



Blattner Géza

A PÁRIZSI ARC-EN-CIEL KÍSÉRLETI BÁBSZÍNHÁZ MŰVÉSZETI ÚTKERESÉSE

I.

A művészet általában korának tükré, és a bábművészet különösen sokat merített a 20. századra jellemző kifejezési szabadságból és technikai gazdagságból. Az új megnyilvánulási formák kutatásával és alkalmazásával részt vettem egy európai mozgalom elindításában, amely a bábozást modern művészetté kívánta fejleszteni. Megpróbálom röviden áttekinteni szenvedélyes bábozással töltött húszéves tevékenységemet. Ezt azokkal az első hatásokkal kell kezdenem, melyek egy amatőr, majd hivatásos színház megépítésére ösztönöztek.

1912-ben, amikor képzőművészeti főiskolás voltam, egy híres müncheni bábszínház mozgatta meg a fantáziámat, és láttatta meg velem a műfaj lehetőségeit. Ez az első világháború előtt történt, amikor a modern művészet kezdett beszívároggni a színházba. Európa fővárosaiban kabarék nyíltak, amelyek új szellemiséggel hatották át a művészetet. Az orosz és a svéd balett scenikai újdonságaikkal kiszélesítették számomra a színpad fogalmát. Eközben az európai bábosok, különösen azok, akik Párizs közkertjeiben játszottak – és némelyek nem is akárhogyan –, a hagyományok vak követői maradtak. Szerencsére, ha csak kevesen is, de néhány művész, festő, író és színész érdeklődni kezdett e művészet iránt is. Ők a bábokban, amelyeket majdnem teljesen elfeledtetett a gépesített világ iránti csodálatunk, egy új kifejezési forma, nagyobb művészi szabadság lehetőségét látták.

Magam először a hagyományos bábhoz nyúltam, természetesen a kor ízléséhez igazodva. Majd működésem helyszínéül inkább Párizst választottam, ahol az összes modern művészeti törekvés fellelhető volt, és ahol a munkámhoz szükséges atmoszférát megtaláltam. Ott egyre jobban elmélyedtem a bábozás lehetőségeinek tanulmányozásában, és nyilvánvalóvá

lett a hagyományokkal való szakítás szükségessége; alakjaim mozgatásához új megoldásokat találtam és speciális eszközöket a díszlet és a világítás alakítására. Könnyebb nyomon követni többirányú tevékenységeimet, ha tematikusan idézem föl, hogyan építettem színházaimat; azután hogyan valósítottam meg az előadásokat; hogyan készítettem bábjaimat és építettem a díszleteket; milyen anyagokat használtam; milyen volt a világítás és a zene; milyen volt a próbák módszere, és végül szólok a közönségről és az előadások körülményeiről.

Minden a szülőföldemen, Budapesten kezdődött, ahol néhányan, akik képzőművészeti főiskolákon tanultunk Párizsban és Münchenben, elhatároztuk, hogy bábszínházat nyitunk *Wayang játékok* néven. Időigényes módszert követve készítettük el a wayang bábokat – különálló részekből voltak összeillesztve és egy síkban, egy vízszintes pályán mozogtak a testük mögé rejtett zsinórokkal. A bábok irányítói kétoldalt helyezkedtek el, és a bábok vízszintes sínjeiken csúsztak a színpad két vége között, vagy a színpad előterében, esetleg fölülről ereszkedtek le, de általában nem haladtak át a színpad egészén. Az olyan figurák azonban, melyek csak hátrálva tudnak kimenni, nem túl szerencsések. Előadásunk második részére a síneket eltávolítottuk, mert zsinóros bábokat mozgattunk egy magas hídról. Függöny helyett gördülő ajtókat alkalmaztunk, és az ajtóablákra minden jelenet előtt új rajzokat raktunk fel.

Második műsorom 1920-ban egy kesztyűsbáb-előadás volt, *Művészi Bábjátékok* címmel. Mivel ezt gyerekeknek szántam, hogy jobban lássák a színpadnyílást, azt kb. 30 centivel alacsonyabbra helyeztem, ezért mögötte a játékosoknak ülniük kellett. Bár gördülő székeink voltak, mégis meglehetősen ügyetlenek voltunk. Csináltam egy hangerősítő tölcscért is, hogy



A párizsi baráti társaság. Elöl Blattner (hegedűvel), mögötte Detre (borosüveggel), az álló sorban jobbról a harmadik Blattnerné, Sulyok Helén. Háttul *A halász és a hold* ezüstje krokodil bábuja. 1927



Balázs Béla: *A könnyű ember két maionettje*, 1930.
Fotó: André Kertész



Divatrevü, 1931. Kolozsvári Zsigmond akvarell terrajza.
OSZMI, Bábtár

jól lehessen hallani bennünket, és volt egy lejtős polc a szövegnek, mivel a bábosok maguk olvasták a párbeszédet.

1921 és 1925 között a közép-európai országok minden részét fölfedeztem a cserkészek számára, kis bábcsoportokat szerveztem. Nagyon praktikus felszerelést alkottam a számukra: 120x60x15 centis dobozokat, amelyeken voltak lábak, hogy megtámasszák őket, volt elő- és háttérfüggöny, világításhoz szükséges felszerelés és sínek a kisméretű bábok, illetve az árnyfigurák számára. Ezeket a kis színházakat iskolákban használtuk, havonta változtatva a produkciót. Előre meg kellett terveznem egy egész évre a műsort, ami elég sok munka volt. De ritkán próféta valaki a saját hazájában, és mivel én valami mást akartam, elutaztam, hogy tanulmányozzam Európa összes létező bábszínházát. Végül állomásom Párizs volt, ahol akkor a bábművészet erőteljesen újraéledt, és úgy határoztam, végleg letelepszem ott.

1925 és 1929 között létrehoztam az „Arc-en-Ciel” (Szívavány) színházamat, amely aztán részt vett az első nemzetközi bábos kongresszuson. Kialakítottam egy színpadot, amely megfelelt minden fajta bábnak. Két része volt: egy nagy merev keret megemelhető vagy leengedhető volt két oszlop között. Zsinóros bábokkal alul, kesztyűsbábokkal fölül lehetett játszani. A mozgatható keret mögött volt egy könnyű függöny, amelyet föl lehetett húzni vagy leengedni, hogy eltakarja az alsó vagy felső nyílást. Az egyik oszlopra képeket vetítettünk vagy rajzokat raktunk ki, amelyek a következő darabot konferálták be, vagy nyílásán a színpad átdíszítése közben kis közjátékokat játszottunk. A szövegeket tartó asztal szintén az oszlopok belsejére volt erősítve. Ezt a színpadot használtuk 1932-ig, de folyton változtattunk rajta. Egy napon teljesen átalakítottam. Városi költőzködéseim alkalmával néha érdekes játszóhelyekről kellett lemondanom, mert a színházam 3,5 méternél is magasabb volt, míg egy átlagos párizsi szalon kb. 2,7 méter, és így ott a színpadot nem lehetett felállítani. Ezért megváltoztattam a paraván felső részét úgy, hogy föl-le mozgatható legyen, alkalmassá téve arra, hogy bármilyen helyiségbe beférjen. Miután átépítettem, találtam egy helyet

Párizs szívében, a Madeleine mellett, a rue de Surène 33-ban, melyet Arc-en-Ciel Stúdióknak neveztem el. Először próbáltam megvetni a lábam állandó játszóhelyen. Itt a színpadom még egyszer változott, ezúttal a paraván mögött. Hogy a felső színpadról könnyebb legyen a váltás az alsóra, két vastag bársonyfüggönnyt tettem föl. Az alsó egyetlen vasrúdról lógott, fakarikákon, kézzel (húzó zsineg nélkül) lehetett szétnyitni. A felső függöny két vasrúdról lógott, és középen nyílt, szintén kézzel húztuk, és szintén fakarikákon lógott. Az volt az előnye, hogy bármekkora színpadnyílást eltakart. Amikor a marionettekhez szükséges színpadot a kesztyűs báboknak megfelelő színpaddá alakítottuk, a zsinórosok hídját pillanatok alatt el lehetett távolítani. (...)

Ezen a színpadon állítottam ki egy sor szürrealista festményt 1936-ban: egy forgó festőállványon álltak a képek, jó megvilágításban, sorban egymás után, egyenként. Először fordult elő Párizsban, hogy a közönség kényelmes székeken ülve nézhetett festményeket, és megtapsolta vagy kifütyülte azokat. A kis színház később egyre zsúfoltabb lett, és egyre nehezebben tudtam elraktározni benne a holmimat. Az 1937-es párizsi világkiállítás rendezőbizottsága szervezett egy színházi fesztivált, mely a bábozást a többi színházi műfajjal egyenrangúnak tekintette. A nagyobb hatás kedvéért visszaköltöztem a Montparnasse-ra, ahol találtam egy világos műtermet, és nekiláttam új színpadot építeni. Paravánja óriási volt, nagyobb színpadnyílással (három méter széles, 1,4 méter magas), mint amit eddig használtam, de szintén dupla színpaddal. A két oldalsó oszlopon közjátékokat lehetett előadni, vagy használhatták a kesztyűsbábok. A színpadoknak ugyancsak volt két függönye, francia stílusú, könnyű anyagból, alul szabadon, fölül felerősítve. A függönyöket hét zsinór húzta fel, a zsinórok gyűrűkön voltak áthúzva, melyek az anyaghoz voltak varva. A világkiállítás után ez a paraván arra szolgált, hogy más bábosok felállítsák mögötte színpadjait, illetve keretként használtam az új helyemen, a rue d’Odessa 18. szám alatt. Ottani színházamat Prizmának kereszteltem. Az volt a célom, hogy a bábjáték fejlődését szolgáló kísérletezések központjává tegyem. Ezt egészen táغان értelmeztem,



Koffán Károly faragott kezei a *Thanatos*, az *utazó* című előadáshoz (1937). Fotó: Ifj. Koffán Károly



Blattner levele Koffán Károlyhoz, 1937 (Ifj. Koffán Károly tulajdona)



A *Thanatos*, az *utazó* előadás meghívója

beleértve az összes olyan irodalmi és művészeti tevékenységet, amelynek megnyilatkozási helyszínre volt szüksége. Két ígéretes szezon után 1939-ben az vetett véget ennek a munkának, hogy a háború közeledtével fiatal munkatársaim bevonultak. Békésebb időkre várva be kellett zárnom a színházat.

1940. június 12-én, mivel életveszélyben voltunk, elhatároztuk, hogy akárcsak több ezer francia, mi is elhagyjuk Párizst, és biztonságosabb hely után nézünk. Egy megpróbáltatásokkal teli hét után a háromezer lelkes Valencay-ben kötöttünk ki, ahol kívártuk a háború végét. Bár minden felszerelésem Párizsban maradt, azért mégis játszani akartam a menekült gyerekeknek Írtam egy aktuális darabot. Az előadást a lehető legegyszerűbb módon oldottuk meg. Egy létra volt a háznak támasztva, egy udvaron a szabadban, ennek két foka tartott két keresztlécet. Ez volt a színpad, a díszlet pedig néhány zöld ág. Ez volt költözésekkel teli működésem legmegindítóbb erőfeszítése.

Az élet nem állt meg; az új körülmények között megépíttem utolsó színházamat, egy hordozható, könnyen költöztethető alkalmatosságot, elsősorban kesztyűs báboknak. Széles előszínpada volt, ahol a bábok a nagy térben mozoghattak. E mögött két oldalt egy-egy kapu helyezkedett el szürke függönyökkel takarva, közöttük egy széles függöny, hogy elrejtse az eget vagy a változásokat. A paravánt három dobozból építtem, melyekben korábban mindenfélét tartottam. Ezeket kinyitva és összecsavarozva egy 3,6 méteres fal keletkezett. Mivel e kis településen nem jutottam megfelelő takaró anyaghoz, a paravánt rácsozat és viaszos vászon fedte, ami kedvesen vidéki, jellegzetes franciás kinézetet adott neki. Úgy terveztem, hogy zsinóros bábokat is fogok alkalmazni, ha átrendezem a dobozokat. Néhány előadás után azonban benzinhiány miatt le kellett mondanunk a színház utaztatásáról. Közben új lehetőségekről álmodoztam, meg arról a szerepről, melyet a bábok egy békés Európában játszhatnak.

Megpróbáltam minden lehetséges utat, és ha folytathatom pályámat, szeretnék letelepedni valahol, és egy bábmúzeumot nyitni – melynek magját

a gyűjteményem jelentené – az érdeklődőknek, akik hisznek abban, hogy szükség van ezekre a kedves fából faragott színészekre.

II.

(...)

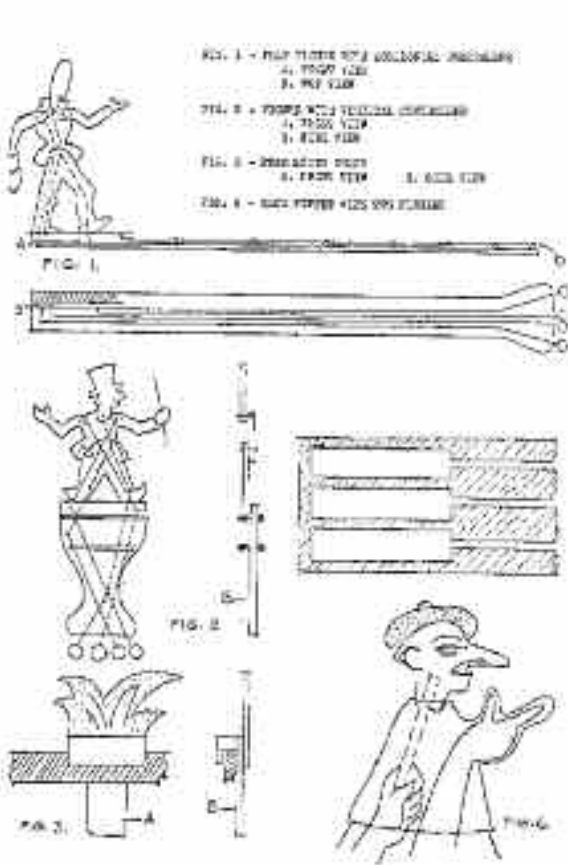
A különböző báb típusok változatai

Síkbábok és átlátszó vagy át nem látszó árnyfigurák

Első produkciómhoz alulról mozgatott síkfigurákat használtam, amelyeket a színpad oldaláról mozgattam a színpad deszkáin, vízszintes rudakkal (fig 1). Ez után a meglehetősen nehézkes módszer után az alakokat inkább alulról mozgattam, függőleges zsinórokkal, réseken keresztül (fig 2). A harmadik változtatás az volt, hogy ezeket a réseket helyettesíttem vízszintes rudakkal, amelyeken a figurák, mint síneken siklottak, a rudakat oda helyezhettem ahova akartam, mivel oldalt bevágások tartották (fig 3). Ezt a rendszert alkalmaztam a fehér árnyfiguráknál is, melyeket vastag átlátszatlan celluloidból vágtam ki. Ezeket nem zsinórokkal mozgattam, hanem feketére festett merev drótokkal, amiket alig lehetett látni, mert a háttérfüggöny fekete volt, és csak a figurák voltak megvilágítva a fénycsövekkel, amelyeknek a színe változtatható volt (fig 4).

Maszkbábok, mimikus maszkok, és néhány melléfogás

Nem megyek bele a zsinór- és kesztyűsbáb készítésének részleteibe, csak azokat a mozzanatokat említem, ahol megváltoztattam a hagyományos konstrukciót ahhoz, hogy a figurák kifejezőbbek legyenek. Például a *Thanatosz*, az *utazóhoz*, amelyet 1937-ben a párizsi világkiállításon adtunk elő, a maszkbábot fejlesztettük tovább. Itt a fej és a két kar ugyanúgy volt kidolgozva, mint egy zsinóros báb esetében, de a lábakat elhagytuk, és a hiányukat bő szövettel lepleztük, az aljukat a báb aljához erősítve, hogy ne lebegjen. A legtöbb ilyen bábnek a feje olyan volt, mint egy maszk, ennek sík hátulját pedig fekete drapéria fedte. Amikor a báb megfordult, a drapéria beleolvadt a fekete



A Wayang játékok (1919)
síkfiguráinak mozgatása.
Blattner rajza, 1941.
OSZMI Bábtár

hátterbe, és úgy látszott, mintha az alak eltűnt volna. Halvány fényekkel ez egészen hátborzongató lett. A mozdulatok ilyen leegyszerűsítésével sajátos ünnepélyességét értünk el, és ez bátorított, hogy más irányokba is próbálkozzunk (fig 5).

Az új módszerek keresése közben néha hibás megoldásokhoz jutottunk, de ezek közül néhány mégis említést érdemel. Egyszer például készítettem egy bábféjet gumiból, amely belülről mozgatva grimaszolni tudott, de ez a bábosnak mindkét kezét igénybe vette, és az eredmény nem volt igazán jelentős. Egy szempontból mégis érdekes volt: ugyanis az arc belső mozgatásának ötletét felhasználtuk a *Nyomor* megszemélyesített alakjánál: itt a vonások megváltoztathatatlanok voltak, kivéve a száját és szemhéjakat. Ezek csekély, alig érzé-

kelhető kiszámított mozgásában megtaláltuk a modellt a megszemélyesített maszkokhoz, amelyet kuriózumként lehetett alkalmazni varieté programokban. Más alkalommal a kézmozgást akartam túl hangsúlyosan használni egy kesztyűsbáb esetében. Elhagytam a szokásos két kezét egy nagy egyujjas kesztyűforma kedvéért, amely egyetlen, kar nélküli kézként mozgott a test előtt. A fejet a bábos bal keze tartotta egy bot végén: a jobb keze pedig mozgatta belülről a kezét a hüvelyk és mutatóujjával. Ez az életnagyságú kéz, két ujjal produkált természetesen mozgásával nagyon komikus hatást keltett (például Mickey Mouse), de hamarosan unalmassá vált mind a közönség, mind a bábos számára. Természetesen elvettem ezt a furcsaságot, miután sikertelennek bizonyult (fig 6).

Az 1930-as A bűvös hordó
árnyfigurájának szerkezete.
Blattner rajza, 1941.
OSZMI Bábvár

Összecsukható bábok lábak nélkül

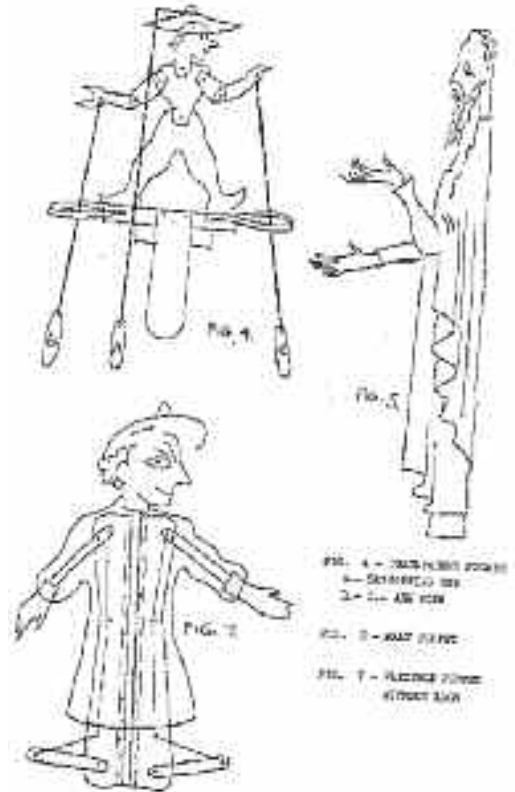
Azt terveztem, hogy bábokkal illusztrálok egy dalt, ez volt a *Nemzetek csömöre*. A különböző országokat jumping-jack-féle, vagyis zsinórral alulról rángatott végtagú figurák személyesítették meg, melyek egyesével menetelve énekeltek el kis dalocskáikat, ütve közben a ritmust mind a testükkel, mind a kezükkel. A törzsük két sík darabból állt, középen zsinórral összefogva, mint egy könyv. Ha nyitva voltak, teljes képüket mutatták, csukva profilból látszottak; a kettőt rendkívül gyorsan tudták váltogatni. Mindegyik vállon volt egy kar, amelyet fel lehetett emelni, illetve le lehetett engedni alulról, zsinórral. A zsinór a test alján volt rögzítve egy rúdhoz. Az eredmény igen sikeres volt, és a darab sokáig ment (fig 7).

Összecsukható bábok lábakkal

Ezek a figurák teljes alakok voltak, és mint a lábatlan verzió is, egy vékony középen futó zsineggel voltak összefogva úgy, hogy mikor nyitva voltak, a lábak szétváltak és terpeszbe lendültek, amikor pedig zárva voltak, a lábak oldalról látszottak és egymás mögött mozogtak ide-oda, mintha járnának. A bábos a lábakat két kézben tartva masírozó mozgást tudott produkálni. Ezek a bábok szabályos, mechanikus jumping-jackek voltak; megoldották, hogy az alulról mozgatott bábok is járhasanak, látható lábakkal. Még néhány más, ehhez hasonló ügyes mozgást fejlesztettem ki ezeknél a báboknál (fig 8).

Bábok merev fapálcával

Ahol az éles, szertelen mozdulatok nem voltak megfelelőek, és bizonyos méltóságra, arisztokratikus merevségre volt szükség, ott pálcás bábokat használtam. Először a *Faust*ban a főszereplőnél. A merev Faust körül a többi alak kesztyűs báb volt, ezek rugalmas, hajlékony játékkal éles ellenében álltak Fausttal. Képzeljünk el három függőleges fapálcát. A középső tetején van rögzítve a fej. Ez a pálcá áthalad és forog a vállakon, a de-



rékön, és az alapzaton lévő lyukakban. A derékön és az alapzaton halad át és forog a két oldalsó pálcá, melyekhez a karok illeszkednek. Utóbbiak olyanok, mint a semaforok: mereven emelkednek-süllyednek, könyökhajlatok nélkül, alulról, egy-egy zsinór lehúzásával emelhetők, illetve azokat elengedve leereszkesznek, továbbá oldal irányba forgathatók a pálcákkal. Ez a pálcaváz egy olyan ruhafogas féle, melyen a fejek és a ruhák cserélhetők a különböző karaktereknek megfelelően (fig 9).

Bábok meghajlítható pálcával

Ezek szoborra emlékeztetnek, hosszú leomló szövetből készült ruháikban. A fejet tartó rúd derékban el van vágva és egy erős gumicső tartja össze, ami lehetővé teszi, hogy derékban meghajoljanak. A könyvekben hajlítható karokat, hogy kifejezőbbek

legyenek, drótpálcával lehet mozgatni, melyeket a ruhába rejtettünk, a végüket pedig a csuklóhoz erősítettük. A mozdulatok apró ügyetlensége, amit ez a mozgatás okoz, bájos naivitást eredményez. Ez a rendszer hasonlít a jávai pálcás bábokhoz, de az én alakjaim kétszer- háromszor nagyobbak voltak (fig 10).

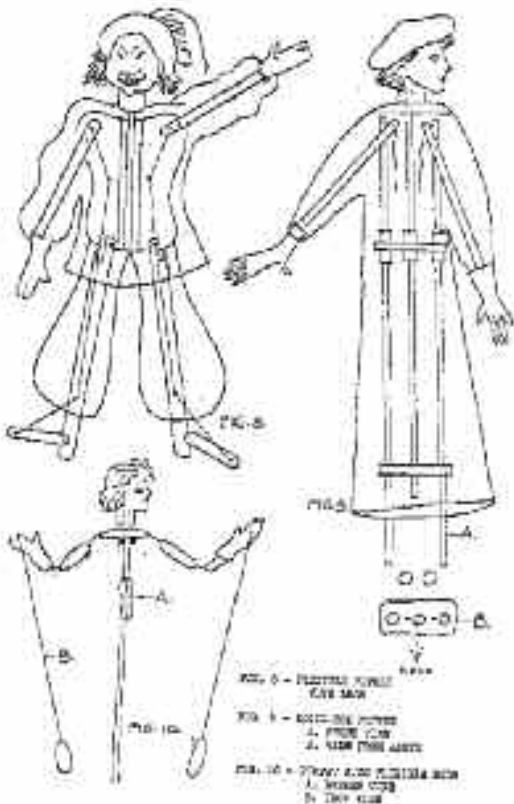
Billentyűs bábok

Az olyan drámák szövege, mint az *Ádám misztérium*, vagy *Az ember tragédiája* ünnepélyes mozdulatokat igényel. Miután több hónapon át kísérleteztem, hogy megtaláljam a műfajnak megfelelő mozgatást, kidolgoztam a legkörülményesebb, legkomplikáltabb bábomat. Alapvetően ez is hasonlít a merev pálcás bábhoz. A fej, amely egy központi pálcán van rögzítve, forog, illetve le-föl mozog min-

den irányban, egy meglehetősen bonyolult zsinórrendszer segítségével. A karok csuklónál is és könyöknél is csaposak, és a középső pálcától jobbra és balra eső egy-egy pálcához vannak erősítve; ezek segítségével a bábos jobb, illetve bal keze mozgatja azokat. Mindegyiknek van négy billentyűje, amelyek úgy működnek, mint egy emelőkar. Ha lenyomtak egy-egy billentyűt, azok különböző zsinórokat húznak meg, különféle karmozdulatokat produkálva. Ezt a konstrukciót nagy mechanikai pontossággal kellett kidolgozni. A derékmozgásokat három további pálcá hozza létre úgy, hogy elválnak, illetve újra összeilleszkednek egy erős gumicső révén, attól függetlenül, hogy az egész báb milyen szögben dől, tudniillik ezeket kemény gumipántok tartják egyenesen, illetve a billentyűkhöz erősített zsinórok meghúzása hajlítja meg. Ezekkel a pálcákkal lehetséges, hogy csak a báb egyik vállát húzzuk föl. A báb látható része körülbelül egy méter magas, a paraván mögötti pedig körülbelül 70 cm, hogy könnyen kezelhető legyen. A 1,7 méter magas szerkezetet egy övre szereltük, amit a bábos visel és egy heveder segítségével úgy tarthatja, hogy közben szabadon maradnak a kezei a pálcák vagy a billentyűk kezelésére, melyeken az ujjai, mint egy zongora billentyűzetén helyezkedhetnek el.

A szerkezet a bábos testmozgását közvetíti a bábhoz, amely ennek nyomán hol lesüllyed, hol meghajlik, de kis mozgásokhoz – például hátrafordulás vagy jobbra-balra pillantás – a középső rúd használható, amely a tartón nyugszik a bábos övéhez erősítve (fig 11).

Általában 2-4 ilyen bábú betöltötte az egész színpadot. Ritmikus mozgásuk, mely pontosan követi a szövegmondást, meglepő harmóniát adott az előadásnak, és minden mozdulatuk aprólékosan megtervezettnek hatott. Nem állítom, hogy ez a leg-tökéletesebb módszer, és egyáltalán nem vonom kétségbe az egyszerű kesztyűs báb báját, amely gyakran képes ugyanekkora hatást elérni, sokkal kevesebb mechanikával. Míg a billentyűs báb elő-



Összehajtható bábu az 1934-es *Nemzetek csömöréhez* és a billentyűs báb első változata az 1923-as *Faust* előadásához. Blattner rajza, 1941. OSZMI Bábtor

nye a részletek harmóniájában van, addig a kesztyűsbábé abban, hogy megfelel a legkülönbözőbb nézőknek és bábosoknak.

Egyszer, mint újdonságot előadtuk az *Ádám misztériumot* úgy, hogy a színpadot közben hátulról lehetett látni. A nézők megfigyelhették a bábosok mozdulatait, hajladozásait, a billentyű kezelését, és közben végig fölfelé, a bábokra is néztek, tökéletesen követve, megértve a darabot, érzékelték minden egyes rezdülést, amit az előadók a bábok felé közvetítettek. Emlékezetes este volt; úgy neveztük: „Az animáció titka”.

Bár itt nem írok a hagyományos zsinóros bábokról (marionettekről), hadd időzzek el néhány elismerő szó erejéig azoknál a bábosoknál, akik professzionista módon használták őket, és ügyességükkel a legnagyobb tapsot aratták. Ritkán találni olyan embert, aki meg van áldva mindazokkal a képességekkel, amelyek egy bábosnak szükségesek, és különösen ritkán lehet találkozni olyannal, aki egy személyben a báb elkészítője és életre keltője is. Szerintem csak azok nevezhetők hivatásos bábosoknak, akikben mindkét képesség megvan. De ez már egy olyan vitához vezet, melyben kompetens vélemények nem egyeznek.

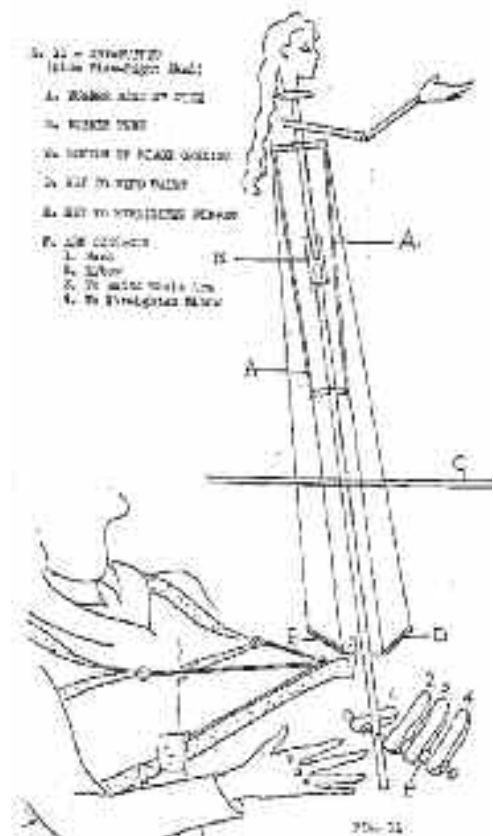
A díszlet és alkalmazása

Kezdetben a díszleteim stilizált kivágásokból álltak. Fekete vagy teljesen fehér háttérfüggöny előtt ezek jobban látszódtak, mint textilre festve. A díszletnek csak járulékos szerepet kellene betöltenie egy bábdarabban, azt segítve elő, hogy a figurák jól elkülönüljenek, és ne vesszenek el a részletek zűrzavarában. Egy időben leengedtem a függönyöket a változásokhoz, de aztán mást találtam ki. Egy körülbelül 1,8 méter magas talapzaton elhelyeztem egy háromszöget, amely forgott. Mindegyik oldalába bele lehetett előre csúsztatni a díszletet, egy kézmozdulatra megfordult, hogy mutassa a másik oldalát, még játék közben is. Ennek a módnak az egyetlen hátránya, hogy rögzíteni kellett a díszletet, mert forgás közben leeshet, és ez némi

időt vett igénybe. Majdnem tíz évig használtam ezt az eljárást, és csak egy nyugalmas időben, Valencay-ben találtam rá egy jobb megoldásra: a díszletet állványokon kell elhelyezni, melyek le és föl mozognak, mint egy étellift. (fig 12). A díszletet bármilyen magasságban lehetett tartani, és jól lehetett alkalmazni arra, hogy a feliratok például jól látható helyre kerüljenek. A zsinóros bábokhoz ugyanaz a lércácsolat tartotta a díszletet, de nem függőlegesen, hanem vízszintesen mozgott, akár csak a keret, mely tartja a diaképeket egy vetítőgépben. Mindent biztonságosan oda lehetett erősíteni ezekhez az elemekhez.

Szerkezeti anyagok

Fontosnak tartottam az anyagválasztást. Minden elképzelhető felhasználtam. Színpadnak különféle



Az 1937-es billentyűs báb. Blattner rajza, 1941. OSZMI Bábvár



Marianne és a libái, 1930 (árnyjáték). Gaston Doumergue síkfigurája előlről és hátulról. Münchener Bábmúzeum. Fotó: Lőrinc László



Táncosnők, 1929
(az egyik árnyalak).
Münchener Bábmúzeum.
Fotó: Lőrinc László

anyagokkal behúzott furnélemezt használtam: szövet híján pedig csomagolópapírral borítottam. A bábokat kezdetben kartonpapírból, fémmel bevont vaslemezből, vagy furnérből vágtam ki, és temperával vagy olajfestékekkel festettem le őket. Az első kesztyűsbáb-fej hajlított falemezekből készült, a füle megkalapált vaslemezből, a haj hernyóselyem durva vászonból, festett kenderből, sőt akár fémforgácsból volt. A fatestek nem voltak mindig megfelelőek; folyamatosan kerestem azt a jól alakítható anyagot, amely mintázás után megőrzi a formáját. Még mindig az alább leírt módszerek valamelyikét használom: először elkészítem a fej képlékeny öntőmintáját agyagból, aztán papírmását, fapépet (cellulózt) és műgumit teszek beléjük. A leg-hosszabb eljárás a papírmásé volt, de ez volt a leg-alkalmasabb a kesztyűsbábokhoz vagy a billentyűsbábokhoz, ahol a könnyűség fontos volt a kezelhetőség szempontjából. A cellulózból készült fejek különösen jól beváltak, mert ezt volt a leg-könnyebb acetonnal elkeverni, sőt ha az öntvény minta nagyon vékony volt, a fejeket belülről meg is lehetett világítani, amelyetől lágyan áttetszővé vált. A fejekhez acetonnal hígított olajfestéket használtam, amely nem pergett le, ezzel szemben a papírmásé fej, ha vékony volt, elvesztette a formáját, ha pedig vastagabbra csináltam, akkor túlsúlyos lett. A zsinóros bábokhoz általában fát használtam. De 1941-ben, amikor kénytelen voltam megválni fafaragó szerszámaimtól, találtam egy egyszerű anyagot, amelyet a fához hasonlóan lehetett megmunkálni. Ez porított ragasztó, tölgy vagy más keményfa fűrészpor, amelyet összekevertem vízzel, aztán a massa megkötött. Más ragasztó, mint például a bőrből készültek, nem alkalmas arra, hogy a pépet rögtön formálja. Egy hátránya van ennek az eljárásnak, hogy azután a masszának nagyon lassan, hetekig kell száradnia, nehogy megrepedjen. De ez idő alatt persze lehet máson dolgozni. Egy alkalommal megpróbáltam a fejeket fémhuzalokból elkészíteni, mind a profil vonalát, mind az arc szeméből látható vonásait nehéz fémből, olajjal lefestve, úgy hogy kiütkezzenek a sötét háttérből, mintha élő kontúrok lennének. Nagyon érdekesen, térben mozgó rajznak hatott, amint mozgott a báb.

A díszletet furnélemezből vágtam ki, vagy kezdetben vastag kartonlapokból, úgy hogy több, egyre kisebb papírreteget fektettem egymásra, amivel háromdimenziós hatást lehetett elérni. Bizonyos díszleteket gondosan megmunkált állványra állítottam. A tündérmese jelenetekhez áttetsző anyagot használtam, különböző síkokban elhelyezve, amivel egy régies perspektívát teremtettem, sőt amikor szcenikai megszorításokra volt szükség, a helyszín jelzésére festett nehézfém huzalokat alkalmaztam, hogy a kívánt atmoszférát megteremtsem. Egy alkalommal pedig festett, laposra kalapált szalmát ragasztottunk az alaphoz, úgy nézett ki, mint valami intarzia, és a szalma fénye állandóan változott aszerint, hogy a világítás milyen irányból érte. Nem sorolhatom föl az összes ismeretet, amit egy bábos személyes tapasztalataiból szerez, de a lényeg, hogy egy jó bábos mindenféle anyagot félretesz, hátha egyszer még jól jön. Így tud dolgozni fával, bőrrrel, ismeri a varrógépet és egyben villanyszerelő is. És ha ez a sokoldalú technikai ügyesség még művészi tehetséggel is párosul, akkor igazán szép eredményeket tud elérni.

Fényeffektusok

A színpad megvilágítása olyan, mint egy ügyesen használt smink. E nélkül a díszlet keveset ér. Néhány jól irányított erős fény még reflektorok nélkül is megfelelően be tud világítani egy kis helyet. A rivaldafény és a szélek megvilágítása mellett mindig ügyeltem a háttérfüggöny megvilágítására. Készítettem egy 30 cm átmérőjű hengert, olyan hosszút, mint a nem gyúlékony celluloid függöny, és a szivárvány hét színét rávittem egy celofánra. Ebbe elhelyeztem egy álló oldal lámpát, amely megvilágította a háttérfüggönnyet a tetejétől az aljáig. Ezt az áttetsző hengert forgatva ki tudtam vetíteni az összes színt anélkül, hogy éles váltásokkal követték volna egymást. Néha, ha a díszlet vetített volt, és volt elég hely az áttetsző háttérfüggöny mögött, mi magunk festettük a diákat is. Ha nem volt elég tér, akkor felhő effektusokat tudtunk kivetíteni a háttérfüggönyre úgy, hogy elé tettünk egy reflektort (különböző szögekben mozgatható), amely fölött egy zsinórral színes celluloid szalagot mozgattunk, rajta felhő figurákkal.

Zene

Amikor bábozni kezdtem, még nem léteztek a gépzene jelenlegi vívmányai. Hegedűt, fuvalót, vonós triót és kvartettet használtunk kíséretnek. Ezek a hangszerek nem igazán illettek a bábjátékhoz. Később a fonográf megjelenése, a hanglemezek széles választéka jelentős segítséget jelentett, különösen a próbákon. Egy dupla tárcsás lemezjátszóval bármiféle zenei keverés lehetséges volt. Sőt, néha egy-egy lemez még egy új darab ötletét is adta. Így próbáltam meg előadni a *Pathelin mester* című klasszikus játékot, de a rögzített hangokat nehéz volt szinkronba hozni a cselekvéssel, és az eredmény katasztrófális lett. A legszerencsésebb, ha a zenét a bábdarabhoz komponálják. Barátom, a zeneszerző Harsányi Tibor – aki különben mozi- és rajzfilmzenét is komponált – a Grimm-féle *A bátor kis szabó* című produkcióhoz írt zenét öt hangszerre. Ez a bábok karakterének megfelelt, hangszínében gazdag volt, és a legremekbbs zenei élményt adta. Táncok váltották egymást meneteléssel, vidámság után ború vagy kétségbeesés. De sajnos anyagi lehetőségeink ritkán engedték meg, hogy ilyen remek, számunkra szerzett zenénk legyen. Egy alkalommal a zenét és a világitást összekombináltam. Építettem egy színorgonát, amely hét színt tudott kivetíteni, megfelelően egy hárfa oktávjának. Mielőtt a függöny fölment, a fények és a hangok egymással harmonizálva játszottak, ez a földöntúli, szürrealista szivárvány jelezte az előadást kezdetét.

Munkatársak

Mióta bábozni kezdtem majdnem mindig festők voltak a munkatársaim. A szövegolvasásra általában amatőröket választottam, akikre nem ragadt rá a deklamálás beszédmodor, akik hajlandóak voltak hangjukat kölcsönözni egy figurának anélkül, hogy a közönség előtt mutatkoztak volna. A festők voltak erre is a legalkalmasabbak, mert ráéreztek a bábokra, és a hangjukon érződött az a különös minőség, amit egy adott figura megkívánt, bármilyen különösen is hangzik ez.

Néha nem csak a jellem, hanem az arc is sugallta a hang milyenségét. A bábosok csak két-három

figurát tudtak megszólaltatni különösebb erőfeszítés nélkül, hangjukat változtatva. De ismertem egy francia bábost, aki 78 évesen, teljesen egyedül, megszólaltatott öreg és fiatal férfiakat, asszonyokat, gyerekeket, állathangokat produkált, és közben nádsípot is használt, amellyel Punch hangját utánozta. Hiába próbálkoztam, hogy találjak valamit, ami az emberi hangot meg tudja változtatni, erre még a mikrofon sem volt képes, az erre szolgáló eszközök túlságosan fárasztóak és munkaigényesek. Egy nyáron gyerekekkel dolgoztunk, akik vakációjuk alatt szívvel-lélekkel játszották *Pick, a sündisznó kalandjait* a szüleiknek. Fantáziájuk friss és elbűvölő volt, és közben szórakoztak, miközben megtanulták azt is, milyen is ez a mesterség. Azt hiszem, a jövőben a bábozás része lesz a gyerekek oktatásának.

Az Arc-en-Ciel közönsége

Kezdetben gyerekeknek játszottam iskolákban bérelt termekben. Sőt még kis falvakban is, ahol két ház közé feszítettünk ki háttérfüggönyt. Emlékszem egy cigányra, aki eljött megnézni minket, és egy órán keresztül a vállán tartotta a három gyerekét, hogy jól lássanak, mert az udvar zsúfolva volt. A vidéki közönség mindig jobban átadta magát a játéknak, és azonosult a figurákkal, mint a nagyvárosi nézők, akik jól ismerték az illetet. A felnőttek teljesen mások voltak, mint a gyerekek. Az egyszerű, tanulatlan nép hagyta magát elszórakoztatni, válaszoltak a bábok kérdéseire és föl szabadultan tapsoltak. A legrosszabbak a sznobok voltak, akik elfelejtették, hogy ők is voltak gyerekek, és ott ültek érzéketlenül, rezzentelenül, leereszkedő pillantásokkal. Amikor egy ilyen csoport idős ember irodalmi klubja Párizsban meghívott, hogy játszunk nekik fél órát kiadós ebédjük után, csak egyetlen ember volt, aki nevetett és tapsolt, szemmel láthatóan bosszantva a többieket. Igazán dermesztő élmény volt. A legjobb nézők azok voltak, akik a *Prizmába*, állandó párizsi színházamba jártak. Festők, szobrászok, írók, zenészek, akik ott rögtön megvitták a darabokat, fogékonyak, érzékenyek voltak minden újra, és barátságos, családias atmoszférát teremtettek. A háború azonban megváltoztatta mindezt.

A bábok és a mozi

1930 körül megjelent a műtermemben egy fiatal amerikai bábos, Meyer Levin, és forgatni kezdett egy filmet. Bár a díszlet jó volt, a bábok is sikerültek, a filmet egy apró Pathé kamerával készítették, de egyikünk sem látta az ebben rejlő üzleti lehetőségeket. Később a Teatro dei Piccoli és Lilian Harvey forgatott egy *Suzanne vagyok* című filmet, amelyben a bábok igen fontos szerepet játszottak, de ezeket a kísérleteket több nem követte, és hamarosan feledésbe merültek.

A híradófilmekben gyakran lehet látni bábjeleneteket. Amikor megjelent a hangos, színes film, megpróbálkoztunk a bábozással filmen, de nem tudtunk

versenyezni a rajzfilmekkel, melyeknek lehetőségei korlátlanok. A legsikeresebb felvételek bábokkal stop-motion technikával készültek, vagyis képkockaként fotózva végig a mozgás fázisait. Végül is a báb nem filmre való: élvezhetőségükhöz közvetlen bájuk, eredeti méreteik szükségesek. Talán a televízió segít a bábműsorok elterjedésében, és minden bábos társaság a mostaninál szélesebb közönség előtt mutathatja be műsorát; egyelőre a bábosoknak keményen meg kell küzdeniük a létezésükért.

Fordította: Zaccomer Mária

A fordítást az eredetivel egybevetette:

Balogh Géza

ARC-EN-CIEL SEARCHES FOR ITS ARTISTIC PATH AS AN EXPERIMENTAL PUPPET THEATRE IN PARIS

In Paris at the end of 1987, Géza Blattner's daughter, Agnès Desgranges, gave László Lőrinc the manuscript of an original English study on her father's life and work. Lőrinc's wife translated it around 1990. This rough translation has now been edited, and Géza Balogh has compared it with the original. The English drafts were sometimes difficult to interpret, and one can assume that Blattner wrote the first version in French and some parts had been omitted. Blattner begins his book: "Art usually reflects the era, and puppetry has particularly drawn on the freedom of expression and technical richness characteristic of the 20th century. I was part of a European movement which sought to help puppetry evolve into a modern form of art by using new research and new forms of expression. I will attempt to review briefly the 20 years of my life spent so passionately in the world of puppetry. I must begin by describing the first influences, that encouraged me to construct first an amateur and soon after a professional puppet theatre." Blattner gives an overview of his career, beginning with the first experiments in 1912, when he founded the Budapest Puppet Theatre, and leading to his creation of Arc-en-Ciel in Paris in 1939. He then describes the brief existence of the Prizma Theatre. Blattner was then forced to leave Paris in World War II, and though he tried to create a new puppet theatre in Valencay, this was unsuccessful. In the second part of the book, Blattner describes the various types of puppets he used and technical solutions he devised for performances throughout his career. The book's thematic organization is completely unique in the literature on Blattner and includes a lot of information not available elsewhere.