



Blattner Géza és a Nyomor-maszk.  
Walleshausen Zsigmond alkotása (PIM-OSZMI)



A Wayang játékok plakátja



Az Arc-en-Ciel reklámtablója



*Hutvágner Éva*

## ÁRNYAK, SÍKOK, KÉPZŐMŰVÉSZET

BLATTNER GÉZA TÜKRÉBEN

A művészeti ágak elkülönítésének vitájában különös szerepet tölthet be a bábművészet XX. századbeli újraértelmezése. A XX. század elejének modern bábművészei indítják el a bábszínház mai értelemben vett képzőművészeti jelentőségét. A műalkotásról való klasszikus gondolkodás – következőképp pedig az egész, újkorig vezető európai szemléletmód – a művészetet a materialitással való kapcsolatával fordított arányosságban értékelte: minél nagyobb szerepe volt az anyagnak egy mű létrejöttében, annál kevésbé tekintették értékesnek azt. Már Arisztotelész *Politikájában* megjelenik a festészetnek, vagy még inkább a szobrászatnak a zenével szembeni alávalósága, melynek oka pusztán az volt, hogy az előbbi sokkal inkább támaszkodott anyagi hordozóeszközökre az utóbbival szemben, amit pedig a leginkább „szellemi” művészeti ágnak vélték. A műalkotás használatbavételének lehetősége későbbi fejlemény az európai szellemtörténetben. A bábművészet középpontjának, a bábnak, mint képzőművészeti alkotásnak képzőművészeti vonulata azért is lehet érdekes a számunkra, mivel a színpadot (mint azt később látni fogjuk) igen gyakran a képzőművészet eszközeként tekintették. A bábszínház új, modern formái tehát nem csak abból a szempontból vonhatók értelmezés alá, hogy azok miként viszonyulnak a báb-, illetve színházművészet addigi tradícióihoz, hanem abból is, hogy miként határozzák meg magukat: képzőművészetként, amelyik megmozdul, vagy színházként, amelyik erősen képzőművészeti? Mire irányítják a néző figyelmét: a dramaturgiára vagy a képre? Ennél fogva a bábművészet és a képzőművészet határait egymásba olvasztó előadások, melyek

az európai bábtörténetben a XX. század első évtizedeiben váltak gyakorivá, egy, az anyagiságra és a használat módjára (funkciójára) is rákérdező eszmeáramlat megállójaként foghatók fel.

Bár Blattner Géza 1919-ben megkezdett munkásságára és a szinte vele induló „művészi” bábjátékok közel ötvenéves szakaszára úgy is tekinthetünk, mint (1) a színházművészetből és a tradicionális bábjátékból kiinduló, újító időszakra, ám úgy is, mint (2) a képzőművészetből kiinduló folyamatra, melyben a bábművészek, mint korábbi képzőművészek a festészet, szobrászat felől közelítették meg a bábszínházat: a bábjátékot, mint a képzőművészet „megmozdításának” lehetőségét látták. Blattner Géza indulása és színházának revelatív volta is erőteljesen kötődik egyfajta „alkalmazott” képzőművészeti elgondoláshoz, melyben a bábelőadás középpontja, a gyakran bábos nélkül „színpadra” lépő báb képzőművészeti értékénél fogva érvényesül a színpadon. Nem véletlen, hogy első magyar (Wayang játékok) és első franciaországi (II. UNIMA Kongresszuson bemutatott előadásaival elért) sikereit is a statikus, képzőművészeti alkotások és a bábművészet határán elhelyezkedő műveivel érte el. Blattner Géza *Wayang játékok*-beli társa, Rónai Dénes így fogalmazta meg indulásuk célkitűzéseit: „Bábjátéknak nem mondható az, amit csinálunk. Alakjaink nem bábuk, művészien megrajzolt és megfestett figurák, részei, foltjai a színpadi képkompozíciónak. [...] Színpadunk az abszolút színpad, a legtökéletesebb. Az irodalom és művészet összekapcsolódása színész nélkül, akinek emberi hiúsága [...] legtöbbször lehetetlenné teszi a művészi színpadi produkciót.”<sup>1</sup> A megfogalmazásban

1 Rónai Dénes: *Előszó, Wayang játékok*. Műsorfüzet, 1919.

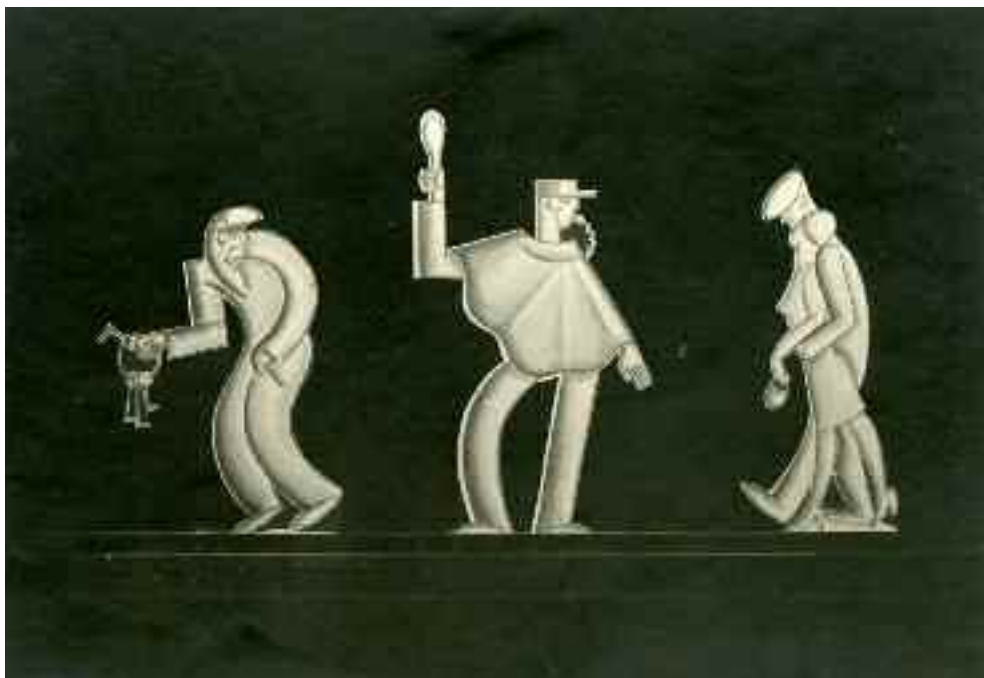
nyilvánvalóan tetten érhető, a totális színházra utaló gondolat mellett fontos észrevennünk a bá-buk és figurák szigorú elkülönítését, a képkompozíció színész nélküli érvényesülésének gondolatát. Rónai (aki a fényképészet mellett filmművészettel is foglalkozott) értelmezésében a bábszínpad egy színkompozíció, ahol a figurák a többi, háttérben megjelenő szín közül kiemelkedő, mozgó foltjai csupán a szín(!)nek, s mint ilyenek, csak a háttérrel együtt érvényesülnek. A jelenet mint képzőművészeti alkotás, mozgó kép értelmezhető. Bár Blattner Géza e korai előadásaiiban – *A lovag meg a kegyese*, *A könnyű ember*, *A fekete korsó* és az *Egyszer volt* című egyfelvonásosokban – a bábszínház középpontjában a képzőművészeti alkotófolyamat állt. A bábok megfestése és a színpadi képkompozíciók kitalálása a produkció kulcsfontjai – míg maga az előadás a szereplők lassú mozgatása által mindössze az ábrázolás kimozdítási kísérlete.

A négy előadás közül három a látványra épített előadásként tudható, az utolsó „ligeti stílusú” marionettet egyes források szerint a Hincz-család két tagja zsinórozott fel és mozgatott. A *lovag meg a kegyese* sík figurái statikus háttér előtt, síkban mozogtak, a bábok elkészítésének módja kevés mozgási lehetőséget adott: a figurákat sínbe helyezve, oldalsó mozgatással, lassan irányították két oldalról, az egyik irányból a figurát léccel tolták a színpad közepéig, a mozgó testrészeket szintén oldalról, zsinórok segítségével irányították. Az előadás legjellemzőbb darabja az árnyszínházként megjelenő *A fekete korsó* volt. Ennél az előadásnál (idézte Lőrinc László értelmezését) az alkotók a „játék anyagát, árnyékokat és fényt mint szimbólumokat használják fel.” Az „ó-egyiptomi frízekre” támaszkodó képi világ alapgondolata az alvilágban járó szerelmesekkel a felső „színes” világ és az árnyékvilág sötétje közötti ellentéteken alapult, a dramaturgiai csúcspont a halál pillanatával, az „éj fekete vizének” kiivásával érkezett el: a halál vize magába olvasztotta a két főszereplőt.

Blattner Géza 1925-ben Párizsban telepedik le. Bár már a kezdetektől a korábbi, magyar baráti-művészi társasághoz hasonló, bábművészettel kísérletező művészközösséget „működtet” és már 1926-tól játszanak, Arc-en-Ciellé csak 1929-ben válik a társulat, az UNIMA kongresszusára választott nével. Kezdeti darabjaik, a *Szívek*, *ha találkoznak* árnyelőadás, míg *A halász* és *a hold ezüstje* marionett- és árnyfigurákat egyszerre jelenít meg a színpadon. A *Les coeurs qui se rencontrent* (*Szívek*, *ha találkoznak*) esetében a játék egésze a síkfigurák áttört lapokból összeállított anyagának textúráján alapult. A hátsó, egynemű fény a mozgás közben alakítható felületeket megvilágította, így azok néhol színes, áttetsző formákat emeltek ki a fekete sziluetteken, így például a fellobbanó szerelmet a báb árny-testének közepén megjelenő fényes, piros szív érzékeltette. A figurák formája Ernst Moritz Engert<sup>2</sup> hatását tükrözte.

A színház számára a legnagyobb előrelépést minden bizonnyal az 1929-es UNIMA Kongresszus jelentette, itt mutatkoztak be, mint önálló, nével és repertoárral rendelkező bábszínház, a szakma előtt. Az 1929-ben, Prágában megalakult UNIMA második találkozóját Párizsba tette, a rendezvényre pedig szabadon jelentkezettek a helyi bábművészek. Blattner Géza is jelentkezik a társulat nevében. A kongresszusra új típusú bábszínpadot készítenek maguknak, az osztott technikás bábparavánok sorából az elsőt. A repertoár nagy része itt is sík előadásokból állt. A *halász* és *a hold ezüstje* mellett itt ismét megjelenik a *Wayang játékok* első bemutatójának egy alapszövege, az *Egyszer volt* szalmaberakásos sík verzióját készíti el a társulat. A második előadás, a *Mariage d'un nu* (Egy meztelen házassága) című Marie Vassilieff-darab figuráit Lőrinc László nem véletlenül nevezi „szobrocskáknak”: a kis figurák valóban nehezen mozgatható figurák voltak – megformáltságukban szobrok, használatukban minden bizonnyal a mai tárgyanimációhoz hasonló elgondolást tükrözhetek. A harmadik és negyedik előadás, azaz Blattner Géza pantomimje és A. Tóth Sándor síkfigurái

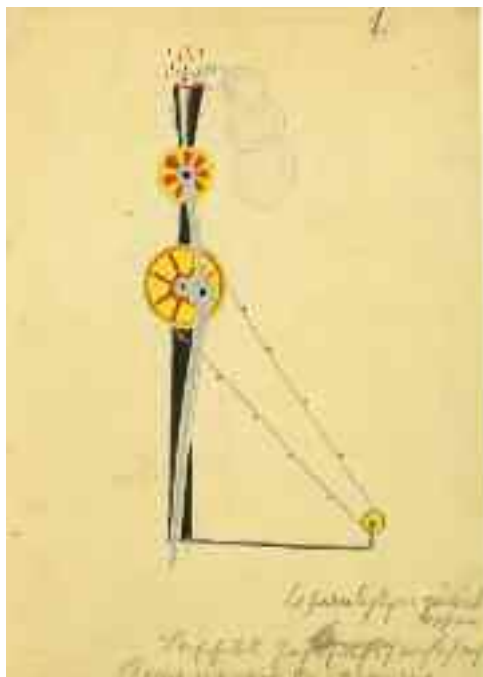
2 Lőrinc László: *Blattner, egy bábos életútja*. Budapest, 2014. OSZMI, 75.



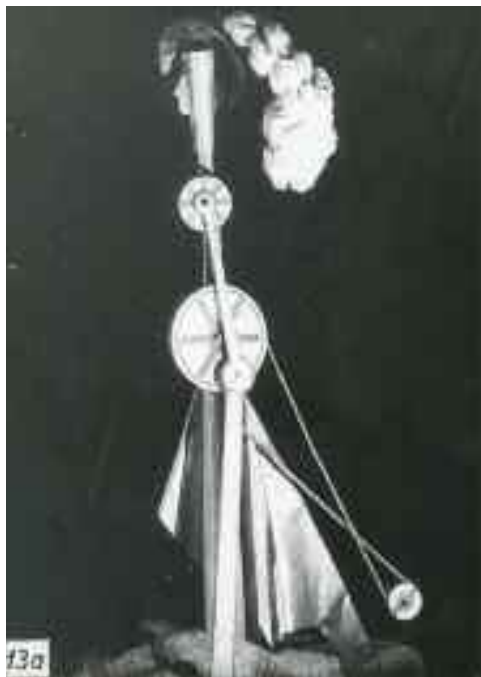
Éjszakai utcakép terve, A. Tóth Sándor: *Az utca*, 1929. (PIM-OSZMI)



Nappali utcakép terve, A. Tóth Sándor: *Az utca*, 1929. (PIM-OSZMI)



Kolozsvári Zsigmond: Madame l'Express, Akvarell terv a *Figurák vására* c. előadáshoz, 1932. (PIM-OSZMI)



Kolozsvári Zsigmond: Madame l'Express bábjának fotója a *Figurák vására* c. előadáshoz, 1932. (PIM-OSZMI)



Blattner Géza: A jövő bábjá: (PIM-OSZMI)

ugyanezen sorba illeszkedtek: Blattner *Les danseuses* című, szöveg nélküli előadása a *Szívek, ha találkoznak* sík-árny technikájával dolgozott: a bábok áttetsző, geometrikus formákból álltak össze, a figurák találkozási pontjainál a fedések erőteljesebb, sötét árnyalatot adtak. A bábok mozgatása pálcákkal és zsinórokkal történt. Az *utca* az A. Tóth Sándor-készítette figurákkal *A lovag meg a kegyese* egyfajta folytatásaként fogható fel, hiszen a figurák minden „további” mozgás nélkül, monotonon vonultak a nézők előtt: ebben az esetben a statikusan haladó képecskék, kivágott bábok valóban (báb)színház nélkül jelentek meg, önmaguk képzőművészeti jelentésében, csak a sorrend és a ritmus által billentve ki a képzőművészeti alkotás státuszából a felvonuló formákat.

Az UNIMA Kongresszust követő hírnév fellendíti a színház kísérletező kedvét. Az 1930-cal kezdődő művészeti időszak egyik legfontosabb elemeként tarthatjuk számon az előbbieket folytatásaként az új sík- és árnybáb előadásokat. A síkbábok egy új, talán *Az utca* előadásával kezdődő generációjához tartozik (az Arc-en-Ciel-ben Kolos-Varyként alkotó) Kolozsvári Zsigmond két emblematikus előadása, a *La mode du jour* (Divatrevü) és a *Foire aux figurines* (Figurák vására) című előadások. A két előadás egyaránt szoborszerű, sík és félpasztikus alkotásokat vonultat fel zenére – ahol az előadásnak „a hagyományos értelemben vett bábszínházhoz nem volt sok közük, hiszen a manőken-mozgás kínálta bábos (például pálcás-vajang) lehetőséget nem használták ki, viszont – ellentétben A. Tóth Sándor síkfigurás munkáival – bevallottan statikus, mozdatlan szobrok voltak, vagyis nem egy divatbemutató bábos változata ez, hanem inkább a divatlapok pózba vágott modelljeinek térbeli továbbgondolása.”<sup>3</sup> A *Figurák vására*, amelynek

bábjai, bár szintén tárgyyszerűek, több mozgásra adtak lehetőséget, mint a másik Kolozsvári-darabé, egy másik árnyjátékkal, a *Becsületbeli ügy* című A. Tóth Sándor-előadással szerepeltek egy esten, s Lőrinc László feltételezése alapján *Az utcához* hasonló gyakorlattal nyúltak a valószínűleg lapos, ám jelen esetben átvilágítható figurákhoz. Az 1930-ban keletkezett *Marianne et ses oies* (Marianne és a libái) című szatíra árnyelőadás volt, melyet a kortársak a Chat Noir-hoz hasonlítottak politikai tartalma és megalkotásának módja miatt. Utolsó két sík-, illetve árnyelőadásaként lehet megnevezni a színház névéhez is szorosan kapcsolódó *Érotique mystère* (máshol *A világitó fejek* nevet viselte) és *A bűvös hordó* című előadásokat: az előbbi a színes árnyak technikájának egy továbbfejlesztése, míg utóbbi a *Táncosnőkben* látható figurák továbbgondolása. Mindezekhez bátran hozzárendelhető a Lőrinc László által felkutatott Arc-en-Ciel események egyik legizgalmasabb, funkcióváltó programja, amit az alkotók *Chevalet tournant*-nak azaz Forgó festőállványnak neveztek. A rendezvénysorozatot később, a '30-as évek vége felé, a Studio Arc-en-Ciel-ben vezették be, a képzőművészeti alkotások legpuritánabb színházi keretbe helyezésével. Az esteken képzőművészeti alkotásokat szerepeltettek a színpadon, egy forgó állványon cserélgetve a színpadon bemutatandó képeket. A bemutatók egy színházi előadás és egy árverés keresztmetszetében helyezhetők el, mivel a képeket és a szobrokat pusztán kihelyezték a színpadra, ám a keret színházi volt, a megvilágított képeket a közönség ülve nézte, majd tapsal vagy hurrogással kísérte, sőt, az egyik kritika „konferansziét” emleget. „Ebben a környezetben né-mely képek és szobrok olyan elragadtatott tapsot kapnak, mint a nagy színpadi színészek”.<sup>4</sup>

3 Lőrinc László: *Blattner, egy bábos életútja*. Budapest, 2014. OSZMI, 94.

4 Blattner: *Hogyan...* II. p. 6.



Blattner Géza Valencey-ben, 1941. (PIM-OSZMI)



Billentyűs marionett, Lellei Pál rekonstrukciója eredeti tervek és fényképek alapján. (PIM-OSZMI)



Társulati fotó az Ádám misztérium bábjaival, 1937 körül. (PIM-OSZMI)

**Éva Hutvágner**

## SHADOWS, PLANES, ART IN THE REFLECTION OF GÉZA BLATTNER

The re-interpretation of puppet theatre in the 20<sup>th</sup> century played a special role in the argument regarding the separation of the various branches of the arts. In the early 20<sup>th</sup> century modern puppet artists launched the artistic significance of puppet theatre in the modern sense. The classic view on creation – and consequently the entire contemporary European way of thinking – valued art in inverse proportion to its relation with materialism: the greater the role of material of a work of art in a given branch, the less valuable it was considered. The inferiority of painting, and even more so sculpture, as compared to music, appears as early as Aristotle's *Politics*, the only reason being that the former relies far more on the material than the latter which was regarded as the most "intellectual" of the arts. The opportunity to use the work was a later development in European cultural history. The puppet, the centre of puppetry, the artistic line of the artistic creation is also of interest to us since the stage (as we will see later) was thus frequently regarded as an artistic tool. So the new modern forms of puppet theatre can be interpreted not only as to how puppetry and theatre reach back to those traditions, but also as to how they define themselves – as art that moves or as theatre which is strongly artistic. To what do they direct the viewer's attention: the dramaturgy or the picture? The boundaries in performances between puppetry and art thus melt into one as became common in European puppetry during the first decades of the 20<sup>th</sup> century. One, so its material nature and its way of use (its function) can be understood as a station of the questioning currents.

Although we may consider the period of around fifty years of Géza Blattner's work and the "artistic"

puppetry that practically started with it in 1919 as (1) a rejuvenating period springing from theatre arts and traditional puppetry, it was also (2) a process that sprang from the fine arts in which puppet artistes approached puppet theatre as earlier artists had approached painting and sculpture: they saw puppetry as an opportunity to "move" art.

Géza Blattner's beginning and revelatory power of his theatre are also strongly linked to a kind of "applied" fine arts thinking in which the centre of the puppet performance, the puppet that takes the "stage" – often without the puppeteer – comes into its own on the stage by virtue of its value as fine art. It is no coincidence that his first successes in Hungary (his *Wayang* plays) and then in France (his performances at the second UNIMA Congress) were achieved by his works which were on the border between static fine art creations and puppet art.

Géza Blattner's *Wayang* plays partner Dénes Rónai expressed the aims at the beginning as, "What we do cannot be called puppetry. Our figures are not puppets; they are artistically drawn and painted figures, parts and marks in the picture composition of the stage. [...] Our stage is the absolute stage, the most perfect. The connection of literature and art without an actor whose human vanity [...] frequently makes artistic theatrical production impossible."<sup>1</sup> In this evaluation he made it clear that, alongside the thought referring to theatre, it is important for us to notice the strict separation of the puppets and figures, the concept of the success of the image composition without actors. As well as being a photographer, Rónai also worked as a film artist. In his evaluation the puppet stage is a colour composition where the figures stand out from the

1 Rónai Dénes: *Előszó, Wayang Játékok*. Programme, 1919.



other colours in the background. Their moving patches are merely colour and, as such, are only successful together with the background. The scene can be understood as a work of art, a moving picture. Although in Géza Blattner's early one-act performances – *A lovag meg a kegyese* (The knight and his lord), *A könnyű ember* (The light person), *A fekete korsó* (The black jug) and *Égyszer volt* (Once upon a time) – the creative process of fine art stood at the centre of the puppet theatre. The painting of the puppets and the development of the stage's picture compositions are central to the production, while the performance itself was merely the experiment of the movement of the depiction through the slow movement of the figures.

Three of the four performances were built as a performance on the spectacle. According to some sources, the last "Liget-style" marionettes (for outside performances) was strung and moved by two members of the Hincz family. The flat figures of *A lovag meg a kegyese* were moved in the plane in front of a static background. The way the puppets were made gave little opportunity for movement: the figures could be moved from the side along the track, slowly controlled from two sides. The figure was pushed from one side to the centre of the stage using a rod; the moving body parts were manipulated using threads also from the side. The most characteristic play of the performance, *A fekete korsó*, was presented as shadow theatre. In this performance (to quote the interpretation by László Lőrinc) the creators "use the material, shadow and light of the play as symbols". The basic concept of the visual world based on the "Ancient Egyptian" friezes was founded on the lovers in the underworld, the contrast between the "colourful" upper world and the dark of the shadow world. The dramaturgical peak is the moment of death which arrived with the drinking of the "night's black waters": the water of death melted into itself the two leading characters.

Géza Blattner settled in Paris in 1925. Although from the start, similar to earlier Hungarian friend-artist

groups, he "ran" an artistic community experimenting with puppet art and already performing from 1926, his group only became the Arc-en-Ciel in 1929, the name he chose for the UNIMA Congress. His initial plays, the shadow play *Les coeurs qui se rencontrent* (Hearts that meet) and the marionette and shadow figure *Le Pêcheur et l'argent de la lune* (*The fisherman and the moon's silver*), appear at the same time on stage. In the case of the *Les coeurs qui se rencontrent*, the whole play is based on the texture of the material of cut sheets of the flat figures. The homogenous background light illuminates the surfaces created during the movement thus sometimes highlighting colourful, translucent forms on the black silhouettes. Thus, for example, the exploding love is portrayed by a bright red heart that appears in the middle of the puppet's shadow body. The form of the figures reflected the influence of Ernst Moritz Engert<sup>2</sup>.

In terms of theatre the greatest step forward was certainly the 1929 UNIMA Congress. Here he introduced himself to the profession as an independent puppet theatre with both name and repertoire. Formed in Prague, UNIMA held its second meeting in Paris in 1929 and local puppet artistes were free to register. Géza Blattner also applied in the name of the troupe. For the Congress they prepared a new style of puppet theatre, the first in the series of mixed technique puppet screens of which Blattner was to create five during the time of Arc-en-Ciel. The stage design was created for the various techniques to be performed. Thus, stage openings and bridge for marionettes were to be found on the Studio Arc-en-Ciel stage, but with the closing of the curtains and the opening of another theatre opening it became suitable for screen glove puppet performances too. The majority of the repertoire here was also flat plane performances. As well as *Le Pêcheur et l'argent de la lune*, the puppet play *Il était une fois* which had been one of the plays in the first performance of the *Wayang játékok* (Wayang plays) in 1919. The troupe altered the performance and made flat figures with inset straw details for the show.

2 Lőrinc László: *Blattner, egy bábos életútja*. Budapest, 2014. OSZMI, 75.



Kolozsvári Zsigmond: Bábterv a *Figurák vására* c. előadáshoz, Akvarell, 1932. (PIM-OSZMI)



Meghívó az Arc-en-Ciel előadásaira. (PIM-OSZMI)



A Szívek ha találkoznak két bábjának rekonstrukciója. (PIM-OSZMI)

Blattner Géza a *Faust*-előadás Mesemondó bábjával, 1923. (PIM-OSZMI)



Blattner Géza: A költő, a sportminiszter, a festő – rajzok a Nagy fal c. előadáshoz. (PIM-OSZMI)



A Figurák vására bábjai, 1932, (PIM-OSZMI)

It is no coincidence that László Lőrinc entitles the figures of the second performance, Marie Vassilieff's *Mariage d'un nu* (Marriage of a nude), "little statues". The small figures were indeed difficult to move – in their form they were statues while in their use they certainly reflected the thought of contemporary object animation. The third and fourth performances, that is Géza Blattner's pantomime and Sándor A. Tóth's plane figures, also fitted into this same line: Blattner's silent performance entitled *Les danseuses* (The dancers) worked with the plane-shadow technique from *Les coeurs qui se rencontrent*: the puppets were translucent, made up of geometric forms. At points where figures met, they gave stronger shades. Rods and threads were used to move the puppets. *La rue* (The road), with the figures created by Sándor A. Tóth, can be regarded as a kind of continuation of *A lovag meg a kegyese* as the figures monotonously processed in front of the audience without any "other" kind of movement. In this case the statically moving small pictures, cut-out puppets, did actually appear without the (puppet) artiste, in their own artistic sense and only the order and the rhythm tipped off the processing figures from their status as works of fine art.

The fame after the UNIMA Congress boosted the spirits of the theatre experimenters. The new flat and shadow puppetry performances that continued the line of those that had preceded can be regarded as being among the most important elements of the artistic period beginning in 1930. To this new generation of flat puppets, that had perhaps started with the *La rue* performance, belong two emblematic performances of Zsigmond Kolozsvári (who worked in Arc-en-Ciel as Kolos-Vary): *La mode du jour* (Fashion Show) and *Foire aux figurines* (Sale of figures). In both performances statue-like, flat, semi-plastic creations processed on stage to music – where the performance "had little in common with puppet theatre in the traditional sense as the puppeteer did not exploit the possibilities offered by the mannequin's movement (for example rod-wayang) was not exploited. However – in contrast to Sándor A. Tóth's

*work with flat figures – these were expressly static, motionless statues, that is to say not a puppet version of a cat walk model but the spatial development of models set in poses as in fashion magazines.*"<sup>3</sup> Although practically object-like, the puppets in *Foire aux figurines* gave more opportunity for movement than in the other Kolozsvár play. It was performed on the same night as another other shadow play, *L'affaire d'honneur* by Sándor A. Tóth, and based on László Lőrinc's supposition they used the probably flat figures – that in this case were translucent – in a similar way to in *Az utca*. Created in 1930, *Marianne et ses oies* was a satirical shadow performance which its contemporaries compared to the Chat Noir for its political content and method of creation. The last two flat and shadow performances linked to the name of the theatre are *Érotique mystère* (Erotic mystery also called *Têtes lumineuse*) and *Tonneau miraculeux* (The miraculous barrel). The former was a development of coloured shadow techniques, the latter a development of the figures seen in *Les danseuses*.

In addition, we can safely add one of the most exciting and function-changing events of Arc-en-Ciel researched by László Lőrinc. Called *Chevalet tournant* (Turning Easel) by the creators, this series of events was introduced by the Studio Arc-en-Ciel later, towards the end of the 1930s, and set fine art works in the most puritan theatrical framework; at night works of art took the stage and the pictures to be presented were changed on a spinning stand. These events were at the crossroads between a theatre production and an auction; the pictures and the sculptures were simply placed on the stage, the theatrical framework, and the seated audience watched the illuminated pictures, receiving them with applause and cheers. Indeed, one review mentioned "its master of ceremonies". "In this environment some pictures and sculptures were received with as rapturous applause as actors on the stage."<sup>4</sup>

Translated by Katherine Chapman

3 Lőrinc László: *Blattner, egy bábos életútja*. Budapest, 2014.OSZMI, 94.

4 Blattner: *Hogyan...* II. p. 6.