

Blattner Géza bábművészete

Tartalom

1. BEVEZETÉS.....	Error! Bookmark not defined.
2. BLATTNER GÉZA MUNKÁSSÁGA	Error! Bookmark not defined.
Blattner Géza művészetének szakaszai	Error! Bookmark not defined.
Wayang Játékok (1919-1920)	Error! Bookmark not defined.
Proletárgyerekek Bábszínháza (1920-1923).....	Error! Bookmark not defined.
Művészi Bábjátékok (1923-1925).....	Error! Bookmark not defined.
Magánszínház (1925-1929).....	Error! Bookmark not defined.
Arc-en-Ciel (1929-1936).....	Error! Bookmark not defined.
Arc-en-Ciel (1936-1940).....	Error! Bookmark not defined.
A groteszk és a lírai bábszínház	Error! Bookmark not defined.
Wayang Játékok	Error! Bookmark not defined.
Proletárgyerekek Bábszínháza	Error! Bookmark not defined.
A Művészi Bábjátékok.....	Error! Bookmark not defined.
Franciaországi tevékenység.....	Error! Bookmark not defined.
Az Arc-en-Ciel megszervezése	Error! Bookmark not defined.
Az Arc-en-Ciel.....	Error! Bookmark not defined.
3. BÁB ÉS SZÍNHÁZ	Error! Bookmark not defined.
Színházi kontextus	Error! Bookmark not defined.
Bábművészeti kontextus.....	Error! Bookmark not defined.
Műfajhagyomány	Error! Bookmark not defined.
4. BLATTNER GÉZA HAGYOMÁNYSZEMLÉLETE A MODERN SZÍNHÁZ KONTEXTUSÁBAN.....	Error! Bookmark not defined.
Blattner és a bábművészet megújíthatósága	Error! Bookmark not defined.
Az ember tragédiája	Error! Bookmark not defined.
Ember és ördög a <i>Tragédiában</i>	Error! Bookmark not defined.
A billentyűs marionett.....	Error! Bookmark not defined.
Az ember tragédiájának marionettjei	Error! Bookmark not defined.
Háttér, előtér, marionett	Error! Bookmark not defined.
5. ÖSSZEGZÉS	Error! Bookmark not defined.
KÉPEK.....	Error! Bookmark not defined.
BIBLIOGRÁFIA	Error! Bookmark not defined.

1. BEVEZETÉS

Blattner Géza a XX. század első évtizedeiben kezdte meg bábszínházi munkásságát. Főként Párizsban létrehozott színházára a jelenkor gyakran mint az első modern és az *első avantgárd bábszínházra* tekint.¹ E dolgozat tézise szerint azonban – és ez eddig nem került kimondásra a szakirodalomban – Blattner munkássága nem sorolható egy az egyben az avantgárd színházi mozgalmak közé, és pályája megítélésekor érvényesebb szempontnak tűnik a klasszikus bábművészeti hagyomány folytonosságának kimutatása,² Munkássága jelentős és nemzetközileg is elismert részét a Párizsi *Arc-en-Ciel* színházban végezte, amelynek alapítója, igazgatója és rendezője volt. Életművének kezdetét, magyarországi tevékenységét a kutatás eddig nem hasonlította össze a későbbi évtizedek franciaországi tevékenységével. Dolgozatom fő szempontja ezért Blattner Géza hagyományértelmezése. Húzható-e az életműben egy, a Wayang Játékok és a Proletárgyerekek Bábszínháza előadásaitól³ tartó egyenes vonal az *Arc-en-Ciel* színház művészetéig? Lehet-e avantgárdnak nevezni egy olyan színházat, amelyben az előadások döntő többsége erősen ragaszkodik bizonyos tradicionális elemekhez, és amelyben a néző befogadói státusza a megszokott módon működik? Miképpen építenek az *Arc-en-Ciel* „modern” előadásai a nézői szokásrendre? A bábok és a háttér, mint avantgárd hatásokat mutató képzőművészeti alkotások kimozdíthatják-e nézők stabil hozzáállását a bábelőadás amúgy megszokott értelmezése során?

A dolgozat három nagy témakört érint: az első részben Blattner Géza munkásságát mutatom be, különös tekintettel színházainak magyarországi működésére. E munkásság kezdeti szakasza rengeteg, a bábjáték műfajában rejlő kérdést vet fel. Az ebben az időszakban felmerült bábesztétikai problémák meghatározzák későbbi látásmódját, későbbi színházainak formakincsét is. Ekkor Blattner a bábjáték egyes típusaival kísérletezett, a típusok (és a technikával szoros kapcsolatban álló történetvezetési mód) hagyományos értelmezésének megismerésével és azok újrafogalmazásával foglalkozik.

¹ Vö. „Blattner Géza magyar festőművésznek kell elmennie Párizsba, hogy munkatársaival megteremtse az első, [...] francia avantgárd bábszínházat.” BALOGH Géza, Egy világpolgár a Hajdúság fővárosából, *Critikai Lapok online*, Letöltés ideje: 2012-12-28. 11:44. vagy „A kísérletező, *avantgárd bábművészet nagy évtizede* 1929-ben Párizsban kezdődött a Théâtre Arc-en-Ciel (Szivárvány Színház) premierjén, a Montparnasse-on.” TÓTH Gábor Sándor, A. Tóth Sándor, Bp., Püski Kiadó, 2010. 18.

² A *Magyar Színházművészeti Lexikon* felsorolása például egy szinten említi az életmű különböző pontjain megjelenő, egyes előadásokhoz kapcsolható jellemzőket, stílusokat, izmusokat: „1934-ig elsősorban avantgárd, groteszk vagy dekoratív báb pantomimekkel mutatkoztak be. Később ezek mellé klasszikusabb, szöveges misztériumszerű bábjátékok sora csatlakozott.” <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/>, Letöltés ideje 2012-12-28. 11:15.

³ Blattner Géza első két színháza.

A bábtípusok hagyományos értelmezési lehetőségeit, felhasználhatóságát, a korban nemcsak magyarországi, de európai viszonylatban is szokatlan módon, saját stílusának kialakításához és az előadások belső összefüggéseinek jelzéseként használta fel ahelyett, hogy – mint szokás volt – saját maga és színháza számára kijelölt volna egy bábtechnikát, esetleg stílust. Ezt támasztja alá Henryk Jurkowski is, aki a XX. század bábművészetéről szóló könyvében így ír: „ő volt az első művész, aki tudatosan megzavarta a bábok homogenitásának alapelvét. [...] ezért nem csupán egyféle bábtípust alkalmazott.”⁴) Dolgozatom első részében tehát azt az hagyományszemléletet (és a szemlélet változásait, folyamatát) kívánom bemutatni, amely a későbbi előadások létrejöttében is fontos szerepet játszott.

Blattner pályájának rövid bemutatása után a második fejezet áttér a színháztörténeti kontextus problémájára. Ezen belül tárgyalom a korszak bábművészeti megújulásának okait és fő alkotóit.⁵ Ez, a századforduló színházi tendenciáival és a rendezői színházzal szoros összefüggésben lévő probléma, amely a bábművészet máig is élő kérdéseire, a báb tárgyi jellegére kérdez rá, a blattneri életmű egyik fontos pontja. A másik pedig a képzőművészeti, klasszikus avantgárdhoz való kötődés mikéntje és színpadon való működési lehetősége. A hatások vizsgálata során felmerül a kérdés: mely szempontból nevezhető Blattner újtónak, újtó jellegéhez mennyiben tartozik hozzá az avantgárd képzőművészet és színház hatása?

Blattner több szempontból is úttörőnek bizonyul a bábszínház terén, ám az avantgárd színházhoz való kapcsolódásának kérdését újra kell értelmezni. Dolgozatom azokat a tendenciákat tárja fel, amelyek alapján Blattner életműve folyamatosnak látszik a hagyományos bábszínházi formák felhasználása miatt. Színházát nem nevezhetjük radikálisnak: hagyományértelmezése és az előadások közönség-pozicionálása sokkal inkább a klasszikus bábszínház irányából értelmeződik.

Dolgozatom harmadik része mindezt egy példával világítja meg, és az 1937-es párizsi világkiállításon aranyérmet nyert *Az ember tragédiájának* bábelőadását elemzi. Az elemzés különösen azokra a momentumokra fókuszál, amelyek a korban erős bábszínházi misztériumjáték-hagyományhoz kötik az előadást. Milyen hatással volt a nézőre a *Tragédia* misztériumdrámaként való előadása? Igazodhat-e, és ha igen, miként, ehhez a műfajhoz egy avantgárd háttérkép? Elemzésem *Az ember tragédiáját* a korábbi évtizedek alkotásainak tükrében mutatja be.

⁴ Idézi: BALOGH Géza, Könyv a huszadik század bábművészetéről. *Art Limes Báb-tár*, 2007/4. 121.

⁵ Bár a kritikusok a XX. század eleje óta minden évtizedben meghirdettek egy-egy „bábreneszánszt”, bizonyíthatóan ezek az évek voltak azok, amelyekben először konstatálták e kifejezéssel a bábszínházak számbeli fellendülését.

2. BLATTNER GÉZA MUNKÁSSÁGA

2.1. Blattner Géza művészetének szakaszai

Blattner Géza életművének rendszerezése fontos a dolgozat és a Blattner-kutatás számára, hiszen több szempontból is lehetővé válik az életmű folyamatában való megfigyelése.⁶ Az életmű egyes szakaszait az új színházak (vagy új formációk) létrehozása különbözteti meg. Első pontban a kapcsolódó színházat neveztem meg, másodikban az ehhez a színházhoz és időszakhoz tartozó stílusjegyeket és bábtípust (bábtípusokat) sorolom fel, harmadik pontban pedig a főbb előadásokat nevezem meg különös tekintettel azokra, amelyek a későbbi színházak repertoárjának is részei voltak.

2.1.1. WAYANG JÁTEKOK (1919-1920)

Esztétizáló, ún. lírai-szecessziós stílus, mely e szakaszban a szöveg dominanciáját jelenti az előadásban. Az előadások a Belvárosi Színházban kaptak helyet. Pár előadás után a formáció és az előadás megbukott. Egy előadáshoz egy bábtípus tartozott: *A könnyű ember* klasszikus, zsinóros marionett volt, a másik három előadás pedig az általuk „képviselt” árnyjáték, melyet *wayang*nak neveztek. Egy este (ahogy ez a későbbiek során is jellemző volt) több, rövidebb előadás ment le.

A Wayang Játékok négy előadása: Kosztolányi Dezső: *A lovag meg a kegyese*, Balázs Béla: *A fekete korsó* és *A könnyű ember*, Walleshausen Rolla: *Egyszer volt*.

2.1.2. PROLETÁRGYEREKEK BÁBSZÍNHÁZA (1920-1923)

Groteszk, vásári bábjáték-típushoz való közelítés, a történet menetének és a cselekvésnek a dominanciája, valamint szórakoztatási szándék jellemzi. A proletárgyerekek bábszínháza száz férőhelyes, direkt erre a célra épített pavilonban kap helyet, és nagyszámú gyereknézője miatt Blattner e célra tökéletes vásári stílust alakít ki: a távolról is jól látható cselekvések, a folyamatos aktív kapcsolat a közönséggel és az ismerős tartalmakra való építés jellemzi az előadásokat. Jellemző típusa a zsákbábu.

Fontosabb darabok: Balázs Béla: *A halász és a hold ezüstje*, Mohácsi Jenő: *A bűvös hordó*, Rónai Dénes: *A macska mindig a talpára esik*, Avar Gyula: *Dongó és Mohácsi*, *Többet ésszel, mint erővel*, Nórgrády László: *Lusták orvos*, *Ludas Matyi*, népmese-feldolgozások, pl.: *Három kívánság*, Detre Szilárd: *Vitéz László álma*.

⁶ Például a művek ismételt játéka, a felújítások, stb.

2.1.3. MŰVÉSZI BÁBJÁTEKOK (1923-1925)

A Proletárgyerekek Színházának bezárása után a Donát utcában, szülei házában kertjében hoz létre magánbábszínházat Művészi Bábjátékok néven. Ebben az időszakban vándorbábosként is járja a Tisza-menti falvakat a tavaszi és nyári időszakban. A kitanult technikákat folyamatosan új típusokkal bővíti, létrehozza a billentyűs marionettet. Ezen időszak legfontosabb újítása a váltott technika használata, melynek centrális bábfigurája a billentyűs báb. Ebben a korszakban többen is csatlakoznak hozzá, az előadások létrehozásában és előadásaiban is részt vesznek. A repertoárban a népmese-átiratokon, műmeséken kívül e korszakban először fordul elő a misztériumdrámák felé.

Fontosabb darabok: *Faust*, *Hófehérke és a hét törpe*, Komor András: *Pasiphae ékes históriája*.

2.1.4. MAGÁNSZÍNHÁZ (1925-1929)

Az emigráció utáni pár évben magánszínházat hoz létre saját otthonában, ahol a Művészi Bábjátékok szemléletét és repertoárját viszi tovább. Ennek a formációnak, amelyhez több külföldi alkotó is csatlakozott, nem volt külön neve, a Művészi Bábjátékokhoz hasonlóan inkább a baráti társaságnak játszottak. Az összeállt „társulat” a legszélesebb körből merítette a bábtípusokat a zsákbábtól a klasszikus marionetten át az árnyjátékig. Blattner zsákbábbal, billentyűs és zsinóros marionettel, továbbá síkbábbal is játszott.

Előadások: *Szívek ha találkoznak* (árnyjáték), *A halász és a hold ezüstje* (felújítás), *Egyszer volt* (felújítás).

2.1.5. ARC-EN-CIEL (1929-1936)

Az Arc-en-Ciel megalapítása az UNIMA II., párizsi kongresszusa alkalmából, 1929-ben történt. Blattner a társulat vezetője és főrendezője, de mint színész, bábkészítő, díszletfestő is részt vesz a munkában. A színház egy ideig Raymond Duncan iskolájában működik. Előadásaik egyértelműen újító szándékúak: a Franciaországi bábművész-közeg által ebben az időszakban még ismeretlen látvány-bábszínházzal mutatkoztak be, amelyben erősebb volt a modern festészet és szobrászat hatása, mint bármely, bábművészethez köthető elem. (Néhol egészen a cselekménytelenségig csupaszították az előadást: a *La rue* című előadásban például a „bábosságból” mindössze a tipizáló láttatás maradt meg, a *Divatbemutató* című előadás pedig nemcsak történetét, cselekményét, de mozgását is elvesztette: a bábokat mint kiállítási tárgyakat használták.) Ebben a korszakban a bábhagyományoktól való elrugaszkodás és a képzőművészeti hatások felerősödése jellemző, továbbá a misztériumdrámák játszásának francia hagyományára való támaszkodás.

Előadások: *A vak vadász*, Balázs Béla: *A könnyű ember*, Mohácsi Jenő: *A bűvös hordó*, Benjo úr és a pelikán, Iciri-piciri, Balázs Béla: *A fekete korsó*, Albert Birot: *Ádám misztérium*,

Aucassin és Nicolette.

2.1.6. ARC-EN-CIEL (1936-1940)

Az Arc-en-Ciel saját színházat nyit. Ebben az időben a vizuális hatások irányából Blattner a hagyományos, történetmondásra fókuszáló bábjátékokhoz tér vissza, és kiteljesíti misztériumdráma-sorozatát. Jellemző típusai az eddigieken kívül a maszkok használatával egészülnek ki.

Darabok: *Az ember tragédiája, Szűz Mária mennybemenetele.*

2.2. A groteszk és a lírai bábszínház

Lőrinc László meghatározása szerint a korabeli bábszínház két szélsőséges pontja a „lírai, dekoratív” és a „groteszk”, vagy vásári, azaz a népi hagyományokra építő bábszínház.⁷

Ebben a kettős szerkezetben tulajdonképpen a bábjáték előbbiek során vázolt elméleti alapjai és a hagyománykövetési lehetőségei mutatkoznak meg. Az erős képiségre, szimbolikus formákra, vizuális benyomásokra építő lírai bábszínház – amilyen törekvéseiben a Wayang Játékok előadása is lett volna – a bábművészetnek csak egyes formáit és bábjait használja (árnyjáték, sík bábok, marionett): az esztétizáló módon stilizált bábok nehezebben mozognak, mint a hagyományos vásári típusok: a történet leginkább narrátor segítségével vagy hosszabb dialógusok alatt pantomimszerű mozgással jön létre, nem pedig akciódús cselekmény során. A játék „a költői képzelet megjelenítésének” eszközévé válik.⁸ „Líraisága” a szöveg kiemelt szerepét jelöli.

A groteszk bábszínház⁹ egyrészt a vásári, népi bábjáték maga, másrészt az erre a formanyelvre támaszkodó színházak. Ez a típus mind alakjaiban, mind anyagában, mind bábtípusaiban és szereplőiben az inkább akciózó, improvizáló, közönséggel élénkebb kapcsolatot tartó vásári (Magyarországon ez a városligeti, német eredetű) hagyomány folytatóit takarja. A groteszk stílusú bábszínház történetileg is inkább hordoz egyéni, csak az adott népre jellemző sajátosságokat (főleg szereplői és bábtípusai miatt) mint a lírai típus, ami hivatkozási pontját, elődjait inkább a keleti színházakban találja meg.

A vásári stílusra támaszkodó előadások kevésbé artikulált szándéka az elit szférába való beemelés, ellenben a közönség aktivizálása, a folyamatos „kiszólások”, és a karikatúrák

⁷ LŐRINC László, Blattner Géza magyarországi bábos tevékenysége, OSZMI Kézirattár. 5.

⁸ BLATTNER Géza: *Hogyan indul el Blattner Géza festőművész 40 évvel ezelőtt Magyarországon és hova jutott el a franciákkal a bábjáték szolgálatában.* I. rész, OSZMI Gépírat, 1.

⁹ Ennek jellegzetes példája a később kontextusként tárgyalt Vitéz László Bábszínház lehet, amelyet Orbók Lóránd közvetlen Blattner bábszínházi tevékenységének megkezdése előtt működtetett.

aktuális utalásai jóval közelebb hozzák ezt a stílust a későbbi korszakok „művészi” bábszínházához. Ennek a típus képes politikai tartalmakat, közéleti, populáris témákat is megjeleníteni, általában groteszk, karikírozó szándékkal.

Az előbbi felosztás alapján Blattner Géza első két színháza, a Wayang Játékok és a Proletárgyerekek Színházának jellemzői e felosztás példaértékű megjelenései lehetnek.

2.3. Wayang Játékok

A Wayang Játékok formációja Blattner Géza első munkái közé tartozik. Blattner, aki a Hollósy festőiskola tagja volt és Rónai Dénes, aki a Lumière-testvérektől tanult, közös színháza egyértelműen képzőművészeti irányultságú. A Hadikiállításon rendezett képzőművészeti részleg berendezése alkalmával találkoztak. Ekkor fektették le az alapjait egy önálló bábszínháznak is: „elhatároztuk, hogy igazgatása alatt, mint művészeti tervező megkonstruálom az új bábszínházat. Darabokat meg majd csak találunk előadásra.”¹⁰

Blattner bábművészeti tevékenysége előtt tehát festőművésznek tanul, Toroczkay Oszvald tanítványaként, majd 1910-től Hollósy Simon müncheni festőiskolájában. Az itteni Iparművészeti Akadémia hallgatójaként gyakran áthallgat a Debsitz-féle iparművészeti iskolába is. A bábművészet szempontjából különösen fontos ez a korszak, hiszen Hollósy-iskolai társai később nagy számban csatlakoznak a Blattner működtette bábszínházakhoz. Művészi igényű bábszínházzal is itt találkozik először, Paul Brann marionett-színházát és Ernst Moritz Engert árnyjátékait látogatja.

Emellett indulása és az első szakasz szempontjából fontosnak mutatkozik a Hadikiállítás.¹¹ Ez az a rendezvény, melynek egyik pavilonjában Blattner maga is kiállítást rendez. Blattner Géza és Rónai Dénes itt, a képzőművészeti részleg rendezése során kezdték el lerakni a későbbi Wayang Játékok előadásának technikai alapjait is.¹² Blattner müncheni tanulóévei alatt találkozik a bábjáték stílusbeli lehetőségeinek két végpontjával¹³: Paul Brann színházával és Papa Schmied előadásaival, továbbá “az Oktoberfest sörünnepeinek Kasperl-előadásait látogatja”¹⁴. Orbók Lóránddal¹⁵ szemben, aki a brann-i bábszínházban a

¹⁰ BLATTNER Géza: *Hogyan indul el Blattner Géza festőművész 40 évvel ezelőtt Magyarországon és hova jutott el a franciákkal a bábjáték szolgálatában*. I. rész, OSZMI Gépírat, 2.

¹¹ A kiállítás két szakaszban, 1917 szeptemberétől 1918 novemberéig tartott nyitva.

¹² Későbbi tevékenysége szempontjából mégis fotosabb a kiállítás „vurstli” részén felállított egyik játék: egy itt szereplő, oldalról zsinórokkal kurbilizható versenyjáték adta az alapot a későbbi Wayang Játékokhoz.

¹³ „Az első világháború alatt ismerkedtem meg a német népies bábjátékkal” – nyilatkozta Blattner, In. Bábuk felélesztője, *Ország világ*, IX. évf. 43. sz. 1965. okt. 27.

¹⁴ LŐRINC László, *Blattner Géza magyarországi tevékenysége*, OSZMI Kézirattár, 8.

¹⁵ A Vitéz László Bábszínház alapítója, Orbók Loránd 1910 és 1914 között Rónai Dénes fotó-műtermében, a

naturalista színház kicsinyített mását látja, ő ebben a szimbolizmust és az álomszerű költőiséget véli felfedezni. A Blattner-Rónai párost kiegészítő, főként képzőművész alkotók az erős képiség kifejezésének szándékával kezdik el megszervezni előadásukat.

A Wayang Játékok előadásai síkbábbal és egy előadásban marionettal dolgoznak. E két típusban a közös az, hogy nem képes gyors mozgásra. Fontos szerepet játszik ellenben a technikai megoldások erős vizuális hatása, amelyben maga a technika működtetése is szórakoztató elemként funkcionál. A síkbábok esetében az előadás egy-egy színpadkép statikus, kevés mozgásra lehetőséget adó keretei között zajlott, amelynek célja a „színpadi képkompozíciók” megalkotása és egy „végső irodalmi cél”, ahol a „szöveg szépsége” érvényesülhet.¹⁶ A szimbolikus tartalmú szövegek állóképszerű felvonultatása Blattnerék elképzelésében egyfajta összművészeti alkotás létrehozásának igényével történt.

A Wayang játékok egy vajang-szerű technikára épül, mely azonban nem azonos a hagyományos vajang játékkal. A vajang színház, azaz (jávai árnyék) a jávai báb-és árnyékszínházak összefoglaló műfaja, amivel szinte kizárólagosan csak mitológiai témákat dolgoznak fel, a *Mahábhárata* és a *Rámájana* egyes részleteit adják elő a síkbábok segítségével. A fő különbség a vajang és a wayang között a bábuk kialakításában és mozgatásában van. A vajangot pálcákkal, alulról mozgatják, míg Blattner wayangja (ahogy Lőrinc László hangsúlyozza) „a művészi jelleget”¹⁷ emeli ki, bár utalhat a mitologikus, vallásos emelkedettségre is. Emellett a szerep mellett a wayang elnevezés Blattnernél egyszerűen síkbábot jelent. Az ő wayangját oldalról mozgatták, madzagok segítségével.¹⁸ Maga a név tehát valójában csak a bábok vizualitását, síkban való mozgatását és elitista igényét jelezte: azt, hogy nem a Magyarországon akkor ismert vásári bábjáték hagyományait

Váci utca 17. szám alatt működteti a Vitéz László Bábszínházat. Orbók a sikeres előadások után esztétikai és elméleti törekvéseit (a bábjáték önálló műfaji igényeiről és lehetőségeiről) 1914-ben egy előadássorozat kapcsán, majd nem sokkal ezután írásban is közli *Bábjátékok* címmel a *Magyar Iparművészet* 1914. XVII. számában. A Vitéz László Bábszínház törekvéseiben kezdetektől a bábszínház önállóodását, az élő színpadtól való különbözőségét hangsúlyozza. Orbók bábesztétikai előadásában kihangsúlyozott feladatnak tartja ezt az ellentétet: a bábművész „megengedi a babáknak, hogy a maguk babaéletét éljék. [...] Bármily művésziek is a babák, ha dikcióznak, keveset mozognak és az élő színészeket lehetőleg híven utánozzák, az első kedves meglepetés után unalmassá válnak.” Ugyanitt elhatárolódik mindazoktól a bábszínházaktól is, amelyek a naturalista formanyelvet használó színház stílusát próbálják lekicsinyíteni.

A Vitéz László Bábszínház zsákbábukkal, paraván mögül előadott darabjai a humor, a groteszk ábrázolás és karikírozó jelleg egyvelegeként a kortárs szellemi közeg egészét a közönségben tudhatták. Groteszk bábszínház ez is. Működése egyrészt Rónai Dénesen keresztül hatással volt Blattner Gézára, másrészt a bábszínház közönségének látásmódját is meghatározta.

¹⁶ BLATTNER Géza: *Hogyan indul el Blattner Géza festőművész 40 évvel ezelőtt Magyarországon és hova jutott el a franciákkal a bábjáték szolgálatában*. I- II. rész, OSZMI Gépirat 1.

¹⁷ LŐRINC László, *Blattner Géza magyarországi tevékenysége*, OSZMI Kézirattár, 12.

¹⁸ Blattnerék a Baktay Ervin által Magyarországra hozott keleti anyagot használják alapul a Wayang Játékok bábuinak megkonstruálásához.

kívánja működtetni. A bábokat oldalról, a színpad széléről irányította a bábos.¹⁹ A bábok különböző megvilágítása hol magát a figurákat is láttatva, hol hátulról világítva, árnyékként mutatva tette különbözővé az egyébként egy technika által működtetett előadásokat.

Mivel az előadásokat és a színházat is egyértelműen az elit kultúrának címezték, a megrendelt szövegektől is magasabb líraiságot, esztétizáló hajlamot kértek. A képiség megszerkesztettsége mellett lényegessé válik, és a bábszínpadon elsődlegesként érvényesül – a mozgás bábra jellemző sajátosságait, kiemelt helyét átvéve – maga a lírai mű, a szöveg tartalma és hangzásának formai bravúrai.

Az első alkalommal Balázs Bélától *A könnyű ember* és *A fekete korsó* című műveket, Walleshausen Rolla *Egyszer volt* című mesejátékát és Kosztolányi *A lovag meg a kegyese* című „ligeti stílusú” darabját adják elő, az előbbieket sík bábokkal, *A lovag meg a kegyesét* pedig zsinóros marionettel.

Blattner és Rónai a színház megreformálását tűzték ki célul: a színházi összkép teljessé tétele, a háttér nagy szerepe volt az elsődleges: a bábalakokat is inkább a „fénykompozíció részeként” használják, hogy „nagyformátumú” gondolatiságot közlő műveket „költőileg” ábrázoljon, mozgó képzőművészeti alkotásokat vigyen a színpadra.²⁰

A kapott darabok azonban mégsem mutatják teljes egészben a kitűzött célokat: a megrendelt darabok közül csak *A fekete korsó* bizonyult elég „fennköltnek”. Ez a darab, amelynek műfaja sziluett játék, 1917-ben íródott, teljes szövege ugyanebben az évben jelent meg a *Nyugat*-ban. Története egy alvilágra szálló szerelmespár története, ami tökéletesen alkalmazkodik a síkbábuk és a különös gonddal szerkesztett fény-árnyék játék hatásaihoz, ugyanis az alvilágban szerelmét kereső Pamylen egyetlen élőként síkbábu-formában, míg az „árnyékvilág”, a halottak valóban árnyékként jelenhet meg. A fekete korsó (a halál) kiöntése a fények eltűnése, illetve az árnyék elterjedése a megvilágított felületen.

„Pamylen: Jön a csönd.

A fekete ár egészen elborítja őket. A megmaradt fehér csíkban megjelenik a kiterjesztett szárnyú saskeselyű fekete sziluettje lebegve fekete vizek felett. A sas szárnyát terpesztve elborítja a fehérséget és a színpad egész négyszöge sötét lesz.”²¹

¹⁹ Amint Blattner maga is ismertette, a fő elv a mozgás kialakításában egy városligeti játékra vezethető vissza, melyben sík, párhuzamos sínekbe állított, kartonból kivágott alakokat kellett a játékosoknak maguk felé csörlőzniük ugyanarról a helyről.

²⁰ Ez a felfogás később az Arc-en-Ciel időszakában is visszaköszön majd. Egy Blattnernek tulajdonított szöveg az Arc-en-Ciel színházat is „wayang” színháznak nevezi: itt egyértelműen nem a technikára utal, hanem a bábok képzőművészeti alkotásként való látvány-színházi megoldásaira. „[...] wayang színház volt ez, az Arc-en-Ciel [...]” Idézi: GALÁNTAI Csaba (szerk.), *A Vitéz László Bábszínházától a Nemzeti Bábszínháig. Magyar Bábművészeti Antológia*, Bp., OSZMI, 2012. 114.

²¹ BALÁZS Béla, *A fekete korsó*, In: *Új színművek*, Bp. 1919. 78.

A patetikussá stilizált szövegek és a jól szerkesztett képhatásoknak szinte ellentéte a másik Balázs Béla darab, *A könnyű ember* című marionett-játék. Ezt a „ligeti stílusú”²² művet „a kontraszthatás kedvéért” rendelték²³, így érthető a stíluskülönbség.

Az előadás harmadik szerzője a Vitéz László Bábszínház gyakran látogató Kosztolányi Dezső. Ő egy ó-flamand témát, a *Lanselot und Sanderein* című XV. századi művet kapja fordítása alapjául. Kosztolányi már a Vitéz László Bábszínház látogatásai után elkezdett bábdarabok írásával foglalkozni, a megkeresés időpontjában már kialakította (a Wayang Játékoktól igencsak elütő, stílusában és formájában is a Vitéz László Bábszínház repertoárjába illeszthető) elgondolását: a groteszk bábszínpadnak inkább alkalmas rimes játékot írt a megkapott darabból. Az előadás során a darabból a kezdeti elképzelések alapján kihúzták a vaskosabb humorú elemeket.

Az utolsó mű, Wallshausen Rolla *Egyszer volt* című előadása, melyet Lőrinc László “kétségtelenül az est leggyöngébb” darabjaként jellemez.²⁴ Ez a megítélés nem állja meg teljességgel a helyét, hiszen a mű felújítva a párizsi repertoár részét képzi. Bár valóban egy egyszerű székely népmese-feldolgozás az irodalmi alap, a párizsi időszak alatt ezt már nem síkbábbal, hanem klasszikus marionettekkel adták elő: *Il étais une fois* címmel mutatták be ekkor. Az előadás a bábok külső borításában is változott: a szecessziós síkfigurákat az 1929-es előadás során préselt (laposra kalapált) szalma fedte.

2.4. Proletárgyerekek Bábszínháza

A Wayang Játékok előadásait követően Blattner Géza következő állomása a Proletárgyerekek Bábszínháza volt.²⁵ Ebben az időszakban (1919-1923) Blattner továbbra is Rónaival dolgozik: ám most már megváltozott célközönséggel: a Proletárgyerekek Bábszínházában több száz fős gyerekközönség előtt játszott. A közönség miatt el kellett távolodniuk a lassú folyású lírai játékmódtól, továbbá a darabválasztásnál is csak a mesék és mesefeldolgozások jöhettek számba. Az ekkor létrehozott előadások a Wayang Játékok oppozíciójaként működnek: a groteszk, vásári bábos hagyományhoz közelítenek, annak előadásbeli jellemzőit felerősítve.

²² Uo.

²³ LŐRINC László, Blattner Géza magyarországi tevékenysége, OSZMI Kézirattár, 10.

²⁴ Uo.

²⁵ A Wayang Játékok előadásai megbuknak, a közönség nem látogatja őket, ezért lekerül a Belvárosi Színház műsoráról. Németh László így ír: „...jól esik emlékezni egy csendes szombat délutánra a Belvárosi Színházban, ahol *majdnem üres széksorok* előtt hajladoztak, komédiáztak, szerettek és szenvedtek két óra hosszat kis fából faragott figurák, a távoli Kelet ideszármazott kedves szórakoztatói, a jávai Wayang európaivá vedlett színes testvérei.” (Kiemelés tőlem.) In: *Magyar Helikon*, 1921. október 5. 1205-1206.

Az első két színház két szélső esztétikai pontként való felismerése a későbbi szakaszokra nézve is lényegessé teszi e két színházi formációt; hiszen a későbbi időszakokban is (ugyan már beépülve más rendszerbe) végig látható marad e kezdeti elképzelése a bábművészet felosztásának.

Ez a korszak, bár a kiválasztott darabokat ²⁶egy testület ellenőrzi és az előadásmódot a nagyszámú gyerekközönség determinálja, fontosnak látszik a későbbi előadásokat illetően. Ebben az időben ugyanis Blattner Géza az irodalmi szöveget lassú illusztrációval követő előadásmódtól a cselekményre támaszkodó, akciózó bábszínház felé közelít, ezt az igényt a későbbiek során is megtartja.

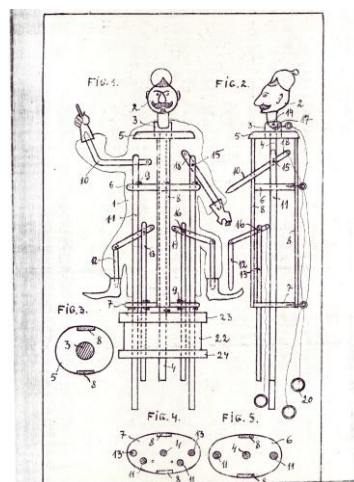
2.5. A Művészi Bábjátékok

A magyarországi utolsó színház-kísérlet a Művészi Bábjátékok nevet viseli. Miután a Tanácsköztársaság megszűnt, és így a Proletárgyerekek Bábszínházának „üzemeltetője” is, Blattner Géza megélhetése is veszélybe került. Több kísérletet is tesz: a Donáti utca 2. szám alatt saját igazgatású bábszínházat hoz létre Művészi Bábjátékok néven, továbbá Nagy László és a Gyermektudományi Társaság védnöksége alatt, mint vándor bábos látogatja a Tisza-menti falvakat, ahol néha egyedül, néha a helyieket betanítva, az ő közreműködésükkel játszik a Proletárgyerekek Bábszínháza repertoárjából, továbbá új darabokkal is kísérletezik.

A Donát utcai magánszínház egy időben működik a vándorlással, de szinte csak a barátai és régi iskolatársai látogatják, ők azonban a játékba és a darabok készítésébe is beszállnak. Magánszórakozás ez, ami azonban pénzt nemigen hoz Blattner számára.

Ebben az időben vásári „karakter”-darabok, pl. a Nógrády László által írt Ludas Matyi sorozat és Vitéz László-darabok jönnek létre.

Ezek a gyerekelőadások a várasi (főleg zsákbábu- és marionett-mozgatási technikák tökéletesítésére és a velük való) játéklehetőségek kiismerésére voltak alkalmasak. Blattner ebben az időszakban alapozza meg azt a játékmódot és (a Donát utcai műteremben) a társulati munkát, mely az Arc-en-Ciel időszakát is jellemzi, továbbá a Donát utcai színházban készíti el



²⁶ Az itt játszott darabok: Balázs Bélától *A halász és a hold ezüstje*, a Vitéz László tréfája *a krokodilussal*, továbbá Mohácsi Jenő *A bűvös hordó* című árnyjátéka.



az első billentyűs marionett

A billentyűs marionett létrejöttével elkezdődik a váltott technikás játék is: ahelyett, hogy az egyes előadásokat bábtípusuk és mozgatási módszereik határozták volna meg, a szereplők jellemzésére és az előadás szereplői között lévő dinamikára, belső összefüggésekre építve az egyes szereplőhöz kapcsolható bábtechnikát dolgoz ki az előadások során.²⁷

2.6. Franciaországi tevékenység

2.6.1. Az Arc-en-Ciel megszervezése

Blattner 1923-ban végérvényesen Párizsba költözik. A kitelepülését megelőzően Európai körutat tesz a nagy nyugat-európai bábszínházak meglátogatásának céljából. Párizsban, ahol kezdetektől a Donát utcai műteremhez hasonló összejöveteleket tart, kis „színházát” kevesen látogatják.

Emellett kézzel festett lámpaernyőzsetet hoz létre feleségével. A marhahólyagból készült lámpaernyők olyan sikeresek, hogy a befolyt összegből nemcsak megél, de a színház összes kiadását is fedezni tudja, így minden szervezettől és közönségigénytől teljesen függetleníteni tudja magát, megalapozhatja egy állandó épülettel rendelkező színház létrehozását.

Az időszak Blattner színháza számára a kísérletezés időszaka. Ebben az időben még nagy arányban magyarok vesznek részt a társulat munkájában. A többség kevéssé, vagy egyáltalán nem beszél franciául: a szövegtől való (részben kényszerű) elszakadás pedig természetes módon vonja magával a vizualitás erősödését; továbbá a bábszínházban jelenlevő művészek képzőművészeti beállítottsága meghatározó lesz. Detre Szilárd, Fried Tivadar, A. Tóth Sándor, Marie Wassilieff csak pár állandó név a társulatban megforduló képző- és iparművészek közül, akik a kezdeti időszakban még névtelen bábszínház tagjai közé tartoztak, tehát a társulat összetétele a korabeli párizsi és európai képzőművészeti tendenciák erősödését

²⁷ Például a *Vitéz László álma*, amelyben zsákbábut – Vitéz László kizárólag zsákbábu lehet – és síkfigurákat is alkalmaz. De a már említett billentyűs báb alkalmazása is hasonló rendszerben történik: a *Hófehérke* billentyűs- és zsákbábus előadásában.

idézi elő.

Az egyre gyarapodó francia közönség a régi repertoártól való részleges elszakadást, a résztvevők képzőművészeti beállítottsága és a francia nyelvtudás hiánya is a vizualitás irányában való hangsúlyeltolódást jelentette Blattner színháza számára.

2.6.2. Az Arc-en-Ciel

Blattner, akit változatlanul körülvettek egykori Hollósy-iskolabeli társai, maga mellé továbbra is szinte kizárólagosan képzőművészeket válogat, és ezek közül is leginkább a magyarokkal tartja a kapcsolatot. A csatlakozó alkotók Blattner irányítása alatt dekoratív bábokat és háttereket kezdtek el készíteni, nagyrészt klasszikus bábdarabokra. Amint A. Tóth Sándor is beszámol, vezető sokáig nem volt, egészen addig, míg 1929-ben Paul Jeanne és Jindrich Vesely kezdeményezésére megalapították az UNIMA-t Prágában, amelynek második összejövetelét Párizsban tartották. Erre a rendezvényre jelentkezett a társulata nevében Blattner. Igazából ekkor veszi a kezébe a társulat tényleges irányítását, bár lényegében eddig a pontig is szervezője, sőt mecénása volt a csoportnak. A műhelymunka során három év alatt három előadás készült. Az UNIMA rendezvényére öt új előadással készülnek a meglévő három mellé. Az eredeti három darab közül csak *A halász és a hold ezüstjének* volt (magyar) szövege, ennek csak a kongresszusra készült el a francia fordítása, a *Szívek ha találkoznak* és a *Róka és a gólya* szöveg nélküli, zenei aláfestéssel megoldott előadások voltak.

A *Szívek ha találkoznak* árnyjáték, technikájukat tekintve a hazai síkbáb-mozgatási technikákat követte az előadás; színes, erősen stilizált formával, hátulról megvilágítva, színes papírból voltak megszerkesztve a figurák.

A következő darab a *Halász és a hold ezüstje*, mely ismét váltott technikás megoldás: a Halász marionett, a hold hátulról megvilágított árnytechnikával alkalmazott, mosolyogni és sírni is tudó figura lett. (Érdemes kiemelni, hogy *A halász és a hold ezüstjében* a főszereplő szintén egyfajta Vitéz László-típus, krokodil, házsártos feleség és szekénderéknyi gyerek tartozik az alakjához, továbbá megszólalásában a szokásos, kissé erősködő ripacskodás szolgál a komikum forrásául.)

A harmadik darab, a *Róka és a gólya* szöveg nélküli marionett-játék volt.



A Wayang Játékok előadásának részeként említett, Walleshausen Rolla által írt *Egyszer volt* című mesejáték let *Il étais une fois* címmel a következő előadás; továbbá egy Marie Wassilieff által írt darab, mely a *Mariage d'une nu* címet viselte, valamint *Az utca* című zenés síkbábus előadás. (Valójában inkább folyamatos mozgókép volt, ahol statikus figurák vonultak a nézők előtt, a korabeli utca reggeltől éjjelig tartó karikatúrájaként, szöveg nélkül, zenére.) A síkbábokat A. Tóth Sándor készítette.

A sorban következő *La mode jour* alakjai ennél is távolabb kerültek a bábjáték hagyománytól, sőt magától a színháztól is: Art deco-s ruhába öltöztetett szobrok voltak, melyek nem mozdultak meg, hanem mint kiállítási tárgyak szerepeltek, így bábságukat inkább a kontextus, azaz a többi előadáshoz való alkotói kötődés adta.

Az utolsó darabban, a Blattner által készített *Táncosnőkben* pálcás és zsinóros mozgatott síkfigurák szerepeltek hátulról megvilágítva. (Richard Teschner látványszínházát, melyet Blattner 1925-ben látott, előképnek tekinthetjük, az itt látott mozgó-táncoló formák hasonló elképzelés alapján születtek.)

Ehhez a váltott anyaggal és váltott technikával készült előadáshoz egy olyan színpadot építettek, amely követni tudta a főként látványra épített koncepciót. Ehhez kapcsolódott a világítás is: a változó világítással megalkotott belső, háttér alatti hengerből, amelyen a szívdarab összes színe szerepelt, érkezett a fény, és a henger forgatásával különböző, akár átmeneti színeket kaphatott a háttér, sőt néha maguk a bábok is: például az *Il était une fois* esetében.

Az előadások nagy része szöveg nélküli előadás volt, zenei aláfestéssel, a kevés szöveget francia színiakadémia diákjai szinkronizálása alapján, felvételtől játszották.

A képzőművész-alkotók különböző stílusokban megalkotott bábjai és hátterei képzőművészeti vonulatot vezettek be a korabeli francia bábszínházi köztudatba. Ez volt tulajdonképpen az a pont, melyen keresztül megfogható az, hogy mi miatt is nevezte meg a kritika és később a szakirodalom Blattner színházát modern, újító színházként.

Nem sokkal az UNIMA kongresszusa után, mely sikert és szakmai elismerést hozott Blattneréknek, az Arc-en-Ciel társulat már állandó színházzal rendelkezett, és művészeti

tevékenységük a megkezdett módon, irányban folytatódott. Fontos látni, hogy Blattner Géza és az Arc-en-Ciel, mint társulat, vagy mint színház újdonságot jelentett a klasszikus bábszínházat támogató francia UNIMA és a bábszínházat kedvelő közönség számára, de újítása nem volt radikális; a színház nem csatlakozott dominánsan egy izmushoz, egy avantgárd irányzathoz sem. Az általuk létrehozott előadások sokkal inkább a bábművészet klasszikus formáit alakítja, de annak befogadói megszokásain belül, mindig csak részben törve meg a megszokott képet.

A korban, Párizsban megjelenő színházi törekvések radikalizmusát, újító hatását nem fedezhetjük fel az Arc-en-Ciel színházban. A színház jelentősége inkább abban állt, hogy elindult egy úton a modern bábjáték felé. Technikai, mechanikai megoldásai, amelyek szintén az automatizmus felé mutattak néhány előadásban, pl. a *La rue* címűben, nem szerepeltek döntő többségben a repertoárban.

A francia avantgárd színház képviselői nem tevékenykedtek a bábművészet terén. Sokkal inkább az opera, a balett voltak azok a területek, amelyek felé a korabeli avantgárd színház- és képzőművészek érdeklődése fordult. Blattner Géza és színházának jelentősége leginkább csak a hagyományos bábművészet terén jelentős. Franciaországban, ahol erőteljesen ragaszkodtak a vásári Guignol-játék hagyományaihoz, teljesen újszerű megközelítésnek hatott a dekorativitásra támaszkodó, látványelemekből összeállított zenés, néhol mechanikus műsor, mellyel hírnevet szereztek.

Ez a fajta játék azonban csak egy volt a többféle játékmód közül. A kezdeti szakaszok feltárása és előadásaik felidézése azt igazolja, hogy Blattner színháza az ún. „avantgárd” korszakában is tökéletesen levezethető a korábbi korszakok előadói stílusából és hagyományszemléletéből. „A 20-as évek színházi masinizmusa”²⁸ és a táncosokat mozgó díszletként felhasználó balett-előadások – ide sorolhatóak pl. a Picasso-tervezte díszletek és a Leger által tervezett jelmezek – egy egészen más ágat képviselték a színházművészetnek, s ezekkel az elemekkel csak pár előadás erejéig, részlegesen vagy akár csak egy-egy alkotó művei által találkozott Blattner színháza.

A korabeli francia bábszínházi felfogás a kiterjedt és széles körben művelt vásári, hagyományos bábjátékot takarta nagyrészt – egyébként a magyarországi tendenciákhoz hasonló alaptulajdonságokkal –, és művészeti lehetőségként sokáig nem talált utat a festők, irodalmárok és színházi emberek művészi közegebe.

Az Európa számos országában megkezdődött „áramlás” a vásári bábjáték és az „elit” művészet képviselői és stílusa, technikái között itt még nem indult el, a korban művészi

²⁸ LÖRINC László, *Blattner Géza magyarországi tevékenysége*, OSZMI Kézirattár, 20.

indíttatású bábjáték-előzmény kis számban sorolható fel. (Továbbá, ha léteztek is, nem kaptak elég nyilvánosságot, így hatásuk a későbbi alkotókra elmaradt.²⁹)

Mielőtt azonban áttérnék egy konkrét elemzésre, amelyben feltárom az összefüggéseket az Arc-en-Ciel „modern” előadásai és Blattner korábbi, hagyományos bábművészetéhez köthető szemlélete között egy 1937-es előadás kapcsán, a korszak bábjátékra vonatkozó időszakát szeretném megvilágítani.

3. BÁB ÉS SZÍNHÁZ

3.1. Színházi kontextus

A XIX. század végi, a XX. század eleji színháztörténeti változások kiindulópontja a színházi megismerésről, a valóságról és a testről való gondolkodás változásában gyökerezik. P. Müller Péter Garrick Diderot által elméletbe foglalt szerepértelmezésétől számítja azt a folyamatot, aminek egyfajta (történeti) végpontjaként a rendezői színházat nevezi meg. „Garrick képes a testi, fizikai jelenlétnek egy olyan árnyalt és kifinomult megfogalmazására, amely önálló individuumként érzékelteti a játszott alakot.”³⁰ A természet „reprodukálására” képes színész teste Diderot példajaként mint hordozó felület jelenik meg: a színész (nem feltétlen átérző) feladata a láttatás, melyet a mesterség kidolgozott gyakorlatának elvégzésével érhet el.

A XX. század elején, a rendezői színház térnyerésekor a szöveg és előadás közötti viszony jelentős módosulásával, melynek során a szöveg írójának „tolmácsolása” helyett a rendező értelmezése lesz az előadás alapja, a valóság és művészet megközelítésének problematikája új fényt kap. A test színpadi elgondolásának lehetőségei több alkotónál is valamiféle mesterséges, gépi, mechanikus vagy éppen bábtest felé irányították az alkotók figyelmét.

Az ideálisan kifejező test nem lehetett a viszonylagosságnak, érzelmi hullámnak stb. alávetett eleven emberi test; a rendező teljes és tökéletes színpadképet akar létrehozni, ehhez a folyamatosan változásban lévő és befolyásolhatóságát levetközni nem tudó élő test helyett egy „szilárdabb anyagot” volt kénytelen keresni, mely nincs alávetve az emberi viszonylagosságoknak (mint például az érzelmek megléte és esetleges uralhatatlansága).

Craig, Schlemmer, Artaud, Jarry csak pár név a citálhatók közül: elméleteik és

²⁹ H. Rivière szimbolista árnyjátékai a Chat Noire-ban és Henri Signoret billentyűvel mozgatható bábjával előadott középkori legendái sorolhatóak talán ide, de ezek a színházak is inkább a modern bábjáték előzményeiként sorolhatóak fel.

³⁰ P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Bp., Balassi, 2009. 126.

gyakorlati munkásságuk a teátrális közegben megjelenő test lehetőségeit feszegették: a természet, a valóság és ezzel „szemben” a művészet (a színpadi test) másságát tették azzá a problematikus ponttá, ahol a báb-elmélet alapjait vélhetjük felfedezni. A nem élő színészi testhez köthető elméleteik (pl. az Übermarionett Craig-nél, a műfigura Oscar Schlemmernél, az artaud-i „megtisztított” test vagy éppen Jarry véletlenre semmit nem bízó „jel-testei”) mind egyfajta szembenállásként kezelhetők az éppen uralkodó realista-naturalista színházi valóságfelfogással.

A valóság és az individuum (hamis) reprodukálását a nyugati gondolkodásban felfedezni vélő színházi alkotók tudatosan keresték az eddigiektől eltérő színházi hagyományokat. A népművészeteknek és a keleti kultúrák teátrális elemeinek (és hozzátehetjük: a gyermeki világnak, tehát a „visszatérés” vagy az „eredeti, ősi” általános helyeinek) szinte metszéspontja lehetne a bábszínház.

3.2. Bábművészeti kontextus

A színész élő testének bábtestre való „felcserélése” olyan kifejezőmódok felé viszi a realista-naturalista hagyományoknak szembeszegülni vágyó alkotókat, amelyek a bábszínház és az élősínház különbségéből vezethetők le.

„A bábjáték elsősorban abban különbözik az élő színpadtól, hogy a tárgyi valóságot és az emberi képzelet játékát egyenértékűen képes egymás mellé állítani.”³¹

Szilágyi Dezső az iménti mondatot a bábművészet „esztétikai alaptevésének” nevezi; s valóban, a bábjáték egyik legfontosabb – és a vizsgált korban többek által is kihangsúlyozott – tényezője, hogy a báb más viszonyok között, más törvényszerűségeknek van alárendelve. Tárgyi jellege a többi objektummal teszi egyenrangúvá, cselekvésében emelkedik csak ki. A bábszínpad közönsége pedig ezekhez a feltételekhez igazodva más előfeltevésekkel rendelkezik: a színház és a valóság kezelésének sajátos módon a bábszínházra jellemző nézői metódusában az előadás leggyakrabban arra a mechanizmusra épít, hogy a néző ne értékelje problémának a szerep és szereplő, a valóság és a fikció viszonyát. A bábu mozgásával, játéktérbe kerülésével *jelszerűen, szimbolikusan* válik emberré. A báb „nem utánoz, képtelen a realista-naturalista dramaturgia megvalósítására”³² – a metaforikus jelentésű bábtest nem rendelkezik olyan, a valóság szférájához köthető referenciákkal, mint az egy színész esetében feltételezhető. Ennek megfelelően a legmesszebb képes távolodni a „valóság”-tól, hiszen az

³¹ SZILÁGYI Dezső, *A bábjáték műfaji sajátosságai*, Bp., NPI, 1964.

³² SZILÁGYI Dezső, *A bábjáték műfaji sajátosságai*, Bp., NPI, 1964.

élőszínház szabályai csak részben vonatkoznak rá: a gravitáció, az élő és élettelen ellentéte más jelentéssel bír.³³

A báb irányíthatóságának, manipulálhatóságának, teljes jel-értékének köszönhetően a rendezői színház egy tiszta példája, a rendezői akarat totalitásának színtere. A báb elsősorban anyag, ami színházi alkalmazása, mozgatása által válik jellé. A rendezői színpad tehát a báb tárgyi természetével olyan tulajdonságokat nyerhetett, ami (főleg ellentétben kezelve a realista formanyelvvel) határtalan szabadságot biztosít. A báb testének teátrális jelentését a létrehozott előadásnak alárendelve metaforikus jelölővé, akár valamilyen probléma artikulációjának hordozójává teheti. A báb esztétikai értelemben a tárgyszerűség manipulálhatóságát magában hordozó részévé válhat az előadásnak, s mint ilyen, a színpadkép egyik működtetett része lehet.³⁴

A XIX. század végén, a XX. század elején, egyfajta válaszként a kialakult naturalista-realista játéktílusra, rendre a bábszínház felé fordulnak színházi alkotók, írók; több művészi bábszínház jön létre – egymástól nem teljesen függetlenül – az adott évtizedekben. A kérdés az összes reformszínházi törekvésben és az egyes színházaknál is a valóság és ábrázolás, valóság és megfelelés ismeretelméleti problémája körül forog.

Blattner Géza maga is időről időre visszatér erre a pontra, sőt életművében az egyes szakaszok technikai, scenikai, darabválasztási, célközönség-kezelési stb. kérdései mind visszavezethetők erre a kérdésre. Ez pedig nemcsak Blattner és a korabeli bábjáték munkája során előkerülő kérdés, hanem a mai napig a bábjáték állandóan újragenerálódó „problémája”, alapkérdése, tulajdonképpen működtetője a bábszínházi alkotásoknak.

3.3. Műfajhagyomány

A XIX. század végi, XX. eleji, újonnan induló, szerveződő „műhelyek”, művészi igényű bábszínházak létrejöttük kezdetétől kapcsolódnak valamilyen bábszínházi hagyományhoz. Az adott kultúrkörben már létező vásári, szórakoztató jellegű bábszínházak formanyelvének az „elit” kultúrába való beemeléseivel és ezzel egyidejűleg a távolabbi kultúrák bábjátékos hagyományának felhasználásával kaphatjuk meg az „újító” bábszínházak két fő forrását.

A XX. század első évtizedeiben létrejövő bábelőadásokban tehát nem csak a naturalista-realista színházi tendenciáktól való elfordulás, hanem egy „archaikusabb”

³³ Még a nembeli megkülönböztetés is gyakran eltűnik, bár ez gyakran a báb mozgató színész miatt meghatározója marad az előadásnak.

³⁴ Mint ahogy Blattner és Rónai nyilatkozata szerint olvashattuk, a „fénykompozíció” részeként.

rendszerbe való visszatérés igénye is felfedezhető. Ez utóbbi részben magyarázható a korban újjáéledő igénnyel az egységes, „teljességre” törekvő művészetre. A művészetek egyesítésére, a költői fantázia totális megjelenítésére való törekvés, a századforduló szimbolizmusa is megjeleneni látszik a századforduló bábos törekvéseiben.

Blattner esetében ez kulcsponttá válik. Az általa rendezett vagy szervezett előadásokat nagy részben meghatározza a bábjátékhoz, pontosabban a bábjáték egy adott formájához való viszonyulása, az ismert előképek. Ez magukban az előadásokban is könnyen nyomon követhető, de Blattner levelezése és életrajzi diasorozata³⁵ alapján is részletesen felrajzolható.

4. BLATTNER GÉZA HAGYOMÁNYSZEMLELETE A MODERN SZÍNHÁZ KONTEXTUSÁBAN

4.1. Blattner és a bábművészet megújíthatósága

Az Arc-en-Ciel színház előadásait a modern, avantgárd bábszínház első megnyilvánulásaiaként tartja számon a szakirodalom egy része. Ennek több oka van: (1) nagyrészt a kis számban megjelenő, mechanikus installációk technikai megoldásaihoz köthető bemutatójuk, továbbá (2) a franciaországi bábjátékos helyzet, melyben szembetűnő újításnak látszanak az Arc-en-Ciel vizuális, elitista bemutatkozó előadásai, melynek ráadásul többnyire magyar előzményeit a korabeli francia közönsége nem mint hagyományos rendszerek követőjét látta. (3) További jellemző volt az alkotók képzőművészeti tevékenysége és kapcsolata a képzőművészeti közeggel.

Ennek ellenére az Arc-en-Cielben, bár a bábszínház adott korra jellemző megújítójának nevezhetjük, az avantgárd elemek nem uralkodtak el teljesen a színházon, részleges hatásként működtek a színház előadásainak egészéhez képest.

Az Arc-en-Ciel és Blattner nem függetleníti magát a klasszikus formáktól, a szöveghez és a hagyományhoz való viszonyuk a közönség ízléséből, (bábos) befogadói metódusából nem lép ki. Egyedül a képek és a bábok azok, melyek egyértelműen köthetnék egyes izmusokhoz, ezek azonban nem önálló alkotásként, hanem funkcionális elemként kapcsolódtak az előadásokhoz.

³⁵ BLATTNER Géza: *Hogyan indul el Blattner Géza festőművész 40 évvel ezelőtt Magyarországon és hova jutott el a franciákkal a bábjáték szolgálatában*. II. rész, Gépírat, 2.

4.2. Az ember tragédiája

Az *ember tragédiájának* 1937-es előadásában azt figyelhetjük meg, hogy hogyan alakítja át az Arc-en-Ciel Madách Imre darabját, azaz hogy formálja a francia közönség számára is befogadhatóvá. A francia bábművészetben a magyar bábjátékos hagyománynál jóval erősebb és előbb hagyománya volt a korban a misztériumdámák bábszínházi játszásának. Ezt felhasználva állítja be Blattner a *Tragédiát* egy misztériumdráma-ciklusba. Ezzel nemcsak, hogy megkönnyíti a befogadás menetét a francia közönség számára, de bizonyos működési, tartalmi kereteket is szab magának.

Ez az előadás, amely a párizsi Művészeti és Technikai Világkiállításon került bemutatásra, példázza azt a Blattneri felfogást, melyben az Arc-en-Ciel színház előadásai létrejöttek: a képzőművészeti avantgárd inkább csak mint kontextus szolgált mind a színház egészében, mind ebben az előadásban is. A hagyományos történet- és szövegkezelés a francia középkori bábművészet hagyományaira erősen építő darabválasztás lényegében igen messze állt az avantgárd színházi felfogástól. (A repertoárjukban szereplő előadások döntő többsége



is klasszikus mű feldolgozása, vagy meseátirat volt. Egyedül némely báb és a hátterek képzőművészeti irányultsága mondható avantgárdnak, ám ezek is megmaradtak a funkcionalitás körében, nem érvényesülhettek jobban a bábművészet hagyományos mozgatási, mesélési technikáinál.) Az Arc-en-Ciel és Blattner is inkább a Párizsban akkoriban jelentős magyar diaszpórával tartott kapcsolatot, nem az izmusok nagy köreivel; színházuk



jelentős előadásai a képzőművészeti igényességet, a vizuális megoldásokat előtérbe helyezték, de hagyományos keretek között.

Az *ember tragédiájának* francia előadása több szempontból is fontosnak mondható. Az előadás illeszkedik egy, az Arc-en-Ciel színházra ez idő tájt jellemző témacsoporthoz: a misztériumdrámákhoz. A ciklusba illeszkedő darabok sorában olyan művek feldolgozásai kaptak még helyet, mint az Ádám misztériuma, a Szűz Mária³⁶ mennybemenetele és a Thanatosz³⁷ című előadások. Az előadások, melyeket Blattner maga is sorozatként kezelt,

³⁶ A marionett maga is Máriácskát, kis Máriát jelent, a 16. század óta használják, kezdetben a kisméretű Szűz Mária szobrokra alkalmazták a kifejezést, melyekkel Mária történetét játszották.

³⁷ Ebben a műben az ördög jön el a főszereplőért, tehát ez is egyike az ördög-ember párharcát megjelenítő történettípusnak.

nemcsak nagyszabású témájukban hasonlítottak. A billentyűs marionettek használatának módja, a szereplők bábtípusa által való dramaturgiai viszonyrendszer volt azonos: a billentyűs marionett mellé az egyes előadásokban más és más fő bábót rendeltek: kesztyűs bábót, klasszikus marionettet, maszkot. Ezek alapján mindig más és más tulajdonsága emelkedik ki a báboknak ahhoz képest, hogy ellentpontjukként mely báb mely tulajdonsága értelmeződik.

Az előadás az első francia nyelvű bemutatása volt *Az ember tragédiájának*. A fordítást három alkotó végezte: Németh Antal eszközölte³⁸ az első dramaturgiai változtatásokat a szöveg nyers fordításából, „mintegy két órára rövidítve a szöveget”³⁹, majd ezt a verziót Walleshausen Zsigmond sűrítette tovább, kihagyva a hosszabb monológokat, a „túlzottan” elmélkedő párbeszédet. Mindezzel azt a Blattner által is hangsúlyozott hagyományt követte, mely a bábszínház műfajának egyedülállóságát a szöveg uralma irányából az akció felé vitte. „Sűrített pirulában kellett a darab lényegét, mondanivalóját a bábjáték számára átköltetni.”⁴⁰ Ez az „átköltés”, bábszínpadra való alkalmazás ezután Fernand Pignatellhez kerül, aki a szöveget véglegesítette.

A jelentős húzások és a bábszínpadias dramaturgia jó visszhangra lelt: tökéletesen illeszkedett a franciák által is ismert misztériumdrámákhoz, besimult a Blattnerék által ciklusként bemutatott misztériumjáték-sorba. Szereplőit, a darab menetét, a történet mélységét így előre meghatározta, az értelmezés lehetőségeit a közönség által ismerős terepen tartva. Thein Alfréd viszont, aki az eredeti szöveget ismerte – mint az előadásról írt cikkében kiemeli, „gyerekkora óta” meghatározó a számára –, nagy csalódással nyilatkozik a szöveg „romlásáról”. „Bevallom: csalódtam. A szereplők játéka merev és kifejezéstelen volt, a súlyos és nehézkes verseket a fordító lapos és tiszta prózává simította ki és a lektor irgalmatlan tollal kihúzott mindent, ami a »lényeg«.”⁴¹

„A végső változatban megtartották az első három és az utolsó szín eredetihez közelálló szövegét, mintegy *misztériumjátékként* fogva össze az eredeti drámát, – a középső részben pedig vizuálisan összefogva sűrítették pergő jelent sorba az »álomszíneket«.”⁴² (Kiemelés tőlem.) Fontos hangsúlyozni a misztérium vonásait, melyek ismét a legrégebbi bábszínházi hagyományokhoz közelítik az előadást.

„...A játékmester nem a sokszereplőjű, változó drámai revüt állította elénk, hanem az egyívű, zárt gondolatú drámai költeményt. Csak a bibliai foglalatban maradt meg a madáchi

³⁸ Ő volt az is, aki az előadást javasolta a társulat számára.

³⁹ WALLESHAUSEN Zsigmond beszámolója, OSZMI Kézirattár, 1.

⁴⁰ WALLESHAUSEN Zsigmond beszámolója OSZMI Kézirattár, 1.

⁴¹ THEIN Alfréd, Bábszínház, *Nyugat*, 1938/1. 78-79.

⁴² MÉSZÁROS Emőke, Feljegyzés *Az ember tragédiájának* 1937-es párizsi bemutatójáról, OSZMI Kézirattár, 2.



szeroposztás. A történelmi képekben már technikailag is kihangsúlyozódott Ádám sokoldalú életének víziószerűsége. A színpadon csak két szereplő maradt: az Ember és a Vágy, Ádám és Lucifer.”

Az előadás alapvetően egyszerűsítő, a történet lényegi pontjaira koncentráló ívet írt le. Melyben ezek a lényegi elemek, színek a történetmesélés törés nélküli felrajzolását hivatottak szolgálni.

A dramaturgia tehát a két szereplő köré épít. Ádám és Lucifer párbeszéde által



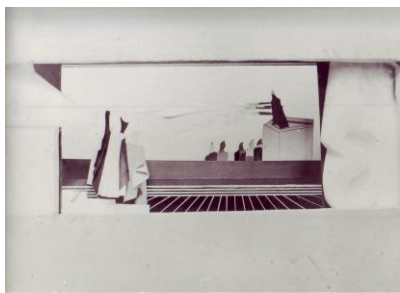
kirajzolt színek vizuális megkomponáltsága, továbbá az, hogy a jelenetek fő hangulati- és látványeleme maga a háttér, egyfajta illusztráció-hatást váltott ki. „Az egész képsorozat úgy hat, mintha egy életrekelt könyvet lapozgatnánk. Vagy mintha valaki felolvasná a költeményt, és mi a nézők az illusztrációkat.”⁴³

Az egyes szerepeket a Théâtre National színészei olvasták fel, vagy ahogy a már idézett kritikus írja: „recitálták”.⁴⁴ A színészek szövegét hangfelvételen rögzítették, és adták le az előadás alatt, egyfajta pantomimként követve végig a bábuk és a színpadkép mozgásával a szöveget.

A történetmesélésre, lényegi cselekvésmozzanatokra építő előadás-dramaturgia klasszikussága szinte élesen ütközik a vizuális elemek egyértelműen avantgárd szándékával.

Az előadás egyes színeit más és más alkotó készítette.

A terveket képzőművészek alkották, a keretként szolgáló mennyei és paradicsomi szín maga Blattner terve alapján készült.

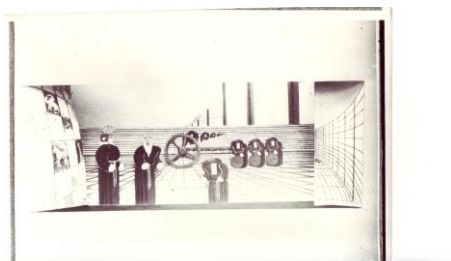


⁴³ THEIN, im. 79.

⁴⁴ Uo.

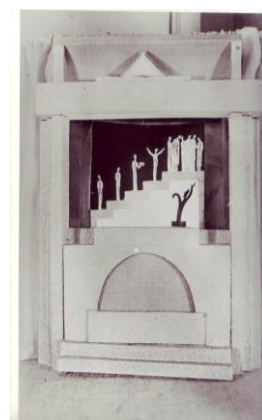
Az álomszínek alkotói: (1) Egyiptom: Kolozsvári Zsigmond, (2) Athén: (3) Róma: M. La-Jarrige, (4) Prága: Fried Tivadar; (5) Párizs: Rajk István, (6) London: Juhsz Jenő, (7) Falanszter: Beöthy István, (8) Jégmező: Kolozsvári Zsigmond, (9) Űr: Prinner Antal.

A színek közül pár rajzokban, tervekben és pár szín fényképen is fellelhető. A kivitelezők, akik a tervek alapján felépítették a háttérteret: Kolozsvári Zsigmond, Koffán Károly, Szép Ferenc voltak. A fő alakokat, tehát Ádámot és Lucifert Csáky József tervezte. „A Tragédiát a párizsi magyar festők, szobrászok és zenészek közös nagy művének kell tekinteni, úgyszintén mindazok, akiknek van vagy volt közük az Arc-en-Ciel-hez, legmesszebbmenőleg



támogatnak.” – írja Blattner A. Tóth Sándornak. Az előadás háttérének színváltásait úgy oldották meg, hogy egy henger alakú, közepén forgó „sorskerékre” festették azokat, és valószínűleg belülről megvilágítva

egy semleges háttérre vetítették. „A háttérben hatalmas kerék, az Idő kereke, mely állandóan forgásban mindig új meg új történelemrészt vetít a filmvászonra.”⁴⁵



Az előadás maga két egymás fölé helyezett színpadrészben játszódik: a felső képek az álomszínek, az alsók a keret jeleneteinek helyszínül szolgálnak. A kettős tagolás színek, azaz a kerettörténet hangulatát a felülről lógatott marionettek mozgása (és az ehhez kapcsolódó történeti tartalmak koncepcióként való használata, tehát a hagyományos marionett, mint a „függő”, zsinóron rángatott személyiség, a valaki által való irányítottság megtestesítője) adta-míg a felső álomszínek billentyűs marionettel voltak mozgatva alulról. Az *ember tragédiájának* bemutatója a billentyűs báb és a klasszikus marionett szembeállításának módszerével dolgozott, a képváltásokban rejlő festészeti eljárások pedig a háttér megalkotásának modern képzőművészeti megoldásokkal való rokoníthatóságát engedték meg az alkotók számára.

Maga a színház és előadásai azonban e misztériumdrámák során nem határozható meg „avantgárd bábszínházként”. A háttér egyértelműen köthető ugyan egy-egy izmushoz, de az alapszövegekhez és a hagyományhoz való viszony miatt magát a színházat nem lehet avantgárdnak nevezni. Ahogy ezen előadásban, itt is a háttér viszonylagos önállósodásának

⁴⁵ Uo.

lehetünk tanúi, ám még ez utóbbi képzőművészeti ereje sem uralkodik el az előadás egészén, nem autonóm képzőművészeti alkotás. A technikák és a képek alapjellege (a klasszikus ornamentika mellőzése, a modern formák, egyfajta „ad hoc” könnyedség, a montázs és kollázs technikája, a gyűrések, tépések láthatóvá tétele stb.) csak az avantgárd közeget jelzik, igényt a szürrealista, futurista stb. megjelenítésre.

Az előadás rekonstrukciójához kevés forrás áll rendelkezésre. Bár Walleshausen Zsigmond egy interjúban említi, hogy a már említett Théâtre National színészeivel készített szöveggönyv (egyébként prózai) hangfelvételét Németh Antalnak elküldték a Nemzeti Színházba, ennek nincs bizonyítéka, vagy a felvétel elveszett. A fennmaradt pár dokumentumokon, melyen a háttér és a színpadképet látjuk, mozgó elem nem szerepel, ezek legideálisabb esetben is csak a színpadba illesztett háttérrel mutatják, bábok és színészek nélkül. A leírások, a színpad szerkezete és Blattner felfogása, továbbá a billentyűs báb használatának lehetőségeiből azonban következtetéseket vonhatunk le.

Az első és legfontosabb a „bábosított” *Tragédiában*, hogy a hangsúly éppen azokra az elemekre kell, hogy kerüljön, amelyek az élő színpadon zavart okoznának: a szöveg elvont, szimbolikus jelentésrétegére.

4.3. Ember és ördög a *Tragédiában*

Amint a leírásokból vissza lehet következtetni, a dramaturgia Ádám és Lucifer kapcsolatára koncentrált. Az ő dialógusaik alatt „futó” pantomim volt, amely az egyes színeket „mozgatta”.

A bábmisztérium egy külön csoportját alkothatnák azok a darabok, melyben az ördög és az ember párbeszéde, párharca adja meg az alapkonzfliktust. Ez a történettípus, melyre tulajdonképpen visszavezetett a Németh-Walleshausen-féle szövegváltozat; közvetlen rokonságban áll a középkori bábszínházzal, továbbá ennek a spirituális felhangjaitól megfosztott, karneváli változataként is felfogható típusától, a várasi hős-típusú előadásokkal.⁴⁶ (Emiatt pedig Blattner életművében a Proletárgyerekek Bábszínházával megkezdett groteszk típusú bábjátékhoz köthető.)

A moralitások, vallási példázatok, *Akárki*-történetek bábbal való előadása nem idegen a nyugati kultúrától. Szinte minden bábtípushoz köthető egy-egy ilyen téma. A klasszikus

⁴⁶ A várasi hősről építő történetekben a furfangos főszereplő vagy a hatalommal (katonával, püspökkel, bíróval), vagy valamely gonosz akadályozóval, gyakran az ördöggel vagy a halállal küzd meg; és végül mindig győz, hol csavaros esze, hol pl. egy palacsintasütő segítségével. Ennek a figurának magyarországi változatai Paprika Jancsi vagy Vitéz László; rokona a német Hanswurst, Kasperl, Kasparach, az angol Punch, az olasz Pulcinella, a francia Polichinelle vagy az orosz Petruska, esetleg Guignol, s távolabbi rokona a commedia dell'arte Zanni-jának vagy Brighella bohóc-figurájának.

marionett neve Szűz Mária életének dramatizált formájára vezethető vissza, míg az ördög kísértése alá került ember küzdelme a zsákbábhöz (Paprika Jancsi “hivatalos” megjelenítési formájához) kötődik.

Ennek korai, Blattner által ismert példája a *Faust*, melyben nemcsak az ördögöt, de egy azóta tipikussá vált vásári figurát is felfedezhetünk: egy Paprika Jancsi-típusú vásári hőst.

Blattner életében a *Faust*-hagyománnyal kezdődik a misztériumdráma-szerű előadások sora, melyet a témaválasztás és témához társított játéktílus mellett a billentyűs marionett alkalmazása (és alkalmazásának módja) is társul.

Blatter Géza a Gyerektudományi Társaságtól való 1923-as elszakadását követően tudatosan fejlesztette az addig kipróbált technikákat. Számos újonnan repertorába emelt mese mellett, melyeket zsákbábbal adott elő, repertoáron tartott bizonyos műveket: *A halász meg a hold ezüstje*, *A bűvös hordó* és egy *Ludas Matyi*-változat, továbbá *A bűvös hordó* állandóan játszott előadásokká váltak.

Blattnerhez ekkor csatlakozik Németh László is. Ezen időszak legkönnyebben rekonstruálható része az 1923-as Gyermekügyi Kiállítás, melyen Blattner is szerepelt az említett darabokkal.

A bábos hagyományok tekintetében itt is a célközönség változása határozza meg az előadások szerkezetét. Blattner repertoájában gyermek és felnőtt előadások is szerepelnek, és gyakran, mint ahogy a *Faust* esetében is, változtatás nélkül játssza ezeket a felnőttek és a gyerekek számára más időpontokban.

A Goethe-féle *Faust* közismerten egy középkori bábelőadásra vezethető vissza. Goethe maga is így találkozott először a történettel Robertus Schafer bábjátékos előadásában, Frankfurtban.⁴⁷

A Faust-hagyomány egy létező személyre tekint vissza, „főhőse, a több alakból összerakott doktor valóban élt a 16. század első évtizedeiben, és 1540 táján halt meg.”⁴⁸ A róla szóló különböző történeteket még a halálát követő században népkönyvben tette olvashatóvá a gyűjtő. A *Faustbuch* angol fordításából készült az első drámai változat is, Marlowe *Doktor Faustus tragikus históriája* címmel. Ez a drámai kiindulópontja a mű bábszínházi feldolgozásának is, ugyanis Marlowe darabja több ponton is csatlakozik a vásári bábjáték hagyományaihoz.

A legtöbb változatnak ugyanis két főszereplője van: Faust mellett annak szolgálja: Pickelhering, Hanstwurst vagy Kasperl (fontos közös elem a bábfigurák karakterében, hogy

⁴⁷ BALOGH Géza, Doktor Faust a bábszínpadon, *Art Limes*. Báb-tár 2008/10. 7-14.

⁴⁸ Uo.

mindegyik egyfajta karneváli típusú figura, az élet testi részét előtérbe állító alak. A vásári típusú főhősök, ahogy itt is, csavaros ésszel, vagy erővel túljárnak az ördög eszén és semmi esetre sem kárhoznak el, még ha gazdájukat el is viszi vagy egyenesen nyílt színen elpusztítja is az ördög.)

Felfedezhető maga a Faust-történet és a vásári hős-típusra épített történetek között a párhuzam: Mefisztó minden különösebb csavar nélkül kicserélhető a Halállal, az Ördöggel, a Katonával, akikkel a vásári hős-típusú szereplők megküzdnek. Ez a vonal továbbvihető a Tragédiára is: Ádám Faustot és egyben Faust józan, megmenekülő szolgájának alakját is magában hordozhatja.

„A magyar Faustot a sziléziai német származású Hofer és Glasenapp család játszotta először a Népligetben, kesztyűsbábokkal.”⁴⁹ Ebben az előadásban Faust szolgája Vitéz László, aki a darab végén palacsintasütővel leüti az ördögöt, ezzel mentve meg Faustot.

Másik, és számunkra közvetlen forrást jelentő változata a Hincz család „soroksári” *Doktor Fauszt*-ja, ahol a doktor szolgája, Kasperl nem menti meg gazdáját (ebben a korábbi, középkori változatokra épül) – de kártyán elnyeri az ördög összes pénzét, megházasodik, és miközben az ördög a falhoz csapkodja és a szemétdombra hajítja az elkárhozott Faustot, addig ő, mint éjjeliőr a templomtoronyból kihirdeti a morált: a kéjsóvárság és a folytonos álmodozás helyett a májashurka és a sör örömei mellett kell kikötni.⁵⁰

Ez a történetváltozat szolgált Blattner Géza forrásául is. A szöveget Róna László fordította, és dolgozta át. Lényegében a *Faust* bábváltozata volt, melyben a Faust–Kasperl opposíció a bábhasználatban is megjelent: míg Kasperl zsákbábu, akinek funkciójához a vásári hagyományhoz hűen és szintén a Hincz-hagyományokhoz köthetően a „kiszólások”, a közönséggel való kommunikáció tartozott, addig Faust és a többi „emelkedettebb” szereplő billentyűs marionettel volt megoldva. A lényegi szereplők, akik körül a cselekmény forog, mindig billentyűs marionettek: ez alapelveként működik Blattner Géza misztérium-sorozatában. A billentyűs báb, aki szerepeiben inkább a szemlélődésre, a megfigyelésre hivatott alakokat képviseli, a dráma cselekményének középponti figurájaként lebeg végig lassú mozgással a színeken.

Ezek a történetek általában az úthoz, a jellemfejlődéshez köthető történetek, melyekben a főhős mozgása jelezheti azt, hogy itt nem tényleges, fizikai, hanem egy „szférák” közötti, vagy szellemi, lelki, morális útról van szó, ahol a főhős álomszerű jelenléte

⁴⁹ Uo. 7.

⁵⁰ Uo. 8.

van a középpontban; a szemlélődő hős fő feladata a látottak kommentálása. Ez történik az összes Blattner-féle misztériumdrámában. Mivel az előadások fő eleme a billentyűs marionett, amely hangulati és dramaturgiai összetevőként is szolgál, érdemes kitérni e figuratípusra.

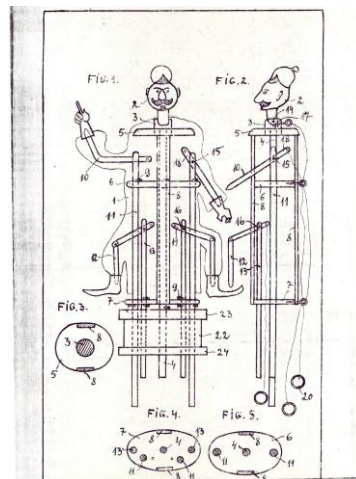
4.4. A billentyűs marionett

Blattner Franciaországba való kiköltözésekor már tudatosan a különböző technikák variálására építi előadásait. Az emigráció előtt közvetlenül szabadalmaztatott bábtípus, a harmincas években Párizsban tökéletesített billentyűs marionett alkalmazási lehetőségei és használata az előadásokban a *Faust*-előadástól kezdve az egyik legfontosabb elemzési szempont kell, hogy legyen az életművel kapcsolatban.

A billentyűs marionett létrehozásában az előbbieknél során többször is tárgyalt kettősség uralkodik: egyrészt a wayang játékokhoz, másrészt a vásári stílusú játékokhoz köthető. A lebegő mozgás, a láthatóvá tett „mozgatott” cselekvés, a dekoratív stilizáció a kezdeti korszakra épít, míg a hozzá kapcsolódó előadások cselekményvezetése, a szöveghez való viszony és néha a bábok fizikai megjelenése (a faragott vagy épített fejek jellemző karikatúraszerűsége) már a groteszk vásári stílushoz köti inkább a típust.

Kezdetben az egyik kézbe a bábu törzse került. A későbbi, „tökéletesített”, testre szerelhető verzió mindkét kezét szabadabbá tette, a másik kéz minden ujját pedig egy-egy karikában végződő zsinórhoz volt rögzítve, melyeket az ujj (billentyűs hangszerekéhez hasonló) mozgása irányított, s ezzel a végtagokat vagy kisebb egységeket (pl. lábfej, kezujjak stb.) mozgatott.

A prototípus, mely a *Faust*-ban került használatra, még Magyarországon változáson ment át: a már említett *Hófehérke*-előadáson a karikákat valódi billentyűk váltották fel. Ez a billentyűs megoldás ezután a későbbi változatokban is megmaradt, és kis kiegészítésekkel tökéletesedett a mozgás is. A bábtípus a misztériumdrámák bábtípusa lett Blattnernél.



4.5. Az ember tragédiájának marionettjei

Az *ember tragédiájában* a színek között való „átlebegés”, a víziószerűség állítódik a billentyűs marionett figuratípusának segítségével a középpontba.

A billentyűs marionetteken kívül leginkább a pár képet megjelenítő háttérképek és az



ezekben lévő minimális variációs lehetőségek adták az újdonság hatását: ezek előtt „meséli” el, mintegy leírászerűen dramatizálva Ádám és Lucifer a képek történetét.

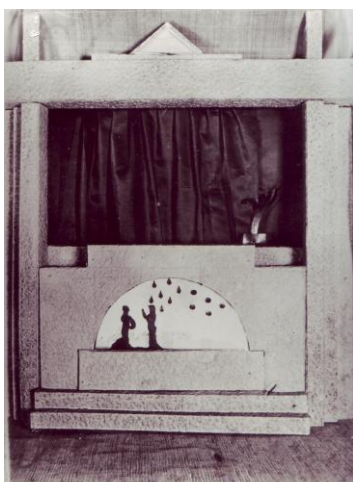
Ezzel visszanyúlik egyrészt a képmutogató hagyományhoz, másrészt a már említett misztériumdrámák egyes formáihoz, amelyekben központi helyet



foglal el a főszereplő és az ördög.

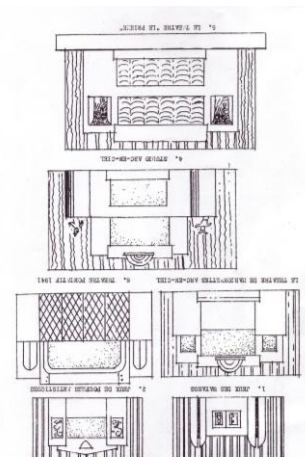
Nemcsak az alapelgondolás, a bábok is tovább vándorolnak a blattneri misztériumjátékok egyes darabjai között. Ezt láthatjuk a képeken, amelyek különböző évekből, különböző előadásokból mutatják ugyanazokat a bábokat: az Úr, Ádám és Éva alakjait.

4.6. Háttér, előtér, marionett



A marionettek pantomimszerű mozgatása, melyet a felvett szöveggel párhuzamosan folytatott a társulat, képes volt teljesen elkülönülni a háttértől, melyben a cselekmény magyarázatául szolgáló képek voltak megalkotva. A színpad kettős osztatú volt: alsó részében felülről mozgatott, klasszikus marionetteket lógattak be (az Ádámot és Évát megjelenítő keretszínekben), míg a „felső világ” azaz az álom és a

magasabb szférák: a menny és az úr is a felső, billentyűs marionett-színekben voltak megjelenítve.



Ezzel Blattner súlyos ítéletet mond: a menny és az álom nála azonos síkban, egymástól elválasztatlanul szerepel: a transzcendens az álom, az ördög víziójának vizuális síkjára kerül (metaforikusan és térben egyaránt), így a keretszínek közül kettőt is áthelyez az eredeti szöveghez képest.

Klasszikus marionettel így csakis és kizárólag a Paradicsomi színek vannak megoldva.

Az előadásban a legfontosabb különbség a két marionett-típus között az Arc-en-Ciel eladásában tehát az, hogy a bábukát honnan és hogyan mozgatja valaki. A klasszius marionett zsinórozása, mozgatottsága, ügyetlensége szembetűnő, így a fentről való mozgatottsága kiemelődik. Kétféle marionettől van azonban szó: a marionettek zsinóros megoldásuknak köszönhetően soha nem törekedhetnek az illúzió tökéletességére, mozgatásukban mindig marad valami mutatványosság, látványosságra való törekvés. A két típus által létrehozott színeket az különbözteti meg, hogy a zsinórok megmutatása láthatatlan, de jelenlévő bábjátékosokat emel az előadásba, míg a billentyűs marionett használata során egy marionett lassúságát látja a közönség, a bábosok jelenlétének felmutatása nélkül. A klasszikus marionettek 25 centiméteréhez képest a 65 cm-es billentyűs bábok óriásnak tűnnek. A valóság és álom jelentőségének értelmezése ezáltal is kiemelődik: bár a paradicsom színével kezdődik és záródik, a dramaturgiai hangsúly nyilvánvalóan az álomszínekre kerül.

A billentyűs marionettek, amennyiben jelmez is borítja testüket, nem *látványosan* mozgatottak. Mivel alulról, takarásból a báb mechanikáját teljesen elrejtve használják, ez a figura szinte élőnek tűnik a zsinóros típus mellett. Mozgása lassabb, kimódoltabb, kevésbé részletező, mint egy élő emberé, de a lényeg itt a mozgás eredete. A zsinórozás láttatása vagy elrejtése ily módon metafizikai tartalommal töltődik fel: az előadás élő részévé válik.

5. ÖSSZEGZÉS

Dolgozatom arra kereste a választ, hogy Blattner Géza színháza mennyiben viseli magán az avantgárd, és mennyiben a hagyományhoz erősen kötődő színházi formák jegyeit.

Kutatásaim azt bizonyították, hogy bár néhány előadásban, illetve az előadások többségének részleteiben közeledik az avantgárdhoz, főleg képzőművészeti szempontból, valójában mindvégig megmarad a hagyomány értelmezésének egy korántsem avantgárd módjánál.

Blattner Géza magyarországi színházaival és az Arc-en-Ciellel is sokkal inkább képvisel egy olyan bábszínházi formát, melyben az avantgárd elemeket nem juttatja túlsúlyra, sokkal inkább a hagyományos, a közönség által is biztonságos, feldolgozható bábszínház elemeire támaszkodik, és azt az elit művészetbe való elhelyezés szándékával modern képzőművészeti, olykor technikai kiegészítésekkel látja el.

Az Arc-en-Ciel, bár repertoárjában nem jutottak túlsúlyra ezek az elemek, saját korszakában elindított egy új bábművészeti felfogást, mely képes volt nyitni a nem hagyományos formák és az ún. „művészi”, elit bábjáték felé. Blattner tevékenységének

nóvuma nem abban áll, hogy avantgárd alkotók festett vagy vetített, e célból készített festményeit használta háttérként előadásaihoz. Sokkal inkább abban, hogy a bábok használatának előadásbeli megoldásait kimozdította az egyneműségből, továbbá, hogy a báb tárgyi szerepét (tárgyként való megmutatását) is lehetővé tette néhány előadásban. A háttér kiemelésével – például *Az ember tragédiája* háttérdíszletét megfigyelve – művészi, dramatikus funkcióval látta el a mozdulatlan elemeket is, amelynek során a bábjáték alapmotívuma, miszerint a tárgyak csak a mozgatással lesznek „élővé”, néhol kimozdult eredeti sémájából.

KÉPEK:

1. A billentyűs marionett tervrajza, OSZMI Bábtár, leltározatlan fotók.
2. Blattner Géza a billentyűs marionettel, OSZMI Bábtár, 2006.1.
3. *A halász és a hold ezüstje*, Öreg halász, 1930. OSZMI Bábtár
4. Ádám misztérium (Albert Birot), OSZMI Bábtár, Blattner Géza
5. Ádám és az Úr, OSZMI Bábtár, Blattner Géza
6. A fáraó, A. Tóth Sándor akvarell-ceruza rajza, 1937. In. TÓTH GÁBOR SÁNDOR: *A. Tóth Sándor*, Bp., Püski Kiadó, 2000. 84.
7. Blattner Géza: Menny, OSZMI Bábtár, Blattner Géza
8. Athén terv, OSZMI Bábtár, Blattner Géza
9. A. Tóth Sándor, Egyiptomi szín vázlat, OSZMI Bábtár, Kézirattár
10. Az Űr terve, OSZMI Bábtár, Blattner Géza
11. Falanszter, Beöthy László terve, OSZMI Bábtár, Blattner Géza
12. Blattner Géza, Menny, OSZMI Bábtár, Blattner Géza
13. A billentyűs marionett tervrajza, OSZMI Bábtár, leltározatlan fotók
14. Öreg Isten (Az öreg isten árnyékában, OSZMI Bábtár, Blattner Géza)
15. Ádám misztérium, OSZMI Bábtár, Blattner Géza
16. Ádám és az Úr, OSZMI Bábtár, Blattner Géza
17. Blattner Géza, Paradicsom, OSZMI Bábtár, Blattner Géza
18. Blattner Géza színházai, OSZMI Bábtár, Blattner leltározatlan dokumentumok

BIBLIOGRÁFIA:

- BALÁZS Béla, *A fekete korsó, Új színművek*, Bp., 1919.
- BALOGH Géza, Könyv a huszadik század bábművészetéről, *Art Limes Báb-tár* 2007/4. 121.
- BALOGH Géza, Doktor Faust a bábszínpadon, *Art Limes Báb-tár*, 2008/10. 7-15.
- BALOGH Géza, Egy világpolgár a Hajdúság fővárosából – Blattner Géza kiállítása ürügyén, *Critikai Lapok*, (6.) 2007. 30-33.
- BELITSKA-SCHOLTZ HEDVIG, *Vásári és művészi bábjátás Magyarországon 1945-ig*, Tihany, 1974.
- Beszámoló a mai franciaországi bábjátékosok működéséről*, OSZMI, 84.1.1.a-c. 1.
- BLATTNER Géza, *Hogyan indul el Blattner Géza festőművész 40 évvel ezelőtt Magyarországon és hova jutott el a franciákkal a bábjáték szolgálatában*. I- II. rész OSZMI, Gépírat
- BLATTNER Géza, *A billentyűs marionettéről*, OSZMI, 89.33.1.a-c. 2.
- BLATTNER Géza, *Levél A. Tóth Sándorhoz*, 1939. febr. 27., OSZMI kéziratár.
- GALÁNTAI Csaba (szerk.), *A Vitéz László Bábszínházról a Nemzeti Bábszínháig, Magyar Bábművészeti Antológia*, Bp., OSZMI, 2012.
- JURKOWSKI, Henryk: *Dzieje teatru lalek - Od wielkiej reformy do współczesności* (A bábszínház története - A nagy reformtól a jelenkorig). Varsó, PIW, 1984.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, A lovag meg a kegyese, *Érdekes Újság*, 1919. április 17. 24-27.
- LŐRINC László, Egy hajdani szivárvány színei (Blattner Géza párizsi bábszínháza) *Művészettörténeti értesítő*, 1991/1-2. 17-25.
- LŐRINC László, *Blattner Géza magyarországi bábos tevékenysége*, kézirat, OSZMI
- Bábgűjtemény
- LŐRINC László, Kosztolányi és a bábszínház, *Irodalomtörténeti közlemények* 94. évf. 1. sz. 101-110.
- Magyar iparművészet* XVII. 1914. 257-9.
- MÉSZÁROS Emőke, Az ember tragédiája a bábszínpadon, *Színházstudományi Szemle* 32. 1997. 59-66.
- NÉMETH Antal, Művészi bábjáték-törekvések hazánkban, In: *A bábjátás Magyarországon*, Bp., Művelt Nép, 1955. 15-20.
- PAPP Eszter, Báb, ember és emlékezet. Források Blattner Géza pályájának kutatásához, *Színházstudományi szemle*. 34. 2002. 89-99.
- PAPP Eszter, Bábszínpad naturalizmus - kiút vagy zsákutca? *Art Limes*, 2003/1. 41-50.
- PAPP Eszter, Orbók Lóránd, az első magyar bábesztéta, *Art Limes* 2006/2. 11-18.

- P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*. Bp., Balassi, 2009.121-153.
- SZÉKELY György, *Bábuk, árnyak*. Bp., NPI, 1972.
- SZILÁGYI Dezső, *A mai magyar bábszínház*, Bp., Corvina, 1978.
- TARBAY Ede, Gondolatok a bábjátékról, *Art Limes Báb-tár* 2007/5. 125-140.
- THEIN Alfréd, Bábtragédia, *Nyugat*, 1938/1. 78-79.
- TÓTH GÁBOR SÁNDOR, *A. Tóth Sándor*, Bp., Püski, 2000. 194-195.
- VAJDA Ernő, Marionettek, *Új Élet*, 1912. 595-598.