

GALÁNTAI CSABA

# Szerepformálás a bábszínházban

■ KÉT KECSKEMÉTI ELŐADÁS ■

**B**ár a bábszínházi gyakorlatban nálunk is lassú paradigmaváltás következik be, az elmélet és a kritika gyakorta csak költői jelzőket, romantikus és misztifikált kifejezéseket használ, s olyan definíciókat próbál az előadásokra alkalmazni, amelyek a bábművészet korábbi fokának eredményeit összegzik, s amelyeknek keretei között a ma létrejövő produkciók jelentős része értelmezhetetlen. Bizonyos színpadi jelenségek általánossá válása is jó néhány meghatározás revidelését teszi szükségessé. Ezek számos esetben a bábjátszás alapjait érintő kérdések, hiszen az a folyamat, amelyet Henryk Jurkowski, a neves lengyel bábesztéta „a színházi gépezet demisztifikációjának” nevez, s amelyet cseh teoretikusok a színház- és bábszerűség felerősödéseként értelmeznek, alapvető változásokat eredményezett a befogadói szemléletben és az alkotói folyamatban. A teoretikusok egy része a mai bábművészetet a reprodukáló, illuzív színház jelenségeihez képest bekövetkezett változásként igyekszik értelmezni. A színházzsémotika számára jó vizsgálódási terepnek tűnik a bábművészet, ugyanakkor az ontológusok figyelmét elkerülte e színházi forma.

Korunk bábművészetének egyik kardinális kérdése a bábszínészet mibenléte, konkrétabban: mi a (báb)színész szerepe az alkotófolyamatban? Míg a XX. századi színházművészet megújítása a színészi alkotófolyamat átértékelésének, a színésznevelésben bekövetkező jelentős változásoknak köszönhető, addig az illuzív színház a maga reneszánszát képzőművészeti „forradalomként” éli meg. A bábjátékos megmaradt a bábok életre keltőjének, a bábszínház varázslójának. Az illuzív színház a bábót piedesztálra emelte, de az illúzió megőrzése érdekében elnyomta a színészt. Ilyen körülmények között a bábszínészet képtelen megújítani alkotói eszköztárát, ezért kénytelen kitörni a parván mögül, amit sokan a színész természetéből fakadó exhibicionizmus következményének tekintenek. Holott a színész valójában önmaga megújulásának lehetőségét keresi az alkotófolyamatban.

A bábszínész eme törekvését akkor értjük meg, ha megvizsgáljuk, hogy az a tevékenység, amit takarásban végez, mennyiben tekinthető színészi teljesítménynek. A báb „machinálása” ugyan emberi cselekvés, de a szó valódi értelmében vett színészi teljesítménynek mégsem tekinthető. Ugyanakkor a bábszínész hangjával történő játék a színészi tevékenységek körébe tartozik. A színészi alakítás alapproblémája, hogy a színész cselekvése nem azonos a báb cselekvésével. Mivel a bábszínész nem közvetlenül részese a színpadi cselekvésnek, ezért a szavak mögötti érzelmi megnyilvánulásai elszigetelt jelenségek maradnak. Azaz sem az irodalmi mű szövegének szereplőjével, sem a bábbal nem tud teljes mértékben azonosulni.



Az egérmenyasszony

Az illuzivitásban benne rejlik az elrejtés mozzanata. De mi az, amit a néző nem láthat? A játékos közvetlen fizikai kapcsolót, machinálását a bábbal, a színész arcjátékát (amely részben az érzelmi megnyil-

vánulások, részben a fizikai megterhelés következménye), valamint hely- és testhelyzet-változtatásait. Az illuzív színház lényegében rejlő ellentmondás, hogy az alkotás folyamatának leleplezésével maga az

alkotás változik meg. Egy gesztus például leleplezése pillanatában már nem ugyanaz, mint ami korábban volt. Képzeli el azt a helyzetet, hogy a bábszínészek úgy játszanak el egy hagyományos, paravános előadást, hogy hiányzik a fekete takarás, tehát a nézők munka közben láthatják a játékosokat. A játszó számára elég az a tudat, hogy őt most látják, s ettől máriscsicsit más-ként játszik. Ugyanakkor meglesve sem jöhetünk rá a „titokra”, hiszen a néző és a voyeur szerep egyidejűsége kizárja egymást, ugyanabban a pillanatban kétféle nézőpontból nem láthatjuk ugyanazt a dolgot.

A leleplezéssel a játékos és a báb technikai jellegű kapcsolatából személyes viszony lesz. A színész számára a *hogyan mozgatom a bábót helyett a hogyan viszonyulok a bábhoz* kérdése válik fontossá. A döntő változást a személyes én megjelenése eredményezi. A *személyes én* nem a szerepalkotás folytonosságának hiányának van jelen, hanem a színpadi cselekményt összetartó kötőszövevként. Jiří Veltrusky írja, hogy a színházban maga a cselekvés a cél. A bábmozgató cselekvése azonban nem egyenlő a bábfigurával. A mozgató cselekvése gyakorlatias cél, sajátosságai nem válnak jelekké. Ha a néző tekintete huzamosabb ideig a technikai megoldásokon időzik, nem tudja követni a történetet. Számára a szellemi izgalmat a beavatottság tudata, a játékos-bábhoz való viszonyulásának mibenléte, a játékos-báb kapcsolat különböző formáiban rejlő ötletesség, játékoság jelenti.

A személyes én bábbal való kontaktusa egyrészt fizikai, másrészt tekintet által létesülő. A báb mérete és a mozgatási technika kijelöli a játékos térbeli elhelyezkedésének lehetőségeit, de a közöttük lévő viszonyt is meghatározhatja. Nyilvánvaló, hogy egy ember nagyságú manökennel vagy bunrakuszerű bábbal könnyebb fizikailag „azonosulni”, mint egy marionettfigurával vagy kesztyűs bábbal. „A színházban a színészek pillantása vezet át bennünket a jelenetek labirintusain; és a színészek hipnotikus tekintetétől nem tudunk elszakadni. A színházban nem az orrunknál, hanem a szemünkön fogva vezetnek bennünket. A pillantások találkozásai az emberi érintkezésnek egyfajta lényegét érinti. Az így létrejött kapcsolat még az érintésnél is személyesebb” – írja Eric Bentley *A dráma élete* című munkájában. A színész (személyes én) és a báb viszonyában ez azt jelenti, hogy a játékos bábra irányuló tekintetének koncentrátsága, intenzivitása a bábót dominánssá teheti. (Az illuzív színházban a színész tekintete csupán a báb mozgatásának kontrollja.) A színész tekintetével megteremti a játékos-báb viszony lényegét, s egyszerre képes irányítani a bábót és vezetni a néző tekintetét.

A színész tekintetének változtatásával hangsúlyeltolódásokat hozhat létre, és ki-

jelölheti a beszélő személyt is. A Kolibri Színház *Kukac Matyi* című előadásában Bán János saját ujjával beszélget. Amikor Kukac Matyi szól, a színész tekintetét mereven az ujjára szegezi, amikor mint figura válaszol, tekintetével elkerüli Matyit. E tekintetjátékban a szöveg indításának pillanata a döntő. A nézés dinamikája, az elidőzések időtartama határozza meg a kapcsolat eleveenségét.

A továbbiakban a kecskeméti Ciróka Bábszínház két, nem illuzív bábéledésének nem hagyományos elemzése során szeretném kimutatni, hogy a keretjáték miként határolja be a színészi játék lehetőségeit.

Bábéledésekben a keretjáték képlete általában a következő: A eljuttatja B-t, aki egy báb mozgatásával létrehozza C-t. A Kiszely Ágnes rendezte *Az egérményasszony* című előadásban Apró Ernő és Majoros Ágnes (A) két vándorkomédiást (B) alakít, akik egy történetet adnak elő apró bábokkal. A báb segítségével létrehozott színpadi alakokat nevezzük C-nek. Míg az illúziókeltés az időtlenség érzetét kelti, a színész megjelenése behatárolható időintervallumot jelöl ki, ugyanis a komédiások érkezésében benne sejlik majdani távozásuk pillanata is. Ez már önmagában is erősíti a jelenidejűséget és a színházszerűséget. *Az egérményasszony* keretjátéka felvillantja a komédiások egymáshoz való viszonyát is. Az a kérdés, hogy egeret alakítanak-e. A komédiások ugyanis klasszikus értelemben nem szerepet formálnak, hanem történetet mesélnek el bábokkal. Ezért Apró Ernő és Majoros Ágnes megszakíthatja a bábok párbeszédét, mint komédiások szót válthatnak egymással, „kiszólhatnak”, megtörhetik vagy továbblendíthetik a cselekményt, narratív módon helyszíneket jelölhetnek ki, és számos improvizációra is lehetőségük nyílik. Két, egymást kiegészítő, egymásba fonódó történet fut; az egyik az egereké, a má-



Kabule kincse

Walter Péter felvételei

sik a komédiásoké, akiknek élete nélkül nem lenne érvényes a színház a színházban játék, amely az előadás mozgatórugója. Ám a komédiás mint karakter nem dominálhat a bábbal való játék minden pillanatában, mert ez elnyomná a „bábos történetet”. Ha például a színész (A), úgy jelenítené meg B-t, hogy annak egyik karakteres vonása, mondjuk, a tikkelés vagy a pöszeség, és ez a tulajdonság bábozás közben is folyamatosan megjelenne, a játék egysíkvá válna. Itt a *hogyan játszom el a szituációt, és nem a milyen szerepet alakítok* válik fontossá.

A *Kabule kincse*ben (rendező: Tisza Bea) éppen a keretjáték funkciója nem tisztázott, ami azt eredményezi, hogy a színész és a báb kapcsolata értelmezhetetlenné válik. A színpadon három oszlop egy háromszög alakú teret jelöl ki. A nézőtér felől – keleti piac han-

gulatát idézve – vásári figurák (jelmezes színészek) érkeznek a színpadra, s a gyermekeket megszólítva árulják portékájukat. A színpad mélységében lévő oszlop körül tekergő lépcsőn megjelenik egy kereskedőt ábrázoló bábfigura. Közli, hogy ő titkot árul, s mesélni kezd az aranyárpa kalázmagjáról, amelyből aranygombóc készül. A többiek kinevetik, s kétoldalt kiszaladnak. Csúpan az egyik árus (Mátyás Zoltán) tűnik meglepettnek, érdeklődőnek, de ő is távozik. Aztán kisvártatva visszajön Acsu, a főhős bábfigurájával, aki elindul az aranyárpamagokért Kabuléhoz, a kígyókirályhoz. A figurák többsége ötvencentis, hátulról, pálcán tartható báb. A játékos egyik kezében fogja a testet, a másikkal mozgatja a végtagokat. A színészek tehát láthatók a bábok mögött. Az oszlopok között kihúzott kötéllel, vásznakkal jelölik ki a helyszíneket, s az így kialakuló „paraván” lesz a bábok mozgásának „talaja”.

Az előadás kezdőképe több problémát is felvet. A jelmezes színészek megjelenésükkel elindítanak valamit, amit eltűnésükkel rögvest megszakítanak-befejeznek, majd amikor bábjukkal ismét előjönnek, egy egészen más történetbe kezdenek. A személyek távozásamegjelenése nem értelmezhető valami lezárásaként, illetve kezdeteként, hiszen azok, akik vásárosként kimentek, majd bábosként bejöttek, ugyanazok is, meg nem is. A belépő személy jelenléte nem biztosítja a „vásáros történet” kontinuitását, de diszkontinuitását sem teremti meg. Éppen ezért a produkció egésze a nézőben ambivalens érzést kelt. Nem azt látjuk, hogy a kereskedő bábfigura bevonja a vásárosokat a titkába, miközben a kosarak s különböző portékák „átalakulnak”, a megelevenedő történet részévé válnak – megtartva így az előadás egységét –, hanem azt, hogy az eltűnt színészek kezükben bábokkal lépnek be egy új történetbe. A felhasznált anyagok, tárgyak a „semmitől” kerülnek a színpadra, nem „bejártattak”, így idegen elemként hatnak. A tér sem általuk teremődik meg. Tehát nem az történik, hogy a vásárosok elmesélnek, eljátszanak egy történetet, mint ahogy azt *Az egérményasszonyban* a komédiások teszik. Ugyanakkor az sem állítható, hogy például Mátyás Zoltán (mint személyes én) Acsu szerepének megjelenítője, mert nem jönnek létre a báb is, én is egy színpadi alak vagyunk stációi. (Míg az „egyét jelölés” minden pillanatban tetten érhető, az „egy színpadi alak vagyunk” csak a cselekvések egymásutánjában, a tör-

ténések folyamatában értelmezhető.) Az egy színpadi alak két megjelenési formája azt jelenti, hogy a színész is, a báb is aktív színpadi lény, de nem egy és ugyanazon pillanatban. Szerencsés esetben mindkét megjelenési forma a keretjátékból nőhetett volna ki, mint ahogy Mátyás Zoltán már említett tétova gesztusa ennek lehetőségét sejtette is.

Az előadás egy pontján az Acsut játszó színész és a főhős szerelmét, Emány hercegkisasszonyt alakító színésznő leteszi bábját, s úgy ülteti el az árpamagokat, hogy azokat a nézőknek kezdi osztogatni. Mivel korábban nem született meg az a konvenció, hogy a kettő egy és ugyanaz a színpadi alak – amiben annak is szerepe volt, hogy ugyanaz a színész több figurát játszott, sőt untermankodott is –, nem Acsu és Emány osztja a magokat, hanem Mátyás Zoltán és Badacsonyi Angéla. Vagyis az előadás folyamán végig a személyes én van jelen.

A Ciróka Bábszínház színészei keretjatek nélkül, a személyes ént tudatosan vállalva is eljátszhatták volna a *Kabule kincset*. Ez azonban más színészi magatartást követelt volna tőlük.

KOVÁCS ILDIKÓ

# Pinocchio

■ RENDEZŐI GONDOLATOK ■

**A** helyszín: Románia, az időpont: a diktatúra utolsó szakasza. A szebeni román–német tagozatú bábszínház színész-igazgatója kész tények elé állított: a Pinocchiót kellett színre állítanom. Újraolvastam a könyvet, s rájöttem, miért nem szerettem ezt a történetet. A magja szépségesen varázslatos: Gepetto szeretetből életre kelti az élettelen fabábút. Ami viszont ebből az alaphelyzetből következik, az felnőtt-didaxis, a tiltás és büntetés rémes nevelési sémája: ne hazudj, mert megnő az orrod, ne csavarogj, tanulj jól, mert különben számar lesz belőled.

Egy éjszaka alatt megírtam a magam szcenáriumát, amelyhez egy román író készített dialógust. Verziómban megtartottam Gepetto és Pinocchio szeretetteljes kapcsolatát, a fabábu életre keltésének csodáját, de a továbbiakban eltértem a könyvtől: az érző, beszélő bábút meg akarják venni, hogy pénzt keressenek vele; ellopják, kézről kézre adják, kiszolgáltatják a cinikus érdekeknek, az agresszióknak. Persze bizonyos tekintetben ez is didaktikus, de az előadás hatása nagymértékben feledtette a szcenárium hibáit.

Az előadásban Gepetto és a bábok tündére ember, Pinocchio fabábu, a bábszínház tulajdonosa, a fafejűek iskolájának tanára, a Vidám Park igazgatója, a róka és a macska pannotikumfigura-szerű, stilizált emberbáb, Pinocchio barátai – Arlecchino, Colombina és Pulcinella – klasszikus kesztyűs bábuk voltak. A fafejűek iskolájának „növendékei” mellszobor jellegű műgyermekek, akik a fejükbe szerelt kazettáról mechanikusan ismételték a tanár blabla szövegét. A figurák hierarchiája – ember-ember, ember-báb, életre kelő báb, kesztyűs báb, robot jellegű élettelen báb – tartalmi, gondolati, eszmei megalapozottságot fejezett ki. Ezt azért hangsúlyozom, mert az utóbbi két évtizedben divattá vált, hogy a bábszínházban a bábok mellett – sőt, nemritkán: helyett – a színészember válik főszereplővé, s a bábú csak ürügy a magamutogatásra. Ha az ember megjelenésének nincs dramaturgiai funkciója, akkor ez a megoldás a bábozás elárulása, s an-

nak jelzése, hogy a játékos nem hisz a bábú művészi erejében.

Pinocchio körülbelül nyolcvancentis, embergyermekek jellegű fabábu volt, akivel a gyermekek azonosulni tudtak, szerették őt, izgultak sorsa miatt, védelme érdekében félelem nélkül szálltak szembe a sötét szemüveges, félálarcos gonoszokkal. Az előadás olyan erős érzelmi reakciót, együttérzést váltott ki, amelyet eddigi munkám során soha nem tapasztaltam, s ami egy ponton fizikai cselekvésbe csapott át.

Ismerjük a báb- és gyermekszínházakban szokásos interaktív módszereket, amikor például a színpadi kérdésekre kórusban válaszoltatják a gyermekeket. Ezt Kolozsváron a „gyermekek bégettetésének” neveztük, s igyekeztünk elkerülni. Művészileg értékebb, ha a gyermekközönség – veleszületett igazságérzetének engedelmessége s az átélés hatására – a jó és rossz konfliktusában a színészek provokálására vagy (ez még jobb) spontán módon fejezi ki érzelmeit, vezeti le indulatait. A *Pinocchio*-ügy által kiváltott reakció egyik kategóriába sem sorolható. A gyermekek olyan felelősség- és igazságérzetről, bátorságról tettek tanúbizonyságot, amire nagy szükség volna a felnőttek társadalmában.

Ez a reakció kiélezetten veti fel az alkotók felelősségét, hiszen távolról sem mindannyian, hogy mivel váltunk ki ilyen erős hatást. Hány olyan előadást látunk, ahol a zsúfolt terem egy emberként üvölt, s az alkotók éppen úgy, mint a pedagógusok