

DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342044

УДК 792.97(436+430):[398.54(=112.2):688.723Ган]](045)

НАРОДНИЙ ЛЯЛЬКОВИЙ ГЕРОЙ АВСТРІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ ГАНСВУРСТ: ДИЯВОЛЬСЬКА ВПЕРТІСТЬ, ЗАЛЬЦБУРЗЬКА НЕПОСТУПЛИВІСТЬ

Дар'я Іванова-Гололобова

кандидат мистецтвознавства;

e-mail: panidariya@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2277-5240

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Анотація

Мета статті – вивчити особливості сценічної вдачі народного лялькового героя Австрії та Німеччини Гансвурста, проаналізувати процеси трансформації характеру цього лялькового протагоніста в умовах історико-культурних викликів, цензурних обмежень, а також дослідити реакцію лялькового маскота на розгортання літературно-театральної реформи Йоганна Готтшеда та цензурних обмежень за часів абсолютистської монархії Марії Терезії та Йосифа II.

Методологія дослідження базується на таких наукових методах, як пошуково-аналітичний (для збору інформації про австрійський і німецький народний театр ляльок), компаративний (для порівняння австрійської та німецької версії народного лялькового героя), метод систематизації (для аргументації самотності сценічного персонажа Гансвурста), метод узагальнення (для роботи над висновками). **Наукова новизна** полягає в наведенні наукової оптики на персонажа народного театру ляльок Австрії та Німеччини Гансвурста (в українському мистецтвознавстві цього героя ще комплексно не досліджували). **Висновки.** Гансвурст став утіленням народної вдачі та темпераменту Австрії і Німеччини, зокрема Баварії. Комплексний аналіз побутування цього героя на сценах зазначених країн у XVII–XVIII століттях свідчить про його непохитний опір будь-яким нав'язаним переминам у власних сценічних манерах в контексті висловлювань та зовнішності. Розглянуті передумови формування цього образу комічної фігури підтверджують спорідненість Гансвурста з театралізованою подобою диявола в перших церковних постановках. Отже, внесок Йозефа Страницького у розвиток сценічного іміджу Гансвурста став наріжним.

Ключові слова: театр ляльок; народний театр; Гансвурст; Йозеф Страницький; Йоганн Готтшед; Кароліна Нойбер

Постановка проблеми

Австрійське та німецьке сценічне мистецтво різних історичних періодів, а саме акторські техніки, режисерські практики, а надто драматургічні доробки як класиків, так і сучасників, є доволі ретельно дослідженим в українському театрознавстві. Водночас театр ляльок цих країн і досі залишається поза ува-

гою науковців. Невисвітленою є і постать одного з найголовніших персонажів австрійсько-німецького кону – Гансвурста. Цей персонаж не є сьогодні аж таким популярним на сцені театрів своєї історичної батьківщини, проте його вплив на формування смаків і поглядів поколінь німецькомовних глядачів є безсумнівним. Як відомо, народний ляльковий герой є репрезентантом вдачі й темпераменту тієї країни, яку він представляє. У кожному протагоністові лялькового кону закріплюються певні принципи, цінності, судження, навіть упередження та марновірство народу, оскільки той тривалий час був глядачем і впливав своїми бажаннями, запитами й прагненнями на модель поведінки улюбленого героя.

Ця стаття засвідчує, що Гансвурст не був лише епізодом в історії австрійської та німецької сцени. Це видний фігурант у важливих історико-культурних процесах не лише Австрії та Німеччини, але й усієї Європи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження театру ляльок і досі залишається доволі нішевою галуззю театрознавства. Та попри свій маргінальний статус традиції європейського лялькарства ставали предметом декількох важливих європейських наукових проєктів останніх років. У дослідницькій програмі драматургії та вистав театру ляльок «PuppetPlays» (2019–2025 pp.) за підтримки Університету Монпельє Поля Валері (Франція) представлено низку ґрунтовних статей про побутування народних лялькових героїв Європи у XVII–XX століттях авторства Яни Кор (Франція), Джона Маккорміка (Ірландія), Дідьє Плассара (Франція), Хельги Фінтер (Німеччина) та ін.

Важливим матеріалом про історичну генезу Гансвурста є спільна монографія 2019 року австрійських учених Беатрікс Мюллер-Кампел та Маріон Лінхардт «Театр ляльок у XIX столітті. З Каспером і Пімперле, Гансвурстом і Хеннешеном, Петерлом і Полішинелем. Дослідження образності, мотивів і комічності». Також цінним підґрунтям для проведення дослідження є інтерв'ю «Гансвурст» з Беатрікс Мюллер-Кампел із циклу «Історично кажучи», що взяв Моріц Бінкеле для наукового порталу «L.I.S.A.» Фонду Герди Хенкель (Німеччина) у 2024 році.

Метою дослідження є аналіз сценічного шляху народного героя театру ляльок Австрії та Німеччини Гансвурста, його реакцій на вимушені трансформації в умовах історико-культурних викликів, цензурних обмежень.

Виклад основного матеріалу

Гансвурст як ляльковий улюбленець Австрії та Німеччини за свого некороткого сценічного життя зажив всенародної слави та визнання, проте поступово пішов у забуття через низку викликів історичного, філософського та світоглядного характеру, уступивши сцену історичному наступнику Касперлю, більш відомому сучасній публіці. Водночас ім'я і досвід Гансвурста не зникли безслідно з лялькового обрію Європи. Він був надзвичайно самобутнім у своїй відданості локальній ідентичності, а його вдача не поступалася жодному з іноземних лялькових грубіянів і нахаб, таких як італієць Пульчинелло, англієць Панч, француз Полішинель. З погляду історичних метаморфоз та культурних трансформацій

Гансвурст представляє надзвичайний інтерес – як квінтесенція опору й категоричне заперечення власної модифікації відповідно до вимог часу та запитів своїх авторитетних сучасників. На відміну від своїх лялькових побратимів в інших країнах Європи, цей австрійсько-німецький ляльковий протагоніст не йшов на будь-які поступки у питаннях адаптації свого образу.

Пояснення принципової упертості та затятої непоступливості Гансвурста можна обґрунтувати історичними чинниками. Як стверджує Фрідріх фон Радлер, «драматичне мистецтво дебютувало в Німеччині у вигляді зображень церковних свят, які завжди мали театралізований характер» (Flok, 1892, р. 5). Попри суворість релігійної тематики та відповідний пильний протокол дотримання церемоніалу, «спритні організатори таких сценічних дійств намагалися не дати їм [глядачам] спати й бути активними, і справді цінували тяжіння натовпу до відвертого грубого гумору» (р. 5). Розуміючи запит публіки та специфіку такого церковно-театрального жанру, як містерія, «вони вмілою рукою вплели в глибоко серйозний, таємничий процес цих вистав також комічну фігуру, Сатану» (р. 5). Цікаво, що «його зарозумілість і нерідко певна обмеженість», «галасливе вираження його злісних веселощів», «невимушене знуцання та презирство» (р. 6) часто-густо імпонували публіці.

Отже, можна стверджувати, що почасти своє походження комічна фігура Німеччини, яка згодом втілиться і в ляльковому сценічному герої, веде ні від кого іншого, як від диявола. Відповідно, від свого демонського прообразу вона перейняла й диявольську натуру, яка так подобалася глядачам. Природно, що і лялькарі надалі культивували ці бісівські особливості характеру та манери поведінки у своїх героях. Маріонетка Гансвурста є тому найкращим підтвердженням. Такої ж думки і сучасний німецький дослідник Лінн Снук. Він наголошував, що «розвиток його [Гансвурста] драматургічної функції почався з появою антагоністів у християнській містерії у церквах», зосібна «від самого початку, Антихриста» (Snook, 1994, р. 471).

Фрідріх фон Радлер з-посеред іншого зауважує, що німецький глядач звик до карнавальних ігор, а «їхній внутрішній устрій був дуже простий і, за відсутності будь-якої так званої дії, складався виключно з грубих, здебільшого брудних розмов» (Flok, 1892, р. 6). У цих брутальних діалогах та монологів, що лунали з нашвидкуруч змонтованих епізодів, зазвичай «гострою мовою критикувалися слабкості часу або окремих суспільних класів і верств населення» (р. 6). Беатрікс Мюллер-Кампер переконана, що популярності Гансвурста сприяли «традиції комедійності та сміху, до яких звикла публіка» (Binkele, 2024) і які він вправно підхопив.

З наведеного вище можна виокремити щонайменше три особливості, які Гансвурст запозичив у традиційних театралізованих церковних і народних видовищ Німеччини, а згодом розвинув у своєму власному образі й у «гансвурстіадах» (Jürs-Munby, 2007, р. 128) – комічних мініп'єсах, де він був основною фігурою. Йдеться про тріумфірат набутих і навмисно культивованих особливостей: нестерпну вдачу, наративний характер драматургічних текстів, схильність до соціальної сатири.

Попри те, що Гансвурста вважають народним творінням, «відпрацьованим» у численних виступах та пристосованим до певних локальних і соціальних обставин й історичних викликів, дослідники європейського театру ляльок стверджують, що він мав конкретного творця. Йдеться про Йозефа Антона Страницького

(1676–1726), якого вважають «засновником Віденського народного театру в ролі Ганса Вурста» та «основоположником німецької народної комедії» (Ramm-Bonwitt, 2000, р. 14). Інґрід Рамм-Бонвітт підкреслює, що досягнення Йозефа Страницького «полягало в тому, що він адаптував традиційного жартівника Гансвурста до місцевості, дав йому конкретну професію та спорядив його типовим сценічним костюмом» (р. 14). За Беатрікс Мюллер-Кампер, «тип Гансвурста отримав свій звичайний характер у 1720-ті роки» саме завдяки «мандрівному актору, директору, дантисту і виноторговцю Йозефу Антону Страницькому, котрий ... у Відні грав роль Гансвурста, яку він і придумав, – і таким чином став легендою» (р. 14).

Йозеф Страницький зробив його впізнаваним не лише прізвиськом, яке викликало прямі гастрономічні асоціації з ковбасними виробами, побутувало як фразеологізм і мало переклад «плутатися, заважати», а також «безцільний, безплановий, безголовий, необережний і незграбний дурень та ідіот» (Binkele, 2024). Варто зауважити, що в німецькомовних колах це прізвисько досі використовують з вельми негативними конотаціями. Наприклад, Беатрікс Мюллер-Кампел визнає: «Коли ми сьогодні називаємо когось "Гансвурст" (або Ганс Вурст), ми зазвичай робимо це з принизливими і навіть образливими намірами, нарікаючи особу смішною, дурною» (Binkele, 2024).

Йозеф Страницький, досконало обізнаний зі звичаями та вдачею своєї аудиторії, наділив Гансвурста простацьким ремеслом, зробивши його «зальцбурзьким свинарем» (Ramm-Bonwitt, 2000, р. 14) – тим, «хто каструє молодих кабанів» (р. 15). Лялькар наголошував, що Гансвурст – представник «почесної гільдії мандрівних свинарських різників з Лунгау» (Snook, 1994, р. 472). Саме це заняття «завжди давало йому привід для зрозумілих жартів» (Россі, 1981, р. 10), сповнених зухвалих глузувань і натяків. Хоча спеціалісти такого ґатунку належали до «селян на найнижчому рівні фермерської ієрархії», їх усюди супроводжувала народна прихильність, тож вони «були завжди бажаними гостями, особливо в корчмах, через своє гостре почуття гумору» (р. 15). У своїй громаді Лунгау, в ближніх і навіть у віддалених околицях, «ці каструвальники вважалися "придворними блазнями" серед селян» (р. 15). І ляльковий Гансвурст – «відомий зальцбурзький "обрізач" свиноматок і капусти", з його зеленим гостроверхим капелюхом, старомодним селянським комічним костюмом, чорною бородою та повним тілом» (Esker, 1994, р. 505) – уповні перейняв і манеру взаємодії з локальною публікою, і всі поціновані тут якості характеру.

Згодом всенародна любов зробила німецько-австрійського лялькового блазня впізнаваним не лише для публіки, але й для представників влади, прихильників моралі та прибічників переформатування театру. Їм муляли очі його неконтрольовані витівки й неприборкані ґедзі. Зрештою Гансвурст потрапив у вир історичних змін та пертурбацій у німецькому театрі, що пізніше отримав визначення «літературно-театральна реформа» (Holl, 1923, р. 120).

На початку XVIII століття Німеччина перебувала на першому етапі Просвітництва, в основі ідеології якого «лежала раціоналістична філософія: поширення розумних поглядів зніме всі негаразди в суспільстві» (Гаврило та ін., 2022, с. 88). Яскравим представником цього періоду був Йоганн Крістоф Готтшед – письменник і критик, який усіяко просував «ідею розумної досконалості світу» (Милень-

ка, 2013, с. 118). Він доклав чималих зусиль для здійснення літературної і театральної реформ. Однак його погляди, обмежені певними упередженнями, жодним чином не збігалися з філософією Гансвурста й інших його сценічних побратимів-блязнів, які, без перебільшень, панували на тогочасній європейській сцені.

Галина Миленька (2013) характеризує світогляд Йоганна Готтшеда як «раціоналістичну заангажованість» (с. 118), наголошуючи, що «Готшед, вже на етапі раннього Просвітництва, привносить в естетичне поле своїх міркувань обов'язковий для його зрілого етапу дидактичний і моральний аспект» (с. 119). Водночас науковиця зауважує, що «він, одним з перших у Німеччині, став теоретиком театру, привернувши увагу до цього виду мистецтва мислителів XVIII століття» (с. 119). Однак блязневі Гансвурсту, якому критик оголосив війну, це було не на руку.

Йоганн Готтшед, декларуючи раціоналістичне бачення комедії, вважав що вона «є соціальним чинником і, отже, служить етико-дидактичній кінцевій меті» (Holl, 1923, p. 121). Намагаючись утілити цю теорію в життя, Готтшед поставив собі за мету насамперед «вигнати з театру все, що з ним не погоджувалося» (p. 121), тобто не відповідало його теорії, тим паче бунтувало. Тож «Арлекін з його необмеженістю дій, який глумився над його інтелектом і мораллю, більше не мав права на існування» (p. 121). Реформатор піддав гонінням увесь ляльковий рід, «найбільше критикував ... комічну фігуру, яка під різними іменами Гансвурст, Арлекін, Пукельхерінг та ін. порушувала *"Haupt- und Staatsaktionen"* своїми грубими жартами та кпинами над аристократичними ідеалами героїв» (Jürs-Munby, 2007, p. 124). Наративний театр імпровізації заперечував ідею чистого літературного театру, яку реалізовував Йоганн Готтшед, тому він щосили прагнув «покінчити з неконтрольованим театром експромтів» (Holl, 1923, p. 121).

Отже, і Гансвурст з притаманною йому схильністю до жонгливання вульгарними жартиками та словесними шпильками потрапляв у немилість до автора літературно-театральної реформи німецького театру. Варто додати, що реформатор не був самотнім у своїх поглядах і діях. В історії європейського театру реформу Готтшеда заведено пов'язувати з постаттю ще однієї відомої театральної діячки Німеччини – Фредеріки Кароліни Нойбер. Європейській історіографії театру відома петиція до саксонського суду від 21 квітня 1734 року, яку підписала актриса: «Наші зусилля полягали в тому, щоб підтримувати найсуворішу мораль у наших ідеях, уникати всіх порожніх витівок і нерозумних двозначностей. Також ми прагнули демонструвати, якою має бути справжня розумна кінцева мета вистави – не стільки викликати сміх в аудиторії, скільки вдосконалювати її» (Holl, 1923, p. 120). У театрі, який Кароліна Нойбер очолювала разом зі своїм чоловіком у Лейпцигу, також було розгорнуто нещадну кампанію супроти лялькового блязня, якого нарікали Арлекіном та Гансвурстом.

За твердженням Інгрід Рамм-Бонвітт (Ramm-Bonwitt, 2000), «1737 рік сумно завершився для німецького скомороха», оскільки «Йоганн Готшед і Кароліна Нойбер заборонили жартівника на сцені насамперед через його відверту нецензурну лайку» (p. 8). Історії театру достеменно відомо, що «Кароліна Нойбер вигнала Арлекіна в прелюдії, яку вона написала в жовтні 1737 року» (p. 26). Це була особливим чином написана й підготовлена «алегорична вистава в Лейпцигу» (Greiner, 1994, p. 99), до якої акторка підготувала «спеціальний пролог, ... під назвою «Перемога розу-

му або смерть Гансвурста» («Der Sieg der Vernunft – oder der Tod des Hans Wurst») (Jürs-Munby, 2007, p. 125). Крім того, театралка тривалий час «рішуче притлумлювала Арлекіна у своїй театральній трупі», заборонивши йому насамперед «вживати відверті непристойності, на яких він, власне, спеціалізувався» (Ramm-Bonwitt, 2000, p. 26). Цю подію роздмухали аж до того, що рукавичкову «ляльку-блязня (Hanswust Puppe) у строкатому вбранні урочисто спалили на багатті» (p. 26).

Загалом «це поетапне вигнання вважалося символічним моментом в історії німецького театру», що ознаменував «перехід від популярного, імпрізаційного театру до сучасного буржуазного літературного способу гри» (Jürs-Munby, 2007, p. 125). Однак історичні процеси в розвитку театральної культури Німеччини мали для Гансвурста не надто позитивні наслідки, оскільки «це проклало шлях для подальших дебатів про легітимність комічної фігури та подальшої театральної цензури протягом усієї доби Просвітництва» (p. 125). В Австрії, де постань Гансвурста була вкрай важливою, «це прийняло форму "Hanswurst Strait"» – «всебічної державної цензури під час абсолютистської монархії Марії Терезії та Йосифа II» (p. 125), що тривала з 1747 по 1769 роки. І знову у фокусі переслідування залишалася гансвурстівська «небезпечна звичка "імпрізувати"» (p. 125).

Зрештою, Гансвурст, не погодившись на карколомні зміни у своєму образі, поглядах та судженнях, пішов зі сцени, хоча це сталося не за один день. Бунтівливе єство Гансвурста завжди поставало від самої думки виконувати чийсь волю всупереч власним інтересам і бажанням – норовливий персонаж завжди обирав лише себе, а не публіку. Досить і того, що після «публічного auto-da-fé», що здійснила Кароліна Нойбер у 1737 році, ляльковий побратим Гансвурста – Арлекін – «змінив зовнішню форму і жив у товаристві розумної Нойбер», щоправда, «тепер одягнений у білий жакет» та «під іменем Hänschen або Peter» (Flok, 1892, p. 8). Гансвурст зі своїм брутальним гумором та вульгарним світоглядом продемонстрував неймовірний історичний кейс – він не змінився заради глядача, цензури чи влади. Він просто зник зі сцени.

Проте важко не погодитися із Фрідріхом Шлегелем, який певним чином підсумував історію з «вигнанням» Гансвурста з німецької сцени: «Гансвурст як алегорична особа – безсмертний, і навіть якщо хтось вважає, що його надійно поховали, він раптово знову з'являється в якомусь пишному офіційному вбранні» (Holl, 1923, p. 122).

Висновки

Проведене дослідження доводить, що Гансвурст був важливою фігурою в тривалому і буремному історичному театральному процесі Австрії та Німеччини. До сьогодні чимало дослідників обстоюють думку, що саме Гансвурст дав поштовх для розвитку популярного театру ляльок Австрії та Німеччини, яким він відомий нині, зі своїм сценічним спадкоємцем – протагоністом Касперлем на чолі, достатньо відомим глядачам дотепер. В історії лялькового кону Німеччини та Австрії Гансвурст став не лише центральною фігурою, але й символом лялькового театру з притаманними йому традиціями, художніми й організаційними принципами. Його резистентність є іконічною в літописі народних європейських театрів ляльок.

Художній потенціал персонажа Гансвурста як для теоретиків, так і для практиків театру має неабияке значення та потребує масштабування. Цей герой є малоодслідженим в українській науковій думці. Сформована джерельна база, історичні факти та запропоновані висновки, викладені у розвідці, можуть стати імпульсом для подальшого вивчення теми. З практичного погляду цей протагоніст заслуговує на продовження своєї сценічної кар'єри. Стаття може стати базисом для реконструкції такого цікавого образу, що посідає значне місце в історії театру Європи.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Гаврило, І. В., Рошко, М. М., & Славич, Т. Я. (2022). *Історія зарубіжної літератури XVII-XVIII ст.* Ужгородський національний університет. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/100f461e-dac8-4b6f-a10e-c453d212127b/content>
- Миленка, Г. Д. (2013). Теоретичні розвідки Г. Е. Лессінга у контексті естетико-мистецтвознавчого дискурсу Німеччини XVIII століття. *Культура і сучасність*, 1, 117–126.
- Binkele, M. (2024, October 15). "Hanswurst" geschichtlich gesprochen mit Beatrix Müller-Kampel. L.I.S.A. Wissenschaftsportal Gerda Henkel Stiftung. https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/geschichtlich_gesprochen_hanswurst
- Ecker, H-P. (1994). Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der lustigen Person. In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* (pp. 501–512). Mueller-Speiser.
- Flok, X. (1892). *Hanswurst, seine Ahnen und Erben*. Verlag der Ausstellungs-Commission.
- Greiner, B. (1994). Bild und Maske: Exile der Lustigen Personen bei Watteau (Depart des Comediens Italiens) und Aristophanes (Ornithes / Die Vögel). In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* (pp. 99–112). Mueller-Speiser.
- Holl, K. (1923). *Geschichte des deutschen Lustspiels*. J. J. Weber
- Jürs-Munby, K. (2007). Hanswurst and Herr Ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure. *New Theatre Quarterly*, 23(2), 124–135. <https://doi.org/10.1017/S0266464X07000036>
- Pocci, F. (1981). *Kasperls Heldentaten. Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden*. Henschelverlag.
- Ramm-Bonwitt, I. (2000). *Die komische Tragödie. Teil: Bd. 3. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*. Wilfried Nold Puppen & Masken.
- Snook, L. (1994). Unser Hanswurst war ein Salzburger. In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* (pp. 469–482). Mueller-Speiser.

REFERENCES

- Binkele, M. (2024, October 15). "Hanswurst" geschichtlich gesprochen mit Beatrix Müller-Kampel ["Hanswurst" spoken historically with Beatrix Müller-Kampel]. L.I.S.A. Wissenschaftsportal Gerda Henkel Stiftung. https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/geschichtlich_gesprochen_hanswurst [in German].

- Ecker, H-P. (1994). Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der lustigen Person [Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen on the so-called infantilism of the funny person]. In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* [The funny person on stage: Collected lectures from the Salzburg Symposium 1993] (pp. 501–512). Mueller-Speiser [in German].
- Flok, X. (1892). *Hanswurst, seine Ahnen und Erben* [Hanswurst, his ancestors and heirs]. Verlag der Ausstellungs-Commission [in German].
- Greiner, B. (1994). Bild und Maske: Exile der Lustigen Personen bei Watteau (Depart des Comediens Italiens) und Aristophanes (Ornithes / Die Vögel) [Image and mask: Exile of the funny people in Watteau (Depart des Comediens Italiens) and Aristophanes (Ornithes / The Birds)]. In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* [The funny person on stage: Collected lectures from the Salzburg Symposium 1993] (pp. 99–112). Mueller-Speiser [in German].
- Havrylo, I. V., Roshko, M. M., & Slavych, T. Ya. (2022). *Istoriia zarubizhnoi literatury XVII-XVIII st.* [History of Foreign Literature of the 17th-18th Centuries] Uzhhorod National University. <https://dspace.uzhnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/100f461e-dac8-4b6f-a10e-c453d212127b/content> [in Ukrainian].
- Holl, K. (1923). *Geschichte des deutschen Lustspiels* [History of German comedy]. J. J. Weber [in German].
- Jürs-Munby, K. (2007). Hanswurst and Herr Ich: Subjection and Abjection in Enlightenment Censorship of the Comic Figure. *New Theatre Quarterly*, 23(2), 124–135. <https://doi.org/10.1017/S0266464X07000036> [in English].
- Mylenka, H. D. (2013). Teoretychni rozvidky H. E. Lessinha u konteksti estetyko-mystetstvoznavchoho dyskursu Nimechchyny XVIII stolittia [G. E. Lessing's Theoretical Explorations Within the Context of Esthetical and Art Studies-Related Discourse of 18th Century Germany]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 117–126 [in Ukrainian].
- Pocci, F. (1981). *Kasperls Heldentaten. Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden* [Kasperl's Heroic Deeds: Nineteen Puppet Comedies and Kasperliads]. Henschelverlag [in German].
- Ramm-Bonwitt, I. (2000). *Die komische Tragödie. Teil: Bd. 3. Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne* [The Comic Tragedy. Part: Vol. 3. The Comedian on the German Puppet Stage]. Wilfried Nold Puppen & Masken [in German].
- Snook, L. (1994). Unser Hanswurst war ein Salzburger [Our Hanswurst was a Salzburger]. In P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl, & F. V. Spechtler (Eds.), *Die lustige Person Auf Der Bühne. Gesammelte Vorträge Des Salzburger Symposions 1993* [The funny person on stage: Collected lectures from the Salzburg Symposium 1993] (pp. 469–482). Mueller-Speiser [in German].

Надійшла: 15.08.2025; Прийнято: 11.09.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025

**HANSWURST, THE NATIONAL PUPPET HERO
OF AUSTRIA AND GERMANY: DEVILISH STUBBORNNESS,
SALZBURG INTRANSIGENCE****Daria Ivanova-Hololobova***PhD in Art Studies;**e-mail: panidariya@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2277-5240**Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the article is to study the peculiarities of the stage character of the Austrian and German folk puppet hero Hanswurst, to analyse the processes of transformation of the character of this puppet protagonist in the context of historical and cultural challenges, censorship restrictions, and to investigate the reaction of the puppet masquette to the deployment of Johann Gottsched's literary and theatrical reform and censorship restrictions during the absolutist monarchies of Maria Theresa and Joseph II. **The research methodology** is based on such scientific methods as search and analytical (for collecting information about Austrian and German folk puppet theatre), comparative (for comparing Austrian and German versions of the folk puppet hero), systematisation (for arguing the originality of the Hanswurst stage character), and generalisation (for drawing conclusions). **The scientific novelty** lies in the introduction of scientific optics to the character of the Austrian and German folk puppet theatre Hanswurst (this character has not yet been comprehensively studied in Ukrainian art history). **Conclusions.** Hanswurst became the embodiment of the national character and temperament of Austria and Germany, in particular Bavaria. A comprehensive analysis of this character's existence on the stages of these countries in the seventeenth and eighteenth centuries shows his unwavering resistance to any imposed changes in his own stage manners in the context of his speech and appearance. The considered prerequisites for the formation of this image of a comic figure confirm Hanswurst's affinity with the theatrical likeness of the devil in the first church performances. Thus, Josef Stranicki's contribution to the development of Hanswurst's stage image has become a cornerstone.

Keywords: puppet theatre; folk theatre; Hanswurst; Joseph Anton Stranitzky; Johann Christoph Gottsched; Friederike Caroline Neuber



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.