

УДК 792.97(436+430):[398.54(=112.2):688.721.25Кар]](045)
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.264-277>

МЕТАМОРФОЗИ АВСТРІЙСЬКО-НІМЕЦЬКОГО ЛЯЛЬКОВОГО ГЕРОЯ КАСПЕРЛЯ – ВІД ОДОМАШНЕННЯ ДО ІНСТРУМЕНТУ ПРОПАГАНДИ

Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2277-5240>

*Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
кафедра мистецтва театру ляльок,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: panidariya@gmail.com*

Статтю присвячено комплексному дослідженню історичної трансформації та соціокультурної еволюції Касперля – знакового персонажа австрійсько-німецького народного театру ляльок XVIII–XX ст. Актуальність дослідження зумовлена сучасним контекстом: у 2021 р. розпочато процес реєстрації Касперля як об'єкта нематеріальної культурної спадщини UNESCO. Автор розглядає досвід німецьких колег як важливий дороговказ для українських митців у справі ревіталізації та промоції національних лялькових героїв, зокрема вертепного Козака, чия історія тривалий час нівелювалася радянською цензурою.

У роботі детально проаналізовано генеалогію Касперля як “одомашненого” наступника брутального Гансвурста. Висвітлено роль актора Йоганна Лароша у формуванні класичного образу Касперля, який поєднував у собі риси штирійського фермера та гострого на язик слуги. Особливу увагу приділено лінгвістичним аспектам (“касперліадам”), де віртуозна гра слів та “дитяча” алогічність слугували інструментом прихованого соціального опору проти просвітницьких реформ Йосипа II та централізації влади Габсбургів.

Основний блок дослідження присвячено модифікаціям характеру персонажа під впливом педагогічних та політичних доктрин. Автор критично осмислює діяльність Франца Поччі та Ленарта Шмідта, які в середині XIX ст. ініціювали процес “дитинізації” Касперля. Доведено, що це призвело до втрати персонажем його анархічного потенціалу та обмеження аудиторії суто дитячим колом. Найбільш драматичним етапом еволюції героя визначено період Третього Райху, коли нацистська пропаганда перетворила Касперля на “втілення німецької душі” та інструмент антисемітської агітації, уніфікувавши його зовнішність під “арійський тип”.

Наукова новизна статті полягає у першій в українському мистецтвознавстві спробі системного аналізу інструменталізації Касперля в політичних системах XX ст. Автор підкреслює подібність історичного досвіду українських та німецьких лялькарів у контексті ідеологічного тиску на театр. У висновках наголошено, що Касперль виявився надзвичайно гнучкою фігурою, здатною до адаптації, проте ціною такої пластичності стала втрата первинної здатності до висловлення незручних істин для

дорослої публіки. Матеріал має практичне значення для істориків театру та фахівців, що займаються питаннями культурної дипломатії.

Ключові слова: театр ляльок, народний театр ляльок, касперль-театр, Касперль, Йоган Ларош, Ленарт Шмідт, Франц Поччі.

Постановка проблеми. Знання історії та надбань країни представниками інших держав і соціумів забезпечує репрезентантам першої так званий культурний паспорт, значення якого важко переоцінити. Наразі українці на власному досвіді переконалися, як важливо, коли культуру твоєї держави знають і цінують, отож і прагнуть захистити її або принаймні допомагають у цьому. Увага до власної історії, культури, спадщини, промоція цих знань є головними інструментами для комунікації із закордонням. У пропонованій статті продемонстровано історичний бекграунд (що вимірюється століттями) австрійського та німецького лялькарства, його маскота Касперля, який уже є візитною карткою лялькової сцени цих країн (надто Німеччини), а нині перебуває у процесі здобуття почесного статусу культурної спадщини UNESCO. Зусилля німецьких лялькарів, які розпочалися у напрямі до досягнення цієї мети у 2021 р., можуть стати важливим і натхненним прикладом для українських митців театру ляльок. Через тривалі, навмисно сконструйовані радянською ідеологічною цензурою, перепони у вивченні своєї історії українські лялькарі не можуть похвалитися таким досконалим знанням всіх тонкощів та нюансів розвитку народного театру ляльок своєї країни, зокрема вертепу та його протагоніста Козака. Досвід німецьких теоретиків і практиків у справі просування свого національного культурного спадку в галузі театру ляльок може послугувати своєрідним гайдом для українських колег.

Також, як відомо, знання історії та орієнтування у її хитросплетіннях убезпечує від припущення багатьох помилок у теперішньому часі. Ця аксіома доведена не одним вікопомним кейсом. Тому не менш важливим аспектом цієї розвідки є історичний відрізок побутування народного німецького лялькового героя у ХХ ст. Особливу увагу приділено дослідженню навмисних маніпуляцій та модифікацій характеру добре відомого лялькового улюбленця Касперля. Сьогодні, в умовах посилення правоцентричних сил у політичній ситуації Європи, важливо зазначити, чиї інтереси стояли за цими видозмінами. Високий досвід німецьких та українських лялькарів дуже подібний: ляльки використовували як інструмент пропаганди та агітації, а їх первинну здатність до висловлення правдивих істин вважали втраченою через ідеологічні впливи заяв.

Мета статті – дослідити модифікації в характері австрійсько-німецького народного лялькового протагоніста Касперля, спричинені політичними, соціальними та культурними змінами в суспільстві ХVІІІ–ХХ ст.

Актуальність дослідження. Постать одного з найвідоміших учасників театрального процесу Австрії та Німеччини ХVІІІ–ХХ ст. Касперля досі комплексно не розглядали в наукових розвідках українських мистецтвознавців. Водночас цей персонаж й дотепер залишається важливою частиною німецького лялькарства. Особливого звучання набуває він у світлі останніх подій, що відбулися у професійних колах лялькарів Європи. Йдеться про оголошення у

2021 р. початку процесу реєстрації Касперля як культурної спадщини UNESCO. Процес було започатковано Німецьким форумом лялькового мистецтва і театру ляльок FIDENA у м. Бохум. Підтримку спеціальної Комісії спадщини Міжнародної спілки діячів театру ляльок UNIMA було також отримано Ініціативною групою форуму, що свідчить про міжнародний резонанс та високий статус цього кейсу. Українським теоретикам і практикам лялькової справи варто залишатися поінформованими щодо перебігу цього процесу, який розгортатиметься наступними роками. Тому надзвичайно важливо знати більше історію Касперля – ляльки-претендента на статус нематеріальної спадщини, що перебуватиме під охороною UNESCO.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У зв'язку з необхідністю збору матеріалів для детального дос'є (для подання на розгляд UNESCO) щодо значення постаті Касперля для сучасного театру ляльок Німеччини і Європи загалом, німецькі лялькарі останніми роками ініціювали низку важливих культурних та наукових заходів. Одним із них став академічний симпозіум, присвячений окремим аспектам історичного минулого та сучасної інтерпретації Касперля в перформативній практиці лялькарів. Особливу увагу симпозіуму було приділено дослідженню інструменталізації цього персонажа в політичних системах ХХ ст. Симпозіум відбувся у червні 2025 р. в рамках Міжнародного фестивалю “Касперль? Касперль” в Магдебурзькому театрі ляльок. Доповідачами симпозіуму були дослідники з Німеччини (Марайке Гаубіц, Джессіка Гельцль, Маша Ербельдінг, Ларс Ребен), а також Австрії (Софія Сімон), Великої Британії (Алісса Мелло), Бразилії (Адріана Шнайдер-Алькуре) та України (Дар'я Іванова-Гололобова). Доповіді, виголошені під час симпозіуму, будуть опубліковані у спеціальному випуску (осінь 2025 р.) німецького журналу “double”, присвяченого питанням сучасного театру ляльок і театру об'єктів. Аудіозапис доповідей та дискусій зберігається в архіві Центру документації Німецького форуму лялькового мистецтва і театру ляльок FIDENA.

Також історична спадщина Касперля стала предметом обговорення під час проведення симпозіуму “Все в наших руках – театр ляльок і демократія” в рамках ІХ Загальнонімецької конференції театру ляльок, ініційованої Німецьким національним центром Міжнародної спілки діячів театру ляльок UNIMA в серпні 2025 р. на базі “Театру ночі” в м. Нортгайм. Особливим внеском у дискусію стали доповіді Франка Карбштайна “Як Каспер став ворогом держави” (про використання образу Касперля та його прихованих меседжів для свідомої публіки за часів тотальної ідеологічної цензури в Німецькій демократичній республіці) та Сандри Брінгер “«Погоджуємося не погоджуватися» – мистецькі проекти за демократію” (про досвід міждисциплінарних мобільних проектів у співпраці з музеями, меморіальними місцями та громадянськими альянсами, в яких медіатором між публікою та перформером є рукавичкова лялька Касперлі). Тексти розвідок також мають вийти друком окремим виданням восени 2025 р. як щорічник симпозіуму.

Виклад основного матеріалу. У сучасній німецькомовній театральній культурі Касперль є не лише ім'ям народного лялькового блязня, а й основою для багатьох професіоналізмів лялькарів. Так “касперль-театр” (Kasperltheater)

означає загальне поняття театр рукавичкових ляльок, а каспер, відповідно, – рукавичкову ляльку (Kasperlruppe).

Серед мистецтвознавців побутує думка, що лексемі “касперль” притаманна “лінгвістична метонімія” [15, с. 39]. Так “приблизно з 1800 року «kaspern» використовувався як розмовний синонім до висловів «говорити по-дурному» або «поводитися по-дурному», а з середини до XIX – «як жахливий приклад у вихованні дітей»” [15, с. 39]. І тепер дітей, які своєю поведінкою часто смішать однокласників, називають класними пустунами, німецькою – класний Касперль (Klassen Kasperl). Практикою підтверджено, що ім'я Каспер досі використовують, аби у дещо принизливій формі охарактеризувати того, хто виходить за межі норми.

Хронологію початку побутування цього назвиська лялькового дурня в Австрії та Німеччині досить чітко окреслено істориками театру. Наприклад, за Гердом Таубе, “термін «Каспер» як назва театрального персонажа існує з останньої третини XVIII століття” [15, с. 39]. Натомість Беатрікс Мюллер-Кампер дає точніші маркери: “перейменування Гансвурста на Каспера/Касперле вже було добре відомим близько 1830 року та, ймовірно, було завершено близько 1850 року” [12, с. 333].

Більшість дослідників погоджуються, що Касперль є наслідувачем іншого австрійсько-німецького блазня Гансвурста. Зосібна Крістоф Лешпи наголошує, що Касперль “«плавно» перейняв смішну роль від Гансвурста” [11, с. 60]. Фрідріх фон Радлер розглядає другого в ієрархії австрійського та німецького лялькарства народного героя як “спадкоємця” – “стереотипного, комічного сценічного персонажа”, котрий “хоча й не відрізнявся такою самою необмеженою оригінальністю” [7, с. 20], однак усе ще був “смішним і досить популярним”, а також “підтримував широку репутацію непорушного віденського гумору в його цілісності” [7, с. 21].

Крім того, науковці схильні розглядати Касперля як “одомашнену форму кумедної фігури в ляльковому театрі” [11, с. 61], тобто такого собі прирученого забіяку Гансвурста. Це “одомашнення” стало у пригоді німецьким лялькарям і театральним діячам загалом після реакції, що настала після літературно-театральної реформи Йоганна Готшеда, який своєю просвітницькою місією примусив забіяку Гансвурста залишити сцену. Інґрід Рамм-Бонвітт впевнена, що “коли Гансвурста вигнали з німецької сцени суворий професор літератури Готшед і його учениця Кароліна Нойбер, здійснювалися різноманітні спроби представити джокера барокового фарсу під іншим іменем” [13, с. 35] – аби позбавити цензорів та публіку неприємних тригерів. Німецька дослідниця наголошує: “тому Гансвурст продовжував жартувати в комедіях або ходив до цирку і на ярмаркову сцену як клоун на ім'я Каспер” [13, с. 33]. У такий спосіб другий герой став своєрідною оболонкою, під якою ховалося брутальне ество першого.

Проте варто наголосити, що Касперль достатньо швидко освоївся на сцені, перерісши свого попередника та сформувавшись у повноцінний самостійний сценічний образ із власною зовнішньою, внутрішньою характерністю, драматургією та історією взаємин із публікою. Зосібна це сталося завдяки потужним постатям театральних діячів, які стояли за

історією становлення Касперля, насамперед – постать актора і режисера Йогана Лароша.

Німецький дослідник Ганс-Петер Екер стверджує: “Історія Касперля нерозривно пов’язана з особою актора Йоганна Лароша, який перетворив другорядного персонажа у найстарішому театрі Гансвурста на домінуючу фігуру приміської сцени, а також вважається архетипом ляльки Касперля у подоби маріонетки”¹ [6, с. 507]. Досліджуючи генеалогію Касперля, Крістоф Лешпи також зауважує, що “театральний персонаж, котрий став відомим як «Касперль», створив актор Йоганн Ларош (1745–1806)” [11, с. 60]. Він навіть наводить рік, коли лялькар продемонстрував образ оновленого забіяки на сцені: “актор грав Касперля з 1764 року, вперше прославивши його у Віденському театрі в Леопольдштадті” [11, с. 60].

У процесі дослідження походження Касперля науковці часто і щедро характеризують його гучними епітетами. Скажімо, Беатрікс Мюллер-Кампер вважала лялькового героя не лише “старим скоморохом з новим ім’ям”, а й “легендою віденського театру Йоганна Йозефа Лароша” [8]. Інґрід Рамм-Бонвіт вбачає у Касперлі “нову зірку на небосхилі народної комедії”, “створену актором Йоганном Ларошем” [13, с. 19].

Творець Касперля справді посідає чільне місце у ієрархії не лише німецьких та австрійських лялькарів, а й корифеїв лялькової сцени Європи. Сам він походив з Братислави і не міг похвалитися титулованими родичами або покровителями, належачи до непривілейованої верстви населення. Історики театру неодноразово наводили цей факт, стверджуючи, що характер Йоганна Лароша “протягом усього життя залишався вірним цьому середовищу”, звісно, з поправкою на “національну змішаність в австрійській багатонаціональній державі” [13, с. 35]. Вочевидь, це не могло не позначитися і на характері самого простакуватого Касперля, який хоч і був одомашненою версією грубого Гансвурста, однак ніколи не міг втримати язика за зубами, щедро ділячись своїми поглядами на світоустрій (соціальний та політичний) із публікою.

Про схильність цього героя “говорити провокативні речі” згадує Магдалена Цимбуш, зазначаючи “про заборони та обмеження Касперля” [17, с. 56]. З-посеред іншого авторка зауважує, що “відомим прикладом є заборона Марії-Терезії шоу «Касперль» в Австрії в 1752 році, як і наказ Меттерніха, який з 1810 року дозволяв там лише німі вистави Касперля” [17, с. 56]. Ляльковий персонаж Лароша увійшов в історію “як справжнє втілення віденського народного гумору”, а також “залишався живим як «комічна велика сила» протягом сорока років” [13, с. 36] життя і творчості свого творця, й навіть опісля.

Мотив народності як ознака невіддільності від простолюду простежується й у зовнішньому вигляді Касперля. Від початку свого існування усі риси видають у ньому сіряка – “за своїми думками та вчинками, мовою та одягом Каспер асоціюється з «людиною з народу»” [15, с. 53]. За соціальним походженням та професійними компетенціями – фермер. У збережених

¹ Лялька Касперля спочатку мала дві версії: рукавички і маріонетки.

свідченнях сучасників від 1804 р. знаходимо таку характеристику: “Що таке Касперль? Ніщо інше, як штирійський фермер із притаманними йому звичаями та мовою, здебільшого у ролі слуги, який намагається роземішити, вдаючи нерозуміння ситуації, дурість, проголошуючи жарти й нісенітницю, пхає усюди свого носа, язика так само, як і свої руки і ноги, тобто всюди. Це той, хто псує найкраще і завжди найкраще викручується з найгіршого, хто наймовірніше грубий і уїдливий” [13, с. 35].

У характеристиці Касперля “домінують такі прикметники, як грубий, людяний, дотепний, простий, буйний, прямий” [15, с. 53]. Водночас грубість та непристойність мають радше позитивні конотації – такі собі антиподи до лицемірства. На думку німецької театрознавиці Джини Вайнкауф, “це життєві орієнтири простої людини, якими вона керується щодня” [16, с. 20] і які ріднять лялькового персонажа зі своєю не надто високоосвіченою публікою: “Каспер інстинктивно впевнений. Він знає, що таке добро і зло. Він втілює наївне почуття, мораль народу” [16, с. 20].

Аналізуючи тему впливу Касперля для своєї аудиторії, варто звернути увагу на його мову, що стала найголовнішим знаряддям Йогана Лароша у прагненні достукатися до сердець своїх глядачів. Герд Таубе виділяє “віртуозне поводження із мовною грою” у “надзвичайно грубій комедії” [15, с. 40] як один із головних інструментів впливу блазня авторства Лароша на публіку. Попри всю грубість касперліан, учений називає цей жанр навіть “дещо елегантним” [15, с. 40]. Цілком імовірно, що такого звучання драматургічні тексти набували завдяки певним філологічним хитрощам і мовним методам самого лялькаря – “хтиві словесні жарти”, “алогічність”, “витончена гра слів”, “дурниці” [15, с. 40]. Власне, глибокий жанрово-стилістичний аналіз п’єс за участю Касперля нині дає змогу вченим констатувати їхню спорідненість із “дитячими мовними іграми” та виділяти “довірливу витонченість справжньої дитячості” [15, с. 40] як джерела нерозумних учинків, що залишаються безкарними. Варто зауважити, що в майбутньому це стане провідною тональністю звучання касперліан і значно звузить коло його глядацької аудиторії до дітей.

Однак за згаданого нами періоду Касперль ще не служив інтересам лише дитячої публіки – йому судилася важлива громадянська місія. Саме цього лялькового дурня епохи Йоганна Лароша “перш за все пов’язують з опором, який почався у 1780-х роках серед широких верств населення (не в останню чергу серед найнижчих, плебейських класів) проти просвітницьких реформ Йосипа II, а отже, і проти інтелектуальної влади, і світу освіченої – верхньонімецької та літературної еліти – нової службової буржуазії” [13, с. 36].

У цьому контексті необхідно побіжно окреслити соціально-політичну атмосферу в Австрії і частково в Німеччині, що стала тлом для своєрідного опору Касперля тогочасним реаліям, скориставшись результатами дослідження Михайла Пиртка “Державно-правові реформи в Австрії у 40–90-х роках XVIII ст.”. Саме в цей період відбувається цілеспрямована політика “модернізації монархії Габсбургів”, що “базувалася на ідеях освіченого абсолютизму і реалізовувалася Йосифом II” [1, с. 5]. Імператор, зберігаючи курс зовнішньої та внутрішньої політики своєї матері, імператриці Марії-Терезії, прагнув передусім зміцнити державу. Ініційовані Йосифом II реформи “відбувалися

головно у чотирьох сферах: адміністративній, правовій, соціально-економічній та церковно-освітній, причому повсюдно вони означали зміни в напрямку централізації, уніфікації й ліквідації різноманітних пережитків минулого” [1, с. 5].

Крім того, Михайло Пиртко зауважує, “що в адміністративній сфері Йосифу II вдалося встановити в імперії Габсбургів один із найдовершеніших у Європі варіантів освіченого абсолютизму” [1, с. 5], оскільки, “попри кроки в напрямку побудови правової держави (Rechtsstaat), авторитет правителя все ж заступав авторитет права” [1, с. 5]. Звісно, це не могло не стати предметом сценічної рефлексії з боку Касперля та його ляльководів.

Таким чином, “яким би нешкідливим і одомашненим Касперль Ларіфарі Йоганна Лароша не здавався сучасному глядачеві, запеклість нападок тогочасних критиків свідчить про інше” [6, с. 508]. Цей сценічний персонаж був таким популярним з огляду на відвертий глум “над самим духом та ідеєю підкорення, над державним порядком” [6, с. 508]. Якщо на початку свого історичного й сценічного шляху Касперля розглядали “як реакційну помсту за блазня, котрого колись заборонили”, то пізніше – в епоху Великої французької революції, що розбудила всю Європу, – він постав у всій своїй успадкованій від Гансвурста та культивованій Йоганом Ларошем “нешанобливості, безсоромності та егоцентричності” [6, с. 508]. В історії європейського лялькарства в ньому вбачали “критичний, утопічний, майже анархічний потенціал, який... лояльні до держави кола розглядали як загрозу існуючій суспільній структурі” [6, с. 508].

На щастя, незважаючи на всі історичні потрясіння XIX ст. й після смерті маестро Лароша, Касперль не припинив свого сценічного існування і, навіть, процвітання. Хоча треба визнати, що наступникам Лароша було непросто змагатися з тінню легендарного віртуоза. Проте в історії німецького театру ляльок існує декілька заслужених митців XIX та XX ст., які буквально присвятили своє життя Касперлю: вони розширили ареал впливу цього персонажа, який за життя Йогана Лароша концентрувався у Відні, на мюнхенській сцені.

Насамперед ідеться про графа Франца Поччі – “класика німецького лялькового театру, котрий писав п’єси” [13, с. 8]. Крім статусу “класика”, отриманого завдяки творчим змінам у царині німецького театру ляльок, він здобув і звання “першого реформатора театру Касперля, позбавивши його розбещеності на ярмарках і віддавши дітям” [5, с. 61]. Мабуть, це вперше в історії європейського театру ляльок своєю промоцією та примноженням слави народний ляльковий герой завдячує не лялькарю-практику, а драматургу, котрий сам зрідка брав до рук ляльок. Касперль, а отже, й театр ляльок, були не лише професійною, а й особистою пристрастю Франца Поччі.

Франц Поччі зробив карколомну зміну в німецькому театрі ляльок – навмисно здинив цього персонажа, підлаштовуючи його витівки та вигадки під обмежену віковим цензом категорію глядачів – дітей. Принагідно варто зауважити, що сучасні лялькарі чинять здебільшого навпаки – борються проти стереотипізованого сприйняття лялькарства (його вважають призначеним лише для дітей), однак в середині XIX ст. це було неймовірно цікавим

експериментом – “сама назва та ідея театру Касперля були вперше адаптовані як основа для форми дитячого театру” [15, с. 50].

Разом з відомим мюнхенським лялькарем Ленартом Шмідтом Франц Поччі не одне десятиліття виконував промоцію дитячої версії Касперля. Свою місію вони вбачали в тому, “аби підготувати неотесаного Касперля <...> для молодшої аудиторії” [6, с. 510]. Це було спільною місією лялькарів, об’єднаних щирим прагненням оновити й зміцнити цього персонажа. Також у “процесі очищення” народного лялькового героя сьогодні історики театру вбачають серйозну дилему – “персонаж Касперль, позбавлений своїх вульгарних життєвих аспектів, стає суто педагогічним прикладом для наслідування”, а також “втрачає свій утопічний потенціал” [6, с. 510].

Франц Поччі та Ленарт Шмідт дали “зелене світло” докорінним змінам самої суті характеру кумедної фігури. Лялькарі ніби натисли на кнопку сповільненої дії, яка розпочала процес зворотного відліку для перетворення Касперля тільки на дитячого героя, а разом із тим і лялькарства в Німеччині на суто театр для дітей. Протягом кінця XIX – першої половини XX ст. характер Касперля дедалі більше адаптувався до потреб дітей. Відтак він демонстрував свою неймовірну схильність до адаптації.

Згодом німецькі лялькарі й педагоги початку XX ст. підхопили цю тенденцію. У 20-х роках “було розроблено новий напрям педагогіки, котрий передбачав зосібна використання рукавичкової ляльки” [4, с. 267]. За енциклопедією Брокгауза, “театр ляльок знайшов свій шлях до шкіл і був включений до програми уроків завдяки властивій йому здатності стимулювати творчу уяву та потужній сугестивній силі” [4, с. 267]. Так лялькарі поступово осідають “у класах початкової школи та дитячих садках”, які стають їхніми “постійними місцями роботи” [4, с. 267] замість сцени – стаціонарної або ж вуличної. Відповідно, й фігура Касперля набуває “особливого значення для школи” [14, с. 10].

Поступово його хрестоматійний сценічний портрет трансформувалася до невпізнаваності: “Касперль веселий хлопець. Він завжди поводиться так, як належить порядній людині, але, звісно, завжди налаштований на веселощі та жарти, і його немає в чому звинуватити. Ми сміємося над ним і не сприймаємо його прогріхи надто серйозно. У нього тільки різьблена дерев’яна голова, і в ній більше нісенітниць, ніж розуму” [9, с. 2]. Особливим дисонансом звучать заяви щодо відсутності “складу злочину” в життєписі Касперля, який тривалий час був доволі кривавим та кримінальним – узяти хоча б його численні бійки, сутички й убивства, зокрема дружини Гретхель або ж фрау Касперль.

У свідомості глядачів поступово закріплюється новий образ головної ляльки країни – поволі Касперль “перетворюється з дорослого на дитину з бабусею замість дружини” [17, с. 56]. Замість веселих сутичок, які часто завершувалися вкрай кепсько для супротивників, “він любить гратися зі своїм собакою або допомагати поліцейським ловити грабіжників” [17, с. 56]. На думку директора Мюнхенського театру маріонеток Зігфріда Бьомке, це дедалі більше уподібнювалося дитячій книжці з наївними малюнками. Пригадаймо, що саме так Касперль розпочинав свою тріумфальну ходу назустріч дітям графа Поччі – з ілюстрованих дитячих видань.

Однак подібні зміни у самій натурі кумедної фігури мали у ХХ ст. нечувані наслідки – магістральна лінія ролі Касперля докорінно змінилася. Щоб не суперечити вже закріпленому образу, цей персонаж стикнувся із “суворою забороною <...> неоднозначних жартів злого характеру”, а також “демонструвати дурнуватість або ж прикидатися таким” [14, с. 11]. Варто нагадати, що саме ім'я Касперля означає “говорити по-дурному”. Досі цей герой стикався лише із заборонами цензури, а не моралізаторством та педагогічним вишколом.

Вочевидь, в історії театру ляльок Німеччини кейс із художньою видозміною Касперля, здійснений зусиллями тандему драматурга Франца Поччі та лялькаря Ленарта Шмідта, став прецедентом для наступних поколінь лялькарів. Вони добре засвоїли уроки “батьків-засновників” касперль-театру, особливо стосовно можливості втручання у світогляд відомого лялькового героя, його здатність до адаптації. Якщо ХІХ ст. привело Касперля до одомашнення, то ХХ змусило до інституалізації. На думку Герда Таубе, “протягом ХХ ст. Касперль більш-менш інтенсивно піддавався пристосувальним зусиллям своїх сучасників” [15, с. 55]. Так він став об'єктом політичних маніпуляцій. Його не оминула доля взаємодії з вищими колами політичної влади у сумнозвісний період історії Німеччини – терор націонал-соціалістичної партії під орудою диктатора Адольфа Гітлера.

Касперль, власне його ляльководи, піддавалися політичному тиску. Від німецького блазня вимагали бути гідним та взірцевим “нащадком стародавніх германців”, котрий “ніколи не нападе на слабшого”, “підтримуватиме слабких і невинних у відважній боротьбі” [14, с. 11]. На позір чути фальшиві ноти таких “анкетних даних” лялькового маскота. У 1931 р. журнал “Лялькар” провів загальнонімецьке опитування “Що насправді означає німець Касперль?”. Ба більше – від 1938 р. Касперля офіційно визнали “втіленням німецької душі” [15, с. 55].

Якщо у руках педагогів Касперль був інструментом виховання, то в руках нацистів став знаряддям пропаганди. Ідеологи Третього Райху намагалися “зробити зовнішній вигляд традиційно визначених позитивних постатей (таких як Каспер, принцеса Грета та ін.) германофільським і привести їх у відповідність із проголошеним «арійським ідеальним типом» (Каспер із «прямим носом», принцеса блондинка і блакитноока тощо)” [3, с. 68]. Особливо абсурдно лунали наміри вирівняти ніс лялькового дурня, успадкований ним від давньогрецького Макка.

Касперля відверто ідеологічно переформатували та цензурно “зашнурували”. Заснований у червні 1938 р. Інститут лялькового мистецтва Райха “слід розглядати як наступний крок на шляху до посилення ідеологізації театру ляльок”, оскільки тут, з-посеред іншого, “створювалися лялькові тексти ідеологічного характеру для використання на професійних сценах, а також для гравців-любителів” [3, с. 68].

Ідеологи і лялькарі-практики, які так чи інакше співпрацювали з режимом, віднаходили у класичних драматургічних творах потрібні аллюзії і тенденції, “котрі підтверджували окремі аспекти націонал-соціалістичного світогляду” [3, с. 68].

На жаль, історія театру ляльок Німеччини цього періоду рясніє безліччю прикладів лялькових постановок, в яких містилися сцени “агресивного націонал-соціалістичного антисемітизму, спрямованого на винищення євреїв” [2, с. 85]. Звісно, більшість з них мали Касперля за головного героя – оновленого образу народного лялькового героя, пристосованого під ідеологію Третього Райху.

У 1942 р. в Мюнхені на Першому культурному тижні столиці руху Людвіг Крафт у програмній промові “Мистецтво, народна творчість у театрі ляльок”, урочисто назвавши цей різновид театру невіддільною “гілкою дерева німецького мистецтва”, визнав традиційне лялькарство “важливою справою, гідною підтримки” та закликав “повернути театр ляльок людям у його найкращій формі” [10, с. 115]. Однак за цими патетичними заявами стояла відверта експлуатація відомого образу з метою маніпулятивного впливу на людей та поширення вигідних диктаторському режиму наративів.

Після краху Третього Райху Касперль поступово очистився від тих рис, якими наділяли його прибічники ідеї вищості арійської раси й прихильники антисемітизму, і повернувся до своєї попередньої іпостасі – “Каспер як хороший товариш, милий чоловічок, друг дітей” [15, с. 52]. Тенденції “очищення та одомашнення” [15, с. 52], впроваджені ще на початку сценічного шляху цього героя, далися взнаки – Касперль зберіг свою оригінальну оболонку (ім'я, зовнішність, костюм, реквізит), але не характер. Образ пияка і шибайголови ярмаркових дійств відійшов у минуле, залишившись частиною історії цього персонажа німецько-австрійського театру ляльок, де й нині касперль-театр досить упізнаваний на сценах та у побуті, однак залишається атрибутом дитячого світу.

Висновки. Дослідження процесу історичної трансформації австрійсько-німецького лялькового героя Касперля засвідчило, що цей персонаж зарекомендував себе як доволі гнучкий, придатний до продиктованих зовнішніми чинниками видозмін. На жаль, не всі вони мали позитивні наслідки для цього лялькового протагоніста. І якщо одна з видозмін стосувалася пом'якшення манер задля виживання та подальшої сценічної практики, щоб не повторити долю свого непіддатливого і брутального попередника Гансвурста, то наступна (переорієнтація Францем Поччі та Ленартом Шмідтом касперліан на дитячого глядача) призвела до незворотних наслідків, зокрема втрати своєї першорядної аудиторії – дорослої публіки. Таким способом Касперль досі постає переважно у постановках для дітей. Дослідженням у статті епізодом переінакшення характеру Касперля прихильниками Третього Райху підтверджується небезпека ідеологічних маніпуляцій із ляльками та, як наслідок, їхній вплив на широкі глядацькі маси, зокрема дитячі.

Список використаної літератури та джерел

1. Пиртко М. Державно-правові реформи в Австрії у 40–90-х роках XVIII ст. : дис. ... д-ра філософії : 081 / ЛНУ ім. Івана Франка. Львів : ЛНУ, 2021. 258 с.
2. Bach U. “Denn wie man ab den Teufel wehrt, Hat Euer Kasper uns gelehrt”. Puppenbühnen an der deutschen Front. *FrontPuppenTheater – Puppenspieler im Kriegsgeschehen: Puppenspieler im Kriegsgeschehe*. Berlin : Elefanten Press, 1997. S. 75–95.
3. Bohlmeier G. Die Vereinnahmung des Puppenspiels im NS-Staat. *FrontPuppenTheater – Puppenspieler im Kriegsgeschehen: Puppenspieler im Kriegsgeschehe*. 199). Berlin : Elefanten Press, 1997. S. 65–74.
4. Brockhaus Enzyklopädie : in 20 Bänden. Wiesbaden : F. A. Brockhaus Verl., 1972. Band 15. POR–RIS : Puppen theater. 847 s.
5. Donath I. Das Kaspertheater der Jahrmärkte. Eine Untersuchung zur Spezifik der Kommunikationsmöglichkeiten des Handpuppentheaters auf dem Jahrmarkt sowie der sich daraus ergebenden dramatischen Struktur : Diplomprüfung am Institut für Kulturwissenschaften, Univ. Leipzig : Universität Leipzig, 1993. 70 s.
6. Ecker H-P. Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der lustigen Person. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*. Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 1994. S. 501–512.
7. Flok X. Hanswurst, seine Ahnen und Erben. Wien : Verlag der Ausstellungs-Commission, 1892. 21 s.
8. Hanswurst: geschichtlich gesprochen mit Beatrix Müller-Kampel. URL: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/geschichtlich_gesprochen_hanswurst (дата звернення: 10.09.2025).
9. Kleines und Grosses Theater. *Ping Pong*. 1947. No 11. November. P. 2–3.
10. Kraft L. Kunst und Volkskunst im Puppenspiel. *Die erste Kulturwoche der Hauptstadt der Bewegung*. Knorr & Hirth K.-G. München, 1942. S. 115–122.
11. Lepschy C. Der Kasperle als Führer. Zur Karnevalisierung der Literaturwissenschaft bei Max Kommerell : Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades, Univ. München : Ludwig-Maximilians-Universität München, 1997. 105 s.
12. Linhardt M. Müller-Kampel B. Puppentheater im 19. Jahrhundert : mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hänneschen, Peter und Polichinell : Studien zur Figuralität, Motivik und Komik. Graz : Uni-Press Verlag, 2019. 708 s.
13. Ramm-Bonwitt I. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Schorndorf : Nold, W, 2000. 271 s.
14. Schmidt I. Vom Handpuppenspiel. *Beilage zur Allgemeinen Deutschen Lehrerzeitung*. Februar, 1928. No 2. S. 9–11.
15. Taube G. Lustige Figur versus komische Spielprinzip. Wandel und Kontinuität volkkultureller Ausdrucksformen. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Nold. Frankfurt/Main. 1994. P. 39–60.
16. Weinkauff G. Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk-Komisches und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom

ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel* / Nold. Frankfurt/Main, 1994. S.13–38.

17. Zumbusch M. Meister Hämmerleins Narrenfreiheit. Der Kasperl ist brav geworden. Das war er allerdings nicht immer, einst war er politisch, vorlaut, anzüglich. Ein Rückblick. *Süddeutsche Zeitung*. 2022. 23 September. S. 56.

References

1. Pyrtko, M. (2021). Derzhavno-pravovi reformy v Avstrij u 40–90 rokakh XVIII st. [State and legal reforms in Austria in 40–90 years of the XVIII century]: dys. ... d-ra filosofii : 081 / LNU im. Ivana Franka. Lviv: LNU [Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 081 “Law” – Ivan Franko National University of Lviv]. Lviv [in Ukrainian].

2. Bach, U. (1997). “Denn wie man ab den Teufel wehrt, Hat Euer Kasper uns gelehrt”. Puppenbühnen an der deutschen Front [“For how to defend ourselves against the Devil, Your Kasper has taught us”. Puppet theatres on the German front]. *FrontPuppenTheater – Puppenspieler im Kriegsgeschehen: Puppenspieler im Kriegsgeschehe*. Berlin: Elefanten Press, 75–95 [in German].

3. Bohlmeier, G. (1997). Die Vereinnahmung des Puppenspiels im NS-Staat [The appropriation of puppetry in the Nazi state]. *FrontPuppenTheater – Puppenspieler im Kriegsgeschehen: Puppenspieler im Kriegsgeschehe*. Berlin: Elefanten Press, 65–74 [in German].

4. Brockhaus Enzyklopädie: in 20 Bänden. (1972). [Brockhaus encyclopaedia: in 20 volumes]. Wiesbaden: F. A. Brockhaus Verl. Band 15. POR–RIS: Puppen theater [Puppet theatre] [in German].

5. Donath, I. (1993). Das Kaspertheater der Jahrmärkte. Eine Untersuchung zur Spezifik der Kommunikationsmöglichkeiten des Handpuppentheaters auf dem Jahrmarkt sowie der sich daraus ergebenden dramatischen Struktur [The puppet theatre of the annual fairs. An analysis of the specific communication possibilities of hand puppet theatre at annual fairs and the resulting dramatic structure]: Diplomprüfung am Institut für Kulturwissenschaften, Univ. Leipzig: Universität Leipzig [in German].

6. Ecker, H-P. (1994). Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der lustigen Person. [Hanswurst, Kasperl, Crocodile. Hypotheses on the so-called infantilism of the funny person]. *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*. Verlag Ursula Müller-Speiser. Anif/Salzburg, 501–512 [in German].

7. Flok, X. (1892). Hanswurst, seine Ahnen und Erben. [Hanswurst, his ancestors and heirs]. Wien: Verlag der Ausstellungs-Commission [in German].

8. Hanswurst: geschichtlich gesprochen mit Beatrix Müller-Kampel [Hanswurst: historically speaking with Beatrix Müller-Kampel]. Retrieved from https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/geschichtlich_gesprochen_hanswurst (application date: 10.09.2025) [in German].

9. Kleines und Grosses Theater. 1947. [Small and big theatre]. *Ping Pong*, 11, November, 2–3 [in German].

10. Kraft, L. (1942). Kunst und Volkskunst im Puppenspiel. [Art and folklore in puppetry]. *Die erste Kulturwoche der Hauptstadt der Bewegung*. Knorr & Hirth K.-G. München, 115–122 [in German].

11. Lepschy, C. (1997). Der Kasperle als Führer. Zur Karnevalisierung der Literaturwissenschaft bei Max Kommerell [Kasperle as a leader. On the carnivalisation of literary studies in Max Kommerell's work]: Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades, Univ. München: Ludwig-Maximilians-Universität München [in German].

12. Linhardt, M., Müller-Kampel, B. (2019). Puppentheater im 19. Jahrhundert: mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hännischen, Peter und Polichinell: Studien zur Figuralität, Motivik und Komik [Puppet theatre in the 19th century: with Kasperl and Pimperl, Hanswurst and Hännischen, Peter and Polichinell: studies on figurativeness, motifs and comedy]. Graz: Uni-Press Verlag [in German].

13. Ramm-Bonwitt, I. (2000). Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne [The funny maker on the German puppet stage]. Schorndorf: Nold, W [in German].

14. Schmidt, I. (1928). Vom Handpuppenspiel [From hand puppetry]. *Beilage zur Allgemeinen Deutschen Lehrerzeitung*, 2, Februar, 9–11 [in German].

15. Taube, G. (1994). Lustige Figur versus komische Spielprinzip. Wandel und Kontinuität volkscultureller Ausdrucksformen [Funny character versus comical play principle. Change and continuity in forms of folk culture expression]. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Nold. Frankfurt/Main, 39–60 [in German].

16. Weinkauff, G. (1994). Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk-Komisches und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute [Kasper research. On the scientific reception of the grotesque-comic and the funny character of puppet theatre from the late 18th century to the present day]. *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Nold. Frankfurt/Main, 13–38 [in German].

17. Zumbusch, M. (2022). Meister Hämmerleins Narrenfreiheit. Der Kasperl ist brav geworden. Das war er allerdings nicht immer, einst war er politisch, vorlaut, anzüglich. Ein Rückblick [Master Hämmerlein's freedom to act foolishly. Kasperl has become well-behaved. However, he was not always so; he used to be political, rude and provocative. A retrospective]. *Süddeutsche Zeitung*, 23, September, 56 [in German].

THE METAMORPHOSES OF THE AUSTRIAN-GERMAN PUPPET CHARACTER KASPERL: FROM DOMESTICATION TO AN INSTRUMENT OF PROPAGANDA

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA

*Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University
of Theatre, Cinema and Television,
Department of Puppet Theatre Art,
40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: panidariya@gmail.com*

The article provides a comprehensive study of the historical transformation and socio-cultural evolution of Kasperl, a seminal character in Austrian and German folk puppet theater from the 18th to the 20th centuries. The relevance of the research is underscored by the current international context: in 2021, the process of registering Kasperl as a UNESCO Intangible Cultural Heritage object was initiated. The author examines the German experience as a vital guide for Ukrainian artists in the revitalization and promotion of national puppet heroes, such as the Vertep Cossack, whose history was long suppressed by Soviet ideological censorship.

The paper offers a detailed analysis of Kasperl's genealogy as a "domesticated" successor to the crude and rebellious Hanswurst. It highlights the pivotal role of actor Johann Laroche in shaping the classic persona of Kasperl, who combined the traits of a Styrian farmer with those of a sharp-tongued servant. Special attention is paid to linguistic aspects (the so-called "Kasperliades"), where virtuous wordplay and "childlike" illogicality served as instruments of hidden social resistance against the Enlightenment reforms of Joseph II and the centralization of Habsburg power.

The central part of the study is dedicated to the modifications of the character's nature under the influence of pedagogical and political doctrines. The author critically evaluates the activities of Franz Pocci and Leonhard Schmidt, who in the mid-19th century initiated the "juvenilization" of Kasperl. The study proves that this shift led to the loss of the character's anarchic potential and restricted his audience to children. The most dramatic stage of the protagonist's evolution is identified as the Third Reich period, during which Nazi propaganda transformed Kasperl into the "embodiment of the German soul" and a tool for anti-Semitic agitation, unifying his appearance to fit the "Aryan type".

The scientific novelty of the article lies in its status as the first systematic analysis in Ukrainian art history regarding the instrumentalization of Kasperl within the political systems of the 20th century. The author emphasizes the parallels between the historical experiences of Ukrainian and German puppeteers in the context of ideological pressure on theater. The conclusions state that Kasperl proved to be an exceptionally flexible figure, capable of adaptation; however, the cost of such plasticity was the loss of his original ability to voice uncomfortable truths to an adult audience. The material is of practical significance for theater historians, puppeteers, and specialists involved in cultural diplomacy and heritage protection.

Keywords: puppet theatre, folk puppet theatre, Kasperltheater, Kasperl, Johann Laroche, Leonhard Schmidt, Franz Pocci.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2025 р.

Прийнята до друку 24.11.2025 р.

Опублікована 24.01.2026 р.