

ART LIMES
BÁB-TÁR XXXIV.

2019.5

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS

1. BÁBOPERA-TÖRTÉNET • PUPPET OPERA – HISTORY

- 5 Balogh Géza: Az európai és a magyar bábopera történetéről
| *On the History of European and Hungarian Puppet Opera*

2. MARIONETTOPERA – ESZTERHÁZA • MARIONETTE OPERA – ESZTERHÁZA

- 15 Asztalos Kata: Eszterházi marionett-operajátszás a műfaj történetének tükrében
| *Marionette Opera of Eszterháza in the Light of the History of the Genre*
- 49 Elke Krafka: Haydn az Esterházy-kastélyban
| *Haydn in the Esterházy Castle*

3. OPERA – IRODALOM – BÁB • OPERA – LITERATURE – PUPPET/OPERA

- 53 Somogyi Zsolt: Szerelem, furfang, áluha. Kamaraooperák a Nemzeti Bábszínházban
| *Love, Cunning, Disguise. Chamber Operas in the National Puppet Theater*
- 59 Kós Lajos: „A Kékszakállú herceg vára” (részlet)
| *Bluebeard’s Castle (excerpt)*
- 63 Marton Gábor: Jelen idők krónikája. Bartók Béla: A Kékszakállú herceg vára (részlet)
| *A Chronicle of Present Times. Béla Bartók: Bluebeard’s Castle (excerpt)*
- 67 Nánay István: Egy elfeledett dráma újraéledésének stációi.
Az óriáscsecsemő útja megírásától a báboperáig
| *Stations of the Revival of a Forgotten Drama. From the Writing of
a Giant Infant’s Journey to the Puppet Opera*
- 83 Balogh Géza: Egy polgárpukkasztó Mozart-rajongó, avagy Paizs Miklós bábszínháza
| *An Outageous Mozart Fan or Miklós Paizs’ Puppet Theater*



4. KITEKINTÉS · OUTLOOK

- 89 Salzburgi Marionettszínház. Történeti áttekintés
| *The Salzburg Marionette Theater – A Historical Overview*
- 95 Isabelle Hofmann: A 100 éves Salzburgi Marionettszínház
| *The 100-Year-Old Salzburg Marionette Theater*
- 101 Marek Waszkiel: Marionett az operában. Lengyel perspektíva
| *The Marionette in the Opera. A Polish Perspective*

5. ÉVFORDULÓ · ANNIVERSARY

- 113 Nina Malíková: Az UNIMA 90. évfordulójának prágai ünnepe
| *Celebration of UNIMA's 90-Year Anniversary in Prague*

6. SZEMLE · REVIEW

- 117 Balogh Géza: Kilencven éves az UNIMA
| *UNIMA is 90 Years Old*



Haydn: *Aki hűten, póru! jár*, 2009. R: Novák János, T: Orosz Klaudia. Kolibri Színház



Balogh Géza

AZ EURÓPAI ÉS A MAGYAR BÁBOPERA TÖRTÉNETÉRŐL

Az európai bábjáték egyik legjellemzőbb tulajdonsága a hatalmas étvág, amellyel minden gátlást levetközve képes bekebelezni valamennyi színpadi műfaj eredményeit és kiemelkedő alkotásait. Ezek között a legmarkánsabb helyet az opera foglalja el. Az első bábokkal előadott operát, a *Leandrot* a szoprán-, majd alténekesként is jeleskedő Francesco Antonio Pistocchi (1659–1726) komponálta, ezt követte Pietro Andrea Ziani (1620?–1684) A *kibékített Damira* (Damira Placata) című műve. Mindkettőt Velencében mutatták be 1679-ben, illetve 1680-ban, zsinóros bábokkal. A bábopera alig egy emberöltővel fiatalabb tehát nagyszínházi rokonánál, annak árnyékában és sugárzásában született. 1637, az első nyilvános operaház, a San Cassiano megnyitása óta Velence diktálja az új műfaj új stílustörvényeit. A gazdag kiállítású operák példáját követi a szegény rokon, a bábjáték is: itt alakul ki egy sajátos bábtypus, a „velencei marionett”, amelynek legfőbb jellemzője ugyancsak a káprázatos kiállítás. A velencei Museo Civicóban és a londoni Bethnal Green Museumban látható bábo és eredeti kulisszák nyomán némi fogalmat alkothatunk arról, milyenek lehetnek a korabeli előadások: sok rokonságot mutatnak a napjainkig élő szicíliai játéktípusal, amelynek kasztíliai ősei majdnem egykorúak a velencei marionettel.

Hamarosan Bolognában is megjelenik a marionett-opera. 1694-ben mutatják be a helyi dialektusban írt *Bernardát*, 1710-ben a *Crisippót*, valamint a *Cselle legyőzött cselészövést*. Különböző beszámolókat olvashatunk miniatürizált operaelőadásokról; az egyik szerint úgy mutattak be egy velencei operát, hogy a kisméretű páholyokban marionett-nézők ültek, lapozgatták a partitúrát, az áriák után pedig tapsoltak. 1773 fontos dátum a bábjáték történetében. Ekkor mutatták be Eszterháznál Haydn első bábooperáját, a *Philemon és Baucist*. Az eseményre a francia kert



keleti szárnyán újonnan épült bábszínházban került sor Mária Terézia királynő jelenlétében. Haydn 28 évesen, 1761-ben került Esterházy Pál Antal herceg kismartoni zenekarának élére. Amikor egy esztendő múlva a herceg meghalt, fivére, Miklós veszi át a hatalmas vagyont, és lesz gazdája-mecénása a zeneszerzőnek, az operának és a bábszínháznak.

A dúsgazdag főúr rendszeres operaelőadásokat tartott az eszterházi kastélyban, állandó operatársulattal.



Haydn báboperáinak bemutatói: *Philemon és Baucis*, 1958. Aurora Együttes



Haydn: *Az égő ház*, 2002. Kövér Béla Bábszínház



Terv a *Philemon és Baucis* előadásához T: Koós Iván

A káprázatosan felszerelt operaszínháznak és az átellenben elhelyezkedő marionett-színháznak olasz díszlettervező-festője volt Pietro Travaglia személyében, az igazgatói és a rendezői teendőket pedig húsz éven át Joseph Karl von Pauersbach látta el. A korabeli krónikás, Vályi András így számol be a látottakról *Magyar Országának leírása* (Budán, 1796) című munkájában:

„Annakutána van az úgynevezett *Marionetten Theater a' kertben, melynek épülete valamint költséges vala, úgy jeles és gyönyörű is, a' benne lévő ékítések és rajzok oly mesterséggel intéztettek Paversbach feltalálója által, hogy hirtelenséggel harminchatszor változtattatik, s' jelesebb és tökéletesebb is vala, mint Párisban a' híres Nikolaié. A játékdaraboknak által változásait maga Paversbach szerzette, a' muzsikát hozzá pedig Hajden alkalmaztatta: a nézőknek helye egy kellemetes üreg alkotmányt mutat, melyben a víz ugrások azonnal elkezdődtek, mihelyt az Uraságok jelen valának.”*

Mária Teréziára olyan nagy hatással volt a Philemon és Baucis előadása, hogy amikor újabb nagyszabású bábopera bemutatójáról értesült, magához rendelte a társulatot. Kis színházat emeltek az egyetlen előadásnak Schönbrunnban, és itt adták elő 1777. július 8-án Haydn újabb báboperáját, a *Didót*. A kivételesen termékeny mester ugyanez évben még egy művet írt a marionett-színháznak, a *Genovévát*. A híradások ezúttal is a díszletek szépségéről és a bravúros változásokról szólnak: lakomára felékesített kastélybelső, képcsarnok, pokol, kivilágított városkép tűnik fel a szemünk előtt.

A kiváló humorú, ironikus természetű Haydn nagyon kedvelte a bábszínházat. Kismartoni házában saját kis marionett-színhada volt, amellyel szabadidejében örömmel játszadozott. Érthető hát, hogy szívesen komponált báboperákat. Legtöbb bábszínhadra írt műve elveszett, vagy sokáig lappangott. A Philemonból is csak egy áriát ismertünk 1953-ig, amikor Párizsban megtalálták a teljes opera kéziratát. Az újbóli világpremierre pedig 1958 szeptemberében Budapesten, a Nemzeti Szalonban került sor, egy műsorban Bartók *A fából faragott királyfi*jával, az Aurora Marionettegyüttes jóvoltából. Az előadás létrehozói az együttes alapítói: Vízvári László, Balogh Beatrix és Koós Iván. Így lett az addig csak földrajzilag magyar

bábtörténeti fejezetből – majd száznyolcvan esztendővel később – a hazai bábjátszás egyik kiemelkedő eseménye.

Néhány évvel később még egy marionett-opera került elő: *Az égő házat* (Die Feuersbrunst – Das abgebrannte Haus) a neves amerikai Haydn-kutató, Robbins Landon fedezi fel és publikálja (Haydn marionett-operái, Haydn-évkönyv, 1962). Az opera hősei – az előkelő férjről ábrázoló Colombina meg a kéményseprőként tevékenykedő Hanswurst – egyenesen az itáliai és a német vásári komédiák színpadáról lépnek be Esterházy Miklós herceg későbarokk kastélyába, cseppet sem zavartatva magukat alacsony származásuk miatt. A főúri kastélyszínházak stílusjegyeit plebejus harsánysággal elegyítő komédia szintén színpadra került Magyarországon (Kövér Béla Bábszínház, Szeged, 2002, tervező: Matyi Ágota, karmester: Gyüdi Sándor, rendező: Balogh Géza).

Az eszterházi vigasságok spiritus rectora, Joseph Karl von Pauersbach 1778-ban távozik a herceg szolgálatából. 1790-ben meghal Miklós herceg, s fia, Antal feloszlatja az együttest, bár Haydnnak meghagyja karmesteri rangját és évi nyugdíját biztosít a számára. Miután az operai épület leégett és a továbbiakban vendég-együttesekkel zajló élő színházi előadásokat a bábszínházban tartották meg, valószínűleg nem került sor több bábopera előadására. A század végére lezárult az eszterházi bábszínház európai jelentőségű működése.

Bár vajmi keveset tudunk Mozart egyetlen báboperája bemutatójának körülményeiről, annyi bizonyos, hogy a *Bastien és Bastienne*-nel megelőzte Haydn marionett-operáit. 1768 késő nyarán, tizenkét éves korában komponálja, közvetlenül első színpadi műve, a *La finta semplice* után, amikor Haydn már hét esztendeje áll az Esterházyak szolgálatában, de még öt év telik el a bábszínház első bemutatójáig. A minden cselekményt nélkülöző pásztorjáték három marionettfigurája egy helyben állva „énekel” – valójában a színpalak mögött éneklő művészeket ütemes mozgással kísérve próbálják a realitás némi illúzióját kelteni. Valószínűleg a megrendelő Mesmer doktor, a „magnetizmus” hírneves mesterének kerti színházában került sor az előadásra, aki Colas, a jószágos

varázsló figurájában könnyen magára ismerhetett. Hogy a gyermek Mozart vonzódott a bábszínházhoz, abban nincs semmi meglepő. Azt azonban aligha sejtette, hogy későbbi művei a bábszínházak legkedveltebb műsordarabjai lesznek.

A rokokó hanyatlása hosszú időre véget vet a báb-játék társadalmi divatjának. A 19. század a vásári bábjáték további alakulásának, majd a mutatónyosok letelepedésének kora; a művészi bábjáték és benne a bábopera története – néhány hatásos kísérlettől és több irodalmi kuriózumtól eltekintve – valójában csak a 20. században folytatódik.

Az operákat is rendszeresen játszó bábszínházak sorát Paul Brann nyitja meg 1905-ben a „Marionettentheater Münchner Künstler”-rel. Igényes művész színház ez, a díszleteket neves festők, a figurákat neves szobrászok tervezik. Műsorán a korai romantika jellegzetes darabjai mellett előszeretettel szerepeltetett operákat és operetteket is, elsősorban Mozart és Offenbach műveit. Jóval nagyobb jelentőségű azonban az Aichner-család 1913-ban induló és mindmáig hatalmas sikerrel működő Salzburgi Marionettszínháza. Bár repertoárján a német nyelvterület bábjáték-irodalmának klasszikusai is megtalálhatók, gerincét a zenei művek, balettek, operák, a hely szellemének megfelelően elsősorban Mozart művei alkotják. A család fő, Anton Aichner szobrászatot tanult, majd a Műszaki Főiskola tanáraként működött. Első bemutatójuk a Bastien és Bastienne volt. Eleinte élő zenekarral, énekesekkel és színészekkel dolgoztak, akik a marionettszínpad alatt helyezkedtek el, és tükörből követték a bábuk mozgását. Napjainkban play-back technikát alkalmaznak, és minden esetben a tökéletes illúzió megteremtésén fáradoznak. Valójában miniatűr operaházi előadásokat láthatunk, „igazi” operai díszletekkel, a legapróbb részletekig kidolgozott bábmozgással. Azt a hagyományt viszik tovább és fejlesztik tökélyre, amely minden bizonnyal Eszterháza bábszínházát is jellemezhet.

Salzburg bábszínházának szereplői nem csupán a Mozart-operák alakjait testesítik meg; ők operaelemeket játszanak, akik most éppen Belmonte, Ozmin, Don Giovanni, Sarastro, vagy az Éj Királynője

szerepét játsszák-éneklék. Mozgásukban nincs semmi esetlegesség és semmi általánosság. Együtt lélegeznek az énekessel, gesztusaik finoman ironikusak, elegánsan követik az operai konvenciókat. A mellkasra szorított kéz, a széttárt kar, a fej finom mozgása egyszerre utal a felvételtől hangzó énekes személyére és a megszólaltatott-megjelenített operahősre. Az előadások manapság a világ operaházainak egy-egy nevezetes produkcióját követik, gondosan feltüntetve, hogy Götz Friedrich, Jean-Pierre Ponelle, vagy Otto Schenk rendezése nyomán készült. Csak annyiban térnek el az eredetitől, amennyire azt a marionettjáték adottságai megkívánják. Csak a legkézenfekvőbb helyeken „bábosítják” a helyzeteket, olyankor engedelmeskednek a bábszínház törvényeinek, ha az tovább gazdagítja az előadást. Nem törekednek mindenáron arra, hogy megmozgassák a statikus helyzeteket. A néző itt abban gyönyörködik, hogy a bábu olyan, mintha élne, szinte elhiszük, hogy ő énekel. Ez a bravúr a Salzburgi Marionettszínház varázsa. És persze ez a korlátja is. Nem korszerű bábszínház, abban az értelemben, ahogyan ma már Obrazcov színháza sem az. Egyelőre nem vesz tudomást az operajátzásban bekövetkezett változásokról. Nem mai operaelőadásokat rekonstruál, hanem tegnapiakat, tegnapelőttieket. És meg sem próbál a saját bábszínházi anyanyelvén megszólalni. Valahol megmaradt a 18. századi barokk opera eszményénél, vagy legalábbis annak még jó másfélszáz évig élő tradíciójánál.

Állandóan műsoron tartja a legnépszerűbb Mozart-operákat (*A színigazgató*, *Az álruhás kertészlány*, *Szöktetés a szerájból*, *Don Giovanni*, *Varázsfuvola*), Gluck és Pergolesi vígoperáit, számos operettet (Offenbach: *Eljegyzés lámpafénynél*, *A varázshegedű*, *A 66-os szám*, Suppé: *A szép Galatea*, Johann Strauss: *Denevér*), baletteket (Csajkovszkij: *Diótörő*, Mozart: *Egy kis éji zene*, stb), de játszották Shakespeare *Viharját*, Franz von Pocci (1807–1876) bábjátékait és a *Faust*-téma több vásári bábjáték-változatát is. Persze bármennyire is a nagyszínház modellezésére és az emberi mozgás minél tökéletesebb megközelítésére törekszik sok bábszínház még a 20. század első felében is, már a romantika korának írói felfedezik



A Künstler Marionetten Theater plakátja



Paul Brann (1873–1955) bábokkal



A Schnitzler: A bátor Cassian. Paul Brann bábjai a Münchener Bábmuzeum reprodukálásában

a bábu sajátos, minden más művészeti ágtól eltérő tulajdonságait, különleges és magasrendű művészi értékeit. 1810-ben jelenik meg Kleist költői szépségű esszéje a marionetről; Goethe a bábok „világszínházáról” beszél, amely az ember kisszerűségét és az életvásár szimbólumát jelenti; Ludwig Tieck a bábu élettelenységét különleges értéknek, kicsinységét a világ ironikus ábrázolásának tekinti. Felfedezik a bábknak azt a képességét, amelyet jóval később Hevesi Sándor „szimbolikus embernek” mond, Obrascov pedig így pontosít: „a bábu azáltal, hogy nem ember és nem élőlény, hanem tárgy, jellegében máris allegorikus”. Bábszínpadra szánt irodalmi művek és operák születnek. Ezek között máig a legjelentősebb Manuel de Falla kamaraoperája, a *Pedro mester bábszínháza* (El retablo de maese Pedro). A zeneszerző szövegére készült egyfelvonásos a Don Quijote egyik epizódját dolgozza fel, amelyben a főhős egy vándor-bábjátékos bódéjába téved, ahol egy lovagtörténetet játszanak a mórok által elrabolt szépséges Melisendráról. Don Quijote birokra kel a mórok seregével, szétveri a bábszínház berendezését és megmenti a hölgyet.

A befejező ariosóban Melisendra báb-személye összeszemosódik a regényhős zavarodott elméjében megjelenő Dulcineával. A művet 1923-ban mutatták be Sevillában koncertelőadásban, majd még ugyanebben az évben Párizsban, bábszínházban is eljátszották. Hamarosan visszatérő darabja lesz a zenés bábszínházaknak és a koncerttermeknek. 1925-ben Georg Deininger stuttgarti marionettszínháza tűzi műsorára, 1926-ban Zürichben kerül színre Otto Morach rendezésében és Adolphe Appia terveivel, de természetesen gyakran játsszák a zeneszerző hazájában is; Cadizban, a La Tia Norica Bábszínház előadását Picasso tervezi. Akad olyan előadás is, amelyben minden szerepet bábok játszanak, de több rendezés a három énekes szerepet „élőben” játszatta, és csak a bábszínpadi eseményeket jelenítették meg bábokkal. Ilyen volt a milánói Piccola Scala 1956-os előadása, amelyben a kiváló olasz basszista, Italo Tajo énekelte-játszotta Don Quijote szerepét. A nyolcvanas évek elején a Magyar Televízió Zenés Színháza is bemutatta; a produkció később átkerült az Állami Bábszínház repertoárjára (1982, karmester: Lehel



A Szépség és a Szörny színpadképe. R. T.: Forman-testvérek. Prága

György, tervező: Ambrus Imre, rendező: Balogh Géza). Az előbb említett Georg Deininger előszeretettel játszik bábszínházban operákat, de Falla művén kívül bemutatta a Bastien és Bastienne-t, Pergolesi bábszínházakban is kedvelt kétszemélyes intermezzóját, *Az úrhatnám szolgálot*, és Leoncavallo *Bajazzóját*. Bár a véres féltékenységi dráma nehezen képzelhető el bábokkal, többen megpróbáltak vele; nyilván a nyers valóság és a *commedia dell'arte* ellentét-párja vonzotta az alkotókat a verizmus iskolateremtő művéhez.

A második világháború előtti magyar művészi báb-játék-törekvések között szinte mindenütt találkozunk operai produkciókkal, vagy legalábbis azok meg nem valósult terveivel. Az első állandó hivatásos bábszínház, Rév István Árpád (1898–1977) Nemzeti Bábszínháza opera-sorozat bemutatását tervezi, de csak két egyfelvonásos valósul meg belőle, Pergolesi *Az úrhatnám szolgáloja* és Haydn *A patikusa*. Az előzetes plakát Mozart- és Gluck-művek báb-színházi megvalósítását is ígéri, erre azonban a háború kitörése miatt már nem kerül sor. A jórészt külföldön tevékenykedő Divéky József (1887–1951) brüsszeli marionettszínházában a *Bastien és Bastienne*-t és ugyancsak *Az úrhatnám szolgálot* játssza. A húszas évektől másfél évtizeden át működő debreceni Látványos Mesejáték Színház műsorán balett-produkciók mellett Offenbach *Hoffmann meséi*, Sullivan *A mikádó* és Planquette *Rip van Winkle* című műve szerepel.

Külön fejezetet érdemelnének a bábszínházi operák történetében a paródiák. Amikor a 20. századi báb-játék felfedezi a paródiát, kézenfekvőnek látszik az operaparódiák elterjedése. Obrascov magán-számai közt szerepelnek cigány-románcok, műdalok, de az egyik leghumorosabb attrakciója a *Carmen* Habanérája, amely az operai túlzások pompás görbe tükré. Az ő inspirálására született magyarországi báb-esztrádműsorokban is hamar feltűnnek az operaparódiák. Ebben a szellemben jött létre az ötvenes évek legsikeresebb és legszellemesebb bábszínházi előadása is a budapesti Állami Bábszínházban: a *Szerelmes istenek*, amely nem más, mint Suppé operettjének, a korábban már említett *A szép Galatéának* a feldolgozása. (1955, szövegkönyv: Darvas

Szilárd és Gábor Béla, bábok: Szűr-Szabó József, rendező: Apáthi Imre.) A magyar változatot később a leningrádi bábszínház is sikerrel játszotta.

A hatvanas évektől az Állami Bábszínház tudatosan fejlesztette tovább zenei profilját. Legnagyobb nemzetközi sikereit Bartók és Sztravinszkij balettjeinek bábszínházi adaptációival aratta. Ennek az időszaknak egyik kiemelkedő darabja Kodály *Hány Jánosának* feldolgozása (1972, átd.: Szilágyi Dezső, tervezők: Bródy Vera és Koós Iván, rendező: Szőnyi Kató). A Budapest Bábszínházban a legutóbbi időben született előadások közül *A varázsfuvola* egyszerre utal vissza a barokk színház hagyományaira és a papírszínház familiáris hangulatára; követi az elődök szellemiségét és fogalmazza újra a zenei bábszínház kétszázharminc éves tövényeit. A sík-bábok mintegy idézőjelbe teszik a pompa és a gazdagság fogalmát, és a mesét hozzák karnyújtásnyi közelségbe a gyermek-nézőkhöz. (1995, átd.: Forgách András, tervező: Koós Iván, rendező: Meczner János.) Debussy misztériuma, a *Szent Sebestyén vértanúsága* (1996, tervező: El Kazovszkij, rendező: Szikora János) és Offenbach *Kékszakállja* (1998, tervező: Csanádi Judit és Csengey Emőke, rendező: Csizmadia Tibor) után eredeti bábopera ősbemutatójára is sor került; Déry Tibor *Óriáscecszemő* című darabjából készült Vajda Gergely operája (2002, tervezők: Balla Margit és Horgas Péter, rendező: Kovalik Balázs).

Ugyancsak a barokk színházat idézi meg a Kolibri Színház vállalkozása, a *Szöktetés a szerájból*, amelyet egy másik régi hagyomány, a családi báb-színház légkörével és humorával kelt életre Török Ágnes és Szívós Károly. Előbbi éneklő-játssza-komédiázza zongorakísérettel és karmesteri irányítással az opera mindkét női, utóbbi pedig mindhárom férfi szerepét. Ennek az előadásnak a legfőbb vonzereje az irónia és az önirónia. A két jókedvű játékos szemrebbenés nélkül és imponáló zenei biztonsággal viseli azt az önmagára kirótt képtelen helyzetet, hogy egyszerre kell a két szoprán, a két tenor és a basszus főszerepet, meg a kórust megszólaltatnia, és néha önmagukkal kényszerülnek duettre, sőt kvartettre. Aki makulátlan operai hangokra kíváncsi, nyugodtan



Mozart: Szöktetés a szerájból, 2003. R. Szívós Károly. Kollibri Színház



fintoroghat, vagy akár haza is mehet. Aki viszont szívből akar derülni, bármelyik korosztályhoz tartozzon is, fenntartás nélkül képes lesz átadni magát egy remekmű cseppet sem hagyományos élvezetének (2003, tervező: Orosz Klaudia, rendező: Szívós Károly).

A hatalmas étvágyú bábművészet persze nemcsak az operát falta be hatalmas bendőjébe az évszázadok során. A szimfonikus művek, balettek, hangszer szólók egyaránt gyakran megihlették a báb-színházakat. És időnként még kölcsönhatásról is beszélhetünk. Megesik, hogy az operaházak is ihletet merítenek a bábművészetből. Kevesen tudják, hogy Ligeti György – akinek *Aventures* című, koloratúr soprán és bariton hangra, valamint hét hangszerre komponált mimodráma az Állami Bábszínház manapság is látható darabja – *Le grand macabre* című operájának ősbemutatóját egy kiváló svéd bábművész, Michael Meschke állította színpadra 1979-ben a stockholmi Királyi Operában. A közelmúltban, egészen pontosan 2003. augusztus 28-án pedig egy különleges premier zajlott a prágai

Nemzeti Színházban: Philip Glass (1937), az un. zenei minimalizmust képviselő kortárs amerikai szerző *A Szépség és a Szörny* című operáját mutatták be egy bábművész-testvérpár közreműködésével, Petr Forman rendezésében és Matěj Forman tervezésében. A művet Jean Cocteau 1946-ban készült híres filmje ihlette. A kompozíció úgy készült, mint egy filmzene: másodpercre követi a film eseményeit, de a felhangzó dialógusokat ének helyettesíti. Eredetileg „filmoperaként” mutatták be, a Cocteau-film hangzó kíséretéként. 1994 óta éli önálló operai életét. A Forman-fivérek elsősorban két operai produkcióval, a *Barokk operával* és Smetana *Eladott menyasszony* című vígoperájának bábos feldolgozásával robbantak be a hazai és a nemzetközi bábos közéletbe. A kritikák között mégis akadtak olyan hangok, amelyek nem értették, mit keres a két ifjú bábművész a Národni divadlóban, vagy ahogy a csehek nevezik a Moldova partján álló gyönyörű épületet, az „arany kápolnában”. Aggódtak talán, hogy a plebejus műfaj képviselői megszentégtelenítik a szent hajlékot. Pedig csak annyi történt,



hogy egy különös és sokak számára még mindig alig ismert műfaj látásmódját és gazdag eszköztárát hozták be a nagy múltú intézmény falai közé. Az eredmény, azt mondják, inkább meghökkentő és izgalmas, mintsem hibátlan. Hatalmas látványosság maszkokkal, árnyakkal, tárgyakkal, csodákkal. A prágai évad szenzációja. Formanék visszaadtak valamit abból a kölcsönből, amit csepűragó mutatványos őseik egy-két évszázada kaptak a tehetősebb rokonoktól.

A felnőtté lett jelenkori bábművészet megkezdte a régi adósságok törlesztését. Úgy látszik, van már miből.

(2004)

Philip Glass: A Szépség és a Szörny prágai előadásának plakátja

ON THE HISTORY OF PUPPET OPERA

This study presents an overview of one of the most unusual kinds of puppet theater, the puppet opera, from its beginnings to the early 2000s. The first opera with puppets was *Leandra*, performed in Venice in 1679, followed by *Damira Placata* in 1680 with marionettes. Thus puppet opera is barely a generation younger than its kin in the grandest theaters. Since the opening of the first public opera house in 1637, Venice has dictated the stylistic laws of the new genre. Puppet theater followed the example of opera in its rich and opulent execution, and a particular type of puppet was created, the splendid Venetian marionette. The author lists the most important puppet operas of the 18th century, as well as their composers (Haydn and Mozart) and the locations (Bologna and Eszterháza). The 19th century, however, marked the emergence of the age of market puppetry. Apart from a few experiments, art puppetry, including puppet opera, was only resumed in the 20th century. In 1905, Paul Brann got the ball rolling with puppet operas in theaters already playing operas. The most important of these was the Salzburg Marionette Theater, which was started by the Aichner family in 1913. Among the pre-WWII Hungarian artistic puppet theaters, the first permanent professional one to delve into the world of puppet opera was the National Puppet Theater, which managed to have two one-act operas performed. From the 1960s onwards, the State Puppet Theater enjoyed international success, particularly with its puppet adaptations of works by Bartók and Stravinsky. The article concludes by presenting a production by the Prague National Theater from 2003, *The Beauty and the Beast*, directed by Peter Forman with design by Matěj Forman.



Esterházy Pál Antal (1711–1762)



Esterházy Miklós József (1714–1790) – Martin Koller festménye



Ilyen lehetett a marionettszínház színpada



Asztalos Kata'

ESZTERHÁZAI MARIONETT-OPERAJÁTSZÁS A MŰFAJ TÖRTÉNETÉNEK TÜKRÉBEN

A 18. századi marionett-operajátszás legkiemelkedőbb központja a mai Magyarország területén, Fertődön, az egykori Eszterháznál működött. Elismert librettisták és zeneszerzők írtak műveket a színház számára. Joseph Haydn az Esterházy hercegek szolgálatában töltött közel harminc év alatt több marionett-operát is komponált. Az előadások olyannyira színvonalasak voltak, hogy Európa-szerte ismertté és elismertté váltak, még magát Mária Teréziát is lenyűgözték az eszterházi báboperák.

A marionettszínház épületét a 19. és 20. század folyamán mezőgazdasági célokra használták, s régészeti feltárása csupán 2004-ben kezdődött meg. A rekonstrukciós munkát 2013-ban fejezték be Molnár Csaba Ybl-díjas építész irányításával, s az épület jelenleg hangversenyteremként funkcionál. A fertői kutatások eredményeiről a szaklapok rendszeresen tudósítanak. A marionett-operákról azonban máig nem jelent meg magyar nyelvű zenei szakirodalom, csupán az Eszterháza történetével és a bábjátás múltjával foglalkozó művek szánnak egy-egy bekezdést a műfaj leírására. A téma aktualitását bizonyítja, hogy hazánkban egyre gyakrabban mutatnak be bábokkal előadott operákat. 2009-ben nagy sikert aratott Novák János rendezése a Művészetek Palotájában, aki bábokkal vitte színre Haydn *Aki hűtlen, pórnál jár* című operáját, s a műfajjal, valamint annak elemeivel azóta is számos előadás keretében találkozhatott a közönség, többek közt 2019 nyarán

a kecskeméti Kodály Művészeti Fesztiválon, ahol Zombola Péter, Gergye Krisztián és Vizin Viktória *Echo* című darabját mutatták be, Vizin Viktória főszereplésével.

A tanulmány az eszterházi marionettszínház tevékenységét műfaj-történeti kontextusba helyezve mutatja be azzal a céllal, hogy a zenetörténet egy olyan részletére hívja fel a figyelmet, amely szervesen kötődik Joseph Haydn munkásságához, az Esterházy családhoz és Magyarországhoz.

I. A marionett-operák műfaj-történeti előzményei

A bábjáték a színház egyik legősibb formája. Az élettelen anyag megformálása, és a valós élet mozzanatainak utánzása már a legkorábbi időktől fogva hozzátartozott az ember mindennapjaihoz. Kezdetben az ilyen tevékenységek a vadászat rituáléihoz kapcsolódtak, később vallásos és szórakoztató jelleget öltöttek. Az első bábok időszámításunk előtt 30.000 évvel jelentek meg.² A bábok a történelem csaknem minden kultúrájában fellelhetőek különböző formákban, de eredetükkel kapcsolatban a tudósok véleménye megosztott.³ Azonban az a tény, hogy az i. e. 5. században a bábjáték már minden civilizált kultúrában elterjedt, alátámasztja ősi kialakulásának elméletét. A különböző népek bábjai nagy változatosságot mutatnak. John Mohr Minniear két nagy csoportot különböztet meg:⁴

1 Tudományos munkatárs, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kodály Intézete

2 BLUMENTHAL, Eileen: *Puppetry and Puppets*. London: Thames & Hudson, 2005. 12.

3 „A bábjáték valójában mindenütt a drámai színház legősibb módja.” In: PISCHEL, Richard: *The Home of the Puppet Play*. London: Luzac & Co., 1902. [idézi: SPEIGHT, George: *The History of English Puppet Theater*. London, 1955. 273.] „A bábjáték nem lehet a dráma előzménye.” In: RIDGEWAY, William: *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races*. London: Benjamin Blom Inc., 1915. 159. A könyv elektronikus változata: <http://www.archive.org/stream/dramasdramaticda00ridg#page/n5/mode/2up> Letöltve: 2010. szeptember 11.

4 MINNIEAR, John Mohr: *Marionette Opera: It's history and literature*. Denton, Texas: North-Texas State University, Ph. D., 1971. 2.

Az első csoportba tartoznak a „kétdimenziós” bábok, ilyen például a hagyományos kínai árnyjáték. A második csoport „térbeli” figurái közé a kézi bábokat és a marionetteket sorolja.

A bábelőadások a történelem folyamán elsősorban nem a gyermekeknek szóltak. Sokkal inkább a felnőtt közönség számára íródtak, népszerű eszméket, közkedvelt témákat jelenítettek meg. Ennek köszönhetően a bábjátékok tisztább képet adnak a mindennapi emberek gondolatvilágáról, mint a költészet, vagy más magasabb művészetek.

I. 1. Bábok az antik görög kultúrában

Hérodotosz (i. e. 5. század) – aki szerint a bábok a legkorábbi ókori időkből származnak⁵ – leírja az egyiptomi nők vallásos körmeneteit, melyeken olyan szobrocskákat hordoztak, amelyeknek fejét és testét zsinórral mozgatták. Hasonló, embereket és állatokat ábrázoló szobrokat találtak Egyiptomban, Théba és Memphis sírjaiban. Valószínűleg az egyiptomi kultúrából vették át a görögök ezeket a „zsinóros bábokat”. A bábok és egyéb tárgyak mozgásáról több korabeli leírást találunk. Ezek közül az egyik legismertebb Homérosz (i. e. 8. század) *Illászának* 18. éneke, ahol a költő Héphaisztosz háromlábú székeiről ír, amelyek maguktól mozogtak. Arisztotelész (i. e. 384–322) *Politika* című művének első könyvében utal Daidalosz híres szobraira, amelyek tagolt testrészekkel rendelkező fabábok voltak, mozdulataikat zsinórok segítségével szabályozták, s a díszes vallásos ceremóniák alkalmával ámulatba ejtették a közönséget, de ennél pontosabban nem ismerjük funkciójukat. Minden bizonnyal vallási szerepük volt, ám ez elszigetelt, egyedi jelenség lehetett. Később, mikor a színház került előtérbe, az istenségek egykori monumentális bábjai elragadó karikatúrákká zsugorodtak.

Egy i. e. 4. századból származó feljegyzés így ír Arkhüasz és Eudoxusz kisázsiai görög matematikusok bábjaírói: „a mutatványos kezében a legnehezebb

mozgásokat is véghez tudták vinni”.⁶ A legkorábbi valódi bábszínházra vonatkozó utalás Xenophon (i. e. 427–355) tollából származik.⁷ Itt már nem csupán egyszerű mechanikusan mozgatott szerkezetekről olvashatunk, olyanokról, amelyekről Hérodotosz is tudósít, hanem igazi bábszínházról. Xenophon beszámol az athéni Kallias házában tett látogatásáról, ahol egy feltételezhetően szirakuzai játékmester nyűgözte le a közönséget bábjaival. Leírja azt is, hogy az egyik vendég nem mutatott túlzott érdeklődést az előadás iránt, mert nagyobb figyelmet szentelt beszélgetőpartnerének, aki nem más volt, mint maga Szókratész. Xenophon írása azt is bizonyítja, hogy az i. e. 4. században a bábjátékot az előkelő rétegek is kitűnő szórakozásnak találták.

Arról, hogy miként működtek s hogyan néztek ki ezek a bábok, számos korabeli utalást találunk, de bizonyítottan bábelőadásokhoz használt figurák nem maradtak fenn az utókor számára, annak ellenére, hogy az ókori Görög Birodalom minden nagyobb városának közterén működött bábszínház. Arisztotelész a *De Caelo et Mundo* című művében arról ír, hogy a bábokat irányító emberek a zsinórok meghúzásával képesek mozgatni azokat. Ez a leírás egyértelműen marionett típusú bábra utal. A görög nyelvben a „*neurospasti*” gyakori elnevezése a bábjátékosoknak. A kifejezés a *neuron* szóból származik, és eredetileg inat jelent – itt feltételezhetően fonál értelemben használják –, a *spao* szó jelentése pedig: *húzni*. Ezek a korabeli bábok minden bizonnyal zsinórral mozgatott marionettek lehettek. Néhány fennmaradt figurából, amelyek egymásba illesztett részekből álltak, arra következtethetünk, hogy a báb súlya leginkább a fejnél lévő erős zsinórra terhelődött, s egy rövid pálca kötötte össze a tógát a fejfelé. A zsinóros bábjátékok színvonalasak és közkedveltek voltak az ókori Görög Birodalomban. Ezt igazolják a korabeli filozófusok, költők és politikusok azon hasonlatai, amelyekben a báb fogalmát használják fel arra, hogy gondolataikat mindenki számára

5 HERODOTOS: *Works* (II, 48) [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 3.]

6 SZÉKELY György: *Bábok, árnyak*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1972. 61.

7 XENOPHON: *Symposium* (IV, 55) [idézi MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 6.]

érthetővé tegyék.⁸ Ezek a példázatok legtöbbször a sors és az ember kapcsolatára vonatkoznak. Platón (i. e. 427–347) így ír *Törvények* című dialógusában: Tegyük fel, hogy mi, élőlények, valamennyien isten alkotta bábuk vagyunk, akár csak játékszerűen szolgálunk az istenek számára, akár komoly céllal; ezt sohase fogjuk felismerni. Annyit azonban tudunk, hogy a bennünk lakozó szenvedélyek, mint valami fonalak vagy zsinórok rángatnak bennünket, és ellentétes természetük folytán egymással ellentétes cselekvések felé húzódnak bennünket, s ezen dől el erény és bűn.

I. 2. Az ókori Róma bábjátékai

Az ókori római bábjátékok szereplői közt megtalálhatóak a Bachanália és a Lupercalia szereplői; faunok, szatírok, szirének. Egyes bábok meglehetősen groteszk külsevel rendelkeztek, az is előfordult, hogy kifejezetten obszcén hatást keltenek. A bábjátszás színteréül az utcák, terek, csarnokok, fürdők és színházak szolgáltak. A színházak méretéből arra következtethetünk, hogy a bábok életnagyságúak vagy annál nagyobbak voltak.⁹ Azok, akik nem színházban adták elő bábjátékaikat, általában hordozható bódékat állítottak fel a köztereken, és improvizált vígjátékokat játszottak.

A bábosok repertoárján a legdivatosabb paródiák mellett dialogizált szatírák is szerepeltek. Témáik általában az emberiség bűneire hívták fel a figyelmet, de az erkölcsi értékek hangsúlyozása ellenére gyakran szabadszájúak voltak.

Az i. sz. 5. századtól egyre kevesebb bábjátékkal kapcsolatos forrás található. Ez minden bizonnyal a Nyugat-római Birodalom 476-ban történt bukásának következménye.

I. 3. Bábok a középkorban

A bábjátékosok mestersége nem csupán bábozásból állt, komédiások, zsonglőrök, akrobaták, zenészek, tréfamesterek voltak egy személyben. Hagymányuk átvészelte a népvándorlás viszontagságait, és újra feltűnt a kora középkortól, végül a 12. századra már Európa minden szegletébe eljutott. A vásárok, piacterek, tavernák életének nélkülözhetetlen szereplőivé váltak, és Európában vándorolva egy séges játékgyakorlatot terjesztettek el. Az első fennmaradt ábrázolás 1170-ből származik, Herrad von Landsberg apátő *Hortus deliciarum* című kódexéből való. Két fiút ábrázol, akik Salamon király szórakoztatására páncélos figurákat mozgatnak a bábokon áthúzott zsinórok segítségével, egy asztalon – ezt a technikát nevezzük *a la planchette*-nek.¹⁰



Részlet a Hortus deliciarum kódexből¹¹

⁸ Ilyen hasonlatokat találunk Horatiusnál, Platónnál, Persiusnál, Tertullianusnál, Vitruviusnál, Galenusnál és Marcus Antoniusnál is.

⁹ CRAIG, Edward Gordon: *Books and Theatres*. London: J. M. Dent, 1925. [idézi: PHILPOTT, Alexis Robert: *Dictionary of Puppetry*. Boston: Plays Inc., 1969. 11.]

¹⁰ FEKETE Anetta: *Bábok a reneszánszban*. In: FÖLDIÁK A.–TÓTH Zs. (Szerk.): *A Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus Évkönyve*. Budapest: MMKL, 2008. 17–20. 17.

¹¹ MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 17.

Részlet a Romance of Alexander kódexből¹²

A bábok az egyházi kultúrában is kiemelkedő szerepet kaptak. Vallásos előadásokhoz, liturgikus drámákhoz, misztériumjátékokhoz használták őket. A középkori templomokban és kolostorokban fából készült színpadokat állítottak fel, ahol a Passió részleteit, a Szűz és a Szentek életét játszották el pompásan felöltöztetett, arannyal és ékszerekkel díszített bábokkal. A bábelőadások olyannyira elterjedtek az itáliai templomokban, hogy III. Ince (1198–1216) keményen lépett fel ellenük. A vallási témákba egyre több világi elem került, az ördög megjelenítése kifejezetten mókás jeleneteket eredményezett. Ugyanakkor a hivatásos bábjátékosok repertoárjában is megjelentek a vallásos témák, hiszen a műfaj kifejezetten alkalmas volt csodás események megjelenítésére. Ez a keveredés a 14–15. század során ment végbe.

A 13–14. században különösen népszerűvé váltak a bábjátékok. Főként kesztyűbábokat használtak, erről több ábrázolás is fennmaradt a 14. századi *Romance of Alexander* kódexben. Az egyik illusztráción négyen figyelik a bábokkal előadott lovagi viadalt, s a bódé egy kis várat ábrázol.

I. Ferdinánd nápolyi király koronázásakor nagy ünnepeket tartottak, és a feljegyzések bábjátékokról is beszámolnak. I. Ferdinánd lánya, Beatrix, Mátyás király felesége minden bizonnyal ismerte

a műfajt. Kíséretében több mulattató, zenész, táncos érkezett Budára, lehetett közöttük olyan, aki bábokat is hozott magával. Noha nem utal erre semmilyen adat, de elképzelhető, hogy Mátyás is látott mozgó figurákat.¹³ A magyar–nápolyi kapcsolatra utal az olasz *ciuffo*-ból átvett magyar *csúf* szó, amely eredetileg egy nápolyi bohóc-típust jelent, de a reneszánsz udvarban a mulattatók egyik megnevezéseként használták.

Az európai szórakoztató bábjáték népszerűségéről tanúskodik Bernal Diaz del Castillo történetíró lejegyzése, miszerint 1524-ben, amikor Fernando Cortez Mexikó meghódítására indult, a Honduras körüli végzetes harcok idején két katona bábjátékával vigasztalódtak. A 15. századtól azonban kevesebb híradást olvashatunk a bábelőadásokról. Ennek egyik lehetséges oka a humanista eszmék térhódítása. A humanizmus középpontjában a szabad akaratú ember állt, így érthető, hogy a zsinórokkal irányított bábok helyett a személyiségközpontú színjátszást részesítették előnyben.

Az érett középkor idején egy félig dramatikus, félig zenés műfaj kezdett kibontakozni, amelyet a marionett-operák közvetlen elődményének tekinthetünk. Mivel a marionett és a zenés marionett állandó színpadot igényel, a műfaj főként az anyagi jólét korszakaiban volt jelentős.

¹² MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 19.

¹³ FEKETE: *Bábok a reneszánszban*. 2008. 17–20. 18.

I. 4. A zene és a bábjáték kapcsolata

A szórakoztatásban a zenének minden korban kiemelkedő szerep jutott. Valószínűleg már a bábozás egyes kezdeti formáit is kísérte muzsika, erről azonban kevés feljegyzés tanúskodik. Ennek két oka lehet. Vagy teljesen természetes tényként kezelték a zene jelenlétét és nem szenteltek neki nagyobb figyelmet, vagy minőségében nem állt olyan színvonalon, hogy külön említést érdemelt volna. Hosszú idő telt el, míg a bábjátékokhoz kapcsolódó muzsika igazi értékévé vált, jelentős szerephez jutott. Már az ókori Rómában is feljegyeztek olyan bábost, aki mutatványát zenével kísérte. A báb zsinórral és bottal volt az előadó térdéhez erősítve, s a lábait ritmusra mozgatva bírta vad táncra, miközben hangszeren játszott. Ez a muzsika azonban nem lehetett több a kor éppen divatos világi dallamainál. A zene és a bábok kapcsolatára vonatkozó feljegyzések meglehetősen ritkák. Csírajelenségként kell értelmeznünk – írja Székely György –, amikor a 12. századi itáliai *Ordo rapresentatione Adebán* azt olvassuk, hogy a Teremtő Atya „figurája” kezével mutatja fel Ádámot és Évát („manu eos demonstrans”), arccal az Édenkert ábrázolása felé, majd a kórus énekére visszatér eredeti helyére.¹⁴

Állandó bábszínházak a történelem folyamán csak kedvező társadalmi-gazdasági viszonyok között jöttek létre, s ugyanilyen jólét szükségeltetett ahhoz, hogy a 17. század végi Itáliában megjelenjenek az első báboperák. Az első bábokkal előadott operát, a *Leandrot* a szoprán-, majd alténekesként is jeleskedő Francesco Antonio Pistocchi (1659–1726) komponálta Camillo Badoaro azonos című darabjára, ezt követte Pietro Andrea Ziani (1620–1684) megzenésítése,¹⁵ amelyet Velencében zsinóros bábokkal mutattak be. A korabeli velencei előadások páratlan fényűzéssel kápráztatták el a főúri nézőket. Ekkoriban alakul ki egy sajátos bábtypus, a „velencei marionett”. A 17. századi marionett-operák szereplői

között megtaláljuk a *commedia dell'arté*ből átvett Arlecchinót, Pantalónét, Scaramucciát, Dottorét és Capitanót, mellettük feltűnnek a kor előkelő főúri karakterei, de a bábszínpadon megjelennek a köznép egyszerűbb típusai is. A londoni Bethnal Green Museumban teljes velencei bábszínház található, amelynek két díszlete is megtekinthető. Ezek fakerepre feszített, festett vászonzól készültek. Az egyik a velencei Szent Márk tér látható, a másik egy főúri kastélybelsőt ábrázol. A fennmaradt bábok közt van egy nagyméretű szerecsenfigura és két kutya is. A figurák mérete 50–60 cm, fejükből erős tartódrót vezet felfelé, a lábakat és a kezeket négy vékonyabb zsinór mozgatja. Egy francia utazó, Dubos abbé 1775-ben olyan bábokról számol be, amelyek 100–120 cm magasak voltak. A 17–18. századi bábszínházakról Saverio Quadrino jezsuita tudós szolgál adatokkal. Leírása szerint a kis színpad lentől és fentről egyaránt jó megvilágítást kapott, s a színpadnyílás elé hálót feszítettek. A bábok feje papírmaséból készült, a törzs és a combok fából, a karok kötélből, a kéz- és lábfejek ólomból. A négy végtaghoz vékony drót vagy selyemfonál vezet, a figurát erős drót tartja a fejénél fogva. A színpad előtti háló nyilvánvalóan arra szolgált, hogy a vezetőfonalakat láthatatlanná tegye. A bábok „járnak, ugrálnak, gesztikulálnak, táncolnak, hangot adnak, s így azt hihetné az ember, hogy törvényszéket, iskolát, bált lát a színpadon, vagy hegedülést és gitározást, vagy minden megkívánt mozgást”.¹⁶ 1694-ben több marionett-opera előadást jegyeztek fel Bolognában, köztük a helyi dialektusban íródott *Bernarda* címűt, amelyet Tomasso Stanzani írt, a zenéjét Righi komponálta. A 18. század első felében számos itáliai nemes magánbábszínházában játszottak marionett-operákat óriási sikerrel. Míg a vásári bábozás az egyszerű embereket szórakoztatta a köztereken és a vásárokon, addig a zenés bábszínház Európa-szerte a gazdagok egyik igen kedvelt szórakozásává vált.

14 SZÉKELY: *Bábuk, ármak*. 1972. 88.

15 Forrás: <http://www.magjarszinhaz.hu/index.php?id=656&cid=33616> Letöltve: 2010. szeptember 16.

16 SZÉKELY: *Bábuk, ármak*. 1972. 93.

II. Német zenés színház és marionett

II. 1. Német bábjátékok 1750-ig

Arra, hogy mikor és hogyan jutottak el a bábjátékok a Német-római Birodalomba, nincsenek egyértelmű adatok. Max von Boehn szerint valószínűleg vándorló olasz mutatványosok követték a római légiót az Alpokon keresztül, akik a katonákat és a német lakosságot szórakoztatták tudományukkal.¹⁷ A 12. századi utalásokból viszont már kimutatható, hogy a bábjáték általános népszerűségnek örvendett ezen a területen. A források azonban nem térnek ki a bábtípusok részletes leírására. A 15. század utolsó évtizedeiben a bábjátékokra a *Himmelreich*¹⁸ kifejezést kezdték használni, amely *mennyei királyságot* jelent. Bár ezidáig nem találtak magyarázatot a kifejezés pontos eredetére, feltételezhetjük, hogy a szó a repertoárra utal, hiszen kezdetben gyakran merítették bibliai forrásokból a bábjátékok témáit. A bábok jellegzetes karakterei a 16. századi vásári előadások során alakultak ki. A legfontosabb közülük Hans Wurst, aki az itáliai Pulcinella német megfelelője, de magán viseli a faluról falura járó miskarolók külsői jegyeit is, akik hajukat a fejük tején copfszerű csomóba kötötték, fehér körgallért, rövid zekét és nadrágtartós pantallót hordtak. Hans Wurst jellemrajzárol ma is pontos képet alkothatunk, s ez Luther Mártonnak köszönhető. Luther ugyanis gyakran idézte fel alakját vitáiban és prédikációiban, mint az erkölcsstelenség mintaképét. 1514-ben megjelent röpiratában, a *Wider Hans Worstban* a bohóc alakját használja fel, hogy a reformáció ellenségét, a braunschweig-wolfenbütteli herceget elmarasztalja. Johann Christoph Gottsched (1700–1766) irodalom-teológus és kritikus mintegy a groteszk elleni tiltakozás jegyében tartózkodó állást foglalt a *Hanswurstspiel* robusztus poénjaival szemben. *Chritische Dichtkunst vor die Deutschen* írásában a francia klasszicizmust hirdeti, ennek értelmében mellőzi Hanswurst figuráját.¹⁹ A viták addig fajultak, hogy a közkedvelt bábót végül kiutasították Bécsből.

Azonban a vidám fickó immár Kasperle néven újra visszatért a bábszínpadokra. Hans Wurst később akkora népszerűsége tett szert, hogy egy bécsi külvárost és egy kis pénzérmét is elneveztek róla, amelynek értéke megegyezett a marionettszínházak belépőjével, sőt a magyar vurstli szó is az ő nevéből származik.

A feljegyzések azt mutatják, hogy a 16. századi bábjátékok elsősorban falusi témákat dolgoztak fel és csekély művészi értékkel bírtak. Mivel ezek a történetek szájról-szájra terjedtek, nem volt szükség a lejegyzésükre, és az alkotók nevét szinte minden esetben homály fedi. Csupán egyetlen szerzőt ismerünk, aki bábjátékokat is írt; Hans Sachs (1494–1576) nürnbergi mesterdalnokét. Sajnos Hans Sachs bábokat használó művei nem maradtak fenn. A 30 éves háború alatt (1618–1648) német területen a bábelőadásoknak alig akadt riválisuk, a drámai művészet csupán a vesztfáliai békét követően kezdett újra erőre kapni. Shakespeare, Lope de Vega és Corneille korában német területen Andreas Gryphius volt a színház reformátora. Érdekes tény, hogy egyik leghíresebb művét bábokra írta, a *Horribilicribrifax Teutsch*, amely a 30 éves háborúból hazatérő szájhősökről szól.²⁰ A 17. században már híres marionett-társulatok működtek a Német-római Birodalomban, amelyek városról városra járva adták elő darabjaikat. Közülük az egyik leghíresebb Michael Daniel Trou társulata volt. Feljegyezték, hogy amikor 1666-ban Lüneburgba látogattak, repertoárjuk 25 darabból állt. A legelső állandó marionett-színházak között volt Pietro Resoneri színháza, amelyet 1667-ben állítottak fel a bécsi Juden Marktban, és 40 évig ugyanazon a helyen működött.

Az 1600-as évek közepén angol társulatok utaztak keresztül az osztrák területeken, amelyek marionett-játékokat és zenés darabokat mutattak be. Előadásait *jiggel* zárták, amelyben egy népszerű dallam variációit, vagy 7-8 különböző ismert dallam egyvelegét játszották, s erre a zenére énekeltek,

17 BOEHN, Max von: *Dolls and Puppets*. London: G. G. Harrap Co. Ltd., 1932. [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 131.]

18 A kifejezés 15–16. századi nürnbergi polgári rendeletekben olvasható.

19 ANGI István: *Zeneesztétikai előadások* I. kötet. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 2003. 246.

20 BATCHELDER, Marjorie H.: *Rod-Puppets and the Human Theatre*, Ohio State University Press, 1947. 109. [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 133.]

táncoltak.²¹ Előfordult, hogy dialógust is előadtak hozzá. Megállapítható hogy ily módon a *jigg* magába foglalta a jövő Singspieljének alapvető jellegzetességeit.²²

A 17. század végén az egyház ellenségesen lépett fel a színészekkel és a vásári mutatványosokkal szemben. Amikor egy protestáns lelkész nem engedett áldozni két komédiást Hamburgban, kitört a színházi előadások ellen folytatott vallásos harc, amely közel tíz éven át tartott. A színészek indítványokat jelentettek meg mesterségük védelmében, a hercegekhez és a hatóságokhoz fordultak támogatásért, de a közönség, az egyház kitagadásától félvé, a protestáns lelkészek oldalára állt. Abban az időben elhagyottak voltak a színházak, a báb-előadások nézőterei azonban a látványosságokra kiéhezett közönség megtöltötte. Ez a viszontagságos helyzet kedvezett Joseph Anton Stranitzkynak (1676–1726), aki Johann Baptist Hilverdinggel összefogva az újpesti Komédiásbódében, majd a híres Kärtnerthortheater épületében mutatott be marionett-darabokat, amelyek komikus főszereplője gyakran Hans Wurst volt.²³ Stranitzkyt nem csak a vígjátékok érdekelték, nagy jövőt látott operák és balettek bemutatásában is. A munkájuktól megfosztott színészek a napi betevő reményében készséggel kölcsönözték hangjukat a báboknak. Később, amikor az üldöztetés enyhülni kezdett, a marionettek oltalmában tértek vissza a színpadra, egyfajta zenés, pantomimmal előadott melodráma műfaji keretei közt, amelyekben bábok és színészek egyaránt szerepeltek. A darabok természete tehát embermagasságú bábokat követelt. Stranitzky marionettjei Max von Boehn leírása alapján körülbelül 170 cm magasak voltak.²⁴ A korabeli darabok témáikat általában a mitológiából és a Bibliából merítették, sok szereplőt igényeltek, és bonyolult

színpadi gépezetek segítségével ejtették ámulatba a nézőket.²⁵

1705-ben a színházellenes protestáns táborban nagy felháborodást keltett Sebastiano de Scio előadása, aki valódi drámát játszott velencei marionettjeivel, a *Vita, geste, e discesa all'inferno del dottore Giovanni Faustot*.²⁷ A darab óriási sikert aratott, ennek ellenére Philipp Jakob Spener (1635–1705) vallási vezető betiltotta az összes Faust előadást. A tiltás azonban csak növelte a mű sikerét, olyannyira, hogy egész Európában elterjedt és nagy népszerűségnek örvendett. A Faust előadások valószínűleg tartalmaztak zenét, amely minden korban elengedhetetlen velejárója volt a mágiának, a szellemidézésnek és az alkimista szertartásoknak. A színdarab, amihez még bábokat is használtak,



Stranitzky, a bécsi népi színjátszás kiemelkedő alakja Hans Wurst jelmezében²⁶

21 EVANS, Thomas: *Singspiel*. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians VII*. New York: St. Martin's Press, 1954. 815.

22 MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 135.

23 SZÉKELY: *Bábuk, ányak*. 1972. 137–138.

24 BOEHN, Max von: *Puppen und Puppenspiele*. München: F. Bruckmann Verlag, 1929. 311 [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 137]

25 MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 137.

26 Forrás: http://www.mosapedia.de/wiki/index.php/Hans_Wurst Letöltve: 2010. szeptember 11.

27 Giovanni Faust doktor élete, tettei és pokolrajtása

hogy nagyobb közönséget csalogassanak be a színházba, témáját adta a német irodalom egyik legnagyobb költeményének, Goethe *Faustjának*. A 17–18. század folyamán a németek szívesen fogadtak vándortársulatokat Itáliából, Franciaországból, Angliából, hogy meghonosítsák művészetüket. A marionett-darabok azonban olyan kiemelkedő színvonalat értek el ezen a vidéken, hogy a külföldi bábosok nem vehették fel velük a versenyt. A 18. században a marionett-előadásokat tekintve érdekes jelenség tapasztalható; akkora figyelem irányult Esterházy herceg magán marionettszínházára, hogy a többi közép-európai bábelőadás jó része teljesen elkerülte a kutatók figyelmét. Az eszterházai báb-színházhoz fogható kastélyszínház ebben a korban csupán Schönbrunnban és Lindauban működött.

II. 2. Bábok és nemesség

– 18. századi magán-színházak

Az egykori vándorművészek vásári bábjátékai hamarosan a Habsburg Birodalom nemességének kedvelt szórakozásává váltak. Ausztriai I. Leopold (1658–1705) uralkodása alatt a marionett előadások már gyakori eseménynek számítottak az udvarban. Feljegyezték, hogy a császár gyermekei 1689-ben egy gumpendorfi látogatás alkalmával megtekintették *Pollicinello* egyik operáját.²⁸ A gazdag kereskedővárosokban a legkülönfélébb technikai eszközökkel felszerelt marionett színházakat hoztak létre, közülük Robertus Schaffer színháza volt a legkiválóbb, amelyet a nemesség is rendszeresen látogatott.

A főúri színházakra jellemző a feudális, udvari jelleg, hiszen az udvartartás részeként működtek, s teljes mértékben a főúr ízléséhez, igényeihez kellett alkalmazkodniuk. Ez a magyarázat arra, hogy a korabeli színházak műsorán gyakran szerepeltek olyan alkalmi darabok, amelyek különböző ünnepségekre készültek. A magyarországi udvari színjátszás gyökereit német területen kell keresnünk, a jelenség ezen a vidéken nem rendelkezik közvetlen előzményekkel.

Mária Terézia, majd fia II. József felvilágosult abszolutista politikája kedvezően hatott a művészetekre Magyarországon. Az uralkodónő a magyar színházkultúra szempontjából is meghatározó egyéniség volt, hiszen a történelmi Magyarország területén a császári család Nyitra megyében található holicsi kastélyában kezdődtek meg legkorábban a vígjátékok és vígoperák alkalmi bemutatói. A királynő kedvelt szórakozási formáit hamarosan a hozzá hű magyar nemesség is átvette. Bécsi és francia mintát követve a 18. század elejétől számos kastélyszínház jött létre az ország területén, azonban az 1760-as éveket megelőzően mindegyik csupán a kastély egy nagyobb termének alkalmi színpadán működött. A későbbi állandó színházak közül az eszterházai operaház és marionettszínház szerezte a legnagyobb hírnevet.²⁹

III. Eszterháza

III. 1. Az Esterházy család a 18. században

Az Esterházy család a magyar történelem egyik legjelentősebb főúri dinasztiája volt. A 18. század folyamán nagy vagyonra és politikai befolyásra tettek szert, legnagyobb érdemük azonban az a kulturális örökség, amelyet az utókorra hagytak. Az Esterházy gyűjteményekről, a könyvtárról és a kottatárról már a kortársak is lenyűgözve írtak, s ezek az értékek később sem merültek feledésbe. Az állam 1860-ban vásárolta meg a család képtárát, s ezzel megvette a budapesti Szépművészeti Múzeum alapját.³⁰ Az Esterházy kottatárban fennmaradt művek – köztük Haydn alkotásai – ma is megtalálhatóak az Országos Széchényi Könyvtár gyűjteményében.

A família már a 17. századtól jelentős hagyományokkal rendelkezett a művészetek terén. A legkorábbi, zenei életre vonatkozó feljegyzés Esterházy Miklós nádor (1583–1645) munkácsi udvarához kapcsolódik, akit Bethlen Gábor 1619-ben arra kért, hogy ha minden zenészt nem is, legalább hárfását küldje el egy gyulafehérvári rendezvényre.³¹ Ebből

28 HADAMOWSKY, Franz: *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*. Bécs: Wancura Verlag, 1956. 23.

29 Jelentős volt gróf Erdődy János pozsonyi magánoperája is.

30 HORÁNYI Mátys: *Eszterházi vígasságok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959. 11.

31 HORÁNYI: *Eszterházi vígasságok*. 1959. 15.

arra következethetünk, hogy Miklós nádor zenészei igazán kiemelkedő muzsikuskok lehettek, ha elnyerték egy olyan nagyműveltségű fejedelem tetszését, mint Bethlen Gábor.

III. 1. 1. Esterházy Pál (1635–1713)

Esterházy Miklóst fia, Esterházy Pál követte a nádori székben, akit a művészetkedvelő Esterházyak valódi elődjének tekinthetünk. Sokoldalú egyéniségét jól tükrözi, hogy politikai és katonai pályafutása mellett szívesen áldozott időt versírásra is. 1711-ben *Harmonia Caelestis* címmel jelentette meg zenekari és énekes szerzeményeit. A mű a magyar zenetörténet fontos dokumentuma, bár a kötet dallamainak egy része bizonyítottan nem tőle származik.³² A nádor idejében jelentős létszámú zenekar és több jó karmester működött az udvarban, emellett Esterházy Pál támogatta a színjátszást, hiszen diákkorában maga is lelkesen szerepelt a nagyszombati jezsuita gimnázium iskoladrámáiban. Bécsi látogatásai alkalmával megismerkedett az olasz operakultúrával, amelyről leveleiben számolt be feleségének, s elküldte számára az operák szöveggönyveit. Ezek közül 14 maradt fenn a hercegi könyvtárban.

III. 1. 2. Esterházy Pál Antal (1711–1762)

Esterházy József halála után az alig 10 éves Pál Antalról és a 7 éves Miklósról a nádor özvegye, Gilleis Mária Oktávia gondoskodott. A két fiú német és francia neveltetést kapott, ennek következményeként a 18. század második felében az udvartartás elvesztette régebbi magyar jellegét, viszont még nagyobb hangsúlyt kaptak a művészetek. Pál Antal kialakította az Esterházy-zenekar törzsgárdáját, megvetette a hercegi könyvtár alapjait, és

megalapította a híres kottagyűjteményt. Itáliai útjai során sok kéziratos partitúrát szerzett meg, és óriási összegeket költött arra, hogy Bécsből és Drezdából zenei remekműveket vásároljon. A kismartoni színházról 1749-ből olvashatjuk az első írásos feljegyzést, s a források szerint 1755. április 22-én már rendeztek operaelőadást is.³³ Aktív színházi életre utalnak azok az 1761-ből származó dokumentumok, amelyek egy „új színházra” vonatkoznak, és két helyen is említenek egy „régii színházat”, amely minden bizonnyal a palotában korábban működő színpadot jelöli.³⁴ Ettől az évtől kezdve a kismartoni zenei és színházi élet egyre jelentősebbé vált. Pál Antal 1761-ben másodkarmesterként szerződött Joseph Haydnt, s ezzel a tetteivel kétségkívül beírta nevét a zenetörténetbe. A május 1-én kelt dokumentumról, amelyet korábban megalázónak tartottak, ma az az általános vélemény, hogy lényegében nem tér el a hasonló célú korabeli szerződésektől. Feltételei kedvezőek voltak egy 29 éves fiatalember számára. Bár a dokumentum nem tartalmaz utalást Esterháza színházi eseményeire, rávilágít a hercegi udvar szigorú formalitásaira, és a Haydn számára kínálkozó lehetőségekre.

III. 1. 3. Esterházy „Pompakedvelő” Miklós (1714–1790) – „Was der Kaiser kann, Das kann ich auch!”³⁵

A gyermektelen Pál Antal 1762-ben bekövetkezett hirtelen halála után, öccse Miklós örökölte a családi vagyont, s az ország leggazdagabb főuraként megvalósíthatta legmerészebb álmait is. Miklóst a történelem „Pompakedvelő”, vagy „Fényes”³⁶ Miklósként tartja számon. Hercegsége idejében az Esterházy-udvar európai hírnévre tett szert. Befejezte a kismartoni színház

32 A darabok komponálásában és kottázásában feltehetőleg Franz Schmidbauer udvari zeneszerző volt segítségére.

33 Az előadást Pál Antal születésnapja alkalmából tartották, feltételezhetően bécsi énekesek közreműködésével. A szöveggönyv címlapján a következő áll: „Ecloga pastorale da Cantarsi in occasione del Giorno Natalizio di Sua Altezza il Sig' Principe Esterházy. La poesia é del Sig. Ab Gio. Claudio Pasquini. La musica, del Sig. Francesco Maggiore”

34 Acta Theatralia, 108. [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 149.]

35 Esterházy Miklós híres mondása: „Amit a császár megtehet, azt én is megtehetem!” Forrás: *Műemlékek Nemzeti Gondnoksága*: <http://www.nemzetimuelemek.hu/index.php/epulet/tuendervilag/> Letöltve: 2010. szeptember 11.

36 Nem tudni hogyan lett a német *prachtliebend* szóból – Miklós herceg jelzőjeként – a magyarban *fényes* megnevezés, de kétségtelen, hogy a két szó tartalmát, jelentését tekintve számottevő a különbség. Mivel véleményem szerint a *Pompakedvelő* jobban tükrözi az eredeti német kifejezést, így a következőkben ezt a jelzőt használom.

munkálatait, s 1762. május 17-én tartott beiktatási ünnepsége alkalmával itt mutatta be egy olasz társulat Haydn első operáit.³⁷ Ugyanebben az évben kezdett hozzá az eszterházi kastély építtetéséhez, amely a 18. századi építészet egyik legkiemelkedőbb alkotása, s amely meglepő hasonlóságot mutat a versaillesi kastéllyal.³⁸

Érdekes kettősség, hogy Magyarország helyzete nem nevezhető olyan „pompásnak” ebben az időben, mint a herceg udvartartása. Megoszlanak a vélemények arról, hogy „Pompakedvelő” Esterházy Miklós öncélú, pazarló életvitelt, vagy az ország érdekeit szem előtt tartó politikát folytatott. Bessenyei György, a kor híres költője és a herceg vezette testőrgárda tagja így ír *Esterházy vigasságok* című verséhez írott bevezetőjében: „Sokakban a fősvénység szokott nyughatatlanságát okozhatná talán azért hogy herceg Esterházi Miklós főkapitányunk jövedelmeit bőv költségével terhelte; de a nyughatatlan vélekedés a dolgoknak valóságában nem formálathatik, mert egy hazának híréért ezúttal is csekélységet mivelní nem lehetett. Mind királyunk, mind nemzetünk dicsősége kívánta, hogy Eszterháza magát csudává tegye. Meg kellett mutatni, hogy a Páris és Londonban nevelkedett francia kívánság Magyarországon gyönyörűségét feltalálhatja; melyen tett álmélkodása Hazánkban tisztességét kétségkívül minden idegeneknél dicsőíteni fogja.”³⁹

III. 2. Építkezések Eszterházában⁴⁰

A kastélyegyüttes kiépítése és fénykora „Pompakedvelő” Esterházy Miklóshoz köthető. Az építkezések 1762-től egészen a herceg haláláig megszakítás

nélkül folytak. Nem ismeretes, hogy mikortól élt a herceg a rezidencián, de egy 1766-ban kelt levele már *Schloss Eszterházból* lett címezve. Erre az időre azonban csupán a főépületek készültek el. Az építkezés előrehaladtával Eszterháza színházai is felépültek, 1768-ban az operaház, majd 1773-ra a marionettszínház is.

III. 2. 1. Az eszterházi marionettszínház épülettörténete

Az eddigi kutatások alapján megállapítható, hogy a marionettszínház felépítésének kezdete 1764 és 1772 közé tehető. Hiteles ábrázolás nem maradt fenn a marionettszínház külső megjelenéséről, de a korabeli látogatók lelkes beszámolóiból képet alkothatunk róla. „Épülete valamint költséges vala, úgy jeles és gyönyörű is.” – írja Korabinsky, a híres térképész.⁴¹ A korban divatos szokás volt egy-egy nagyobb eseményt rímekbe szedni. Dallos Márton 1781. február 1-én küldte el a herceg számára az eszterházi építkezéseket és épületeket leíró költeményét. A vers néhány sorban megemlíti a marionettszínházat, s ebből következtethetünk hajdani megjelenésére is:

Más vörös Épület a konyha-kert körül,
Találhatik, itten: az az Nap-keletről;
Mellyben Máriaion játéka tükörül,
Néha ki-tétetik: azon ki ki örül.⁴²

Az eszterházi kastélyegyüttesre vonatkozó gazdag forrásanyag részét képezik a tervrajzok, térképek és látképek. Mivel ezek a dokumentumok egy-egy

37 Az *Entwurf-Katalog* alapján feltételezhetjük, hogy a következő művek hangzottak el a színház megnyitóján: az *Il dottore*, a *La vedova*, az *Il scanarello* és a *La Marchesa Napoli*. Csúpn az utóbbiból maradtak fenn töredékek az utókor számára, s a szereplők megnevezése alapján arra következtethetünk, hogy témája commedia dell'arte típusú történet lehetett.

38 Mindkét kastély helyén korábban vadászlak állt, s lápos, mocsaras területre épültek. Épp ezért sokan hitetlenkedve tekintettek az építkezésekre.

39 BESSENYEI György: *Esterházi Vigasságok*. [Digitális közlése In. MÖCSÉNYI Mihály: *Esterháza fehéren-feketén*. Budapest, 1998. CD-melléklet, Irodalom b04.]

40 Az Eszterháza nevet a herceg 1765-ben adta a kastélynak. A korabeli forrásokban az elnevezés sokféleképpen szerepel (Estoraz, Eszterház, Esterház, Esterházy...)

41 KORABINSKY, Johann Mathias: *Geographisch. Historisches un Produkten. Lexikon von Ungarn*. Pressburg, 1786. p. 163-172. [Digitális közlése In. MÖCSÉNYI: CD-melléklet, B03.]

42 DALLOS Márton: *Esterházi várnak és ahoz tartozandó nevezetesebb helyeinek rövid leírása* [Digitális közlése In. MÖCSÉNYI: CD-melléklet, Irodalom b03.]

megvalósításra váró épület vagy kertrész majdani hatását kívánják szemléltetni az együttes kompozíció egységében, szinte kibogozhatatlan viszonyt teremtenek a *tervezett*, a *részben megvalósult* és a *teljesen elkészült* részek között.⁴³ Azonban a Mária Terézia látogatására készített színes, kétoldalas legyező hiteles alaprajzi ábrázolásnak tekinthető, hiszen a tájékozódást volt hivatott szolgálni. Ennek ellenére felfedezhetők rajta bizonyos „szépitések”. Az 1779–1780-ban készült négydarabos olajfestmény sorozat a négy égtáj felől ábrázolta az épületegyüttest, korunkra azonban csak a déli látkép maradt fenn. A képeket Gaetano Pesci készítette „Pompakedvelő” Miklós megbízásából, aki bizonyára úgy ítélte meg, hogy rezidenciája akkori formája már méltó a művészi megörökítésre. Fontos megemlíteni, hogy az együttes ábrázolása számos helyen eltér a valóságtól. Az operaház (A) homlokzata nem ilyen volt; a vele szemben álló épület (B) – az előző szinte pontos mása – sosem létezett. A „C” jelű operaház 1779-ben leégett. A vele szemben látható marionettszínház (D) pedig valójában a késsel keretezett épület helyén áll.⁴⁵



A császárnő legyezője, amely a kismartoni kastély Esterházy kiállításán tekinthető meg⁴⁴

Az alakhű építészeti felmérés egyik legnagyobb tudományos eredménye, hogy bizonyította egy 1789-es átalakítási tervrajz azonosítását az épülettel. A fűtési terv felirata alapján – „Entwurff zu einem Fürstl: Winter Theater in Esterhaz” – arra következtethetünk, hogy egy korszerű téli színház kialakításának terve merült fel. A tervrajzon az épület egy nyolcszögletes toronyhoz kapcsolódik, amely feltehetőleg az a korabeli víztározó lehetett, amelynek



Gaetano Pesci: Az eszterházi kastélyegyüttes déli látképe⁴⁶

43 KRÄHLING János – HALMOS Balázs – FEKETE J. Csaba: „A fertői marionettszínház új értelmezése – Az épületkutatás („Bauforschung”) és alakhű felmérés, mint kutatási módszer alkalmazásával.” *Építés – Építészettudomány*. XXXVI/ 1–2 (2006) 5–55. 14.

44 MÖCSÉNYI: CD-melléklet, Képek XXVI. i 11.

45 MÖCSÉNYI: CD-melléklet, Képek XXIII. e 11.

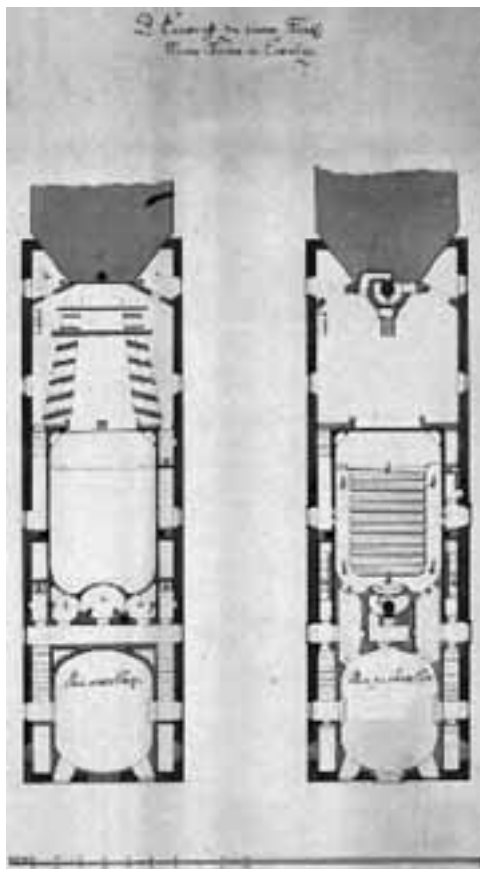
46 Forrás: Műemlékek Nemzeti Gondnoksága, <http://www.nemzetimuemlek.hu/index.php/epulet/tuendevilag> Letöltve: 2010. szeptember 11.

Terv a téli színház kialakítására, 1789⁴⁸

régészeti feltárása jelenleg is folyik. Az ábrán láthatunk egy színpadperspektívát, proscénumnyílást, két oldalán egy-egy hosszfalhoz is kapcsolódó fülkével, s előterében sekély zenekari árkot jelöltek. A rajz keletkezésekor Eszterháznál csak a marionettszínház rendelkezett ilyen adottságokkal, így joggal feltételezhető, hogy ez az egyetlen máig ismert alaprajzi ábrázolása.⁴⁷

A feltárások során még nem kerültek elő a színházbelsőre utaló leletek, így leginkább a korabeli beszámolókra tudunk támaszkodni. Szerencsés helyzetben vagyunk, hiszen a marionettszínház pompájának és egyedi kialakításának köszönhetően számos leírás maradt ránk. Közülük a legtöbbit idéztek a *Rélation des fetes données* sorai, amelyek nagy részletességgel mutatják be a színházat: „Erről a szóról: Marionette, soha nem jutna eszünkbe, hogy méltó a kíváncsiságra és figyelemre, épphogy felocsúdtunk a meglepetésből, amit az előadások okoztak. Az új műfajhoz készült teremdísz szintén a legrikkább és legkitűnőbb ízléssel készült. Az egész terembelső jobbra, balra kagylókkal, kis kavicsbarlangokkal volt borítva, melyek egy részében egy-egy kitűnően kidolgozott falra festett tájkép bújt meg, míg a többi kis szökőkutakat rejtett, melyek nagyon kellemes duruzsoló hangot adtak. A kavicsok csillogó porral voltak meghintve, melyek csodásan ragyogtak az őket megvilágító csillár fényétől.”⁴⁹

A leírásból kitűnik, hogy a belső díszítés főként természetes formákat idézett, s ezáltal jeles példája lehetett a *grottensaal*-architektúrának. Versailles köztudottan mintaként szolgált Esterházy Miklós



építkezéseire, így az ott található grotta jellegű, rocaille díszítésű Thetys-barlangot okkal tekinthetjük a marionettszínház belső kialakítása elődjének. A díszítés leírásának hitelességét megerősíti az az 1773-ban kelt levél, amelyből megtudjuk, hogy Esterházy Miklós herceg a kishöflányi (Kleinhöflein) hegyekről kagylót gyűjtetett, amelyeket a „kis színház grottájához” jóknak talált.⁵⁰ Maga az épület

47 KRÄHLING – HALMOS – FEKETE J.: „A fertői marionettszínház új értelmezése” *Építés – Építészettudomány*. XXXVI/ 1–2 (2006) 5–55. 23.

48 HORÁNYI: *Eszterházi vigasságok*. 1959. 71.

49 *Rélation des fetes données a sa Majesté L'Imperatrice, par S.A.M. le Prince d'Esterhazy, dans son Chateau d'Esterhaz*. Le 1. et 2. 7-ber. Bécs, 1773. [idézi: VARGA Kálmán: *Mária Terézia Eszterháznál*. Budapest: Műemlékek Állami Gondnoksága, 2001. 50–52.]

50 Fasc. 1533. 1773. júl. 10. Marionett. [Digitális közlése In. MÓCSÉNYI: CD-melléklet, Levéltári adatok a585.]

földszintes volt, s az operaházzal ellentétben nem voltak páholyai és karzata.⁵¹ Összességében mesés, titokzatos és bensőséges hatást keltett.

A színpadtechnikát illetően az épületkutatás jelentős eredményekkel járt. Felfedezték, hogy a keleti faltól kezdődően 10 gerendafészek található, körülbelül 4,5 m magasságban. Feltételezésük szerint ezek a gerendafészek a nagyjából 1 m-rel a tetőszerkezet kötőgerendája alatt elhelyezkedő, a színpadtechnikával összefüggésben álló gerendarendszerhez tartoztak.⁵² Korabinsky leírásából ismert, hogy a marionettszínháznak színpadképek változtatására alkalmas kulisszarendszerre volt: „*A benne lévő ékítések és rajzok, oly mesterséggel intéztettek Pauersbach⁵³ feltalálójával, hogy hirtelenséggel harminchatszor változtathatók.*”⁵⁴ Ez a színpadkép azért is meglepő, mert a korabeli marionettszínházak általában egyszerűbb, dobozszerű szerkezetek voltak, de az eszterházai esetében a bábok a barokk nagyszínházakéhoz hasonlatos színpadképekben mozgathattak. Valószínű, hogy az épületnek a kor színházaira jellemző lejtős színpada volt, amelyet a perspektivikus színpadkép kialakítása érdekében alkalmaztak. Az eszterházai bábokról kevés feljegyzés maradt. A *Beschreibung*ban találhatóunk egy rövid utalást, miszerint „a színpad elég nagy

és a bábok nagyon jól készítettek, a kosztümök pompásak”.⁵⁵ A bábok méretére az 1779-es tűzvészt követő átalakításokból következtethetünk. Miután az operaház leégett, a marionettszínház adott otthont az operatársulat előadásainak. Ha abból indulunk ki, hogy a humánszínházi előadásokhoz színpadbővítésre volt szükség, arra következtethetünk, hogy a bábok életnagyságnál valamivel kisebbek lehettek, de a marionettszínház méretéből adódóan meghaladhatták az 1-1,5 m-es magasságot.

Miklós herceg halála után az épület többé nem töltötte be eredeti funkcióját. Díszlet-, majd fegyverraktárként használták, s 1824-ben feljegyezték, hogy „a játék-színekben széna tártatik...”⁵⁶ 1907-ben Nagy Miksa uradalmi mérnök készítette el az épületcsoport részletes építményleltárát és felmérési rajzdokumentációját. A marionettszínházat *granarium* (magtár) elnevezéssel jelöli, amely ekkor már teljesen átalakított formájában állt.⁵⁷ Leírása alapján⁵⁸ az akkori állapotok napjainkig alig változtak.⁵⁹

A marionettszínház lepusztult, mezőgazdasági funkciót betöltő épülete lehetett az oka, hogy még az 1970-es években is keletkeztek olyan művek, amelyekben lebontásáról olvashatunk.⁶⁰ Ahogy Mócsényi Mihály 1998-ban fogalmaz: „az állapot siralmas (...), de helyreállítható!” Az ő kezdeményezésének is

51 *Beschreibung des hochfürstlichen Schlosses Eszterházi in Königreiche Ungern*. Pressburg, 1784. [Digitális közlése In: MÖCSÉNYI: CD-melléklet, Irodalom B09.]

52 KRÄHLING – HALMOS – FEKETE J.: „A fertői marionettszínház új értelmezése” *Építés – Építészettudomány*. XXXVI./ 1-2 (2006) 5-55. 38.

53 Karl Michael von Pauersbach (1737-1802) húsz éven át volt az eszterházai bábszínpad igazgatója és szövegkönyvírója.

54 KORABINSKY, Johann Mathias: *Geographisch. Historisches un Produkten. Lexikon von Ungarn*. Pressburg, 1786. 163-172. [Digitális közlése In: MÖCSÉNYI: CD-melléklet B03.]

55 *Beschreibung de Hochfürstlichen Schlosses Esterháß im Königreiche Ungern*, Pressburg, 1784. [idézi: LANDON, H. C. Robbins: *Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterhász Castle*. In: SINGER, H. – FÜSSL, K. – LANDON, H. C. R. (Szerk.): *The Haydn Yearbook*. Bécs: Universal Edition, Theodore Presser Co. 1962. 111-199. 113.]

56 *Utazásbeli Jegyzetek Óvárról, Kismartonról, Fraknóról, s Eszterházáról*. Tudományos Gyűjtemény 1824. III. 40-56 old. [Digitális közlése In: MÖCSÉNYI: CD-melléklet Levéltári adatok b18.]

57 KRÄHLING – HALMOS – FEKETE J.: „A fertői marionettszínház új értelmezése” *Építés – Építészettudomány*. XXXVI./ 1-2 (2006) 5-55. 25.

58 Az épületet a keleti oldalon kontyolt tetővel látták el, belsejét fa terménytároló födémekkel több szintre osztották, s e födémeket fa pillérekkel támasztották alá. A szintekre vezető lépcső az épület közepére került.

59 Lásd. Függelék

60 „1832-ben asztalos raktár, nem sokkal később lebontásra került” In: SZÉKELY: *Bábuk, ármányok*. 1972. 141.

A marionettszínház belseje
a rekonstrukció után⁶³



köszönhető, hogy 2004-ben, a Műemlékek Állami Gondnokságának megbízásából megkezdődött a helyreállítást célzó tudományos kutatás.⁶¹ A rekonstrukciós munkálatokat Molnár Csaba DLA építész, a BME Rajzi és Formaismereti Tanszék oktatója irányította. Az épület helyreállítása 2012-ben elnyerte az ICOMOS-díjat, a Műemlékek és Műemlékhelyszínek Nemzetközi Tanácsának díját. *„A kastélyegyüttes eddig, sok szakmai vitát kiváltó helyreállítási munkája után a marionettszínház megfelel a műemléki elveknek (...) Megfelel a helyreállítások etikájának, hiszen nem állítja helyre azt, ami biztosan nem tudható, de nem lehetetleníti el a marionettszínház talán valamilyen megvalósuló rekonstrukcióját sem.”*⁶²

Az épület jelenleg rendezvényhelyszínként és hangversenyteremként funkcionál. Átadóünnepsége 2013. május 31-én Haydn *Philemon és Baucis* címet viselő báboperájának nyitányával kezdődött. Ezzel a darabbal nyitotta meg kapuit az épület első ízben, 240 évvel korábban, 1773-ban, Mária Terézia látogatása alkalmából.

IV. Az eszterházi marionettszínház tevékenysége

IV. 1. Évadok az eszterházi marionettszínházban

Arról, hogy mikor tartottak először előadást a marionettszínház épületében, nincsenek egyértelmű adatok. Horányi Mátyás *Eszterházi vigasságok* című művében négy dokumentumot idéz, amelyek azt bizonyítják, hogy az eszterházi marionettszínház első alkalommal 1773-ban nyitotta meg kapuit. (1) Az eszterházi ünnepségek részletes leírásai először Mária Terézia 1773 szeptemberében tett látogatása alkalmával említik a marionettszínházat. Horányi szerint semmiképpen sem tétélezhető fel, hogy a korábbi viszonylag részletes írásos beszámolók épp ezt a különlegességnek számító látványosságot hagyták volna említés nélkül. (2) A marionettszínház működésének első ismert előadása az 1773. szeptember 2-i *Philemon und Baucis*. (3) Michael Ernst, a hercegi kórus tagja 1805-ben hosszú hercegi szolgálatára való tekintettel folyamodott fizetésemelésért, s arra hivatkozott, hogy szolgálatát 1773-ban, az eszterházi bábszínház altisztjaként kezdte. (4) A *Pressburger Zeitung* 1773. szeptember 11-i száma többször ruhazza fel a bábszínházat az „újonnan épült” jelzővel.⁶⁴

61 Az Esterházy-kastély marionettszínházának kutatására a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Építészettörténeti és Műemléki Tanszéke 2004-ben kapott megbízást a Műemlékek Állami Gondnokságától.

62 A 2012-ben elnyert ICOMOS-díj indoklásának részlete. Forrás: http://www.icomos.hu/datas/icomos-dij/2014/icomos_dij_laudacio_esterhazy_kastely_marionett_szinhaz_honlapra.pdf (Letöltve: 2019. október 1.)

63 A Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem honlapja. https://www.bme.hu/hirek/20140723/Az_epiteszet_nem_formai_eszterhazy_hanem_tarsadalmi_kerdesekre_keresi_a_valaszt (Letöltve: 2019. október 1.)

64 HORÁNYI: *Eszterházi vigasságok*. 1959. 90.

IV. 1. 1. Az 1773-as év eseményei

Az első dokumentált marionett-opera előadás a fentiek szerint 1773. szeptember 2-án, Mária Terézia látogatása alkalmából tartották Eszterháznál. Az uralkodónő egy nappal korábban érkezett a kastélyba. Tiszteletére külön lakosztályt rendeztek be, amelynek pompáját és egyediségét jól tükrözi a korabeli leírásokban megemlített „muzsikáló szék, az éjjelre rendelt arany készületek”, és a ma is megtekinthető csodás falikárpitok.⁶⁵ Esterházy herceg minden részletet pontosan megtervezett és óriási összegeket költött arra, hogy vendégét a lehető legjobban lenyűgözze. Az uralkodónő Mária Anna és Erzsébet főhercegnők, valamint Maximilian főherceg társaságában érkezett a kastélyba. Fogadásukra pompás vigasságokat rendeztek. Az első napon díszebédet tartottak, amit a park megtekintése követett, majd Haydn *L'infedeltá delusa* című operáját adták elő. Az estet álarcosból zárta, amely hajnalig tartott a palota kínai szobájában.

Abban az időben Eszterháza legnagyobb újdonsága minden bizonnyal a marionettszínház volt. A vendéglátás második napján Miklós herceg kórusa és zenekara Haydn új marionett-operáját, a *Philemon und Baucist*, és előjátékát a *Der Götterath*-ot adta elő. A *Rélation des fetes données*-ból megtudhatjuk, hogy az előadás dicséretre méltóan természetes volt, a díszítés szépsége, gazdagsága és kidolgozottsága törvényszerű méretarányossággal párosult. A *Philemon und Baucis* jellegzetes díszleteinek leírása⁶⁶ után azonban egy olyan jelenet következett, amely egyszeri alkalomra készült, a mű későbbi verziójában már nem szerepel: „Volt

az előadásnak egy olyan része, amit nem szabad szó nélkül hagyni: amikor a díszítés egy templomot ábrázolt, akkor feltűnt a csillagok között egy trófea, körülötte dicsfény sugarak, melyet az Igazság, az Óvatosság, a Báj, az osztrák uralkodóház címerei tartottak. E meggondolásból minden marionette figura magyaros ruhába volt öltöztetve, kik a földre borulva énekelték kórusban fenséges uralkodójuk magasztalását.”⁶⁷

Az 1773. évben még egy marionett-opera került színre Eszterháznál, a *Der Hexenschabbas*, amelyet késő ősszel adhattak elő.⁶⁸

IV. 1. 2. Az 1774-es év eseményei

A marionettszínházzal kapcsolatban nem sok adat maradt fenn az 1774. évből. Az Esterházy Archívumban található számlákból azonban arra következtethetünk, hogy novemberben előadást tartottak az épületben. A számlák 40 ívnyi papírról szólnak, amelyeket valószínűleg szólamkottákhoz használtak fel, és azt is megtudhatjuk, hogy a darab színpadra állításához 31 „Grenadier-Buben”-re volt szükség. Eszterháznál kedvelt szokás volt, hogy a hercegi gránátosok egy-egy operaelőadást követően felvonultak a színpadra, hogy látványos katonai mutatványaikkal szórakoztassák a nézőket, miközben ágyúdörgés és táborig hangszerek hangja töltötte be a színházat.⁶⁹ Ilyen alkalmon az udvari tisztek fiai is szívesen magukra öltötték a gránátos egyenruhát. Arra, hogy milyen marionett-operát játszottak ez év novemberében, sajnos nem található utalás. Csupán feltételezhetjük, hogy valamelyik, az 1773-as évben előadott Haydn opera került színre.

65 VARGA Kálmán: *Mária Terézia Eszterháznál*. Budapest: Műemlékek Állami Gondnoksága, 2001. 38.

66 A marionett-opera díszletei az Olimposzt, egy éjszakai színt, vihart, erdőt, vidéki tájat, palotabelsőt, végül az eszterházi park kertjeinek látképét jelenítették meg.

67 *Rélation des fetes données a sa Majesté L'Imperatrice, par S.A.M. le Prince d'Esterhazy, dans son Chateau d'Esterhaz*. Le 1. et 2. 7-ber. Bécs, 1773. [idézi: VARGA: *Mária Terézia Eszterháznál*. 2001. 50-52.]

68 LANDON, H. C. Robbins: *Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterházy Castle*. In: SINGER, H. – FÜSSL, K. – LANDON, H. C. R. (Szerk.): *The Haydn Yearbook*. Bécs: Universal Edition, Theodore Presser Co. 1962. 111–199. 174.

69 HORÁNYI: *Eszterházi vigasságok*. 1959. 62.

IV. 1. 3. Az 1775-ös év eseményei

1775. március 13-án a herceg levelet címez kormányzójának, Rahiernek, amelyben közli, hogy feleségét Haydn egyik bábjátékával kívánja meglepni, ezért kéri, lépjen mielőbb érintkezésbe a zeneszerzővel, hogy megtehesse az előadáshoz szükséges előkészületeket. Hozzáteszi, hogy mindennek titokban kell történni, nehogy a felesége idő előtt tudomást szerezzen róla.⁷⁰ A levél Bécsben íródott, így arra következtethetünk, miszerint a színházi és zenei élet a herceg távollétében sem szünetelt az udvarban, bizonyára folyamatosan próbáltak a nyári évad előadásaira. Robbins Landon egy ismeretlen bábopera kismartoni előadását március 20-ára teszi, Esterházy Miklós születésnapjának előestéjére. A levél ismeretében feltételezhetjük, hogy ekkor került színre a hercegnének szánt meglepetés. Eszterházaán április 29-én és július 7-én is tartottak marionett-előadást, azonban címük ismeretlen. Július 29-én a marionett társulat próbát tartott a bábszínházban, valószínűleg az *Alceste*⁷¹ augusztusi előadására készültek.

Nyár végén lázas előkészületek folytak Eszterházaán. Augusztus 28-án este Ferdinánd főherceg érkezett az udvarba kíséretével, és a tiszteletükre rendezett *Esterházy vigasságok* ismét ámulatba ejtették a vendégeket. A pompás ebédek, színházi előadások sorában helyet kapott a marionett művészete is, azonban ez alkalommal rendhagyó módon. A látogatás harmadik napján az előkelőségek a parkban kocsi-káztak, s Miklós herceg úgy intézte, hogy észrevétlenül egy olyan tisztásra érkezzenek, ahol színes falusi vásár várta a vendégeket. A festménybe illő forgatagban mutatványosok, bohócok, vásári kikiáltók szórakoztatták a főurakat, akiket elbűvölt a népi muzsika és a tánc. A bódék között Pulcinella-színpadot is felállítottak. Bienfait, a hercegi marionettszínház színpad

igazgatója bábjaival szórakoztatta a nézőket. A nap az *Alceste* előadásával folytatódott a marionettszínházban, amit tűzijáték, vacsora és álarcosbál követett. A harmadik nap záróünnepsége szintén kiváló példa az osztrák rokokó ízlésvilág és egyben a falusi idill hercegi udvarban betöltött szerepére. A kortársak által gyakran idézett pillanat volt, amikor egy ágyúdörgés után kétezer magyar és horvát népviseletbe öltözött paraszt özönlötte el a kastély kivilágított parkját. A vigasság reggelig tartott, és az udvart betöltötte a népi zene és a táncoló sokaság. „Pompakedvelő” Esterházy Miklós nem rendezett többé ilyen nagyszabású ünnepséget, azonban ettől fogva rendszeresebbé vált a színházi élet Eszterházaán.

IV. 1. 4. Az 1776-os év eseményei

Az 1776-os év fordulópont volt Eszterháza színházi életében. Miklós herceg énekesei az év során legalább öt operát próbáltak és adtak elő, s már nem csak Haydn műveit játszották. Évente 6–8 librettó íródott az udvar számára. Mindezek arra utalnak, hogy a herceg 1776-tól nagyobb figyelmet szentelt az operának, és folyamatos évadot alakított ki. A marionettszínház már 1773-tól megszakítás nélkül működött,⁷² azonban 1776-tól részletesebben számolnak be repertoárjáról a korabeli források. A Gotha Színházi Almanach kilenc marionett-opera előadásról tudósít 1777-ben kiadott példányában.⁷³ Bár megbízhatóságát a tudósok gyakran megkérdőjelezik, az almanachban közölt műsor nagyjából egyezik Robbins Landon kutatásaival. Landon rekonstruált repertoár listája alapján az év első ismert marionett-előadásait márciusban tartották, ekkor adták elő a *Didone abbandonata* és a *Demofonte* című báboperákat. Tavasszal színre került még a *Genovevens Erster Theil*, majd a nyár folyamán a *Genovevens Zweyter Theil*. Júliusban tíz előadás erejéig

70 VALKÓ Arisztid: *Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében*. In: SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes (Szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok VIII*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960. 577.

71 Az *Alceste* eredetileg olasz opera. Szövegkönyvét fordította és marionett előadásra átdolgozta: Joseph Karl von Pauersbach, zenéjét Carlos Ordoñez szerezte.

72 Karl Ernst fent említett kérelmében arra utal, hogy megszakítás nélkül teljesített szolgálatot a marionett színházban 1773 és 1776 között.

73 Ezek az előadások a következők voltak: *Alceste*, *Dido*, *Genovevens Erster Theil*, *Genovevens Zweyter Theil*, *Genovevens Dritter Theil*, *Genovevens Vierter Theil*, *Der Hexenschabbas* és a *Philemon und Baucis*.

újra színpadra állították a *Didot*. Az ősz is mozgalmasan telt a kis marionettszínházban, játszották a *Genovevens Dritter Theilt*, és novemberben egy máig ismeretlen mű tíz előadását tartották meg. Decemberben bemutatták Ignaz Pleyel *Die Fee Urgele* című marionett-operáját. Az év során valószínűleg újabb előadások kerültek színre a *Philemon und Baucis*ból és a *Der Hexenschabbas*ból. A *Die Feuersbrunst*, vagy másik nevén a *Das Abgebrannte Haus* bemutatásának éve máig kétséges, első előadását 1776-ban vagy 1777-ben tartották. Robbins Landon egy október 25-én kelt számlát idéz,⁷⁴ ami alapján megállapítható, hogy a marionettszínház épületében három színdarabot is játszottak ebben az évben.

IV. 1. 5. Az 1777-es év eseményei

Az 1777-es évre vonatkozó információink meglehetősen hiányosak a repertoárát illetően, azonban egy vendégzereplésnek köszönhetően több mindent megtudhatunk a marionett-együttesről.

1777. július 8-án Mária Terézia fogadta Clemens Wenzelt, Trier hercegi választófejedelemét, aki több magas rangú személy kíséretében érkezett Schönbrunnba. Vendégei szórakoztatására az uralkodónő Esterházy herceg operatársulatát és marionett-együttesét kérte fel. A *Wiener Diarium* tudósítása szerint „az Esterházy Bande a schönbrunni kastélyszínházban július 9-én *Spektakelt* adott. 11-én a zenekar a királynő jelenlétében asztali zenét szolgáltatott, 14-én pedig az Esterházy *Bande prächtiges Schauspiel* mutatott be.”⁷⁵ A *Spektakel* szó minden bizonnyal marionett-operára utal, azonban a kutatók véleménye nem egyezik az előadott műről. Carl Ferdinand Pohl szerint a *Didone abbandonat*át játszották Schönbrunnban.⁷⁶ Nézetét Horányi Mátyás is osztja, és az elméletet az 1778-ban megjelent Gotha Almanachból vett idé-

zettel támasztja alá, amely a *Didóra* vonatkozik: „Az elmúlt évben egy új előadás 6000 forintba került, és olyan pompás volt, hogy maga a császárné is látni óhajtott. Ezért Schönbrunnban építettek egy színpadot, s a bábokat és díszleteket Bécsbe vitték.”⁷⁷ Bartha Dénes és Somfai László arra utalnak, hogy a kérdéses bábopera Haydn *Genovevens Vierter Theil* című műve is lehetett,⁷⁸ amelynek bemutatóját az év áprilisában tartották Eszterházán. Robbins Landon szerint egyik darab sem szerepelt az 1777-es schönbrunni műsoron. Teljes bizonyossággal állítja, hogy a mű nem lehetett más, mint Ordoñez *Alceste* című marionett-operája, amelynek szövegkönyvét Pauersbach írta. A megállapítást egy sokat emlegetett idézettel támasztja alá, amely a *Beschreibung*ből⁷⁹ származik: „a színházban nem csak vígjátékokat, hanem opera seriákat is előadtak, például, amikor a néhai Mária Terézia tapsolni kegyeskedett az Alcestének”. A fentiek szerint a császárné eszterházai látogatásakor nem hallhatta az *Alcestét*, mivel azt csupán 1775-ben mutatták be Ferdinánd főherceg eszterházai vendégeskedése során. Ebből következik, hogy az egyetlen alkalom, amikor a császárné megtekintette ezt a marionett-operát, 1777-ben volt, Schönbrunnban. Az elméletet megerősíti egy 1777. július 11-én kelt számla is, amelyet 12 vörös atlaszkötéses *Alceste* másolatról állítottak ki. Az elegáns kötetítés és a dátumok közelsége nem lehet véletlen egybeesés.⁸⁰ Az Esterházy Archívumban található egy másik lényeges dokumentum is a schönbrunni vendégzerepléssel kapcsolatban. 1777. július 8-án a bécsi Trattner kiadót az udvar 33 példány kék atlaszkötésére kérte fel Haydn korai marionett-operájából, a *Der Hexenschabbas*ból. Feltehetőleg július 24-én ezt a művet is megtekintették Mária Terézia vendégei. Fennmaradt dokumentumok arról, hogy az Esterházy operatársulat egy része a hercegi udvarban maradt,

74 LANDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 193.

75 HORÁNYI: *Eszterházi vígjasságok*. 1959. 111.

76 POHL, Karl Ferdinand: *Joseph Haydn*. Berlin: A. Sasso, 1875-1927 [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 170.]

77 HORÁNYI: *Eszterházi vígjasságok*. 1959. 111.

78 BARTHA Dénes – SOMFAI László – RÉVÉSZ Dorrit: *Haydn als Operkapellmeister*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960. 73.

79 Beschreibung de Hochfürstlichen Schlosses Esterháß im Königreiche Ungern, Pressburg, 1784. [idézi: LANDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 113.]

80 LANDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 113-114.

és ez idő alatt előadásokat tartottak. Valószínű, hogy Haydn sem volt jelen a schönbrunni előadáson, mivel a fellépést Pauersbach, a hercegi marionettszínház igazgatója rendezte.

1777. augusztus 3-án Eszterháza ismét jeles alkalomnak adott helyszínt. Esterházy herceg kisebbik fia, Miklós feleségül vette Weissenwolf Mária Anna Franciskát. Az esküvő után két bemutatót is rendeztek az ifjú pár tiszteletére. Az ünnepség középontjában Haydn *Il Mondo della Luna* című operája állt, de a rendezvény fényét a *Genovevens Vierter Theil* című marionett-opera is emelte.

Ahogy az előző években is szokás volt, minden bizonnyal 1777-ben is játszottak ismétléseket a már korábban bemutatott báboperákból, azonban több feljegyzés nem maradt fenn a marionettszínház ez évi előadásairól.

IV. 1. 6. Az 1778-as év eseményei

Az 1778-as az első olyan évad az eszterházai színházak történetében, amely januártól egészen decemberig tartott. Az összes előadott operát, marionett-operát és színdarabot, valamint az év teljes koncertlistáját tartalmazó kivételesen értékes leírás ma a Magyar Országos Levéltár Esterházy Archívumában található.⁸¹ A dokumentum szerint hetente kétszer, csütörtökön és vasárnap az udvarban operákat játszottak, más napokon színművek és hangversenyek váltották egymást. A lista szerint az év első marionettszínházi előadása Haydn *Die Feuersbrunst* című báboperája volt április 4-én, azonban a leírás nem tartalmaz műfaji jelölést, így az is feltételezhető, hogy Grossmann azonos című színművét játszották ezen a napon. Május 16-án új marionett-opera bemutatására került sor. A *Das ländliche Hochzeitsfest*, amelynek szöveggényvívója Pauersbach volt, egyben a nevéhez kötődő utolsó eszterházai marionett-opera. A darabot május 19-én, június 2-án és július 14-én újra játszották

a bábszínházban. Az év valószínűleg utolsó marionett-előadása Haydn *Didone abbandonata* című művének szeptember 15-i felújítása volt.

Joseph Karl von Pauersbach, a marionettszínház igazgatója 1778 végén távozott az Esterházy udvarból. Minden bizonnyal énekesnő felesége eszterházai és bécsi bukása miatt⁸² fogadott el egy állást, és az orosz cár szolgálatába állt. Pauersbach további sorsát homály fedi, mindössze néhány levél nyújt némi tájékoztatást, amelyek szerint nem maradt sokáig a cári udvarban, hiszen 1784-85-ben Regensburgból, 1787 és 1789 között Nürnbergből címezte azokat. 1789. február 27-én Nürnbergből írt, és orvosi tanácsra hivatkozva jó magyar óbort kért a hercegtől. Ez volt utolsó levele. Általános vélemény, hogy a marionett-operák iránti érdeklődés alábbhagyása Pauersbach távozásának volt köszönhető. Az 1778 után bemutatott marionett előadások száma is alátámasztja ezt a teóriát, hiszen 1779-ben csupán egy művet játszottak az eszterházai bábszínházban; a *Die bestrafte Rachbegierdet*, majd 1783-ban a *L'assedio di Gibilterra*t. 1778-ban tehát véget ért a kis marionettszínház fénykora, az az öt év, ami alatt a nagyrészt Pauersbach librettóira komponált marionett-operák hangjai töltötték be a varázslatos épületet.

IV. 1. 7. Az 1779-es év eseményei

A herceg már 1778 novemberében szerződést kötött Franz Diwald társulatával a következő évre. A dokumentumban az áll, hogy a szokásos napi komédián kívül egy bábelőadáshoz is gondoskodniuk kell szerepolvasó színészekről, ez a darab lehetett a korábban említett *Die bestrafte Rachbegierde*, amelyet 1779. augusztusában adtak elő a marionettszínházban.

1779. november 18-án nagy szerencsétlenség történt Eszterházán. A *Pressburger Zeitung* és a *Wiener Diarium* tudósításai alapján tudjuk, hogy tűz ütött ki az operaház tetején, és a pompás nézőtér fél óra

81 Jelzete: Hg. Esterházy levéltár, Fasc. 2461. 1-7 lev. [idézi: HORÁNYI Mátyás: *Eszterházi vigasságok*. Függelék: *Verzeichniss der Oper*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1959, 241-247]

82 Maria Anna Tauber 1777-ben került az Esterházy udvarba, mint szoprán énekesnő. Úgy tűnik, teljesítményével nem voltak elégedettek, így az év végén nem újították meg szerződését. A bécsi udvari operában Grétry *Lucile* című egyfelvonásos dalljátékának címszerepét játszotta, azonban nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, így itt sem szerződötték.

alatt a lángok martalékává vált. Ha nem eredt volna el az eső, a tűz továbbterjedhetett volna a közeli épületekre és magára a kastélyra is. A *Pressburger Zeitung* szerint a tűz a kínai táncteremben keletkezett, és onnan terjedt át a színházra. Az udvar gróf Forgách Antal és Grassalkovich grófnő november 21-re tervezett esküvőjére készült, ezért pár nappal korábban abba a két kályhába is begyújtottak, amelyek egyébként csak díszként álltak a teremben. Feltételezések szerint ezeknek a kályháknak a túlmelegedése okozta a tüzet. „Pompakedvelő” Esterházy herceg jellemét és az udvar fokozódó színházi lendületét jól jellemzi az a tény, hogy az operaház pusztulása még csak átmenetileg sem bénította meg a társulatok életét. Az esküvőt a tervezett időpontban megtartották, s az alkalomra tervezett *L'amore soldato* című operát a marionettszínházban adták elő. Még három hét sem telt el, és máris új operát mutattak be; Haydn *L'isola disabitata* című művét, amelyet valószínűleg szintén a bábszínházban játszottak először. A korabeli levéltári adatok között már december 4-én, azaz a tűzvészt követően kevesebb mint két hét elteltével találunk utalást, miszerint már ekkor megindult az alapanyagok beszerzése „az új építéshez”.⁸³ Az új színház alapkövetételére egy hónappal a szerencsétlenség után, 1779. december 18-án került sor.

IV. 1. 8. Az 1780-as év eseményei

A marionettszínház adottságainak köszönhetően ideiglenesen át tudta venni a leégett épület szerepét, így az operajátszás folytatódhatott Eszterháznál, azonban úgy tűnik, hogy mindez a marionett-repertoár rovására történt. Az 1780-as évad során, amely hamvazószerdától december 18-ig tartott, a marionettszínház színpadát kibővítették és új lámpákat szereltek fel, mert a régiak nem voltak elég erősek az operatársulat előadásaihoz. Ez alatt, ha ugyan előadtak marionett-operát, azt valószínűleg a kastélypark pavilonjában játszották. Bár a marionett-tevékenységről szóló beszámolók száma drasztikusan

csökkent, bizonyos, hogy nem állt le teljesen. Az előzőnél sokkal fényűzőbb és költségesebb operaházat október 15-én, Mária Terézia születésnapján avatták fel, azonban 1781. februárjáig nem volt alkalmas operaelőadásra.

IV. 1. 9. Az 1781-es év eseményei

1781-ben a hivatalos színpadmesteri cím a díszlettervező Pietro Travagliaról Nunziato Portára szállt, akit Eszterháza további történetének opera igazgatójaként tartanak számon. Azontúl, hogy a színházi ügyek példás és lelkiismeretes adminisztrátora volt, Porta az eszterházi udvar állandó szövegkönyvírójaként is jeleskedett, s marionett-operákhoz is írt librettókat.

IV. 1. 10. Az 1782-es év eseményei

A feljegyzések szerint Traetta *Il cavaliere errante* című művét játszották a marionettszínházban, amelynek alcíme: „als Marionettenspiel mit Puppen im Marionettentheater”.⁸⁴

IV. 1. 11. Az 1783-as év eseményei

A marionettszínházra vonatkozó forrásokból tudjuk, hogy május 17-én délelőtt főpróbát, majd délután előadást tartottak a *L'assedio di Gibilterra*-ból, amelynek szövegkönyvét Nunziato Porta írta. A darab ismétlései augusztus 20-ig nyomon követhetőek.

IV. 1. 12. A marionettszínház tevékenységének utolsó dokumentuma

1785-ben két év után először olvashatunk a marionettszínház tevékenységére vonatkozó dokumentumot. Május 23-án a hercegi udvar Johann Mayer társulatával kötött szerződést, amelynek értelmében húsvéttól 1786 végéig kötelesek színdarabokat, balletteket, német kisoperákat és marionett-operákat előadni. Az 1786-os repertoár nyolc új opera bemutatóját tartalmazta, azonban nincsenek köztük kimondottan marionett-operaként megnevezett darabok. Harich János szerint⁸⁵ az újonnan felépített

83 MÓCSÉNYI: CD-melléklet, Levéltári adatok, a751 Fasc.

84 LANDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 193

85 HARICH János: *Haydn Documenta*. In: *The Haydn Yearbook II*. Bécs: Universal Edition, Theodore Presser Co. 1964. 2–44. [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 181]

operaházban több mint 1000 előadást tartottak 1780 és 1790 között. Ez a szám az Eszterházi előadott összes opera háromnegyedét teszi ki. Ekkora mértékű zenés színházi tevékenység mellett nehéz elképzelni, hogy a marionettszínházban alig tartottak előadásokat. Kellő forrásanyag hiányában azonban ezt az időszakot sajnos egyelőre homály fedi. Egy dolog azonban biztos, az eszterházi színházi életre és a marionettszínházra „Pompakedvelő” Esterházy Miklós herceg 1790. szeptember 18-án bekövetkezett halála mért megsemmisítő csapást.

IV. 2. Haydn marionett-operái

IV. 2. 1. Források

Mivel rengeteg ellentmondással találkozunk és kevés a hiteles dokumentum, a Joseph Haydnnak tulajdonított és a bizonyítottan tőle származó marionett-operák terén még ma is nehéz eligazodni. Robbins Landon az 1960-as években részletesen vizsgálta Haydn báboperáinak bibliográfiai hátterét, kutatásainak köszönhetően ma részletesebb képet alkothatunk az Eszterházi bemutított művekről. Kevés, kizárólag a zenére vonatkozó adat áll a rendelkezésünkre, ezért mindenképpen fontos a marionett-operák széleskörű vizsgálata, a librettókra, a nyomdai munkálatokra, az előadások körülményeire való reflektálás.

Már Haydn legelső életrajzíróinak könyveiben is ellentmondásos feljegyzéseket olvashatunk. Griesinger így ír: „Haydn 1761 és 1790 között komponált művei közé tartoznak a (...) Genovevens Vierter Theil, Philemon und Baucis, Dido, Die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus operák”.⁸⁶ A feljegyzés azonban félrevezető lehet, hiszen nem jelöli az operák műfaját,

sem azt, hogy melyik eszterházi színház számára íródtak. Dies⁸⁷ és Carpini⁸⁸ felsorolása egyezik. Az általuk közölt lista a következő:

Der krumme Teufel
Philemon und Baucis, Marionettenoperette 1773
Hexenschabbas, Marionettenfest 1773
Genovefa, Marionettenoperette 1777
Dido, eine parodirte Marionettenoperette 1778⁸⁹

Dies néhány művet újból felsorol és kiegészítő feljegyzésekkel látja el őket: „Hexenschabbas, ein Marionettesfest aufgeführt zu Esterház, 1773, Genovevens 4ter Theil, eine Marionettenoperette, zu Esterház in Sommer 1777, Dido, eine parodirte Marionettenoperette, zu Esterház 1778”.⁹⁰ A két idézett részlet világossá teszi, hogy Dies rendelkezésére álltak az eredeti librettók, vagy címlapjaik másolata, hiszen a bejegyzések szóról szóra egyeznek azokkal. Ezzel szemben Greisinger valószínűleg csak az 1805-ös *Elssler Verzeichnisse* hagyatkozott. A lista készítője, Joseph Elssler eszterházi másoló volt, de nem állt Haydn személyes szolgálatában.⁹¹ Az *Elssler-Katalog* egykor két másolatban létezett, egyik Haydn, a másik a Breitkopf und Härtel kiadóvállalat tulajdonában volt. Haydn másolatát II. Miklós herceg vásárolta meg, így az Esterházy Archívumba került. 1943-ban és 1944-ben azonban bombatámadás következtében mindkét példány megsemmisült. A katalógus csodával határos módon maradt fenn az utókor számára. Nem sokkal a bombatámadás előtt J. P. Larsen fotográfiát készített róla, amelyet 1942-ben, Kopenhágában publikált:

86 GRIESINGER, Georg August: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Lipcse, 1810. 23 [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 183]

87 DIES, Albert Christoph: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Bécs: Camesinische Buchhandlung, 1810. 217 [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 183]

88 CARPINI, Giuseppe: *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opera del celebre maestro Giuseppe Haydn*. Milano, 1812. 296 [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 183]

89 MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 183

90 DIES, Albert Christoph: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. 1810. 70 [idézi: LANDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 126]

91 BARTHA – SOMFAI – RÉVÉSZ: *Haydn als Operkapellmeister*. 1960. 47

Elssler Verzeichniss. Deutsche Marionetten Opern:
Genovevens 4ter Theil, Philemon und Baucis, Dido,
Die bestrafte Rachgier oder das Abgebrannte Haus,
Der Krumme Teufel.
In Wien aufgeföhrt.⁹²

Megfigyelhetjük, hogy a korabeli források a marionett-operákat gyakran német operákként emlegetik. Bár az *Elssler-Katalog* az egyik legértékesebb forrásanyag Haydn marionett-operáinak meghatározásában, a lista nem teljes. Tartalmaz azonban olyan művet is, amely nem bábokra íródott. A *Der Krumme Teufel* Haydn első operája, amelyet még 1750-ben, Bécsben komponált Felix Kurz-Bernadon társulata számára. A kotta elveszett, de a librettó másolata ma is megtalálható a Bécsi Történelmi Múzeumban.

Általános vélemény, hogy a legfontosabb jegyzék az *Entwurf-Katalog* (vázlat-katalógus), amely forrásként szolgált az *Elssler-Katalog* számára is. Úgy tűnik azonban, hogy a korai életrajzírók ezt a dokumentumot teljesen figyelmen kívül hagyták. A katalógust maga Joseph Haydn vezette 1765-től, és bár sok félbeszakítással és kihagyással, de egészen az 1790-es évek végéig folytatta. Az *Entwurf-Katalog* története szintén kalandosan alakult a 20. század első felében, és ismét J. P. Larsen fényképeinek köszönhető, hogy nem merült a feledés homályába. Berlin 1945-ös bombázása előtt a híres Staatsbibliotheket biztonsági okokból négy részre osztották. A harmadik csoport egy sziléziai kolostorban került elhelyezésre, ami a szovjet alakulatok kezére jutott. Ez a gyűjtemény tartalmazta Beethoven 9. szimfóniáját, Bach *Máté passióját*, Mozart három operáját; a *Figaró házasságát*, a *Cosi fan tuttét*, és a *Varázsfuvólát*, Haydn több szimfóniáját, a *La fedelta premiátát*, az *Il Mondo della Lunát* és az *Entwurf-Katalogot* is. A katalógus 18. oldalán olvasható bejegyzések Haydn kézírásával szerepelnek és marionett-operákra vonatkoznak:

Opera Comique Philemon und Baucis
Opera Comique Didone abbandonata
Opera Comique Vom abgebrannt Haus⁹³

Haydn marionett-operáinak fennmaradásában Johann Traeg bécsi könyvkiadó is nagy szerepet játszott. Megőrizte a *Philemon und Baucis* és a *Die Feuersbrunst* kottáját az utókor számára, és egy 1799-ben kelt jegyzékében felsorol hat Haydn operát, amelyek közül az első három bizonyítottan marionett-opera: a *Die Feuersbrunst*, a *Der Götterrath* és a *Philemon und Baucis*. Közülük az első sokáig elveszettnek hitték. A kutatók csupán 1950-ben találtak rá a kottájára. Reméljük, hogy nem ez volt az utolsó ilyen eset és a *Der Götterrath* máig ismeretlen kottája is felbukkan egyszer.

Tény, hogy a felsorolt források közül egyik sem tartalmazza a teljes igazságot, de mindegyike feltárja az igazság egy részét. A kérdéseket egyértelműen csak a művek kézíratai válaszolhatnák meg, nagy részük azonban az 1779-es nagy eszterházi tűzvész martalékává vált. Bár rengeteg értékes kotta semmisült meg a tűzben, Haydn a marionett-operák egy részét lakásában tartotta, így fennmaradt néhány korábbi mű. Ugyanakkor Ernst Ludwig Gerber, korabeli zeneszerző és lexicográfus arról számol be, hogy legalább öt olyan bábopera kottája égett el a tűzben, amelyeket Haydn komponált.⁹⁴

IV. 2. 2. *Der Götterrath* (1773)

Joseph Haydn művét Mária Terézia 1773 szeptemberében tett látogatásakor mutatták be. Sokáig csak a *Philemon und Baucis*t tartották számon a jeles esemény kapcsán. A fennmaradt librettó vizsgálatakor azonban kiderült, hogy két, különböző művet tartalmaz. Az első rész – egy úgynevezett Vorspiel –, a *Der Götterrath*, amit a *Philemon und Baucis* követ. A szövegkönyvet valószínűleg Philipp Georg Bader készítette, aki Gottlieb Konrad Pfeffel

92 MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 184

93 MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 185

94 GERBER, E. L.: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Lipcse, 1812-14, II. 565 [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 186]

1753-ban íródott művét használhatta fel. Az eredeti librettó címdoldalán a következő szöveg olvasható: „Philemon und Baucis, avagy Jupiter utazása a Földre. Marionett-opera első alkalommal Esterház részére, s annak hercegének. Marionettszínpadra állíttatott 1773. évben. Bécs, saját kezűleg”.⁹⁵ A *Götterath* elnevezés először a *Pressburger Zeitung* 1773. szeptember 11-én és 15-én kiadott tudósításában jelent meg. A mű zenei anyaga elveszett, csupán az első szám maradt fenn, amelyből rekonstruálni tudjuk a zenekari apparátust. Az elbűvölő vadász-zenét, amelyet Diana istennő tiszteletére játszottak, két oboa, két kürt és vonósok adták elő. A szereposztásra a korabeli számlákból következtethetünk; Sopronból öt napra szerződtek egy basszus énekest, Kismartonból Griesslerin alténekesnőt és Johann Haydn tenoristát rendelték Esterházára.⁹⁶ Az előadásban szerepelt még Michael Ernst és Eleonora Jäger alténekes, Joseph Haydn pedig ellátta a karmesteri feladatokat. A bábok a római mitológia istenségeit jelenítették meg: Apollót, Marsot, Merkúrt, Neptunuszt, Bacchust, Vénuszt, Diánát és Cerest láthatták a főúri nézők a színpadon.

IV. 2. 3. Philemon und Baucis (1773, első verzió)

A bábopera eredeti története Ovidius *Átváltozások* VIII. kötetéből származik. A librettó a *Götterathot* követően így tünteti fel a következő művet: „Philemon und Baucis Ein kleines Schauspiel mit Gesang”⁹⁷ – azaz kis színmű énekkel. 1773. szeptember 2-i bemutatójáról készült írásaikban a tudósítók különös lelkesedéssel számolnak be a darab befejezéséről. A Mária Terézia iránti hódolat kifejezése – amelyet korábban részleteztem – azonban aktualitásából adódóan nem tette lehetővé a mű ilyen formában történő további előadásait. A sikeres darab így kisebb módosításokkal tért vissza pár évvel később az eszterházi marionett-

színház színpadára. A történet, a helyszín és a szereplők azonban nem változtak. A színen megjelenik Jupiter; Merkúr vándor képében; a címszereplők; Philemon és Baucis, egy szegény öreg házaspár; Aret, a fiuk; és Narcissa, a menyasszonya. A jelenetek egy frügiai faluban és Philemon konyhájában játszódnak.

IV. 2. 4. Philemon und Baucis (1776 körül, második verzió)

Az átláthatóság kedvéért, szakítva a kronológiai sorrenddel, itt térek ki a *Philemon und Baucis* második verziójának leírására. A nyitány és az énekes számok szinte teljesen megegyeznek az első verzióval. A mű egyik legdramatikusabb része a Nyitány, amely olykor igazán baljós hangzást ér el a vonósok lehangyoláló nyolcadaival és tizenhatodaival, miközben a fúvósok hosszú, kitartott hangokat játszanak. A komor bevezetést derült, kontrapunktikus átvezetés követi. A nyitó kórus jellegzetessége a sok repetált tizenhatod. A legnagyobb változtatás természetesen a fináléban tapasztalható. Haydn az első verzió befejezését egy *da capo* kórusra („Triumph”) cserélte, majd egy balettet illesztett hozzá. Köztudott, hogy Haydnt nem vonzotta a balett műfaja, így nem meglepő, hogy a *Philemon und Baucis* befejezését teljes egészében Gluck *Paride et Helena* című operájából vette át. Nem csupán a balett, de a No. 10. jelzéssel ellátott *Intermezzo* rész is Gluck művéből származik. Minden bizonnyal az is közrejátszott a zenei részletek átvételében, hogy 1776-tól, az operajátszás előtérbe kerülésétől fogva Haydn munkaköre kibővült, lényegesen kevesebb ideje jutott zeneszerzői feladataira. A No. 6. „Menuetto in tempo comodo” részt Haydn Carlos Ordoñez *Alceste* című marionett-operájából kölcsönözte. A második verzió egyetlen új áriája a No. 8. „Dir der Unschuld Seeligkeit”, amelyet Narcissa énekel. Ez majdnem megegyezik az *Il Mondo della Luna*ban szereplő, második felvonásbeli „Se la mia stella” kezdetű áriával.

95 LONDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 168

96 HORÁNYI: *Eszterházi vígasságok*. 1959. 91

97 LONDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 172

A *Der Hexenschabbas*
librettójának első oldala⁹⁸

Eltételezve a frazeálást, a díszítések és a dinamika eltéréseitől, a zenei anyag nagymértékben azonos. A két ária hangszerelése is erős hasonlóságot mutat, azonban a *Philemon und Baucis* partitúrájában „fagotto e violoncello” olvasható, míg az *Il Mondo della Luna*-ban ezt a részt egyedül a fagott játssza. A mű további érdekessége, hogy a vokális és az instrumentális számokat beszélt dialógusok kötik össze. Bár a *Philemon und Baucis* második bemutatójának időpontjáról nem rendelkezünk egyértelmű adatokkal, következtetéseinket az átvett részek keletkezésére alapozhatjuk. Tudjuk, hogy Ordonez művét, amelynek librettóját Pauersbach írta, 1775 nyarán mutatták be első ízben Eszterházában, tehát a felújított *Philemon* 1775 utánra datálható. Mivel a *Philemon und Baucis* szerepel az 1777-ben kiadott Gotha Színházi Almanachban, ezért feltételezhetően 1776-ban, vagy 1777 elején mutatták be. Ha következtetéseink igazak, az egyben azt is jelenti, hogy Haydn az *Il Mondo della Luna* áriáját a *Philemon und Baucis*-ból vette át, hiszen bizonyított, hogy az előbbi mű bemutatója 1777. augusztusára esett.

Mivel a *Philemon und Baucis* egyike a teljes egészében fennmaradt marionett-operáknak, gramofon felvételt is készítettek belőle. A felvétel vezetője Robbins Landon volt. Modern előadásai közül fontos kiemelni azt az 1959-es alkalmat, amikor Siegfried Wehrle társulata Eisenstadtban marionettekkel vitte színre a művet.

IV. 2. 5. *Der Hexenschabbas* (1773)

A *Hexenschabbas* sokáig elveszettnek hitt librettóját 2009-ben fedezték fel a weimari Anna Amalia Könyvtárban egy leltározás során. A tíz oldalból álló szövegkötetet két fametszet is díszíti. A címoldal szövegéből megállapíthatjuk, hogy a mű csupán egy felvonásból állt. A librettó azonban nem



tartalmaz utalást sem a zeneszerzőre, sem a szövegkönyvíróra, illetve a kiadás helye és dátuma sincs feltüntetve. A művet Dies és Carpini is Haydnnak tulajdonítja, a *Der Hexenschabbas* nyomtatásáról fennmaradt számlák pedig megerősítik azt a feltételezést, hogy bemutatóját 1773-ban tartották. Mivel a marionett-színház minden bizonnyal Mária Terézia szeptemberi látogatása alkalmából nyílt meg, a mű előadását késő őszre datálhatjuk.

IV. 2. 6. *Didone Abbandonata* (1776)

Újabb görög-római mitológiai történet került színre az eszterházi marionett-színház színpadán. Az első előadás dátumára, 1776. márciusára csak a zenekari és az énekes szólamkották másolásáról kiállított számlákból tudunk következtetni. Egy 1776. július 31-én kelt számla pontosabb adatokkal szolgál.

⁹⁸ Forrás: Herzogin Anna Amalia Bibliothek honlapja. http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=7999 Letöltve: 2010. október 24.

Gránátosok számára állították ki, akik az előadás után akrobatikus mutatványokkal szórakoztatták a nézőket. A számla tíz, júliusi előadásra vonatkozik.⁹⁹ A mű librettója – amelynek szerzője Philipp Georg Bader – szerencsére fennmaradt az utókor számára. Zenéjét Joseph Haydn szerezte, ezt a tényt az *Entwurf-Katalog* is alátámasztja, partitúrája azonban elveszett. A bábopera szereplői: Dido, Karthágó királynője; Selene, a testvére; Eneas, trójai herceg; Neptun főpapja; Jarbas, afrikai király; Araspes, a bizalmasa; Osmidas, Dido hamis bizalmasa, továbbá kőművesek, mórok, papok, örök, trójaiak és karthágóiak.

IV. 2. 7. Die Feuersbrunst, avagy Das Abgebrannte Haus (1776/1777)

A *Die Feuersbrunst* című marionett-operáról sokáig az volt az általános vélekedés, hogy 1779-ben megsemmisült a nagy eszterházi tűzvészben. 150 évig rejtély övezte a művet, és ehhez nagyban hozzájárultak a források pontatlan, félrevezető bejegyzései. Az *Elssler-Katalog* már 1805-ben hibásan közölte az opera címét, *Die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus*ként. Ma már tudjuk, hogy két teljesen különböző, egymástól független műről van szó. A *Die Feuersbrunst* Johann Traeg az autográfól készített másolataként került újra napvilágra, 1950-ben. Jelenleg a Yale Egyetem Könyvtárának tulajdonában van. Úgy tűnik, Johann Traeg másolói összességében pontosan dolgoztak, ezt bizonyítja, hogy a Haydnra annyira jellemző különleges mordent díszítést is pontosan reprodukálták. A partitúra vizsgálata azonban több, érdekes zenei problémát vetett fel.

A báboperához és Haydn *L'infedeltá delusa* című operájához tartozó nyitány harmadik tétele megegyezik. Mivel a *L'infedeltá* három évvel korábban íródott, mint a *Feuersbrunst*, logikus megoldásnak tűnik, hogy Haydn innen vette át a zenei részletet.

A helyzet azonban nem ennyire egyszerű, hiszen Haydn 1782-ben nyitányokat küldött az Artaria Kiadónak, köztük a *L'infedeltá delusa* ouverture-jét is. A nyitányok közül többet átirat annak érdekében, hogy önálló megszólaltatásra is alkalmassá tegye azokat.¹⁰⁰ Ez alapján feltételezhetjük, hogy a harmadik, *presto* tétel csupán 1782-ben került a nyitányba. Feltételezésünket megerősíti az a tény, hogy a vonósokra, oboákra és kürtökre íródott tétel sokkal jobban illik a *Feuersbrunst* hangszereléséhez és zenekari apparátusához. A *L'infedeltá delusa* nyitányában az első tétel kürtöket és üstdobot egyaránt tartalmaz, viszont a kérdéses harmadik tételben üstdob nem szerepel.

Az üstdob szerepe további érdekes kérdéseket vet fel a *Die Feuersbrunst* című báboperával kapcsolatban. Ahogyan Traeg másolatában az első felvonás végén és a második felvonásban lejegyezték az üstdobszólamokat, az gyakorlatilag lejátszhatatlan, nem valószínű, hogy Haydn így komponálta meg. Mivel az autográf, amelyből Traeg vállalatánál a másolatot készítették elveszett, nem állapítható meg, hogy ki és mikor adta hozzá ezeket a részeket.¹⁰¹

A korai források gyakran összekeverték a marionett-opera bemutatójának dátumát az azonos elnevezésű színdarab 1773-as előadásával. A címek egyezése a későbbi, fennmaradt színházi műsorokban is hasonló kétségeket ébreszt. A partitúrának van azonban egy olyan jellegzetessége, amelynek segítségével biztosan meghatározhatjuk előadásának idejét. Ugyanis ez az egyetlen Haydn opera, amelyik tartalmaz klarinét szólamokat. Bartha Dénes és Somfai László a *Haydn als Opernkapellmeister* című műben ismertetik az eszterházi zenészek névsorát, amelyből kiderül, hogy a herceg szolgálatában csupán 1776 és 1778 között álltak klarinétosok. Anton Griesbachert és Raimund Griesbachert 1776. január 1-én szerződtették, és 1778-ban távoztak Eszterházáról.¹⁰²

99 MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 212

100 Többek között a *La vera costanzát* is átalakította, amelynek nyitánya eredetileg közvetlenül kapcsolódott az opera első számához. Hogy az *ouverture* színpad nélkül is megállja a helyét, szívté alakította, amelyet az *Il Mondo della Lunából* átvett balettel zárt le.

101 LANDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 153

102 BARTHA – SOMFAI – RÉVÉSZ: *Haydn als Opernkapellmeister*. 1960. 172

A *Die Feuersbrunst* Singspiel-jellegű marionett-opera. A *secco recitativók* helyett beszélt dialógusok kötik össze a zenei részeket, és csupán egy helyen fordul elő benne *recitativo accompagnato*. Ez a bábopera egyike az utolsó, híres Hans Wurst komédiáknak. A mulatságos, melegszívű és egyben megindító figura nagy múltra tekint vissza a német népi színháztársaságban. Esterházy Miklós herceg toleranciája és humorérzéke is megmutatkozik abban, hogy színpadán szívesen fogadta a vásári komédiákban hírnevet szerzett Hans Wurstot, aki ebben a darabban azzal szórakoztatja nézőit, hogy különböző áruházban igyekszik elnyerni hön áhított Colombináját Leandertől, a városi úrtól. A marionett-opera népies jellegét tovább erősíti, hogy a főszereplő mindvégig bécsi nyelvjárásban beszél. Colombina apja, Odoardo, a meggazdagodott paraszt vegyesen használja a dialektust az irodalmi német nyelvvel. A jó tanítatásban részesült Colombina és a rangosabb szereplők, mint Leander, az északi, irodalmi német nyelvet beszélik. Nem csak a nyelvvezet, a zene is törekszik a társadalmi osztályok megkülönböztetésére. Colombina szólamai finomak és légiesek. Úgy tűnik, Haydnhoz Hans Wurst alakja állt legközelebb. Dallamai népdalszerűek, dallamosak és immár teljesen függetlenek a népszerű olasz operastílustól.

A mű zenei és dramaturgiai csúcspontja az első felvonásban található, ekkor ég le a címben szereplő ház, Odoardo otthona. A szerencsétlenséget a kórus éneke kíséri. A darabban szerephez jutnak a német *marchen komödie* legendás alakjai, sárkányok és szellemek, de nem veszi el ezáltal népies, közvetlen jellegét. A bábopera végéhez közeledve baljós d-moll zenére (Drachennusik) jelenik meg a sárkány a színpadon. Az opera természetesen boldogan ér véget, Colombina és Hans Wurst egymásra talál. Utolsó duettjüket Haydn muzsikájának egyszerű magasztossága és nemessége teszi felejthetetlenül.

IV. 2. 8. *Genovevens Vierter Theil* (1777)

A háromfelvonásos bábopera egy több műből álló sorozat negyedik része, amely a német mondavilágra épül. Az egyes művek között, címeikből ítélve tematikus kapcsolatot fedezhetünk fel, de csak a negyedik rész esetén tulajdoníthatjuk a művet Haydnnak. A korábbiakban láthattuk, hogy az operát bejegyezték az 1805-ös *Ellsler-Katalogba*, a német marionett-operák közé. Adódik azonban néhány különös probléma. Haydn *Entwurf-Katalogjában* a mű nem szerepel az első oldalon a többi operájával együtt. A zeneszerző neve nincs feltüntetve a librettón – természetesen ez nem zárja ki a lehetőségét annak, hogy Haydn komponálta, hiszen a *Philemon und Baucis* esetén sem volt feltüntetve. Továbbá a librettó-katalógus két helyen is megemlíti a művet, először a G betű alatt, mint Pauersbach librettóját, majd az utolsó oldal 8. bejegyzéseként a különböző mesterektől származó marionett-operák közé sorolja. Ezek a dokumentumok igencsak megnehezítik az opera beazonosítását. Nem szabad azonban szem elől tévesztenünk, hogy amikor Haydn 1805 körül összeállította katalógusát, már igencsak feledékeny volt, gyakran cserélt fel dátumokat, olykor fontos tényeket és műveket hagyott figyelmen kívül. Lényeges információ, hogy Haydn kihagyta az operát saját műveinek felsorolásából, de kétszer is megemlítette abban a részben, ahol más szerzők műveivel foglalkozik; egyszer a szöveggényíróknál, egyszer pedig a más szerzők által komponált műveknél. Robbins Landon a következő magyarázatot adja a felvetődő problémára: „Úgy gondoljuk, hogy Haydnnak „benne volt a keze” a műben, és komponált is néhány részletet hozzá, de a legfontosabb szerepet, mint összegyűjtő és összeállító töltötte be. Így indokoltnak érezzük, hogy a művet a hitelt érdemlő marionett-operák közé soroljuk, de nem maradéktalanul hiteles műként”.¹⁰³

103 LANDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 183

IV. 2. 9. Die Rachbegierde, avagy Rachgier (1779)

Bár a *Die Rachbegierde*t a zenetörténet során többször összetévesztették a *Die Feuersbrunst* című marionett-operával, librettójának 20. századi felfedezésével nyilvánvalóvá vált, hogy két különböző műről van szó. A szövegkönyv címlapján feltüntetett monogram alátámasztja, hogy Philipp Georg Bader írta. Mivel a legtöbb korabeli forrás Haydn marionett-operájaként jegyzi, feltételezzük, hogy valóban az ő alkotása, bár a librettón ebben az esetben sincs feltüntetve a zeneszerző neve.

A bábopera témája varázslatos, szereplői Utópia lakosai, és egy huncut tündér is feltűnik a színen. A librettó a díszletre vonatkozóan is közöl információkat, megtudhatjuk, hogy a helyszínnek között szerepelt egy magas épület, audiencia terem, egy kóppottas, de napfényes szoba, egy sötét erdő, egy szalon, kastélypark diadalívvel, egy pompás étkező, egy kert, kilátással a nyugodt tengerre és egy fényerdő tűzijátékkal.

IV. 3. Eszterházán előadott marionett-operák más szerzőktől

Mivel a marionettszínház műsorairól szóló feljegyzések hiányosak, nem vonhatunk le biztos következtetést Haydn és más szerzők báboperáinak arányaira vonatkozólag. Feltehetőleg az operaház előadásaihoz hasonlóan a kezdeti években csak Joseph Haydn műveit adták elő. Az 1776-os, részletesebben rekonstruálható műsorban azonban négy Haydn mű mellett öt egyéb szerzőtől származó marionett-opera is szerepel. Ha feltételezzük, hogy Haydn saját katalógusa, az *Entwurf-Katalog* tartalmazza összes báboperáját, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy az aktív marionettszínház műsorán nagyobb számban szerepelhettek egyéb szerzőktől származó művek.

IV. 3. 1. Alceste (1775)

A mű zeneszerzője Carlos Ordoñez, szövegkönyvét Joseph Karl von Pauersbach írta Calsabigi nyomán. Az *Alceste* című báboperát 1775-ben mutatták be az Esterházy udvarban, Ferdinánd főherceg és felesége, Maria Beatrice látogatásának tiszteletére. 1777 júliusában az eszterházi társulat Schönbrunnban adta elő, Mária Terézia jelenlétében. A mű három tételes, librettójának címlapján a szerző *énekelt tragédia-paródiaként* nevezi meg Ordoñez, a kor magas rangú udvari tisztviselője, aki egykor nagy népszerűségnek örvendett, ma már alig ismert zeneszerzőnek számít. Tehetségét azonban bizonyítja az a tény is, hogy az *Alceste* egyik instrumentális tételét Haydn is felhasználta *Philemon und Baucis* című marionett-operájának második verziójához. Az *Alceste* kottájának érdekessége, hogy nem tartalmaz Haydn korrekciót. Amikor más szerzők operája került színre az udvarban, Haydn szinte minden alkalommal lényegesen megváltoztatta a művet. Gyakran hozzányúlt a partitúrákhoz, vezetőszólamokat javított, kiegészítő fúvós szólamokat komponált, gyorsabbra vette a tempókat és bátran húzott, ha szükségesnek találta a rövidítést. Arra, hogy Haydn miért nem változtatott az *Alceste* zenei anyagán, a legkézenfekvőbb magyarázat, hogy Carlos Ordoñez, aki egyébként is gyakran fordult meg Eszterházán, személyesen vezényelte az előadást.

IV. 3. 2. Demofoonte (1776)

A *Demofoonte* című művel kapcsolatban olyan kevés információ maradt az utókorra, hogy azt sem lehet pontosan megállapítani, valójában színdarab, vagy marionett-opera volt. Carl Ferdinand Pohl a *Demofoonte*-t Pausersbach Eszterházán bemutatott művei közé sorolja.¹⁰⁴ Kimutatható, hogy

104 POHL, Karl Ferdinand: *Joseph Haydn*. Berlin: A. Sasso, 1875-1927. II. 9. [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 216]

első előadását 1776 márciusában tartották. A librettó, a szólamkották és a partitúra nyomtatásáról, kötéséről semmiféle feljegyzés nem maradt fenn.¹⁰⁵

IV. 3. 3. Genovevens Erster Theil, Genovevens Zweiter Theil, Genovevens Dritter Theil (1776, 1777)

Az 1776-os színházi évadról tudósító Gotha Színházi Almanach utal Pauersbach három német operájára, amelyek a fent említett címeket viselik.¹⁰⁶ Mint a legtöbb korabeli forrásban, a német opera kifejezés itt is minden bizonnyal marionett-operára utal. A kották és a librettók elvesztek, azonban a partitúrák és szólamkották nyomtatásáról szóló számlák máig megtalálhatóak az Esterházy Archívumban. 1776. februári keltezésű az a számla, amelyet Johann Schellinger számára állítottak ki az *Erster Theil* és a *Zweiter Theil* nyomtatásáról. Egy 1777-es számla a *Dritter Theil*ra vonatkozik, amelyet Anton Franz nyomdász készített.¹⁰⁷

IV. 3. 4. Die Fee Urgele (1776)

A négy felvonásos marionett-opera zeneszerzője Ignaz Pleyel, aki 1772 és 1776 között Haydn tanítványa volt az Esterházy udvarban. Így nem meglepő hogy műve teljes stílusában és részleteiben is nagy hasonlóságot mutat mestere báboperáival. Haydn véleménye szerint Pleyel volt a legjobb tanítványa. A mű szöveggönyvét feltehetően Pauersbach írta. A történet Chaucer egyik meséjén alapszik, amelyet Voltaire is felhasznált *Ca qui plait aus Dames* című művében. A zenekari apparátus fuvolából, két oboából, két kürtből, üstdobból és vonósokból áll. A szólisták mellett a kórus is gyakran kap szerepet.

IV. 3. 5. Das Ländliche Hochzeitfest (1778)

A *Das Ländliche Hochzeitfest* Pauersbach utolsó Eszterházián bemutatott marionett-operája. Első

előadását 1778. május 15-én tartották, majd májusban és júniusban is színre került. Haydn az *Entwurf-Katalog* 14. bejegyzésében *Burcksteiner*et nevezi meg a mű zeneszerzőjeként. Joseph Purksteiner¹⁰⁸ 1766 és 1790 között volt Joseph Haydn zenekarának hegedűse. Többek között divertimentókat is komponált, amelyeket sokáig tévesen Haydn műveinek tartottak. Bár a librettóból három korabeli, hiteles másolat is létezik, a mű zenei anyagai elvesztek.

IV. 3. 6. L'assedio di Gibilterra (1783)

Az olasz nyelvű marionett-operák ritkaságnak számítottak az eszterházi udvarban. Az ismert források alapján a *Didone abbandonata* és a *L'assedio di Gibilterra* kivételével valamennyi operát német nyelven adták elő a marionettszínházban. Az utóbbi mű bemutatóját 1783. május 17-én tartották. A darab több hónap intenzív próbát követően került színpadra, s egyike volt a legbonyolultabb eszterházi marionett-operáknak. Az archív számlákból kiderül, hogy előadása egy sereg statisztát igényelt, és a csatajelenetekhez nagymennyiségű lőport használtak fel.¹⁰⁹ A mű kottái elvesztek, a librettó egyetlen másolata a budapesti Országos Széchenyi Könyvtárban található, amely nem tünteti fel sem a szöveggönyvíró, sem a zeneszerzőt. Horányi Mátyás *Eszterházi vigasságok* című könyvében arra utal, hogy szövegét Nunziato Porta, az eszterházi színház akkori igazgatója írta.¹¹⁰ Haydn librettó katalógusában a művet zeneszerző nélkül listázta, azonban egy helyen szerzőként utal Pietro Guglielmire.¹¹¹

V. A marionett-opera műfajának hatásai

V. 1. A báboperák Singspielre gyakorolt hatása

A német területek főúri színházainak báboperáihoz hasonló jelenség a 19. századi polgári társadalomban már nem figyelhető meg. A műfaj közvetlen

105 LONDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 190

106 Gotha Theater-Kalender 1776. 184 [idézi: LONDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 191]

107 MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 201

108 Nevét a források Burgsteiner, Purksteiner, Purkstainer és Burcksteiner néven is említik.

109 MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 217

110 HORÁNYI: *Eszterházi vigasságok*. 1959. 144

111 LONDON: *Haydn's Marionette Operas*. 1962. 192

hatása azonban nem csak a zenés bábjátékok további irodalmában jelentős. Szerepet játszott a Singspiel fejlődésében is.

A báboperákra kezdetben erős hatást gyakorolt a prózai színjátszás. Olyannyira, hogy a korai marionettek íródtak zeneművek annyi dialógust tartalmaztak, hogy joggal lehetne őket zenei betétekkel ellátott színdaraboknak nevezni. Mivel a 18. század elején sorra zártak be a német operaházak,¹¹² sokáig csak a bábszínpadokon, és a többnyire prózai színészekből álló vándortársulatok előadásában valósulhatott meg a népi operajátszás. A kor színészei nem rendelkeztek komolyabb zenei képzettséggel, így a zeneszerzőknek arra kellett törekedniük, hogy dallamaik a lehető legegyszerűbbek legyenek. A legtöbb ilyen Singspiel a feledés homályába merült, de kétségtelenül hozzájárultak a műfaj későbbi kiteljesedéséhez.

Ahogy az eszterházi marionettszínház repertoárjában is megfigyelhetjük, a báboperák legtöbbször nemzeti nyelven íródtak. Haydn ismert marionettoperáiban a divatos olasz operákra jellemző secco recitativókat prózai dialógusok helyettesítik. Bár az Esterházy udvar számára íródott művek jórészt mitológiai témákat dolgoznak fel, a *Die Feuersbrunst* már az egyszerű emberekhez szól. A báboperák mondabeli és varázslatos elemei gyakran bukkannak fel a 19. századi Singspiel-librettókban, majd később a német romantikus operákban is.

V. 2. Marionett-operák a 19. századi Európában

Az európai városokban a marionettek népszerűsége hanyatlani kezdett a 19. század beköszöntével. A bábelőadások szó szerint az utcára kerültek, a műfaj a vásári komédiások kenyérkereseti lehetősége lett, elvesztette egykori művészi értékeit, valamint a nemesek támogatását. A német területen egykor háttérbe szorított színjátszás viszont újra

virágkorát élte. Az 1800-as évek meglehetősen terméketlen időszakot jelentettek a marionett-operák számára. A zenés bábelőadások leginkább Itália területére korlátozódtak. A többi európai bábszínház témáit egyrészt helyi karakterekből és hagyományokból alakította ki, másrészt a közkedvelt színházi repertoár melodramáit alkalmazta bábjaira. A század második felében a legtöbb marionettszínház fő törekvése a látványosság volt, eközben a jellemábrázolás teljesen háttérbe szorult. Német területen Joseph Schmidt 1858-ban alapított müncheni bábszínháza képviselt magasabb irodalmi színvonalat. A Heideck néven ismertté vált színház olykor operákat is műsorára tűzött, előadásai modellt és inspirációt jelentettek a későbbi német marionettszínházak számára is.

V. 3. A 20. század marionett-operái

A 20. század első felében a bábjátékok újjászülettek, a színház, az opera, a költészet és a színpadtervezés fiatal művészei új kihívásokat fedeztek fel a műfajban. A marionett-színpad ideális területet biztosított a kísérletező munkára, mi több, megszüntette a konfliktust a színtér (mesterséges elemek) és a művész (a valóság képviselője) között.¹¹³ Edward Gordon Craig, a magas színvonalú bábjátékok úttörője forradalmian új elméletet állított fel a színházról. Bábokról szóló tanulmányait a *The Mask* című publikációjában és a *The Marionette* folyóiratban jelentette meg. Craig marionettekkel kapcsolatos álláspontját a következőképpen foglalhatjuk össze: A marionett igazi művészi alapanyag, ezért csupán a rendező akaratának tárgya. Nincs temperamentuma, nem fáradékony, változatlan. Ha az ember akarja, akár egy színész, egy való embernél kevesebbé, de egy marionettnél többé válik – ez az *über-marionett*.¹¹⁴ Craig mellett olyan kiváló egyéniségek vették pártfogásukba a bábjátékokat, mint George Bernard

112 1720-ban Lipszében, 1738-ban Hamburgban, majd más városokban is.

113 S. A. LUCIANI olasz kritikus álláspontja. In: RESPIGHI, Ottorino: *Marionettes as seen by an italian*. In: *Modern Music*, III. no. 2. 1926. 17 [Idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 340]

114 HUGHES, Glenn: *The Story of the Theater*. New York, 1928. [Idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 340]

Shaw, Anatole France, Manuel de Falla, Paul Hindemith, Federico Garcia Lorca és Ottorino Respighi. Munkásságuk ösztönzően hatott a bábszínházak működésére, így a műfaj újból keretet adhatott a magas színvonalú alkotói és előadóművészi tevékenységnek.

A 20. században az elidegenedés fogalma gyakran foglalkoztatta a filozófusokat, művészeket. Az elidegenedés eredetileg hegeli terminus, az ember humanizált értékeinek elvesztését jelenti az őt körülvevő környezet viszonyában: környezetének objektívtá értékei újból közömbös, sőt ellenszenves dolgokká válnak. A 20. századi technikai forradalom és automatizálás a szerves és a mechanikus lét fenyegető aránytalanságát eredményezi. Éppen ezért a bábok, az ijedt maszkfigurák a jelenkori groteszk gyakori motívumaivá váltak.¹¹⁵

V. 3. 1. Marionettszínházak német területen a 20. században

A 20. század egyik legkorábbi állandó bábszínháza a Münchener Művészek Marionettszínháza volt, amelyet Paul Brann (1873–1955) alapított 1905-ben. A színház számára Maurice Maeterlinck, Arthur Schnitzler és Alfred Polgár is írt darabokat. Purschke leírása alapján¹¹⁶ a repertoáron operák

is szerepeltek, bár az előadott művek műfajaira vonatkozóan nincsenek információink.

A világhírű Baden-Badeni Művészek Bábszínházát 1911-ben Ivo Puhonný alapította. Drámai művekből összeállított repertoárjuk igen nagy és változatos volt. A Marionettenbühne München elnevezésű színházat Hilmar Binter hozta létre 1934-ben. Bár műsoruk elsősorban gyermekeknek szólt, számos operát és operettet játszottak. Mint a legtöbb körkbeli bábokkal előadott opera esetében, Binter színházában is olyan darabokat mutattak be, amelyek bár népszerűek voltak, eredetileg nem marionettek íródtak. A művek bábokra alkalmazása szigorú húzásokat igényelt, néha egész jelenetek kihagyásával járt.

München gazdag bábhagyományainak köszönhetően alakult meg a híres Puppentheatersammlung (Bábszínházi Gyűjtemény), amely máig a világ egyik legnagyobb bábgyűjteménye. A múzeum anyaga főként Joseph Schmidt korából származik.

A szürrealista művészek körében a bábjátékok különös népszerűségnek örvendtek. A sokak által a szürrealizmus atyjának tartott Alfred Jarry (1873–1907) *Übű király* című bábszatíráját több magyar színház is műsorára tűzte az elmúlt években. A bábok közege jól illeszkedik a szürrealizmushoz,



Részlet Mozart *Varázsfuvola* című operájából. Salzburgi Marionettszínház¹¹⁸

115 ANGI István: *Zeneesztétikai előadások* I. kötet. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 2003. 256

116 PURSCHKE, Hans R.: *The Puppet Theatre in Germany*. Darmstadt, 1957. [idézi: MINNIEAR: *Marionette Opera*. 1971. 342]

hiszen a karakterek rejtett személyiségét is egyértelműen tudják megjeleníteni.

Korunk legismertebb bábszínháza a Salzburgi Marionettszínház. Alapítója, Anton Aicher (1859–1930) szobrász professzor, aki Joseph Schmidtnél töltött tanulóéveit követően, 1913-ban nyitotta meg színházát. Az első előadás Mozart *Bastien und Bastienne* című operája volt. Repertoárjukban már az 1910-es években szerepet kapott Hans Wurst és Doktor Faust több száz éve népszerű bábfigurája. 1926-ban, Anton Aicher fia, Hermann vette át a színház irányítását, és nagyobb szerephez jutatta a zenei műfajokat, értékes kapcsolatot építve ki a híres Mozarteum tanáraival és diákjaival. A színház repertoárján operák, balettek és prózai művek egyaránt szerepelnek. A legtöbb általuk játszott opera eredetileg nem bábokra íródott. Adaptációik között főként Mozart műveit találjuk. A 2010-es év érdekessége, hogy Debussy *La boîte à joujoux* című művének előadásában zongoristaként Schiff András működik közre a Salzburgi Marionettszínházban.¹¹⁷

V. 3. 2. „Európa legművészibb bábszínháza”¹¹⁹ – Rév István Árpád Nemzeti Bábszínhátéka

Az iparművész-tanár, Rév István Árpád művészi bábszínháza 1941. márciusa és 1945. szeptembere között működött Budapesten, a Podmaniczky utca 8. szám alatt. Nemzeti Bábszínhátékát a „felnöttek mesészínházaként” hirdették. A jeles müncheni bábszakértő; Max Reinhardt szerint a korabeli Európában Rév István bábszínháza játszott a legművészibb és egyben legmagasabb technikai színvonalon. Az igazgató saját maga készítette a bábokat, ő dolgozta át a színpadra kerülő darabokat, és ő tanította be a színészeket is. A díszlet

és a világítás tervezése mellett nagy gondot fordított a kísérőzenék kiválasztására is. Színházának nyitóelőadását, az Arany János *Toldi*jából készített három felvonásos bábjátékot 756 alkalommal adták elő. Kísérőzenéjét a bábszínház zenei vezetője, Laurisin Miklós komponálta. A darab érdekessége, hogy a *Toldi* korábban sem színpadon, sem filmen nem játszották.

1942 májusában igazi szenzációnak számított az a húsz operaeast, amelyet Pergolesi *La serva padrona* és Haydn *Lo speziale* című művéből tartottak. Az operákat élőzenével adták elő, ami akkoriban még a nyugat-európai bábszínházakban sem volt megszokott. A szereplők és a zenekar tagjai a Zeneművészeti Főiskola végzős növendékei közül kerültek ki. Bár a Nemzeti Bábszínháték műsorán olyan operák szerepeltek, amelyek eredetileg nem bábokra íródtak, Rév István tudta, hogy Eszterházán egykor nagy híré marionett-színház működött, hogy Haydn több marionett-operát is komponált, és hogy a 18. század óta nem kerültek színre ezek a művek. Közülük négyet helyesen nevezett meg egyik levelében. Úgy gondolta, hogy e marionett-operák újbóli színpadra állítása „európai viszonylatban is átütő erejű szenzációnak ígérkezik”.¹²⁰

Utószó

A kutatással bejárt út során igyekeztem átfogó képet alkotni Eszterháza bábjátékairól, történelmi kontextusba helyezve a magyar hercegi udvar marionett-opera előadásait. Osztom Mőcsényi Mihály véleményét,¹²¹ hogy a marionett-operák helyet és figyelmet érdemelnek korunk klasszikus zenei palettáján. Haydn műveiben meghatározó szerepet játszik az a speciális közeg, amely számára műveit

117 A Salzburgi Marionettszínház honlapja: <http://www.marionetten.at/marionetten09/theater/history> Letöltve: 2010. október 13.

118 Forrás: <http://www.sallerhof.com/en-salzburg-marionette-theatre.htm> Letöltve: 2010. október 24.

119 Magyarország, 1944. január 23-i szám. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. [idézi: SOLYMOSI TARI E.: „Commedia dell’arte és bábjáték. Az „irrealitás-élmény” Lajtha Capriccio című balettjében”, *Magyar Zene*. 2008/1 (XLVI. évf. 1. szám, 2008. február) 97–108. 97]

120 Rév István levele Szendy Károly polgármesternek, zenei segély ügyében, 1942. március 27. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. [idézi: SOLYMOSI TARI E.: „Commedia dell’arte és bábjáték”, *Magyar Zene*. 2008/1. 97–108]

121 „Haydn Eszterházán komponált marionett-operáit Pauersbach szintjén az eredetinek megfelelő színpadon előadni – nézőtéri – világszenzáció lenne.” In: MŐCSÉNYI: CD-melléklet, Képek listája. c102.



Esterházy „Fényes” Miklós szobra. Baráz Tamás és Erős Apolka alkotása. Fotó: Sasvári Zoltán

komponálta, ezért elengedhetetlen volt a színház épületének alapos megismerése ahhoz, hogy hiteles képet nyújthassak az Esterházy udvar bábopera kultúrájáról.

Az elmúlt évtizedben több Haydn operát is marionettekkel mutattak be hazánkban,¹²² a téma magyar nyelvű irodalma azonban igen csekély. Míg Horányi Máttyás *Esterházi vigasságok* című értékes műve az egyetlen olyan forrás, amelyre a hazai rendezők támaszkodhatnak. Horányi Máttyás azonban 1959-ben írta a művet, így Robbins Landon és John Mohr Minniear 1960-as és 1970-es években tett, marionett-operákkal kapcsolatos kutatásaihoz

sajnálatos módon máig nem férhet hozzá a magyar nyelvű olvasóközönség.

Haydn ismert operáihoz hasonlóan a fennmaradt marionett-operák is képesek bebizonyítani, hogy bár szervesen kötődnek a 18. századi Esterházy-udvarhoz, mégis közvetíthetnek értékeket a 21. század közönsége számára is.

Köszönetnyilvánítás

A kutatás anyaga a 2011-es Országos Tudományos Diákköri Konferencián zenetudomány kategóriában első díjat nyert. Köszönettel tartozok témavezetőm, Újváriné Dr. Illés Mária támogatásáért.

122 Érdekes, hogy a Haydn műveiből készült bábopera előadások operáira és nem marionett-operáira készültek. Közülük a legfontosabbak: 2001. július 25. *Élet a Holdon*, Eger. Rendező: Kerényi Mihály. Karmester: Szabó Sipos Máté. 2009. március 26. *Élet a Holdon*, Budapesti Tavasz Fesztivál. Rendező: Bujdosó Nóra. Karmester: Szabó Sipos Máté. 2009. november 20. *Aki hűtlen, pórnál jár*, Kolibri Gyermek és Ifjúsági Színház. Rendező: Novák János. Karmester: Oberfrank Péter.

Felhasznált irodalom

Kézikönyvek:

- ANGI István: *Zeneesztétikai előadások I.* kötet. Kolozsvár: Scientia Kiadó, 2003.
- BAK Jolán: *Fertőd, Esterházy Kastély*. Budapest: Di Color Studio, 1996.
- BARANYI Anna (Szerk.): *Joseph Haydn és Magyarország*. Budapest: MTA ZTI, 2009.
- BARTHA Dénes – RÉVÉSZ Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 2008.
- BARTHA Dénes – SOMFAI László – RÉVÉSZ Dorrit: *Haydn als Opernkapellmeister*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.
- BLUMENTHAL, Eileen: *Puppetry and Puppets*. London: Thames & Hudson, 2005.
- GEIRINGER, Karl: *Joseph Haydn*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1969.
- HADAMOWSKY, Franz: *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*. Bécs: Wancura Verlag, 1956.
- HORÁNYI Mátyás: *Esterházi vigasságok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.
- KERESZTURY Dezső – VÉCSEY Jenő – FALVY Zoltán: *A magyar zenetörténet képeskönyve*. Budapest: Magvető Kiadó, 1960.
- LISE, Giorgio – RESCIGNO, Eduardo: *A 18. századi opera Scarlattitól Mozartig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- LOEWENBERG, Alfred: *Annals of Opera 1597-1940*. London: John Calder, 1978.
- MINNIEAR, John Mohr: *Marionette Opera: It's history and literature*. Denton, Texas: North-Texas State University, Ph. D., 1971.
- MÖCSÉNYI Mihály: *Esterháza fehéren-feketén*. Budapest, 1998.
- PHILPOTT, Alexis Robert: *Dictionary of Puppetry*. Boston: Plays Inc., 1969.
- SOMFAI László: *Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- SPEAIGHT, George: *The History of English Puppet Theater*. London, 1955.
- SZÉKELY György: *Bábuk, árnyak*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1972.
- SZÉKELY György – KERÉNYI Ferenc (Szerk.): *Magyar Színháztörténet I. 1790–1873*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1990.
- SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes (Szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok VIII. Haydn emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.
- VARGA Kálmán: *Mária Terézia Esterházáján*. Budapest: Műemlékek Állami Gondnoksága, 2001.
- WEBSTER, James – FEDER, Georg: *Haydn élete és művei – Új Grove-monográfia*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2009.
- WINKLER Gábor: *Barangolás az operák világában*. Budapest: Tudomány Kiadó, 2004.

Folyóiratok, tanulmánykötetek:

- EVANS, Thomas: *Singspiel* In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians VII*. New York: St. Martin's Press, 1954.
- FEKETE Anetta: *Bábok a reneszánszban*. In: FÖLDIÁK A.–TÓTH Zs. (Szerk.): *A Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus Évkönyve*. Budapest: MMIKL, 2008.
- KRÄHLING János – HALMOS Balázs – FEKETE J. Csaba: „A fertődi marionettszínház új értelmezése – Az épületkutatás („Bauforschung”) és alakhű felmérés mint kutatási módszer alkalmazásával.” *Építés – Építészettudomány*. XXXVI./ 1–2 (2006) 5–55.
- LANDON, H. C. Robbins: *Haydn's Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterház Castle*. In: SINGER, H. – FÜSSL, K. – LANDON, H. C. R. (Szerk.): *The Haydn Yearbook*. Bécs: Universal Edition, Theodore Presser Co., 1962.
- MALINA János: „Esterházi tündérország”. *Gramofon*. XIV./I. (2009. tavasz) 6–10.
- SADIE, Stanley (Szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan Press, 1992.
- SOLYMOSI TARI Emőke: „Commedia dell'arte és bábjáték. Az „irrealitás-élmény” Lajtha Capriccio című balettjében”, *Magyar Zene*. 2008/1 (XLVI. évf. 1. szám, 2008. február) 97–108.
- VALKÓ Arisztid: *Haydn magyarországi működése a levéltári akták tükrében*. In: SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes (Szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok VIII*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960. 527–669.

Elektronikus források:

- Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem honlapja. https://www.bme.hu/hirek/20140723/Az_epiteszet_nem_formai_esztetikai_hanem_tarsadalmi_kerdesekre_keresi_a_valaszt Letöltve: 2019. október 1.
- Herzogin Anna Amalia Bibliothek honlapja. http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=7999 Letöltve: 2010. október 24.
- ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottság honlapja. http://www.icomos.hu/datas/icomos-dij/2014/icomos_dij_laudacio_esterhazy_kastely_marionett_szin haz_honlapra.pdf Letöltve: 2019. október 1.
- Kultura.hu honlap: <http://www.kultura.hu/main.php?folderID=1174&articleID=283572&ctag=articlelist&iid=1> Letöltve: 2010. október 27.
- Magyar Színház honlap: <http://www.magyarszinhaz.hu/index.php?id=656&cid=33616> Letöltve: 2010. szeptember 16.
- MŐCSÉNYI Mihály: *Eszterháza fehéren-feketén*. Budapest, 1998. CD-melléklet
- Műemlékek Nemzeti Gondnoksága: <http://www.nemzetimuemlek.hu/index.php/epulet/tuendervilag/> Letöltve: 2010. szeptember 11.
- Oxford Music Online cikkei: <http://www.oxfordmusiconline.com>
- RIDGEWAY, William: *The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races*. London: Benjamin Blom Inc., 1915.
- A könyv elektronikus változata: <http://www.archive.org/stream/dramasdramaticda00ridg#page/n5/mode/2up> Letöltve: 2010. szeptember 11.
- A salzburgi Marionett Színház honlapja: <http://www.marionetten.at/marionetten09/theater/history> Letöltve: 2010. október 13.
- VÉCSEY Jenő: *A Haydn-év elé*. 1959. In: Az Országos Széchenyi Könyvtár Évkönyvének elektronikus változata: <http://epa.oszk.hu/01400/01464/00001/pdf/> Letöltve: 2010. szeptember 21.

MARIONETTE OPERA IN ESZTERHÁZA

The most significant center of 18th century marionette opera was in Fertőd, formerly known as Eszterháza, and well-known librettists and composers wrote works for the theater there. In his nearly 30 years of service to the Esterházy princes, Haydn composed several marionette operas. These performances became widely known and recognized throughout Europe. The first documented marionette opera performance was held on September 2, 1773, during Maria Theresa's visit in Eszterháza. At that time, the greatest novelty of Eszterháza was most probably the marionette theater. This study presents the activities of the puppet theater in Eszterháza in the context of the history of the genre. It highlights a segment of music history that is organically linked to Haydn's work, the Esterházy family and Hungary. The author gives a comprehensive picture of puppet plays in Eszterháza, placing the marionette opera performances of the Hungarian prince's court in a historical context. In his opinion, marionette operas deserve our attention and a place in the classical music catalogue of our age. Several Haydn operas have been performed with puppets in Hungary in the last decade, but the literature in Hungarian on the subject is indeed meager. Mátyás Horányi's book, *The Magnificence of Eszterháza*, is the sole source on which Hungarian directors can rely, but the book is from 1959. The research on puppet operas from the 1960s and 1970s by Robbins Landon and John Mohr Minniear have yet to be published in Hungarian. Performances of surviving marionette operas, although still organically linked to the 18th century Eszterházy Court, show that they can still convey significant values to a 21st-century audience.



Franz Joseph Haydn (1732–1809) – Thomas Hardy festményén 1791-ben



Esterházy (Fényes) Miklós herceg (1714–1790) – Schmidt Gy. metszete Tocque L. festménye után (OSZK)



Haydn kamarazenét játszik (Ismeretlen festő műve)

Elke Krajka

HAYDN AZ ESTERHÁZY-KASTÉLYBAN

NÉPI MŰVÉSZET A HERCEGI SZÍNHÁZBAN

Joseph Haydn Alsó-Ausztriában született a magyar-osztrák határ közelében, olyan vidéken, mely a nemzetiségeknek egyfajta keresztútja, ahol osztrákok, magyarok és szláv népek élnek együtt. Ezek a különféle hatások egy sokszínű kultúra tanújelei, fellelhetők zenéjében is. Még csak ötéves, amikor elkezd zenét tanulni, nyolc évesen pedig Georg Reutter egyházi karnagy felveszi a bécsi Szent István-templom gyerekkarába. Kilenc év elteltével ezt kénytelen otthagyni, mert hangja mutálni kezd. Ezzel életének új szakasza veszi kezdetét. Szerény diákszobát bérel a bécsi Szent Mihály tér közelében és zeneoktatásból tartja el magát, miközben a kor számos híres művészeivel megismerkedik, többek között Pietro Metastasióval (1698–1782), a híres olasz librettistával, a nápolyi *opera seria* ismert szerzőjével, vagy a híres bécsi népszínmű-íróval, Joseph Felix von Kurzcal (1717–1784), akit Joseph Anton Stranitzky (1676–1726) vígjátékszerző követ. Ő alkotja meg Bernadont, a bécsi színpadok komikus figuráját. Mária Terézia 1752-es rendelete ellenére, mely a színházak művészi színvonalát kívánta megemelni – Friederike Neuber vezető színésznő és Johann Gottsched (1700–1766) irodalomprofesszor hathatós közreműködésével sikerült a commedia dell'arte improvizatív játékmódját háttérbe szorítani – 1753. május 23-án mégis sor került egy vígopera bemutatására. A *sánta ördög* egyike volt a kor divatos orvosparódiáinak, melyet a főszereplő alakja mégis kiemelt: „egy alkalmatlan orvos, aki tevékenységével az asztalosok és sírásók testvériségét gazdagítja és megtölti a templomokat” (Müller-Kamper). A főszerepet Joseph Felix von Kurz játszotta, a színlapon pedig ez állt: „a vígopera és a pantomim zenéjét egyaránt Joseph Haydn írta.”¹ A darab zenéje

és sok más dokumentum is sajnálatosan elveszett, de ez a kis bejegyzés is azt tanúsítja, hogy Haydn igenis érdeklődött a korabeli Bécs alapvetően népi jellegű színpadi művészetére, mely arra törekedett, hogy a társadalom széles rétegeit megszólítsa. Haydn 1756-ban a Seilerstätte utcába költözött, ahol énekesként, hegedűművészként, orgonistaként, zongoristaként és zenetanárként dolgozott. 1761-ben feleségül vette Maria Anna Aloysia Kellert. Ez a házasság harminckilenc évig tartott, de nem volt boldog és gyermekáldás nélkül maradt. Ugyanabban az évben aláírt egy szerződést Esterházy Pál Antal herceggel a másodkarnagyi feladatok ellátására a kismartoni kastélyban. 1762. május 17-én I. Esterházy Miklós herceg lép elhunyt öccse helyére és válik egyúttal Hadyn patrónusává. A Pompakedvelő ragadványnévvel illetett herceg azonnal belekezdett Eszterháza (ma Fertőd) felépítésébe, melyet a magyar Versailles-ként emlegetnek. 1768-ban nyitják meg az eszterházi operát, ahol Haydn első műveit is bemutatják, többek között A *patikust* (Lo speciale, dramma giocoso, 1768) vagy az *Aki hűtlen, póru jár* címűt (1773), mely Mária Terézia látogatására készült. Néhány méterrel odébb, a marionettszínházban egy másik operát adtak, a *Philemon és Baucis*.

I. Miklós herceg már régóta érdeklődött a marionettszínház iránt. 1772 júliusában 500 dukátért megvásárolta Joseph Karl von Pauersbach² marionettszínházát (a bábokat és a díszleteket), aki a műfaj jó ismerője és neves szerzője volt. Ebben az időszakban Haydn több marionett-darabhoz is írt zenét. Itt lehetősége volt zeneszerzői kísérleteket folytatni és kipróbálni az általa komponált zenét. Ennek eredményei a *Philemon és Baucis*, a *Der Götterath*, a *Boszorkányszombat*, Az *elhagyott Dido*,

1 Kurz: *A sánta ördög*, 133.

2 Karl Michael Joseph von Pauersbach (1737–1809) marionettjátékos, librettista, az eszterházi marionettszínház rendezője és mindenese.

a *Die Feuersbrunst* (Az égő ház), a *Genovevens viterer Theil*, Pauersbach szövege alapján. Sajnos a művek nagy része elveszett és csak igen halvány fogalmunk van a darabok tartalmáról. I. Miklós báb-színháza minden bizonnyal 1773-ban, Mária Terézia első látogatása alkalmából nyílt meg. A császárné Haydn *Philemon* és *Baucis* című operáját „egy egészen új színpadon” tekinthette meg. Ősszel pedig a Heinrich szövegére komponált *Boszorkányszombatot* játszották. 1774-ben egy marionett-darabot sem mutattak be, míg 1775-ben egyet, az *Alkésztiszt*, melyet Karl von Ordonez (1734–1786) arisztokrata és komponista szerzett. Az első három évben a marionett-előadások csak alkalmiak voltak, 1776-tól viszont rendszeressé váltak. Mi történhetett mindeközben?

1776-ban Eszterházán még nem volt kész a saját marionett-színház, csak maga a színpad állt rendelkezésre, de se zenei vezető, se színészek, se állandó zenekar nem volt. 1776-ban az igen kompetens Joseph Karl von Pauersbach kapta meg a zeneigazgatói megbízást, említi, hogy 1771 és 1774 között négy művet is írt a bécsi marionett-színpad számára. Pauersbach különös figura: egyszerre nagy kedvelője a párizsi vásári színházi hagyománynak, de egyben a bécsi felvilágosodás fontos képviselője is volt.

Komplementer párok szemtől-szemben

Ez volt tehát a kezdete az eszterházi marionett-színház fénykorának. Egyszerre csak hat-hét mű szerepelt a repertoáron. Gotha város színházi naplói és a Kismartoni Egyházmegyei Levéltár iratai őrzik ennek a nyomait, leginkább a díszletekről és a báb-szobrászati munkákról kiállított számlák formájában. A díszletek nagy részét Pietro Travagliának tulajdonítjuk, néhányat pedig Cantininek („Federico úr”), valamint egy bizonyos „Försternek”. A marionettek jelmezei kétséget kizáróan Handl asszony szabásznő munkái, akinek munkájában más hölgyek is segítkeztek. A legtöbb marionett-darab német

stílusú vígopera volt, de recitativo nélkül, így egyszerre kellett énekeseket és a dialógusokhoz színeseket is alkalmazni. Amikor nem volt elég német nyelvű énekes, Haydn a kismartoni, soproni vagy pozsonyi templomok kórusaihoz sietett erősítésért. A színészek vándortársulatok tagjai voltak, ezek közül a legismertebb – Heinrich szerint – Karl Wahr társulata volt. Az opera és a marionett-színház a kastély fő épülettömbjének két oldalán helyezkedtek el, egymással szemben. Ez a sajátosság arra utalt, hogy a két játszóhely nem konkurálni akart egymással, hanem kiegészítették egymást. Egy ismeretlen korabeli forrás szerint: „A marionett-színház az operával szemben található, ugyanolyan méretes, de páholyok és galéria nélkül. A zsöllyesint egy barlangra hasonlít, melynek falait, fülkéit különböző színű drapériák borítják, kövek, csigavonalak, csigaházak díszítik, ami a világtásnak köszönhetően különös együttathatást kelt. A díszletek egyszerűen elbűvölőek, a marionettek igen szépen lettek kivitelezve és lenyűgözőek az öltözeteik. Nem kizárólag bohózatokat és vígjátékokat játszanak, hanem komoly operákat is. Minden bizonnyal műfajának egyedül képviselője ez a színház. Minden előadás ingyenes, itt is, csakúgy, mint a nagy operaházban.”³ Ezt a rokokó stílusban készült épületet számos operabemutatóhoz használták, más színházak gyakori leégése idején. Ma is áll még ez az épület, de csak raktárként funkcionál. (Szerkesztői megjegyzés: az időközben megtörtént renoválásról lásd Asztalos Kata cikkét.)

Színpadi viharok nyomai

Haydn szerződtetése az 1770-es évekre tehető, egy olyan időszakra, amely politikailag és művésziileg is igen termékenynek tekinthető: I. Ferenc császár halála után II. József édesanyjával, Mária Teréziával közösen uralkodott. II. József „reform-császárként” vonult be a történelemkönyvekbe. Ugyanakkor a cári Oroszország is dicsőségének zenitjére ért. Ekkor írja meg Goethe Az ifjú Werther

³ A cikkíró nem ismeri a forrást: az idézet Vályi András, a *Magyar Országának leírása* című művéből való, amely 1796-99 között jelent meg Pesten.

szervedéseit (1774), mely Európa-szerte széleskörű hisztériahullámot idézett elő. Voltaire, a józan ész dicséretével, szellemileg ágyazott meg a francia forradalomnak. Számos német-ajkú városban nemzeti színházakat hoztak létre, azzal a feltett céllal, hogy aktívabb és felelősségteljesebb polgárokat neveljen. Mindeközben Bécsben virágoztak a történelmi és politikai tárgyú, részben improvizált formában előadott igen jó minőségű komédiák, melyek ugyanakkor végig megőrizték könnyed hangvételüket. „Haydn 1790-ig maradt az Esterházy-hercegek szolgálatában, amikor is Antal herceg felosztalta a zenekart. Ennek ellenére Haydn továbbra is megkapta fizetését, megőrizve címét is. Bécsben telepedett le, majd – meghívást követően – két igen sikeres londoni utazást tesz 1791-ben és 1794-ben. 1785-ben barátságot kötött a fiatal Mozarttal, akire nagy befolyással volt Haydn op.33 vonósnégyes-sorozata, később pedig az ő zenéje lesz az idősebb mesterre nagy hatással. 1798-ban Haydn tanítványa Beethoven volt.” (Goldron)

I. Miklós eszterházi marionettszínháza a kor sajátos jelenségét mutatta be, a vidéki nemesség abbéli vágyát, hogy szórakozási igényeinek lehetőleg

a nagyvárosokon és királyi udvaroktól távol tegyen eleget. Röviden fogalmazva, egy jó marionettszínház lehetővé tette, hogy operákat és egyéb jelentőségteljes zenés műveket a lehető legkisebb apparátussal be lehessen mutatni. Ez lehet az egyik oka annak, hogy Eszterháza marionettszínháza nem az egyedüli ilyen létesítmény volt a korszakban. A 18. század vége felé az Isola Madre szigetén levő Borromee-ház (Lago Maggiore) Kis Színháza jelentős régiós sikernek örvendett, melyet döntően a hatalmas színpadi és atmoszferikus illúziókeltő berendezéseinek köszönhetett. Fennmaradtak a pirotechnikai eszközök és gépezetek, melyek a természeti jelenségek hangjait utánozták (szél, eső, dörgés stb.), melyek jól illusztrálják, milyen élményekben lehetett részük a korabeli nézőknek.

A romantika korában Haydn zenéjét sokszor alulbecsülték. Szerencsére később megtörtént a rehabilitációja. Reméljük, hogy ugyanez történik majd marionett-operaszerzői szerepével is, mely napjainkban is jóformán ismeretlen maradt.

(PUCK, 2009. No. 16. Opera és marionett.)

Fordította Szabó Attila

Felhasznált irodalom

- Pierre Barbaud: *Joseph Haydn. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg, Rowohlt, 1994.
 Graschitz HORST: *Joseph Haydn und Eisenstadt*. Nentwich, 1982.
 Howard Chandler ROBBINS LONDON: „Haydn’s Marionette Operas and the Repertoire of the Marionette Theatre at Esterháza Castle”. in: *Das Haydn Jahrbuch*, I, 1. Bécs és London, Universal Edition, 1962, 111-200.
 Karl SEMMELWEIS: *Eisenstadt. Ein Führer durch die Landeshauptstadt*, Eisenstadt, Burgenland-Verlag, 1998.
 Roland TENSCHERT: *Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern*. Mannheim, Bibliographisches Institut, 1959.

HAYDN IN THE ESTERHÁZY CASTLE

In his article from 2009, the author was limited by the lack of access to sources made available later; nonetheless he presents many details that are important for a deeper understanding of the topic. The author gives a brief overview of events related to Haydn’s life and activities, as well as the circumstances surrounding the golden age of puppet theater in Eszterháza. Haydn’s association with puppetry dates back to the 1770s, a period that can be considered highly productive, both politically and artistically. The author writes that the puppet theater of Eszterháza represented a phenomenon peculiar to the age since the rural nobility who lived quite far from big cities and royal courts desired to enjoy a high level of entertainment.



A Nemzeti Bábszínháték plakátjai. Fotó: Szebeni Szabó Róbert

Meghívó

Nagyméltóságu
Van sztevencaim Méltóságos
Nagyságos urát — urót

mely tisztelettel meghívja a
„NEMZETI BABSZINJATEK”
(jelölték mesaszínháza) VI. Podmaniczky-u. 8. sz.
1942. május 4-én este 8 órakor az „As Nova”
kompozícióját ének- és zeneművészeinek közre-
működésével tartandó

OPERA EST
bemutató előadására.

Mely tisztelettel
REV ISTVÁN ÁRPAD
igazgató

És a meghívó a bemutató előadóval két személyre belé-
pénnyel együtt. Állásdíjazásért esetén kérem szíveskedjek
a hírlapságot értesíteni. (T.: 123-071).

Műsóc.
AZ URHATNÁM SZOLGÁLÓ.
Vígopera 2 kőzetűben. Szerzője: G. R. Pergolini.
Szereplők:

LÉNÁRD	éneki: Tóthfalvi László
	játék: Király Ferenc
KATA	éneki: Kálnóczy Magda
	játék: Lukács László
SANTI	játék: Kovács István
	Sán; László István. Idő: 1730 körül.

A PATIKUS.
Vígopera 1 felvonásban. Szerzője: Joseph Haydn.
Szereplők:

Sempario, gyógyszerész	éneki: Tóthfalvi László
	játék: Király Ferenc
Gillett, a győzelembíró	éneki: Kálnóczy Magda
	játék: Fáy Péter
Mergone, Sempario segéde	éneki: Kondorovics Zoltán
	játék: Gera Zoltán
Vulpino, gazdag jurell úr	éneki: Kovács István
	játék: Kovács István

Történet: Sempario jómódú portos gyógyszerészként,
1730 körül.

Az operaest meghívója



Somogyi Zsolt

SZERELEM, FURFANG, ÁLRUHA

KAMARAOPERÁK A NEMZETI BÁBSZÍNHÁTÉKBAN

A Nemzeti Bábszínhjáték 1942 tavaszán látványos plakáttal harangozta be új bemutatóját. „Operák” – harsogta a fekete alapon színes hirdetés, amelynek hangjegyre és rugóra tűzött központi alakja, a tátott szájú, szemüveges figura maga Rév István Árpád színházalapító-igazgató. A felirat Pergolesi, Haydn, Mozart, Gluck műveit ígérte a nagyközönségnek. A *Toldi* és az *Istvánka* sikere után Rév régi bábos hagyományt felélesztve fordult a kamaraoperák felé. „*Abban a reményben, hogy Önnek is sok gyönyörűséget szereznek majd ezek a nagy színpadon nem hallható kamara- és báboperák, kérem, hogy a hűsz előadás egyikére jegyéről elővetelben gondoskodni szíveskedjék, mert a színházban mindössze 130 ülés van!*”¹ – írta a meghívóban.

Rév gondosan dokumentálta a színházában folyó munkát. Minden bemutatóról albumot készített, ezekben összegyűjtötte a meghívókat, szórólapokat, sajtómegjelenéseket – interjúkat, riportokat és kritikákat –, fényképeket a színpadképekről és a figurákról. Fennmaradtak továbbá a szövegkönyvek, a Haydn-partitúra magyar szöveggel jegyzetelt példánya és az ún. „öltöztetőkönyvek” is.² Ezeknek a forrásoknak köszönhetően a megvalósult operaestről, ha nem is teljes, de elég részletes képet festhetünk. A tökéletesen realiztikus bábjátást, az élőszínházat bábokkal másoló alkotó remek alapanyagokat talált a 18–19. századi operairodalomban.

1942. május 4-én Pergolesi *Az úrhatnám szolgáló* és Haydn *A patikus* című művét tűzte műsorra a Nemzeti Bábszínhjáték. Rév nem hanglezemelt

választott, hogy a bábéledást kísérelje: hat fiatal zenész és négy énekes – az „Ars Nova” kamara-társulat – élőben adta elő az operákat a paraván mögött, miközben figuráikat bábszínészek mozgatták. Mindkét egyfelvonásos humoros, ármányos szerelmi történetet feldolgozó vígopera. Az *úrhatnám szolgáló* ősbemutatója 1733-ban volt Nápolyban, az *Il prigioniero superbo*³ című opera közjátékként. Hogy elszemtelenedett szolgálólányától, Katától (eredetileg Serpina, „Kígyócska”, szoprán) megszabaduljon, Lénárd (Uberto, bariton) bejelenti, hogy megnősül. Erre Kata hasonló tervvel áll elő és bemutatja a házúrának „Vihar” kapitányt, aki nem más, mint az álruhába bújtatott szolgáló, Sanyi (Vespone, néma szerep). Lénárd félti Katát a durva embertől, de az igazi fordulat akkor következik, amikor Kata hozományt vár gazdájától. Lénárd végül úgy dönt, ő maga veszi el szolgálólányát. A darab igazi világsiker lett, már a 18. században készült orosz és svéd fordítása, 1790-ben pedig Baltimore-ban és New Yorkban is bemutatták.⁴ A Goldoni szövegére írt *patikust* (Lo Speziale) 1768 őszén Eszterházaán játszották először. Tudjuk, hogy az ottani operaházzal szemben állt a marionettszínház, amelyben szintén játszottak operákat is. Rév – ha talán nem is tudatosan – összekapcsolta a két helyszínt az eredetileg három felvonásos mű 1895-ben született egyfelvonásos változatának bemutatásával. A címszereplő Sempronio (eredetileg tenor, itt bariton) és gyámleánya, Grilletta

1 Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (PIM-OSZMI) Bábvár – Színháztörténeti tárgyak és Dokumentumok gyűjteménye, ltsz.: 2018.5.6.2.

2 *Az úrhatnám szolgáló* és *A patikus* album a PIM-OSZMI Bábvár – Színháztörténeti tárgyak és Dokumentumok gyűjteményében található a 2018.5.2.1.-2018.5.19.4., a szövegkönyvek a 2012.54.1-3 és 2012.39.1-2., a vonatkozó öltöztetőkönyv a 2015.16.1. leltári számon.

3 *A büszke fogoly*. Pergolesi 1733-ban bemutatott opera soríaja.

4 *Opera – Zeneszerzők, művek, előadó művészet*. Szerk.: Batta András. Vince Kiadó, Budapest, 2006., 440–441. pp.

(szoprán), segédje, Mengone (tenor) és egy további udvarló, Volpino (mezzoszoprán) szerelmi sokszögében a szereplők áruhás írnokként és töröknek öltözött effendiként bukkannak fel, míg végül Grilletta és Mengone egymáséi nem lesznek. Az opera kottája az 1779-es tűzvészben részben megsemmisült, a 19. század végi változatot Robert Hirschfeld készítette.⁵

„Szereplőink természetesen a törzstársulat tagjaiból kerülnek elő. Átsminkelve, átfésülve, új parókákkal, új jelmezekben játsszák az operák szerepeit.” – nyilatkozta a bemutató előtt Súlyom Károly, a produkció zenei vezetője és karnagya az Újság ismeretlen újságírójának.⁶ Ezzel arra utalt, hogy Rév a *Toldi*hoz farragott bábait használta a későbbi előadásokhoz. Ezeket a „szereposztásokat” a Nemzeti Bábszínháték öltöztetőkönyveiben rögzítette. Így tudhatjuk azt, hogy Lénárdot Lacfy, Katát „Fitos” (fitos cselédlány), Semproniot a „Táskás” (táskás szemű nemes), Mengonét Arany János bábja „alakította”. E gyakorlat ismeretében különös szerencse az, hogy a Bábtorba került hiányos Rév-bábkollekciónban Kata és Sempronio alakja is megtalálható. A női báb narancssárga gyöngyös mellényben, bordó szoknyában, csipkével díszített blúzban és kötényben jelent meg a nézők előtt. A barokk parókában, csipkezsabóval és -ingujjal, sűrű ezüstsűjtásos sötétkék kabátban fennmaradt férfialak tudós-patikus mivoltát egy szemüveg is erősíti.⁷ Bár az áruha Pergolesi művében is felbukkan, a szereplők átöltöztetése azonban a *patikusban* volt nagyobb kihívás, hiszen három szereplő ölt áruhát, Volpone és Mengone alakja kétféle is. Rév az operáról összeállított albumában bábait mindegyik kosztümben megörökítette. A színpadképeknél szintén korhűségre törekedett. Az *úrhatnám szolgáló*hoz barokk lakószobát tervezett látványos ablakeretekkel, tükörrel, csillárral és az ösök portréival. A patikát apró tégléyek sokaságával, lombikkal, mérleggel, földgömbbel,

korabeli térképekkel, a mennyezetről lelógatott krodilcsontvázzal és latin feliratú mondatszalaggal tette hitelessé. A berendezési tárgyak jelentős részét szintén a Bábtor őrizi.⁸

Az sajnos sem a szövegeknyvekből, sem az albumból nem derül ki, hogy ki fordította az operák szövegeknyvét, és nehéz megítélni, hogy a szöveg mennyire volt énekelhető. Ezt a korabeli kritikák sem említik. A zenei hiányosságokat azonban többen is kiemelték. Legélesebben Gaál Endre, a Magyar Nemzet kritikusja fogalmazott: „Bizony a nagyon bizonytalanul működő vonós-ötös és zongora-kontinuó helyett helyesebb lett volna a helyzet magaslatán álló zongoristát alkalmazni. A zenei igényt nemcsak sokkal jobban, hanem teljesen kielégíti, ha kitűnő zongorajátékot kapunk, de hiányérzetünk támad, ha nem egy sextett, hanem egy-egy teljes szimfonikus apparátus mutat bizonytalanságot, hiszen a művészetben nem a mennyiség, hanem a minőség a döntő tényező. Eltekintve attól, hogy az énekesek és a prózát mondó, bábokat mozgó szereplők hangja sem illik össze, a vokál-kvartett erejét meghaladja a feladat. Kálmán Magda szép lírai szoprán, Kenderessy Zoltán hajlékony, kellemes tenor, de tudásuk még nem tart ott, hogy egy ilyen feladatban kellő vezetés nélkül kielégítő nyújtásnak. A másik két hang pedig nem minőség, bár Udvarhelyi László érthető szövegét elismerjük.”⁹ Abban azonban minden újságíró egyetértett, hogy a bábmozgató színészek – Király Ferenc, Lubinszky Lilly, Kertész István, Vághy Panni, Gera Zoltán – bravúrosan keltették életre figuráikat. Az életszerűségben fontos szerepe volt Rév szabadalmának, a szemüket-szájukat mozgatni tudó billentyűs-botos báboknak.

A báboperákkal a *Déli báb* című színházi magazin két cikkében is foglalkozott. Egy elragadtatott hangú kritika mellett néhány héttel később megjelent egy

5 Lásd 4. jegyzet, 850. p.

6 Színház – (sz. n.): Bábos operák. *Újság*, 1942. április 29., 8. p.

7 PIM-OSZMI Bábtor – Színház történeti tárgyak és Dokumentumok gyűjteménye, ltsz.: 73.6.1. (Sempronio) és 73.8.1. (Kata)

8 PIM-OSZMI Bábtor – Színház történeti tárgyak és Dokumentumok gyűjteménye, ltsz.: 2016.40.1-49. (A patikus) és 2016.41.1-19. (Az úrhatnám szolgáló)

9 Színházi hírek – G. E.: A bábszínház opera-bemutatója. *Magyar Nemzet*, 1942. május 7, 6. p. A negyedik énekes a mezzoszoprán Kasics Ilonka volt. Az énekesek későbbi életútjáról nem találtunk adatokat.

humoros írás is. Ez Máthé Jolán és Udvardy Tibor, az Operaház két ifjú énekesének látogatásáról számolt be „bábkollegáiknál”. Az előadás elvárásolta a vendégeket. Máthé Jolán egy idő után a báb szövegkiejtését dicsérte meg, nem az énekesét.¹⁰ Az operából 20 előadást hirdettek meg és ezek valószínűleg meg is tartották. Sóllyom Károly már említett nyilatkozatában folytatást ígért, eszerint Mozart *Bastien és Bastienne*, illetve *A vásott kölyök*, Gluck *A rászedett kádi* és Gretry *Oroszlánszívű Richard* című alkotásai kerültek volna bemutatásra.¹¹ A zeneszerzők majdnem teljes névsora az első plakáton is megjelent. Hogy a folytatásra miért

nem került sor, csak sejteni lehet. Talán a bábszínház közönsége nem volt elég kíváncsi az operákra, talán az énekesek és zenészek foglalkoztatása túl drágává tette az előadást, talán a 8-10 hetes próbafolyamat volt túl hosszú. Rév azonban nem adta fel a komolyzenei bábszínházi vonalat. Kortárs magyar operát is tervezett bemutatni *Csudafa* címmel. Ennek előkészületei komolyan zajlottak, elkészült a szövegkönyv és az előadás teljes látványterve, báb- és díszlettervekkel.¹² A méhek birodalmában játszódó mese zeneszerzőjéről, zenei anyagáról azonban nincs információnk. A bemutatót a történelem sodorta el.



Az úrhatnám szolgáló
színpadképe
(Fotó: Ismeretlen)

Jelenetkép
A patikus előadásából.
„Kovács képek”
Déli báb színházi hetilap)



10 György László: Báb-opera bemutató Budapesten, *Déli báb*, 1942. 19. sz. 30. p. és Ifj. K. Gy.: Operaénekesek látogatása bábkollegáiknál, 25. sz. 38. p. Udvardy Tibor (1914–1981) Liszt Ferenc-díjas, Érdemes és Kiváló Művész, aki 1939-ben Erkel Hunyadi Lászlójának címszerepével mutatkozott be az Operaházban. Később az intézmény kiemelkedő hőstenorja lett. Fontosabb szerepei: Cavaradossi, Lenszkij, Lohengrin, Siegmund, Don José. Máthé Jolánról (1913–1988) nótáénekesként találtunk adatokat.

11 Lásd 6. jegyzet.

12 Szövegkönyvek: PIM-OSZMI Bábvár – Színház-történeti tárgyak és Dokumentumok gyűjteménye, ltsz.: 2012.18.1–7.; báb- és díszlettervek: PIM-OSZMI Bábvár – Képzőművészeti gyűjtemény, ltsz.: 2018.1.2.1. és 2018.1.18.1.–2018.1.39.2. Közölve: *Bábosok könyve – Rév István Árpád képeskönyve*. (Bábvár 4.) Szerk: Hutvágner Éva, Lovas Lilla, Simándi Katalin. PIM-OSZMI, Budapest, 2018., 117., 133–134. ill. 136–150. pp.



Kata alakja Az úrhatnám szolgáloból. Fotó: Szebeni Szabó Róbert



Sempronio, a címszereplő patikus. Fotó: Szebeni Szabó Róbert



A patika berendezéséből egy 20 centiméter magas földgömb
Fotó: Huber Beáta



Szereplők a paraván mögött Az úrhatnám szolgáloból előadásán. Gera Zoltán Kata figurájával, Udvarhelyi László és Kálmán Magda énekesek. Fotó: „Kovács képek” (Délibáb színházi hetilap)



A Nemzeti Bábszínház bejárata

CHAMBER OPERAS IN THE NATIONAL PUPPET THEATER

In the spring of 1942, the National Puppet Theater advertised its new premiere with a spectacular poster. "Operas!" proclaimed the colorful letters on a black background. The central figure of the poster is none other than István Árpád Rév, the theater's founder and director, open-mouthed and wearing huge glasses, his body made up of a musical note and a spring. The caption promises that the audience will see and hear works by Pergolesi, Haydn, Mozart and Gluck. In turning to chamber operas, Rév revived an old puppet tradition. He announced: "In the hope that you will also enjoy many of these great chamber and puppet operas which can't be experienced on the big stage, I ask you to buy your tickets to one of these 20 performances early because the theater has only 130 seats." The 20 advertised performances probably really did take place, but the theater was unable to carry on and was closed, swept away by the storms of history.

Kós Lajos

„A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA”

(RÉSZLET)

A „Kékszakállú...”-val többször találkoztam... Ebben a két szerepben tragikus sorsú, sötét tónusú figurákat láttam és olyan küzdelmet, melyben lehetetlen volt bármelyiküknek is győznie. Sorsuk meghatározott volt, vágyaik, álmaik megtörték a küzdelem során, s mindketten szomorúan búcsúztak el a lehetőségtől.

Az operának két szereplője van: a Kékszakállú herceg és Judit. Rideg, sötét csarnokba vezeti a herceg szerelmét, Juditot, aki vele szökött, elhagyva érte apját, anyját, bátyját és vőlegényét. Az sem tartotta vissza, hogy sötét és borzongató történeteket hallott a herceg titkos váráról.

Judit a komor csarnokban hét vasajtót lát, s tudni akarja, mit rejtenek, de a herceg óva inti: „Vigyázz, vigyázz miránk Judit!” Végül mégis sorjában feltárja az ajtókat. Az első a fegyveres ház, majd következik a kincses ház, de minden pompát, ragyogást „véres felhő” takar el. Feltárul a virágos-illatos kert, a Kékszakállú birodalma; „selyem rétek, bársony erdők”, de mindegy „véres árnyat vet” a felhő.

Judit szerelméért cserébe kéri a további kulcsokat. „Adok neked még egy kulcsot – ne nyissad ki” – kéri, egyre fájdalmasabban a herceg, mert tudja, hogy a kapu mögött a könnyek tava rejlik.

A Kékszakállú hasztalan kéri: „Szeress, sose kérdezz”, Judit kérelhetetlenül halad a maga útján, s megkapja az utolsó kulcsot is. És ott állnak hárman, gyönyörű palástban, fejükön koronával az előző asszonyok, akikről a Kékszakállú mindent kapott. Hiába sír Judit – ő a negyedik. Mikor vállára kerül a hallgatás súlya, díszes palástja, nem szól többet.

„Negyediket éjjel leltem, Csillagos, fekete éjjel, Fehér arcod sütött fénnel, Szőke hajad felhőt hajtott, Tied lesz már minden éjjel, Tied csillagos palástja, Tied gyémánt koronája, Tied a legdrágább kincsem...” – mondja Kékszakállú, és Judit is belép a többi asszony után a hetedik ajtón. Sötétség borul a csarnokra, a Kékszakállú örök és magányos sötétje.

Balázs Béla könyvei között bukkantam az alapszövegre, s később egy érdekes nyilatkozatára: „A Kékszakállú herceg vára misztériumomat nyolc évvel ezelőtt írtam Bartók Béla és Kodály Zoltán számára, azért, mert alkalmat akartam nekik adni arra, hogy színpadi muzsikát írassanak. (A *fából faragott királyfi*) című táncjátékom is csupán Bartók kedvéért készült.) Nagyon sok embernek az a véleménye, hogy ezek a szövegek rosszak. Azonban, sajnos abban az időben az írók még nem nagyon tolongtak Bartók Béla körül, mert futóbolondnak, vagy rosszhiszemű szélhámosnak tartották. Most Bartók Béla megírta balettjét és megírta első operáját, és kivívta magának azt az elismerést, amely zenéjének kijár. Az én szövegeim tehát betöltötték hivatásukat... Ha most már majd jönnek mások, akik szebb szövegeket írnak Bartók Béla számára, én csak örülni fogok.”

Bartók az opera írását 1911-ben fejezte be; bemutatták 1918 tavaszán. Körülötte később sem tolongtak a jó írók, Lengyel Menyhért „meséje”, „A csodálatos Mandarin” a fenti sorsra jutott. Bartók zenéje ismét toronymagasan a történet irodalmi-művészi értéke fölött lebegett. Csak a „Cantata”-ban talált megfelelő „szerzőt” – nem tudni, Bartók miért nem írt újabb színpadi műveket.

Balázs Béla egyik írásában találtam arra a gondolatra, hogy a herceg és Judit mellett a vár is egyenértékű szereplő a játékban. A vár minden „tette” eseményé válik, étellel teli lesz. Ajtó-ablak szemlélyekké válnak, s a bennük megjelenek a csodák és szépségek. A legmegrázóbb talán a könnyek tavának megjelenése, de az egész operát végigszenvedi, sóhajtja a VÁR, „aki” együtt él, reménykedik a megváltó bizalomért, szeretetért, és amikor Judit is bekerül a múlt asszonyai közé, a vár is elveszíti utolsó reményét – a napfényt. Szinte önmaga vágyait is bezárja saját kapujával, s együtt marad a herceggel... „elbuktak, de a legszebbek voltak!”



A Kékszakállú herceg vára bábjai, 1971



Az operát kétféle scenikai – rendezői meg gondolás alapján vittem színre. Az első alkalommal a játékosok a maguk testiségükben is jelen voltak, s maguk előtt tartották a bábokat. A másik elgondolás a paraván feletti bábjáték volt.

A második „rendezés” nem lett jobb az elsőnél, melyben benne rejtett egy eredeti megoldás lehetősége – de ehhez még nem értem fel! Ma még kevésbé rendezném meg, mert egyre többet tudok erről a „statikus” operáról és a magam korlátairól. A bábokat magam készítettem, faragtam a fejeket, bevallott főhajtással Borsos Miklós plaszticitása iránt. A herceget puritánul bőrből öltöztettem, az asszonyait annál dúsabban, csillogóan. A kézirat, a zene és az operai előadás ismeretében világos volt, mekkora szerepe van a scenikának és a képi kultúrának abban, hogy ünnepi előadás születhessen meg, s hogy mindezt csakis együtt teremthetik meg.

A technikai feladatot természetesen hosszú, elemző munka előzte meg, melyben meg kellett

határoznunk, hogy a hét kapunak milyen szimbolikus jelentősége van, mi van mögöttük, hogy tudjuk a vér vörösét „rátenni” a képek ragyogó szépségére, azt is, hogy mindezt milyen technikai apparátus tudja elvégezni, hogy a bábosok csak bábozhassanak, ne kelljen reflektorokkal, színekkel bajlódniuk.

Balázs Béla a drámai képet is elképzelte, filmes eszközökkel dúsította fel a színpadot, s szerettük volna, ha instrukcióval hibátlanul egyező világítási és vetítési effektusokkal segítjük felidézni képzeletünkbe – és reálisan, a színpadon – a Kékszakállú birodalmát. Rengeteget terveztük – dolgoztuk azt a rendszert, amely eredményeként az éppen megnyíló ajtók mögé a témához illő, de elvont, jelképes mintázatú fényt vetült, érzékeltetve a gondolati-érzelmi-hangulati változásokat.

(Kós Lajos: *A Bóbita*. 1993.

Pécs, Pannónia Könyvek)



A Kékszakkállú herceg vára bábjai, 1970

BLUEBEARD'S CASTLE

"I've encountered Bluebeard many times," wrote Béla Balázs, former director of the Bóbita Puppet Theater. "I staged the opera based on two sets of criteria. The first time, the puppeteers were physically visible, and they held the puppets in front of them. The second concept involved presenting the puppets above the screen. It was no better than the first, which had the potential for an unconventional solution – but I hadn't reached that yet! Today I would be less inclined to direct it because I know more and more about this 'static' opera and about my own limits."

Béla Balázs' account of the creation of the piece: "I sent a mystery play I had written, *Bluebeard's Castle*, to Béla Bartók and Zoltán Kodály because I wanted to give them the chance to write stage music. (...) Unfortunately, at that time, writers were not very enthusiastic about Béla Bartók. (...) But Béla Bartók wrote his ballet and his first opera to this text, earning the recognition his music deserves. So my play has fulfilled its duty . . ."

Szerkesztő: BALÁZS BÉLA	
Tervező: BALLA MARGIT	Szövegíró: LEHÁRY ANIKÁÉ
Zenei vezető: NYILÓSI GABRIELLA	Rendező: BALOGH GÉZA
	
Szereplők	
BÁNYEY ESZTER BAGOS ISTVÁN BERÁTN LÁROD CZIPPOT LÁROD CSABÁNY BÉLA GRUBER HUGÓ JUHÁZS ZSOLTA KÉNYERES ZSUZSA PAPP GABRIELLA SOMIEN NÓRA	
Rendezte: BALOGH GÉZA.	
<small>Hangfelvétel: Kármán György KASZA KATALIN, MELIS GYÖRGY (zene), KÉZDI GYÖRGY (szólo) © 2004 A BUDAPESTI FILMMAŊNYVÉSI TÁRSASÁG JÓHISZÁRA FERENCZIK JÁNOS (szövegkötet)</small>	



BUDAPEST
BÁBSZÍNHÁZ

Kedves Barátunk!

A Budapest Bábszínház Igazgatósága szeretettel meghívja évadnyitó bemutató előadására.

Bartók
A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA
opera

Idője:
2004. október 3-án este 7 órakor

Helye:
a Budapest Bábszínház Színházterme
(1062 Budapest, Andrássy út 69.)

Kérjük, hogy kedvességig igényelje
2003. szeptember 30-ig
a 322-5051-es telefonszámon jelezze.

A Kékszakállú herceg vára, 2004. R: Balogh Géza. Budapest Bábszínház



A könnyek tava. T: Balla Margit

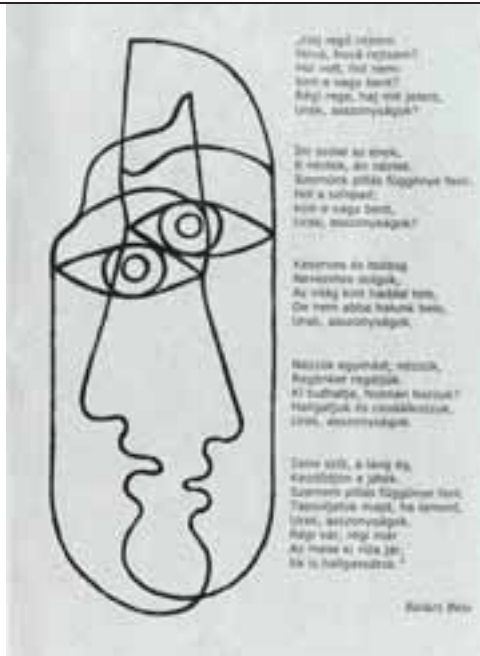
Marton Gábor

JELEN IDŐK KRÓNIKÁJA

BARTÓK BÉLA: A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA (RÉSZLET)

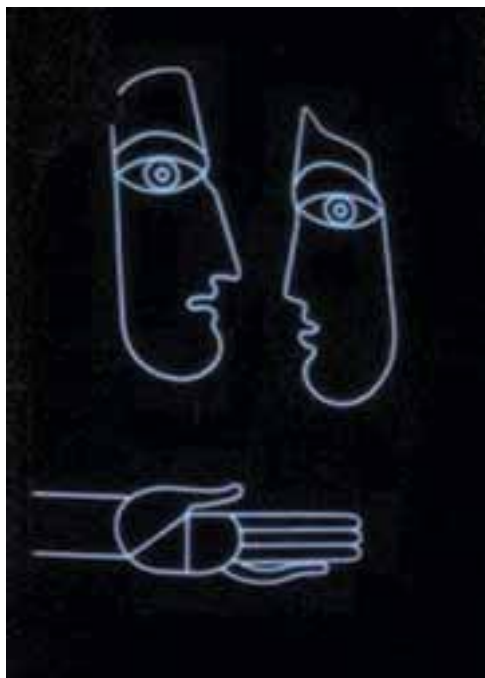
Balogh Géza letisztult *Kékszakállú*-értelmezése filozófiai átértelmezésből indul ki. Az emberi lét egyik határhelyzetét jeleníti meg. Az este – ennek megfelelően – a semmiből előbomló emberi hanggal kezdődik. Kézdy György mondja a *Kékszakállú* Prológusát. Előadása megrázó és pontos. Az ő látató érvényű művészetével a Föld határán vagyunk, a szó aiszkhüloszi értelmében. Valódi prológos, mert az interpretáció távlatot teremt. Átéltén exponálja azt a világgépet, amelyet a bartóki hídszerkezet, a partitúra több nyílt Wagner-párhuzama és -idézete hordoz: a világban az emberi kapcsolat elvont érvénye még fennáll, ha látszólagosan is, addig-ameddig – mindenesetre rendelkezik az érvényesség bizonyos látszatával, ám a personalista filozófia értelmében vett „kommunikáció” már nem működik, a személyiség megvilágítása nem élő kapcsolatrendszer, hanem a kapcsolatrendszer megsemmisülését eredményezi. Kézdy az éleslátó antropológiai tehetetlenség vergődő hangjait szövegezte meg. A drámát, amelynek keserű leckéjét mindannyiunknak meg kell tanulnunk, ha nem is Bartók Béla és Balázs Béla szintjén. Nincs megmentő szerelem. Nincs Trisztán hajója, nincsenek gyógyító asszonyok Írlandban. A férfikor magánya feloldhatatlan és ítéletszerű. A hatodik, A könnyek tavára nyíló ajtó már a belső elsötétülés kapuja is. Nincs ősmegosztás. Kézdy átélte civilizációs élményt közvetít. Az élmény apokaliptikus volt. Önbecsülést emésztő. Így nyer általános érvényű tartalmat az a megoldás, hogy csupán hangot hallunk. Egy hangot, amely elvesztette testét.

A test nélküli hang világába tűnik át a színpadkép az emberi sziluettekét idéző térformákkal, majd jönnek maguk az élő emberek, akik széttolják-szétbontják, megszüntetik ezeket a térformákat. Most, igen, most, mert időlángszat a tapasztalás utáni világban még van, tehát most már jöhet az ember fantomja, a prológhang teste, minden

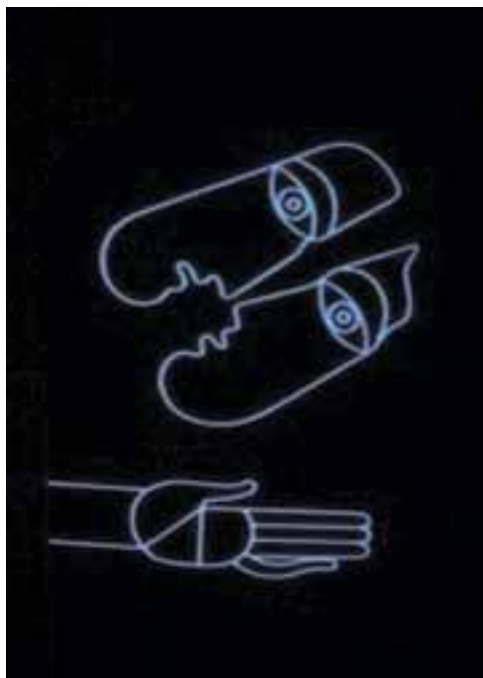


érzéki allúziótól megfosztott fémszerkezet. Vagyis valami, ami gúnyos fogalmisággal utal az életre, de nem maga az élet. Tiszta forma, utalás, a megfosztottság mint létállapot jele. Majd a cut-out arc-élek következnek, összekapcsolódók, szétválók, egybefonódók, nyomukban az anatómiai rendből (és biztonságból) kiszakadt kezek, amelyek nyugtalan elszántsággal és tragikus mohósággal keresik egymást, s végül, a folyamatábra végén, jönnek a valódi emberpárok.

Az élő ember mindig akkor jelenik meg Balogh Géza rendezésében, amikor az egész lét-képlet érzelmileg elviselhetetlenné válik. E momentumban rejlik alkotásának megrázó ereje. Értelmmel még csak-csak bírná katasztrófáját ez a világ. Emberi jelenléttel nem bírja. A *Kékszakállú* Budapest Báb-színház-beli előadása az ember érzelmi pótolhatatlanságáról szól. Humanista színház. Arról beszél,



A Kékszakállú herceg vára.



A Kékszakállú herceg vára. Sz: Papp Orsolya





A Kékszakállú herceg vára. Sz: Juhász Ibolya, Semjén Nóra, Papp Orsolya

hogy minden ellenkező értelmű fájdalom ellenére a szellem mégiscsak elsőbrendű. Mert lehetséges, hogy a férfiképzlet úgy működik, hogy sémává oldja a múlt asszonyait, ám ez is csupán lábjegyzet az antropológiai hiányérzethez. Balogh Gézának van művészi bátorsága egy hitetlen, szkeptikus, posztmodern korban lélekszínházat teremteni. Sikerül neki. A közönség pedig nem hálátlan. Az általam látott előadást számos gimnazista ülte végig. Eleinte fészkelődtek, nevetgéltek, aztán már a Proológus végére elnémultak, majd a darab végén tomboltak, doboltak, kiabáltak, a maguk nemzedéki nyelvén fejezve ki lelkesedésüket. A lélekszínház

meglelte és megragadta a jövő közönségét önmaga számára.

Kiváló alkotótársak működnek együtt mindennek érdekében. A tervező Balla Margit, a szcenikus Lénárt András, valamint Miklósi Gabriella zenei vezető és Kalmár Éva asszisztens. És a szereplők: Bánky Eszter, Bassa István, Beratin Gábor, Czippott Gábor, Csajághy Béla, Gruber Hugó, Juhász Ibolya, Kenyeres Zsuzsa, Papp Orsolya, Semjén Nóra – nem alakítást, hanem jelenléteket biztosítanak az estének. Ez nem kritikai szóvirág. Ez az élmény lényege.

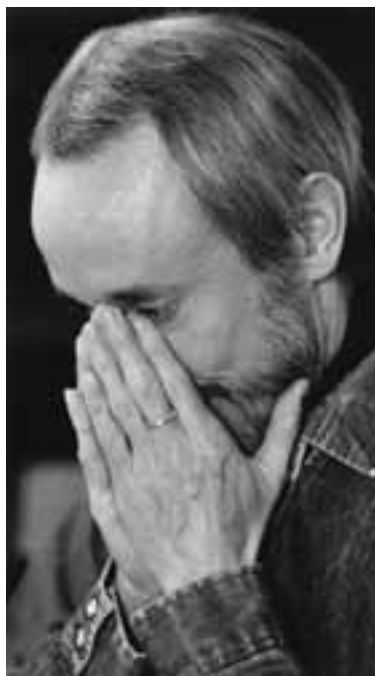
(*Critical Lapok*, 2005/1.)

BLUEBEARD'S CASTLE

Géza Balogh's elegant analysis of *Bluebeard* is based on a philosophical interpretation which presents one of the frontiers of human existence. The Budapest Puppet Theater's production of *Bluebeard's Castle* is about the emotional irreplaceability of a person. In humanist theater, Balogh says, despite every conflicting pain, the individual soul is still superior: a man's fantasy may dissolve all the women of his past life into a simple framework, but this is just a footnote to an anthropological deficiency. Géza Balogh has the artistic courage to create a soul theater in an unbelievable, sceptical postmodern era, and he succeeds in doing so.



Déry Tibor: *Az óriáscsecsemő* – plakát



Paál István (1942–1998)



Jelenet *Az óriáscsecsemő* szegedi előadásából. Lajcsi, az Újszülött: Dunai Tamás. Fotó: Fortepan/Kádas Tibor

Nánay István

EGY ELFELEDETT DRÁMA ÚJRAÉLEDÉSÉNEK STÁCIÓI

AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ ÚTJA MEGÍRÁSÁTÓL A BÁBOPERÁIG

„Máig a legjobb darabom” – Déry Tibor így ajánlotta megírása után öt évtizeddel *Az óriáscsecsemő* az olvasóinak. De az író hiába tartotta jónak a modern misztériumdramma műfaji megnevezésű művét, ha a színházak elzárkóztak a bemutatásától, s csak 1969-ben kapott színpadot – egy győri amatőr színjátszó együttes előadásában. S bár ezt követően több társulat is műsorra tűzte, igazából a darab mindig kuriózum maradt.

Déry a húszas éveket jószereivel külföldön töltötte, és munkásságára nagy befolyást gyakoroltak az utazásai során szerzett élményei s azok a művészi irányzatok, amelyekkel megismerkedett. Amikor 1925-26-ban Perugiában drámát kezdett írni, elsősorban a dadaizmus, az expresszionizmus és a szürrealizmus volt rá hatással. Ekkoriban három műve született, amelyek közül a *Mit eszik reggelire?* és a *kék kerékpáros* máig sem került színre, csak *Az óriáscsecsemő*, amit későbbi méltatói hol az abszurd dráma előfutárának, hol fordított *Az ember tragédiájának* aposztrofáltak, illetve egyéb felmagasztaló jelzővel illették. Mai nézőpontból mind egyik állításban van igazság.

A darab

Az óriáscsecsemő sok tekintetben valóban megelőzte korát. Déry ebben – akár a másik két korai művében – olyan kérdéseket vet fel, mint hogy mi az élet értelme, a férfi és nő kapcsolatának lehetőségé, mi a hatalom és egyén viszonya, milyen lehetőségei vannak az embernek a 20. század felgyorsuló világában?

A darab a címszereplő születésével kezdődik, amelyet a bábalakban megjelenő rokonok kara kísér. A pénztelen Apa gyermekét születése pillanatában eladja Nikodémosznak, az Etika Faj- és Léleknevesítő Rt. alelnökének és vezérigazgatójának, aki azt a Társadalmat képviseli, amely az Erkölc, Isten,

Hazaszeretet hármasságát hirdeti, s amelynek „szüksége van tekintélytisztelő, istenfélő, hazafias lelkületű állampolgároknak”. A hermafroditának mondott óriáscsecsemő már világra jöttekor testileg és szellemileg érett lény, aki mindenre kíváncsi és állandóan éhes – valós és átvitt értelemben egyaránt. Maga körül mindent felzabál. Szabadon szeretne élni, de minduntalan a Társadalom törvényeibe ütközik. Az Apa, a rokonok, a Rendőr, a Hóhér, a Szűz, Stefánia, akit feleségül is vesz, a társadalom kötelmeivel szoros hálót fon köréje. Hiába lázadozik, öregedni kezd, neki is gyereke születik, akit ő is elad a Társadalomnak, hogy az engedelmes tömegemberré gyúrja, formálja, akárcsak őt. A körforgás megállíthatatlan – sugallja az író.

Ez a tulajdonképpen szimpla történet azonban töredékesen jelenik meg a szövegben, mivel a zárt, a szereplők közötti viszonyt kibontó jeleneteket minduntalan elfedik a kóruszerű, hol moralizáló, hol szentenciaszerű megszólalások. A bábok kórusának tagjai hol egymást követően, hol egymás szavába vágva vagy ténylegesen zenei kart idézve beszélnek. Konfliktus alig alakul ki a személyek között, leginkább érzésekről, gondolatokról tudósítanak a megszólalások, amelyek gyakran nincsenek egymással logikai kapcsolatban.

Aligha lehet tehát azon csodálkozni, hogy e művel a két világháború közötti magyar polgári ízlést szolgáló színházak nem tudtak mit kezdeni, de az olyan avantgárdnak mondható alkotók sem, mint például Palasovszky Ödön, aki más formákkal kísérletezett. 1945 után még idegenebbnek, sőt mint formalista, dekadens és a szocialista eszmeiségtől idegen darabot kifejezetten károsnak tartotta a kultúrpolitika.

Prózai színrevitelek

Ám amikor 1967 júliusában a *Kortárs* című folyóiratban megjelent a dráma, az akkori „ellenszínház”,

az amatőrök fedezték fel maguknak. Elsőnek 1969-ben a győri Rába együttes Benkő József rendezésében a mű rövidített, ötven perces változatát adta elő. Ezt látta Déry is, aki az '56-os szerepvállalása miatt kirótt büntetéséből 1961-ben szabadult, s rá két évre már kezdtek kiadni műveit is.

Az *óriáscsecsemő* igazi színházi felfedezése azonban a Szegedi Egyetemi Színpad 1970-es bemutatójához kötődik. Az együttes addigra már az egyetemi színjátszás ismert és elismert társulata volt, amely elsősorban a világirodalom abszurd és groteszk darabjainak (többek között: Mrozek: *Piotr Ohey mártíromsága*, Ionesco: *Az orrszarvú*, illetve *A király halódik*) színre állításával aratott sikert. Déry darabjának bemutatása fordulóponthoz fordult a csoport művészi életében. Az ezt követő, 1971-73 közötti időszakot a politikai parabola, illetve Jerzy Grotowski szellemi inspirációjának hatása alatt készült premierek jellemzik (*Stációk*, *Örök Elektra*, *Themidor*, *Petőfi-rock*, *Kőműves Kelemen*).

„Az *óriáscsecsemő* összegzése volt mindannak, amit az együttes négy-öt év alatt a színházi stílusokról, a színház lényegéről megtanult. Ugyanakkor tisztelgés egy kiemelkedő író előtt, s bizonyítása annak, hogy az évtizedeken át elfeledésre ítélt dráma igenis élő, aktuális, játszható és játszandó. Paál István megtalálta a kulcsot a szurrealista és expresszionista stílusjegyeket is magán viselő, avantgárdnak tartott drámához, és kitűnő térkompozícióban, a groteszk elemeket felerősítve tragikus játékká formálta a darabot. Az előadást huszonnyolcór játszották.” – írtam 1986-ban.¹ (Egy amatőr színháznál – akkoriban így neveztük a harmadik típusú, ma alternatívnak vagy függetlennek tekintett formációkat – ez az előadásszám igencsak nagy-nak számított.) Paál lépcsőzetes emelvényrendszerre szervezte a játékot, azaz egy semleges, absztrakt térre redukálta a darab helyszíneit. Ezen a lépcsősoron kellett végigmennie Lajcsinak, az Új-szülöttnek, és a csúcson visszafordulnia, hogy pályafutását leképező útjának kiindulási pontján maga

is eladja gyermekét, miképpen apja tette ezt övele. A társadalom különböző egyedei (rokonok, Bába, Orvos, Rendőr, Állatszeldítő, Pénzbeszedő, Hóhér) azonban Déry elképzelésétől eltérően nem báb-ként, hanem színészi mivoltukban jelentek meg. A szegediek a háromfelvonásos mű sűrített változatát adták elő, s nem annyira a helyzetek, sokkal inkább a szöveg abszurditását, a szereplők közötti kommunikáció képtelenségét és lehetetlenségét hangsúlyozták diákosan pimasz játékosággal. Mindez visszautalt még a társulat előző korszakának stílusára, ugyanakkor a térhasználat, az absztrakcióra való törekvés már előre mutatott a következő időszak stíluskereséseire. S nem mellékesen a produkció hangvétele és szemlélete összhangban volt az akkori egyetemisták és fiatal értelmiségiek érdeklődésével.

Akkora híre volt az előadásnak, hogy Budapestről, de máshonnan is nagyon sokan felkerekedtek, mert Szegeden részesei akartak lenni egy olyan eseménynek, amely a túlszabályozott politikai rendszeren való kívülállás, valamiféle lázadásféle szolid kifejeződése volt, vagy legalábbis a játszó és a nézők így szerették volna, tehát így is élték meg. S nemcsak fiatalok zárandokoltak Szegedre, hanem nagy számban prominens értelmiségiek is: Déry többször megnézte a produkciót, és Lukács György filozófustól az író szűkebb és tágabb irodalmi körének tagjaiig úgyszintén sokan látták. A kritika is ettől kezdve kísérelte megkülönböztetett figyelemmel Paál István amatőr és professzionális színházi pályáját.

A mű kőszínházi bemutatójára Pécsen 1978-ban került sor. Érdekes, hogy a művet kizárólag amatőr színházi múlttal rendelkező alkotók vitték színre. Szikora Jánosnak is volt amatőr társulata (BROBO Együttes), s az ő első nagyszínházi rendezése nemcsak darabválasztásában, hanem művészi megvalósításában is rendhagyónak számított. A vidéki közegben szokatlanul bizonyult a naturalista dráma elleni lázadásnak, a zárt szerkezet szétrobantásának és a vásári-cirkuszi komédiázásnak ez

1 Nánay István: *Amatőr színpadok tündöklése és bukása*. (Színháztudományi Szemle 19., Magyar Színházi Intézet és MTA Színháztudományi Bizottság, Budapest, 1986. 179-231. o. 190. o.)



Az óriáscsecsemő pécsi előadásának plakátja



„Báb” a pécsi előadás nézőterén



Az óriáscsecsemő díszlete, Pécs. Fotók: Horváth Dávid



Az óriáscsecsemő, 1991. R. Gaál Erzsébet, Sz. Kövesdy László (Újszülött) és Vona Éva (Szűz). Debrecen

az elegye. Nem mindennapi megoldás, hogy bábfigurák (azaz annak kinéző, akként viselkedő színészek) is ülnek a nézőtéren, akik felszólnak a játékosoknak, beleavatkoznak a dráma menetébe, felmennek a színpadra.

A díszlet főeleme egy keresztmetszetében látható épület, amelynek kazettái tantermet, lakást, árudát, konyhát stb. ábrázolnak, s amelyekben szimultán cselekvések (diáklányok tanulnak, konzervdobozgúla épül a bolt kirakatában, családtagok veszekszenek, egy férfi főz stb.) zajlanak. Az eseményeket eklektikus zenei motívumok (Wagner-, Csajkovszkij-, Erkel-zenerészletek) kísérik, és elhangzik a Himnusz is (amire akkoriban színpadon nemigen volt, illetve lehetett mód).

Futaky Hajna elemző kritikájában kiemeli a főszerepeket alakítókat – Faludy Lászlót (Apa), Dávid Kiss Ferencet (Nikodémosz), Pogány Györgyöt (Újszülött) és Németh Nórát (Szűz, Stefánia) –, s többek között megállapítja: „Déry Újszülöttje Jederman közvetlen

utóda, története pedig technicizált moralitás... Brutális tilalmak, értékét veszített közmegegyezés, irracionális hagyományok, erkölcsi kényszer, érzelmi manipuláció láthatatlan drótjai bábként mozgatják az embereket és nem lehet ellenszegülni; a bábok kötelességszerűen agyonnyomják a lázadót, kit a társadalom önmegvalósításra készíttet, miközben hagyomány- és szokáshálóival gáncsot vet neki... A darabnak kemény filozófiai töltése van, amit aktuálissá kell tenni. Az alapvető írói mondanó nekünk szóló közvetítése valódi újraalkotást, sőt továbbalkotást kívánt.² Ezt az újra-, illetve továbbalkotást elvégezte Szikora János.

A darab következő színre állítására több mint egy évtizedet kellett várni: a Stúdió K. egyik alapítója, Gaál Erzsébet 1991-ben Debrecenben rendezte meg, a főbb szerepekben Horányi Lászlóval (Apa), Kövesdi Lászlóval (Újszülött), Buzogány Bélával (Nikodémosz) és Bor Adriennel (Szűz, Feleség). A néző egy vörös festékkel bekenet ponyva résén,

2 Futaky Hajna: Pécsi színházi esték. *Jelenkor*, 1978. 8.



Jelenet Az óriáscsecsemő debreceni előadásából. Fotók: Szilágyi Lenke

mint valami szülőcsatornán át lépett a színház-térbe, ahol egy hosszanti tribün előtti porondon folyt a játék. Díszletelem alig volt, viszont festett vagy sziluettben, illetve szoborként megjelenő arc-mások, valamint televíziós képernyők borították a falat. (A tévék reklámokat, politikai lózungokat, didaktikus jótanácsokat sugároztak.)

Darvas Ferenc muzsikája a történetet egyszerre helyezte a misztériumdrámák korába és vonatkoztatta a mára, amikor egyházi népénekek dallamai keveredtek más korok zenéjének ironikus idézeteivel. A játékmódot a karikírozás, a hangsúlyos némajáték, a cirkuszi bohócéria és a marionett-szerű mozgás jellemezte. A rendezés tehát nem használt bábokat, de a színészek mozgása idézte a bábszerűséget. Végül egy erősen koreografált, minden elemében kiszámított, kissé hideg, de tudatos előadás született. Szikora János és Paál István előadására egyaránt visszautalt a pécsi Janus Egyetemi Színház 2010-es színre vitele. Tóth András Ernő rendezése már

az előadás előtt, az előcsarnokban elkezdődött: az 1978-as pécsi előadás részleteit vetítették. Más jellegű filmbejátaszások később is fontos szerepet játszottak – az író eredeti intencióinak megfelelően. A rendezés felerősítette a figurák komikus-karikaturisztikus vonásait. „A színrevitel egyik alappillére a szigorúan koordinált sokaság. Amikor a nézők elfoglalják helyüket a tribünön, a kezüknél »fellógatott« bábyszerű alakok már a térben ülnek, és első jelenetként az ő sikításukat, ordításukat, nyögéseiket hallhatjuk, ezzel reprezentálva az Óriáscsecsemő születésének fájdalmát. Ez a hangkáosz olyan erőket mozgat meg, melyek működésbe lépésével a darab rögtön csúcsponttal indul, amit szinten tartani és felülmúlni is nehéz az előadás további részeiben. A bábyszerű tömeg néhol kommentálja az eseményeket, néhol az egyedei egyéniesített alakok (például a cirkuszi jelenetben). Jelmezük fekete alapon színes téglalapok variációjára épül, az uniformizálás és az egyéniesítés igényét egyszerre elégítve ki.”³

3 Balassa Zsófia: Az Újszülött megszökött. *Jelenkor*, 2011. 6. 680. o.



A pécsi Janus Egyetemi Színház előadásának plakátja és jelenetképei



Déry Tibor:
Az óriáscecszemő.
Játék az emberről, 2015.
Rendező: Dunai Tamás.
Kecskemét.



Az előadás címszereplője:
Orth Péter

Pál Attila (Állatszeliidő)
és Orth Péter (Újszülött)
a kecskeméti előadásban.
Fotók: Walter Péter



2015-ben Kecskeméten a darabot Dunai Tamás, a szegedi előadás címszereplője állította színpadra. Tisztelgés volt ez a hajdani együttes előtt, de anélkül, hogy azt a produkciót bármiben is másolta volna. Rendezése azt sugallta, hogy az 1. Újszülött körkörös és reménytelen életútját követően a 2. Újszülöttre – némi optimizmussal – jobb sors várhat. Emelvényen játszódik az egy részre rövidített előadás, amelynek legerősebb rétege a játék- és nézőteret összefogó, a görög tragédiák kórusaként működő bábos tömeg szereplése, amelyről Tarján Tamás így ír: „A Janus-arcként kettősen szolgáló, hegekkel, varatokkal is szabdalt ijesztő dupla bálványfők, vízfejek ide-oda inganak, s mert a furcsa figurák az öklükön szintén viselnek fejmaszkokat, az elméretezett kobakkal bunyósként csépelhetik a levegőt. Az önmagát háromszorozó-négyszerező csoportozat agresszív ütő mozdulatokkal reflektálhatja az eseményeket. A hasítékos függőnyzeteken be-benyúló kézfej-bábozások hohói, dádái és nanái hasonlóképp ötletesek, pars pro toto módon képviselve a mögöttes rugókat. Dunai mindezzel kiváltja az író vizionálta tíz, ember nagyságú bábút.”⁴ Ehhez a stilizációhoz képest a színészi játék realista maradt.

Opera-változatok

A drámából azonban nemcsak prózai interpretációk születtek, hanem opera is. Vajda Gergely zeneszerző, több hazai, európai és amerikai zenekar állandó dirigense, az Arnel Operafesztivál és -verseny igazgatója 2001-ben megkomponálta első operáját, amelynek librettóját Déry Tibor művéből írta, s amelyet a Budapest Bábszínház 2002 tavaszán mutatott be Kovalik Balázs rendezésében. Vajda autózás közben hallotta Az *óriáscsecsemő* rádiójáték-változatát, és azonnal azt érezte: kincsre talált. „Fontos lett nekem ez a Déry-darab, maga a történet, meg az egész Óriáscsecsemő-fenomén, az, hogy amikor megszületsz, te vagy a világ csodája,

s csak amikor meghalsz, akkor lehet vitatkozni, mint a darabban is: az élet van a halál réseiben, vagy a halál az élet közjátéka. Ilyen nagy kérdésekről lehet beszélni bábokkal meg bábszínházi zenével.” – nyilatkozta a zeneszerző.⁵

Művéről és kompozíciós szándékairól pedig így nyilatkozott: „Egy »nem operás« hangra volt szükségem. Egy olyan művészre, aki ezt a »földöntúli figurát« is hozni tudja. Ő képviseli a mű első rétegét. A második réteg a három operaénekesé, az apa, az anya és az ördögi Nikodémosz szerepében, akik a bábokból lépnek elő, mintha az óriáscsecsemő víziói lennének. A harmadik réteg a bábszínészeké, akik a prózát mondják. És van a humoros réteg, ami élő, akusztikus instrumentumokat vegyít szintetizátorhangzásokkal. Időnként fél play-back megoldásokkal is életem. Próbáltam azzal játszani, hogy prózából átváltak az operaszintű éneklésig, és vissza. Törekedtem arra, hogy a szereplők egymástól jól megkülönböztethetően énekeljenek.”⁶ Végül az előadás azonban felemás lett. A zene is, Kovalik Balázs rendezése is több bírálatot, mint elismerést kapott. Albert Mária például dicséri a produkciót: „Szívdobbanás zakatol, susogás, sóhajtás hallik: a fekete kárpitot hatalmas fehér kezek húzzák szét, mintha az óriási magzatnak tágítanák meg a méhszájat – a születés egyszerre felemelő és keserves élménye a nyitókép... Ezt az elképesztő jelenséget Falusi Mariann formálja meg, aki éppen annyira abszurd figura, amennyire a szerep megkívánja, s mélyen átérzi a különös feladatot, amelyet kevés külsődleges eszközzel, hitelesen old meg. Körülötte bábszínészek (Czipott Gábor, Csák Zsolt, Csörtán Erzsébet, Kemény István, Kenyeres Zsuzsa, Kovács Judit, Rusz Judit, Simándi Anna) és énekesek (Lengyel Gábor, Bárány Péter, Rajk Judit) népesítik be a fekete, irreális teret, amelyben az animációk, a bábok és az arányok is abszurdak, a ház kicsi, a szék nagy, a fent lévő lentinek látszódik, a nagy

4 Tarján Tamás: Oldalági Übű. <https://revizoronline.com/hu/cikk/5458/dery-tibor-az-oriascsecsemo-kecskemeti-katona-jozsef-szinhaz-ruszt-jozsef-studio/>

5 Kondor Kata: „Amikor megszólal egy akkord, az nagyon jól tud esni.” <https://operavilag.net/interjuk/amikor-megszolal-egy-akkord-az-nagyon-jol-tud-esni/>

6 Óriáscsecsemő a bábszínházban. Magyar Nemzet, 2002. 11. 02.

BUDAPESTI BALSZÍNHÁZ

Bemutató a BUDAPESTI ÉRTELMI FESZTIVÁLON 2002. november 3. 18.30

VAJDA GERGELY

AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ

Kaméleonok éneklése, tempozások, beállítások és kórusok

DÉRY TIBOR szöveg és zene

- az előadást Kőrösi György tanács vezetésével adják -

Énekesek:

Opuzsenszki Opuzsenszki	Falusi Mariann
Asz	Langyel Gábor
Művészes	Békányi Péter
Színházi	Rajkó Judit

Bájosok:

Czipott Gábor, Csáki Zoltán, Csontos Ernő, Károlyi István, Kányos Eszter, Kovács Judit, Ruzsák Judit, Simándi Anna

Zene:

Ács Péter – hegedű, Burgos Péter – harsona, Gótz Mándor – cselló, Gyöngyösi Zoltán – fuvola, Horváth Balázs – szoprán, szoprán, K. Nagy Tamás – ütőhangszer.

Látvány: Hangmérnök, stúdiómunkás, Asszisztens

Bájos Mergit és Burgos Péter
Erdei Péter
Békányi Péter

rendező: **VAJDA GERGELY**

szöveg: **KOVÁCS BALÁZS**



A Budapesti Bábszínház igazgatósága tisztelettel meghívja Önt.

2002. november 3-án (vasárnap) este 18 óra kezdődő

AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ

című bemutatására

Hely: **Budapesti Bábszínház – Színházterem**
Budapest, 1062. Andrássy út 69.

Kérjük, hogy tiszteletjeggyel együtt 2002. október 30-ig a 322-5051-es telefonszámon jelezze

Vajda Gergely: Az óriáscsecsemő, 2002. R. Kovács Balázs, Sz: Czipott Gábor és Falusi Mariann



formák bizonyos helyzetekben miniatürizálódnak. A színpad egyik szélén szintetizátor, a másikon öttagú kamaraegyüttes. Éteri dallamok és köznapi láрма hangjai szervesen kapcsolódnak össze.⁷ Deák Attila pedig a rendezést méltatja: „Kovalik Balázs rendező valódi »csemegére« talált. Déry és Vajda művéhez fantasztikus beleérző képességgel közelített: a számítógépes grafika mutatványait alkalmazva, a fehérkesztyűs bábosok jól ismert játékát megújítva, a darabolós gyilkos elektromos vágókését mozgatva, kicsit kubista, kicsit fekete színháztól inspirálva remek játékot produkált.”⁸

Bán András már kritikusabb hangot üt meg: „A dráma fölöttébb alkalmas arra, hogy kiindulópontja legyen egy úgynevezett avantgárd operai előadásnak. A situációk nem túlságosan kidolgozottak, a darabból hiányzik a hagyományos értelemben vett pszichológia, a cselekménynek nincs túl nagy szerepe, és nincs semmiféle előtörténet, ami a situációk megértéséhez szükséges – csupa olyan formai elem, mely elősegíti az operai légkör megteremtését. Vajda Gergely színházi látványként jelen volt, a színpad széléről dirigálta szerzeményét lelkes, remekül teljesítő kis zenekara élén. A nagybőgő, harsona, fuvolák, szaxofonok, ütőhangszerek és szintetizátor hangszer-összeállításból is sejthető a zene jellege: az erős rézfúvósjelenlét némi harsányságra utal, látványos gesztusokra. A melódiaikban szegény muzsika legkivált gesztikus elemeivel hatott, egy kissé aláfestőként funkcionált, jól követte és kommentálta a szereplők játékát. Valódi operává persze nem válik ez a mű, ahhoz túlzottan vázlatos, improvizatív jellegű. Na de ki tudja manapság, mi egy opera?”⁹

Ezt a véleményt erősíti a Muzsika című folyóirat recenziója is: „Vajda Gergely zenéje tele van fantasztikus részlettel (ilyen a születést kísérő nyitány), de nem áll össze operává. Szakadozott, töredezett. Különösen az énekszólam megoldatlan. Mint oly

sok mai magyar operánál, itt is egyfajta deklamáció, recitativo észlelhető. Nincs, vagy alig akad nagyobb, összefüggő melódia.”¹⁰

E reflexióknál mélyebb és komplexebb elemzést adja az előadásnak Pap Gábor: „Az óriáscsecsemő életútjának stációszerűsége a passió-formát idézi, ám a középkori játék Akárkijétől eltérően a csecsemőkortól előre, s nem visszafelé járja be az életutat a főszereplő... Az Akárki-történet üzenetét felerősítő, fontos gesztus, hogy a történet nem ér véget a főhős halálával: módosult formában bár, de minden újrakezdődik... ”

A Kovalik-rendezés fontos szerepet szán a báboknak. Az 1. és 2. Újszülött, az Apa, Nikodémosz, illetve a két nőalak (Szűz, Stefánia) individualizálódnak. (A rendező a két újszülöttet és a nőalakokat egy-egy színésszel, Falusi Mariann-nal és Rajk Judittal játszatja el). A többi szereplőt absztrakt-geometrikus alakzatokká redukálja: a testet T-betűk, míg a fejet gömbök vagy lelógatott koponyák idézik... Falusi Mariann az egyetlen, aki színészi értelemben vesz részt az előadásban, a többiek csupán hangjukkal és/vagy animátorként vannak jelen. Falusit a mozdulatlanság jellemzi: a darab folyamán alig tesz pár lépést, mely a rendkívül dinamikus és sűrű bábos mozgatások közepette passzívabbnak mutatja a Déry által megírt figuránál. A néző nem vagy csak nagyon nehezen tud elvonatkoztatni attól a képtől, amit Falusi Mariannról a színházi fikción kívül őriz. Nem színházi sztár ő, hanem a színpad világán kívül lett jelképes figura. A máshonnan való ismertsége váltja ki azt a civil hatást, amelyen keresztül azonosulási mintává válhat számunkra, s ennek révén közvetlenebbül kapcsolódhatunk a történethez... ”

Kovalik mintha hidat akarna verni a zene absztrakt nyelve és a színpad konkrét valósága közé. (A díszletet Horgas Péter, a bábokat Balla Margit tervezte.) Ebben a tekintetben talán mindegy is, hogy a zene nem tekinthető remekműnek: Vajda Gergely zenéjétől

7 Albert Mária: A polgárpukkasztást kéretik folytatni. *Critikai lapok*, 2003. 1. 21-22.

8 Deák Attila: Az ágyban nem lehet linkelni. www.terasz.hu/main.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=2144

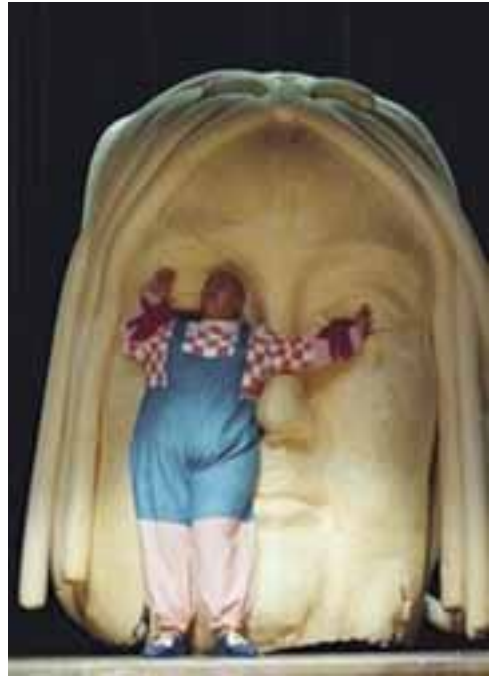
9 Csont András: Kisdéd. *Színház*, 2003. 2. 8-9. o. 9. o.

10 Porrectus: Lux Nox, Óriáscsecsemő, Amadinda. *Muzsika*, 2003. 1. 34-36. o. 35. o.

A Budapest Bábszínház
előadásának címszereplője: Falusi Mariann.
Fotók: Theater/online

semmilyen effekt, akusztikus hatás nem idegen, legyen az beszéd, elektroakusztikus zörej vagy artikulált hangszer-hang, ám a hangingerek mértéktelensége, követhetlensége zenedramaturgiailag szétszálazhatatlanná teszi a művet. A színpadi világ által válik élményszerűvé a »hangzó sáv«...

Az *Óriásccsecsemő* látszólag kaotikus tárgyi világa tudatos, szigorú gondolati rendbe illeszkedik. A rendező az emberiség történetének vallási és politikai, archaikus és modern emblémáit előbb absztrakt formákká redukálja, majd ezeket – behelyettesítések révén – a testi létre vonatkoztatja. A transzformációk és szimbólumok visszafejtése révén behelyettesítések egész rendszere tárul fel előttünk. Ennek demonstrálására álljon itt három motívum, a kereszt, az ötágú csillag és a televízió. A kereszt a kereszténység egyetemes jelképe, Krisztus keresztalála révén a megváltást jelöli. Számunkra azonban most fontosabb, hogy a forma szerkezetében redukált: a tárgy-alak metonimikusan (hiányával) utal a rajta függő testre, de annak behelyettesítéseként is felfogható. Ha eltekintünk szimbolikus tartalmától, akkor egy egyenesen álló, s kezét széttároló alak jelenik meg előttünk. Az *Óriásccsecsemő* figurái nem hordják keresztjüket, hanem testükké válik az, melyből kilóg a színészek élő, beszélő feje. Az említett T-betű tehát voltaképp az emberi törzset és végtagokat helyettesíti, ezáltal az érzelmi és akarati világ elsatnyulására, eltárgyasulására utal, s melyet a tárgy olcsó laticel-anyaga tesz teljessé. Sőt: mivel a testi lét a tárgyi világban manifesztálódik, a tárgy eldobhatósága az emberi halál metaforájává válhat, mint az a darab folyamán többször meg is történik: az elhullajtott »testek« hasznavehetetlen kacatként maradnak a térben. Az ötágú csillag első jelentése Kelet-Európában egyértelműen a kommunizmust idézi. De Leonardo da Vinci és az alkímisták híres emberi arányrajzát is ez a forma határozza meg. Az emberi alak tartása itt a rajz nyomán kézenfekvő: mintha csak terpeszbe állították volna az iménti (keresztben függő) alakot, hogy kitarukozása (vagy megfeszítetése?) még teljesebb legyen. Kínálkozik az ironikus asszociáció e két jelentés egyesítésére: mintha



a szocializmus e tökéletes arányba (e sajátos Prokurisztész-ágyba) próbálta volna beletörni azt a néhány milliárd embert, akit sajátos üdvtanáának gyakorlatba való átültetésével megörvendeztetett. A nyitány és zárlat fekete színházi jelrendszerében a szalagokból kialakuló ötágú csillag a születés és a halál kapujaként jelentődik meg: ezen lép át, mintegy az anya-méh színpadi behelyettesítéseként, az óriásccsecsemőt megformáló Falusi Mariann. A televízió végig jelenlévő tárgy, s jelenléte kettős: ott van tárgyi mivoltában, illetve az előadást élő adásban követő képként: a Falusi Mariann kezeire, lábaira és fejére (vagyis az ötágú csillagot kirajzoló pontokra) szerelt minikamerák voltaképpen az ő testi létét, konkrét mozdulatait közvetítik. Az öt testrészhöz egy-egy monitor társul: a tagok képeit a csillag öt ágának megfelelő irányban szórva szét a rivalda vonalában. A test szétesettségének e tökéletes dokumentációjában mindez a virtualitásba száműzött gondolat és tett szimbóluma. A halál pillanatában aztán minden összeér. A felfüggesztett televíziók a zsinórpadról aláereszkedve elindulnak Falusi Mariann mozdulatlan teste felé, a virtuális

Vajda Gergely:
Az óriáscsecsemő,
2018.
R: Novák János.
Kolibri Színház



Az Újszülött: Philipp György

Agathe de Courcy (Szűz)
a Kolibri Színház előadásában.
Fotók: Arnel Festival/
Kállay-Tóth Anett



A Kolibri Színház bemutatójának plakátja

és reális ötágú csillag egybeolvad: lélek és test a halálban egyesül. . .

Bár Az *óriáscsecsemő* előadásában a műzsák nem igazán találkoznak össze – hiába a Kovalik kezében mindig működő sajátos, operaszínpadra transzponált minimál-színházat, a szélsőségesen absztrakt képi világ, a furcsa, Eötvös Péter utáni, konkrét zenei hatásokra épülő »hangzó-nyelv« –, mégis egy olyan új színházi nyelv alakulásának folyamatát mutatja, mely a klasszikus avantgárd vívmányait korunk legfontosabb metafizikai problémájára alkalmazva, eleven testi és lelki mivoltunk egységének megőrzésére világít rá kérélyteltenül.¹¹

Vajda Gergely is szembesült első operájának megoldatlanságaival, s amikor az igazgatása alatt a tízéves Armel Fesztivál ünnepi műsorát állították össze, úgy döntött: erre az alkalomra – az azóta készült operáinak tapasztalatait is figyelembe véve – újragondolja és átírja Az *óriáscsecsemőt*. „Azt szeretném, hogy ez az új változat olyan legyen, mint a Vitéz László, egy régebbi típusú bábszínház, és ehhez illeszkedjen a zene is.” – mondta a komponista.¹²

A Kolibri Gyermekek és Ifjúsági Színház és az Armel Fesztivál közös produkciójaként született új opera premierjére Bécsben került sor 2018. július 3-án, majd három nappal később Budapesten is bemutatták a Budapesti Operettszínház Raktárszínházában. A változtatás első fázisa a librettó átíratása volt, amelyben Horváth Péter író és dramaturg segítette a zeneszerzőt. A második fázis a zene újrakomponálása és áthangszerelése lett kilencágú zenekarra (hegedű, brácsa, bőgő, harmonika, keyboard, fuvola, szaxofon, trombita, ütőhangszerek). Az első verziót is jellemző, többek által méltatott és kritizált muzsika jellege lényegében nem változott, de még hangsúlyosabbak lettek a széles körből – Bartóktól Kálmán Imréig (a *Csárdáskirálynő* Emlékszel még-duettje) – vett zenei idézetek. Ám a mű dramaturgiai vagy gondolatilag fontos kulcsmondatai („Meg fogsz



halni!” „Az élet álom, nincs célja semminek”) vagy epizódjai (szerződéskötés, Apa és fia találkozásai, szerelem stb.) sem melodikusan, sem motívumismétléssel vagy más módon nincsenek kiemelve, éppen ezért különösen hangsúlyossá válik például az Óriáscsecsemő megszületését kísérő fúvós szólam megismétlődése a második szüléskor egészen más hangszerelésben. Természetesen az előadások karmestere ezúttal is maga a zeneszerző. „Vajda zenéje komikus és démoni egyszerre. Kiröhögi a rút világot, de a borzalmát is érzékelteti. Viccel vele, ugyanakkor lúdbőröztető dallamok is elhangzanak.” – írja Bóta Gábor.¹³

Novák János rendezése sok tekintetben hűségesebb Déryhez, mint a darab korábbi változatainak alkotói. Következtesen és hangsúlyosan teremti meg a mű bábos rétegét, egyaránt épít a színházi, bábos és filmes kifejezési eszközökre, és nem mellékesen

11 Pap Gábor: Egy nyelvújító (ny)el(v)járásai. www.ellenfeny.hu/archivum/2003/3/1387-egy-nyelvujito-nyelvjarasai

12 Óriáscsecsemő a bábszínházban. *Magyar Nemzet*, 2002. 11. 02.

13 Bóta Gábor: A sír fölött szülnék. <https://fuhu.hu/a-sir-folott-szulnek>

maradéktalan összhangba hozza a produkció zenei és színházi részét. A színpadot három elem tagolja: középen hátul egy vetítívászon, baloldalt egy mozgatható, három létrából álló építmény – ez az Anya és az Újszülött tere, a szülés helyszíne –, s jobbra egy kétszárnyú függönnyel felszerelt miniatűr színpad (ezen át közlekednek a külvilág képviselői).

A nyitány alatt szürkés fehérre festett arcú, hasonló színű csúcsos süveget, fehér trikót és sötét színű buggyos nadrágot viselő lények özönlik el a színpadot. Nagy fehér lepellel takarják le a létrákat, és megkezdődik a szülés. Óriási, bohóc kifejezésű, koralakú, sík arc jelenik meg, mellette ormótlan, boton mozgatható, nagy kezek és lábak kalimpálnak, s végül, amikor a játékosok eltávolítják a fehér leplet, a nagy fej, mint emberi felsőtest mögött előbukkan az Újszülött szerepét éneklő Philipp György feje. A kivetítőn felnagyítva látható a szülés folyamata, mint ahogy később is néhányszor a szereplők arcát vagy bábokat, kellékeket (egy szoba makettje, bankjegy, virág stb.) hoz közel a kép.

Philipp, aki minden stílust magas színvonalon birtokol, tökéletesen beszél Vajda sajátos énekesbeszédét, s nem csak zenei teljesítménye kiváló, színészként is sokoldalú és virtuóz. Dinamikusan bejártssza a színpadot, táncol, küzd a Társadalom képviselőit megtestesítő tömeggel, s amikor megszületik az 1. Újszülött fia, hatásos színpadi megoldással egymaga éneklő az apa és gyermeke szólamát. Egyszerre testesíti meg azt a figurát, akit a zeneszerző megálmodott és hozza közel a nézőhöz az abszurdításában képtelen alakot – szóval: ideális megjelenítője Déry címszereplőjének. Mellette Ambrus Ákos az Apa, Csapó József Nikodémosz, Agathe de Courcy pedig (magyarul!) az Anya, a Szűz és Stefánia, a feleség szerepében jó partnerek bizonyulnak. (A női szerepeket a bemutatók után Molnár Anna vette át.) Különösen szép a kék köpenyes ifjú Anya és a 2. Újszülött előadást záró és Piéta-képet idéző duettje. Bóta Gábor így értékeli az énekes-színészek teljesítményét: „Philipp György a címszereplő, nyúlánk fiatalember, képes kajlaságba hajló intenzív mozgásra, végtelenül naiv tekintetre és iszonyúan elkeseredett, sértetten felháborodott

nézésre, egyaránt. Kölykös és férfias hangok is előtörnek a torkából. Az anyját, a szerelmét, a szüzet és a nőtényt, a francia mezzoszoprán, Agathe de Courcy adja. Ha kell, ártatlan szűz, vörös démon, szenvedő anya, erőteljes hanggal, jó színészi képességekkel. A sok tekintetben elaljasodott Apa szerepében Ambrus Ákos olyan embert mutat, szemléletesen, akit csak visz az ár. Csapó József az ördög, aki élvezi, hogy gonoszkozhat, még pirosan világító szarvai is vannak, meg rosszra csábító, sátáni nézése.”¹⁴

A Kolibri Színház nyolc színésze – Alexics Rita, Fehér Dániel, Rácz Kármén és Kriszta, Ruszina Szabolcs, Szívós Károly, Tisza Bea, Török Ágnes – alakítja a többi szerepet, s mindenki több alakot megformál bábbal vagy anélkül. Maguk előtt, a derekukra van erősítve egy csaknem embernagyságú figura felső teste, amelynek groteszk, karikatúrisztikusan elrajzolt fejét benyúlva vagy nyél segítségével, egyik kezét pedig a színész szabad kezével lehet mozgatni. Lajcsi, az Újszülött hasonlóképpen a születéskor előbukkanó kerek arcformát viseli magán a figura testeként. Ám amikor megszületik a gyermeke, ez a test áttestálódik a 2. Újszülöttre, és apaként maga is ballonkabátot kap, akárcsak az ő apja, míg végül meghal.

Amikor a sokaság tagját alakító színész keze mással van elfoglalva, a rongytestű báb csak lóg a játékoson, ám ez a látvány is azt sugallja: báblényekként léteznek a társadalom tagjai. (Tervező: Orosz Klaudia) Azzal, hogy az egész előadást átszövi a bábos jelenlét, számos olyan írói elképzelés, ami a húszas években nonszensznek tűnhetett, ebben a megközelítésben szemléletes képként jelenik meg. Például amikor az Óriáscsecsemő megöli az öt fizetésre kényszeríteni akaró pénzbeszedőt, a színész kibújtatja kezét a hivatalos személy ágálós bájából, két karjára fekteti az élettelen rongycsomót, s a báb feje lehanyatlik. Nincs szükség részletezni és eljátszani a halált, hiszen egyetlen erős képben fogalmazódik meg a szituáció. Vagy az Újszülött és a Szűz találkozásának jelenetében a bábos tömeg egy lasszó hurkát veti az Óriáscsecsemőre, így kötve gúzsba karjait, s kötéllhúzást imitálva egy emberként próbálják elvonszolni a férfit a nőtől.

14 Bóta Gábor: A sír fölött szülnék. <https://fuhu.hu/a-sir-folott-szulnek>

A 2. Újszülött világra hozatala és a rokonoknak az eseményt kommentáló kórusa látszólag ugyanúgy zajlik zeneileg is, szcenikailag is, mint az 1. Újszülöttnél. S bár a két jelenet szövege csaknem változatlan, a zene több-kevesebb variációval építi tovább a cselekményt, s a színpadi folyamat is, annak vetített közvetítése is koncentráltabban ismétlődik.

A színpadi történések felvétele és projektálása lényegét tekintve követi az író szándékát, aki filmes megoldásokat javasol darabjában. A mű előadásai közül voltak, amelyek ezt a kifejező eszközt negligálták, mások a kor technikai adottságaira építettek, és televízióval helyettesítették a filmvetítést.

László Ferenc eképp összegzi az előadás erényeit: „Novák János rendezése, szoros együttműködésben Orosz Klaudiával (díszlet-jelmez-báb) és Lakatos Jánossal (koreográfia), különösen erős a társadalom- és nemzetkritikai gesztusokban, s a néptáncos bokázással szinte már a túlzásig meríti ki az abban rejlő lehetőségeket. Az amúgy Déry intenciójának

megfelelően, óriási formában bemutatott csekkek meg az Apa egész estét betöltő piros nyakkendője érzékletessé teszik azt a dadaista hipertrófiát, amely Az óriáscsecsemő legvonzóbb, de éppígy a legfárasztóbb jellegzetessége gyanánt is azonosítható, s amely jól érezhetően a cirkusz stílusregisztere felé terelgeti a befogadó elvárásait. Igen jók, sőt megragadóak a bábosok testére csatolt figurák, az Újszülött bábfigurájának hatalmas holdvilágképe pedig valóságos műalkotásnak hat.”¹⁵

Déry Tibor korai darabja tehát a magyar avantgárd gyéren születő alkotásainak egyike, ami ha időben színpadot kap, talán befolyásolhatta volna a 20. századi magyar dráma és színháztörténet alakulását is. Ám kései felfedezése és előadástörténete az ezredforduló színházát sem befolyásolta, mert az önmagukban érdekes és újszerű produciók nem nyitottak új utakat a modernitás felé, megmaradtak kuriózumnak. S ez a mű operai-bábos feldolgozásaira is igaz.

STAGES IN THE REVIVAL OF A FORGOTTEN DRAMA

Tibor Déry's work was greatly influenced by the artistic trends he encountered in his travels abroad. Dadaism, Expressionism and Surrealism had the biggest effect on him. His piece, *The Giant Baby*, has been acclaimed as the forerunner of absurdist drama, as well as the inverse *Tragedy of Man*. In many respects, *The Giant Baby* was truly ahead of its time. In it, Déry raises such questions as the meaning of life, the male-female relationship, the correlation between power and the individual, and considers what opportunities exist in the accelerating world of the 20th century. The Hungarian theaters, however, catering to the bourgeois taste of the era between the two World Wars couldn't warm to Déry's works. When the drama was published in the journal *Kortárs* (Contemporary) in July 1967, the then non-professional "counter-theaters", discovered it. The play's real theatrical discovery, however, is linked to the 1970 performance by the Szeged University Stage: "István Paál found the key to this drama in its avant-garde fusion of surrealist and expressionist attributes. With excellent spatial composition, he transformed the play into a tragedy, reinforced by its grotesque elements." The piece was performed in Pécs in 1978, in Debrecen in 1991 and in Kecskemét in 2015. The drama also lent itself to opera. Gergely Vajda used the play as the text for his first opera which he composed in the spring of 2002. It was then performed by the Budapest Puppet Theater, directed by Balázs Kovalik. Vajda revised his work in 2018, and it was premiered in Vienna as a co-production of the Kolibri Theater for Children and Youth and the Arnel Festival. It was also performed in Budapest where János Novák's direction was in many respects more faithful to Déry than earlier versions of the play had been. He combined the expressive potentials of both theatrical puppets and film in this extraordinary production.

15 László Ferenc: Az emberke tragédiája. <https://revizoronline.com/hu/cikk/7387/vajda-gergely-az-oriascsecsemo-arnel-opera-fesztival>



Mozart – da Ponte – Paizs:
Don Giovanni – ujj-bábopera
egy játékosra két felvonásban.
Játssza és énekl:
Paizs Miklós



Balogh Géza

EGY POLGÁRPUKKASZTÓ MOZART-RAJONGÓ

AVAGY PAIZS MIKLÓS BÁBSZÍNHÁZA

Nem Pallas Athénéként pattant ki „Sickratman” (korábban Secretman), azaz Paizs Miklós¹ Zeusz-fejéből az a hajmeresztő ötlet, hogy egy kvartett közreműködésével egyedül elénekelje és elbábozza Mozart *Don Giovanni*-ját. Paizs mostani forgatókönyve a 2005-ben Zsámbékon bemutatott *DJ* előadásának alapjául szolgált, amelyben a szerző Leporello szerepét játszotta. Saját bevallása szerint ekkor ismerkedett meg a darabbal. A mostani one man show középpontjában is Leporello áll. Ő idézi fel Mozart operáját. A szemtelen és nem egyszer trágár szöveg már Zsámbékon se hozta meg a remélt felháborodást, és most még inkább a vállalkozás merészsége, szellemessége és vitathatlan profizmusa nyomja el a dühös ellenfelek esetleges tiltakozását.

Nehéz ma már kihozni a sodrából a nézőt. Régi szép idők, amikor „*Hernani* csatája” úgy felbőszítette a közönséget, hogy negyvenöt estén át sétabotokkal és esernyőkkel csépeltek egymást a keményfejű akadémikusok meg a mindenre elszánt romantikusok a Comédie Française nézőterén, mert a szerző nem áttallott tíz (!) alkalommal *enjambement*²-t elkövetni verses tragédiájában. De az *Übű király* első mondatán is évtizedek óta jóindulatúan mosolygunk, az 1896-os párizsi bemutató felhördülése pedig bekerült a színháztörténet vidám anekdotái közé. Napjaink nézője rendszerint pontosan tudja,

mi vár rá a nézőterén. Ki-ki a saját szája íze szerint válogathat kedvenceinek kínálatából, a híverés pedig többnyire jó előre megakadályozza, hogy meglepetés érje. Aki nem tájékozódik időben, magára vessen; felháborodásával úgyszint magára marad a sok rajongó között.

Az RS9 szűk és zsúfolt nézőterén Paizs Miklós hívei ülnek. Ez persze nem egy szigorúan zárt szekta, bizonyára akadnak köztük operarajongók is, akik jól ismerik a *Don Giovanni*-t. Ők járnak a legjobban: egyszerre adhatják át magukat a remekmű újbóli élvezetének és Sickratman szípkáinak. Mert bármilyen rendhagyó személyiség az átdolgozó-előadó, azért híven követi Lorenzo da Ponte szövegét. Legalább annyira, mint Mozart zenéjét. Előre kell bocsátani, hogy a bécsi változatot játssza, vagyis nem hangzik el Don Ottavio II. felvonásbeli áriája, az *Il mio tesoro*³ és a darab zárójelenete. Az előadás a főhős pokolra szállásával ér véget.

A szándékot, hogy az előadás Leporello szemszögéből láttatja a történetet, nagyban segíti da Ponte dramaturgiája: az a tény, hogy a szolga panaszával indul az előadás. Paizs Miklós testi valójában, a csöppnyi színpad oldalfalának támaszkodva osztja meg velünk keserveit. „*Ördög vitte volna el, / Folyton jámi-kelni kell, / hosszú munka, kurta zsold, már az ember félig holt...*” – énekelné, ha még mindig a múlt század negyvenes-ötvenes-hatvanas éveinek

1 Paizs Miklós (1966) dalszerző, szövegíró, énekes, zenész. Két önálló lemeze jelent meg, a *Buzi-e vagy?* (2004) és a *Nagy Én* (2011). 2000-től hat évig a Tilos Rádió műsorvezetője. Játszott a Belgában, az Úzgin Üverben, 1991-től a pszichedelikus zenét játszó Korai Öröm zenekar tagja. A *Drága besúgott barátaim* (2012) című film forgatókönyvének társszerzője. A „Secretman” (Titokember) és a „Sickratman” (Beteg Patkányember) név valójában csak írásban különbözik egymástól, kiejtésben nem.

2 Áthajlás, átkötés, tranzíció, a vers nyelvi és metrikus tagolásának ellentétén alapuló verstani jelenség, amelyben a sorvég szokatlan helyen szakítja félbe a mondatot. A színháztörténetbe *Hernani csatája* néven bevonult nevezetes botrány és tömegverekedés Victor Hugo tragédiájának 1830-as bemutatóján tört ki. A legenda szerint ettől kezdve tilos a színházak nézőterére botot és ernyőt bevinni.

3 Az 1787. október 29-i prágai premiért 1788. május 7-én követte az első bécsi előadás, melynek Don Ottavioja, Francesco Morella állítólag nem tudta elénekelni a nehéz áriát. Mozart egy másik áriát írt neki, az első felvonásbeli *Dalla sua pacé*, valamint ekkor került a műbe Donna Elvira káprázatos áriája, a *Mi tradi*.



Mozart – da Ponte – Paizs:
Don Giovanni – ujj-báb-
opera egy játékosra két fel-
vonásban. látssza és
éneki: Paizs Miklós



Magyar Állami Operaházában lennének, amikor Harsányi Zsolt fordításában játszották a darabot. De most 2017-ben vagyunk. Az operaházakban régóta eredeti nyelven énekelnek. A mi fordítónk pedig inkább a *Hegedűs a háztetőn* főhősének vágyait idézi fel napjaink szóhasználatával elegyítve: „...Úgy szeretnék gazdag lenni, / jó ruhába' jámi-kelni, / nem kívánok mást sem én! / Ott benn igyekez a drága úrfi, / gyöngye húsba húst betúrni, s én vigyázom őket itt kinn, / én, a csicska, én a Pitkin?” A „prológus” gondosan megválasztott és egyelőre mértékkel adagolt mai szókinccse pontosan előrevetíti a szerző-előadó szándékát.

A színpad közepén egy szűk kis paraván áll. Éppen egy ember fér el mögötte. Körülötte a By Heart kvartett tagjai, akik közül többen énekesként is részt vesznek az előadásban, ha a helyzet úgy kívánja (vagyis ha egyszerre több szólalnak kell elhangzania). Sickratman a bevezető dal után bemegy a paraván mögé, amelynek színpadnyílása nagyjából akkora, mint egy kisebbfajta tévékészülék képernyője. Amikor főszereplőnk feje megjelenik benne, olyan, mint egy premier-plán. Állandó jelenléte különleges hangsúlyt ad minden eseménynek. Mindenekelőtt annak a gyermeketegen egyszerű bábjátéknak, amely a történet rekonstruálására hivatott. Ujj-bábjátékot látunk. Ez az egyetlen lehetséges technikai megoldás, hogy egyetlen ember a két kezével mind a nyolc szereplőt meg tudja jeleníteni. (Mivel tíz ujjja van, még a bőség zavarával is meg kell küzdenie.) Természetesen még akkor is nagyon korlátozott mozgásokra nyílik lehetőség, ha csak két-három szereplő van a színen.

Az egész előadás gyermekien naiv és szemtelen játék. A színész nem *ábrázolja* a szerepeket, csupán jelzi, hogy ki mikor énekel. A *secco recitativók*ban többet enged meg magának, mint az áriákban, duettekben, nagy együttesekben. Ezeknél önmagában az a humor forrása, hogy valamennyi szerep Paizs hangján szólal meg, csupán a hang képzése

különbözik az egyes fekvésekben. A három női szereplő (Donna Anna, Donna Elvira és Zerlina) szólalmát falzettban énekl, és Don Ottavio tenorját is egészen más technikával képezi, mint a saját hangszínéhez közeli szerepeket (a Komtúrt, Don Giovannit, Masettót, valamint „önmagát”, azaz Leporellót). Igazi színészi-énekesi bravúr, hogy főbb vonalaiban azért valamennyi szereplő jelleme is kibontakozik előttünk. Nemcsak a bariton és basszus szerepek szólalnak meg más és más módon, de élesen el tudja választani egymástól az előadó a lírai szopránt (Donna Anna), a drámai szopránt (Donna Elvira) és a koloratúrszopránt (Zerlina). Ebben alighanem Paizs különleges szuggesztivitása nagyobb szerepet játszik, mint a technika.

Leporello szerepének jelentősége ebben az értelmezésben természetesen jócskán túllép a lassan kétszázharminc éves tradíciókon. Valamikor csupán Don Giovanni paródiáját látták benne, a hátteret, amely a címszereplő portréjának kidomborodását segíti. Ljubimov Erkel színházi rendezése fedezte fel, hogy hatalmas kettősség rejtőzik benne: az emberi és a démoni kontrasztja. Hogy a gazda és a szolgálja analóg. Vonzzák és taszítják egymást. Paizs Miklós értelmezésében – azzal, hogy Leporellót kilépteti a környezetéből, és a történet fölé emeli – ez a különleges analógia nem érvényesülhet. Helyette viszont világosabbá válik a benne feszülő értelem, ha úgy tetszik, a társadalombírálat. Mi is vele azonosulunk, hiszen ő az író szócsöve. Nem Don Giovanni a főszereplő ebben az előadásban, hanem a narrátor, az előadóművész, aki Leporello szerepébe bújva korunk embere. Hamarosan minden ízében kiismerjük egész gondolkodásmódját, világnézetét, mert a regiszter-ária már teljes, drasztikus pompájában az előadás szócsövének tekinthető:

„*Pinamina,*⁴ / kicsit mélyedj e könyvbe, / akivel kamatyolt beleírtam! Katalógus ez, és én csináltam, / na, figyuzzál, de hol kezdjük el? / Kezdjük ott, hogy talán Németország. / Itt hétszázhuszonhárom

4 Különleges szójáték, csemege az ínyencek számára. Az eredeti olasz szöveg ugyanis így kezdődik: „*Madamina, il catalogo e questo...*”

a számuk, / hatszáznegyven Olaszba' ki megvolt, / százezer francia, negyvenöt török / és hazai holmi, írj és mondd: ezeregy és három, illetve inkább négy. Miféle típusok ezek, / abban nincsen semmi rendszer, / akad néhány bébiszitter, / üzletasszony, direktornő, miniszter és ápolónő, / mindenféle rangúak, és a koruk se számít ám. / Itt egy albán utász veteránról / és az anyja, boci, hogy elmondta, / és ami még kurva jó, egy dél-tiroli /komplett szamba szakosztály! / És még egy vagy kettő furcsa rejtvény: / ikrek, de sziami ám! / Azaz ezt a faszit, ha a hormon feszíti, hát nem érdekli más semmi sem, / csak a lábatok közben az a cuki négy ajakú, magnetikus, bülbüszagú lény.”

Természetesen ez a szemlélet nem minden esetben kedvez a *dramma giocoso* teljes kibontakozásának. A tragikus epizódok némileg háttérbe szorulnak, vagy legalábbis veszítenek erejükből, hiszen az ironia, a humor mindvégig jelen van a parányi, suta ujj-báboknak köszönhetően. Hogy mégis eljutunk a világdramáig, az már az eredeti mű kérelmetlen és tönkretételmentes tökélyének köszönhető. Mivel a nyitány nem hangzik el, az érzékiség birodalmának háttörő zenei képe csak a zárójelenetben jelenik meg: a nyitány D-dúr *Molto allegro*-ja helyett be kell érünk a temetőjelenet és a második finálé monumentális d-moll szakaszával. Ez azonban mindenért kárpótol: a kvartett képes a saját műfajában majdnem ugyanolyan erővel kifejezni az érzékiség elszabadulását, mint az opera eredeti változata és a zenekar huszonöt hangszere. Csak a metafizikai kerettel marad adós az előadás, mivel az introdukción önmagában nem képes egyensúlyban tartani a zeneszerző szándékát.

Kapunk azonban helyette egy másfajta kettősséget: mind a bevezetőben (Don Giovanni, Donna Anna, a Kormányzó és Leporello első jelenetében), mind a kőszobor megjelenésénél bababútorok és csacska kellékek próbálják „lehúzni” a földre, a választott játéktéma bugyutaságának szintjére az opera (megszokott?) monumentális és háttörő zenei perceit. Viszont éppen ez a kettősség, a zene sötét tónusai

és a játék naivitása, már-már együgyűsége ad különös fényt az előadásnak. A híres, nagy operai előadásokon a kőszobor megjelenése nemrég még a zene hatását próbálta fokozni. Azt igyekezett megjeleníteni, amit a rendező szerint a zene kifejez. Volt olyan előadás, amelyik a kozmoszt ábrázolta a színpadon a kőszobor megérkezésekor, majd ebből alakult ki a főhőst elragadó alvilág.⁵ A *minimal art* szellemében fogant mostani vállalkozás semmit nem ismételt meg, ami a zenében hallható. Nem próbál versenyre kelni Mozart géniuszával. Inkább eljátszik a gondolatot, hogy meddig lehet szokatlan módon és szokatlan eszközökkel elmenni annak érdekében, hogy a világ egyik remekművét azok is megismerjék, akik soha életükben nem hallgattak végig egyetlen operát sem.

Van még egy bizarr kettőssége az előadásnak: Mozart elegáns és robusztus barokk dallamainak ütköztetése Paizs trágárságaival. Ahogy a zenei nyelv drámaisága fokozódik, úgy jut el a szöveg a legmerészebb káromkodásokig, amelyekben szintén a „társszerző” Leporello jár az élen. A „fordítás” prozódiailag szinte mindvégig tökéletesen idomul a zenéhez, a szavak durvasága viszont mintha versenyre akarna kelni Mozart szenvedélyével. Az ilyen versenyből pedig mindig Mozart kerül ki győztesen. Talán azért, mert remek humora volt, hiányzott belőle minden álszenteskedés és prüdéria. Számos darabja bizonyítja, hogy maga is kedvelte a sikamlós tréfákat.

Hogy Leporello/Sickratman egyben a Nagy Bábjátékos is, aki szó szerint és átvitt értelemben egyaránt kézben tartja az eseményeket, az sokáig konfliktusmentes, mulatságos helyzeteket teremt a színpadon. Aztán egyszer csak eljön a nagy pillanat, amikor a társszerző kénytelen rádöbbsenni, hogy nem ő irányít. Hogy át van vevve. Tirso de Molina, Molière, Lorenzo da Ponte és Puskin óta magasabb (égi? pokoli?) szellemek írják a sevillai szédelő és a kővendég történetét. Ekkor éktelen haragra gerjed, és ocsmány szavakkal küldi melegebb éghajlatra kenyéradó gazdáját. („Ez a kárhuzatos mocskok, akiről a Mester beszélt, hát ez te volnál, édes gazdám?”

5 Mint például Karajan 1987-es salzburgi rendezése.



Paizs Miklós és a By Heart kvartett tagjai

Úgyhogy akkor akár ölj is, ha úgy érzed természetesnek! Hát nehogy már a kiéletlen indíttatásaid frusztráljanak a halálba, nem?! Főleg, hogy jobb napokon amúgy is tízezeket ölnek meg. Te is beszálltál ebbe, a te döntésed, te tudod. De engem mi a faszér' keversz bele? [...] Hogyhogy mi a piccsa közöm hozzá? Bűnsegéd lettem, bazmeg!

Egy nyilatkozatában azt mondta Sickratman, hogy amit ő csinál, az sok embernek nem való. Igaza

van. Ha személyes ismerősök lennénk, nyilván engem is azok közé sorolna, akiknek semmi keresnivalójuk az ő színházában vagy a koncertjein. Mégis jól éreztem magam a *Don Giovanni* előadásán, és ez távolról sem csak Mozart géniuszának tudható be. Inkább annak az ellenmondásokkal teli szemtelenségnek, amely két egymástól fényévekre elhelyezkedő világot egy XXI. századi *Gesamtkunst* szellemében megpróbált közelebb hozni egymáshoz.

A PROVOCATIVE MOZART FAN

Miklós Paizs sings and plays as the solo performer in his puppet version of Mozart's *Don Giovanni*. A narrow little screen, just big enough for one person, stands in the middle of the stage. When our protagonist's head appears in it, it's like a close-up. Its constant presence lends special emphasis to every event in the opera, and draws special attention to this childlike, simple puppet play designed to reconstruct the story. The characters are depicted with finger puppets. The whole performance is childishly naive and cheeky. The actor doesn't *depict* the roles; he simply indicates who is singing. Every role is played in Paizs' voice; the voicing only differs in range. It is a real feat of acting and singing as the main features of all the characters unfold before us. Paizs' extraordinary expressiveness is at the center of this remarkable performance.



Anton Aicher (1859–1930)



Hermann Acher (1902–1977)



Gretl Aicher (1928–2012)



Barbara Heuberger



Salzburgi Marionettszínház TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

A Salzburgi Marionettszínházat Mozart *Bastien és Bastienne* című daljátékának bemutatójával alapította meg Anton Aicher szobrászművész 1913-ban – hét évvel a Salzburgi Ünnepi Játékok indulása előtt. Előadásai akkora sikert arattak, hogy még ugyanez év őszén sor került az első turnéra is. A repertoár folyamatosan gyarapodott, gyerekközönségnek szánt mesejátékokat rendeztek és általában Kasperl volt a középpontban.

A marionettszínházat esküvői ajándék gyanánt vette át apjától 1926-ban Hermann Aicher, aki technikai jártasságának köszönhetően egy igazi miniatűr színpaddá építette ki azt. Társulata a Mozarteummal együttműködve mind igényesebb operákat állított bábszínpadra. Nem telt el sok idő, s a „kis” Mozart-operák (*Apolló és Hyacinthus*, *A színgazgató*, és egyebek) is fölkerültek a műsorra.

Vendégjátékaival 1927 és 1934 között már Hamburgban, Bécsben, Hollandiában is megfordult, valamint egy nagyszabású Balkán-turnét is szervezett Isztambul, Szófia és Athén érintésével. 1936-ban aztán Moszkva és Leningrád következett, ahol ezeröttszáz férőhelyes nézőtérrel rendelkező termekben játszottak. Ehhez pedig új, nagyobb méretű bábukra volt szükség. Egészen különös attrakciónak számított *A hattyú halálát* eltáncoló legendás balerináról, Anna Pavlováról mintázott marionett.

A színházat 1940-től 1944-ig frontszínházként használták, majd amikor 1944-ben maga Hermann Aicher is bevonulni kényszerült, bezárták. A színház 1945-ben, azaz rögtön a háború végét követően folytatta működését: az első német nyelvű vendégjátékot Párizsban, a híres Champ-Elysées-n adták elő 1947-ben.

Mindezt egy mozgalmas turné, valamint vendégszereplések követték, továbbá új operákat, mindegyiket Mozart öt „nagy” operáját állították színpadra. 1971-ben Rossini *A sevillai borbély* című

művével nyitotta meg kapuit az új, immár saját igények szerint kialakított schwarzastraße-i épület. A színház vezetését Hermann Aicher 1977-ben bekövetkezett halála után lánya, Gretl Aicher vette át. Vendégjátékok sorozata következett egész Európa-, Amerika- és Ázsia-szerte. Az 1991-es Mozart-év alkalmából a *Così fan tutte*-t mutatták be Götz Friedrich rendezésében.

Az 1994/95-ös évad során az öt Mozart-opera mindegyikéről felvételt készítettek a Televízió megbízásából Peter Ustinov közreműködésével. A Salzburgi Állami Színházzal 1992 és 1997 között több együttműködés is létrejött. A salzburgi marionettek először 1996-ban szerepeltek a Salzburgi Ünnepi Játékok rendezvénysorozatán Weber *Oberon*jával, amelyet a kisméretű Festspielhaus színpadán mutattak be. Prokofjev *Péter és a farkas* című szimfonikus meséje egy újabb együttműködés révén a Salzburgi Húsvéti Ünnepi Játékok alkalmából 1998-ban valósult meg. A színház 85. születésnapján Hohensalzburg vára a „Marionettek világa” kiállítás megnyitásával tisztelgett a nagy múltú színház előtt. Az együttes 2001-ben hosszú idő óta először állt elő ismét prózai darab bemutatójával, Shakespeare *Szentivánéji álom* című vígjátékának marionettszínpadi változatával. Ezt követte 2003 decemberében Humperdinck operája, a *Jancsi és Juliska*. A 2006-os Mozart-év során a Salzburgi Ünnepi Játékok alatt huszonkét Mozart-operát tekinthetett meg a nagyérdemű. A Salzburgi Marionettszínház a *Bastien és Bastienne*, valamint *A színgazgató* előadásával járult hozzá a fesztivál programjához.

Két évvel később *A muzsika hangjai* című musical premierje ugyancsak jelentős sikert aratott. A salzburgi von Trappok megható család-történetének adaptációjára a Marionettszínház kizárólagos engedélyt kapott, hogy kidolgozza a világszerte ismert Broadway-musical szerfelett eleven bábszínpadi változatát.



Mozart operák Peter Ustinov közreműködésével – DVD-borítók



Prokofjev: Péter és a farkas. R: Grete Lindinger/Philippe Brunner, Díszlet és jelmezek: Marouan Dib

Csajkovszkij: *A diótörő*. R.: Klaus Gmeiner, Koreográfia: Leonard Salaz,
Színpadterv: Günther Schneider-Siemssen, Jelmezek: Marie-Luise Walek

Offenbach: *Hoffmann meséi*.
R.: Wolf Dieter Ludwig / felújított változat: Philippe Brunner,
Színpadterv: Günther Schneider-Siemssen,
Jelmezek: Bernd-Dieter Müller



Csajkovszkij: *A diótörő*



Johann Strauss: *A denevér*. R: Adi Fischer. Színpadtev: Günther Schneider-Siemssen, Jelmezek: Friedl Aicher



Saint-Exupéry: *A kis herceg*. R: Alexandra Liedtke, Bábok és jelmezek: Lane Schäfer, Színpadkép: Raimund Orfeo Voigt

Debussy: *A játékdoboz* –
Az előadás szereplői
Schiff Andrással



A 2010-es ittingeni Pünkösdi Napokra készült el Debussy *A játékdoboz* című művének bábszínpad verziója, amelyben Schiff András élőben játszott a zongorán a darabot. A következő évben a Salzburgi Állami Színházzal végzett közös munka eredményeként *A kis herceg*, 2012-ben pedig *A Nibelung gyűrűjének* kétrészes, rövidített változata is bábszínpadra került.

A színház alapításának századik évfordulóját az *Alice Csodaországban* című produkcióval ünnepelelték 2013-ban. A 2016/17-es évad *A kis herceg*, valamint *A varázsűvola* felújítását hozta.

Ezzel egy időben a Salzburgi Marionettszínház az UNESCO világörökségek listájára is fölkerült. A társulat a közelmúltban Mexikóban és Kínában is vendégeskedett; majd a Mozarteum Nemzetközi Alapítvánnyal közösen újra színpadra állította a *Bastien és Bastienne*-t, valamint *A színigazgatót* és a *Fideliót* a bonni Beethoven Fesztiválon. A Salzburgi Marionettszínház 1913 óta belföldön és külföldön több mint 270 alkalommal szerepelt előadásával.

(Forrás: Salzburgi Marionettszínház honlapja)

Goda Móni fordítása

SALZBURG MARIONETTE THEATRE

The sculptor, Professor Anton Aicher, made his début with his marionette theatre, performing Mozart's opera *Bastien and Bastienne*. In October 1913, he rented the gymnasium of the archiepiscopal Borromaeum Seminary in the Dreifaltigkeitsgasse and installed his Salzburg Marionette Theatre. It remained there for 49 years. Since 1913, the theater has undertaken 270 tours at home and abroad. In 2013, the theater celebrated its 100th anniversary with a production of *Alice in Wonderland*. The Salzburg Marionette Theater is now recognized as an UNESCO World Heritage Site.



Mozart: *Varázsfuvola*. R.: Géza Rech, Színpadtev: Günther Schneider-Siemssen, Jelmezek: Friedl Aicher

Isabelle Hofmann

A 100 ÉVES SALZBURGI MARIONETTSZÍNHÁZ

Gombos Jim, Mikes Kandúr, Pinocchio – a legtöbb felnőtt jobbra gyerekkori emlékeivel kapcsolja össze a bábszínházat, holott a bábszínház világa rendkívül magas színvonalat képvisel. Legjobb példaként talán a Salzburgi Marionettszínház kínálkozik, amely 2013-ban ünnepelte alapításának századik évfordulóját. A hagyományokhoz ragaszkodó társulat ekkor éppen Amerikában turnézott új produkciójával, az *Alice Csodaországban* című előadással, ugyanis ott érte el a nemzetközi áttörést csaknem hatvan évvel ezelőtt. Hazájában ezalatt nagyszabású kiállítással ünnepelték a Salzburgi Múzeum „100 éves a Salzburgi Marionettszínház” című látatáival nyújtott a mindenkori atmoszférát érzékeltető áttekintést Anton Aicher (1859–1930) életéről és munkásságáról.

„A bábok lelke a kezekben nyugszik. A lélegzet a kezeken keresztül jut el a figurába.” A szóban forgó *Alice* rendezője, Hinrich Horstkotte fejből idézi Gretl Aicher (1928–2012) vezérelveit. Az idős hölgy, aki a család harmadik generációs tagjaként irányította a vállalkozást, haláláig azon dolgozott, hogy tudását átörökítse a fiatal kollégáknak. A bonni születésű Horstkotte pedig gyerekkora óta a színház szívesen látott vendégei közé tartozik és felnőttként is jól emlékszik a szobrász és színházalapító Anton Aicher unokájára. „Gretl Aichernek legendás volt a marionettkereszt kezelésében megmutató virtuozitása.” – dicséri tovább a ma Berlinben élő opera- és színházrendező: „A marionettek hangszerek. Annál ügyesebben játszik valaki, minél többet gyakorolta.”

Mire egy bábjátékos átvehet egy főszerepet ebben a rangos házban, akár tíz évbe is beletelhet. Ha viszont egyszer sikerül eljutnia oda, hogy a némely esetben hét kilogrammot nyomó bábok egyikét s annak valamennyi mozdulatát uralni képes, újra és újra kézbe fogja venni azt. Ilyen volt Gretl Aicher parádés szerepe is Papagenóval Mozart *Varázsfuvolájában* – amely 1951-es bostoni premierje óta

a repertoár egyik legkedveltebb darabja. A színházvezetői pozíciót tartósan elfoglaló Aicher-unoka – a rendező becslése szerint – nagyjából hétezer előadás alkalmával irányította a madarász zsinórokat, méghozzá zseniálisan: „*már-már hihetetlennek tűnt, hogy azok az apró figurák nem hús-vér alakok*” – fogalmazott a *Chicago Daily Tribune* újságírója.

A legfrissebb *Alice*-produkció esetében aligha tud ellenállni a közönség. Amint kialszik a fény és felgördül a függöny, a produkció, amelyet szeptemberben a salzburgi Schwarzstraßen található törzs-helyen tartott bemutató ünnepelt, csaknem mágikus hatást fejt ki. Megigézve követjük a nyúl-üregbe pottyant leányka szurreális kalandozását, ahogyan rábukkan a fehér Nyuszira, a bolondos Kalaposra, a Hercegnőre, a Szív Királynőre és a többi különös alakra. A figurák oly mértékű vitalitást sugalló, saját életet élnek a színpadon, hogy időközben szinte el is felejtjük, hogy „csak” bábokról van szó, s hogy a hangok nem is belőlük, hanem a zenekar sorai felől érkeznek.

„Éppen ez a cél” – mondja Hinrich Horstkotte, majd hozzáfűzi: „*az illúzió eszközével dolgozunk, és azt reméljük, hogy sikerül beleragatni a közönséget is*”. A sokoldalú tehetséges művész, aki a rendezés mellett díszlettervezést és dramaturgiát is tanult, rendszerint a felszerelést is megtervezi előadásaihoz. Az *Alice* bábfigurája is tőle származik: terve alapján két szászországi faragó dolgozta ki. A szakma egyik kiváló mestere ő – ezt könnyedén felismerhetjük, hiszen hallatlan kifejezőerővel rendelkező, bohókás karakterek jöttek létre a segítségével, különösen az öregedő roksztárra emlékeztető Hercegnő, valamint a félreismerhetetlenül Viktória királynőről mintázott Szív Királynő alakjában.

Hinrich Horstkotte az *Alice* előtt – s erről ő maga számol be – már Humperdinck *Jancsi és Juliska* című meseoperáját (2003-ban), valamint a *Szentivánéji álmot* (2001-ben) is megrendezte a Salzburgi Marionettszínház számára. „*Engem megfertőzött a bábszínház*”

– magyarázza. *„Kisdiákként volt egy saját kis színpadom, amellyel rengeteget játszottam, mostanában azonban sajnos nem igazán jut rá időm.”*

Ezen nem is lehet csodálkozni, hiszen az operarendező igencsak keresett személy. Az 1990-es évek óta körülbelül hatvan művet rendezett (többek között a berlini, a chemnitz-i, a dessau-i és a bécsi operaházakban), az elmúlt évadban pedig épp Smetana művét, *Az eladott menyasszonyt* állította színpadra a bremerhaveni Városi Színházban.

Amikor az élő színészeket, valamint a bábokat szerepeltető színház előnyeiről és hátrányairól kérdezem, Horstkotte nem gondolkodik hosszan a válaszon: *„Normális körülmények között össze kell szedegetnem az embereket a szerepekre, a bábjáték esetében viszont ténylegesen én magam alakíthatom meg a szereplőket – pontosan aszerint, ahogyan a fejemben megszülettek.”*

A kreatív folyamat ugyanakkor időt vesz igénybe: az *Alice* például kétéves periódust követelt – messze többet, mint bármely másik „átlagos” színpadi produkció.

Mivel az időt és a pénzt egy marionettszínpadon mindig nagyon szűkösen mérik, a bábokat a kisebb szabású előadások esetén olykor újrhasználják – egészíti ki Barbara Heuberger, a színház jelenlegi igazgatója. Az ezres létszámot is meghaladó bábállomány esetében a találó szereposztás általában nem okoz nehézséget.

Heuberger, aki egy évvel ezelőtt vette át az intézmény vezetését, az első olyan személy a színház élén, akit nem fűznek rokoni szálak az Aicher-családhoz. A marionettszínpadhoz azonban már régóta kötődik, és természetesen töviről hegyire ismeri annak mozgalmas történetét is: Mozart *Bastien* és *Bastienne* című daljátéka óta (ez az a darab, amellyel Anton Aicher művészi marionettszínháza 1913-ban megnyitotta kapuit) százötven előadást ért meg – meséli. A salzburgi szobrászprofesszor kezdetben meséket, komédiákat és klasszikus drámákat, mindenekelőtt azonban operákat mutatott be a művész-kollégák köreiben.

Az Aicher által megalkotott salzburgi Kasperl-figura, Hanswurst, aki egészen az 1950-es évekig, mint anarchista szellem és nyers kommentátor állt

a középpontban – folytatja Heuberger –, mostanra a múzeumban foglalta el az őt megillető helyet.

Az első években rendkívüli nehézségekkel kellett megküzdeni. Az aprócska magánszínpadot, amely mindmáig pályázatos támogatásokból kénytelen fenntartani magát, az alkalmazottak után járó költségek a csőd szélére sodorták. A színház ma még kilenc állandó bábművészt alkalmaz, ők gondoskodnak a technikáról, a zenéről és a fényről egyaránt. Egykor azonban minden egyes figurához énekesek, beszélők és egy általában alacsony létszámú zenekar tagjai szolgáltattak élő kíséretet. A társulat óriási volt – el tudjuk hát képzelni, milyen nehéz lehetett megmaradnia egy ilyesfajta színháznak az első világháború alatt, a világgazdasági válsággal járó, nyugtalan húszas években, majd a nemzeti szocializmus idején.

A gazdasági helyzet csak az ötvenes évek elején megkezdődő, alapvető ésszerűsítést célzó törekvések mentén enyhült valamelyest. Hermann Aicher (1902–1977) 1926-ban vette át apjától a színpad vezetését és alakította ki – igen nagy lelkesedéssel – annak opera-profilját. Mindenekelőtt a vendég szerepléseket lendítette fel, a társulat az 1937-es németországi turnét követően (melynek során a hamburgi Műcsarnokban is vendég szerepeltek) Hollandiába, Belgiumba és a Balkánra is eljutott. Kiugró siker volt 1936-ban az egy hónapon át tartó oroszországi szereplés, majd egy évvel később Párizsban is felléptek, ahol elnyerték a vilákiállítás egyik aranyérmét. A második világháború kezdetén már propagandakellék, valamint frontszínház gyanánt használták a kisszínpadot, mígnem 1944-ben egy teljes évre bezárták. Hermann Aicher azonban nem adta fel, közvetlenül a háború vége után már a szövetségeseknek játszott, az ötvenes évek elején pedig Amerikába utazott, ahol megismerkedett a hangszalagot alkalmazó rögzítéstechnikával. Aicher azonnal felismerte az ebben a médiumban rejlő hatalmas lehetőséget, s ezt követően már teljes egészében hangfelvételtől játszotta a zenéket. Ez pedig a több nyelven történő előadást is lehetővé tette: bemutatókat rendezett angolul, olaszul, spanyolul, és amely nyelven éppen kellett, nem volt akadály többé. Ennek megfelelően a nemzetközi siker sem váratott sokáig magára.



Engelbert Humperdinck:
Jancsi és Juliska.
R: Hinrich Horstkotte
Zenei rendezés:
Andreas Schüller



Shakespeare:
Szentivánéji álom.
R: Hinrich Horstkotte és
Franz-Josef Grümmer, Zene:
Felix Mendelssohn Bartholdy,
Koreográfia: Peter Breuer





Richard Rodgers & Oscar Hammerstein II: *A muzsika hangja*. R: Richard Hamburger. Dísztlet: Chris Barreca, Bábok és jelmezek: Anita Yavich

A 20. század második felében a Salzburgi Marionettszínház meghódította a világot – először az USA-t, majd Japánt, később pedig Dél-Afrikát és Ausztráliát. 2009 óta az arab világban is vendégszerepelnek; 2012-ben már arab nyelvű szinkront készítettek Prokofjev *Péter és a farkas* című darabjához egy omani bemutatóra.

Az elmúlt harminc év során annyit utazott a társulat – meséli Barbara Heuberger –, hogy a hazai közönségnek, s különösen a fiatalabb generációnak szinte alig adódott alkalm a találkozáshoz. A jövőben ezért ismét szeretett törzshelyére kíván koncentrálni: az 1893-ban eredetileg a Hotel Mirabell számára létesített Fesztiváletteremre, amely immár negyven éve ad otthont a Salzburgi Marionettszínháznak.

Elismert énekesek, karmesterek és zenekarok adtak itt elő nagyszabású műveket, a legendás díszlettervező Günther Schneider-Siemssen (a Karajan által is igen nagyra becsült díszlettervező) pedig éveken keresztül a miniatűr színpadot használta kísérleti terepnek a Salzburgi Ünnepi Játékok előkészítése során. Itt hozta létre első projekcióit és holográfiáit, amelyek később nemzetközi szinten is elsöprő sikert arattak. Az igazán népszerű „vendég-szereplő” azonban Sir Peter Ustinov volt, aki

az öt nagy Mozart-opera összekötő szövegét mondta az 1990-es években.

Ezek közül négy jelenleg is részét képezi a repertoárnak: a *Szöktetés a szerájból*, a *Don Giovanni*, a *Figaro házassága*, valamint a verhetetlen *Varázsfuvola*, amely – mint Barbara Heuberger fogalmaz – voltaképpen akár minden áldott nap műsorra kerülhetne, annyira kedvelt és keresett a salzburgi nézők körében.

Papageno és fából faragott barátai természetesen a társulattal tartottak az Egyesült Államokba, és ez a produkció Amerikában is kimagaslónak bizonyult. Több mint hat tonna rakományt hajóztattak át a kontinensre, de útra kelt több tehergépkocsi is, ugyancsak az öt vendégdarab szállítása céljából. Az *Alice és A varázsfuvola* mellett Wagner (kétórás játékidőre rövidített) Ring-ciklusa is utazik, továbbá a *Jancsi és Juliska*, valamint *A muzsika hangjai* című musical, amely szintén nagy kedvence a színház mindenkori közönségének.

Hogy mennyire igényes volt a műsor az évtized folyamán és milyen kifejezően voltak megfestve és felöltöztetve az aprócska előadók, abból a színház alapításának jubileuma alkalmából rendezett kiállítás mutat be válogatást a Salzburgi

Múzeumban. A *Doctor Johannes Faust* (1914) Mefisztója, a *Figaro házassága* (1983) Almaviva grófnője vagy a *Hoffmann meséi* Coppélius-figurája mindössze három a Salzburgi Marionettszínház színvonalas programját reprezentáló több mint negyven báb közül.

A kronológia makacs követése helyett a főkurátor, Peter Husty csapatával egy, az Aicher név betűiből szerveződő, témák szerinti rendezés mellett döntött. Ennek megfelelően az „A” a kezdetet [Anfang], vagyis a Stájerországból származó művész Bécsi Akadémián végzett tanulmányait, az „E” a sikert [Erfolg] jelöli. E téma tárgyalásakor pedig önkéntelenül is az 1936-ban megvalósított, látványos oroszországi vendégszereplésre térünk vissza, amelyre mindekelőt A *hattyú halálát* tanulták be – azt a szerepet, amelyet Mihail Fokin koreográfus komponált meg Anna Pavlova prímabalerina részére, és amely világszerte a spicc-technika formailag tökéletes megtestesüléseként vált ismertté.

Anna Pavlova marionett bábja az alkotókkal, 1936.
Fotó: Salzburgi Marionettszínház – archív

Hermann Aicher számára a legnagyobb kihívást a táncosnő megmintázása jelentette. A produkció létrejöttének folyamatát egy dokumentumfilm örökítette meg, amely immár a Salzburgi Múzeumban igazolja – egy orosz lap tudósítását idézve – „Pavlova második születését”. Ennek a nagyméretű marionettnek a mozgatása, a karok, a lábak és a fej összhangba hozása öt játékost vett igénybe. Azóta sem dolgozták ki olyan részletesen egyetlen báb mozdulatsorát sem, és az együttes sem vállalt magára többé annyi fáradozást és kockázatot egy vendégszereplés miatt, mint akkor. A *hattyú halála* hatalmas sikert aratott, amelyet a Salzburgi Marionettszínház máig is történetének egyik mérföldköveként tart számon.

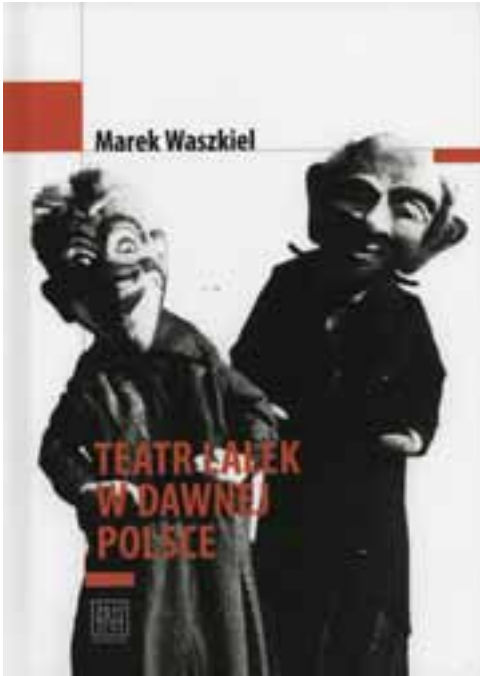
(2013. 10. 30. <https://www.kulturport.de/index.php/blog/theater-tanz/8221-salzbur-ger-marionettentheater-100-jahre-jung.html>)

Goda Móni fordítása



THE SALZBURG MARIONETTE THEATER TURNS 100

In 2013, the Salzburg Marionette Theater celebrated its 100th anniversary. At the time, the tradition-loving troupe was touring the United States with their new production, *Alice in Wonderland*, the same piece with which they achieved their international breakthrough sixty years prior. The ensemble was celebrated at home with a large-scale exhibition in the Salzburg Museum: “Salzburg Marionette Theater Turns 100” which offered an overview of the life and work of Anton Aicher (1859-1930). The author of this article gives an account of these 100 years, which includes a discussion of the present director of the theater.



Marek Waszkiel:
Bábszínház a régi Lengyelországban,
2018. Varsó



Marian Dąbrowski warszawski bábszínházának plakátja, 1912

Marek Waszkiel

MARIONETT AZ OPERÁBAN

LENGYEL PERSPEKTÍVA

A színházi funkcióval rendelkező bábok ősidőktől fogva jelen voltak az ember életében. A bábszínház viszont már fiatalabb műfaj. Alig ötszáz éve született a marionett-opera. Évszázadokon keresztül dicsőséget aratott, először mint a gazdagok szórakozása, a XVII. század közepétől pedig széles közönsége volt. És bár ez a műfaj adta meg a lendületet a különféle bábművészeti formák kialakulásához, szerepsére maga is fennmaradt. Valaki időnként mindig visszatér ehhez a hagyományhoz Keleten és Nyugaton egyaránt, mivel ez a művészi alkotásnak talán a legteljesebb formája. Összekapcsolja a zenei partitúrák végtelen gazdagságát, az emberi hang egyetemességét, a látványtervezők plasztikus képzeteletét és a bábművészek által készített, zsinórokon mozgatott mesterséges lények, a marionettfigurák életre hívásának egyre ritkább ajándékát. A báboperának minden részlete kreatív műalkotás.

A zene és az ének mindig lenyűgöző. Ehhez már hozzászoktunk. Hiszen az opera továbbra is él. Minden nagyvárosban van operaház, amely gazdag nemzetközi repertoárt kínál. De a bábok ritkaságszámba mennek. Bár rengeteg bábszínház létezik, legtöbbször a gyerekközönséggel társítjuk, és lenézzük őket a „magas” művészetben. Helytelenül! A felnőttekhez szóló bábeldadások többszázados hagyománnyal és remekművekkel rendelkeznek, csak hogy az elmúlt évtizedek legkiválóbb lengyel bábművészeit említsük: Władysław és Zofia Jarema, Leokadia Serafinowicz, Jan Wilkowski, Andrzej Dziędziul, Wiesław Hejno és Piotr Tomaszuk, aki épp a bábeldadások által alapozta meg színháza, a *Teatr Wierszalin* hírnevét, amely ugyebár nem gyermekszínház. Rajtuk kívül, nem véletlenül, Tadeusz Kantorról, Józef Szajnáról, Leszek Mądzikról is szót kell ejteni. Nemzetközi viszonylatban pedig a nagy-szerű bábművészek listájának se vége, se hossza. Az összes báb között a marionett az uralkodó, ez a zsinórokon (egyszerűbb esetben dróton) lógó báb,

amelyeket a bábjátékos kezében lévő speciális kereszt tart össze. A kereszt a marionett lelke. A kereszt megépítése és a mozgó rudak, billentyűk és gyűrűk különféle elhelyezése a nagy bábművészek egyéni dolga. Régebben titokként őrizték a kereszt elkészítésének és a zsinórok felfüggesztésének módját. Ha csödbe mentek, és el kellett adniuk legértékesebb tárgyaikat, a marionetteket, levágták róluk a zsinórokat a kereszttel együtt. A marionett a zsinórok és a kereszt nélkül már csak egy szép szobor volt, egy egyszerű baba színpadi funkció nélkül.

Kinézetre és mozgásra a marionett az élő emberhez hasonlít, ugyanakkor nagyon távol is áll tőle. A marionettel való játék precizitást, koncentrációt, nagy gyakorlatot és tehetséget kíván. Nem mindegyik bábjátékos ért a marionettekhez, ahogy nem minden zenész tud zongorázni és hegedülni is. A bizonytalan lépéseket, a kéz remegését, a mozdulatok merevségét vagy a bábok – a darab szereplői közti kapcsolat hiányát nem lehet színházi effektekkel vagy színpadi ötletekkel elrejteni. A marionett-játékosnak tökéletesen kell játszania. A marionett-színház mindenekelőtt egyéniséget követel meg a színésztől, sajátos remeklést a bábmozgatásban. Ez a mesteri tudás két tényezőtől függ: a báb felépítésétől és a mozgató képességeitől. Egy ügyes marionett megkonstruálásával rengeteget kell próbálkozni, kiválasztani az alkalmas keresztet, eltalálni a megfelelő anyagot, a báb helyes súlyelosztását. Az igazán jó marionettkészítőkből világviszonylatban sincs sok. A mozgatás technikája viszont nem csak a mozgató tehetségén múlik, hanem mindenekelőtt fáradtságos munkán és állandó gyakorláson. Hiszen a marionett virtuozitást kíván.

A marionett-operának, bár ma a ritkán használt színházi műfajok közé tartozik, megvan a maga hosszú története. Az olasz színházi hagyományokból származik. A ma ismert legkorábbi marionett-operaelldadások a XVII. sz. második feléből származnak.

A bíborosi palotában kerültek bemutatásra, mint például Antonio Maria Abbatini *A kék színésznoje* Giovanni Lorenzo Bernini díszletével 1668-ban, amely IX. Kelemen pápa megrendelésére készült Rómában. Nem sokkal később a marionett-opera már nyilvános látványossággá vált. Párizsban létrejött a *Théâtre des Bamboches* operaszínház, melyet egy olasz bábművész, La Grille vezetett. A XVII. századi báb-opera alapvetően különbözött attól, amit ma a műfajról gondolunk. Nemcsak énekeltek benne, de ezek valóban a zenei szálla támaszkodó előadások voltak, amely azonban főleg a színpadi trükkök, az átváltozások és a látvány gazdagságát voltak hivatva hangsúlyozni.

A bábopera virágkora a XVIII. század volt. Nehéz lenne bábopera-társulatokról beszélni abból az időből, de marionett-operaelőadásokat vagy operaparódiákat minden korabeli színház műsorában találhatunk. A marionett-opera a XVIII. századi udvari báb-társulatoknál is dominált egész Európában. A leghíresebb színházak a császári udvarban működtek Bécsben, és főleg Esterházy Miklós herceg kastélyában Eszterházában. Ezt a színházat a XVIII. század '60-as éveitől Joseph Karl von Pauersbach vezette, és itt dolgozott Joseph Haydn is, aki néhány évtizeden keresztül (1761-1790) a hercegi udvar hangversenymestere volt. Ennek az udvari marionettszínháznak Haydn több operát írt, pl. *Dido, Genovéva IV., Boszorkányszombat*, amelyek közül csak kettő maradt fenn teljes egészében, a *Philemon és Baucis*, valamint *Az égő ház*. Maga Haydn is rendelkezett egy saját, házi marionettszínházzal, akárcsak sok más művész, tehetősebb ember vagy akár uralkodó.

Az udvari marionettszínház Lengyelországban a XVIII. század ötvenes éveinek elején honosodott meg. Elsőként Hieronim Florian Radziwiłł rendezte be Białá Podlaska-i rezidenciájában (a marionettek bemutatásra kerültek Słuck várában is, Hieronim herceg másik lakhelyén). A különféle látványosságokat kedvelő Hieronim herceg 1753 őszén meghívott egy művészcsoportot Bécsből, akikkel egy bábművész házaspár is érkezett: „a komédiás hórihorgas ember a feleségével, marionettjeik vannak, csakhogy hiányzik belőlük a tökéletesség”. A bábos

bizonyos Helman volt, német vagy osztrák, a színháza pedig minden bizonnyal bonyolult lehetett, ha a felállítása és az összeállítása („tökéletessé tétel”) négy napig tartott. De a felszerelése kétségtelenül különbözött a szerény vándorbábszínházakétól. A mágnesszínházak nemcsak jelentős mennyiségű jól megformált és szépen felöltötött bábbal dicsekedhettek, hanem ragyogó világítással, és legfőképp olyan gazdag masinériával, amely lehetővé tette a változtatások véghezvitelét és a különféle speciális trükkök alkalmazását. Az 1754-ben a Białá Podlaska-i várban frissen átadott „*komedy-hauzban*” a marionettszínház a nagyszínház kürtőjében helyezkedett el és szükség esetén köteleken engedték le. A művészek Słuck és Białá Podlaska között utazgattak, és különféle előadásokat mutattak be, köztük marionett-darabokat is, bár az akkori műsört nem ismerjük. Valószínűleg Herman marionettszínháza 1760-ban, Hieronim halála után bátyja, Michał Radziwiłł herceg rezidenciájára, Nieświezbe került. Onnan – feltehetőleg – Jan Klemens Branicki atamán uradalmára Białystokba, minthogy az elkövetkezendő években minden valamire való kelet-lengyelországi udvarban működött egy marionett-mágnesszínház egészen a XVIII. század 70-es éveinek kezdetéig.

Egyre több marionett-társulat vendégeskedett a különféle mágnesszínházakon. Az egyik termet például Franciszek Ryx, a Várban és a Łazienki palotában lévő királyi magán-színházak adminisztrátorának varsói házában „német marionettek termének” neveztek. Poniatowski Szaniszló August, az utolsó lengyel király kifejezetten szimpatizált a marionett-előadásokkal, bár azt nem tudjuk, hogy marionett-operát nézett-e.

A Lengyelországot járó, XIX. századi marionettszínházak műsorából nem hiányzott az opera, a balett és a pantomim. Főleg a század második felében használtak fel gyakrabban operarészleteket, egyes áriákat, amely különböző műfajok eltérő részeit összekapcsoló, nagyszerű marionettrevük létrehozását tette lehetővé. Az első lengyel marionett-társulatok is az operához nyúltak. Marian Dienstl-Dąbrowának a XX. század elején Varsóban működő Bábszínháza (ahol kizárólag marionettekkel játszottak) operákat



Vittorio Podrecca (1883–1959)

és operetteket is műsorra tűzött: Pergolesi *Az úrhatnám szolgálóját*, Mozart *A színingazgatóját*, illetve a *Bastien és Bastienne*-t, Offenbach *A két vakját*, ezen kívül jeleneteket Karol Hubert Rostworowski *Menyegző* c. operájából, amely Wyspiański azonos című drámájából készült. Dienstl-Dąbrowa kiváló képzőművészeket, zenészeket, színészeket és énekeseket foglalkoztatott a társulatában. Hiányoztak viszont a bábművészek, akik magas színvonalon mozgatták volna a bonyolult bábokat. A játékosok képességei biztosan fejlődtek, ezt a fennmaradt kritikák bizonyítják, de valószínűleg nem jutottak el a tökéletességig a színház működésének tizenegynéhány hónapja során. Dienstl-Dąbrowa rögtön az I. világháború után Lwowban visszatért a marionett-színházzal kapcsolatos ötleteihez, de ez a kezdeményezése se tartott ki sokáig. A marionett-operához fűződő álmait élete alkonyán még egyszer megpróbálta megvalósítani. Már a II. világháború után, az 50-es évek közepén a sajtó hasábjain tette közzé elképzelését a marionett-opera megalapításáról. Felajánlotta használatra saját bábjaikat,

amelyek mindkét világháborút túléltek. A javaslatra senki nem jelentkezett. Nem tudjuk azt sem, mi történt a bábjaival.

A legnagyobb hírnevet Európában és a világon a XX. század első felében az olasz Vittorio Podrecca szerelte marionett-társulatával, a római *Teatro dei Piccoli*val, amely a nagy, XIX. századi operákat és operarészleteket játszó revűszínházakhoz kötődött. Podrecca néhányszor Lengyelországban is vendégeskedett. A fellépései tömegeket vonzottak, a sajtó lelkesedett, az első, 1928-as, csaknem három hónapig tartó, számos lengyel várost érintő látogatásakor több tucat előadást tartott. Podrecca akkor játszotta többek között Rossini *A sevillai borbélyát*, Giovanni Bottesini *Ali Babáját*, Respighi zenésballett-mesejátékát, a *Szerelem és varázslatot*, részleteket a *Gésák* c. operettből és számos esztrádműsort. A zenekart Emilio Cardallini vezényelte, a római és a madridi királyi opera művészei énekeltek. A következő előadásokon a műsorban szerepelt többek között *Az úrhatnám szolgáló*, Mozart *Don Giovanni*ja, Respighi *Csiperkőzsidája*. Produkcióiban megvalósult

a marionettek összekapcsolása más művészeti ágak vonzerejével, nem csak a színházzal vagy a zenével. Egy korabeli kritikus írta akkoriban: „Azt, amit a kubizmus a festészetben igyekezett megfejteti, a marionettszínház teljes egészében és láthatóan elérte; geometriai formák által tárja eléink a látható világ misztikus értelmét.”

A mai, marionett-operaelőadásokra specializálódott csekély számú társulat egyike a Salzburgi Marionettszínház. Az Anton Aicher által alapított színház műsora sokáig Mozart operáira támaszkodott (*Don Giovanni*, *A varázsfuvola*, *Szöktetés a szerájból*, *Figaro házassága*), de játsszák Rossini *A sevillei borbélyát*, Humperdinck *Jancsi és Juliskáját*, Csajkovszkij *Diótörőjét*, Prokofjev *Péter és a farkasát*, sőt Wagner tetralógiáját, *A Niebelung gyűrűjét* is, ezen felül egy teljesen más dramaturgián alapuló zenei repertoárt (pl. Shakespeare / Mendelssohn *Szentivánéji álom*), sőt zene nélküli előadásokat is bemutatnak, mint például a *Hófehérke és a hét törpét*, vagy az *Alice Csodaországban*. A Salzburgi Marionettszínház a világ egyik legismertebb marionettszínháza. A gondosan kidolgozott díszletek és kellékek között zajló

ragyogó bábjátékot csodálatos énekszólam egészíti ki a manapság leggyakrabban játszott felvételekről. A klasszikus marionettek lenyűgözőek, bár egyre ritkábban lehet velük találkozni. Gyakrabban látjuk őket az utcán egy vándorbábos kezében, mint a színházban. Salzburgon kívül a Bodeni tó mellett működő Lindauer Marionettenoper állandó társulata is a marionettoperákra specializálódott. A társulat a németországi Lindau Városi Színházához tartozik, a színház épületében saját teremmel, közel 20 fős együttesel és vonzó, operát és balettet is bemutató repertoárral rendelkezik (*Carmen*, *Traviata*, *A varázsfuvola*, *A sevillei borbély*, *Hattyúk tava*). Mindezeket Bernhard Leismüller irányítja, aki egyike az olyan marionetttrajongóknak és -virtuózoknak, akik nélkül ez a művészeti ág nem létezhetne.

Nem olyan régen láttam Lindauban a *Szöktetés a szerájból*-t. Bár a marionettopera bemutatója tizenegynéhány évvel ezelőtt volt, a következő fél évszázadban is ugyanazt az élményt fogja nyújtani a nézőknek. Nem csak azért, mert itt újra meg lehet hallgatni – igaz, nem élőben, hanem kiváló hangfelvételtől – az elbűvölő (de már régen elhunyt)



Vittorio Podrecca bábjai



Mozart: *A varázsfuvola*.
Salzburgi Marionettszínház



Richard Rodgers-
Oscar Hammerstein II:
A muzsika hangja.
Salzburgi Marionettszínház



Lewis Carroll:
Alice Csodaországban.
Salzburgi Marionettszínház



Mozart: Szóktetés a szerájból.
Lindai Marionettopera



Mozart: A varázsfuvola.
Lindai Marionettopera



Csajkovszkij:
A hattyúk tava.
Lindai Marionettopera

amerikai szopránénekesnőt, Arleen Auger-t Constanza szerepében, a Lipcsei Rádió énekkara és a Drezdai Staatskapelle mesteri felvételét a már szintén rég eltávozott Karl Böhm vezényletével. A felvételtől elhangzó zene és ének tökéletességével összhangban áll a marionett világa. Mindez valamiféle bepillantást enged a mágikus valóságba, amely már régóta nem létezik. Mert hiszen mit érdekel minket Constanza és Blonde szökési kísérlete Szelim pasa szerájából? A mi figyelmünket a produkció minősége köti le. A zenét és az éneket megőrizte a hanglemez, végtelenszer újra lehet hallgatni és mindig csodálatos lesz. De a bábokat élőben látjuk és az összhatás az őket mozgatóktól függ. Nemezszer megesik, hogy olyan bábjátékosokat látunk, akik néhány perc után elvesztik a kapcsolatot a közönséggel. Itt ez másképp történik. Minden jelenet, helyzet, a mozdulatok részletei fokozzák az érdeklődésünket. Megfigyeljük a kéz szinte észrevétlen megremegését, a fej oldalra billenését, a nyak kinyújtását, a léptek elaprózását, a test meghajlását, a karok széttárását, az ugrásokat, a szökelléseket, mintha varázslat kerített volna hatalmába bennünket. A terem zsúfolásig tele felnőtt közönséggel, az elején innen is, onnan is kedves, de naiv kommentárok és nevetések hallatszanak – milyen mókások ezek a kis bábok! De minden egyes perccel sűrűsödik a nézők figyelmé és összpontosítása. Ahogy nézzük a virtuóz zongoristát, aki a zenerajongók figyelmét leköti testének legkisebb és látszólag jelentéktelen mozdulatával, ugyanígy nem tudjuk levenni a szemünket a színpadon lévő különleges marionettekről. A nagyszerű játék, a játékosok magabiztos mozgása, a bábok tökéletes egyensúlya, az alkotók meglepő elképzelése az egyes szereplők karakterének megformálásáról, a színek tündérijátéka – valóban egy csodálatos visszatérés valamihez, ami – úgy tűnik – szinte már nem is létezik.

Az utóbbi évtizedekben Lengyelországban is megpróbálták két ízben feltámasztani a marionett-operát. Mindkét kezdeményezés a Varsói Kamaraoperából indult. Az igazgatói posztot sok éve betöltő Stefan Sutkowski, konzultálva a kiváló bábművésszel, Jan Wilkowskival, 1979-ben sikeresen újraindította

a Marionettek Operaszínpadát. Levelezés kezdődött a salzburgi bábművészekkel, akik együttműködést és segítséget ajánlottak fel a technikai titkok elsjátításában. *„Mindig nyitottak vagyunk a tapasztalatcserére – írták, – annál is inkább, mivelhogy igyekszünk szélesíteni a művészi inspirációinkat. Meg vagyunk róla győződve, hogy a közös szakmai tanácskozásaink során értékes művészi impulzusok jöhetnek létre.”* Szorosabb együttműködés a salzburgi és a varsói társulat között nem alakult ki. Lesław Piecka bábművész, aki a białystoki Színiakadémián hosszú évek óta a marionettjáték technikáját tanította és Lengyelországban a technika legkiválóbb specialistája volt, saját tapasztalataira és kutatásaira támaszkodva irányította a varsói társulatot. Piecka saját, białystoki tanítványai köréből választotta ki a társulat tagjait. A Színpad 1981-ben kezdte meg működését Haydn *A patikus* c. operájának premierjével. A játékosokhoz csatlakoztak a Varsói Kamaraopera szólistái és zenekara. Az előadásokat mindig az élőben fellépő énekesek és a zenekar közreműködésével mutatták be. Két évvel később az ausztriai Villachban volt Prokofjev *Péter és a farkasának*, illetve Saint-Saëns *Állatok farsangjának* premierje, aztán – újra Varsóban – *Az úrhatnám szolgáltól*, majd megint Villachban a *Bastien és Bastienne* premierje.

Egy lengyel publicista *Az úrhatnám szolgáltól* premierje kapcsán, melyre 1986-ban a régi Skarb mozi termében, a Pénzügyminisztérium épületében került sor, ahol ideiglenesen működött a Színpad, ezt írta: *„Talán ezúttal a Pénzügyminisztérium is meggyőződik róla, micsoda aranyalmát őriz a székhelyén.”* Sajnos nem győződött meg. Az állandó helyszínnel való gondok jelentették a legnagyobb problémát a társulat számára, így több előadást tartottak a számos külföldi turné során, mint Lengyelországban. 1991-ben végül feloszlottak.

Lesław Piecka néhány alkalommal megpróbált visszatérni a marionett-operaszínpad gondolatához. 2000-ben sikerült újraindítani Gdańskban a marionett-opera működését „Gdański Marionettopera a Régi Városházán” néven. A marionettszínészekhez csatlakoztak a gdański Zeneakadémia végzett és még tanuló növendékei *Az úrhatnám szolgáltól*



Mozart: Szöktetés a szerájból.
Rendező: Lesław Piecka,
Tervező: Marlena Skoneczko.
Varsói Marionettopera,
Premier: 2014. 09. 19.
Fotó: Marek Zamojski



Mozart: Szöktetés a szerájból.
Rendező: Lesław Piecka,
Tervező: Marlena Skoneczko.
Varsói Marionettopera,
Premier: 2014. 09. 19.
Fotó: Marek Zamojski



felújításához. Mégis rövid előadássorozattal zárult az egész.

2014-ben a Varsói Kamaraopera ismét a marionettopera-társulat reaktiválásának ötletével fordult Lesław Pieckához. Megszületett a *Szöktetés a szérájból* megható bemutatója. Alig több mint egy évvel később *Az úrhatnám szolgáló* új verziója jelent meg, amelyet ezúttal a Łazienki királyi palotában mutattak be, talán épp ott, ahol a király, Poniatowski Szaniszló Augustuszt a XVIII. század végén nézte a báboperákat. A Łazienki palota ideális helynek tűnt a marionett-operához. Mégis, a marionett előadások egyre ritkábban bukkantak fel a Varsói Kamaraopera repertoárjában, 2017-ben pedig teljesen eltűntek. Ez az utolsó kezdeményezés projekt formájában jött létre, sosem épült be szervesen a Kamaraopera programjába, így észrevétlenül tűnt el. Megmaradtak a bábok, a díszletek és a színpadtervek.

Valakinek vajon eszébe fog még jutni valaha egy folyamatosan működő marionettopera megalapítása? Lesznek-e még olyan rajongók, mint Joseph Conrad, aki száz évvel ezelőtt ezt írta: „A marionettek gyönyörűek. Az ő rendíthetetlenségük szerelemben, bűnben, örömben, bánatban – heroikus, emberfeletti, lenyűgöző. Nézni azt a merev erőszakot, amivel egymásra vetik magukat, hogy ölelkezzenek vagy harcoljanak egymással, maga a gyönyör... Szerelem ezeket az élettől megfosztott, mégis a halhatatlansághoz oly közeli marionetteket.”

(Héda Veronika fordítása)





Pergolesi: *Az úrihatárnám szolgálo*. R: Lesław Piecka, T: Aleksander Maksymiak. Varsói Marionettopera; Premier: 2016. 02. 26. Fotó: Marek Zamojski

THE MARIONETTE IN THE OPERA

Puppet opera made its appearance only about 500 years ago. At first, it was meant for the rich, but from the mid-17th century on, it served as entertainment for a much wider audience. This genre has given impetus to the emergence of many other forms of puppetry, but someone always returns to this tradition since it is perhaps the most complete form of artistic creation. It combines the infinite richness of musical scores, the universality of the human voice, the vibrant visions of set designers, and the increasingly rare gift of giving otherwise inanimate objects, marionettes, life by moving the strings which support them. Every detail of the puppet opera is a creative work of art. The golden age of puppet opera dates back to the 18th century, when court puppet troupes were dominant throughout all of Europe. In Poland, court puppet theater came into existence in the early part of the 1750s. Almost every court in Eastern Poland had a puppet theater until the beginning of the 1770s. Programs of Polish marionette theaters of the 19th century always included opera, ballet and pantomime. At the beginning of the 20th century, Marian Dienstl-Dąbrowa's Puppet Theater in Warsaw also added operas and operettas to their program. After the closing of the theater, Dienstl-Dąbrowa repeatedly returned to the idea of establishing a marionette opera, but her plans never materialized. In the past few decades, there have been two attempts at resurrecting the puppet opera in Poland. Both initiatives originated from the Warsaw Chamber Opera. In 1979, Stefan Sutkowski restarted the Marionette Opera Stage. Later, Lesław Piecka tried to return to the idea of the puppet opera on numerous occasions, but marionette performances appeared less and less frequently in the repertoire of the Warsaw chamber Opera, and in 2017, they disappeared completely.



Az UNIMA 90. évfordulója prágai ünnepségének résztvevői





Nina Malíková

AZ UNIMA 90. ÉVFORDULÓJÁNAK PRÁGAI ÜNNEPSÉGE

Az UNIMA megalapítása kilencvenedik évfordulójának prágai ünnepségsorozatát úgy terveztük el, mint a bábjátás szakembereinek, a bábjáték jeles személyiségeinek, az UNIMA, valamint a bábszínházi és színházi nyilvánosság képviselőinek négy napos találkozóját. A rendezvényre 2019. június 6. és 8. között került sor.

A ünnepségsorozat fontos része volt *Az UNIMA jelentősége a bábművészet elismerése és fejlődése szempontjából a 20. században és víziói a 21. század számára* című konferencia, melyre június 7-én a Művészeti Intézet és a Színházi Intézet szervezésében került sor; a védnökséget a Kulturális Minisztérium UNESCO-bizottsága vállalta.

A konferencia bevezetőjeként Karen Smith, az UNIMA alelnöke felolvasta a szervezet elnöke, Dadi Pudumjee üdvözlését, utána a svéd Michael Meschke mondta el markánsan személyes, s ugyanakkor kritikus hangvételű vallomását a szervezetről: tudni kell, hogy éveken át annak csúcsvezetésében tevékenykedett. Másodikként pedig a bábosok fiatal nemzedékének képviselője, a Spejbl és Hurvínek Színház igazgatónöje, Denisa Kirschnerová a bábos hagyomány továbbélésének jelentőségét hangsúlyozta.

A konferencián több szempontból is értékelték az UNIMA mint bábos szervezet jelentőségét a bábművészet fejlődésében és propagálásában, mégpedig az európai kezdetektől az egész világra kiterjedő hatásáig. A konferencia három részből állt: az elsőt az 1929-ben Prágában életre hívott UNIMA kezdeteire pillantottak vissza, amikor a szervezet tevékenysége főleg az európai országokra – Csehszlovákiára, Franciaországra, Belgiumra – irányult; ebben a részben Nina Malíková, Edi Majaron és Alain Lecucq előadásai hangzottak el. Szó esett

arról a tevékenységről is, amely más országokban (Oroszországban, Angliában, Olaszországban, Németországban) zajlott, s a kongresszusok és a különböző események egész sorára tanúként emlékező Penny Francis is felszólalt. Ugyanígy megemléendő Nina Monova, Cariad Astler, Cristina Graziola és Mascha Erbelding neve is. Arról, hogy miként alakult meg és működött az UNIMA Szlovákiában, Japánban és Amerikában, Ida Hledíková, Takaki Kida és John Bell beszélt. Az utolsó rész témái között az UNIMA mostani helyzete és a fiatal nemzedék körében kiváltott visszhangja szerepelt: a prágai Színművészeti Akadémia Bábművészeti Tanszékét képviselő Kristýna Täubelová beszélt minderről. Néhány előadás technikai okokból nem hangozhatott el, ezeket a *Loutkář* soron következő számaiban olvashatják.

A konferencia lelkes visszhangot váltott ki mind az előadók, mind a vitában részt vevő szakemberek, valamint a meghívott vendégek és az UNIMA cseh központjának tagjai körében. Michael Meschke 1968 augusztusában Prágában forgatott, nagyon erős érzelmi töltésű filmje s egyúttal művészi tanúságtétele méltó lezárása volt egy olyan találkozóknak, amelyen – többek között – a demokratikus alapelvekről és az együttműködésről is beszéltek.

Az ünnepségek akkor zajlottak, amikor a világ legnagyobb és legrégebb színpadművészeti és színpadépítészeti kiállítása, a Prágai Quadriennálé, s programjuk részeként egy, a bábok kiállításával foglalkozó vitafórumra is sor került a rendezvény keretében.

A Prágai Quadriennálé és az UNIMA évfordulós ünnepségének résztvevői számára kellemes meglepetést jelentett az a vita, amely a bábokat és

a bábművészetet bemutató kiállítások kapcsán zajlott. A közönség érdeklődésének nemcsak az volt az oka, hogy olyan területről esett szó, amely a Prágai Quadriennálé kiállításain évek óta nincs jelen, ugyanakkor viszont a szakemberek közössége és a közvélemény is nagy érdeklődést tanúsít a bábművészet, mint a képző- és színházművészetet összekapcsoló jelenség iránt. Akik hozzászóltak a témához, a bábmúzeumokban és a bábművészeti kiállításokon szerzett tapasztalataikból indultak ki. A résztvevők számára ez alkalmat jelentett a bábművészet, valamint az általuk képviselt országok egyes gyűjteményeinek népszerűsítésére. A vitát Martina Černá és a *Loutkář* főszerkesztője, Kateřina Lešková Dolenská vezette; a hozzászólások felkészültségről tanúskodtak, és a népes közönség érdeklődéssel hallgatta az elhangzottakat. A vita egyúttal az UNIMA kilencvenedik évfordulójához kapcsolódó ünnepséget is népszerűsítette. A Csehországban található gyűjteményekről a Nemzeti Múzeum színházi részlegét képviselő Lenka Šaldová és a chrudimi Bábművészeti Kultúrák Múzeumának igazgatónője, Simona Chalupová adott tájékoztatást. A külföldi vendégek bemutatták a müncheni városi múzeum bábgyűjteményét (Mascha Erbelding), az Obrazcov nevét viselő moszkvai bábmúzeumot (Nina Monova). John Bell az atlantai bábművészeti múzeum és központ tevékenységét ismertette.

Az évfordulós ünnepségek részeként a Cseh Centrumok Rytířská utcai galériájában megnyitották az *UNI...micsoda? UNIMA! 100 ország, 90 év, 1 szenvedély* című kiállítást, amely az UNIMA múltját és múltbeli szerepét is felidézte. Az UNIMA megalapításában kezdettől vezető szerepet betöltő cseh bábművészetet a kiállításon František Vitek gyönyörű és mindmáig csodált díszletei képviselték, amelyeket a DRAK Színház *Eulenspiegel* című előadásához készített. A kiállításához kapcsolódóan egy könyvet is bemutattak: az *UNI...micsoda? UNIMA!*, a szervezet történetét térképezi fel a kezdetektől a végzetes 1969-es évig, amikor Prágában sor került az UNIMA utolsó kongresszusára. A könyv ritkaságszámba menő anyagok és tanúságtételek sokaságát tartalmazza, és nemcsak az UNIMA ünnepségéhez, hanem történetének feltárásához is hozzájárul.

A zsűfolt délutánt az ünnepélyes UNIMA-est zárta a Bábok Birodalmában, ahol az este folyamán egyaránt szerepelt a plzeňi Bábsház a Bódében, valamint a Spejbl és Huvínek Színház; Tchantchès alakját a Théâtre à Denis-t képviselő Denis Fauconnier keltette életre, Pulcinella Torinóból érkezett és Gianluca di Matteo jelenítette meg; Punchot a Hand to Mouth Theatre társulata mutatta be, Guignolt pedig Gustave Amoureux, a La compagnie M.A. társulatának tagja, aki Lyonból érkezett. Kasperl sem hiányzott: őt a pforzheimi Wolfgang Bürger mutatta be, egy filmbejátszásban pedig az orosz Petruska köszöntötte a publikumot a Hradec Králové-i DRAK emlékezetes előadásából. A közönségnél egyértelműen Punch és Judy aratta a legnagyobb sikert, ragyogóan életre keltett Pulcinellaként pedig Gianluca di Matteo. A nézők figyelmét aligha kerülte el, hogy az összes figura felvonult, amely Bohumír Koubek szobrászművész emlékezetes domborművén szerepel, és amely a Bábok Birodalma bejáratánál látható.

Az UNIMA-est egyik-másik hőszével a nézők Liberecben és Prágában találkozhattak. Június 6-án a Naiv Színházban a régi híres lovagregények történeteinek alapuló *Kalábriai szépség* című előadásra került sor hagyományos bábokkal és Tchantchès alakjával, június 8-án pedig Prága felvonulási terén, a Letnán találkozhattak újra a kedvelt vígjátéki hősökkel a nézők. Guignollal, Punchcsal és Judyval a Nemzeti Mezőgazdasági Múzeumban, majd később Pulcinellával is a Scarabeus Galériában.

A külföldi vendégek ezen a napon a plzeňi Alfa Színházba látogattak el, ahol láthatták egy születőben lévő előadás, a *Tolvajok cirkusza* próbáját. Aztán már csak a meghatott búcsúzás következett, vendégektől és hazaiaktól egyaránt, s az UNIMA megalapításának kilencvenedik évfordulója alkalmából rendezett prágai ünnepségsorozat véget ért.

Valóban nagyszabású volt, a résztvevők mind-egyike méltányolta, de a szervezőkben és néhány beavatottban mégis maradt némi keserűség. Az UNIMA elnöke, Dadi Pudumjee az utolsó pillanatban lemondta a részvételt, és a főtitkár, Idoya Otegui is ugyanígy tett. Az UNIMA Cseh Központja és a főtitkárság között pedig mindvégig igencsak

neurotikus levelezés zajlott annak tisztázása körül, kinek milyen joga van az UNIMA hivatalos ünnepeiségének megrendezésére. (Az egészen „hivatalosra”, melynek egy további kiállítás és kerekasztal-beszélgetés is része volt, Charleville-ben került sor szeptember közepén.) Felmerül a kérdés: miért volt ez így? Miért éppen az UNIMA jelentős évfordulójáról feledkeztek meg a főtítkárság minden anyagában és tájékoztatójában, a „hivatalos” weboldalakat is beleértve, jóllehet erről az egész 2019-es év folyamán a főtítkárság és az UNIMA számos központja is megemlékezik? Csak a presztízsről volt szó, vagy verseny folyt az elsőbbségért? Hiszen fordítva is történhetett volna minden, és a kivételes lehetőséget egy olyan rendezvény céljaira lehetett volna kihasználni, amelyet az UNIMA Cseh Központja és számos más intézmény a szervezet láthatóvá tétele érdekében rendez meg; ezen túlmenően pedig nagyszerű lehetőség nyílt volna a Prágai Quadriennálé, mint egyedülálló és nemzetközi jelentőségű bemutató meglátogatására. Az UNIMA számos külföldi tagjánál az információhiány csak zavart okozott, és ez semmiképp sem tanúszkodott arról, amire szervezetünk mindig olyan büszke volt: barátságáról, együttműködéséről és a bábjátszás művészetének népszerűsítéséről. Kár, mert egyhamar nem adódik ilyen alkalom!

De nem szeretném ennek a rendezvényre vetülő árnyéknak a felidézésével befejezni az írásomat – már csak azért sem, mert ez az árnyék semmiképp sem befolyásolta a lelkes és meghatott vendégeket és a hazai résztvevőket.

Éppen az ideai júniusi találkozón tudatosíthattuk újra, hogy az UNIMA mindenekelőtt a báb iránti szeretet által egymáshoz kapcsolt emberek baráti társulása volt és marad: azoké, akiknek a báb a szenvedélyük és tisztelik mindazok véleményét, akik ennek szentelik munkájukat és idejüket. Az UNIMA nem politikai szervezet, hanem olyan, amely a politikához való viszonyában megőrzi függetlenségét és szabadságát. A javára végzett munka nem kötelesség, hanem az UNIMA változatlanul érvényes alapszabályával összhangban sokak számára küldetés. Bár a szervezet arculata a legközelebbi években az új nemzedék színrelépése és kíváncsi kapcsolán nyilván jelentős változáson megy majd keresztül, hiszem, hogy az UNIMÁ-nak a 21. században is lesz mondani-valója és lesz mit ajánlania; hogy nem csak tiszteletre méltó múltjából fog élni, hanem lépést tart majd a jelenlegi kultúrával, annak mindennemű sokféleségével és lehetőségével.

G. Kovács László fordítása

UNIMA'S 90TH ANNIVERSARY IN PRAGUE

The 90th anniversary of the founding of UNIMA was celebrated in Prague on June 6-8, 2019. An important part of the celebration was a conference with the title *“The Role of UNIMA for the Recognition, Development and Importance of Puppetry in the 20th Century and its Visions for the 21st Century.”* The President of UNIMA's Czech Center and puppet historian, Nina Malíková, writes: *“UNIMA has been and shall remain, first and foremost, a friendly group of people who are linked to each other by their love for the puppet: puppetry is their passion and they respect the opinions of all who devote their work and their time to it. Although the image of the organization will obviously undergo significant changes in the coming years as the new generation emerges, I believe that UNIMA will have continue to have something of value to say in the 21st century; it won't only live from its venerable past, but will keep pace with current culture with its diversity and potential.”*



Az Uni... micsoda? UNIMA! című könyv borítója



Az UNIMA logói (Bohuslav Metelka, 1929; Ivo Puhonný, 1930; Jaroslav Šváb, 1957)



Balogh Géza

KILENCVEN ÉVES AZ UNIMA

Az UNIMA Cseh Központja és a Chrudimban működő Bábművészeti Kultúrák Múzeuma ünnepi antológiát jelentetett meg abból az alkalomból, hogy kilencven évvel ezelőtt, 1929. október 25-én Prágában megalakult a Bábjátékosok Nemzetközi Szövetsége. A rejtélyes és sokak számára titokzatos szó a francia elnevezés (Union Internationale des Marionnettes, később Union Internationale de la Marionnette) rövidítése. Őszintén be kell vallani, hogy a név máig nem ment át a köztudatba. Ezért is élceldönek vele a szép kétnyelvű képes kiadvány szerkesztői, akik ezzel a tréfás címmel jelentették meg összeállításukat: *Uni... micsoda? UNIMA!*¹ És még hozzátesznek egy kevésbé önironikus alcímet: *A csehek nyomai a nemzetközi bábművészet szervezetének történetében.*

Látszólag illetlenség egy születésnapon az ünnepelt nevével viccelődni. De egyrészt majdnem mindenkinek, aki valamennyire kötődik ehhez a nagy múltú szervezethez, megvan a maga története az elnevezéssel kapcsolatban. Nekem például az jut eszembe, amikor vagy ötven évvel ezelőtt az Állami Bábszínház fennállásának 15. évfordulóját ünnepeltük, a tolmács az unimo mosószer nevével keverte össze a tekintélyes szervezetet. Szerencsére a külföldi vendégek akkor nem vettek észre semmit a tévedésből.

Hogy a születésnap ünnepség kissé szomorkásra sikeredett, azt végül nem a könyvből, hanem Nina Malíková² szerkesztő e számunkban megjelent írásából³ tudhatjuk meg. Szomorú, hogy az évfordulóra nem jött el sem a szervezet elnöke, sem a főtítkára. Persze ekkorra már az antológia készen volt, így

abban nincs nyoma a vendéglátók csalódásának. Viszont azért érdemel említést, mert a hajdan ropant tekintélyes és sokáig egyetlen bábos szervezet korunkban sokat veszített népszerűségéből. Ennek okait elemezni nem ennek a könyvrecenzióknak a feladata. Inkább megpróbálom némiképp megsejtetni az olvasókkal a munkatársak büszkeségét, lankadatlan rajongását és ügyszeretetét.

A kötetben öt hazai és egy külföldi szerző írása olvasható cseh és angol nyelven. Nina Malíková nyolc (!) tanulmányát olvashatjuk, a többiek egy-egy dolgozattal szerepelnek. Simona Chalupová⁴ előszava némi magyarázattal szolgál a kötet címével kapcsolatban. Ezt írja: „Amikor azt mondjuk UNIMA, gyakran megesik, hogy a hallgató legszívesebben visszakérdezné: Uni... micsoda? És önkéntesülően azt felelik, hát persze, hogy UNIMA! Egy hatalmas nemzetközi bábos szervezet, amely 1929-es prágai megalakulása óta magában foglalja a bábművészet valamennyi rajongó szerelmesét. Nem csupán Európában, de manapság már az egész világon.”

Ez a lelkes *amatőr* hozzáállás hatja át a kötet valamennyi cikkét, pompás fotóját és korabeli illusztrációját. Nina Malíková *A 20. század és őfelsége a Báb* című esszéje a szervezet megalakulásának előzményeit taglalja a 19. század közepétől a 20. század első két évtizedéig. Ezt követi Jan Novák⁵ *Hol, hogyan és miért született meg az UNIMA* című beszámolója a prágai megalakulás előzményeiről és körülményeiről, valamint az alakuló kongresszus eseményeiről. Malíková második és harmadik tanulmánya az 1930-as liège-i és az 1933-as ljubljana-i találkozó

1 Uni... co? UNIMA! Česka stopa v historii mezinárodní loutkářské organizace. Chrudim, 2019.

2 Bábtörténész, esztéta, műfordító, 2000-től az UNIMA Cseh Központjának elnöke, pedagógus, korábban az UNIMA VB tagja.

3 Nina Malíková: Az UNIMA 90. évfordulójának prágai ünnepségeiről. Lásd. 113–115 oldal

4 Színházi rendező, 2011 óta a chrudimi Bábmúzeum igazgatója.

5 Bábjátékos, rendező, bábtörténész, a Bábok Birodalma együttese archívumának vezetője

Kaspárek bábja, Készítette: František Nosek,
Szabadidő Bábszínház, Plzeň, 1918



eseményeit taglalja. Ezután az 1933 és 1939 közötti időszak nemzetközi kapcsolatait foglalja össze. *Ha szólnak a fegyverek, hallgatnak a múzsaák?* címmel a német megszállás és a második világháború éveit idézi fel a bábos szervezet prágai sorsának tükrében. *A felkészülés, a várakozás és a nagy változások éve (1945–1948)* címmel a szervezet újbóli megin-
dulásának körülményeivel foglalkozik. Ehhez kapcsolódik az *UNIMA rediviva* című emlékezése. *A Prágai epilógus a X. kongresszus nehéz időszakát* idézi fel, amelyre a Prágai Tavasz elbukását követő évben került sor. Ezzel véget is ér a történelmi múlt felidézése.

Ami még hátravan, az Jarmil Chládek⁶ írása az UNIMA és a chrudími Bábmúzeum kapcsolatáról, Michael Meschke⁷ önéletrajzi írása és Martina Pec-
ková Černá⁸ zárszava. Bár Meschke visszaemlé-
kezése nehezen illeszkedik a kiadvány szerkezetébe, roppant élvezetes olvasmány. Személyes és sze-
szélyes élménybeszámoló az UNIMA újjáalakulá-
sáról, saját szerepéről és pályafutásáról, meg persze hatalmas nemzetközi sikereiről.

Malíková szerkesztői és szerzői jelenlétét „szárma-
zása” is motiválja: édesapja Dr. Jan Malík (1904–1980), a cseh bábművészet legendás alakja, hosszú ideig az UNIMA főtitkára, a prágai Központi Bábszínház igazgatója, rendezője, színésze, a Mű-
vészeti Akadémia Bábművészeti Tanszékének ta-
nára. Nem véletlen, hogy megkülönböztetett sze-
repet kap az összeállításban, amelyben a családi archívum is fontos szerepet játszik. Malíková a szó szoros értelmében beleszületett a bábművészetbe és meghatározta egész életútját. Elfoglalt az UNIMÁ-
val, és ezt az elfoglaltságát meg sem próbálja véka alá rejtteni. Az összeállítás legrokonszenvesebb vo-
nása, hogy árad belőle a büszkeség, a rajongás.

Az UNIMA sokszor átalakított és újfajlagalmazott alapszabályában mindig benne van, hogy műkö-
dése független a mindenkori politikától. Ennek el-
lenére a politika minduntalan beleszólt az életébe. Hol szelíden, barátságosan, hol szigorúan és el-
lentmondást nem tűrve. Vagy csak olyan helyzetet-
ket teremtve, amelyekben sérülnek az emberi jogok,
a szándékok. *Az Uni... micsoda? UNIMA!* című
kötet tömény politika. Az egyik fejezet címében fel-
tett kérdésre mégis azt a választ sugallja, hogy
amikor szólnak a fegyverek, nem feltétlenül hall-
gatnak a múzsaák. Nem tekintették ellenségeknek
egymást a hatalmak által kétfelé osztott háborús
világban, vagy a háború utáni „békeharc” idején.
Szembeszálltak a hatalommal, és nem vettek tu-
domást a megint kétfelé osztott világról.

Én is azok közé tartozom, akik nagyon szeretik
az UNIMÁ-t. Életem nagyon boldog korszaka volt,
amikor nyolc évig a végrehajtó bizottság tagja

6 Drámapedagógus, 1973 és 1986 között a chrudími Bábmúzeum igazgatója.

7 Német származású svéd bábművész, rendező, tervező, író, a 20. század bábművészetének kiemelkedő alakja, a stockholmi Marionetteatern alapítója, az 1964-es legendás *Übű király* alkotója.

8 Színháztörténész, műfordító, 2010-től az ITI Cseh Központjának titkára.



A cseh színházi díszletek albuma. Kiadta Antonin Münzberg. Prága, 1918

lehettem. Évente találkoztunk, nagyszerű előadásokat láthattam a világ szinte valamennyi földrészén, és közben sok új barátot meg vitapartner szerezttem. Némely kollégával ez a barátság máig tart. Közben megöregedtünk, de a látásunk nem romlott annyira, hogy ne tudnánk figyelni egymásra. És az utazások során tudományos ambícióimat is kiélhettem.

Magyarország elég későn, 1962-ben csatlakozott az UNIMÁ-hoz. A kötetben egyetlen magyar szerepel, Blattner Géza, aki részt vett a prágai alakuló közgyűlésen, majd később is több kongresszuson jelen volt. Hogy a többi magyar bábművész tudott-e egyáltalán a szervezet megalakulásáról, máig rejtély számomra.

UNIMA IS NINETY YEARS OLD

In the article, Géza Balogh reviews *UNI... What? UNIMA!*, a bilingual anthology on the history of the founding of UNIMA and its first decades. The volume traces the history from its beginning on October 25, 1929 and the events leading up to it. Editor Nina Malíková summarizes the turning points in the life of the international organization up until the 10th Congress of 1969. In addition, it presents material from the Chrudim Puppet Museum. The volume also features a memoir by the great Swedish puppeteer, Michael Meschke. Besides the articles written in Czech and English, there is also a brief summary in the other two official languages of UNIMA, French and Spanish.

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK ELŐZETES TARTALMÁBÓL: 2020/1. SZÁM

1. Báb és képzőművészet

Darida Veronika: Bábmenedék. Ország Lili az Állami Bábszínházban
Várszegi Vera: Koós Iván munkássága a hatvanas-hetvenes években

2. Báb és bábszínház

Guth Holda: „Szembefordított tükrök” Gondolatok A holdbeli csónakos című előadás mentén
Jászay Tamás: Békés mesék. Napsugár Bábszínház 2019.
Ölbei Livia: Lázár Ervin: Gyere haza, Mikkamakka! (Mesebolt Bábszínház)

3. Interjú

Jászay Tamás: Hitler-bábtól a báb autonómiájáig. Interjú Kuthy Ágnessel

4. Seregszemle

Borisz Goldovszkij: III. Moszkvai Nemzetközi Bábfesztivál

5. Szemle

Nánay István: Békéscsabai hét évtized. A Napsugár Bábszínház története
Goda Móni: A double 2019-es számairól

6. In memoriam

Láposi Terka: Kemény Henrik évfordulójáról
Balogh Géza: Egy szemérmes humanista. Tarbay Ede (1932–2019)

Szempontok

**NYELV TÖRZSE**

A Szempontok Magyar Művészeti Folyóiratának szerkesztőbizottsága az online a NYELV TÖRZSE, az online művészetek és a nyelv. Az online művészetek, az online művészetek és a nyelv. Az online művészetek és a nyelv.

**A KÖZ-ÉRTÉK ÉRTÉKE**

2019. június 14-én a Magyar Művészeti Folyóiratának szerkesztőbizottsága az online a KÖZ-ÉRTÉK ÉRTÉKE, az online művészetek és a közérte érték. Az online művészetek és a közérte érték.

**Legjobb művészetek a világban**

Legjobb művészetek a világban, az online művészetek és a világban. Az online művészetek és a világban.

**A New York-i Művészetek - The Art of Today**

A New York-i Művészetek - The Art of Today, az online művészetek és a New York-i Művészetek. Az online művészetek és a New York-i Művészetek.

**JAVÍTOTT MŰVESETI**

JAVÍTOTT MŰVESETI, az online művészetek és a JAVÍTOTT MŰVESETI. Az online művészetek és a JAVÍTOTT MŰVESETI.

**Magyar Művészetek a Nemzeti Design**

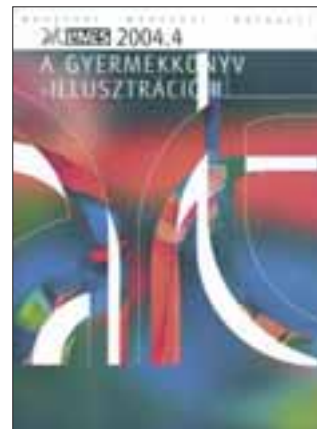
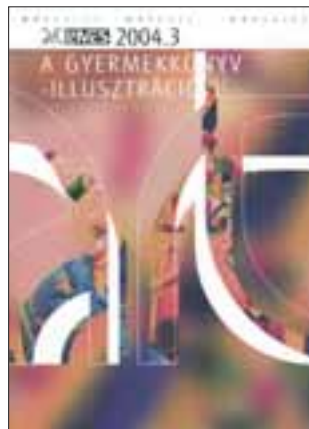
Magyar Művészetek a Nemzeti Design, az online művészetek és a Magyar Művészetek. Az online művészetek és a Magyar Művészetek.

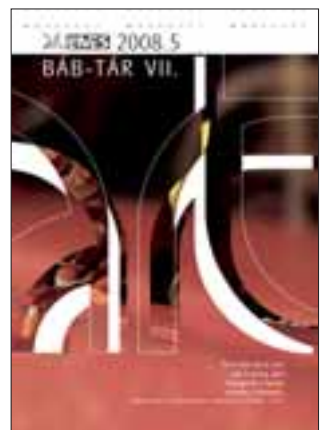
**100 éves a Magyar Művészetek**

100 éves a Magyar Művészetek, az online művészetek és a 100 éves a Magyar Művészetek. Az online művészetek és a 100 éves a Magyar Művészetek.

Tudás

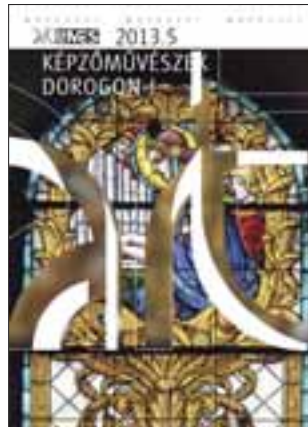








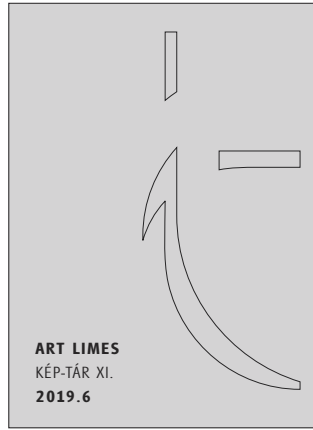




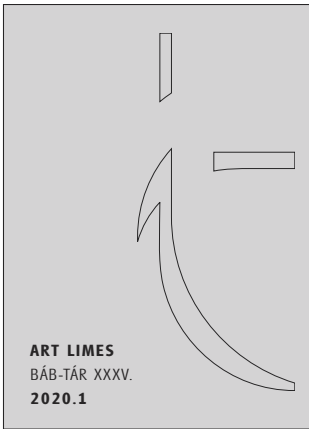




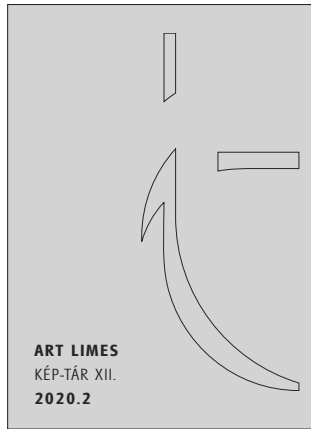




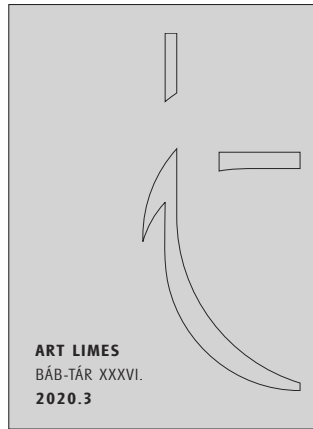
ART LIMES
KÉP-TAR XI.
2019.6




ART LIMES
BÁB-TÁR XXXV.
2020.1



ART LIMES
KÉP-TAR XII.
2020.2




ART LIMES
BÁB-TÁR XXXVI.
2020.3



ART LIVES MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT
 810 100 - KÉP-TÁJ - ILLUSZTRÁCIÓ
 JOURNAL OF PUPPETRY AND ART


Végtelenségig
 Előfizetés
 Előfizetés
 Szponzoráció
 Rólunk
 Szabályok
 Újra
 Kapcsolat

OK
🛒
Bejelentkezés




TO ÉVES ELŐFIZETÉS

Artikulus




TAVASZI SZÜNET
 Milyen Peter Somogyi Art-jei közül válassza a kedvencét? - Bognár Zoltán


Tovább




Türelmi és más témákban




Bonnie de Julia




FRIZI TÖRÉS




LAJNOK




CSEKÖLDI
CSEKÖLDI A.É. VÁTÁRÁSTÉPESK K




Pécsen képek



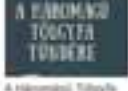
K. SZENTÁRS KÖRLETÉNY MONDOKA...




A kapuk és a szögök a Pécsben...




13. ÖSSZETÁJLAT
A TUDTOSÁGHATÁR




A HARMADIK TOCCYA TÖRÉSE
A harmadik Tóccya Törés... g...




Hudák Farkas / Megfigyelt em...




Imperatívus alatt nyert a BUDA...




A ház - amsz. szöveg




Lapokból információt és... g...




UNA MŰVÉSZI VÉNYEIT




PÉCS: Vidékes város festészet...




NYT március-02



„SÖTÉTÉRE” – ELŐFIZETÉS 2017*



Hajnalka Székely




TO ÉVES A legújabb felhívás...


NOVEMBER

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	31				


Prés képek




Legújabb szöveg




2016. 09. 01.
A szögök és a szögök a Pécsben...



2016. 09. 01.
Imperatívus alatt nyert a BUDA...



2016. 09. 01.
A kapuk és a szögök a Pécsben...



2016. 09. 01.
Imperatívus alatt nyert a BUDA...

Archívum

2015	2017	2016	2015
2014	2013	2012	2011
2010	2009	2008	2007
2006	2005	2004	2003
2002			

Közzétett oldalak

f
g+
t
u

A www.artlives.hu weboldal nyitó lapja

MEGJELENT SZÁMAINK:

2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBUK (elfogyott)	–
2003/2. szám – A PASZTELL (elfogyott)	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 I. kötet	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában 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. Képzőművészek Esztergomban I.	1.000 Ft
2018/3. szám – KÉP-TÁR VII. Képzőművészek Esztergomban II/1.	1.000 Ft
2018/4. szám – KÉP-TÁR VIII. Képzőművészek a Vajdaságban	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
2019/2. szám – KÉP-TÁR X. Képzőművészek Esztergomban II/2.	1.500 Ft
2019/3. szám – BÁB-TÁR XXXII. – Budapest Bábszínház '70	1.000 Ft
2019/4. szám – BÁB-TÁR XXXIII.	1.000 Ft
2019/5. szám – BÁB-TÁR XXXIV.	1.000 Ft

Folyóirataink megvásárolhatók:

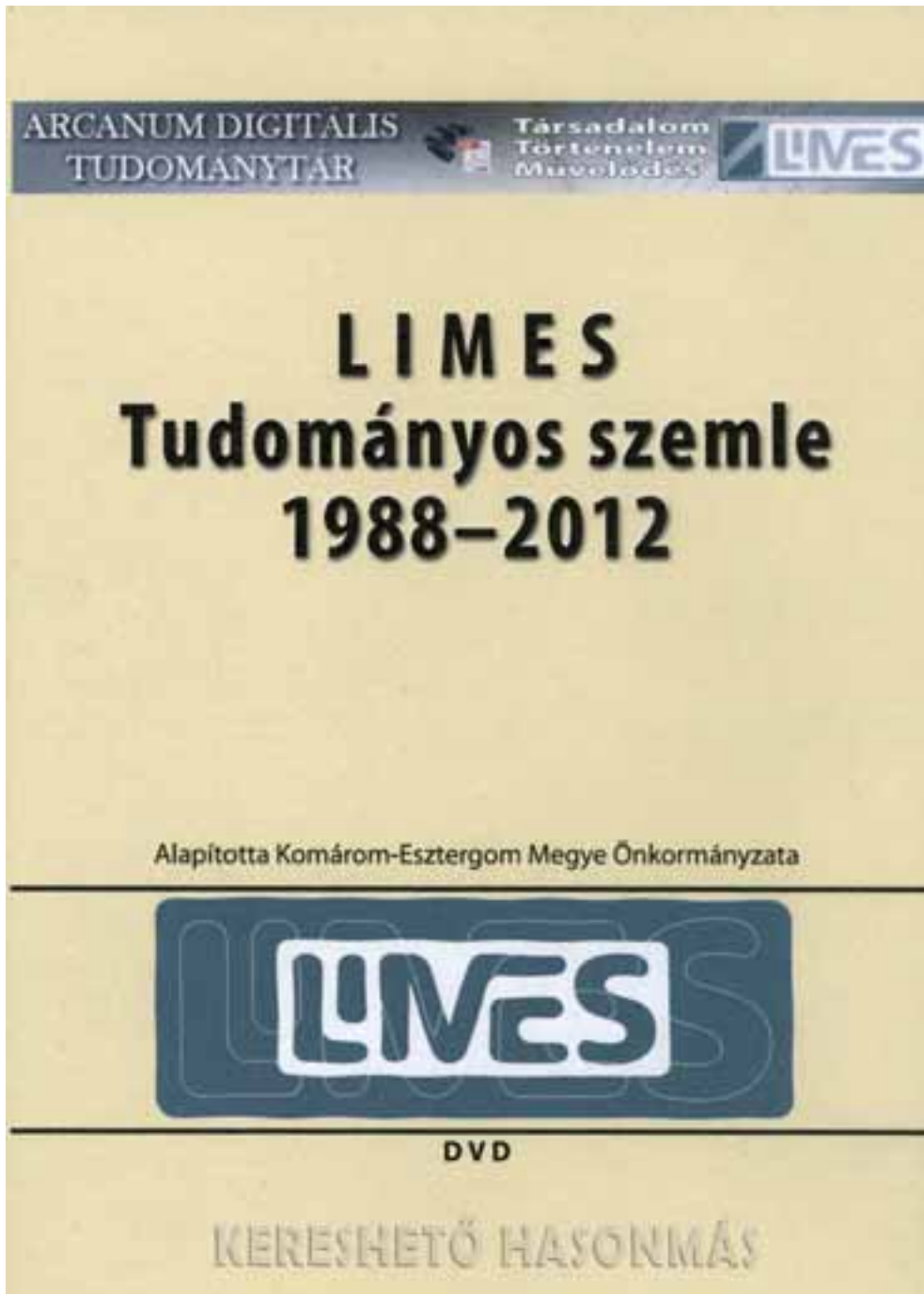
- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPPERK terjesztésében

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

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

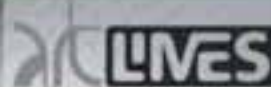
E-mail: viragjeno46@gmail.com

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



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

