevékenységét, immár Tjändäricä néven. Az elnevezés egy kislíura utal, aki visszatérő hőse Calomeri marionettjátékainak (Tjändäricä a *déli tengereken*, Tjändäricä *circusza*, Tjändäricä a *parkban*). Az első fennakadás akkor következett be a félhivatásos együttes életében, amikor kapcsolatba kerültek a moszkvai Központi Bábszínházzal, és sorra bemutatták a kötelező példakép műsorának darabjait, German Matvejev *A csodálatos kalucsniját*, Nyina Gernet *Az engedetlen kiskacsáját* és másokat, amelyek alsó mozgatású bábokra íródtak. Meg amikor kiderült, hogy Obrazcov nem kedveli a marionettet.

Mikor Niculescu átveszi a színház vezetését, egy ideig párhuzamosan játszanak marionettel és pálcás, illetve kesztyűsbábokkal, majd az előbbi egy időre fokozatosan háttérbe szorul. A elnevezés ennek ellenére mindmáig őrzi Lucia Calomeri és a nagyszemű, nagyfejű, szőke hajú, rövidnadrágos marionett-kislíu emlékét, amelynek eredetét sokan már nem is ismerik a mai nézők közül.

„Színházunk életének első szakaszát naturalistának mondhatjuk – írja később az igazgató. – Ez megfelelt annak a naturalizmusnak, amely a drámai színházakban kezdett elterjedni. Ezt az időszakot úgy is szoktuk nevezni, hogy mágikus. A bábművészek mindent elkövettek, hogy a lehető legnagyobb mértékben utánozzák az élő embert. Ez nagy hatással volt a nézőkre. A technika eluralkodott a színpadon. A technikai érdekesség gyakran pótolni igyekezett az esztétikai szükségleteket.”<sup>1</sup> Az idézet fortélyosan

1 Margareta Niculescu: *A bábszínház* (Teatrul de papuși). Teatrul, 1967. 12. sz.

kerüli ki a leselkedő veszély, a szocialista realizmus említését, és a *mágikus* jelző alkalmazása is némi-  
leg kényszeredettnek tűnik.

Az első jelentős sikert egy marionett-revü, a *Humor a zsinórokon*<sup>2</sup> hozta meg az új vezetésnek, amely Podrecca és Skupa legjobb hagyományait követve mutatott be tetszetős táncjeleneteket, akrobatikus mutatványokat, zenés szkeccseket. Ez volt a névadó kamasz-hős, Tjandărică búcsúfellépése is, aki hűgával együtt konferansziéként kalauzolta végig a nézőket a látványos kalandok között. Ennél jóval jelentősebb előrelépés az 1958-ban bemutatott *Őtűjjú kéz*<sup>3</sup> című krimiparódia, amely hatalmas meglepetést okoz és elsöprő nemzetközi sikert arat az 1958-as bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválon. Ez az első fontos rendezvény a háború után újjá-  
éledő UNIMA életében. A román bábművészet joggal kerül egy pillanat alatt a szakmai figyelem középpontjába. Sziporkázó humor és rendkívüli profizmus jellemzi a Sherlock Holmes szellemét felidéző előadást, amelyben Doktor Watson szerepkörét egy kutya veszi át. Követi gazdája minden lépését, és segít leleplezni a titokzatos ellenséget, a mindenre elszánt Mister X-et. Van benne autós üldözés, szerelem, és minden, mi szem-szájnak ingere. Kétségtelenül kimutatható az előadásban Obrazcov hasonló filmparódiájának, a *Szempillád* zizzenésének hatása, de az eszköztár eredeti és kerül minden embert utánzó törekvést. Az előadás szellemisége tudatosan és módszeresen kidolgozott bábos szemléletet tükröz.

Hasonló fogadtatásban részesül 1962-ben a varsói Nemzetközi Bábfesztiválon bemutatott *Apollodor könyve*<sup>4</sup> című mese feldolgozása. A román szürrealista költő, Gellu Naum fekete humorát merészen adaptálja bábszínpadra, újfajta képzőművészeti

világot kínálva a gyerekközönségnek. Hasonló formai merészséggel közelít Garcia Lorcához, akinek három egyfelvonásosát ötvözi egybe *Don Cristobal három felesége*<sup>5</sup> címmel 1965-ben.

Bár Niculescu egész igazgatása alatt gondosan ügyel arra, hogy saját rendezői életműve minél gazdagabban kibontakozzék, a színház többi rendezőjének is alkalma nyílik terveit kiteljesítésére. Vendégrendezők is dolgoznak a Tjandăricănál, akik jelenlétükkel tovább emelik a színház rangját. A sorból kiemelkedik a román színház egyik legjelentősebb alakja, Radu Penciulescu<sup>6</sup>, aki 1960-ban Saint-Exupéry *A kis hercegét* állítja színpadra megrendítő szépségű, poétikus marionettjátékként.

A hetvenes évek végétől Niculescu egyre gyakrabban rendez külföldön. 1976-ban egy norvég népmesét állít színpadra, két évvel később a *Peer Gynt*t rendezi a Riksteatretben. Ugyancsak Norvégiában kerül sor Andersen *Hókirálynő* című meséjére a Det Norske Teatretben, majd Magdeburgban, Belgrádban, Namurban (Belgium), Szófiában, Kairóban és Lübeckben vállal vendégrendezést.

A romániai forradalom és a Ceaușescu-házaspár kivégzése idején Niculescu már Franciaországban él. A tébolyult zsarnok véres bukásáról talán csak a francia televízióból értesül. 1985-től a Nemzetközi Bábművészeti Intézet igazgatója. Ebből alakul meg két évvel később az ESNAM, az École nationale supérieure des arts de la Marionnette. Amikor 1986-ban átadja a Tjandărică igazgatását Michaela Tonitza-lordachénak<sup>7</sup>, már csak pedagógiai tevékenységet folytat.

Fontos szerepe volt abban, hogy a bábművészek három évtizedes álma, *A bábművészet világciklopédiája* 2009-ben megvalósult. 1957-ben választották meg először az UNIMA Végrehajtó Bizottsága

2 Umor pe sfiori, 1954. Dísplet: Stefan Hablinschi, Mioara Buescu, bábok: Ioanna Constantinescu, Ella Conivici, rendező: Margareta Niculescu.

3 Mircea Crișan- A. Andy: Mina cu cincii degete, 1958. Dísplet: Stefan Hablinschi, báb: Ioanna Constantinescu, rendező: Margareta Niculescu.

4 Gellu Naum (1915–2001): Cartea ci Apolodor, 1959. Magyarul *Zebegény a pingvin* címmel jelent meg 1963-ban.

5 Don Cristobal és Doña Rosita tragikomédiája, Don Perlimplin és Belisa szerelme a kertben, Don Cristobal.

6 Radu Penciulescu (1930) kiváló román színházi rendező. 1959 és 1964 között a bukaresti Nottara Színház, majd a Kis Színház tagja. 1970-ben megrendezi a *Lear királyt*, amellyel kivívja a román ideológusok egyértelmű felháborodását. Emigrációba kényszerül, jelenleg Svédországban él.

7 Michaela Tonitza-lordache (1942) egyetemi tanár, drámaíró.

tagjává. 2000 és 2004 között a szervezet elnöke volt. 2004-ben Rijekában a kongresszus tiszteletbeli elnöké és a Kiadványi Bizottság elnökévé választotta. Közben *E pur si muove!* címen kétnyelvű bábművészeti folyóiratot alapított.

Ellentmondásos személyiség volt. Sokan rajongtak érte, legalább ugyanannyian ki nem állhatták. Mint művész nem azt az utat követte, amelyet a román színház nagyjai, Ciulei<sup>8</sup>, Penciulescu, Pintilie<sup>9</sup>, Vlad Mugur<sup>10</sup>, Șerban<sup>11</sup> vagy az erdélyi magyar színház kiemelkedő művészei, Tompa Miklós, Harag György, Taub János és a bábművészet legjobbjai közül Kovács Ildikó<sup>12</sup>. Ők és sors társaik mindvégig az egyre tébolyultabb diktatúra *ellenében* hoztak létre elő-

adásokat. Niculescu is igazak Madách szavai: ő is „csodás kevercse” volt rossz s nemesnek, mint annyian a jellemet sokszor kérérlhetetlenül próbára tevő viharokban. „Mégis miért vonz? Mert a jó sajátja, / Míg bűne a koré, mely szülte őt.”

Az utókorra itt marad néhány nagyszerű előadásának emléke, és még évtizedek múlva is elő lehet venni *A bábművészet világciklopédiája* vaskos kötetét meg az *E pur si muove* számait. Ez mind rá emlékeztet. Margareta Niculescu, a 20. század kiemelkedő bábművésze, a nagyszerű szervezőre, a kérérlhetetlenül igényes alkotóra és pedagógusra.

Margareta Niculescu  
a bukaresti fesztiválon  
1965-ben



- 8 Liviu Ciulei (1925–2011) színész, rendező, díszlettervező, egyetemi tanár, a háború utáni román színház megújítója, a román rendezői iskola egyik alapítója. 1972-ben eltávolították a Bulandra Színház éléről.
- 9 Lucian Pintilie (1933–2018) színházi és filmrendező. 1972-ben betiltják Revizor-rendezését a Bulandra Színházban, mert az előadás egyértelműen a kortársi világba emelte a történetet. Emigrációba kényszerül.
- 10 Vlad Mugur (1927–2001) 1971-ben Olaszországba emigrál, majd Németországban dolgozik. Egész pályafutását a konvenciók elleni lázadás jellemzi.
- 11 Andrej Șerban (1943). Jarry és Brecht korszerű színreviteleivel hívta fel magára a figyelmet. Emigrációba kényszerült. Az Egyesült Államokban eleinte a La MAMA Színházban dolgozott. 2010-ben a budapesti Nemzeti Színházban a *Három nővér*t rendezte. Az egyetemes színházművészet kiemelkedő alkotója.
- 12 Mészöly Miklós *Emberke, oh!* című pantomimjének előadását Kovács Ildikó nagyváradi rendezésében – egyszemélyes cenzorként – hosszas viták után Margareta Niculescu csak „félíg” engedélyezte, hogy az 1958-as bukaresti Nemzetközi Fesztiválon bemutatásra kerüljön. A második részét politikai és ideológiai szempontból „gyanúsnak” találta. Az *Übű király* 1980-as román nyelvű kolozsvári előadását pedig – miután a Szabad Európa Rádió gratulált a bátor vállalkozáshoz, 1985-ben levették műsorról. A rendszerváltozás után, 1990-ben felújították.



Tersánszky – Kardos G.: Misi mókus vándorúton, 1961.  
R: Kovács Gyula. Erdős István Rókus mókus bábjaival



Madách: *Az ember tragédiája*, 1999. R: Garas Dezső



De Falla: *Pedro mester bábszínháza*, 1982. R: Balogh Géza



Goethe: *Faust*, 2009. R: Balázs Zoltán  
(Erdős István a képen Szakály Mártával)

**Balogh Géza**

## IN MEMORIAM ERDŐS ISTVÁN

(1940. JÚLIUS 19. – 2019. FEBRUÁR 6.)

Merő véletlenségből lett bábművész. Tizennyolc éves korától fivérével együtt a pécsi Mecsek Tánc-együttesben táncolt, és a próbaszünetben gyakran meglátogatták a Doktor Sándor Művelődési Ház földszintjén dolgozó bábcsoportot, a mai Bóbita Bábszínház elődjét. Amikor már sokadik alkalommal bábészcodtak a bábosok próbáján, vezetőjük, Zágon Gyula szigetvári festő, szobrász és rajztanár megkérdezte, nincs-e kedvük beállni közejük. Volt. Éppen ekkor készültek megünnepelni a csoport fennállásának tizedik évfordulóját, és a jubileumi bemutató megrendezésére a bábjáték régi szerelmesét, Németh Antalt kérték fel, aki nemrég került a Pécsi Nemzeti Színházhoz. Így a hirtelen amatőr bábjátékossá lett húszéves fiatalembert az a szerencse érte, hogy első rendezője a budapesti Nemzeti Színház egykori igazgatója lett. A kettős bemutató pedig Vass Lajos–Donászy Magda: *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* című meseoperája és Prokofjev Péter és *a farkas* című pantomimje volt. Erdős előbbiben a kiskakast, utóbbiban a farkast játszotta. A díszbemutatóra 1961. április 23-án került sor.

De addigra már felgyorsulnak körülötte az események. Az Állami Bábszínház 1960 őszén elindítja első Bábszínészképző Tanfolyamát. Erdős gondolt egy merészet és nagyot: jelentkezik. Felveszik. A hirtelen ölébe pottyant iskolát Pécs-Budapest közötti ingajáratban látogatja, hiszen közben rendszeresen próbál és játszik Pécs Város Művelődési Háza Bábszínházában. A kétéves képző befejezése után az Állami Bábszínház tagja lesz, és az marad néhány évvel ezelőtti visszavonulásáig. Jórészt ebből az osztályból kerül ki a színház második nagy nemzedéke. A következő évtizedekben az ő jelenlétük határozza meg a rohamosan felfelé ívelő és a nemzetközi bábművészetben hamarosan az élvonalba kerülő intézmény arculatát.

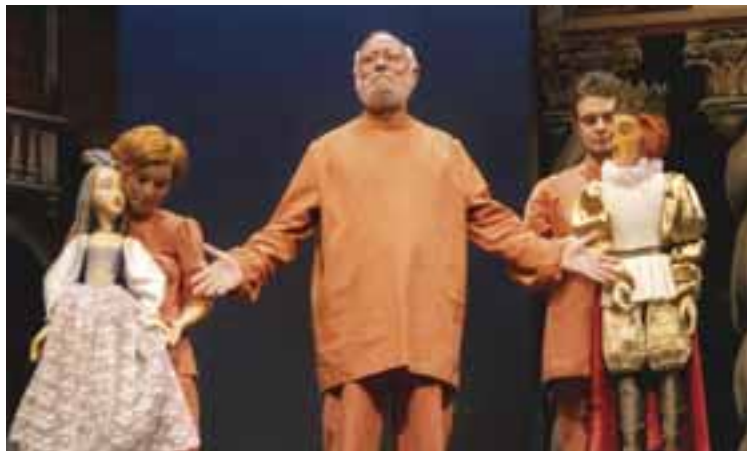
Erre szokás azt mondani, hogy jókor volt jó helyen. Szerencséje volt. Meg persze kivételes tehetsége. Nem vesztegette az idejét, korán megtalálta azt a hivatást, amelyben a legjobbak között lehet.

Én mindig megpróbáltam mindent elkövetni, hogy együtt dolgozhassunk. Merő önzésből. Ha ő ott volt, a próbák szelleme a magasba tudott szárnyalni. Nagyszerű színészi és bábjátékosi képességei mellett volt egy különleges és megmagyarázhatatlan tulajdonsága: őszintesége, nyugtalansága, konok-sága és türelmetlensége hihetetlen erővel tudta jó irányba befolyásolni az alkotó hangulatot. A színészi tehetség – mint mindenfajta művészi képesség – nehezen meghatározható valami. Fejleszhető, de pótolhatatlan. Ha ez a nyitottság, szív, lélek, ambíció, munkamánia, nevezhetjük bárhogyan, hiányzik a következő produkcóra összeverődött alkalmi társulatból, a rendező hiába veri az asztalt, toporzékolhat, jó nem születik a keservesen vánszorgó próbafolyamatból. De ha van a színészek között olyan, akiben ez a különleges szikra születésétől fogva benne van, csodák születhetnek.

Csoda persze nem minden bokorban terem, sok balszerencés körülmény akadályozza a létrejöttét. De Erdős István rengeteget tudott tenni érte. Mert így született. Benne voltak a génjeiben.

Egyszer, amikor *A dzsungel könyvét* próbáltuk, és ő Bagira szerepére készült, azt kérdezte: milyen legyen ez a Bagira? Zavarba jöttem, és megpróbáltam elviccelni a választ: olyan Erdős Pistis. Legyintett, dühös lett, majd másnap odajött, és így szólt: köszönöm. Ez volt a legjobb instrukció, amit életemben kaptam. És megöleltük egymást. És a Bagirája tényleg Erdős Pistis lett.

Sok mindenről kellett volna még beszélünk. Például Németh Antalról, aki az én életemben is nagyon fontos szerepet játszott. Sohasem kérdeztem meg, milyen volt a vele való közös munka. Talán nem is tudta, hogy mi ugyanannak a szektának



Gozzi-Heltai Jenő:  
*A szarvaskirály*, 2007.  
R: Balogh Géza

Szabó Borbála-Varró Dániel:  
*Líra és Epika*. 2009.  
R: Mácsai Pál



Lackfi János: *Csipkerózsika*,  
2010. R: Kuthy Ágnes.  
Erdős István a Király szerepében

vagyunk a tagjai. Mert Németh Antalhoz tartozni akkoriban azt jelentette, hogy egy titkos szekta tagjai vagyunk. És most már sohasem fogom megtudni a választ. Drága Pistike (mindenki így szólította, a nálunk sokkal fiatalabbak is) nincs többé. Egy igaz emberrel és egy nagyszerű művésszel kevesebb van a világon Legkedvesebb szerepe, Bar-

tók A fából faragott királyfijának főhőse utánmár csak Horatio szavait mormolhatom a *Hamlet*-ből: „jó éjt, királyfi. Nyugosson angyal éneklő sereg!”

(Izsák Éva, Matz Károly és Éder Vera fotói)

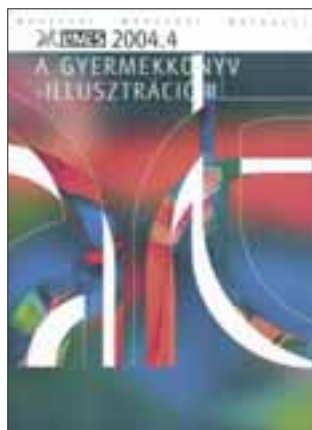
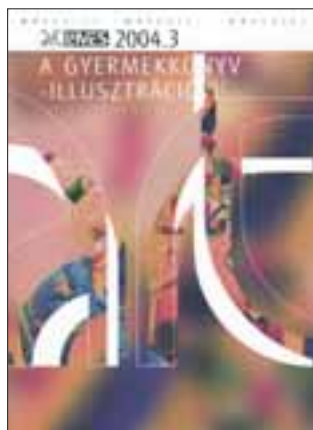


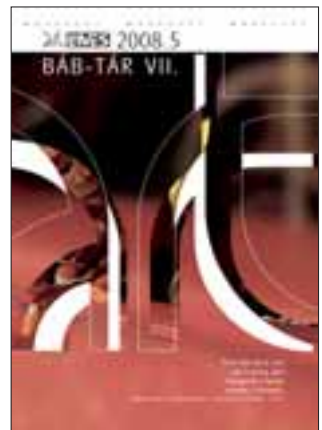
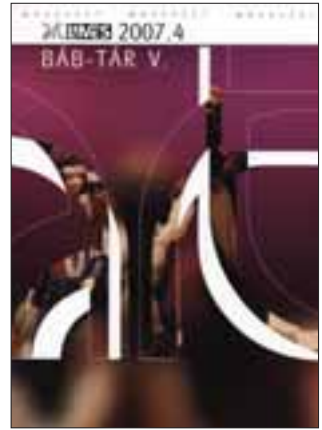
Roald Dahl: *Szofi és a Habó*. 1996. R: Balogh Géza



## IN MEMORIAM

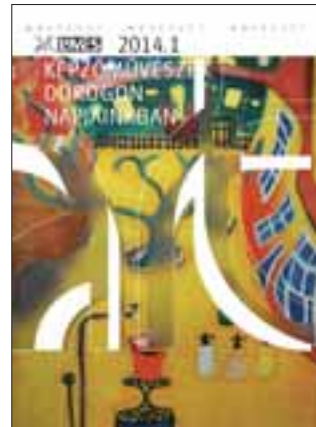
The world of Hungarian puppetry was dealt a great loss with the death of István Erdős, puppeteer of the State Puppet Theater and Jászai and Kossuth Prize winner. His colleagues and directors of many of his productions say farewell to their good friend in this article.

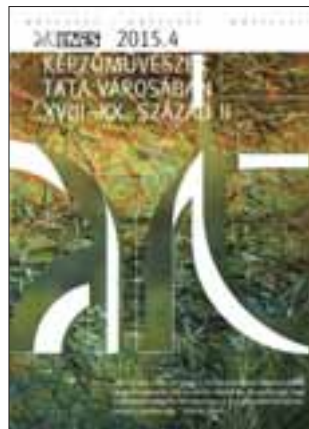




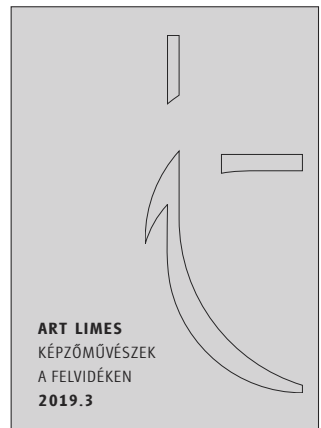
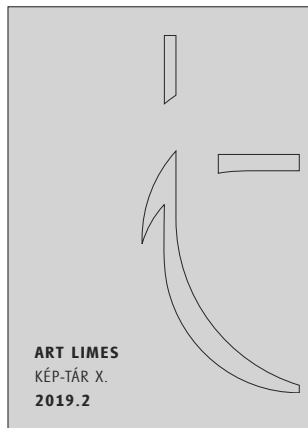


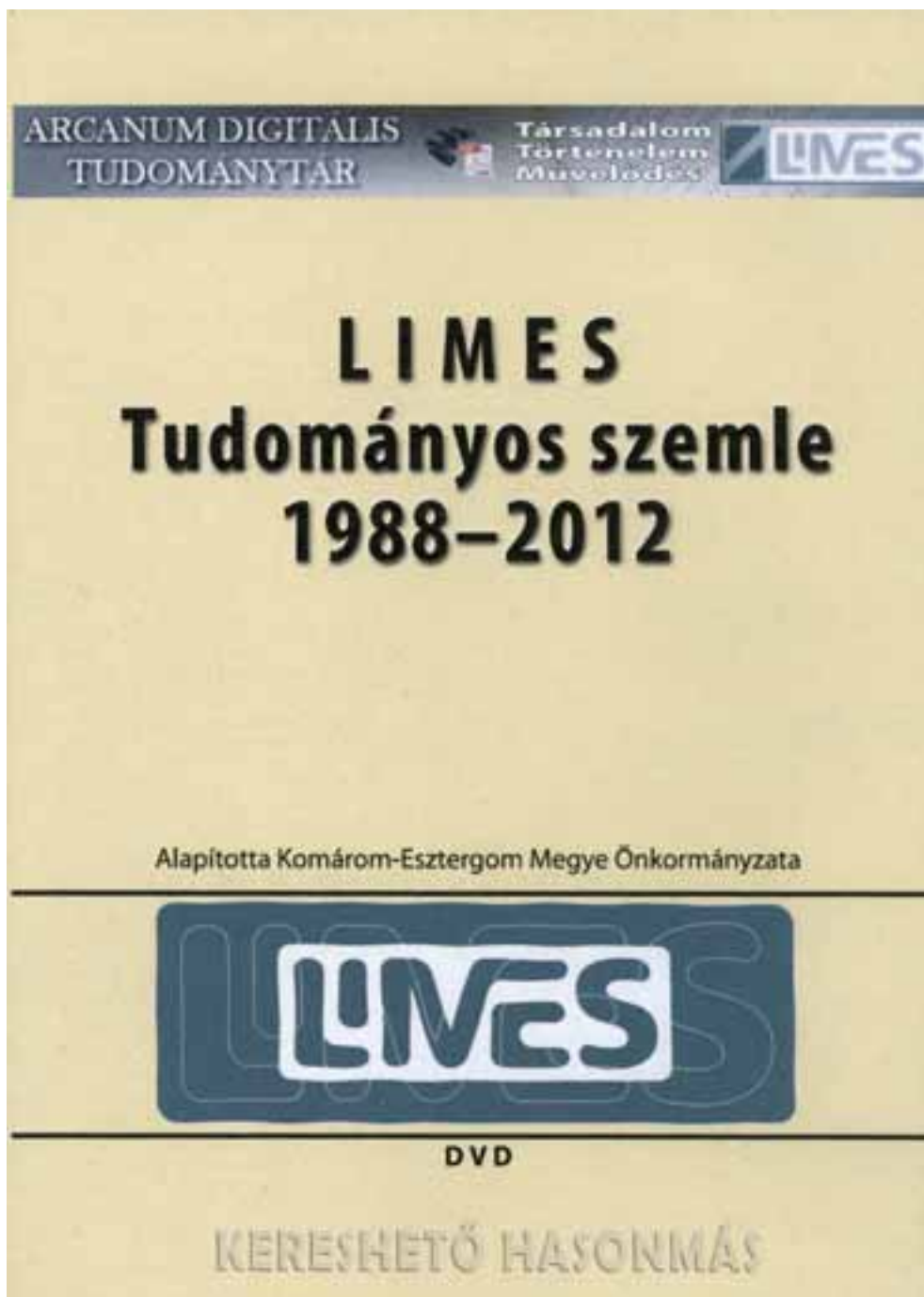






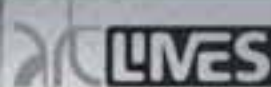






Megjelent DVD-n az Arcanum-Adatbázis Kft. kiadásában a LIMES tudományos-történelmi szemle valamennyi száma (25 évfolyam, 95 szám, 14 000 oldal.) További információk a kiadó honlapján

ARCANUM DIGITALIS  
TUDOMÁNYTÁR



# Art Limes 1992–2015



DVD

KERESHETŐ HASONMÁS

## MEGJELENT SZÁMAINK:

2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBUK (elfogyott)	–
2003/2. szám – A PASZTELL	495 Ft
2004/1-2. szám – DIKTATÚRA ÉS MŰVÉSZET I–II.	990 Ft
2004/3-4. szám – A GYERMEKKÖNYV-ILLUSZTRÁCIÓ I–II. (elfogyott)	990 Ft
2006/1. szám – BÁB-TÁR I. (elfogyott)	–
2006/2-3. szám – BÁB-TÁR II–III.	990 Ft
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában (elfogyott)	850 Ft
2007/2. szám – BÁB-TÁR IV.	650 Ft
2007/3. szám – Kihelyezett tagozat	850 Ft
2007/4. szám – BÁB-TÁR V.	850 Ft
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	850 Ft
2008/2. szám – Képzőművészek Esztergomban a 20. században	850 Ft
2008/3. szám – BÁB-TÁR VI.	850 Ft
2008/4. szám – ÜVEGSZOBRA SZAT	850 Ft
2008/5. szám – BÁB-TÁR VII.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2009/3. szám – Wehner-Vernissage	850 Ft
2009/4. szám – BÁB-TÁR VIII.	850 Ft
2009/5. szám – Fémszobrászok Tatabányán	850 Ft
2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.	850 Ft
2010/1. szám – BÁB-TÁR X.	850 Ft
2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.	850 Ft
2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX.	
A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	850 Ft
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	1.000 Ft
2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	1.000 Ft
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	1.000 Ft
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	1.000 Ft
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	1.000 Ft
2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.	1.000 Ft
2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.	1.000 Ft
2013/5. szám – Képzőművészek Dorogon I.	1.000 Ft

2014/1. szám – Képzőművészek Dorogon napjainkban	1.000 Ft
2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.	1.000 Ft
2014/3. szám – KÉP-TÁR I.	1.000 Ft
2014/4. szám – KÉP-TÁR II.	1.000 Ft
2015/1. szám – BÁB-TÁR XVIII.	1.000 Ft
2015/2. szám – BÁB-TÁR XIX.	1.000 Ft
2015/3. szám – A képíró: Kass János, 3. rész	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában 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 – KÉP-TÁR VI. – Esztergom	1.000 Ft
2018/3. szám – KÉP-TÁR VII. – Esztergom	1.000 Ft
2018/4. szám – KÉP-TÁR VIII. – Vajdaság	1.000 Ft
2018/5. szám – BÁB-TÁR XXX.	1.000 Ft
2018/6. szám – KÉP-TÁR IX.	1.000 Ft
2019/1. szám – BÁB-TÁR XXXI.	1.000 Ft

#### Folyóirataink megvásárolhatók:

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPPER 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 | Művészet | Képzőművészet | Színház | Galéria | Limes | Kapcsolat

Események

XI. ÉVFOLYAM

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

Legfrissebb cikkek

Húszedik alkalommal rendez Soproni drembiennálét  
„Ha drembiennálé, akkor Sopron” – „Ha Sopron, akkor drembiennálé”. A kilencedik fórumon és kiállításban is a színpad hangjától eltekintve a témakörrel kapcsolatos.

2014. május 22. [Tovább](#)

Amikor Nyergesújfalun volt a sz...  
JELEN LÉV...  
VÉGVÁRI BE...  
Jóbb az agyveggel...

Aktuális

A www.artlimes.hu weboldal nyitó lapja