

COMING OF AGE



The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance



Edited by Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, and John Bell



Henryk Jurkowski

LÉPJÜK ÁT SAJÁT MINŐSÉGÜNK HATÁRAIT

AMERIKAI KÉZIKÖNYV A BÁBJÁTÉKRÓL ÉS A TÁRGYJÁTÉKRÓL

Azóta, hogy az UNIMA kiadott egy album-sorozatot, kezdve a *Jelenkori bábozás szavakkal és képekkel* című könyvvel, melyet Margareta Niculescu szerkesztett 1965-ben, nem volt olyan kiadvány, amely megpróbálta volna teljes egészében bemutatni a bábok világát a maga sokszínűségében. Készültek albumok azzal a szándékkal, hogy a bábozás akkori állapotát összefoglalják. Ez nagyjából ötven évvel ezelőtt volt. Az elmúlt ötvenéves periódust a bábjátás virágkorának is tekinthetjük, ráadásul annyira különböző irányban fejlődött tovább és alakult át, hogy nehéz pontosan számon tartani. Ebben jelent nagy segítséget a Routledge által kiadott új könyv, a *Routledge kézikönyv a bábjátékról és a tárgyjátékról*.¹ Szokatlanul nagy értéket képvisel, melyet érdemes elolvasnunk, nagyra becsülnünk, és részletesen bemutatnunk. A tartalma annyira fontos, hogy nem elegendő csupán dicsérni, hanem részletesen meg kell ismernünk. Egy konferencia anyagából indul ki a könyv: *Bábjátás és posztdramatikus előadás: nemzetközi konferencia a 21. századi tárgyjátékról*, mely a Connecticut-i Egyetemen, Storrs-ban került megrendezésre 2011 áprilisában. Nagyjából kétszázan vettek részt rajta, és legtöbben bemutatták tanulmányaikat is. John Bell, a Ballard Intézet és Bábmúzeum igazgatója, Claudia Orenstein, a Hunter Főiskola színháztudományi professzora, és Dassia N. Posner, a Northwestern Egyetem színháztudományi professzora közösen állították össze és szerkesztették az anyagot. A 28 tanulmányból álló kötetet 3 fejezetre osztották: 1. Elmélet és gyakorlat, 2. Új párbeszéd a történelemmel és a hagyománnyal, 3. Jelenkori kutatások és keresztezések.

Kenneth Gross, az angol irodalom szakértője és számos könyv szerzője (pl. *A mozgó szobor álma*) írta az előszót, melyben elárulja lelkesedését a bábok iránt. Szerinte a báb „... kiszámíthatatlan teremtés. Mindig átlépi a határvonalat a világok között, és miniket is magával visz.” A báb egy olyan meglepetés, amely csábítja a tudósokat és a művészeket, különösképp a mi korunkban.

A könyv szerkesztői is személyes bevezetővel látták el a kiadványt. Beismerik, hogy a könyv csupán angol nyelvtérületről érkezett tudósok tanulmányaiból áll, azonban a tanulmányozott területek rendkívül széles skáláját fogja át. Különösen növeli az értékét az a tény, hogy a tanulmányok szerzői a báb és a tárgyjátékot filozófiai, történelmi és színházi szemszögből is vizsgálják.

Claudia Orenstein kifejti érdeklődését a bábok és a tárgyjátékok jelenlegi állapota iránt. Ezt követően felteszi a kérdést, hogy miért is beszélünk egyáltalán bábokról, amikor éppen egy jelentős átalakulást figyelhetünk meg a bábszínháztól a tárgyszínház felé. Majd meg is válaszolja: *A tárgyjátékok korában miért is használjuk egyáltalán a báb kifejezést? Az ikonikus elképzelés a bábokról csupán egy horgonyt jelent ebben az új színházi modellben, amely összeköti a fizikai világot és annak minden asszociációját az emberi vonatkozással és emberi közvetítéssel. A bábszínház kivételes figyelmet szentel a tárgyaknak az előadásban, gyakran tudatosan kontrasztba állítva az élő-színészes színházzal. Megvizsgálva a bábszínház történelmét, gyakorlatát és művészi kifejezését, még teljesebben megérthetjük és aktiválhatjuk ennek a korszaknak az anyagias természetét. Ráadásul,*

1 The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance, Routledge, USA

mivel a báb egy technikai tárgy, melyet technikai eszközökkel manipulálhatunk, ezért hídként szolgál az ember-színész és a számtalan közvetítő eszköz között. Ebben az új bábszínházi paradigmában a báb többé már nem az ember-színész silány másolata, hanem központi elemmé válik, amelynek segítségével tágabb értelemben észlelhetjük az előadásban megjelenő anyagi világot.²

Ha már a tárgyjátékokról beszélünk, Dassia N. Posner szerint azok a bábok világából erednek. Mindazonáltal tisztán látja a lehetőséget a szimbolikus tárgyak kifejezőerejében. Így fogalmaz: *A színházra a bábok bölcs perspektívájából tekintve ez a könyv egy olyan modellt kínál, melyben az anyagi világgal egy formálható, együttműködő, érzékeny művészi kapcsolat jön létre. A fény egy olyan dolog lehet, amivel együttműködhetünk, ahelyett hogy megtömrénk vagy fókuszálnánk. Egy hullámzó vászon hangosabban képes beszélni a szavaknál: egy kard, egy könyv vagy egy pohár víz partnerré válhat, nem pusztán passzív, élettelen tárgyak. A gondolat, amit szintén figyelembe kell vennünk, hogy nem pusztán tárgyakat manipulálunk, hanem ezzel számos hullámot hozunk létre különböző területeken, mint például a politikatudományban, a filozófiában, a robotikában, a médiatudományban, a színházban és még ezeken túl is – bizonyítva ezzel a bábozás és a tárgyjáték helyét a kreatív gondolatok nagyobb rendszerében.*³

Bevezetve minket a bábjátszás és a tárgyjátékok tudományába, John Bell, a harmadik szerkesztő rámutat a bábozás sokszínűségére és a tudományos folyamatokra. Tudunkra adja, hogy: *A bábozás és a tárgyjátékok irodalmában nem beszélhetünk egyetlen, egyenesen ívelő röppályáról. Ezek történetét sokféleképpen, sok tudományon keresztül mesélték már el – írások hálózatán át, melyek egymással való kapcsolata sokszor nem egyértelmű, mégis mindig lenyűgöző. Ennek a könyvnek a fejezetei a különböző megközelítések hálózatára épülnek – színháztörténet, szájhagyomány, a tárgyak, mint tanárok, a technológia története, filozófia, előadó-művészeti tudomány, társadalomtudományok,*

*művészek perspektívája, és kritikai és kulturális elméletek – melyek kapcsolódnak a régóta fennálló, mégis gyakran alábecsült vitákhoz a bábozással és a tárgyjátékokkal kapcsolatban. Szükségszerűen szóba hozzuk az alapvető alkotóelemeket, mint például a szobrászat, festészet, zene, koreográfia, szöveg, színészi játék, esztétika, és a bábjáték és a tárgyjáték társadalmi, vallási, politikai, esztétikai és filozófiai kontextusát az évszázadokon keresztül és a föld minden táján.*⁴

A John Bell által szerkesztett első rész, az „Elmélet és gyakorlat” két részből áll: 1. A báb elméleti megközelítése és 2. A báb, ahogy a felhasználói látják. Mindegyik tanulmányban érzékelhető a szerző latolgatása a témában, mely megvitatásra szólít, amit bármikor megtehetünk.

Margaret Williams már a tanulmánya címében felteszi a kérdést, hogy vajon már a bábozás halálának lehetünk-e szemtanúi. Bizonyítékként olyan előadásokat választ, melyek erről a halálról beszélnek. Philippe Genty előadásában van egy jelenet, amelyben Pierrot észreveszi, hogy zsinórokkal manipulálják, és eltépi azokat, így megbénítja saját magát. Yves Joly a *Papírtragédia* című előadásában néhány szereplőt felgyújtanak. Molnár Gyula tárgyszínházában egy levél aszpirin öngyilkosságot követ el beleugorva egy pohár vízbe. Ezek után Williams a bábozásban megjelenő új tendenciákról beszél, mint például a bábozás fogalmának kiterjesztése, vagy a 'varázslatos' bábok felcserélése tárgyakkal. Megvitatja a különbségeket az olyan fogalmak között, mint a 'játék' vagy a 'manipuláció'. Az előbbi a színpadi karakterek megformálásához köthető, az utóbbi pedig a tárgyak működtetésének folyamatában jelenik meg. Az én érzésem szerint a játék és a manipulálás közötti határvonal soha nem nyilvánvaló, hiszen mindkét esetben a bábjátékos az előadó, aki a saját színészetét adja, bármilyen legyen is a feladata. Visszatérve a tanulmány címében feltett kérdés megválaszolásához, William kijelenti, hogy habár a báb nem tűnt el a vizsgálódásaink köréből, *nem vagyunk a poszt-bábok korában, és a figurális bábozás mindig megmarad hivatkozási*

2 Claudia Orenstein: A puppet moment, w: The Routledge Companion... London and New York, s. 4

3 Dassia N. Posner, Material performance(s), ibidem, s.7

4 John Bell, Omnipresence and invisibility: Puppets and the textual record, ibidem, s. 10

pontnak, ahogy Jurkowski reméli, mert az egyensúlyi pont közelében tartja a színjátékot, a valamivel való játékot, és a valamin keresztüli játékot. A háromdimenziós Pierrot báb színjátékot ad elő karakterként, játszik a zsinórokkal, amikor kiszabadítja magát, miközben láthatóan Genty mozgatja, aki a bábón keresztül játszik. Minden bábjáték ezzel a három dologgal játszik különböző mértékekben: Joly két-dimenziós kivágott figurái átmenetet képeznek a figurális bábok és a tárgyak között. Úgy tűnik, mintha maguktól mozognának, miközben nyilvánvalóan a bábos kezei és más külső tárgyak mozgatják. Molnár játéka a tárgyaival felidéri a saját maga által elképzelt cselekvéseket. A gépben lévő labda mechanikusan mozog, mégis inkább aktivitást, semmint passzivitást tételez fel a részéről.⁵

„A báb együttes jelenléte és lételméleti kettőssége” című esszéjében Paul Piris a bábjátékban megjelenő új helyzetről beszél. Jean-Paul Sartre és Emmanuel Levinas módszertanát használva fejt ki a Másik fogalmát. Egy tézis modellezésének ez a formája mindig kreatív, hiszen a vizsgált tárgyat új szemszögből közelíti meg. Természetesen ez nem kötelező, minden diák választhat más modellt az elemzéshez.

Paul Piris két előadást választott a vizsgálódásaihoz: Neville Tranter *Cuniculus*, és Nicole Massoux *Ikerházak* című előadásait. Az előbbi túlélőket mutat be, akiket egy menedékhely-féleségekben szállásoltak el. Ezek nyulak, akiket Neville animál (beszédrel is), nagy füleik vannak, ezzel jelezve származásukat. Az *Ikerházak* egy zenés pantomim beszéd nélkül, epizódokból felépítve. A történet az elnyomásról szól, benne a bábok a színész ellen (Nicole Massoux) ellen fordulnak. A jelenetek jelentése nem világos. A nézők nem tudják kitalálni, ki kinek az elnyomója. Ki képviseli az erőszakot: a színész vagy a bábok? Ezekben az esetekben a színész funkciója különböző. Úgy tűnik, Tranter azonosul a túlélőkkel, humanizálja őket. Massoux egy meghatározhatatlan világban él, és bizonyos értelemben tárgyiasul. Tehát ők, Tranter és Massoux a „Mások” a bábok világában?

A 'Másik a létezésben és a semmiben' kérdését tárgyalva Sartre két gondolatot sugall. Először is az egyén által a Másik csakis alanyként érzékelhető. Ebből kifolyólag Massoux és Tranter úgy reagálnak a bábjaikra, mintha emberek, nem pedig tárgyak lennének. Másodszor pedig Sartre úgy érvel, hogy a Másik az az alany, aki közvetíti a saját magamhoz való viszonyt. Más szóval, a Másik lehetővé teszi számomra, hogy tudatában legyek saját magam különböző aspektusainak. Sartre hangsúlyosan tárgyalja a Másik tekintetét a szégyenérzettel kapcsolatban, kiemelve, hogy a Másik közvetíti a viszonyomat önmagamhoz.⁶

Természetesen ez az idézet nem képes visszaadni Piris fejtegetésének gazdagságát Sartre szempontjaival kapcsolatban. A lényeg, hogy a Másik fogalma a bábelőadásban arra a helyzetre utal, amikor egy színész (ember) a színpadi társa a báb (színpadi karakter). Piris kihagyja azt a bábos jelenléttel kapcsolatos problémát, amikor demiurgoszként (a világ megalkotójaként) jelenik meg, életet adva a báb (animálás) által.

John Bell egy másik létező modellt használ, bemutatva „Játék az örökös rejtéllyel: az élettelen tárgyak örök élete” című tanulmányát. Kiindulópontja a tárgyakkal játszott előadások (beleértve a bábokat) szüntelen jelenléte a modern civilizációban. Nézőpontja szerint ellentmondást fedezhetünk fel a mozgatható figurák animisztikus eredete és a mai modern gondolkodás között. Bell használja Bruno Latour néhány gondolatát, melyek a *Mi soha nem voltunk modernek* (1990) című könyvéből származnak. Az ő állítása szerint a modernitás két irányzatból áll: „megtisztulás” és „fordítás”. Az első a természet és a kultúra teljes elkülönítését sürgeti, a másik ennek tagadása, a kettő között megjelenő keresztkezés folyamatát elfogadva. Bell szerint a báb (animálás) is éppen ez a helye, hiszen a mágikus, hagyományos világból bukkan fel, magával hozva a rejtélyességet. Hogy egyértelművé tegye ezeket a titokzatos aspektusait a báb (animálás) számára, Bell Ernst Jentsch és Sigmund Freud munkáira utal. Jentsch szerint a „rejtelmes” összekapcsolódik a „bizonytalannal”

5 Margaret Williams, *The Death of „The Puppet”?*, ibidem, s. 26

6 Paul Piris, *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*, ibidem, s. 37

és a „kétségessel”, Freud pedig olyan, főként egyéni élménynek látja, ami a félelem világához tartozik, rettegést és ijedséget kiváltva.

Bell felfedezése nagyon érdekes példája annak, amikor népszerű teóriákat alkalmazunk a kevésbé ismert kulturális jelenségekre. Arra a következtetésre vezettek, hogy a bábok létszerűsége a mágikus, irracionális világhoz tartozik, éppen ezért az új modern és racionális világban csupán gyönyörű anakronizmusok. Ez megerősíti Latour téziséét, mely szerint a modernizmus felé vezető út nagyon nehéz. Bell koncepciójának szépsége azonban nem engedi elfelejtenünk, hogy mind a Jentsch, mind a Freud-féle „rejtélyes” sok esetben megszéldül, és ez a megszéldülés a művészet területén történik, beleértve a bábszínházat is.

A könyv következő része a hivatást gyakorlók szemzőgét mutatja be, feltárva a művészi munkájukkal kiváltott reflexiókat. Eric Bass a saját vizuális színházában alkalmazott dramaturgiáról elmélkedik. Azt állítja, hogy ennek a dramaturgiának speciális jellegzetességei vannak, ezért úgy kellene tekintenünk rá, mint autonóm alkotásra, és ezt hívjuk „vizuális dramaturgiának”. Ebben az igyekezetében nincs egyedül. Minden korszak sajátos nyelvezetet hoz létre az ehhez hasonló új jelenségek leírására, valamint a művészi jelenségekre. A „vizuális dramaturgia” is ebből az impulzusból született. Valójában a dramaturgia egy mechanizmus, amely a dráma vagy az előadás szerkezetéhez tartozik. Hallás és látás által érzékeljük. Tehát mindig hallható és látható. Azonban Bass észrevételei gazdagítják a tudásunkat a dramaturgiai technikáról.

Basil Jones az afrikai Handspring Puppet Company társalapítója bemutatja a bábozás titkait, felhasználva híres előadásuk, *A katonaló* próbáin szerzett tapasztalatait. A darabot a New London Theatre-ben adták elő 2009-ben. Hogy egyértelművé tegye az üzenetét, a szemiotika módszertanát használja: *Szemiotikai nézőpontból a báb jelképző folyamata két alkotóelemből áll. A tervezés/készítés és a mozgatás folyamata. Az első a jelképző potenciál, amelyet a bábbá építenek. Például, amikor a lovakat tervezték, Adriannak*

el kellett döntenie, hogy miféle lóra jellemző mozdulatokra legyen képes a szerkezet és mifélékre nem. Szükség volt a fizikai váz alapos ismeretére, hogy le lehessen egyszerűsíteni az illesztéseket, hogy egy használható báb szülessen. Ez egy olyan folyamat volt, melyhez nagymértékű intuitív megértésre volt szükség, hogy a mechanikai lehetőségeket és az emberi kéz és test ergonómiáját figyelembe véve a három bábjátékos úgy tudja használni mind a hat kezét, hogy a ló fizikailag a lehető legtagoltabban mozoghasson. Amellett érvélnék, hogy ez a tervezési folyamat egy szerzői feladat volt, hiszen Adrian tervezése beépült a báb szemiotikai rendszerébe, amelyre a ló képes volt. Bizonyos értelemben a báb tervezése egy meta-szöveg, melyet a bábosoknak értelmezniük kell, a rendező, a koreográfus és a bábszakértő segítségével.⁷

Jones számos technikai és szemantikai megoldást ismertet tanulmányában *A katonaló* előadásából, hogy fontos szabályokat fogalmazzon meg a bábjátékos munkájával kapcsolatban. Hangsúlyozza azt is, hogy a bábos alkotásnak sajátos jelentése van, hiszen az író és a rendezőn kívül fontos szerepe van a tervezőnek és a bábkészítőnek technikai és a vizuális szempontból egyaránt. A mesélés forrásait is elemzi, beszél az elő-narrációról, mely megszületése előtt létezik a szövegben és a bábban is.

Alekszandr Gref és Jelena Szlonyimskaja az orosz Vándorbódé Együttes művészei, s a népi karakterek hangjait elemzik, melyeket különféle sípokkal (pl. csipogó) torzíttanak el. Megtárgyalják a különböző országokban betöltött különböző funkcióit, és végül idéznek Oleńka Darkowska-Nidzgorski és Denis Nidzgorski művéből. A lengyel színháztudós házaspár közvetítette az afrikai bábosok hiedelmét, mely szerint ők a túlvilágról származó hangokon beszélnek. Olyan hangokon, melyek a halál birodalmából származnak.⁸ Ez egy jelentős megfigyelés: a színpadi beszédől az antropológiai nézetekig.

Rilke Reiniger német drámaíró és rendező a négy évnél fiatalabb gyerekek színházba járását választotta témájául. Ez újdonság. Reiniger arról ír, milyen nehéz

7 Basil Jones, *Puppetry, Authorship, and the Ur-Narrative*, ibidem, s. 64

8 Oleńka Darkowska-Nidzgorski et Denis Nidzgorski, *Marionnette et masques au coeur du théâtre africain*, 1998, s. 111

a szülőikkel megértetni az előnyeit annak, hogy a gyerekek már korán kapcsolatba kerül a színházművészettel. A saját pozitív élményeit és kalandjait meséli, ahogyan legyőzte a hagyományos szülői szokásokat.

Kate Brehm egy látványszínházban dolgozó amerikai művész színházi tapasztalatait írja le, amikor G. Deleuze *Mozi 1: Mozdulat-kép* (1983) című könyve inspirálására elkezdte felfedezni a filmelés módszereit és trükkjeit. Beszámol a vizuális narratíváról, a keretről, a karakter felépítésről, a közelképről, a jelölésről, a mozdítható képekről, és végül a montázsról. Ezeket a különböző kifejezőeszközöket használva eljut arra a pontra, hogy megkérdőjelezze a hasznosságukat a színházban: *Végezetül fel szeretném tenni azt a kérdést, amit soha nem szerettem volna hallani: Miért nem csinálsz akkor inkább filmet? A válasz: Nem szeretnék a képernyő palettáján dolgozni. Szeretek a három dimenziót. Szeretek illúziót teremteni, és ugyanakkor fel is fedni a titkát. De főképp, mert az elevenség érdekel, a megfogható valóság érzete, a dolgok a térben, a jelen, a pillanat varázsa. Nem akarok filmeket készíteni; csupán el akarom lopni az összes filmes trükköt.*⁹

Stephen Kaplin arra vállalkozott, hogy az árnyszínház működését tanulmányozza. Ő úgy nevezi: *A fény szeme*¹⁰. Isten teremtette ezt a színházat, ahogyan az egész világot, a híres mondatával: „Legyen világosság”. Kaplin azt állítja, hogy a kabbala leírása a Zóhár könyvében (Moses de Leone: *A ragyogás könyve* a 13. századból) rendkívül hasonló a metaforáival az Ősrobbanás leírásában, mely a korunkbeli asztrofizikusoktól származik. Így az árnyjáték éppúgy, mint a rituális alakok színháza, az istenek jóváhagyását élvez. Az ázsiai országokban való használata is ezt a besorolást erősíti meg.

Jim Lasko képzőművész a városi térben zajló eseményekre fókuszált a chicagói Redmoon Theaterhez kapcsolódóan, ahol a művészi munka nagy maszkokkal

és óriásfigurákkal zajlott szabadtéren. Ez a tanulmány már önmagában is érdekes, hiszen a bábok erejében kételkedő európai művészeket célozza meg. Lasko arról is ír, hogy szinte bármilyen tárgynak ereje van:

*Ugyanolyan anyagi központú kérdéseket teszünk fel az előadásban játszó tárgyainkkal kapcsolatban: Mit akart a báb? A maszk? Egy kocsi, egy doboz, egy jármű? Amikor látunk egy maszkos előadót, a maszkra fókuszálunk, nem pedig az előadóra. Ahelyett, hogy belemerüljünk a problematikus pszichológiai megközelítésű színészet-pedagógia hermeneutikájába, és az érzelmi „igazság” kérdésébe, inkább a maszk foglalkoztat minket. Mit „akart” vagy mit „szeretett” a maszk? A maszk „életre kelt”, mikor az előadó lejjebb ereszkedett, a súlypontját kissé hátrább helyezte, és a térdeit mindig kicsit behajlítva tartotta. A maszk gyors mozdulatokat „akart”, vagy szaggatott, szögletes mozdulatokat. Ennek a rendkívül egyszerű lépésnek mélyreható eredményei lettek. Elkezdtünk máshogyan dolgozni. Mintha a báb magára vette volna a szerzőség súlyát, mi pedig felszabadultunk. A figyelmünket elkezdtük máshová helyezni.*¹¹ Ez az anyagban való hit manifesztuma Lasko általános optimizmusához köthető. Kezdeményezi a közterületen működő különböző csoportok összefogását, mert abban lát lehetőséget, hogy a hivatalos kultúrán kívüli környezetet aktiválják. Peter Schumann előadásmódja sok mindenben különbözik az ő felfogásától. Egy korábbi nyilatkozata szerint Schumann nem lát semmilyen jövőt a művészet számára a kapitalista társadalomban, ahogy az írásában is olvashatjuk: *Milyen cipő, milyen mutatvány, milyen pálcá, milyen csiklandozó, milyen üvöltő krokodil melyik Punch és Judy előadásból, milyen kartonpapír óriás, milyen ellenállhatatlan világítás, milyen megcáfolhatatlan bizonyíték, milyen újrahasonosított mennyország, milyen megsemmisítő meggyőződés, milyen elkerülhetetlen konklúzió, milyen szálló gondolat, milyen idióta-biztos érvéles,*

⁹ Kate Brehm, *Movement Is Consciousness*, w: The Routledge companion... op. cit., s. 89

¹⁰ Stephen Kaplin, *The Eye of Light. The Tension of Image and Object in Shadow Theatre and Beyond*, ibidem, s. 91–97.

¹¹ Jim Lasko. *The Third Thing*, ibidem, s. 98

milyen képzeletbeli abszolútum, milyen végső bepilantás, milyen meggyőző tény, vagy hősi cselekedet, vagy bizarr fantázia, milyen belső bizonyosság vagy kreatív kétség, milyen céltudatos macacsság vagy közös elhatározás, milyen szélsőséges jövődőlés, vagy józan értékelés? És miért olyan átkozottul lapos ez a bolygó, és miért röpködnek a fák a levegőben, és miért állnak a polgárok a modern gondolkodású fejükön, és miért láznak fel az időtlen bútorok az ügyfelek ellen, és miért sétálnak el a városok saját maguktól, és mit jelent a papírmásé, és mit csinálnak a bábosok egy bábos vállalkozásban?¹² A nagymester megteheti, hogy emlékeztessen minket az emberiség jövője miatti aggodalmára. A könyv szerkesztői azonban rámutatnak, hogy a jelen pillanat a múlt folytatása, ami annyira el van különítve. Talán nem olyan nagy bűn, hogy elmarasztaljuk őket. A könyv következő része a báb történet néhány témáját járja körül. Amber West költőnő és színművész bemutatja a szokatlan személyiségű Charlotte Charke-ot, a 18. századi művészt, a bátor és eltökélt feministát, aki a 18. századi Londonban bábszínházat működtetett, és színre vitte többek között Shakespeare drámáit.¹³ Dassia N. Posner a 20. századi orosz modernista írókról és költőkről írt, akik érdeklődtek a bábszínház iránt. Részletesen bemutatja Julija Szlonyimcskaja és Nyina Szimonowics Jefimova munkáit, akik a saját modern bábszínházukat működtették. A színházi aktivista Lisa Morse a szicíliai operáról írt tanulmányában megvizsgálja annak eredetét, az előadásait és sajátos jellegzetességeit.

Szokatlanabb e tanulmányok között Jane Marie Law esszéje. Ő a japán irodalom szakértőjeként kezdte el tanulmányozni a japán rituális bábokat. Részletesen megmagyarázza a jellegzetes fogalmakat, mint az „amagatsu”, „kokeshi”, „mizuko lizó”, „migawari” babák. Mágikus és oltalmazó funkciót töltenek be, biztosítják

gyermekeik pozitív jövőjét. Látván a sokszínűségét és állandóságát Law csodálkozik a nyugati szakértők korlátozott és egyoldalú megközelítésén, akik egészen mostanáig a japán bábművészetben csak a bunraku színházat méltányolták: *A japán rituális bábjáték kutatójaként gyakran kérek meg, hogy beszéljek arról az erőteljes hatásról, amelyet a ma bunrakuként ismert háromszemélyes bábmozgatási módszer gyakorolt a globális színházi kultúrára. Mint Japán legelterjedtebb báb típusa nyilvánvalóan figyelmet érdemel. Azonban a hatalmas népszerűsége és valódi vonzereje a bábos körökben – életszerű figurák, melyeket látszólag erőfeszítések nélkül lehet mozgatni (és nagyon realiztikusan), három játékos elegendő hozzá, akik gyakran kurakába öltöznek (fekete köpeny és csuklya) – annyira erőteljes, hogy a japán rituális színházi világ többi részére már nem is vagyunk kíváncsiak. Gyakran úgy érzem, hogy megfojt engem ez az elragadtatottság Japán legnyilvánvalóbb színházi médiumától.*¹⁴

Ebből az következik tehát, hogy a nyugati szakértők tudása a legnyilvánvalóbb és legnépszerűbb kulturális jelenségekre korlátozódik. A bábok története folyamatosan új perspektívákat tár fel számunkra. Hasonlóképpen tekinthetünk Debra Hilborn munkájára a New York Egyetemen. A keresztény nagyhét szokásait vizsgáló kutatása ugyanilyen értéket képvisel. Habár ezt a jelenséget már számos szerző leírta, Hilborn összefoglalja a jól ismert publikációkat.¹⁵ Sok érdekes tanulmány került a „Hagyomány tárgyalása” című részbe. Matthew Isaac Cohen¹⁶ amerikai kutató a jelenkori indonéz színházzal és annak változásaival foglalkozik. A wayang kulitra koncentrált, és bemutatja, hogyan lehet a mai színházi gondolkodásba beilleszteni. Az indonéz művészek nem akarnak a hagyományok keretében maradni, de nem akarják a tradicionális értékeket sem elhagyni. Új témákat mutatnak be, kifejezik a véleményüket

12 Peter Schumann, Post-Decivilization Efforts in the Nonsense Suburb of Art., *ibidem*, s. 108–109

13 Amber West, Making a Troublemaker. Charlotte Charke's Proto-Feminist Punch, *ibidem*, s. 116–129

14 Jane Marie Law, Puppet Think. The Implication of Japanese Ritual Puppetry for Thinking through Puppetry performances, *ibidem*, s. 161

15 Debra Hilborn, Relating to the Cross. A puppet Perspective on the Holy Week Ceremonies of the Regularis Concordia, *ibidem*, s. 164–175. See.: Kamil Kopania, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Neriton, Warszawa, 2010

16 Matthew Isaac Cohen, Traditional and Post-Traditional Wayang Kulit in Java Today, *ibidem*, ss.178–190

az aktuális szociális és politikai ügyekkel kapcsolatban, megőrizve mostanáig a régi színházi teret és a bábok formáját.

Kathy Foley tanulmánya a koreai színházban történt változásokról számol be.¹⁷ A szerző bemutatja az ázsiai országok színházművészetét általában, amely mint más kontinenseken, a társadalmi helyzet szerint is változott. Bizonyos csoportok a városi hatalommal és a vallással álltak kapcsolatban (rangos összejeveleken), sokan mások a népi művészetet képviselték (a szerző „nagy robbanásnak” nevezi őket). Természetesen a bábosok (kkokdu kaksi) a „nagy robbanás” csoportba tartoztak. Az ő helyzetük meglehetősen komplikált volt, mert más előadók csoportjával (namsadang nori) vándoroltak, akiket gyakran a homoszexuális prostitúció terjesztésével vádoltak. A sámánizmus és a buddhizmus követőiként a konfucianus papság és a japánok üldözték őket, amikor megszállták Koreát a 20. században. Amikor a koreai háború véget ért, a dél-koreai hatóság új kulturális politikát vezetett be, hogy visszatérjenek a koreai kulturális gyökerekhez. Ez megteremtette a lehetőséget, hogy létrejöjjen két bábtársulat, a Hyundai és a NONI. Ezek a társulatok próbálták újratemteni a „namsadang norit”, és új formába önteni a régi bábművészetet, kihagyva olyan motívumokat, amelyek morálisan megkérdőjelezhetőek, mint a folklorikus brutalitás és erotika.

A modern árnyszínház, a „tolpavakoothu” az indiai Kerala államban némiképp más volt Claudia Orenstein szerint.¹⁸ Emlékeztet minket arra, hogy az elterjedt *Rámájana* tradíció egy templomi áldozatbemutató, mely Bhagavati istennő imádásához köthető. A mítosz szerint Bhagavati nem lehetett szemtanúja a Ravana démonon győzedelmet arató Rama küzdelmének, így szokássá vált, hogy bemutatják a *Rámájana*t árnyakkal, az istennőnek felajánlott rituáléként. A rituálét és az előadást a feudális és a templomi vezetők

támogatták. Így a bábosok megkaptak mindent, ami a családjuk fenntartásához kellett. A politikai rendszer megváltozása és a gyors civilizációs fejlődés új helyzetet teremtett. Az anyagi támogatás megcsappant és a bábos csoportok kezdtek eltűnni. Volt azonban néhány kivétel. Claudia Orenstein beszámol Ramachandra bábjátékos csapatáról, akik a templom falain kívül kezdték el működtetni a társulatukat, és kereskedelmi tevékenységekbe kezdtek. Sok tekintetben elszakadtak a tradícióktól, például engedik, hogy nők készítsék a bábokat és mozgassák őket a színpadon. Lerövidítette a *Rámájana* szövegét, és korunkbeli témákat is beemelt a repertoárjába. Még meglepőbb, hogy elkezdett színházi társulatokkal együttműködni. A bábosok 2011 januárjában még tovább léptek, amikor a Lokadharmi nevű kortárs színtársulattal léptek színre Lanka Lakshmi városában, C. N. Sreekantan Nair 1974-ben írt darabjával, Chandradasan rendezésében. A történet a *Rámájana*ból vett eseményeken alapszik, mint például Sita megmentése. Az élő színészek játszották a főbb szerepeket, emelkedett realiztikus stílusban játszva. A bábosok hátul a színpad mélyén lévő vásznon mutatták be a csatajeleneteket a hagyományos eszközeiket használva. Habár a bábosok munkája kevésbé különbözött a szokástól, ez az új vállalkozás, melyet az igazgató kezdeményezett, teljesen más műfajban és kontextusban mutatta be őket, elérve ezzel a modern színházba járó közönséget is egy Cochin nevű helyen, melyet modern színházi eseményekhez terveztek. Ramachandra azt mondja, szívesen belevágna hasonló projektbe, ha adódik lehetőség, ezzel is folytatva művészetének kipróbálását újabb terepen.¹⁹ Tehát ugyanazt az utat választotta, amit általában az európai társulatok is, habár az első lépései még félénkek, hiszen saját kulturális keretein belül dolgozik. Ugyanebben a részben találhatóunk egy tanulmányt Ida Hledíková szlovák tudóstól, aki a színházi tradíció

17 Kathy Foley, *Korean Puppetry and Heritage*. Hyundai Puppet Theatre and Creative Group NONI Translating Tradition, *ibidem*, pp. 192–203.

18 Claudia Orenstein, *Forging New Paths for Kerala's Tolpavakoothu Leather Shadow Puppetry Tradition*, *ibidem*, pp. 205–217.

19 *Ibidem*, s. 213.

integrálásáról ír, témája a „Vertep bábjátékos születéstörténete hagyományának újraélesztése a kommunizmus utáni Kelet-Európában”²⁰. Hledíková három előadás példájára szűkíti tanulmányát, melyeket 1995 után Ukrajnában Hmelnickij és Rovnoje városában játszottak. Ez lehetővé teszi számára, hogy általános véleményt formáljon a vertep újjászületéséről a szovjet vallásellenes politika összeomlása után, mely a keleti blokk országait is érintette. Ahogy gyakran megtörténik, az ilyenfajta általánosítás helytelen, különösen, ha egy nagyobb területet veszünk figyelembe, ahol a vallási tevékenységek különbözőek. Például a cseh születéstörténet, a „jesle” nem olyan gyakran került előadásra, mint a lengyel „szopka”, melyet az 1960-as évektől probléma nélkül játszhattak. Hasonló volt a helyzet Ukrajnában. 1976-ban, a XII. UNIMA Kongresszuson Moszkvában, a Harov színház bemutatta az „Ukrán vertep” és a „Petruska komédiája” című előadásait, melyekért díjat kaptak, ahogyan arról Borisz Goldovszkij és S. Szmelanszkaja beszámolnak a „Bábszínház Ukrajnában”²¹ című könyvükben. Az előadást A. Injutocskin rendezte, a nagyszerű bábokat pedig A. Scseglov tervezte.

Hledíková nem említi a nagyszabású, Nemzetközi Karácsonyi Misztériumjátékok Fesztiválját, melyet Luckban tartottak 1993-ban, és ahová a világ minden tájáról érkeztek bábszínházak, beleértve a kelet-európai országokat is. Legtöbbjük népies stílusban mutatta be a születéstörténetet.²² A szovjet állam valóban vallásellenes politikát folytatott, ennek ellenére ezt a hagyományt szépen megőrizték.

A könyv utolsó része a „Napjaink kutatásai és a hibridizáció” címet kapta. A jól ismert író és kutató, Jane Taylor esszéje nyitja meg a fejezetet. Beszámol írói kalandozásáról, miközben a Délafrikai Handspring Puppet Companyvel dolgozott együtt. Beszámol arról, felkérték, hogy képzelje el és írja újra Shakespeare elveszett drámáját, a *Cardeniót*, és ez hogyan vezette

el a tizenhetedik századbeli dokumentumokhoz, melyek Anne Green kivégzéséről szólnak, aki megölte egy fiatal nemes csábításából született gyermekét. A szenzáció csak az volt, hogy a boncaszalon feltámadt. Taylor mesél az akkori életről, a morális értékrendről, az orvostudomány állásáról, és a szakirodalomban fellelhető hasonló esetekről. Gyakran utal Shakespeare-re és Cervantesre, akik írásai arra sarkallták, hogy keresse a *Cardenio* nyomait. Végezetül az előadás létrehozásáról ír, melyben színészek és különböző méretű bábok szerepeltek. Az első előadás a Cape Town-i Egyetem bonctermében került bemutatásra, melyet színházzá alakítottak át, hogy bemutathassák az orvosi praktikákat. Idézem Taylortól a „*Cardenio nyomán*” című, mindeddig meg nem jelent darab szövegét: *A fény természetellenes hulla fehérre vált. A báb és a színész nő egymás mellett ülnek. A színész nő alvajáróként felkel, a terem hátsó részébe botorkál az orvosi műszerekhez, megfog egy négyzet alakú piros anyagot, és két réz söröskorsót. Összecsomagolja a korsókat a rongyba, mely így metaforikus pólyává válik; elkezd ringatni és csitítgatni a furcsa kis batyut. A báb lenyűgözve nézi a szerepjátékot. A színész nő óvatosan, sietség nélkül odaadja a csomagot a bábnak, aki szintén elkezd ringatni és csitítgatni. Egy idő múlva a báb ráébred, hogy a baba, amit tart, nem fog életre kelni, elhajtja magától, szétrombolva az álmot, ahogy a korsók a padlón csattannak. Az a furcsa ötlet kerül előtérbe itt, hogy a báb az élt utánozza, mintha azt a felismerést mutatná, hogy egy báb leszármazottja csakis természetellenes dolog lehet. A báb felkel és levizeli az elhajtott korsókat. Bizonyos nézőpontból ez ártatlan pillanat is lehet, másfelől a két szereplő összejátszását is mutathatja, ahogyan a színész nő és a báb felöltöztetik egymást puritán stílusú jelmezekbe, hogy provokálják az egyházat. Mi nézőként tanúi lehettünk egy felfoghatatlan szerepjátszásnak, melyben a színésznőt és*

20 Ida Hledíková, *Integration of Puppetry Tradition into Contemporary Theatre. The Reinvigoration of the Vertep Puppet Nativity Play after Communism in Eastern Europe*, ibidem, pp. 218–224

21 B. Goldovszkij, S. Smielanskaja, *Tiater Kukoł Ukrainy*, San-Franisco 1998, s. 208–210

22 Danilo Postmark (ed.), *Christmas mystery. Materials of the academic symposium „The Traditions of Christmas Drama in the Puppet Theatre*, Łuck 2013.

a bábót olyan cselekvés közben láthatuk, amely alapján nem lehet sem bűnösnek, sem ártatlannak tekinteni.²³

És mindez úgy készült, hogy John Locke (1632–1704) néhány gondolatát követve a test és a lélek közötti kapcsolatot kutatták.

A Handspring Puppet Company másik előadását (*Vagy meg is csókolhatsz*) Dawn Tracey Brandes színházkutató elemzi tanulmányában: „Totális látványosság, de megosztva”.²⁴ A darab írója Neil Bartlett, aki a London Nemzeti Színházzal együttműködve meg is rendezte. Két férfiről szól a történet, A-ról és B-ről, akik közeli kapcsolatban állnak egymással, és több év elteltével felidézik a múltat. Az előadásban két színész játssza őket, akiket bábok kettőznek le különböző életkorokban, majdnem ember-méretben. A múlt tehát összefonódik a jelennel és a jövővel. Így egy tipikus posztmodern drámát kapunk, ahol a karakterek szétzöredettségé dominál a színpadon, megfosztva szubjektív integritásuktól. A koherens tárgy bemutatása helyett a posztmodern színház bebizonyítja, hogy nincs ilyen koherencia, és a fikció újabb és újabb rétegeit tárja fel a darabban. A bábok technikáját tekintve Brandes úgy gondolja, hogy a bunraku színházból merítettek ötletet hozzájuk. A darabról készült képek azt mutatják, hogy bár lehet, hogy ez az első benyomásunk, de az európai színház kreatív módon adaptálta ezt a technikát, és a mozgatók megmutatása napjainkban teljesen betölti az új posztmodern funkciókat.

Robert Smythe esszéje nagyon érdekesen egészíti ki ezeket a gondolatokat. Smythe egy előadás modelljét mutatja be, mégpedig Enno Podelhl német előadását, az 1978-ban készült *Hermann*.²⁵ A darab felteszi a kérdést: mekkora a felelőssége egy átlagos német embernek a náci bűnök tekintetében. Smythe a sze-

miotika leíró és interpretáló módszerét használva fel-tárja az egyes elemekre és az egész előadás egészére vonatkozóan az előadás metaforikus jelentéseit.

Mark J. Sussman a modell színház²⁶ új funkcióit tárgyalja. Felidézi az óriásbábos játékot, és figyelmünket a gyerekek számára elérhető miniatűr tárgyakra tereli. Két csoportról mesél, akik ilyen tárgyakat használnak a modern technika eszközeivel és a mozivászonnal kiegészítve. Ők a német-svájci „Rimini Protocol” és a holland „Hotel modern”. Bemutatja előadásait, és az alábbi következtetésre jut: *A modell színház különböző műfajok találkozási pontjaként értelmezhető: a bábszínház és a mozi, a gyermek és felnőtt játék, a miniatűr és az óriás méret. Az arányokkal kapcsolatos tapasztalatokat még nem vizsgálták: milyen sűrített vagy kiterjesztett dinamikái vannak a jelenlétnek, amikor az előadás egyszerre több méretben zajlik? És hogyan vehetnénk komolyabban a modell színházat, ahol a felnőttek gyerekjátékokkal játszanak? A modell lehetővé teszi a gyerek nyilvánvaló közvetítő szándékát a konkrét drámai események felett, és demonstrálja az irányító erőt, még ha időleges és elképzelt is. Az irányítás elvesztését tapasztaljuk a mai világban, ennek megfordítása a tét a modell színház újra felfedezésében. A bábművészet fontosságának elfogadása után érdemes újjagondolni, hogy a játék nem biztos, hogy csak a gyerek kiváltsága.*²⁷ Hátravan még a színház hibrid formáinak tárgyalása. Ebbe a részbe illesztette be a szerkesztő a robotok témáját is. Cody Poulton (Kanada) japán irodalommal foglalkozó professzor esszéje „A bábtól a robotig. A technológia és az ember a japán színházban”.²⁸ Rámutat a robotok népszerűségére Japánban, bár elismeri, hogy Európából is átvettek impulzusokat. Mindazonáltal tájékoztat a karakuri ningyo színházról, mely már a 17. században létezett Japánban, bizonyos

23 Jane Taylor, *From Props to Prosopopeia. Making after Cardenio, The Routledge Companion...* op.cit., s. 240–241

24 Dawn Tracey Brandes, „A Total Spectacle but a Divided One”. *Redefining Character in Handspring Puppet Company's "Or You Could Kiss Me"*, ibidem, s. 245–253

25 Robert Smythe, *Reading a Puppet Show. Understanding the Three-Dimensional Narrative*, ibidem, ss. 255–265

26 Mark J. Sussman, *Notes on New Model Theatres*, ibidem, pp. 268–277

27 Ibidem, s. 273

28 Cody Poulton, *From Puppet to Robot. Technology and the Human in Japanese Theatre*, ibidem, ss.280–291

szimbiózisban a bunrakuval. Beszél az első robotokról, azok fokozatos fejlődéséről és használatukról a színházban. Figyelmet szentel annak, hogyan érzékelik az emberek a humanoid robotokat. Masahiro Mori robotszakértő elmélyedt ebben a témában, és az életszerű robotok negatív befogadására mutatott rá.²⁹ Hogy érthetővé tegye, diagramot készített, hogy demonstrálja az úgynevezett „borzongás völgyét”, ahol az élettelen tárgyakat helyezte el. Ha azok életszerűen viselkednek, mindig félelmet és rettegést váltanak ki. A humanoid robotoknak a völgyben a helyük, a színházi bábok viszont az animálásuk módja miatt az élethez tartoznak. Poulton szerint: Számos tradicionális japán előadóművészetnek, mint a mai robotoknak vagy a számítógép vezérlésű médiának az a célja, hogy virtuális valóságot teremtsen. Egy bizonyos rejtelmes légtér szükséges, mint bármilyen művészetben – a figyelmünket a saját belső energiájára irányítja, mint afféle „második életre”. De amikor a realizmust olyan szinten használja, amennyire technikailag lehetséges egy adott időpontban, beüt egy ösztönös emberi reakció: a realizmus az ellenkezőjére fordul, hangsúlyozza a hasonlóság hamisságát, és ebben a hamisságban bizonyos bizarr spirituális töltet rejlik.³⁰

A rajzfilmek bábjai szintén külön tanulmányt kaptak. Collette Searls a bábok és az animációs filmek közös tulajdonságait vizsgálja.³¹

Elisabeth Ann Jochum és Todd Murpey visszatérnek a robotok témájához a *Pygmalion* projekt³² beszámolójában. Természetesen mindent tudnak a régi automatákról, a mai robot technológiájáról. Két robotgyártási módszert mutatnak be. Lehetnek automata robotok egy belső mechanizmussal, ugyanazt a programot ismételve, vagy távvezérlésű mechanikus robotok.

Jochum és Murpey a *Pygmalion* című balettelőadáson dolgoznak teljesen új technikával. Marionettet szeretnének használni, három elektronikus, fölöttük fel-függesztett programok által irányított mechanizmussal. Az egész szerkezet ellenére Jochum és Marpey bábo-soknak nevezik magukat: *A Pygmalion Projekt kiváló példája annak, hogy a megjelenő új technológiákat a jól ismert művészeti formákkal kombinálva új típusú színházi tárgyakat hozhatunk létre. Ezek az új technológiák változatlanul vitákat generálnak majd az emberi előadóművész és a színházi tárgy közötti viszonyról kapcsolatosan. Ahogyan az automaták és az animatronikák megkérdőjelezték a hagyományos emberi közvetítő szerepet azáltal, hogy eltávolították az élő embert az animálástól, a mi automatizált marionettjeink még jobban növelik az emberi mozgató távolságát az élő előadástól. Az ember-bábjátékos hiánya problematikus lehet a marionettnél, ahol a vizuális esztétika mélyen összefonódik a bábjátékos és a báb közötti fizikai összeköttetéssel. Azonban az automatizált marionettek nem fogják eltörölni az emberi előadóművészek szükségességét, ahogy a robotok sem törölték el az emberi munkáét, és a bábok sem az ember-színészekét.*³³

Az utolsó tanulmányt olvasva visszatérünk elsődleges tárgyunkhoz, köszönhetően Eleanor Margolies angol szakírónak, aki különböző érdekességekről számol be. A kezdetleges anyagok felhasználásáról ír, ebben az esetben az élelmiszerekről és az agyagról. Elmélkedik az anyag autonóm funkcióiról és az emberekhez való viszonyáról. Az energiában találja meg a választ, amely áthat minden létező elemet. Ezért kellene a bábművészeknek mindig figyelembe venniük Craig tanácsát a bábmozgatózásban: „... nem te mozgatod; csak hagyod, hogy mozgassa magát, ez a művészet.”

29 Masahiro Mori, „Uncanny Valley”, *IEEE Robotics and Automation*, 2012, 19(2): 99

30 Cody Poulton, op. cit., s. 290

31 Colette Searls, *Unholy Alliances and Harmonious Hybrids. New Fusions in Puppetry and Animation*, The Routledge Companion, ..., op. cit., pp. 294–305.

32 Elizabeth Anna Jochum and Todd Murpey, *Programming Play, Puppets, Robots, and Engineering*, ibidem, ss.308–320

33 Ibidem, s.319

Három példaértékű előadást elemez. Az első Jary *Übü királya* a Nada Színházban, „két színésszel, néhány gyümölcscsel és sok zöldséggel”. Aztán a *Claytime* (Agyagidő) című előadás az „Indefinite Articles” (határozatlan névelők) angol csoporttól, és az *Ünnep a hídon* Clare Patey-től. Ez utóbbi inkább esemény, mint valós színházi előadás.

Az *Übü király* előadásában két színész, akik Übü papát és Übü mamát játsszák, elpusztítják azokat a zöldségeket, amelyek a másik karaktert jelképezik. A szerző szerint ezzel Jary üzenetét erősítik fel. Más azt mondhatná, hogy a létezés különböző szintjei (ember, zöldség) inkább mérsékelik a történet kegyetlenségét. Mindazonáltal a zöldségek a létezés mulandóságának érzetét hozzák a színpadra, és ez valódi eredmény az előadásban.

A *Claytime* a közös színjátszásra és improvizálásra épülő színház. A fiatal nézőket felkéri, hogy találják ki az előadás témáját, majd hogy formálják meg a karaktereket. Az előadás után minden szereplő újra agyagkupaccá válik.

Az *Ünnep a hídon* a mulandóság elemét is magában hordozza. A nézők elindulnak a Southwark-híd északi hídfőjétől, és meglátogatják az ételeket árusító bódékat: megnézik, életre keltik, megfigyelik az étel tartósítását, szemtanúi a felhasználásuknak, látják

a maradékokból álló komposzt dombokat. A szerző szerint ezeknek a képeknek mély ökológiai jelentésük van. Ez kétségteljesen igaz.

Úgy vélem, hogy ismertetőm elég részletesen bemutatja ezt a kiváló és varázslatos könyvet, mely feltárja a mai bábszínházat és annak újabb hajtásait, mint például a tárgyjátékokat. Szokatlan gazdagságában ismerteti a bábjátszást és más előadói formákat a világ minden tájáról. Nem csak a művészi produktumokra koncentrál, hanem számos modern kezdeményezés intellektuális hátterét is tanulmányozza. Megnemesíti a bábozást, melyre eddig csupán úgy tekintettek, mint gyerekek szórakozására, vagy a népművészet ágára. Bebizonyítja, hogy a mai bábszínház és új hajtásai kiváló kutatók érdeklődését váltották ki, akik filozófiai, pszichológiai és antropológiai módszereket használva elemezték és interpretálták a bábszínház művészi teljesítményét. A könyv lehetőséget ad, hogy megérthessük napjaink bábjátékának lényegét, bepillanthassunk a tendenciáiba, és értékelhessük szépségét. Lehetővé teszi, hogy megismerhessük kiváló kutatók eredeti gondolatait, melyeket nagyszerű művészek valóságai egészítenek ki. Mi másra is lehetne szükségünk szeretett művészetünk kalauzához?

Fordította Medgyesi Anna

ROUTLEDGE COMPANION TO PUPPETRY AND MATERIAL PERFORMANCE

This work is extremely valuable and is definitely worth reading, worth appreciating and considering in detail. Its contents are so important that it is not sufficient merely to praise; we need to become acquainted with them in detail. John Bell and Dassia N. Posner have jointly compiled and edited the material found in this book. It consists of 28 chapters, divided into three parts: 1) Theory and Practice; 2) New Dialogues with History and Tradition and 3) Contemporary Investigations and Hybridizations. This book explores the contemporary puppet theatre and offshoots, such as, for example, object theatre. It describes puppetry and other forms of performance from all over the world in remarkable richness. It ennobles puppetry, which has, till now, often been seen merely as children's amusement or a branch of folk art. It proves that today's puppetry and its offshoots have aroused the interest of outstanding scholars. These scholars use philosophical, psychological and anthropological methods to analyze and interpret artistic puppet theatre performance. The book provides an opportunity to understand the essence of today's puppetry, allows us to view the prevailing trends and to appreciate its beauty.