

**ART LIMES**  
BÁB-TÁR XVII.  
**2014.2**  
TATABÁNYA



## TARTALOM · CONTENTS

### 1. IN MEMORIAM

- 5 Balogh Géza: A kezek és a tárgyak költészete. *Yves Joly (1908–2013)*  
 | *Géza Balogh: The Poetry of Hands and Objects. Yves Joly (1908–2013)*

### 2. PORTRÉGALÉRIA · PORTRAIT GALLERY

- 15 Massimo Schuster: Jegyzetek a bábszínházról  
 | *Massimo Schuster: Notes on the Puppet Theatre*

### 3. BÁB ÉS SZÍNHÁZ · PUPPET AND THEATRE

- 37 Somogyi Tamás: A fülcimpa és a kifejezés. *Romeo és Júlia a Harlekin Bábszínházban*  
 | *Tamás Somogyi: The Earlobe and Expression. Romeo and Juliet in the Harlekin Puppet Theatre*
- 41 Katja Spiess: Metszéspont. *Portré a lipcsei Lindenfels Westflügel Színházról*  
 | *Katja Spiess: Intersection. Portrait of the Lindenfels Westflügel Theatre of Leipzig*

### 4. VÁSÁRI BÁBJÁTSZÁS · THE FAIRGROUND PUPPETRY

- 45 Henryk Jurkowski: Vásári bábok és bábhagyományok  
 | *Henryk Jurkowski: Fairground Puppets and Their Traditions*
- 55 Kékesi Kun Árpád: A vásári bábjátszás hazai és nemzetközi helyzete  
 | *Árpád Kékesi Kun: The Domestic and International Situation of Fairground Puppetry*
- 69 Jaroslav Blecha: Vándor marionettjátékosok.  
 A cseh bábszínház hagyományának megalapozói  
 | *Jaroslav Blecha: Itinerant Marionette Players.  
 The Founders of Traditional Czech Puppet Theatre*



- 79 Novák Ildikó: Az idő lenyomatai. A román népi bábjáték hőse, Vasilache  
| Ildikó Novák: *The Imprints of Time. The Hero of Romanian Folk Puppetry, Vasilache*
- 97 Eleanor Margolies: Boldog születésnapot, Mister Punch!  
| Eleanor Margolies: *Happy Birthday, Mister Punch!*
- 103 Martin Reeve: Punch és Judy: Figurák egy tájképen  
| Martin Reeve: *Punch and Judy: Figures in a Landscape*
- 111 Stéphanie Lefort: Hogyan fedezte fel Laurent Mourguet Guignolt és milyenek mutatkozik ma?  
| Stéphanie Lefort: *How did Laurent Mourguet Discover Guignol and What is He Like Today?*
- 119 Moreno Pigoni: A commedia dell'arte mélységei. Néhány megjegyzés a commedia dell'arte bábjairól  
| Moreno Pigoni: *The Depths of Commedia dell'Arte. Some Notes on the Puppets of Commedia dell'Arte*

## 5. SZÍN-TÉR · PUPPETS TO THE FORE

---

- 129 Ölbei Lívia: Vén kamaszok, személyesen.  
A bábu sosem hagy cserben: Fejezetek Kovács Géza vándorkönyvéből  
| Lívia Ölbei: *Old Adolescents, in Person. The Puppet Never Lets You Down: Chapters from Géza Kovács' Wandering Book*

## 6. KINCS-TÁR · TREASURE CHEST

---

- 141 Balogh Géza: Az utolsó lakókocsi.  
Szlovák dokumentumfilm Közép-Európa vándorbábjátékosairól  
| Géza Balogh: *The Last Caravan. Slovakian Documentary Film about Itinerant Puppeteers in Central Europe*
- 147 B. G.: A Népliget szerelmesei  
| G. B. : *The Lovers of Népliget*

**Balogh Géza****A KEZEK ÉS A TÁRGYAK KÖLTÉSZETE****YVES JOLY (1908–2013)**

**„Van a tárgyagnak könnyük. Érzem olykor,  
hogy sírnak a szobámban nesztelen;  
sötétedő, sejtelmes alkonyokkor  
bús lelküket kitarják meztelen.”**  
*Babits Mihály: Sunt lacrimae rerum*



Tenaud fotója Yves Joly-ról

Az 1958-ban, Bukarestben megrendezett I. Nemzetközi Bábfesztiválon robbant be a köztudatba, és szabott új utat az európai bábjáték fejlődésének. Újra fogalmazta a bábról és a bábjátékról vallott nézeteket. Ő tette meg az első komoly lépést a manapság annyira divatos tárgyjáték irányában. Hadat üzent az embert utánzó báboknak. Elvetette mindazt, ami addig a bábjáték legfőbb vonzerejét jelentette: hogy a bábu *majdnem* olyan, mint az ember. Miközben sűrít és általánosít, hiányzik belőle minden esetleges és egyedi. Yves Joly nem illúziót kívánt keltetni. Új világot teremtett, amelyben a *mimézis* helyébe az élettelen tárgyak költészete lép.

Színinövendék korában, Blattner Géza párizsi báb-színházában, az *Arc en Ciel*-ben került kapcsolatba a bábjátékkal. (Blattnerék előadásain a Comédie Française fiatal színészei és növendékei mondták a szöveget a franciául erős magyar akcentussal beszélő társulat tagjai helyett.) A német megszállás idején, 1943 elején nyitotta meg önálló *Pásztor-színházát*, a Théâtre du Berger-t, Georges Croses *A hetedik nap* című karácsonyi játékaival, amellyel egész Franciaországot beutazta. A párizsi gyerekek és felnőttek számára a *Noé bárkája* című műsort mutatta be. A négytagú társulat első produkciói még hagyományos bábokkal készültek.

Később párizsi kabarékban lépett fel etűdjével. „A párizsi kabarék az új színház laboratóriumai” – írta 1954-ben az *Arts et Spectacles* című folyóirat Ionesco, Adamov, Beckett és az abszurd színház többi párizsi képviselőinek ihlető forrására hivatkozva, Cocteau sanzonjaira, egyfelvonásosaira utalva. „A párizsi kabarék közönsége mindig hajlamos volt unatkozni, ha nem lehetett tanúja újabb és újabb formai kísérleteknek” – állapította meg a cikkíró. Ez a kényszerítő erő segített megteremteni korábban olyan műveket, mint Cocteau *Ökör a háztetőn* című pantomimje (vagy ahogy ő nevezi: „mimoszdrámája”), *Az Eiffel-torony mátkapárja* című egyfelvonásosa és a Poulenc jóvoltából az opera műfaját is megújító *Emberi hang* című monológ. Ebbe a különleges közegbe csöppenne teremtette meg a maga költői tárgyjáték-színházát Yves Joly.

Egyik etűdjében esernyők szerepeltek. Két régmódi, ezüstnyelű öreg esernyő között egy világos színű napernyő jelent meg a paravánon. Aztán belépett egy kecses férfiernyő, és udvarolni kezdett a lánynak, majd megszőktette. A kétségbeesett szülők a rendőrséghez fordultak: két egyforma, börtokba bújtatott ernyő-detektív jelent meg. Szimatolni kezdtek. A szálak egy mulatóba vezettek, ahol tarkafodros napernyő-lányok kánkánt táncoltak. A szerelmespár menekülni kezdett, a rendőrség a nyomukban. A végén természetesen minden jóra fordult, a zord szülők áldásukat adták a frigyre. Begördült egy hintó: a kerekei és minden alkatrésze ernyőkből volt. Az egyik kerékből sísteregve kiszállt a levegő, vagyis a nézőtér felé fordított ernyő lassan elkezdett

becsukódni. Az egyik nyomozó pumpálni kezdte, a kerék-ernyő nyílt-csukódott. Aztán a nászmenet elindult az oltár és a boldogság felé.

Miniatur drámáiban előszeretettel alkalmazta a bábjáték legfontosabb eszközét, az emberi kezét. Az üres színpadon, fekete háttér előtt megjelent egy kéz meg egy fehér kartonlap. A kéz összetekerte a papírt, hengert formált belőle, majd kockás sapkát biggyesztett rá. A „nyaka” köré színes sálát kötött. Készen volt az Első Apacs. Egy másik kéz újabb papírlapot húzott elő, összetekerte, gyűrött nemezkalapot, kendőt rakott rá. A Második Apacs is elkészült. Most már ketten együttesen hozták létre a Nőt. Az ő fejére lefátyolozott kalap került, ő is kapott egy színes kendőt. A két apacs közeledett hozzá, évdött vele. Hol az egyik szorította magához, hol a másik. A nő védekezni próbált. Az egyre vadabb dulakodásban leesett a lefátyolozott kalap és a sál. A két apacs előbb kicsavarta a papírtekercest, majd apró darabokra tépte. A papírdarabokat teátrális mozdulattal kidobták a nézők közé. Aztán vadul egymásnak estek. Leröppöltek a fejedők meg a sálak. A két férfi-papírtekerces is darabokra szakadt. A semmiből lettek, semmivé lettek.

A *Les Mains Seuls* című szomorú jelenet egy szerelmespárról szól, akik a szabadságot keresték. Fehér kesztyűs kezek úszó halakat imitáltak. A parton két színes kesztyűs kéz jelent meg: a férfi sötét színekben, a nő tarka öltözékben. A férfi gyengéden vetkőztetni kezdte a nőt: lassan kigombolta a régimódi kesztyű gombjait. Lehúzta róla a kesztyűt, a hölgy alsóneműben, azaz fehér cénakesztyűben állt előtűnk. Most a nő kezdte lefejtetni a férfikézről a kesztyűt. Alatta ő is fehér cénakesztyűt viselt. Átölelték egymást, gyors iramban a fehérenemű is lekerült róluk. A két kéz szégyenlősen összehúzódott. Belevetették magukat a vízbe, átúsztak a tulsó partra. Odaát lomhán-boldogan elnyúltak a paravánon, sütkeztek a reflektorok fényében. Néha megsimogatták egymást, összebújtak.

A tulsó parton két szürke kesztyű jelent meg: a rendőrei. Katonás léptekkel jártak fel-alá. Amikor megpillantották a színpad tulsó szélén a pöre emberpárt, megtorpantak. Összenéztek: eljött a cselelés ideje. A szeméremért meg kell torolni. A két szürke

kéz kérelhetetlen hívó mozdulatot tett. A pucér pár rémülten felpattant. A nő szégyenlősen a férfi mögé húzódott. Aztán engedelmesen beugrottak a vízbe, visszaúsztak a másik part irányába, ahol a Rend és a Törvény várt rájuk. Az Éden elveszett.

Főművét, az ugyancsak néhány perces *Papírtregédiát* papírból kivágott síkfigurák játszották. A nő főszereplőnek holdsarló formájú, narancsszínű feje és kék teste volt. Párja, szerelme hasonlóan egyszerű, de „férfiasabb” formájú figura. A sarlófejű pár szerelmi táncot lejtett: összesimultak, önfeléd bódulatban borultak egymásra, majd elváltak. A férfi elment. A lány mögött feltűnt három agresszív papíralak: egy vörös, egy lila és egy méregzöld, hosszúka fejű, öregembernek ható lény. Eltűntek, majd egyikük visszatért; a papírfigura testéből – az addigi papírkéz helyén – előbújt a játékos valóságos ujjai: egy ollót tartva közeledett a nő felé. Mögéje lopódzott, gyors mozdulattal kettévágta a fejét, majd elsielt. A nő a paravánra hanyatlott, meghalt. Visszatért a szerelmes férfi figura, észrevette kedvesét. Ráborult, zokogott, felemelte, magához ölelte. Az iménti gyilkos visszatért, ujjai közt most egy égő fidibuszt tartott. A férfihöz lépett, meggyújtotta. A szerelmesek elégtel.

Yves Joly jelenetei banális történeteket dolgoztak fel, akár a francia kabaré sanzonjai. Művészetének újszerűsége nem a dramaturgiájában, hanem eszközeiben és ábrázolásmódjában rejlett. Műfaji tisztaságával, lehetfinom humorával és hamisítatlan párizsi charme-jával bűvölte el közönségét. Az ernyők „jellemábrázolása” végig tiszta és világos volt. Úgy jelenítettek meg emberi tulajdonságokat, hogy egyetlen pillanatra sem szűntek meg önmaguk lenni. Nem léptek ki esernyő voltukból, olyan cselekvéseket hajtottak végre, amelyekre csak egy ernyő képes. A papírfigurák is mindvégig papír-mivoltuk szerint éltek és viselkedtek. Ellenfelük az olló és a tűz volt. Megsemmisülésük éppen azért tudott megrendíteni, mert valóságos tűzben valóban elégtel. A végletes stilizáció és az anyag valóságága együttesen teremtette meg azt a sajátos színpadi igazságot, amely kizárólag a bábjáték műfaji sajátossága. Jolynál a tárgy és az élettelen anyag nem csupán megelevenedett, de legjellemzőbb tulajdonságai által vált a dráma hordozójává.



Egy generális feje az *Autodafé* című előadáshoz, 1972



Yves Joly az *Esküvő* című előadás bábjaival



Énekesnő feje szivacsból



Joly műhelyszála Bouville-ban

*Papírtagédia,*  
1956



*Esküvő (La noche),*  
1961

*Esküvő (La noche),*  
1961



Kezek, 1957



Hogy matuzsálemi kort ért meg, az valamiféle biológiai csoda. Hogy századik születésnapján levélben köszönthettük az UNIMA Ausztráliában tanácskozó küldöttsége nevében, az a sors adománya. Nem az ő érdeme, hogy egy évszázadnál hosszabb élet jutott osztályrészéül. De az igen, hogy az utókor nem tudott túllépni rajta. Remekműveit nem lehet meghaladni. Rajta kívül csak egy másik matuzsálemi kort megért zseni, Obrazcov jutott el – egészen más irányból, egészen más eszközökkel – a végállomá-

sig. Az ő nagy felfedezése kétkezes magánszámokban rejtett: amikor a játékos két keze két ember kapcsolatát volt képes eljátszani. Ő a mutatoujjára ültetett csupasz golyókkal jutott el a korszerű bábjátékszás lényegéig, a bábu *szubsztanciájáig*. Joly papírból és használati tárgyakból teremtette meg örökérvényű metaforáit. Obrazcov és Yves Joly legyőzte az emberi test anatómiáját. Tovább már nem lehet menni. Innen vagy vissza kell fordulni, vagy mindent előlről kezdeni.

## THE POETRY OF HANDS AND OBJECTS

This article commemorates the great French puppeteer, Yves Joly, who died last year. Joly burst onto the scene in 1958 when he organized the First International Puppet Festival in Bucharest, making way for new developments in puppetry. He took the first major steps towards object theatre, which has become so popular all over the world today. He created a new world in which objects replaced the imitation of humans on stage. He used paper, gloves, umbrellas and other devices to create his contemporary and everlasting metaphors.



Utcai felvonulás bábja, 1976



Turnén 1970-ben a Bread and Puppet együttessel



Vancouverben, 1971.  
Fotó: Fred Iltis

**Massimo Schuster****JEGYZETEK A BÁBSZÍNHÁZRÓL**

Az utolsó harcos, 2006. Bábok: Roberto Abbiati.  
Fotó: Alessandro Banducci

63 éves vagyok. Ebből 44 évet töltöttem a bábszínház világában. Mintegy harminc előadást készítettem, ezeket mintegy 3-4000-szer adtuk elő a világ 58 országában, öt alkalommal rendeztem más színházakban. Ehhez még hozzátehetek néhány, iskolában tartott előadásorozatot Franciaországban és Lengyelországban, számos konferenciát, szemináriumot és workshopot Európában, Afrikában és Ázsiában, néhány kiállítást, néhány díjat, sok-sok cikket, pár könyvet.

Sok ez? Kevés? Nem tudom. De mindenesetre több, mint amiről 19 évesen álmodhattam kifelé jövet a milánói Piccolo Teatróból, azzal a reménnyel, hogy egyszer színész leszek. A 60-as évek végén voltunk. A világ forrongott. Néhány évvel azelőtt Berkeleyben, Californiában fiatalok csoportjai újtárra indítottak

egy nagy polgárjogi mozgalmat, mely rövidesen a faji megkülönböztetés és a vietnami háború elleni küzdelmekbe torkollott. '66-ban Mao Ce-tung meghirdette a katasztrofális Nagy Kulturális Forradalmat. '68-ban, egy évvel a San Franciscó-i szerelem nyara után, Párizsban kirobbantak a diáktüntetések, a Francia Május. '68-ban a szovjet csapatok bevonultak Csehszlovákiába, ahogy tették azt 12 évvel korábban Magyarországgal is. '67-ben zajlott a monterey-i popfesztivál, '68-ban a Wight-szigeti fesztivál, '69-ben Woodstock. Fiatalok milliói olvasták Ginsberget és Kerouacot, Marcuse-t és Reichet, hallgatták Leonard Cohent, a Who-t, a Doors-ot és Joan Baezt. A hippizmus mozgalom és a feminista mozgalom teljesen új dolgok voltak, felfoghatatlanok bármilyen oldalhoz tartozó konzervatív számára.

A világ változóban volt, és vele változott a színház is. Jerzy Grotowski Európában, Julian Beck, Luis Valdez és Peter Schumann az Egyesült Államokban, Ariane Mnouchkine Franciaországban, Eugenio Barba Dániában és Dario Fo Olaszországban nem csak hogy az összes addig látottól különböző előadásokat készítettek, de alapjaiban változtatták meg a színház gyártási struktúráit és terjesztési módjait. Nehéz ezt elmagyarázni annak, aki nem élt azokban a mámoros években, vagy aki nem olyannak élte meg, amilyenek voltak, hogy mennyire izgalmas és vad, intenzív volt az az időszak.

1969-ben Milánóban találkoztam a Bread and Puppet Társulattal. Nem érdeklődtem különösebben a bábok iránt, de azonnal elbűvölt mind a formája, mind a tartalma annak, amit láttam: formájában a megszokott középkori külsőségek keveredtek a provokatív, ritmikus és magyarázó kísérletekkel; a tartalom sejtelmesen tudta egyesíteni a politikát és a metafizikát, az etikát és a társadalmi elhivatottságot, a hagyományt és azt, hogy szomjaznak a változásra.



Enrico Baj műhelyében, 1985 körül. Fotó: Angelo Baj



Übü király figurájával, 1986. Fotó: Dino Vittimberga



Illász, 1988. Bábok: Enrico és Andrea Baj. Fotó: Brigitte Pougeoise

Szemernyi megbánás nélkül hagytam faképnél azonnal színészi ambícióimat, hogy lelkesen követessem ezt a bizonytalan hippicsoportot, mely – úgy tűnt – elutasít minden megalkuvást, származának akár a nyugati fogyasztói társadalomból, akár az immár roskadozó marxista ideológiából.

Nem a bábok iránti szerelem miatt kezdtem el báb-színházzal foglalkozni, hanem mert a színházcsinálásnak ebben a különleges formájában láttam meg azt a lehetőséget, hogy egyes szám első személyben vehetek részt a világ változásában, melyet sok tekintetben, talán túlzott optimizmussal, megvalósíthatónak hittem. Több volt ez művészi kérdésnél, számomra ez politikai kérdést jelentett.

Ebből a szempontból a mérleg 44 év után, nem a legjobb. Persze, a berlini fal leomlott, egy afro-amerikai ember ül a Fehér Házban, az apartheid Dél-Afrikában csupán egy rossz emlék, a nyugati nőknek olyan jogaik vannak, amilyenek azelőtt sosem lehettek; de azóta is vannak háborúk, terjed a terrorizmus, [...] Afrika kizsákmányolása soha nem zárult le, és a sort folytathatnánk...

Idővel megtanultam szeretni a bábszínházat, és azt, hogy büszke legyek rá, hogy ennek a nagy családnak a tagja lehetek. Már a 80-as években azt írtam, talán kissé provokatív módon, hogy a színészek színháza kicsinyített formája a bábszínháznak. Bizonyos szempontból ezt komolyan is gondoltam. Hiszem, hogy a bábok hagyományos, ikonikus, totemisztikus értékeket öltönek magukra, ameddig egy színész soha nem juthat el. Franciául, angolul, spanyolul, németül (nem tudom, hogy van magyar nyelven) a "játszani" igét használjuk a színész munkájának leírására. Játszani – szép szó, persze; de míg a színész eljátszik egy szerepet, addig a báb maga a szerep. Annyival több, hogy nem próbál meg az emberre hasonlítani, inkább az embernek lesz nagyhatású, szétfeszítő, költészettel és elhivatottsággal teli metaforája. 2005-ben *Az utolsó harcok* című előadásomhoz ezt írtam: „Íme a vér, a bábok nyersanyaga. A televízió ellentéte, mely diadalmasan a tűrhetetlen «igazság» elérésének illúzióját adja. A bábokat is a halál és a vér táplálta évszázadokig. De ez csupán stilizált, poetizált erőszak, más, kisebb, mint mi, a szemünk előtt zajlik,

*velünk él, segít, hogy megszabaduljunk a valódi erőszaktól, hogy kinevethessük azt, míg a dühöngő félreértések a televízióban nem tesznek mást, mint megszövik azt a hálót, mely végül csapdába ejt minket. Vissza kell adni a vért a báboknak, meg kell tanítani a bábjátékosokat kegyetlennek és fáradhatatlannak lenni, s legyen a bábelőadás rémálomszerű azért, hogy az igazi álmaink nyugodtabbak lehessenek.”*

## A szöveg

Azt, hogy valaki szerepet játszik, az én anyanyelvemen, olaszul, úgy mondjuk *recitare*, azaz újra idézni, újra elmondani. Ez a színház másik feladata, nem annyira játék, mint inkább egy szöveg újbóli átvétele. Talán mert olasznak születtem, de az előadásaim mindig egy szövegből indultak ki.

Manapság egyre terjed az az elgondolás, miszerint a bábszínház elsősorban látványelemekre épülő előadásforma. Azonban ha végignézzük mesterségünk történetét, észre vesszük, hogy Japántól Indonéziáig, Itáliától Németorszáig, Nigériától Törökorszáig a báb évszázadok során mindig is szöveg hordozója volt. Csupán az 1700-as évek felvilágosodás kori Európájában, illetve később, az 1900-as években nyugaton az avantgárd művészetekben kezdett gyakran felülkerekedni (de nem mindig!) a bábelőadások tartalmán a forma. Mivel ez nagy különbség, továbbra is azt gondolom, hogy a forma mindenekelőtt érzelmek forrása, míg a szöveg viszi előre a tartalmat, a gondolatokat, elképzeléseket. Persze nincs unalmasabb, mint egy olyan szöveg, melyet nem támaszt alá megfelelő forma, hogy életre keltse azt; de talán igen: az még unalmasabb, ha kifogástalan, de a tartalmat teljesen nélkülözi a forma.

12 éves koromban szerencsémre olyan irodalomtanárom volt, aki felfedeztette és mélyen megszerettette velem az *Iliászt*. Elalvás előtt nyitott szemmel arról álmodtam, hogy találkozom Ajaxszal és Diomédésszel, hogy megfogadom a bölcs Nesztor tanításait, és kerestem a megfelelő szavakat, hogy elmondjam Agamemnónnak, milyen utálatos és elviselhetetlen. Azt hiszem,, szerelmes voltam az *Iliász*ba, de amibe igazából szerelmes voltam, az valami több, nagyobb volt,

maga az epikus elbeszélés. Így többé-kevésbé ennyi idős koromban egyszerre olvastam Alexandre Dumas-t, Robert Stevensont és Walter Scottot, néztem John Ford, William Wyler és Howard Hawks western filmjeit, és ugyanazt a lelkesedést találtam: a muskétások vadregényes kalandjai, a középkori lovagok és a magányos cowboyok mind az én életemről beszéltek, és segítettek, hogy el tudjam viselni azt, sokkal jobban, sokkal többet segítettek, mint bármilyen iskolai vagy szülői nevelés. Ezekhez az emlékekhez kell még számítanom azt a *Hamlet*-előadást, amelyet a televízióban láttam (11-12 éves lehettem). Ez mindörökké megismertette és megszerettette velem Shakespeare-t. Hiszem, hogy a bábok természetüknél fogva epikusak, s csupán a bábjátékos félreértése változtathatja olcsó szórákozássá, gyerekek időtöltésévé.

### Kapcsolatom a bábbal

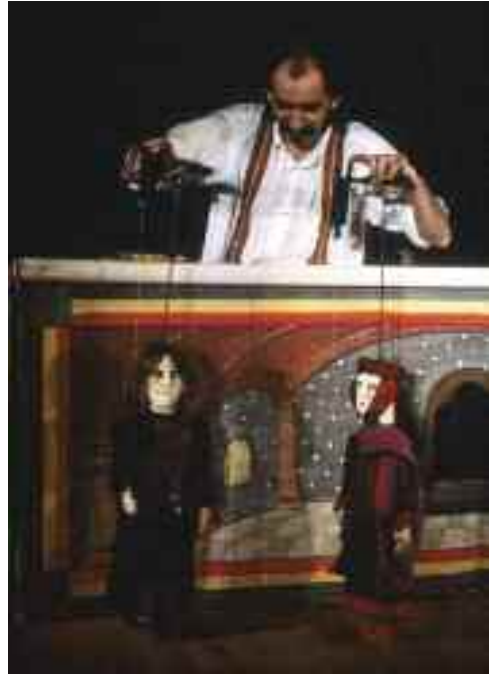
A francia-román kritikus, Georges Banu írta a munkámról: „Schuster [bábjai mellett] *partnernek tűnik. Mivel ezek nem szereplők, megjelenésük a színészt/előadóművészt imitálja, a bábosnak semmilyen felső hatalma nincs fölöttük: formázható az életük, és Schuster megadja nekik egy pillanatra egy másik, drámai élet kiváltságát. (...) Hasonlatosan a gidajuhoz [a japán bunraku narrátor-énekese], Schuster színre viszi az erejét, az izzadságcseppek megnedvesítik az arcát, ahogy a japán mesterét is. Minden értelmezés túlzó, minden erő és elhivatottságot követel. A bábok kimerítik a művész energiáit, szó szerint kiüriti őt az előadás. A megformázás, az animálás elszívja a báb mozgatójának energiáit. Valamiféle csere és átadás zajlik közöttük, és amihez asszisztálunk, az a megosztás élménye.”*

Mély tisztelettel vagyok a bábok iránt, és ez arra sarkall, hogy soha ne próbáljam meg arra kényszeríteni őket, amit én akarok, hanem azon vagyok, hogy megértsem azt, amit ők tudnak és ők akarnak tenni. Természetesen a bábnak ezt a tiszteletet ki kell érdemelnie. Így aztán képtelen vagyok olyan bábokkal dolgozni, melyeket nem találok szépnek, érdekesnek és kifejezőnek. Ezért több mint harminc esztendővel ezelőtt felhagytam a bábok készítésével, mikor végre megérttem, hogy soha nem leszek alkalmas másra,

csak átlagos bábokat készíteni, ugyanolyanokat, mint mások, talán csinosakat vagy kedveseket, de soha nem elég erőteljeseket. És akkor kezdtem festőkhöz, szobrászokhoz és látványtervezőkhöz fordulni, akik távol vannak a bábszínház világtól, akik mindig teljesen mozgathatatlan figurákat hoztak nekem a bábszínházba, de pont ezért voltak maximálisan ösztönözők, motiválóak. Lehetőségem nyílt ezekben az években olyan művészek teremtményeit életre kelteni, mint Enrico Baj, a Di Rosa fivérek, Joan Baixas vagy Roberto Abbiati, ez megtiszteltetés volt számomra. És talán nem véletlen, hogy a legcsúnyább, legelhibázottabb előadásom, a III. Richárd tragikus története, pont az az egyetlen előadás volt, amelyben bábszínházi szakemberek készítette bábokat használtam.

Az egyik könyvemnek a címe: *Ave Marionetta*, tudatosan emlékeztet a szentségre (*Ave Maria*), másrészt valami földre, valami hús-vér valóságra (*Ave Caesar, morituri te salutant*).

Az elbeszélésről, epikáról beszéltem. Hiszem, hogy a bábok lényegükben elbeszélők, és hogy epikus történetek elbeszélésére teremtettek, klasszikus és modern történetekére egyaránt. 12 évig jártam a világot az *Übü király* kb. 50 bábjával, melyeket Enrico Baj készített mechanikus technikával. Indonéziában a közönségnek nem esett nehezére felismerni a fém Übü királyban Suharto diktátort, Romániában Ceaușescu bukása után négy hónappal minden jelenlévő Kárpátok géniuszával és feleségével azonosította Übü papát és Übü mamát. Ez az epikus szerepek nagysága: nem úgy készítették őket, hogy hasonlítsanak valakire, de mindig van valaki, aki hasonlít rájuk. Ugyanez igaz a bábokra is: nagyobbak, mint mi, örökebbek, fontosabbak, megengedik, hogy azonosítsuk magunkat velük, hogy a vállukra helyezzük egy-két órára emberi problémáinkat, és megvisszatalódva, megerősödve, kijózanodva jöjjünk ki az előadásról. Ez miért nem lehetséges a színészek színházában? Azért, mert egy színész, bárki is legyen az, mindig túlságosan hozzánk fog hasonlítani, lehetetlenné téve azt, hogy mi hasonlítsunk őrá. Az elméletek legjobbjában is a színész képet ad a mi életünkről, de soha nem lesz képes megadni azt a sokkal fontosabbat, hogy egy darabig ő élje a mi életünket, és megszabadítson a terheinktől.



*Macbeth tragikus históriája.* 1984. Bábok: Massimo Schuster és Marion David. Fotó: Brigitte Pougeoise



*III. Richard tragédiája.* 1990. Bábok: Nino Cuticchio, Enzo Moavero



*Übű király*, 1983. Bábok és foto: Massimo Schuster





*Übű király, 1984. Bábok: Enrico Baj. Fotó: Brigitte Pougeoise*



## Gyerekek

Az eddig elmondottakból talán az is kitűnik, hogy az elmúlt 44 év alatt miért nem készítettem soha előadást gyerekek számára. De tekintve, hogy a gyerekeket azóta is, legalábbis nyugaton, a bábók természetes közönségének tekintik, szeretnék megállni egy pillanatra ennél a gondolatnál.

A gyerek mint önmagában való entitás csupán a 19. század találmánya. Egészen addig kicsi felnőtteknek tekintették őket, szüleikhez hasonló jogokkal és kötelezettségekkel. Ha ott voltak bábszínházi előadásokon, vagy elbeszéléseket és meséket hallgattak, azt a felnőttekkel együtt tették.

Nem véletlenül beszélek elbeszélésekről és mesékről, hiszen J. R. Tolkien, *A gyűrűk ura* szerzője, de elsősorban oxfordi bölcsészprofesszor, erről ezeket az alapvető sorokat írta: „Azok között, akik eléggé bölcssek ahhoz, hogy ne tartsák a meséket valami kártékony dolognak, úgy tűnik, uralkodik az a vélemény, hogy természetes kapcsolat van a gyermeki lélek és a mesék között, ahhoz hasonló kapcsolat, mint ami a gyerekek és a tej között van. Azt gondolom, ez tévedés; még a legjobb esetben is hibás vélekedésnek tulajdonítható, és általában azok terjesztik, valamilyen személyes (talán gyermekkori) okból, akik egyre inkább úgy vélekednek a gyerekekről, mint különleges lényekről, majdhogynem, mint egy külön fajról, ahelyett, hogy egy külön család, illetve az emberiség nagy családjá, általában normális, meglehetősen éretlen tagjainak tartanák. Az, hogy a gyerekekről a mesékre asszociálunk, az igazat megvallva, hazai történelmünkéből fakad. A modern irodalom világában a meséket kizárólag a gyerekszobákhoz kötötték, épp úgy, ahogy a játszószobába száműzünk egy régi, ódivatú bútort, elsősorban, mert a felnőtteknek nem tetszik, és nem számít, hogyan bánnak vele. Ez nem a gyerekek választása. A gyerekek, mint osztály (ahogy nem is azok, csupán praktikus szempontok alapján odarakták őket) se nem szeretik jobban, se nem értik jobban a meséket, mint a felnőttek; és nem szeretik jobban, mint annyi más dolgot. Fiatalok, növekednek, farkasétvágyuk van és természetes, hogy nagyon értékeli a meséket. De persze van néhány gyerek, ahogy néhány felnőtt is, akiknek kifinomult ízlése van az ilyesmire. És ha egyszer

*az van, akkor ez a kifinomultság se nem kizárólagos, se nem uralkodó. Hiszem, hogy ez az ízlés nem jelenne meg kisgyermekkorban művészi ösztönzés nélkül; és ha veleszületett, sosem alszik ki, az életkorral nő. Való igaz, korunkban a mesék általában gyerekeknek íródnak vagy nekik valók. De ugyanez a dolog történhetett volna a zenével, a költészettel, a regényekkel vagy a tudományos szakkönyvekkel. Vesélyes folyamat, még akkor is, ha szükségszerű. Az igazat megvallva ez olyan folyamat, amely kizárja a katasztrófát, de csupán annak a ténynek köszönhetően, hogy a művészet és a tudomány nem kizárólag a gyerekszobához tartozó fogalmak; a felnőttek nem visznek be mást a gyerekszobába, csak a felnőtt világ azon elemeit és ízlését, mely szerintük (és ebben sokszor súlyosan tévednek) megfelelőek a gyerekek számára. A kizárólagosan a gyerekszobában hagyott dolgok közül mindnek súlyos kompromisszum lesz a következménye. És az, ami egy szép asztallal, egy szép képpel vagy egy hasznos tárggyal (mint a mikroszkóp) történhet, mindössze annyi, hogy megrongálódik vagy eltörik, ha netalán túl sokáig marad őrizetlenül. A felnőttek művészetéből száműzött mesék elpazarlódnak, méghozzá pont olyan mértékben, amilyen messzire száműzték őket.”*

Szeretném megkérni önöket, hogy olvassák el még egyszer ezt a Tolkien-idézetet, a mese szót pedig helyettesítsétek be a bábszínház szóval. Meglátják, működik.

Az, hogy soha nem készítettem előadást gyerekek számára (pedig szinte minden rendezésemnek voltak iskolai előadásai is), az nem ennek a publikumnak a lebecsülése (bennem olyan nincs), hanem annak a velem született hiányosságnak tudható be, hogy képtelen vagyok egy speciális közönség részére előadást készíteni. Ha a gyerekek egy külön réteg lennének, miért nem azok az egyetemi tanárok, a villanyszerelők, vagy a magyar Alföld lakói? És ha azok lennének, mennyivel lenne jobb? Gondolják el, minden közönségrétegnek külön előadást kellene készíteni? Gondoljuk csak végig, túl kellene jutnunk olyan akadályokon, mint például a mindenki számára érthető közös nyelvezet, mely hozzásegítene annak megértéséhez, hogy mindannyian a közös emberiség családjához tartozunk.

Előadtuk a *Mahábháratát* Kongóban és Lappföldön, *A három testőrt* Santo Domingóban és Mauritániában, a *Charta* című darabomat Braziliában és Kenyában. Soha senki nem mondta, hogy az éppen látott darab nem pont hozzá szól. Azt mondták, hogy szép volt az előadás, vagy azt, hogy csúnya, vagy érdekes, vagy unalmas, de azt soha, hogy valaki más számára készült. Amit legtöbbször hallottam falnőttektől és engem mindig megnevetetett: „*Jó előadás volt, és egyáltalán nem tűnt bábjátéknak.*” Mintha csak azért, mert bábokkal játszunk el, szükségszerűen valami kisebbségű, gyerekeknek szánt dolog lenne.

### Származás

Az a bábszínház, ami engem érdekel, nem az, ami csak gyerekek számára nyújt szórakozást, de nem is az, mely technikai trükkökkel próbálja rabul ejteni a felnőtt közönséget. Itt kell megjegyeznünk, hogy a nyugati báboknak két őse van: az egyik vallási és hagyományos, a másik világi és kommersz.

Van egy nagy űr az európai bábok történetében, mely a római atellánától egy XII. századi ábrázolásig, egy középkori miniatúráig tart, ezt a képet sok bábtörténettel foglalkozó mű tárgyalja, ekkor, a XII. század elején jelenik meg a kétfajta, vízszintes színórákkal mozgatott *à la planchette*. A hírhedt ezeréves sötétség (ami azért annyira nem is volt sötét) a Római Birodalom bukásától a közép-itáliai városállamok megszületéséig tartott, a korszakot a barbárok betörései jellemezték, majd a feudalizmustól kezdve úgy tűnt, nem volt többé szükség színházra. A városállamok születése azonban új körülményeket teremtett: a városi katedrálisok és fejedelmi udvarok által képviselt politikai-vallási központok köré újfajta néprétegek áramlottak; másrésztől kialakultak a zsonglőrökkel, mutatványosokkal, mindenfajta csepűrágókkal színesített városi piacok, ezekből a kis vásári előadásokból születik meg később a *commedia dell'arte*.

A kép, melyről beszéltem (a *Hortus Deliciarum*ban, azaz *Az örömeik kertje* című képes enciklopédiában található, Herradis von Landsberg apátnő 1170 körül jegyezte le), egy példa a színház elődjére, abban az értelemben, hogy az ábrázolt két kis figura nem

mesél történetet, csak a bábjátékos zenéjének ritmusára táncolnak, a bábos valószínűleg a láb ritmikus mozdulataival mozgatja őket. Emlékszem, láttam valami hasonlót az egyik londoni utamon pár ével ezelőtt, ezen kívül az Egyesült Államokban léteznek, különösen Virginia vidéki területein, a *dancing puppets* nevű játékok, melyekkel még ma is nagyszülők szórakoztatják unokáikat.

Ebből a primitív formából fejlődtek ki lassan a technikailag egyre bonyolultabb, egyre inkább emberarcú figurák. Ezek ismerhetők fel már az 1700-as évek velencei marionettjeiben, illetve a korszak francia és porosz automata bábjaiban, melyeknek ez volt az aranykora.

Emellett a technikai fejlődés mellett egy másfajta báb is született a vallás területén, azokon az előadásokon, melyeket itáliában *sacre rappresentazioni* néven illettek. Elképzelhető, ha nem is bizonyítható, hogy (Mária, ebből ered a marionett szó) körbehorodták a város utcáin, többé-kevésbé rejtett módon el is kezdték mozgatni ezeket a szobrokat, hogy minél nagyobb hatást gyakoroljanak a hívők képzeletvilágára. Azok a bábok, melyek mozgatták a fejüket, karjukat, később a dicshimnusz recitálásán keresztül 'beszélni' kezdtek, először egy, majd több hangon; mígnem lelépve piederstáljukról igazi bábokká váltak. Belőlük lettek a szicíliai marionettek, a *pupi siciliani*.

Nyilván az évszázadok folyamán a kétfajta bábtípus összefonódott formában és tartalomban is, így keltek életre a technika segítségével és élnek napjainkig. Még ma is könnyen észrevehető, hogy a kétféle mozgatóerőből melyik a domináns.

Úgy találom, hogy alapvető különbség van a laikus és a szakrális bábok között: az előbbieket minőségileg előadást kínálnak a közönségnek, formailag kifogástalanok, és amennyire csak lehet, újszerűek; a másik, a rituális, szakrális fajta gyakran formailag kevésbé kidolgozott, egyfajta ünnepre invitálja a közönséget, az a célja, hogy segítse a nézőt jobban megélni ember-voltát.

Mindkét fajta fontos és megvan a létjogosultsága. De az én szívem mindig azokért az előadásokért dobogott, melyekben felismerem a rituális részt és a megosztás szándékát.

## Kleist

Nem tudom, világos-e, amiről beszélek. Hogy érthetőbb legyek, szeretnék mondani valamit egy olyan szövegről, melyet az európai bábosok jól ismernek és nagyon szeretnek: Heinrich von Kleist *A marionett-színházról* című esszéjére gondolok. Egy 1810-ben Berlinben publikált írásról van szó, sokan szeretik, mert úgy tűnik, hogy valami nemes dolognak mutatja be színházunkat, azon túl, hogy egy nagy író és drámaíró, egy nagy európai művészettörténeti korszak, a német romantika képviselője írta.

Valójában Kleist szövege nem a bábokról szól: a marionettek ahhoz kellene, hogy a szerző eljusson egy számára kedves témához, a drámához; a dráma úgy jött létre, hogy az ember evett a Tudás fájának gyümölcséből, és ezáltal elvesztette ösztönösségét. Akkor viszont miként lehet igaz, hogy Kleist egy utcai előadás hatására írta meg ezt az esszét. Számára a bábszínház a köznép számára létrehozott művészi forma. Ebben a bábmozgató nem *bábjátékos*, hanem pusztán egy *gépész*, segédmunkás.. Kleist, az intellektuál ebben a vulgáris, népi formában valami költőt és allegorikusát, de elsősorban valami önkéntelen varázslatot lát, és csupán az ő felsőbbrendű intellektuális állapota engedi meg, hogy ezt a varázslatot felfedezze a gépész mozdulataiban. Nem meglepő, hogy Kleist elborzasztotta Goethét, azt a Goethét, aki a *Faustot* a mítosz számtalan változatát kínáló német bábszínház hatására írta meg.

Hiszem, hogy az összes általam készített előadásban megpróbáltam pontosan az ellenkezőjét tenni annak, amit Kleist ír: valami természetes ösztönzéssel, készítetéssel törekedtem a néző elbűvölésére, hogy cinkosommá, partneremmé és legjobb barátommá tegyem, hogy szemérmesség nélkül mutathassam meg neki munkám minden mozzanatát és arra hívjam, hogy játsszon velem együtt. Gyerekkorunkban azt mondtuk, játsszunk kalózosat, cowboyosat vagy banditást. Közben nagyon jól tudtuk, hogy nem vagyunk se kalózok, se cowboyok, se banditák: egyszerűen csak elfogadtuk, hogy meghatározott időre, a játék idejére, felfüggesztjük kételkedésünket, és elhisszük, hogy az átmenetileg valóságosnak elfogadott világok valóban igazak.

Ez számomra alapvető a színházban, különösen pedig a bábszínházban: valamit játszunk; pillanatnyi hitetlenségünket felfüggesztjük, hogy igazinak tartsuk azt, ami nem az; hogy felnőtt fejjel rátaláljunk arra a szabadság-élményre, melyet évekként azelőtt élvezhettünk, mert gyerekek voltunk, és amikor játszottunk, úgy tettünk, mintha igaz lenne, ami nem az. Így aztán az igazi élmény nem abban van, hogy elhisszük a valótlan, hanem abból fakad, hogy úgy teszünk, mintha egy időre elhinnénk, hogy az a valóság, amit látunk, talán mert szeretnénk, hogy a mindennapi életben is így legyen. Az élet álmom, ahogy Calderón mondja, vagy legalábbis az élet lehet álmom, amennyiben tudunk különbséget tenni álmom és valóság között. Kleist ellenben az illúzió bűvöletébe esik. Nem véletlen, hogy élete öngyilkossággal végződött.

Tolkien (még mindig ő) a kételkedés elfogadott felfüggesztéséről beszél. Az elfogadott szó megváltoztat mindent, lehetővé teszi a valós és mély empátia megszületését a néző és a báb között.

Az illúzió a színházban igenis élményt ad, de sohasem lép túl ezen, mert a nézőt mindig a passzív befogadó szerepébe helyezi. Csak a kételkedés aktív, megegyezéssel felfüggesztése vonhatja be a nézőt az előadásba, hogy felismerhesse önmagát egy párhuzamos valóságban, egy párhuzamos univerzumban, ettől a felismeréstől megkönnyebbül és megvigasztalódik. Felismeri magát abban a párhuzamos világban, felfedezi, hogy mások is felismerik magukat, mint ahogy ő; magányának így egy része feloldódik, és azzal együtt oldódnak a félelmek és a gyengeségek is. Ha aztán ez a felismerés olyan szereplőn keresztül történik meg, aki fájdalmas viszontagságokat él át, akkor igazi katarziszról beszélünk, arról, melyen az ókori klasszikus görög színház is alapul.

Azt fogják mondani, hogy nincs semmi oka annak, hogy hasonlót ne lehetne elérni jól kidolgozott, zsinórokkal mozgatott marionettfigurákkal (példának okáért), olyanokkal, melyekről Kleist beszélt. De van oka, a forma bizonyos egyszerűsége elengedhetetlen a mély emberi tartalom közléséhez. Egy román kori apátság templom lényegéhez tartozó mély lelkeség elképzelhetetlen egy túldíszített barokk templommal



*Kék-fehér-piros és a fekete opera*, 1989. Szerző: Lorenzo Ferrero, libretto: Anthony Burgess. Bábok: Enrico Baj. Fotó: Gigi Ciminaghi





Charta, 1994.



A három testőr, 1995. Bábok: Paolo D'Altan. Fotó Arc-en-terre



Labische: Olasz szalmakalap, 1992. Fotó: Brigitte Pougeoise



kapcsolatban; Bach matematikai linearitása egy gondnoka-szvitben földöntúlibb az ugyancsak csodálatos, stílusában is briliáns Liszt *Grand Galop Chromatique*-jánál; A *háború borzalmi*-ban hiába mutat be Goya mindent szörnyűségesen, végtelenül emberibb, mint Velázquez fenséges királyportréi.

A mesterművek, melyek meghatnak, megindítanak, megkönnyítik az élet elviselését, sosem tökéletes stílisztikai bravúrból születnek, inkább az az érzésünk, hogy a mű egyszerűen készült, szinte természetesen, noha tudjuk, hogy a háttérben olyan technika van, mely évtizedek tanulását, tapasztalatát igényli.

### Hagyomány

A bábfigura egy egyszerű és viszonylag primitív tárgyként jött létre és így is fejlődött. Ikonnak, totemnek, szobornak született. Tökéletesen egyetértek Rezo Gabriadzével, mikor azt állítja, hogy a bábban nem a mozgás az érdekes, hanem mozdulatlanság. Ezért aztán az évek során bábjátékosból olyan személyé váltam, aki csupán a kezében fogja a bábót. Mindig megpróbálok megfelelő időközökkel és ritmussal csinálni, de nem érzem szükségét, hogy statikus testükhöz kifejező gesztust vagy mozdulatokat adjak, melyek behatárolnák őket, és kissé patetikus vagy szomorú emberfigurává változtatnák őket.

Szeretem megfogni a bábokat, mutogatni őket, egyiket a másikkal püfölni, de elsősorban tisztelni szeretem őket azért, amik: az elhivatottságukért, az ötleteikért, a stilizált alteregójukért. Franciaországban, az 1800-as években *montreurs de marionnettes*-ről beszéltek, azaz bábok mutogatóiról. Nekem mindig nagyon tetszett ez a kifejezés. Az én munkám láttatni, megmutatni egy párhuzamos univerzumban játszódó párhuzamos világot, ebben a néző fel fogja ismerni annak a világnak a képét, melyben minden nap él. Tolkien párhuzamos világteremtéséről beszél. A fontos az, hogy a megalkotott szub-univerzum tökéletesen koherens legyen, az öt meghatározó szabályok legyenek világosak, egyszerűek és első pillanattól érthetőek. Ha ez így van, akkor bármilyen történéj is ebben az univerzumban, nem tesz mást, mint képet fest saját magunkról és a mi világunkról. A félelem, amit a tűzokádó sárkány

megjelenésekor vagy egy kegyetlen gyilkosság látán érzünk, nem hat olyan nyomasztóan, mintha ezt mozivászonon vagy a televízió képernyőjén látnánk, hiperrealizmustól átítatva; ellenkezőleg, segít, hogy megszabaduljunk ezektől a félelmektől, megtisztítja álmainkat a rémálmodtól és együttérzéssel gazdagítja nappalainkat.

Ezt próbáltam én is munkám során, anélkül, hogy túl sok illúziót táplálnék, de mindvégig megingathatatlan reménységgel, hogy esténként legalább egy-két néző azzal az érzéssel térjen haza, hogy jobban érzi magát, mint mikor bejött a színházba. Mindez idő alatt, akár nemzetközi hírű festőművészek, szobrászok, látványtervezők alkotta bábok mozgatásával is, de mindig hagyományos bábjátékosnak tartottam magam, és mindig régi nagy mesterekből merítettem ösztönzést, akikkel a világot járva szerencsém volt találkozni.

A '80-as években Indonéziában, Jakartában jártam az *Übü királlyal*. Az esős évszak kezdete volt, az év legmelegebb időszaka, és a Taman Ismail Marzuki színházban nem volt légkondicionálás. Az előadás végén kimerült voltam, pár percre végignyúltam kicsit a földön, ezalatt az asszisztensem elkezdte visszarakni a bábokat a dobozaikba. Mikor felkeltem, fogtam az Übü-bábót, amelyik nagyobb volt az összes többinél, saját külön doboza volt, és elpakoltam. Akkor odajött hozzám egy hetvenes úr, bemutatkozott, mondta, hogy ő egy dalang, azaz tradicionális bábművész. „Őn és én alapjában véve ugyanazt tesszük” – mondta. Látva csodálkozásomat elmagyarázta, hogy a hagyományos indonéz előadásokon az összes bábót egy nagy vagy több nagy dobozban helyezik el, kivéve a főszereplőt, melynek saját doboza van, és kizárólag a dalangnak van joga elcsomagolni. A tény, hogy ez az idősebb mester, aki bizonyára az apjától és a nagyapjától tanulta a mesterséget, szükségét érezte, hogy mosolyogva elmondja: neki és nekem ugyanaz a mesterségünk. Ez mélységesen meghatott. Úgy fogtam fel a szavait, mint csodálatos elismerést, mint egy testvéri gesztust, mint egy jelet, mellyel az idősebb mester felismerte az óriási stílusbeli különbségeken túl is, hogy az ő munkájában és az enyémben valami összeköt minket. Soha életemben újságíctk, taps, vagy kitüntetés nem okozott ekkora örömet.

Rettenetesen szeretem a hagyományos előadásokat. Ilyenek például az indonéziai *wayang*, a szicíliai *pupi*, a thaiföldi árnyjátékok, az angol kesztyűsbábok. Szeretem ezeket, mert amikor nézem őket, nem akarnak hasonlítani rám, a nézőre, azt érzetem velem, hogy én vagyok hasonló hozzájuk. Szeretem őket, mert közölnek valamit. Katarzist okoznak. Nem véletlenül a nyugati színház legmagasabb és legnemesebb formája, a klasszikus görög színház a maszkok és a koturnusok használatán alapult, mely az előadókat sokkal inkább bábohoz tette hasonlatossá, mint színészekhez, ahogy ma gondoljuk. És maga az Erzsébet-kori színház, statikus színpadi berendezéseivel és az inkább szónoklatnak, mint előadásnak szánt szövegeivel, nagyon messze volt a polgári színháztól, aztán az 1800-as évektől kezdődően úgy tűnik hosszú, unalmas és kimerítő agóniáját éli, amit a mozi és a televízió csak még patetikusabbá tesz. De a hagyomány nem jelent mozdulatlanyságot. Vannak olyan előadások, melyeket 'hagyományosnak' nevezünk, miközben nem mások, mint más idők alkotásainak halvány és unalmas másolatai. Ebben a színház alapvetően különbözik a festésztől, a szobrászattól és a zenétől. A színház nem örök, hanem múlandó; a nézővel közösen eltöltött idő alatt készül, melyre azonban a nézőnek nincs befolyása. A festészet, a szobrászat és a zene ezzel szemben változatlan, kész műveket állít elő, hogy évek, évszázadok múlva is fennmaradjanak. Ugyanez elmondható egy színházi szövegről is, de nem egy előadásról. Lehet erőltetni, hogy elmondunk egy évtizedekkel, évszázadokkal korábban írt szöveget ugyanúgy, mint keletkezésének idején, de annak semmi értelme. Mimmo Cuticchio, a nagy szicíliai bábjátékos világosan elmondta, hogy ha az apja vagy nagyapja látta volna az ő egyik 'hagyományos' előadását, arculcspásnak érezte volna. Ugyanezt el lehetne mondani az angol Punch és Judy, az indonéz wayang golek és talán a japán bunraku legjobb darabjairól. Saját munkánkat belehelyezni egy tradícióba nem jelenti annak szolgálai követését, inkább azt, hogy inspirációt kapunk onnan, felfrissítjük, a jelen ízléséhez alakítjuk darabunkat. Egy antik téma keretein belül teremtődik meg alkotásunk.

De miért van arra szükség – kérdezhetik tőlem –, hogy az antik kereteken belül maradjunk? Miért nem hagyunk magunk mögött mindent, és találunk ki valami gyökeresen újat?

Ez jó kérdésnek tűnhet. Hacsaknem azt foglalja magában, hogy ami 'tökéletesen új', annak az antiknál mindig magasabb értéke van. Ez az, amiben nem hiszek. Nem csak hogy nem hiszek benne, de hiszem, hogy ez az elvetemült ötlet a baloldali fogyasztói társadalom egyik alapelve, ebben élünk, sőt, ez az egyik alapelve a különböző sikereket elért mindenféle-fajta kereskedőnek. Elég csak megnézni, mi történik a vizuális művészetekben, a szereplők mesterséges istenítése, mint például Jeff Koons, Damien Hirst, Fernando Botero vagy Maurizio Cattelan műveiben, ők formailag a régittől teljesen eltérő műveket alkotnak, ezek pedig, ahogy Jean Clair kritikus írja: „*nélkülözik az értelmet [...], és pont az értelem nélküliség az, mely lehetővé teszi, hogy ezeket az alkotásokat csillogászati összegeként adják el. [...]* A bibliai zsidók imádták az aranyborjút. Mi Koons és Botero kutyáit és macskáit imádjuk. Ki lesz majd Mózes, aki lejön a Sinai hegyről és összetöri előttük a törvénytáblákat?” Itt most nem arról van szó, hogy Mózes szerepét kell felvenni, inkább elutasítása annak, hogy részt vegyünk abban a pusztító tendenciában, mely előtérbe helyezi az új minőségét az igazsághoz és eredetiséghez képest, nem tesz mást, mint lecsökkenti a művészi alkotást a silányság szintjére, pontosan úgy, ahogy a nagyvállalat a kereskedelmet pusztá spekulációra redukálja. Ezért hiszem, hogy e logika mentén ez elsősorban politikai tett, nem pedig művészi.

### Ahogy dolgozom

Mindig megijesztett a művész kifejezés. Az ötlet, hogy ugyanazt a szót alkalmazzuk rám, mint Giotto-ra vagy Michelangelóra, mindig abszurdnak tűnt. Az is igaz, hogy manapság ezt mindenféle tévés énekversenyek győzteseire is használják. . .

A másik szó, melyet a művész egyik változataként gyakran használnak, az alkotó, de én kényelmetlenül érzem magam tőle.

Sokkal inkább *összerakónak*, *összeillesztőnek* tartom magam, mint alkotónak: valakinek, aki összeelegyít

*Salamon és Sába királynője,*  
*Etiópiai opera, 1996.*  
Árnyfigurák: Hervé Di Rosa.  
Fotó: Massimo Schuster



Schuster Budapesten,  
1998

Kínában az UNIMA  
elnökéként, 2008.



különféle dolgokat, hogy előadást készítsen belőlük. Talán nem haszontalan röviden elmagyarázni, hogyan dolgozom.

A kiindulás mindig egy szöveg, vagy inkább egy történet. A különbség fontos, hiszen míg a szöveg elválaszthatatlan az őt alkotó szavaktól és mondatoktól, azok ritmusától és a szerző stílusától, addig a történet esszenciálisabb, az általa elmesélt események listájára szorítkozik.

Először is van egy történet, amit szeretek, és amelyet meg szeretnék osztani a közönséggel. Az esetek többségében – ha nem is mindig – ez egy ismert történet, valami epikus 'klasszikus', ezeket a történeteket szeretem ugyanis.

A választott történet megközelítésekor soha nem aggódok, hogy van-e valami új mondanivalóm róla. Ellenkezőleg, a lehető leglineárisabban, az eredetit tiszteletben tartva akarom elbeszélni, anélkül hogy beszennyezném tolakodó személyes elképzeléseimmel. Kivéve, ha maga a műfaj, a bábokkal való elbeszélés egy speciális színházi nyelvet jelent, használva annak saját grammatikáját, szabályait és határait. Ez a grammatika, ezek a szabályok és ezek a határok aszerint változnak, hogy milyen figurákat, mozgatótechnikát és teret szándékozunk használni. Elkerülhetetlen, hogy megkérdezzük: milyen típusú bábokat használnak? Mozgatható vagy mozdulatlan bábok legyenek? És mekkorák? Megállnak egyedül is a lábukon vagy pálcával, zsinórokkal kell megtartani őket, esetleg valami talpazatuk lesz? Egy többé-kevésbé tradicionális színpad belsejében szerepelnek majd, vagy a nyílt színen?

Válaszolva ezekre a kérdésekre: először is elkezdem egy színpadkép általános kialakítását, a szereplők méreteit, és a felhasználni kívánt technikát. És csak ezután kopogtatok be egy festőhöz, szobrászhoz vagy látványtervezőhöz, lehetőleg olyanhoz, akinek semmi köze a bábok világához, és megkérem, hogy dolgozzon együtt velem.

A megfelelő személy kiválasztása inkább intuitív, semmint valódi elemzésen alapuló. Éreznem kell, hogy alkotásainak stílusa és az elbeszélni kívánt történet között van valami párhuzamosság. Az első festő, akivel dolgoztam, Enrico Baj volt 1984-ben, az első *Übü király*-előadásban.

Baj akkor nagyon ismert volt Olaszországban, a szigorúan festészetkedvelő körökön kívül is, különösen egy '60-as évekbeli sorozata miatt, ez tábornokok képmásaiból állt erős antimilitarista jelentésárral. 1984-ben láttam egy vegyes kiállításon kis báb-előadását „meccano” fémjáték-figurákkal, ez az a régi összerakójáték fém elemekből, ezt vette át a Lego is. A báb-előadásban egyetlen szereplő volt, olyan robotféle, ugyanabból az anyagból. Nem tudom pontosan miért, de ahogy néztem a figurát, az volt az érzésem, hogy ő Übü király fémből, mechanikus technikával.

Meglátogattam és kizárólag technikai megjegyzéseim voltak: a figurák hozzávetőleges méretei, annak szükségessége, hogy önállóan megálljanak a lábukon, a színpad méretei, stb. Ő elfogadta és egyetértése rögtön hozta magával az együttműködőket, többek között a Meccano fémjáték gyártóját, aki hatalmas mennyiségben szállította térítésmentesen az összeszerelhető darabokat.

Így kezdődött a bábkészítés szakasza. Néhány alak kivételével (Übü, a felesége, a ló és a hajó) Baj anélkül alkotta meg a figurákat, hogy tudta volna, ki kicsoda. A bábok úgy kerültek ki a keze alól, hogy nem rendelkeztek a történet egyik szereplőjének a személyiségével sem, de mind részei voltak annak az übüi világnak, melynek nekem kellett később életet adnom. Végül nagyjából hatvan gyönyörű szép dadaista szobrocska társaságában találtam magam, akikkel azonban egyáltalán nem tudtam mit kezdeni. Nem bábok voltak, hanem szobrok. Teljességgel mozdíthatatlannak tűntek.

Hetekig bátortalanul figyeltem őket a műhelyemben. Lassanként kezdett világossá válni, hogy ki lesz Vencel király, ki Poszomány kapitány és sorban tovább mindenki Jary szereplői közül. De ez még nem volt elég. Ha nem tudtam volna „bábosítani” azokat a mozdulatlan szobrokat, soha nem csináltam volna belőlük előadást. Félretettem a tétovázást, fogtam a csavarhúzózt és a franciakulcsot és elkezdtem szétszedni, újra összerakni őket, hozzátenni és elvenni belőlük. A királynak korona kellett, ezt saját kezemmel tettem rá; Bugrisszlávnak kardra volt szüksége; a nemeseket és bírókat le kellett nyakazni; Übü Mamának le kellett menni

a katedrális kriptájába, hogy ellopja a kincset. Baj munkájának maximális tiszteletben tartása mellett nem haboztam módosítani a szereplőket, sok esetben alapvetően, a cár figuráját rászerelem egy nála nagyobb ócska járgányra, Übűnek mozgatható kart szerelem fel zuhanycsőből. Úgy tűnt, néhány szobor könnyen elfogadta a változtatást, mások ellenállók voltak. Megértettem, hogy vannak olyan cselekvések az előadásban, melyeket ezek a szobrok soha nem lesznek képesek végrehajtani. A lehető legegyszerűbb módon oldottam meg a problémát: rövidítettem a szerepüket, vagy egyenesen kihagytam a jeleneteket. Mindenekfelett maga Larry is egyetértett bizonyos rövidítésekkel az ősbemutató alkalmával, 1896-ban Párizsban...

Ezzel párhuzamosan észrevettem azt is, hogy vannak olyan szereplők, különösen négy zenész, akikkel nem tudok mit kezdeni. Baj minden különösebb ok nélkül készítette, és úgy tűnt, minden áron szerepelnének. Persze nem szerettem volna csalódást okozni nekik. Úgy döntöttem, prólógust illesztettem hozzá, ezt Larry egyéb szövegeiből kiindulva írtam, ebben énekeltem egy dalt – szintén Larrytól –, ami lehetővé tette, hogy használjam a négy muzsikust.

Közben készítettem egy díszletet, ennek a belsejében helyeztem el a lámpákat; úgy döntöttem, hogy az én jelmezem egy fekete szerelő-overall lesz; illetve elfogadtam a zenéket, amiket Gino Negri zeneszerzőtől rendeltem.

De az idő múlt; alig tíz nappal voltam a bemutató előtt és még egy jelenetet sem próbáltam el. Elpróbálni egy több mint egy órás előadást úgy, hogy még rendező sem segíti a munkát, tíz nap alatt és úgy, hogy mindent egyedül kell csinálnod, leküzdhetetlen akadálnak tűnhet. De nem így volt. Valójában ismertem már az előadást. Tudtam, hogyan akarom mozgatni a bábokat, mert mindegyik csak egy dolgot tudott csinálni; tudtam, hogyan kell használni a hangomat, mert egyértelmű volt, hogy az egyetlen lehetséges előadásmód egy erősen el-túlzott és groteszk előadásmód lesz; tudtam, hogy rettentő gyors ritmust kell majd tartanom, hogy az egésznek élvezetes színt adjak, és szinte az örület határára sodródjak. Nem maradt más, mint össze-

rakosgatni azokat az elemeket, amik felől nem voltak kétségeim. Aztán az, hogy egy szereplő a színpadra balról jön be vagy jobbról, teljesen mellékes volt, és hogy utána inkább ide vagy oda áll be, kizárólag a többi szereplőtől függött, azoktól, akikkel dialógust folytatott. Az előadás már létrejött, nem csupán az én fejemben, hanem a maga belső logikájában, még azelőtt, hogy elpróbáltam volna. Valóban, az a tíz nap elegendő volt, és ez az előadás 12 évig élt a világot járva.

Az ezután készített darabjaimat is mindig így csináltam, összeillesztve teljesen össze nem illő elemeket, kényszerítve magamat, hogy megértem, mi módon lehetne mindegyiket egyenként értékelni. Előadást csinálni kicsit olyan, mint főzni: mindenképp kiváló minőségű alapanyagokat kell választani, majd ügyelni kell arra, hogy ne tegyük tönkre elkapkodott döntéseinkkel.

Természetesen a közönségnek a végeredmény számít, nem az alkotás folyamata. A kortárs művészet – beleértve a színházat is – nagyon gyakran önreflexión, önünneplésen alapszik, mintha a művész gesztusai és motivációi fontosabbak lennének, mint maga a művészeti termék. Ez a művészet azonban sokkal jobban függ a saját középpontjától, mint a közönségtől, akihez egyébként szól, csak saját magáról és a saját elcsépelet önbecsüléséről van szó. A művész, ahelyett, hogy szűrő lenne, melyen átjutnak az őt körülvevő társadalom érzelmei, félelmei és álmai, primadonnává válik, aki felkínálja a világnak formai útkereséseit becses gyümölcset. Ezzel a cselekvésmóddal ellentétben hiszem, hogy csupán az emberiség szolgálójává válásról van szó – Umberto Eco egykori szóhasználatával –, felvesszük a kollektív tudat felelősének szerepét, amely a művészt hasznossá és fontossá teheti mások számára, fényévekre minden divattól és az összes piaci szabálytól. Hiszem, hogy a művészet az, ami számít, és ami nyomot hagy, az mindig ötletek, vágyak, félelmek és kollektív álmok összekapcsolásának gyümölcse. Ezeknek a művész inkább tolmácsolója, mint alkotója. Azért, hogy megpróbáljam elérni ezt az eredményt, szükségét érzem egy kreatív módszer használatának, mely összhangban van azzal, amit szeretnék kifejezni. Szolgálatába állok a bábnak,



*Csatajelenet, A Pandorák,  
Mahábhárata, 2003.  
Bábok: Enrico és Andrea Baj.  
Fotó: Brigitte Pougeoise*



amelyet mozgatok, a zenének, a fényeknek, a térnek, amelyet használok, akár a testemet és a hangomat. Ez a leglogikusabb és legegyszerűbb módja, hogy életre keltsék egy előadást. Emlékeznek, mit mond Eugen Herrigel a *Zen és az íjászatban*? A nyilvánvesszőnek saját magát kell kilőnie. Egyszerűen azon vagyok, kezdve az összeválogatott elemektől, hogy az előadás megalkossa saját magát.

## Utazások

Gyerekkorom, de főleg kamaszkorom óta távoli országokban tett utazásokról álmodoztam. Kisgyerekként ezek elérhetetlen vágyálmok voltak, hiszen egy nagyváros (Milánó) külső kerületében éltem, olyan családban, ahol gyakran anyagi problémát jelentett, hogyan húzzuk ki hónap végéig. Tizennyolc éves koromig egyetlen külföldi országban jártam, Svájcban, 80 kilométerre az otthonomtól.

Később az élet nagylelkű volt velem. Szerencsémre járhattam öt kontinensen, szinte mindig a munkámnak köszönhetően. Rendeztem Belgiumban, Lengyelországban és Etiópiában; vezettem szemináriumokat Brazíliában, Burkina Fasóban, a Dominikai Köztársaságban; több mint harminc évet éltem Franciaországban; elvittem előadásaimat New Yorkba, Bangkokba, Montrealba, Johannesburgba, Szentpétervárra; munkámnak köszönhetően láthattam a nagy pagodát Rangoonban, a Tádzs Mahalt, az Alhambrát Granadában, Van Gogh képeket Amsterdamban. Igen, az élet roppant nagylelkű volt velem.

Több ezer bábjátékossal találkoztam a világot járva, láttam előadásait, megtudhattam benyomásait az enyémeiről. Megtanultam felismerni a technikai, stilisztikai és dramaturgiai különbségeken túl azt a valamit, ami sokunkat összeköt: ugyanaz a vágy, hogy közöljünk valamit a közönséggel, a színrevitelre való ugyanaz a fáradhatatlan törekvés, előadások, melyek nem redukálódnak személyes ömlengéssé, inkább olyanok, melyek erőnek erejével hatásos metaforáivá akarnak válni a körülöttünk lévő világnak.

Eljutni San Franciscóba, Stockholmba vagy Szingapúrba valóban szép volt, de nem meghatározó. Sokkal fontosabb volt Etiópiában, Kubában vagy

Nigériában dolgozni. Ezekben a szegény országokban, ahol a demokrácia még csak távoli álom, ahol mindennapos az erőszak, és bizonytalan a jövő, ott találkoztam a legbátrabb, legelszántabb és legbámulatosabb bábjátékosokkal.

De Európában kezdődött minden, a berlini fal leomlása előtt. Soha nem felejttem az első alkalmat, amikor átléptem a határt Németország és a kommunista Csehszlovákia között. Hogy tudnám elfelejteni azt a sötétebb érzést? Az volt az ember benyomása, hogy ezeket az életeket a szomorúság és a reménytelenség nehéz leple nyomasztja.

Nagy meglepetésemre felfedeztem, hogy az előadásaim jellemzésére használt leggyakoribb szó a szabadság volt. Nem annyira a tartalom szabadsága, mint inkább a stílus és a cselekvés szabadsága, hogy azt csinálhatok, amit választok magamnak és főleg azt, amit akarok, mintha az én színpadi létezésemben lenne valami majdnem elérhetetlen egy olyan politikai rendszer belsejében, mely még a művészi alkotásokra is ridegséget, szigorúságot vont rá, amittől nem lehet szabadulni. Így azonnal észrevettem, hogy a legalapvetőbb dolog, ami megkülönbözteti a demokratikus államokat a diktatúráktól, inkább annak lehetőségében vagy lehetetlenségében nyilvánul meg, hogy a törekvő ember mi szeretne lenni, semmint – még ha ezek jobban is láthatók – a mindennapi élet körülményeiben.

1986-ban Kelet-Németországban voltam, Bautzenben, az elsősorban börtönreiről ismert városban. Az egyikben főként politikai foglyokat tartottak fogva. Az előadás után vacsorázni voltunk a technikusokkal és az „idegenvezetőnkkel”, aki természetesen nem volt más, mint a helyi Kommunista Párt tagja. A pincér hozott egy üveg bort, amit nem is rendeltünk. „Azok a vendégek küldik” – mondta, és egy közeli asztalnál ülő párra mutatott. Az asztalomhoz invitáltam őket, hogy együtt igyunk meg a bort, és ők zavarba ejtő őszinteséggel kezdtek el beszélni, mintha nem volna semmi veszítenivalójuk párttag „idegenvezetőnk” jelenlétében. Az asszony azt mondta, hogy pár nappal azelőtt volt a tévében egy film, melyben látták Velencét. A hatéves lánya azt kérdezte akkor, hogy mikor mennek majd el egyszer Velencébe. „Hogy tudtam volna neki meg-



*A gomba*, 2000. Szöveg: Zvetan Maranzov. Bábok: Joan Baixas. Fotó: Sébastien Boffredo



*Roncesvals*, 2001. Bábok Enrico Baj. Fotó: Brigitte Pougeoise

mondani, hogy soha nem fog eljutni Velencébe?” – mondta, miközben a pohár alját bámulta. Néhány évvel később a televízióban néztem, ahogy a berliniek csákánnyal bontották a berlini falat, akkor arra a kislányra gondoltam, aki most már el tud menni Velencébe.

Talán egy kissé könnyefakasztónak tűnhet a történetem. De mégis, azok valódi érzelmek voltak, arra ösztönöztek, hogy még többet foglalkozzam a dolgommal, a bábozással, és hogy soha ne veszítsem szem elől, hogy megmutatkozni a közönség előtt egy színházi előadásban, mielőtt még megtiszteltetés és kiváltság lenne, elsősorban hatalmas felelősség. Hiszem, hogy sokat tudunk adni a nézőnek, sokszor valóban számítunk az életében. Hiszem, hogy ha nem vesszük magunkra teljes mértékben ezt a felelősséget, hibát követünk el, ez nagy könnyelműség és határtalan önzés. Hiszek abban a színházban, amely a kötelességet elébe helyezi a jognak, a közönség mind nagyobb tisztelete mellett.

Mesterem, Peter Schumann szokása volt mondani, hogy el kell készíteni azokat az előadásokat, amiknek el kell készülniük. A mondat fontos, mert előbbre helyezi a művész 'önkifejezési jogánál' annak kötelességét, hogy egy társadalmi szükséglet kielégítésének az eszközévé váljon. Ez nem szükségszerűen jelent 'politikai' előadásokat, melyek állást foglalnak egy bizonyos társadalmi kérdésben, inkább mi magunk, az előadások készítői kell, hogy szűrővé váljunk, amelyen áthatolnak a bennünket körülvevő társadalom vágyai és álmai. Mikor Goethe azt írta, hogy munkái nem mások, mint egy közös teremő munkájának gyümölcse, akit Goethének hívnak, ő sem mondott mást.

Ezek után ott marad a probléma, hogy megértsük, melyik előadásoknak kell valóban megszületniük. Erre a kérdésre nem lehet választ adni anélkül, hogy rá ne szorítanánk magunkat a hangnélküliek és a hatalom nélküliek, a kisemberek és a bántalmazottak, a becsületesek és a nagylelkűek szolgálatára.

### **Az élet máshol van**

Szeretem ezt a Milan Kundera-címet, akkor is, ha neki mást jelentett, mint nekem. Az élet máshol van. Mindig. És mivel mindig máshol van, el kell menni megkeresni.

Megtanulni a bábozást nem bonyolultabb, mint megtanulni az autószerelést, a kenyérsütést vagy a vízvezetékcsatlakozást. Valószínűleg egyszerűbb, mint kitanulni az orvoslást vagy a jogot, legalábbis ami a felhalmozott ismeretek mennyiségét illeti. Ezen kívül ezer különféle módja van a bábjátásnak, és ezt a mi szakmánkat sikeresen gyakorolhatja olyan ember is, akinek nincs erre speciális iskolai végzettsége.

A középkori Európában testületek és céhek biztosították a gyakornokképzést, mikor elérkezett az ideje, kikiáltották „artistának”, azaz a mesterség művészeinek. Ezt a kifejezést nem csupán abban az értelemben használták, mint mi manapság, hanem elsősorban a mesterségre helyezték a hangsúlyt. Szemantikai értelemben a művészet szó éppen úgy vonatkozik a mesterségre, azaz különböző szabályok szerinti működtetésre, mint a mesterkedésre, csalásra, varázslásra és elbűvölésre. Nos, ha valaki kitanult egy mesterséget, a mesterkedés és a varázslás kétségtelenül igényel még egy apróságot, amit tehetségnek nevezünk.

Mi a tehetség? Hogyan tudhatjuk meg, hogy van-e belőle vagy nincs? Hogyan tudjuk fejleszteni? Illetve: elkerülhetetlen bizonyos tehetséggel rendelkezni ahhoz, hogy valaki a bábos mesterséget gyakorolja?

Általános vélemény, hogy a tehetség olyan dolog, ami vagy megvan születéskor vagy nincs, a sors rendeli, majdhogynem istenítélet. Ha a kék szem vagy a barna haj kapcsán szüleink genetikai örökségéről beszélünk, a tehetséggel kapcsolatban a megmagyarázhatatlannal állunk szemben. Piero della Francesca egy textilkereskedőnek és egy nemesasszonynak volt a fia, Giuseppe Verdi egy kocsmáros és egy szövőő gyermeke, Henry Moore egy bányamérnök és egy háztartásbeli. Mégis hiszem, azt senki nem tagadja, hogy ők tehetséges emberek. Másrészt számtalan példa van rá, mikor 'valakinek a fia' ugyanazt a pályát választja, mint az anyja vagy az apja, mégsem ér el soha abba a magasságba.

A tehetség romantikus elképzelése magyarázza, hogy ennek a mélyén szenvedés van, trauma. Mégis számos eset van, mikor tehetséges emberek gyerekkorában hiába keresünk bármilyen drámát, traumát.

Talán a tehetség esetében is a jelentéstan lesz segítségünkre. A szó a görög **ταλαντον** (tálan-ton)-ból származik, mely eredetileg mérleget jelentett, később kezdte jelenteni a súlyt is. Megkockáztatom tehát a feltételezést, hogy a tehetség magába foglalja annak képességét, hogy tud mérlegelni és latolgatni különböző, teljesen eltérő elemek között, és hogy fejlődhessen, nélkülözhetetlen kiszélesítenie saját kíváncsiságának terepét a mesterség saját ismeretén túl is. Ellentétben azzal, ami más „normális” szakmákkal kapcsolatban történik, a mesterségbeli tudás elmélyítése nélkül is lehet fejleszteni a saját tehetséget, előretörve, a kitaposott út és a technika elsajáttatásán kívül is. Ne értsenek félre: nem azt mondom, hogy nem kell ahhoz tanulni a bábmesterséget, hogy mind maga, mind mások számára kielégítő minőségben gyakorolja azt, de más érdeklődési köröket és ismereteket fejlesztve, hogy más horizontokat lásson.

A művészeti iskoláknak, különösen a bábszínház iskoláinak, melyek minket érintenek, soha nem lesz ésszerű igényük arra, hogy egy tanítványuknak a tehetségét fejlesszék. Technikai ismereteket, a szakmát kell tanítani, a megszerzett, kifejtett képességeket átadni. De mindig ösztönözni kell a fiatalokat, hogy fejlesszék párhuzamos érdeklődési köreiket, amit egy intenzívebb oktatás limitálna.

A három testőr vagy az úrkutató Trinh Xuan Thuan műveinek olvasása és újraolvasása, a konarki templom látogatása a bengáli öbölben, vagy a kis provanszál apátság Thoronet-ban, Schubert szonátainak és Bob Dylan dalainak újrahallgatása, egy kis Bruegel-kép megtekintése a Pradóban vagy Gerrit Rietveld piros-kék székének látványa Beaubourg-ban mind-mind részei voltak az én tanulási folyamataimnak és szakmai fejlődéseimnek, legalább annyira, mint azok az előadások, amelyeket láttam pályám negyven éve alatt, és mindazok a könyvek, tanulmányok és cikket, amelyeket a bábszínházról olvastam.

Az élet máshol van. Egyeseknek a mellettük lévő ajtó mögött, másoknak sokkal messzebb, de ezek a különbségek kizárólag saját életünk személyes helyzeteteitől függnek. Fontos, hogy mindig nyitott füllel és nyitott szemmel járjunk, mindig kételkedjünk, mert csak így kerülhetjük el, hogy egy talmi valóság tetszetős előadói legyünk.

## Ami megmarad

Mi maradt nekem ebből a több mint négy évtizednyi munkából? Elsősorban találkozások csodálatos emberekkel: művészekkel, akikkel együtt dolgoztam, fiatalokkal, akikkel szemináriumokon és rendezéseim során találkoztam, egyszerű nézőkkel, akik még folytatni akarták a beszélgetést az előadás után is.

Aztán megmarad a sok utazás hatalmas tőkége is, a világban látott rengeteg dolog, az a sokfajta élet, amit soha nem láttam volna ilyen közlelő, ha a bábos munkám nem ad rá lehetőséget.

Nincsenek illúzióim: egy művész sikere, különösen a mi tömegtájékoztatótól túltengő társadalmunkban, legalább annyira függ kevesek döntéseitől, mint a művészi munka veleszületett minőségétől. Ha a munkámat nem vette volna észre és nem becsülte volna meg néhány olyan ember, akinek lehetősége volt rá, hogy világszerte turnéra küldjön, az én karrierem egy kerület vagy egy város határai között maradt volna, vagy egyszerűen csak véget ér. Mindezen túl ne feledkezzünk meg arról, hogy egy művész ismertsége mennyire függ attól, amit Robert Merton szociológus *„Máté effektusnak”* nevezett: *„Mert mindenkinék, akinek van, adatik, és megsza porítottatik; akinek pedig nincsen, attól az is elvéte tük, amije van.”* (Máté 25.29).

Egy dolgot megállapítottam ezekben az években: minden előadást nehezebb volt megteremteni, mint az azt megelőzőt. Mintha a tapasztalat, amit összegyűjtöttem, mindig nehezebb súlyként telepedne rám, ahelyett, hogy biztos alapot adott volna, amire számíthatok. Minden újabb előadás olyan, mintha mindig odébb, mindig messzebb kellett volna mennem, hogy megkeressem azt, egy olyan helyen, amit egyre nehezebb megtalálni. És mintha mindig nyilvánvalóbb lett volna, hogy az idők során felhalmozódott szakmai ismeretek és érzelmi tapasztalatok semmiben sem segítették azt a furcsa, titokzatos folyamatot, amelyet alkotásnak nevezünk, az első homályos ötlettől a kész előadás megszületéséig.

Gyakran előfordul velem, hogy beszélek arról, amit a fiatalság fenséges arroganciájának nevezek. Milyen egyszerű, mikor még keveset tud az ember! Egyszerű bosszankodni, egyszerű ellenállni, egyszerű

felfedezni. És pont ezért egy alapvetően barbár társadalom, mint a miénk, mely fogyasztóknak tart minket, ahelyett, hogy polgároknak tartana, teszi bonyolulttá a fiatalok életét. A fiatalok tömegeinek érdektelenné változtatása hamis mítoszokon és hamis értékeken keresztül, melyek a fogyasztást idealizálják, ez kétségtelenül az igazi Nagy Mű, melyet a nyugati kapitalizmus sikeresen visz tovább. A hazugság ilyen erős, erőszakos és kifinomult gépezetével szemben mi bábosok, akrobaták, ripacsok és bűvészek gyakran erőtlennek, fegyvertelennek bizonyulunk. De nem vagyunk azok. Mindenekfelett nem vagyunk egyedül. Amit tehetünk, talán nem látványos, de jelentős eredményeket várhatunk a közeli jövőben. És nekünk, mint a többieknek, akik visszautasítják a részvételt a Nagy Cirkuszban, életben kell tartani a méltóság és a remény kicsiny lángját. Ez előbb-utóbb jóra fog vezetni. Roppant nagy a felelősségünk. Ne becsüljük alá.

*Fordította Juhász Annamária*



*Othello és Jago, 2011. Faragott fejek: Nino Cuticchio.  
Festés és fotó: Massimo Schuster*



*Kézművesek örülete, 2013. Bread and Puppet Theater. Bábok: Peter Schumann. Fotó: Massimo Schuster*



Western, 2011. Bábok: Paolo D'Altan. Fotó: Daniela Neri



## NOTES ON THE PUPPET THEATRE

At the request of our journal, Massimo Schuster has written an account of his experiences and thoughts on puppet theatre and his career in the field. He has spent approximately 44 years in the world of puppet theatre, producing more than 30 pieces which have been performed 3000-4000 times in 58 countries. He has also directed pieces five times in other theatres, presented a series of lectures in France and Poland and participated in conferences, seminars and workshops throughout Europe, Africa and Asia. He has put on several exhibitions, has received prizes and written several books and many, many articles. Schuster's career began at the end of the 1960s a time of tumultuous change. An encounter with the Bread and Puppet Theatre had a major influence on him. His interest was sparked because he saw that puppet theatre could be a force in changing the world. This was not just an artistic question for him; it was a political issue. His passion and love for the puppet theatre and puppetry grew, particularly when he came to see, as he writes, that while an actor plays a role, a puppet is the role in itself. Similarly, he came to understand that in the theatre, the play is both the text and that which is conveying a text. The text carries the content forwards, the thoughts and ideas, while the characters, puppets are in and of themselves epic beings, created as the inherent narrative of classic and modern stories. Accordingly, Schuster's relationship to puppets has become one of deep respect, which he describes as follows: "I never try to force them to do what I want. Instead I try to understand what they want and are able to do." Western puppets are divided into two groups, traditional and religious. Throughout the centuries, however, the secular and commercial have been intertwined in both form and content. He says this about the basic difference between secular and sacred puppets: "The former offers the audience a performance of quality, one which is formally impeccable and innovative. The sacred puppets, on the other hand, are ritualistic in form and less developed. They invite the audience to a kind of celebration and intend to help the viewer to live a better life. Both of these have a *raison d'être*, but Schuster has always preferred the ritual puppets. He thinks that the interesting thing about puppets is not the movement, but the motionlessness. That's why he merely holds the puppet in his hands and always tries to find the appropriate rhythms, the intervals within motion and stillness. He doesn't feel the need to give their static bodies an expressive gesture or movement. Basically, he strives to have the audience play with him. He feels that the genuine experience comes from the fact that "We act as if for a while we believed what we saw is reality, maybe because we'd like for our everyday life to be like that." Schuster likes traditional performances because they express something that can elicit catharsis. "To plug our own work into tradition, however, doesn't mean it has to follow tradition slavishly. Instead we get inspiration there, freshen it up, and adjust our pieces to current taste." Accordingly, Schuster doesn't like the term "artist" or "creator"; he considers himself an collector or an editor who combines various things to make a performance. The starting point is always the story; he wants to tell it, but respect the original. Telling the story with puppets means using a special theatrical language and its grammar, rules and limits. These vary according to what kinds of figures, movements and space are used. To him, the following questions are inevitable: What kinds of puppets should I use? Should they be mobile or stationary puppets and how big? Should they stand on their own feet or should we hold them with rods or strings? Should they have some kind of pedestal? Will they appear on a traditional stage or in an open space? When these questions have been answered, he begins to deal with the technique of designing the scenery, and the size of the puppets. Then he looks for a painter, sculptor or scenery designer whose styles and interests are congruent with the creative style and the story to be told. He collaborated with one such artist, Enrico Baj with whom he developed the first performance of *King Ubu* in 1984. In his notes, Schuster tells of his experiences and travels, and he sums them up with a kind of confession: "I believe that art is what matters, What leaves a mark is always the fruit of a combination of ideas, desires, fears and collective dreams. The artist is more like the interpreter of these, not the creator. In order to achieve this result, I feel the need to use a method in line with what I want to express. I am at the service of the puppet that I move, of the music, the lighting, the space that I use, even my body and voice. That is the most logical and the easiest way to shape a performance. "To present a theatrical performance to an audience is an enormous responsibility. I believe we can give the audience a lot; we often can really have a lot of meaning in their lives. I believe that if we don't take this responsibility seriously, we're making a mistake. That's frivolous and incomprehensibly selfish. I believe in a theatre that puts its duty before the law and has the greatest respect for its audience."



Rómeó és Júlia, 2013.

R: Somogyi Tamás.

Báb- és díszlettervező: Jakob Nóra.

Harlekin Bábszínház, Eger



„Az összes jelenetet  
a mozdulatra építettük...”



Somogyi Tamás

## A FÜLCIMPA ÉS A KIFEJEZÉS

### RÓMEÓ ÉS JÚLIA A HARLEKIN BÁBSZÍNHÁZBAN



ő „mini-színpadán”. A szövegkönyv elkészítése közben egy olyan előadást képzeltem el, ami a lehető legkevesebb szóval, és a lehető legpontosabb gesztusokkal, testnyelvi jelekkel („bábtestnyelvi” jelekkel) közül. Ebben támogatott az előadás dramaturgia, Khaled-Abdo Szaida is, akivel szoros együttműködésben készítettük el a dramaturgiai vázát és a szövegkönyvet. Mindazt kihúztuk a drámából, amiről azt gondoltuk, hogy mozdulatban elmondható. Azt is eldöntöttem, hogy ha nincs hiteles gesztus, akkor nem fogjuk megmozdítani a bábót. Inkább álljon egyhelyben és bízzuk a nézőre, hogy kitalálja, mi zajlik a báb fejében, mint-hogy mozogjunk a mozgás kedvéért. Semmi, ami üres és minden, ami kifejez, ez volt a tételmondatunk. Olyan előadást szerettem volna készíteni, ahol a bábok úgy mozognak, mint a legkivételesebb színészek, sőt talán még jobban: úgy, mint a legkivételesebb táncosok. Ne legyen pontatlan, maszatos vagy üres gesztusuk és folyamatosan uralják testüket. Ehhez olyan színészi munkára vágytam, mint Robert Wilson előadásáiban vagy a Keleti színházban, ahol a színészek egy pillanatra sem veszítik el azt a koncentrációs szintet, amelyben egyszerre üresek és telítettek, vagyis ahol minden megszűnik körülöttük, miközben összes ízületükkel a játékra fókuszálnak. Az üres tér, a realista bábok

és a minimalizálni kívánt szöveg egyértelművé tette, hogy a mozdulatoknál mindig a valóság, a realizmus lesz a kiindulópontunk, és onnan rugaszkodunk el az abszurd vagy a groteszk irányába. Először „*lekiismeretesen felépítettük munkánkat az igazságra*”, és csak az után éltünk a transzponálás eszközével, hogy megteremtjük a „*költői játékmódot*”, ahogyan azt Jean-Louis Barault is javasolja a *Színpadi játék szabályaiban*. Az egyik legnagyobb kihívás az volt, hogy a fentiek szellemében a lehető legtöbb gondolathoz kitaláljunk valamilyen érvényes mozdulatot. Sőt, a hitelesnél többet szerettem volna, olyan mozdulatokat, amelyek a szituáció és a szituációba keveredett ember lényegét tudják megmutatni. Az összes jelenetet a mozdulatra építettük és a szöveget csak később vettük elő, így folyamatosan a szituációt tudtuk vizsgálni és nem a leírtakhoz kerestünk különböző kiegészítő gesztusokat. Így még több szöveg kikerült az előre elgondoltak közül. A jelenetek próbái közben a valódi, emberi gesztusokat sorra felváltották az olyan mozdulatok, amelyek azokon túlmutattak. Ekkor lépett elő a báb és az a tudás, amelyet a bábok tudnak csak: ekkor mozdultunk el a realitás talajáról. (Ez minden jelenetnél újra és újra így történt, tehát a leírás nem a próbafolyamat egészére vonatkozik, hanem az egyes részpróbákra). Ötletekből persze volt rengeteg, úgyhogy a következő fontos feladat a szelekció volt, valamint a „visszacsupaszítás”, tehát azoknak a játékoknak a megtartása, amelyek valóban jelentéssel bírtak a szituáció szempontjából.

A másik fontos kérdés az arányok eltalálása volt, tehát a realista és a nem realista mozdulatok mértékének meghatározása. Az előadás dramaturgiájából látszott, hogy a darab második fele lelassul, és a drámaiság fokozódik benne. Miközben végig

éltünk az ellenpontozás eszközeivel, azt éreztük, hogy az utolsó jeleneteket (Júliát halottnak hiszik a szülei, Rómeó halottnak hiszi Júliát, Rómeó és Júlia öngyilkossága) nem szabad ellenpontozni és a lehető legegyszerűbben kell megmutatni. *„Úgy mozognak, hogy még a fülcimpájuk is kifejező”* – mondta Rumi László egy szakmai beszélgetésen. Valóban az volt a törekvés, hogy ott, ahol kivesszük a „csodákat”, amelyeket csak a bábok tudnak, bekapcsoljuk a fülcimpa-mozgásig pontosított mozdulatokat. A bábszínész legfontosabb tulajdonsága a precizitás. A tempó pontossága, a ritmus pontossága, a mozdulat pontossága nélkül nincs jó bábszínház. A bábszínész ezekben legyen virtuóz és gyakorlásra kész. Ebben egyetértettünk a társulat színészeivel, és talán ez volt ennek a találkozásnak a legszerencsésebb oldala. Mindenki tanulni és fejlődni szeretett volna. Ők velem, én velük. Gyakoroltunk, kipróbáltunk, együtt dolgoztunk, együtt játszottunk. Az üres asztalokra szerettem volna egyetlen olyan elemet, amely megmozdítja a teret, de úgy, hogy közben megmarad az üres tér könnyedsége és szellőssége. Így került az előadásba díszletelemként a négy fakeret, amelyek minden teret határolnak, de semmi konkrét helyszínt nem jelölnek, és amelyek gyakran mozdulnak a bábokkal vagy azok helyett. Ezek egyrészt játéklehetőséget kínáltak, másrészt gondolatilag is illeszkedni tudtak a drámához. A Shakespeare-mű is gyors és dinamikus, a szerelmesek megismerkedését követően egy nagy rohanás az egész darab, egyik helyszínről sietnek a másikra és hirtelen minden, ami korábbi életüket jellemezte, megkérdőjeleződik. *„Feje tetejére áll a világ”*, minden megmozdul. Körülöttük is és bennük is. A térváltások is ezt a gondolatot szolgálják és ebben a rendszerben borul rájuk az összes helyszín az utolsó képben. Egyedül Lőrinc barát van állandó helyen, az ő keretét nem mozdítjuk és neki saját kis neonfénye is van. Úgy gondoltam, hogy ő az, akihez mindig be lehet menni, mert mindig a helyén van. A szüleikkel nem tudnak beszélni a fiatalok, azonban Lőrinc

barát mindig a rendelkezésükre áll. Ő az, aki a közös történetüket mindvégig ismeri, és aki tanácsaival végül a kettős öngyilkosságot előidézti. Ezért a kripta rideg fényénél az ő keretének kis lámpái világítják meg Rómeót és Júliát.

Az áttetszőség, a keretek üressége magától értetődően bevonzotta a pantomim-szerű elemeket a játékba. A kereteken egyszer át lehet menni, máskor viszont falat jelölnek. Hogy éppen melyikről van szó, azt a játékban kellett megmutatni. Ezt a mozgásrendszert később nem csak a keretek kapcsán alkalmaztuk, de az inspirációt mindenképpen ezek a jelenetek adták.

A próbafolyamat későbbi fázisában az egyik legfontosabb kérdés számomra az lett, hogy a színészek bábmozgatással kapcsolatos nagyon komoly feladata és az öt színész által játszott tizenegy karakter mellett elvárható-e az erős színészi jelenlét és az intenzív, érzelmeket és lelki rezdüléseket pontosan sűrítő szövegmondás. Megszólal a színész, közben az egyik bábót átadja, a másikat átveszi és még egy díszletelemet is arrébb tesz. Elvárhatom-e, hogy a megszólalás is ugyanolyan virtuóz legyen, mint a mozgatás? A mi célunk az volt, hogy minden a lehető legmagasabb szinten fogalmazódjon meg. A Harlekin Bábszínházban korábban nem játszottak tragédiákat. A mesék világa sok drámai helyzetet kínál (elválás, halál, stb.), azonban ezeket általában szimbolikusan, gyakran a tér segítségével jelenítik meg az előadások. Nálunk nem maradt más, mint a báb teste és a színész hangja, hogy mindezt megteremtjük. Azt hiszem, a jó bábszínház egyszerre állítja fejre az általunk megtapasztalt hétköznapi valóságot, és mutatja meg az élet nagy drámáit. Úgy távolít el, hogy közben problémáiban, kérdéseiben rezonál a nézőben. Ez az az út, amit bejárunk az egri társulattal, és amelynek következő állomása egy Hamlet feldolgozás lesz. A történetmesélés helyett most a problémafelvetés kerül majd előtérbe és a szegényszínházi forma helyett egy vizuálisan is gazdagabb előadást tervezünk. A kíváncsiság és a maximalizmus azonban nem változik. Reméljük, a fülcimpákig megint eljutunk.



„A keretek teret határolnak, de konkrét helyszínt nem jelölnek” Fotók: Gál Gábor

## ROMEO AND JULIET AT THE HARLEKIN PUPPET THEATRE

Prior to this outstanding performance, we asked the director, Tamás Somogyi, to share a brief account of his concepts and expectations. As he put it, while writing the text, he imagined a performance with the fewest words and the greatest precision in gestures and body language. “Nothing is empty; everything is expressive” – that was our motto. I wanted a performance in which the puppets move like the most exceptional actors, and - even better - like the most exceptional dancers. Empty space, realistic puppets and minimal text combined to make it clear that truth and realism are always the start of movement. From there we take off in the direction of the absurd and the grotesque. “We built all the scenes around movements, and we added the text only as we were eliminating unnecessary movements. In other words, we retained only characters who were genuinely meaningful in terms of the situation. To do this required that we find the correct proportion or the degree of interaction between realistic and non-realistic movements. “The most important feature of puppet theatre is precision. Without accuracy of tempo, rhythm and movement, there isn’t good puppet theatre. “The scene consists only of four wooden frames placed on empty tables. They define individual spaces, but they do not indicate any specific location. They often move with the puppets or in place of them. The transparency and the emptiness of the frames naturally drew pantomime-like elements into the play. Sometimes, according to the needs of the play itself, it’s possible to pass through the frames, other times they represent walls. “At a later stage of rehearsals, one of the most important questions was whether actors could be expected to speak with as much virtuosity as was exhibited in the movement. It was up to us to create the puppet’s body and the actor’s voice. “Good puppet theatre turns the everyday reality upside down and shows us the great dramas of life. It removes one level of reality in order to resonate with the audience’s deeper problems and questions. This is what the troupe in Eger is aiming for.”



*Nils Holgersson*, 1998. R. Christiane Zanger. Fotó: Helmut Pogert



A színház belső tere egy próba közben



*Dalok az Alice-ból*, 2011. R. Hendrik Mannes. Fotó: Michael Vogel

**Katja Spiess**

## METSZÉSPONT

### PORTRÉ A LIPCSEI LINDENFELS WESTFLÜGEL SZÍNHÁZRÓL

Kezdetben volt a szerelem: egy épület és két művész között. Michael Vogel bábművész és Charlotte Wilde zenész 2003-ban Lipcsében vendégszerepeltek a már akkor a legkeresettebb német együttesek közé tartozó Wilde & Vogel Bábszínházzal, amikor felfedeztek egy használaton kívüli, részben felújításra szoruló, bálteremmel rendelkező szecessziós épületet. A munkájukra jellemző anyag- és tárgyismeret segített Michael Vogelnek és Charlotte Wildének abban, hogy rátaláljanak erre a különleges, a színházról alkotott elképzeléseiknek tökéletesen megfelelő helyre.

Három évvel később: egy magas, sápadt arcú nő, fáradt halál, émelítő béka, démoni kimérák – rémálombokból származó lények kísértik az alvót. Charlotte Wilde elektromos gitárzenéjétől űzve Michael Vogel Giacometti-féle törekeny pálcikafiguráknak szolgáltatja ki magát gyöngéden egy utolsó táncra. Az életöröm és kétségbeesés melankolikus töredékei nemcsak Baudelaire kései prózaverseinek gondolatvilágával rokonok, de Wilde & Vogel „Spleen” című első színpadi rendezése, melyet a lipcsei Lindenfels Westflügel Színházban mutattak be, elbűvölően és nyomasztóan használja fel a régi bálterem morbid hangulatát, amely a sérüléseit és pusztulását szépités nélkül tárja elének. Az emlékezet kísérteteinek táncsterme, melyet például Wilde & Vogel rendezései, az „Exit. Hamlet-fantázia”, a „Lea”, a „Faustot játszani” népesítenek be, koncertterem képzeletszerű báb- és zenei előadások, műfajokat egyesítő színházi kísérletek laboratóriuma számára.

A színházi játéktér különös vonzereje mellett a városrész szerkezete is hozzájárult az ötlet megvalósításához. A Lindenfels Westflügel Lipcse két városrésze, Plagwitz és Lindenau között helyezkedik el, melyek a 19. század végén virágzó ipari székelyek voltak, manapság pedig az átalakulás és a fejlődés fázisában vannak. A városrészek építészeti lehetőségei egy sor művészt vonzottak ide, akik azt

galériákkal, műtermekkel és rendezvény-termekkel népesítik be. A helyszínválasztás mellett szólt a Schaubühne Lindenfels közvetlen szomszédsága is, amely a film- és ábrázoló művészetek elismert rendezvényközpontja, és az épületegyüttes fő részében található. Ellene szólt viszont az óriási kockázat: jelentős pénzügyi bizonytalanság, ami messze meghaladta a társulat gazdasági teljesítőképességét, rendkívüli felújítási igény, miközben a műemlékvédelem szigorú előírásait is be kellett tartani, a társulat beágyazottságának hiánya a lipcsei kulturális életben – mindezek veszélyeztették a projekt sikerét. A kezdeményezés célja az volt, hogy Westflügelben a bábjátszás állandóan működő, nemzetközi produkciós központja jöjjön létre. Mindenekelőtt ez a koncepció és az alapító társulat erőteljes alkotóereje teszik különlegessé a helyszínt. A Wilde & Vogel Bábszínház rendszeresen játssza a színházban saját darabjait, és új produkcióit mindig itt mutatja be. A német bábszínházi körökben újdonság a nyitás a nemzetközi színtérre, valamint más művészeti területek és színházi nyelvek irányába. A megnyitás óta Wilde & Vogel számos olyan művész darabját is bemutatta, akikkel közös produkciók vagy közös színházi ötletek kapcsolják össze: Christoph Bochdansky, Florian Feisel, az orosz mérműszínház, az AKHE, a lengyel társulatok, a Grupa Coincidentia és a Malabar Hotel, hogy csak néhányat említsünk. Emellett az *Expedíciók* című sorozattal, amelynek keretében különböző európai főiskolák végzős hallgatóinak előadásai láthatók, a színház az utánpótlás nevelésében is fontos szerepet játszik.

A Wilde & Vogel hálózati koncepciójához hozzátartozik a helyi kezdeményezésekkel és művészekkel folytatott interdiszciplináris együttműködés is. 2009 nyarán a Westflügel a lipcsei akcióművész Jim Whitinggal létrehozta a színházi, interaktív gépinstallációt *Deus ex machina* címmel. A Tom Grigull kurátorsága alatt városszerte megrendezett Japán

Fesztivál, az „Ohayô, Japan!” keretében, amit a kortárs és hagyományos japán színház- és táncművészetnek szenteltek, a Westflügel több japán előadó- és bábművész előadását mutatta be. A 20-as évek szalon- és táncrendezvényeinek hagyományaihoz kapcsolódva a Westflügel rendszeresen szervez úgynevezett „báli éjszakákat” – szintén szoros együttműködésben a helyi művészekkel, mint például a lengyel énekesnővel, Karolina Tribálával. Koncertek, workshopok, tárlatvezetések, kiállítások és performanszok teszik teljessé a kínálatot. A formátumok és formák sokszínűsége mindig tartalmi összefonódással is jár, egyfajta „játékidőmottó” kapcsolja össze tematikusan, és állítja szembe egymással a bemutatott produkciókat. Ugyanilyen fontos, állásfoglalásra készítő elem Robert Voss hallei grafikus bevonása. Voss a kezdetektől fogva részt vett a színházi tér kialakításában, s a „Westflügel számára készített egy kifejezetten képszerű, grafikus koncepciót.” Így a háznak kifelé

is van egy világosan megkülönböztethető, összetéveszthetetlen „kézirása” a dráma és a képzőművészet metszéspontjában.

2013 novemberében a Lindenfels Westflügel nagy báli éjszakával ünnepelte tízéves jubileumát. Ebben az évtizedben egy élő és egyben kreatív hely született meg, amely a lipcsei kulturális életből és a német bábszínház világából is kihagyhatatlanná vált. Ez ma már vitathatatlan nem csak a közönség és a sajtó szerint, de a kulturális irányítás és a helyi politika sem kérdőjelezi meg. Így történt, hogy hét év tisztán projekt alapú és önkéntes munkára épülő színházi működés után 2011-ben rendszeres városi támogatási összeget ítélték meg a színháznak. A jövőre nézve azt kívánjuk a Westflügelnek, hogy a sikeres művészi munka mellé biztos pénzügyi alapot is kapjon, hogy a tíz évvel ezelőtt elkezdett szerelmi történet minden résztvevő számára boldogan folytatódjék.

*Vogelné Takács Gabriella fordítása*



*Spleen*, (Charles Baudelaire: Versek prózában), 2006.  
R: Hendrik Mannes



*Szentivánéji álom*, 2004. R: Astrid Griesbach



*Spleen*, 2007. R: Hendrik Mannes



*Faustot játszani*, 2008. R: Christiane Zanger. Fotó: Robert Voss

## INTERSECTION

The Lindenfels Westflügel Theatre opened in Leipzig in 2003. Puppeteer Michael Vogel and musician Charlotte Wilde had been performing together as Wilde & Vogel when they bought an empty Art Nouveau building with a ballroom, partially in need of renovation. They chose not to beautify the building but to leave it in a damaged and semi-destroyed state. Their first production here, the intriguing and overwhelming “Spleen” took particular advantage of the morbid atmosphere of the old ballroom. Their goal, from the Westflügel’s very beginning, was to establish a permanent centre for international puppet productions. And since then, the Wilde & Vogel Puppet Theatre regularly presents the premieres of their own and others’ works here. It was a new idea for a German puppet theatre to present international theatre as well as to open their doors to other artistic areas and theatre forms. This has allowed them to present quite a few co-productions. Part of the concept behind Wilde & Vogel is interdisciplinary cooperation with local projects and artists. The diversity of formats is always coupled with the interweaving of content; a kind of motto connects the productions thematically and contrasts them. An equally important element has been the involvement of Robert Voss, a graphic artist from Halle. Voss developed an especially picture-like, graphic concept for the Westflügel. This concept gave the theatre a distinct identity that is clear and unmistakable, highlighted by a unique intersection of drama and art. Since 2011, after seven years of project-based and volunteer work, the theatre has been operating with regular municipal support in recognition of its work.



A szkomorohok színháza. Olearius metszete, 1733.



Punch megöli a Hóhért



**Henryk Jurkowski**

## VÁSÁRI BÁBOK ÉS BÁBHAGYOMÁNYOK

Már a legősibb kultúrákban voltak olyan szolgáltató és árusító helyek, ahol alkalmi komédiások mutatványos tevékenységeket folytattak. A piacterek és vásárok törzsközönsége előszeretettel látogatta az akrobaták, állatszélidítők, bűvészek és egyéb mutatványosok műsorait. A legkelendőbb portéka a komikum és a szatíra volt. Ez a mimoszok kiváltsága volt, akik gyakran álarcot viseltek, és köztük a bolond, a tökfilkó vagy a bamba volt a legnépszerűbb, aki a környezetét parodizálta. Ahogy a korabeli leírásokból tudható, minden kényúrnak vagy bölcs uralkodónak megvolt a maga udvari bolondja, aki megóvta urát attól, hogy ő maga legyen a neveltség tárgya.

A mimoszokat könnyű volt megkülönböztetni a vándor mesemondóktól, akik az udvaroknál vagy az úttagázásoknál recitálták történeteiket. Ezek képeket mutogattak, vagy bábokkal illusztrálták mondókájukat, mint az Herradis von Landsberg<sup>1</sup> *Ludus monstrorum* című miniatúráján látható. Az utakon fellépő komédiások között voltak histriók (*istriones*), inventorok (költők, *inventores*), jokulátorok (akrobaták és mágusok, *ioculatores*), buffók (hangszeres zenészek, *bufones*) és cazurrok (állatszélidítők, majmokkal, kecskékkel és kutyákkal fellépő idomárok, *cazurros*) – akik valamennyien bábos mutatványokkal is szerepeltek. A bábok ebben az időben az aktuális morált szolgálták. A német bábjátékosok például Meister Hämmerlein történetét játszották. A csúf Hämmerlein groteszk eszközeivel az otromba igazságszolgáltatás megtestesítője volt, aki mint a középkori

Bűn megszemélyesítője, „pörölycsapások” segítségével hívta fel a nagyérdemű figyelmét.

Európa keleti felében is ismerték a vándorkomédiásokat. Bizánc és Bulgária felől vándoroltak nyugati irányba. Ők voltak a szkomorohok. A hangszerekkel és a bábokkal egyaránt jól bántak (Muzsikálásuk ma is látható a kijevi Szent Zsófia székesegyház freskóin.) Bábos tevékenységükről Olearius<sup>2</sup> tájékoztat Moszkvából, a 17. században. Ez utóbbi tevékenységük alkalmával meglehetősen szegénytelen, gyakran szodomsztikus jeleneteket mutattak be.

A nyugati vásári bábelőadások gyakran reklám céllal készültek. A kereskedők, kuruzslók és foghúzással is foglalatostkodó borbélyok tevékenységét népszerűsítették. Ilyen volt Párizsban az egy személyben fogász és bábjátékos talján: Giovanni Briocci<sup>3</sup> (1649). Nagy újdonságnak számítottak a 17. század közepén egész Európában a commedia dell'arte vándorkomédiásai. Állandó típusaik, Arlecchino, Colombina, Burattino, Capitano és a többiek családi perpatvarok és szerelmi intrikák mulatságos helyzeteket vitték színpadra. Sokan közülük bábokkal is játszottak. A kanavászok történeteiben fontos szerep jutott a zanninak (szolga), aki az egész cselszöveget bonyolítja. Ők voltak a példaképek az előbb marionettként, később kesztyűsbáb-változatban megjelenő Pulcinella, Polichinelle, Punch és Petruska születésénél. Pulcinella 1618. április 16-án<sup>4</sup> jelent meg először itáliai komédiások színpadán. Két őse Maccus és Bucco az Atellánából.<sup>5</sup>

1 Herradis von Landsberg (?–1195) középkori latin költőnő. Életéről és származásáról semmit sem tudunk. 1167-ben hohenburgi apátnő lett. Legfontosabb műve a *Hortus deliciarum* (Gyönyörök kertje), amelynek egyik illusztrációja a bábátcoltatást ábrázoló *Ludus monstrorum*. Ez az első bábjáték-ábrázolás Európában.

2 Adam Olearius (1599–1671) német származású orosz bojár, tudós matematikus és utazó. Eredeti neve Adam Ölschläger vagy Oelschlaeger.

3 (1620–1671?)

4 Anton Giulio Bragaglia, *Pulcinella*. Gherardo Casini, Róma, 1953. 37.

5 Maccus a nagyevő bohóc, Bucco pedig a nagyszájú, szilaj és falánk hetvenkedő volt a római színjátéktípusban.

Párizsba a már említett Briocci (a franciák Briochének mondják) vitte magával Pulcinellát. Itt nevet változtatott és Polichinelle-ként ismerték. Eleinte jól nevelt volt, csak az idők folyamán az otromba piaci közönség hatására egyre trágárabb és nyersebb lett.

Angliában a vásári komédia nagy sikereket aratott, amint azt Ben Jonson *Bertalan-napi vásár*<sup>6</sup> című komédiájából tudhatjuk. Ebben egy egész bábjáték látható *Hero és Leander ódonatúj története avagy az igaz szerelem próbaköve, valamint Damon és Pythias, a Themze-parti hű barátok igaz próbája*<sup>7</sup> címmel. Az angol vásárok és a londoni utcák új hőse 1662-ben érkezett Itáliából Angliába mint Pulcinella. Itt is otthonra talált és megváltoztatta a nevét: Mister Punch lett belőle.

A vásárok sajátos társadalmi funkciót töltek be, de a párizsi vásárok fontos szerepet játszottak a színház fejlődésében is. 1646-tól léptek fel bábjátékosok: Polichinelle és a Komája pompás párbeszédekkel csábította a közönséget. A vásárok színházi jelentősége a 17. század második felében ért el a francia udvarba, amikor kizárólag az Operában, a Comédie Française-ben és az Olasz Komédiaszínházban volt szabad előadásokat tartani. A többi együttes megpróbált szelármnyékba húzódni a Saint Laurent vagy a Saint Germain vásári forgatagában. A hivatalos színházak és a vásárosok közötti vetélkedés majdnem fél évszázadon át tartott, a színházi közönség nagy meglepésére és biztosítva az új színházi formák kialakulását. Mivel a bábok nem szerepeltek a tiltott műfajok listáján, számos vállalkozó komoly hasznot húzott belőlük. Ebben komoly szerep jutott Polichinelle-nek. Minden valamirevaló bábjátékos készségesen alkalmazta, hozzá idomítva saját játéka stílusjegyeihez. Polichinelle nagyszerűen alkalmazkodott minden helyzethez és számos urat szolgált. Áposon felvágott nyelvvel pompás párbeszédet folytatott a Komájával vagy a Szomszédjával, és kitért a párizsi élet

minden jellegzetes problémájára. 1718-ban az állam valamennyi vásári színházat bezáratta, csak a költő-táncosoknak és a bábjátékosoknak kegyelmezett meg. Természetesen Polichinelle most is elemében volt: a társaival folytatott párbeszédet mellett szóba hozta a város pletykáit, mint a Bourbon herceg köréhez tartozó madame Saint-Sulpice halála körüli szóbeszédet. Nem feledkezett meg a színház gondjairól sem. A *Marionettes Étrangères* előadásán így beszélgetett Komájával a bábokról:

*Koma: Vannak magának színészei?*

*Polichinelle: Két tucatnyi.*

*Koma: És jók?*

*Polichinelle: Megjárnák. De ha akad köztük olyan, aki nem tetszik a közönségnek, tüstént tűzbe hajítom, és újat csinálok helyette.*

*Koma: Hát ez nagyszerű! Így könnyen megszabadulhat a csapnivaló színésztől...*

*Polichinelle: És a gázsiját is megspórolom.*<sup>8</sup>

A tilalom idején újabb és újabb színházi vállalkozók tűntek fel és merészkedtek egyre közelebb a városközpontoz. Létrejött a bulvárszínház.

Más országokban Polichinelle-hez hasonlóan egyéb komikus figurák születtek, mint a falusi ripők Hanswurst (1597), a mókás Stockfish (1609), Pickleherring<sup>9</sup> (1611) meg a többiek. Meglepő, hogy a komikus alakok többsége valamilyen étel nevéből származik, amely újabb mulatságos félreértések forrása lehet. Ez a hagyomány folytatódik a későbbiekben Jean Potage-zsal (Leves Jancsi), Giovanni Biscuottóval (Piskóta Jancsi), Paprika Jancsival. Ennek a gasztronómiai humornak a forrását a moralitásokban találjuk, amelyekben a Falánkság – a hét főbűn egyike – mindig kedvenc tárgya volt a csúfolódásnak.

Az efféle figurák között a legnagyobb sikert Picklehering és Hanswurst érte el. Előbbi a *hetvenkedő katon*<sup>10</sup> hajdani hagyományait elevenítette fel, utóbbi erősebben kötődött a német helyi tradíciókhoz, mint

6 Bartholomew's Fair, 1614.

7 Benedek András fordítása.

8 Alain René Lesage, Louis Fuzelier i d'Omeval, *A költő fiákeresének árnyéka* (Cień dorozkarza poety). Ford. Tomasz Matkowski, szerk. H. Jurkowski. *Klasszikus bábjáték-szövegek antológiája* (Antologia klasycznych tekstów teatru lalek), Wrocław, 1999, 44.

9 Több névváltozata közül a Peckelharing a legismertebb.

10 Plautus komédiája (Miles gloriosus, i.e. 204 körül)



Arlecchino a Maszk című folyóiratban (Claude Gillot 1673–1722)



Utcai bábjáték a forradalom szolgálatában, 18. század



Jakob Gole mezzotinta képe (c. 1660–1737)



a plebsz képviselője, bármi is volt a foglalkozása, szolgálta vagy henteslegény. Az első róla szóló feljegyzés 1597-ből való, de a neve akkor még így hangzott: Wursthänsel. Pickleherring létezésének első megerősítését 1620-ban találjuk.

Hanswurstot egy színész, Joseph A. Stranitzky<sup>11</sup> tette népszerűvé. Hanswurst egyaránt volt tekintélyes uraságok és Faust doktor komikus szolgája. Szerepelt élő színházban és bábszínházban. Egy idő után nagyon elszemtelenedett, később más hős foglalta el a helyét: Kasperle<sup>12</sup>, aki 1781-ben született egy Johann Laroche<sup>13</sup> nevű színész jóvoltából. Míg Stranitzky Hanswurstja tösgyökeres falusi figura volt, Laroche Kasperléje a városi embert képviselte, aki kevésbé függött urától, mint elődje. Maga döntött a sorsáról, gyakran szembeszegült gazdája érdekeivel. Természetesen Kasperle szintén rövid időn belül feltűnt a bábszínhádon is, magával hozva élő színházban megszerzett hozományát olyan darabokból, mint a *Faust* vagy a *Don Juan*.

A bábjátékosok a hajdani Hanswurst kosztümjébe öltöztették Kasperlét. Még Josef Leonhard Schmid<sup>14</sup> müncheni bábszínházában is így lépett fel. Schmid állandó munkatársa, Franz von Pocci gróf<sup>15</sup> annyira megszelídítette, hogy a gyerekeknek szóló előadásokban is felléphetett.

Ebben az időben már több más ország bábjátékosai is kísérletet tettek az állandó figurák meghonosítására. A csehek például az udvari bolond Pimperle rövid uralkodása után színházukba fogadták Kasperlét, és új hazájában a Kašpárek nevet kapta. Az új bábhős történelmi darabokban lépett fel és cseh hazafivá lett. Hasonlóan jártak el a görögök is, akik Karaghiosis néven kisajátították a török Karagözt, aki

szintén hazafias programokban szerepelt. Az igazi utcai bábjátékosok hittek elhivatottságukban, ennek szentelték egész életüket és tehetségüket. Ilyen volt Giovanni Bertelli<sup>16</sup>, másik nevén *Il Romano*. Paravánján rövid jeleneteket játszott kesztyűsbábokkal, felvonultatva a commedia dell'arte figuráit. Hatalmas csihupuhik során győzött színpadán az igazság:

*Az én színpadom az igazság valóságos ítélőszéke. Ma Dottore küldi akasztófára a szélhámos Pulcinellát, holnap Pulcinella csapja agyon a ravasz Dottorét; ma az Ördög tűzi szavára Pulcinellát, holnap Pulcinella győzi le az Ördögöt. Az igazság gyakorlatának megfelelően a farkósbot meg az ostor hol az egyiket, hol a másikat segíti győzelemre, és a számla mindig mindenki meglegedésére kiegyenlítést nyer.*<sup>17</sup>

Az olasz bábjátékosok is gondoskodtak róla, hogy újabb és újabb alakok szülessenek – némelyik saját hasonmásuként. Olyan új állandó komikus figurák jelentek meg, mint Cassandrino, Rugantino, Gianduja, Gerolamo, Cioppono, Fanacapa. Egyesek kesztyűsbábok voltak, mások marionettek. A több száz utcai bábjátékos között a legnevezetesebb Ghetanaccio<sup>18</sup> volt, aki nem akárhol, Rómában, a pápai állam fővárosában tartott előadásokat. A főszerepet Pulcinella játszotta, partnereit Rosettának, Pulcinellának és Rugantinónak hívták.

A 18. és 19. század fordulóján minőségi változás következett be a commedia dell'arte bábos epizódjainak alkalmazásában. Változott a vásári komédia figuráinak felhasználási módszere. Kezdetben zavarták a főhős akcióit. Később átvették a főszerepet. Punchból Falstaff vagy Jupiter lett, a francia Polichinelle pedig a Hold Császárává változott.

11 Joseph Anton Stranitzky (1676–1726). Vándorszínészként tűnt fel 1699-ben Münchenben, majd 1706-ban egy bécsi színház vezetője lett. A polgári foglalkozására nézve fogorvos és borkereskedő megszállottja volt a színháznak. Tevékenységével vette kezdetét a bécsi népszínmű.

12 Kasperl és Kasper névwáltozata is ismert. Ebből lett a cseh Kašpárek és a szlovák Gašparko.

13 (1745–1806)

14 Josef Leonhard Schmid, alias „Papa” Schmid (1822–1912). Híres marionettszínháza 1858-ban nyílt meg, műsorán Pocci gróf darabjai mellett Hebbel, Kleist és más klasszikusok művei szerepeltek.

15 (1807–1876)

16 (1700–1783)

17 Burattini e Marionette in Italia dal Cinquecento al Giorni nostri. Testimonianze storiche artistiche letterarie. Catalogue. Palazzo Antichi Mattei, Róma, 1980. 51.

18 Gaetano Santangelo (1782–1832)



Cigány, Petruska és a Doktor, Zajcev bábjai, 20. század



Cigány egy Petruska-játékból, 19. század

A fejlődés következő lépcsőfoka az utcai komédia volt. A sok rövid jelenet, amelyben Pulcinella legyőzte ellenfeleit, egyetlen darabbá állt össze, benne a főhős diadalmas gaztetteinek summáját láthatta a néző. Ezeknek a változásoknak köszönhető, hogy Punch vagy az orosz Petruska az utcai komédiák főszereplője lett. Az utcai mulatság egyre nagyobb népszerűsége tette szert, és háttérbe szorította a bábjáték minden más fajtáját.

A Punch-komédiákat játszó bábjátékosokat idővel ironikusan professzori címmel tüntették ki, és kiléptek a szórakoztató műfajok világából. Ha belegondolunk, hogy Punch szinte valamennyi ellenfelét agyonüti, kivéve az állatokat és kedvesét, Pollyt, el kell fogadnunk, hogy a bűn és bűnhődés történetével van dolgunk.

Tévedünk azonban, ha azt hisszük, hogy a bűn elkövetője elnyeri méltó büntetését. Moralitással van dolgunk, méghozzá a *rebours*<sup>19</sup>: a történet a Bűn győzelmével végződik, ami pompás összhangban van a késő középkori *sotie*-val<sup>20</sup>, a bolondok játékával<sup>21</sup>.

Franciaországban a nagy forradalom után találkozni lehetett az utcákon Polichinelle-lel, bár elveszítette népszerűségét, mert a nézők rájöttek, hogy megőrizte lakáj-szerepét az *ancien régime*-ből. A század második felében tért vissza a színpadra, de már csak a művész-szalonokban.

Az észak-német területeken, főleg Hamburgban, Kasperle rövid komédiákban szerepelt, és Pulcinella természetes örökösének tekintették. Rövid szkeccseik nem sok rokon vonást mutattak Punch és Judy komé-

19 (fr.) ellenkezőképpen, fejtetőre állítva.

20 A *sotie* a késő középkor politikai satírja volt. A számfüffel fölékesített, csörgősípkás szereplők a bolondozás mögé bújva kemény igazságokat harsogtak a pápa, a papság és a nagyurak becses fülébe.

21 Compare: Henryk Jurkowski, Narr – Nationheld – Sozialrebell (Fool, national hero, socialrebell). In: Olaf Bernstegel, Gerd Taube, Gina Weinkauff (editors), „Die Gattung leidet tausend Varietäten... Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. (The genre suffers a thousand variations... Contributions to the history of the comic character in puppet play). Brankfurt am Main: Wilfried Nold, 1994, pp. 61–73.



Polichinella színháza  
a Pont des Arts-nál.  
Marlet rajza 1835-ből.

diáival. Ugyanezek a témák találhatóak meg a holland utcai komédiákban, amelyek hőse Jan Klaassen.<sup>22</sup> Reálisabbak voltak azonban a németek szándékai Kölnben, ahol a bábjátékos Winters lecserélte Zipperle komikus figuráját a való életből vett Hänneschene, aki a közönség nagy kedvence lett.

Sajátos helyet foglal el a bábjáték-hősök között az orosz Petruska, akiről az első említés 1843-ból való. Az ő alakja sok hasonlóságot mutat Punch-csal és Pulcinellával. A közös vonások mellett azonban sok mindenben különbözik nyugati rokonaitól. Nagyon egyszerű

helyzetekben és mindennapi dolgokban fedezhetők fel az orosz nép jellegzetes vonásai. Az előadás elején elmondja, hogy nagyon szeretne már megházasodni. Vágyai eléréséhez azonban több ellenféllel kell megküzdenie: a Cigánnyal, a felkészületlen Doktorral, aki nem képes őt meggyógyítani, a Rendőrrel, a Káplárral, akik a cári regula szerint akarnak elbánni vele. Idővel ezek a komédiák antiklerikális jelleget öltöttek, amikor Petruska neveltségessé tette az ortodox pópát vagy a szerzeteseket, akik a század közepén az utcai tömegek gúnyolódásának tárgyai voltak.

22 Hetty Paërl, Heerekrintjes. Over Jan Klassen en Katrijn en hun buitenlandse soortgenoten (About Jan Klassen and Katrijn and their cousins from abroad). Gaade Uitgevens, Veenendaal, 1987. 56.

Az utcai kesztyűsbáb-komédia fejlődése egész Európában végbement. A 19. század végére új figurák tűntek fel, mint Romániában Vasilache és Magyarországon Vitéz László. Valamivel előbb jelent meg Franciaországban ennek a komédia-típusnak az új szereplője, aki azután az egész század során a francia bábjáték meghatározó szereplője lett: Guignol ő, állandó partnereivel, Gnafonnal, a barátjával és Madelonnal, a feleségével. Guignol megteremtője Laurent Mourguet<sup>23</sup> volt Lyonban. Mint a dolgozó osztály képviselője sok éven át állt a népszerűségi lista legelején, és hamarosan egész Franciaországban elterjedt.

Mourguet halála után a Guignol-társulatot Pierre Rousset vette át, aki megváltoztatta Guignol karakterét és funkcióját, az új közönséget célozva meg előadásaival. Operaparódiákat játszott, mindig Guignol részvételével: a *Guignol és Juliette-et*, a *Guignol és Delilát* meg a *Guignol Tellt*.<sup>24</sup>

A modernizmus irányzata nem kedvezett a népies humorérzéknek. A bábokat művészi és egzisztenciális szempontok szerint alkalmazták. Az új politikai helyzet is azt várta el, hogy a politikusok saját céljaikra használják fel a bábjáték hagyományait. Így volt ez a forradalom után Oroszországban, amikor Petruska az új forradalmi rend szószólójaként lépett fel, és ugyanez történt a weimari köztársaságban, amikor a kommunisták saját politikai érdekeik szerint próbálták felhasználni Kasperlét. Kivételes volt Josef Skupa<sup>25</sup> tevékenysége, aki a 20. század húszas éveiben két népszerű figurát teremtett: Spejblt és Hurvineket, akik a cseh humort és iróniát képviselték a korszellem ellenében.

A második világháború után Európában újra megindultak a kulturális élet folyamatai, és ebben a korábbi évtizedek bábos tradíciói is újjáéledtek.

Punch születésének 300. évfordulója alkalmából a Society for Theatre Research<sup>26</sup> és a British Puppet and Model Theatre Guild<sup>27</sup> ünnepélyes keretek között emléktáblát helyezett el a Szent Pál székesegyház falán, melyet rögtönzött fogadás követett.

A harmincas évek francia bábjátékának gazdag hagyományai nyomán szinte minden színházípus tovább járta a maga útját a *commedia dell'arte* Polichinelle-jével és a helyi figurákkal, a lyoni Guignollal és a picardiai Lafleurrel.

Párizsban a 19. század harmincas éveiben kezdődtek a Guignol-színházak fellépései a parkokban és a város közterein. Ez a 19. századi szokás mind a mai napig él. A Champs Elysées mentén, egy aprócska téren telepedett le a Guentleur család.<sup>28</sup>

A belga színházakban a 19. század hagyományainak megfelelően Woltje, illetve Wallon volt a főszereplő. A leghíresebb a brüsszeli Toone volt. A bábszínházak szokatlanul nagy koncentrációja volt tapasztalható Liège-ben. A színházak állandó, közös komikus hőse Tschantschès volt. Még misztériumjátékokban és lovagi történetekben is fellépett. A közönség átszellemülten nézte őt a karácsonyi misztériumokban és a „Mennyei Könyvtár” kiadványaiban.

Hollandiában az olasz Cabalzi család hozott létre tradicionális bábszínházat Amsterdamban. Pulcinella új nevet kapott, és Jan Klaassenként vált ismertté. Dániában a 19. század elején tűnt fel Jakela mester, aki rövid jelenetekben lépett fel a Rendőrrel, az Ördöggel és egy kutyával, Dellével.

Németországban, a plebejus bábjáték hazájában a 20. század elején számos művészi bábszínház jött létre. Olyan is volt köztük, mint a kölni Hännischen Theater, amely a város támogatásával működött.

Csehszlovákiában a régi plebejus bábok bekerültek a múzeumokba, kivéve Spejblt és Hurvineket, akik államosított intézményben folytatták párbeszédeiket. Romániában gyakran találkozhattunk a népszerű hazai báb-hőssel, Vasilachéval, igaz, inkább a népművészeti intézetek támogatásával. Magyarországon a közelmúltig látni lehetett Kemény Heniket, a vásári bábjáték utolsó képviselőjét. Ő a Komgut-Kemény család leszármazottja. A másik nevezetes vásári familia, a Hincz család a Városligetben lépett

23 (1769–1844)

24 *Parodies de Guignol. Répertoire de Pierre Rousset, Albert Chanay, Tony Tardy, Louis Josserand, Albert Avon. Cumin et Masson Éditeurs, Lyon 1911, vols. I et II.*

25 (1892–1957)

26 Színházi Kutatások Egyesülete

27 Brit Báb- és Típuszínházak Szövetsége

28 A Guentleur (vagy Guenteleur) család bábszínháza 1818-tól 1980-ig működött a Jardin des Champs-Elysées-n.

fel az államosításig. Kemény Henrik egy ideig a budapesti Állami Bábszínház tagjaként folytatta pályáját.

Kemény műsorát teljes egészében a Vitéz László-darabok alkották. Vitéz László egy másik vásári bábjáték-hős, Paprika Jancsi örökébe lépett. Paprika Jancsi nevenséges figura volt, számos rossz tulajdonsággal rendelkezett, Vitéz László viszont a magyar nép függetlenségének és töretlenségének szószólójaként vált ismertté népszerű tréfáiban, mint *Az elátkozott malom*, vagy a *Vitéz László mint borbélysegéd*. Kemény káprázatos játékos volt, hatalmas temperamentummal megáldva. *Az elátkozott*

*malom* című darabban hatféle ellenféllel került összeütközésbe, és mindegyiket más és más módon győzte le. A hagyományos bábjátékok állandó figurái nem tűntek el végérvényesen a bábszínpadokról. Még a megváltozott világban is helyet szorítanak maguknak, és megőrzik népszerűségüket a mozival és a televízióval folyó versenyben. Arra is képesek, hogy az avantgárd törekvések kihívását elfogadva megújuljanak, és részt kérjenek a jelenkori bábszínház színpadán.

*Fordította és a szerző jegyzeteit  
kiegészítette: Balogh Géza*

## FAIRGROUND PUPPETS AND THEIR TRADITIONS

This article focuses on the history of European fairground puppetry and its most important turning points and developments. The earliest performers primarily satirized prominent social figures and made parodies based on contemporary domestic life. Visitors to fairs and markets always looked forward to seeing these performances. Similarly, the wandering storytellers who performed at local rulers' courts at fairs and even at busy crossroads, used pictures or puppets to illustrate them. At this time, markets had a unique well-established and crucial social function. The street puppeteers who performed there had a calling they could rely on, and to which they could devote their entire lives and talents. In the middle of the 17th century, commedia dell'arte emerged from Italy and situated new art forms throughout Europe. In an almost infinite number of configurations, a variety of set character types played out entertaining situations centred on family squabbles and romantic intrigues. On the stage of commedia dell'arte, truth always wins out. The use of puppets in commedia dell'arte brought about a qualitative change at the turn of the 18th to the 19th century and led to the development of street comedy. The many short scenes, in which, for example, Pulcinella conquers her enemies, were put together into one single piece, ending in which she triumphs and unmasks her opponents' schemes. These changes were reflected in the way Punch or the Russian Petrushka became the main character for street comedies. Street entertainment became increasingly popular and it slowly overpowered every other form of puppetry. Comedies using hand puppets evolved and came to predominate throughout Europe by the end of the 19th century. New characters appeared, such as Vasilache in Roumania and László Vitéz in Hungary. In France, Guignol emerged as the dominant new character in this type of comedy. Twentieth-century modernism did not, however, favor this folksy sense of humor. Puppets were developed to function in the context of an individual artist's vision or to promote an existing political outlook. In the 1930s, however, puppet theatres, steeped in rich tradition, commedia dell'arte, still lived on in every country each continuing to use its own forms of Polichinelle, Guignol or other such puppet characters. These stock figures have not disappeared from the stage and – even in this changing world – have retained their popularity, and can still be seen on the stages of puppet theatres today.



Vitéz László, Az elásott kincs. Játssza: Takács Dániel. 2013. R: Kovács Géza, Mesebolt Bábszínház, Szombathely



Batu-Tá kalandjai. Játssza: Schneider Jankó. 2013. R: Kovács Géza, Vojtina Bábszínház, Debrecen

**Kékesi Kun Árpád**

## A VÁSÁRI BÁBJÁTSZÁS HAZAI ÉS NEMZETKÖZI HELYZETE

Kemény Henrik  
Vitéz Lászlóval



Ha (mint Hamlet mondja Arany fordításában) „nagyon tühelyre vennők” a címben foglaltak áttekintésére irányuló feladatot, amelyre felkérést kaptam, ahhoz hasonlítanám, mintha valakinek a jegesmedvék élet-körülményeit kellene számba vennie a sarkvidéki jégtakarók elolvadása után – ahol ugyan még nem tartunk, de mint a klímaváltozás következményeinek előrejelzéséből tudjuk, előbb-utóbb fogunk!<sup>1</sup> Ne feledjük: a jegesmedve lenyűgöző ügyességű állat, amelyet mindannyian ismerünk, még ha hétköznapijainkban nem is az Északi-sark elszánt ragadozójaként, sőt még csak nem is leszedált állatkerti példányaiiban látjuk viszont, hanem „cuki” plüssmaciként és „helyes” rajzfilmfiguraként. S hogy miért ezzel kezdem? Azért, mert – hangozzék bámmenyire banálisan, lényegesnek vélem konstatálni, hogy – ma már nincsenek vásárok. Pontosabban vannak, mert kisállatvásártól kezdve a hajdani KGST-piacok utódjaiig sokféle kirakodós rendezvényt tartanak hétről-hétre szerte az országban, ám vásárok, mint az alsóbb társadalmi rétegeknek szórakozási lehetőséget biztosító események/helyszínek ma már nincsenek. Ahogy nincsenek hajdan hasonló funkciót betöltő lizsék (városligetek és népligetek sem), még ha névleg ma is léteznek, és vannak búcsúk is

meg práterek, a legeldugottabb falvaktól kezdve európai metropoliszokig. De ezek ma már csak igen távolról emlékeztetnek hajdani formáikra, s ugyan bennünk nincs semmi plüss vagy „cuki”, mégis olyan viszonyban állnak a jó száz ével ezelőtti vásárokkal, mint egy fehér teddy bear a ma (még) élő jegesmedvékkel.

Felszólalásomnak a vásári bábjáték fogalmából kiinduló felütése kissé pesszimiztikus, ám e hangvételt szerencsére nem igazolja maga a helyzetjelentés. A vásári bábjáték mint az egykori vásárok mai leszármazottain teljességgel kívül élő forma ugyanis nagyon sokféle módon van jelen, és egyáltalán nem úgy tűnik, hogy a kihálás veszélye fenyegetné. Kemény Henrik, egy három nemzedéken át öröklődő, vásári bábos tradíció „utolsó mohikánja”<sup>2</sup>, aki néhány nap múlva lenne 89 éves, több mint két éve távozott közülünk. Ám az elmúlt század talán legismertebb magyar bábosának halálával legfeljebb egy bő évszázados családi tradíció ért véget, az azonban, amelynek hosszú élete során jóformán a szimbólumává vált, és sokáig egyszemélyes hazai képviselője volt, ma élelnebben él, mint az elmúlt hat évtizedben bámmikor.

Az a két bábjáték, amely a mai emléknep keretében látható – a Mesebolt Bábszínház *Vitéz László (Az elásott kincs)* és a Vojtina Bábszínház *Batu-tá kalandjai* című előadása – nagyszerű példája ennek az elevenségnek, ugyanakkor szükségképpen csak szűk keresztmetszetét teszi láthatóvá. Mindkettő intézményes keretek között készült produkció, amely a kőszínházi struktúrában élteti tovább azt a hagyományt, amelynek hosszú időn keresztül nem volt köze intézményekhez, legfeljebb annyiban, hogy a ránk maradt engedélyek, passzusok tanúsága szerint a játék lehetőségéért, helyéért

1 Az írás annak a felszólalásnak a szerkesztett változata, amely a Korngut-Kemény Alapítvány és a Vojtina Bábszínház által „Ide figyeljetek, pajtikákl!” címmel, 2014. január 25-én, Debrecenben rendezett emléknapon hangzott el.

2 Vö. Balogh Géza nekrológiával: Az utolsó mohikán. Kemény Henrik (1925–2011). *Critica! Lapok* 2012/1–2. 1.



Vitéz László. Játssza: Pályi János. 2005. R: Kovács Ildikó

Ördögverő jóbarátok, 2005. R: Kovács Ildikó, Puck Bábszínház, Kolozsvár



*Törökvész Vitéz, avagy  
Vitéz László és a törökök*  
Írta, rendezte, játssza:  
Fekete Dávid, 2013.  
Harlekin Bábszínház, Eger



*Paprika Jancsi.*  
Bartha Tóni Bábszínháza,  
Göd



*Vitéz László.* Játssza:  
Szabados Zoltán, Lakitelek

a bábosoknak engedélyért kellett folyamodniuk. Köztudott, hogy milyen termékenynek bizonyult a vásári bábjáték egy évszázaddal ezelőtt a művészi bábjátzás, részint az avantgárd törekvésekből, részint a bábjáték keleti formáiból aktívan merítő, kísérleti kezdeményezésekkel élő bábosok számára. Annak is megvan tehát a tekintélyes hagyománya, hogy a vásári bábjáték a folyamatos művészi munkát (és nem pusztán az alkalmi szórakoztatást) szem előtt tartó, hivatásos bábszínházak része lett. Ám a Mesebolt és a Vojtina említett két előadása – hogy a sarkvidéki metaforikánál maradjak – csak a jéghegy csúcsa. Elvégre, ha összeszámoljuk, hogy az elmúlt néhány évben Vitéz László hány paraván tetején táncolt, azaz hány Vitéz László-játék került (a hivatásos bábszínházak hatókörén jóval túl is) bemutatásra, akkor ahhoz nem lesz elég a két kezünk. Egy rövid internetes böngészés után jómagam húszig jutottam a számolásban, s miközben a felderített előadások egy részét ismertem, más részükről tudomásom sem volt.

Vitéz László legismertebb mai bábosa kétségkívül Pályi János, aki a *Vitéz László és a csodamalom* című szólóelőadását közel egy évtizede játssza határainkon innen és túl. Kovács Ildikó rendezésének több tízezeren tapsolhattak, és ismerek olyan gyermeket, akinek Vitéz Lászlót immár Pályi jelenti, nem pedig Kemény Henrik, mint jó pár korábbi nemzedéknek. E lényeges „generációváltást”, illetve Pályinak – még ha ambíciói ezen túl is mutatnak – a Vitéz Lászlóval történő színházkulturális identifikációját erősíti az a tény, hogy elkészítette és ez év elejétől játssza a „folytatást” is, *Vitéz László munkát keres* címmel.

2013-ban két bábszínházunk tűzött műsorra Vitéz László-játékot: tavasszal az egri Harlekinben írta, rendezte és játszotta el Fekete Dávid a *Törökvész Vitéz, avagy Vitéz László és a törökök* című előadást, majd ősszel a szombathelyi Mesebolt mutatta be Kovács Géza rendezésében, Takács Dániellel a *Vitéz László (Az elásott kincs)*et. Repertoárjában tart

a MárkusZínház is egy Pilári Gábor ujjain táncoltatott *Vitéz Lászlót*, továbbá a Fabula Bábszínház (*Vitéz László és az ördögök*), illetve a miskolci Csodamalom Bábszínház, ahol 2009 óta Hajdú Gáspár Zsolt kelti életre hősünk mellett Guignolt és Petruskát a *Vitéz László és európai barátai* című produkcióban.

A kolozsvári Puck Bábszínházban 2005-ben írt és állított színpadra (a rendezőként Pályi előadását is jegyző) Kovács Ildikó *Ördögverő jóbarátok* címmel egy előadást, amely (román „testvérével”) Vasilachéval hozta össze Vitéz Lászlót, a 2008-ban elhunyt rendezőnő ötlete alapján pedig ugyanitt vitte színpadra Rumi László a *Vitéz László meg a mágust* (2011). S hogy még Erdélyben maradjunk: a sepsiszentgyörgyi színház bábtagozata néhány évvel ezelőtt tűzte műsorára a *Vitéz László csodaládáját*, Nagy Kopeczky Kálmán rendezésében. De adja a bátyúi (Kárpátalja) Cók-Mók Bábszínház is a *Vitéz László és az elátkozott malmot*, Szabó Balázsék Madzag Bábegyüttese a *Vitéz László és a csodamalmot*, a Tündérvölgy Bábszínház *Az utolsó kincset*, a Tarkabarka Bábszínház a *Vitéz László és a kincsesládát* és a kolozsvári Keljfeljancsi Komédiás Kompánia (Vincze Lászlóval) a *Vitéz László és az elátkozott malmot*. Emellett játszik Szabados Zoltán, lakitelki bábos is egy szóló *Vitéz Lászlót*, és a debreceni Újkerti Könyvtárban is előadtak a könyvtárosok 2008-ban egy *Vitéz László és a csodaláda* címet viselő játékot. Ha mindezt kiegészítjük a You Tube-on található videókkal, akkor kiderül, hogy 2012 februárjában a füzéri óvónők *Vitéz László Aranyországban* címmel szórakoztatták a gyerekeket farsang alkalmával<sup>3</sup>, a vancouveri Magyar Házban 2013 júniusában műkedvelő *Vitéz László* bemutatót tartottak<sup>4</sup>, az orgoványi drámacsoport pedig 2013 novemberében a *Vitéz László és a malom szellemeit* játszotta<sup>5</sup>. De láthatunk részleteket olyan rögtönzött családi bemutatókból is, mint amilyen a 2013. december 25-én feltöltött, „A legifjabb Vitéz László Szolnokról”

3 Vö. <http://www.youtube.com/watch?v=Zbh0JHSC-hI>. A letöltés ideje: 2014. január 24. 8:37.

4 Vö. <http://www.youtube.com/watch?v=m2PCI2FVtr0>. A letöltés ideje: 2014. január 24. 8:42.

5 Vö. <http://www.youtube.com/watch?v=fyQxLkS7YSY>. A letöltés ideje: 2014. január 24. 8:57.

Vitéz László meg a mágus,  
Játssza: György László  
2011. R: Rumi László,  
Puck Bábszínház, Kolozsvár



Vitéz László és a csodamalom.  
Madzag Bábegyüttes



Gulyás Terka.  
Játssza: Aracs Eszter.  
R: Lénárt András, Aracs Eszter  
Mikropódium Családi  
Bábszínház

elnevezésű<sup>6</sup>, vagy a 2010. november 4-én megjelent, „Vitéz László és a csodamalom” címet viselő, egy öt éves forma kislíval.<sup>7</sup>

Az utolsó kettő és az elsőként említett néhány példa között esztétikai értelemben óriási a távolság, mégis mindnek helye van a számbavételnél, és levonható belőlük az a következtetés, hogy Vitéz László a kortárs magyar színházkultúra egyik legnépszerűbb hőse, aki jóval lekörözi a Bánk bánokat, a Csongorokat és Tündéket, Ádámokat és Évákat. S ha e közel két tucat példát egymás mellé helyezzük – feltételezve, hogy nem teljes a létszám, mert van, ami egyáltalán nem nyert internetes nyilvánosságot –, megdöbbentően változatos kép rajzolódik ki.

Van köztük néhány kőszínházi előadás, a többségük azonban a kőszínházi kereteken kívül jött létre, sőt olyanok is akadnak, mint a könyvtári vagy családi előadások, amelyek – noha megfelelnek a teatralitás legismertebb minimál definíciójának – egyáltalán nem színházi keretek között készültek. Vitéz László tehát nem csak az ehhez vagy ahhoz a színházhoz tartozó, itt vagy ott fellépő bábosok ügye, hanem közügy.

Vannak profi, nagyhírű bábosok által színre vittek – Pályi János vagy Kovács Géza a hazai szakma élvonalába tartoznak –, és vannak, mint Szabados Zoltán, kevésbé ismert, valamint ismeretlen vagy amatőr bábosok és az „utca gyermekei” által játszottak. Vitéz László tehát nem az elit színház, hanem a (korántsem pejoratív értelemben vett) népi, populáris kultúra része.

Vannak szóló előadások – ilyen „one-man-show” a Pályié és a Fekete Dávidé, de ilyen a Szabados Zoltáné is –, és vannak több közreműködővel zajló, mint a Cók-Mók három bábossal előadott verziója, vagy a Tündérvölgy Bábszínházé, amelyben négy bábos mozgat hat bábót.

Vannak, amelyek ma már „klasszikusnak” számítók, a Korngut-Kemény-család hagyatékát képező Vitéz László játékot visznek tovább – a többség *Az elátkozott malomra*, illetve *Az elásott kincse*re épít –, és vannak, amelyek újraírt, esetleg más mesékkel kombinált történetet adnak elő. Utóbbira példa az *Ördögverő jóbarátok*, továbbá a Tündérvölgy

Bábszínház előadása, kivitelben a *Süsü, a sárkányt* is megidéző király, királylány és udvarmester bábokkal, de a couleur locale-t kiaknázó egri *Törökvész vitéz* is. A „klasszikus” Vitéz László történetek megannyi elhajlásának és kombinációjának tüzetes szöveg- és előadás-dramaturgiai vizsgálata igen tanulságos lehetne, noha a kutatást, részint a szöveggönyvekhez (már ahol vannak), részint az előadásokhoz való hozzáférés miatt roppant nehéz feladat elé állítaná. Vannak művészileg megformált (Majoros Gyula, Boráros Szilárd stb. által tervezett) bábokkal, rendkívül igényes látványvilággal dolgozó produkciók, és vannak szedett-vedettnek tűnő, Vitéz László figuráját épp csak a piros ruha és sipka által megidéző, a kézműves vásárokon 1-2000 forintért árult posztóbábokkal dolgozók. Vannak országos hírűek, és több szakmai díjat nyertek, és vannak olyanok, amelyek teljességgel alatta maradnak minden hivatalosságnak, és még a szakmai köztudatba sem kerülnek be, ugyanakkor sport- és ifjúsági napok, vállalati rendezvények stb. műsorát színesítik. Vannak, amelyeket technikai követelményeik miatt főként színháztermekben játszanak, s vannak, amelyek feltűnnek utcán, udvaron, falunapon, valamely szabadtéri fesztiválon, sőt (a Tarkabarka Bábszínház előadásáról a hajdúszoboszlói Hungarospa honlapján található képek tanúsága szerint) aquaparkban is.

Az eddig számba vett produkciók mind a vásári bábjáték legnépszerűbb hazai alakja, Vitéz László köré épülnek, a vásári bábjáték szelleme és formái azonban számos más előadásban élnek tovább. Hogy csak a legismertebbeket említsük – s így is több mint egy tucatról van szó –: Bartha Tóni *Paprika Jancsijában*, Aracs Eszter *Gulyás Terkájában*, Kovács Géza *Vásárterében*, Pályi János *Órajátékában*, a MárkusSzínház *Laci királyfi*jában és jó néhány más előadásában, a Ládaflia Bábszínház (Néder Norbert) produkcióiban, a Ziráno Bábszínház *Pulcinella kertészkedik*, illetve *Pulcinella és a halál* című előadásában, Boka Gábor *János vitézében*, a Kereplő Családi Színház (Szívós Károly, Török Ágnes) *Ludas*

6 Vö. <http://www.youtube.com/watch?v=ulySyUQdulQ>. A letöltés ideje: 2014. január 24. 8:59.

7 Vö. <http://www.youtube.com/watch?v=0YoBPdC4UJw>. A letöltés ideje: 2014. január 24. 9:04.



Matyijában, Fabók Mancsi Bábszínházában, a (Schneider Jankó által bábozott) *Batu-tá kalandjaiban* és a Langeléta Garabonciások műsoraiban.<sup>8</sup> Lenyűgöző már pusztán ez a számosság is, még inkább pedig az a fineszesség, amellyel az alkotók a mához próbálják igazítani a tekintélyes múlttal rendelkező formákat. Nem a pusztá hagyomány-örzést tekintve feladatuknak, hanem azt, ami a vásári bábosok feladata mindig is volt, és amit Kemény Henrik a nagyapja kapcsán is többször említett: körülnézni, „beleszabolni a levegőbe”, aztán a közönséggel kapcsolatba lépve, az őket érintő témákkal-problémákkal foglalkozni. E témáknak-problémáknak nyilván több rétege van: az archaikustól, a napi tudatosság szintjén alig jelentkezőtől kezdve (mint a búza és az élet közötti párhuzam *Az elátkozott malomban*<sup>9</sup>), az aktuális társadalmi-politikai rétegeig. Nem kevés különbség van a megidézett játékok között a tekintetben, hogy ezeket a rétegeket mennyire hozzák mozgásba, főként az aktualitás rétegét. Vannak, akik utalások, kiszólások, inkább a felnőtt nézőkkel való összekacsintások révén építik be, s vannak, akik az előadás-dramaturgia részévé teszik. Ugyanakkor nincs olyan törekvés, amely teljességgel a mai médiakultúrához igazítaná a hagyományt. Fekete Dávid egyelőre csak nyilatkozta, hogy tervez „egy produkciót *Vitéz László a világ végén* címmel, amelyben hősünk zombikat, terminátorokat és ufókat fog csépelni”<sup>10</sup>, Vitéz László alakja azonban oly mértékben még nem szakadt ki a hagyományos keretek közül, hogy ennyire mai, sőt futurisztikus kontextusba is átláthatóan tűnjön. Ezzel függ össze, hogy minden humora, vérbő komikuma ellenére Vitéz László nem vált a szatíra olyan eszközévé, mint például Punch. A neves angol bábfigura efféle felhasználását jól példázza, hogy Glyn

Edwards és Martin Bridle, két ismert Punch & Judy professzor 2004-ben, a londoni Little Angel Theatre felkérésére *Punch and Judy Episode II: Attack of the Clowns* címmel készített egy olyan előadást, amelyben Osama bin Laden is szerepelt, Punch ámokfutásának áldozatává válva. (Mindennek persze megvannak a történelmi előzményei: Punch mindig is szívesen bánt el aktuálpolitikai személyiségekkel: Percy Press második világháború alatti előadásában például Hitlert is felakasztotta.) De ha beütjük a Google képernyőjébe Punch nevét, csakhamar találkozunk olyan fotókkal is, amelyeken George Bush vagy épp Gordon Ramsay bábalakjával együtt tűnik fel. Ám, amikor a 2010-es Pécsi Nemzetközi Felnőttbáb Fesztivál megnyitóján Vitéz László óriásbábja Páva Zsolt polgármestertől veszi át Pécs városának kulcsait – aki óriásbábként is megjelenítésre került –, mégsem ugyanaz, mintha jól el is agyabugyalná, mint Punch tette mondjuk Tony Blairrel.

2012 nyarán, amikor Punch születésének 350. évfordulóját ünnepelte a világ, a Gold TV leadott egy aktualizált változatot *Punch and Judy Rebooted* címmel, amelyben feltűnt Harry herceg és Boris Johnson (a londoni polgármester) is: előbbi királyi szuperhősként, utóbbi a rendőr jelmezében. E verzióban nem a feleségét és a gyerekeit csépelte Punch, és az ördög sem jelent meg, hanem „alakoskodó” közéleti személyiségek baját látta el. Mindehhez hozzátartozik, hogy előzetesen kétezer nézőt kérdezett meg a csatoma, akiknek negyven százaléka tabunak nyilvánította a családi erőszakot, s ezért ki is írták a show-ból: hiányzott a megszokott ráülés a gyerekre, vagy a kihajtása az ablakon. (A csatoma csupán annyi frivolitást engedett meg, hogy Punchot azon kapják: megpróbálja eladni a csecsemőt egy meg nem nevezett popsztárnak.) Pedig a Punch & Judy játékot átható családi erőszak túlélte még

8 Átfogó képet adnak ezek egy részéről az *Art Limes* 2008/5. számában megjelent írások.

9 Vö. „Ugyanis a Vitéz László-darab tulajdonképpen a misztériumjátékok, a rítusok jegyeit hordozza magán, hisz a lényege nem más, mint küzdelem a magad ördögeivel, a halállal. A *Csodamalomban* például a búzáról van szó, ami a magyar nyelvben az életet jelenti. Az a tét, hogy meg tudod-e örölni, vagy nem tudod megörölni.” Nagy Viktória: „Sose halunk meg”. Beszélgetés Pályi Jánossal. *Art Limes*. 2008/5. 40.

10 Elvégre szerinte „változik a világ, változnak a gyerekek! Bár Vitéz László figurája évszázadok óta bevált recept, a palacsintasütő és a török sokszor már nem elég a jó előadáshoz.” Vitéz László ufókat csépel. *Heves Megyei Tükör*. 6. sz. <http://www.hevesmegye.hu/hu/heves-megyei-tuekoer/1383-vitez-laszlo-ufokat-csepel>. A letöltés ideje: 2014. január 24. 8:21.

a viktoriánus kort is – jóllehet morális példázat részeként: a patriarchális családmodellben egyébként szentesített erőszak szélsőséges formáját szemléltetve didaktikus jelleggel.<sup>11</sup> Nem véletlenül kavart vitát (a Gold TV igazgatóját idézve) az „értéktörzésnek” ez a módja.<sup>12</sup> A tradíció védelmezői (még Glyn Edwards is) kifogásolták a modern témákat és alakokat, az *Uborka* felé hajó élcelődést, azt hangsúlyozván, hogy ily módon elvész a játéknak az az enyhén „retro jellege”, amely a 20. század folyamán mind régebbre, a brit kultúra mitizált aranykorára emlékeztette a nézőket, s amely nosztalgikus íz fontos része a Punch & Judy showknak.<sup>13</sup> S ahogy Vitéz László nálunk nem vált a politikai szatíra efféle szócsövénév, nem vált olyan infantilis alakká sem, mint német testvére, Kaspar/Kasperle. A Tündérvölgy Bábszínház *Az utolsó kincsében* ugyan kacsingat efelé, az előadások többségében nem a Grimmes meseszövé és szereplő-dramaturgia a meghatározó. Vitéz László tehát (jelenleg még) jórészt a Kemény Henrik által átörökölt játékhagyomány vonzáskörzetében, attól teljesen el nem szakadva foglal helyet a kulturális emlékezetben, jóllehet nem egyetlen és nem is csupán színházi formában. Elvégre nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a Kemény Henrik bábjáiból nyílt kiállítások rendre felbukkannak az ország egyes pontjain – még polgármesteri hivatalok folyosójának tárlóiban is.<sup>14</sup> Hogy poszthumusz ugyan, de 2012-ben megjelent Kemény Henrik memoárja (*Életem a bábjáték, bölcsőtől a sírig*), amellyel elindult a Kemény-kötés sorozat. Hogy a vásári bábjátszással bábos számaiban folyamatosan foglalkozik az *Art Limes* folyóirat. Hogy a DVD-eket is forgalmazó

könyvesboltok, elektronikai szaküzletek, hipermarketek polcain rendszeresen találkozunk a Kemény Henrik által bábozott Vitéz László-előadások felvételeivel. Hogy vannak a maihoz hasonló szimpóziumok, ülészsakok: három hónapja (2013. október végén) például *Vitéz László zászlaja alatt* címmel rendeztek konferenciát Komlón a bábjátékkal való művészeti nevelés témáját körüljárva, amelyen Pályi János és Pilári Gábor (MárkusZínház) is részt vettek. Hogy Vitéz László a kortárs magyar irodalomnak is újra és újra felbukkanó alakja, mindhárom műnemben. Borbély Szilárd 2011-ben (Kemény Henrik emlékére) verset írt *Vitéz László dala* címmel, az újvidéki Híd Körhöz tartozó Fekete I. Alfonz két elbeszélést közölt *Vitéz László farsangol (Irodalmi Szemle, 2013. február)*, valamint *Vitéz László és az ördög három arany zápfoga (Híd, 2012. június-július)* címmel, Toepler Zoltán pedig három rövid jelenetet írt *Vitéz László és az Isten, Vitéz László prédikál*, illetve *Styx és ünnep* címmel, amelyek az *Európai kulturális füzetek* 19. számában jelentek meg 2005-ben.

Ha ezeket is figyelembe vesszük, még inkább érzékelhető Vitéz László (és a vásári bábjáték) említett elevensége, amely – ha végigtekintünk hősiünk európai „testvéreinek” mai helyzetén – leginkább azzal rokonítható, ahogyan Punch jelen van a mai angol nyelvű világban/kultúrában.<sup>15</sup> Vannak persze lényeges és tanulságos különbségek: Punch ma is feltűnik a londoni köztereken és a tengerpart főnyén felállított bódékban, korántsem fizetős, hanem „kalapológ” előadásokban. Ezzel szemben nálunk (a szervezők) meghívják és kifizetik

11 Vö. Rosalind Crone: Mr and Mrs Punch in Nineteenth-Century England. *The Historical Journal*. No. 49. 2006/4. 1055-1082. Továbbá uő: *Violent Victorians: Popular Entertainment in Nineteenth-Century London*. Manchester, Manchester University Press, 2012.

12 Vö. „Gold defended the new show and general manager Steve North said: »Punch and Judy are quintessentially British and a hugely important part of our culture. This project is all about preserving that culture and introducing it to a new generation.« He insisted: »This is not a politically correct makeover. The new show is just as anarchic and funny as it has always been, it's simply a modern day version with modern day themes that we can all relate to.«” Martin Shaw: *Outrage over Punch and Judy modern makeover for 350th anniversary*. <http://www.examiner.co.uk/news/west-yorkshire-news/outrage-over-punch-judy-modern-4945605>. A letöltés ideje: 2014. január 24. 10:44.

13 Vö. Linda Rodríguez McRobbie: *Are Punch and Judy Shows Finally Outdated? For a wife-beating, baby-squashing scofflaw, Mr. Punch has done pretty well for himself*. <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/are-punch-and-judy-shows-finally-outdated-10599519/?page=3>. A letöltés ideje: 2014. január 24. 10:45.

14 2013. október 1-jén *Vitéz László és az ördögök* címmel nyílt meg az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kiállítása Budapesten, a XII. Kerületi Polgármesteri Hivatal folyosógalériáján.

15 Vagy ahogyan Pulcinella jelen van a mai olasz, illetve Káspárek a mai szlovák kultúrában. Akad ellenpélda is: Vasilache alig tapasztalható jelenléte a mai román kultúrában.



Vitéz László és az ördögök. Fabula Bábszínház



azokat a vásári bábjátékos előadásokat is, amelyeket ingyen élvezhetnek a nézők. A hazai továbbélésnek tehát nem része a spontán paravánállítás és játszás annyira, amennyit a nézők összeadnak.

Angliában két társaság is működik: a Punch and Judy Fellowship, amelyet még Percy Press II. alapított 1980-ban, s amely saját – *The Swazzle* (Pipetta) címet viselő – lappal is rendelkezik, továbbá a College of Punch and Judy Professors. Nálunk ehhez hasonló tömörülés egyelőre nem jött létre, amelynek oka minden bizonnyal a (vér szerinti) utód nélkül meghalt Kemény Henrik zárkózottságában és a hazai bábos szakma iránta érzett nagyfokú tiszteletében keresendő. Nem véletlen, hogy csak az elmúlt egy-másfél évtizedben, Kemény Henrik fellépéseinek ritkábbá válásával egy időben kezdtek megszaporodni a Vitéz László-játékok, és a vásári bábjáték terepén érzékelhető pezsgésről is igazán a 2000-es évek elejétől beszélhetünk.

Amíg Angliában számos ismert Punch & Judy bábos dolgozik, addig nálunk Vitéz László figurája Kemény Henrik nevével forrt össze. Manapság egyre többen húzzák a kezükre Vitéz László bábját, de Pályi Jánoson kívül nem igazán vált eddig senkinek a bábos specialitásává. Az angolszász helyzethez kínál adalékot az a tény, hogy amikor 1999-ben Seattle-ben nagyszabású Punch and Judy fesztivált rendeztek, a Punchline elnevezésű adatbázisban regisztrált összes olyan bábos nevét

felírták egy hosszú szövegre, akik a 19-20. század során Punch & Judy bábozással foglalkoztak Észak-Amerikában. A szöveg végül több mint tizenkét méter hosszú lett.

Angliában léteznek kereskedelmi forgalomba hozott Punch & Judy bábok, a skála pedig roppant széles: a tömegesen gyártott, fröccsöntött fejú figuráktól a Punch & Judy professzorok által saját kezűleg faragott (és az interneten is megrendelhető) darabokig terjed. Nálunk egyetlen kesztyűsbáb webáruházban találkoztam Vitéz László (esztétikailag minősíthetetlen) posztóbábjával 1800 forintért<sup>16</sup>, egy másik weboldalon pedig Vitéz László (a kép alapján igencsak túlárzott) ujjbábjával 4900 forintért.<sup>17</sup> Am olyan fórummal is, ahol egy szülő Vitéz László bábót keresett az érte lelkesedő gyermeke számára, és nem tudtak neki ajánlani.

Angliában forgalomban vannak kézikönyvek, amelyek a tanítást szolgálják: ilyen Glyn Edwards két munkája (*Successful Punch and Judy* és *The Art of Punch and Judy*), szerzőjük pedig oktatást is vállal a kezdő szinttől a profiig. Nálunk nincs ezekhez hasonló könyv, és egyéni vagy csoportos tanfolyamot sem indít senki, a Színház- és Filmművészeti Egyetem bábszínész képzésében azonban 2014 tavaszán önálló kurzust kapott a vásári bábjáték Ács Norbert (elméleti) és Schneider Jankó (gyakorlati) irányításával.

Minden május második vasárnapján a londoni St Paul's Church kertjében megünneplik Punch

16 Vö. [http://kesztyubab.boltaneten.hu/kinalat/1\\_kesztyubab/8\\_vitez\\_laszlo](http://kesztyubab.boltaneten.hu/kinalat/1_kesztyubab/8_vitez_laszlo). A letöltés ideje: 2014. január 24. 11:32.

17 Vö. <http://manufaktor.hu/magyar/rapidcart-3/index.html>. A letöltés ideje: 2014. január 24. 11:33.



Kemény Henrik és bábjai, 1974.

„születésnapját” a szerte a világból Angliába sereglett bábosok és hívek. Van tehát egy neki szentelt nap (egy emléknap) – a mi ilyen jellegű, mai összejevitelünk Kemény Henrik emlékét idézi –, a Covent Garden negyedben álló templom falán pedig emléktábla hirdeti, hogy 1662-ben e hely közelében adtak először Punch & Judy játékot a szigetországbán. Magyarországon nincs emléknapja Vitéz Lászlónak, amely akár egy éves seregszemlére is alkalmat adhatna. A Vojtina Bábszínház tartott ugyan néhány alkalommal Mutatványos Napot Debrecenben, amíg Kemény Henrik élt, de a halála óta nem, és a Kovács Géza által elgondolt Piros Sipkások Fesztiválja is egyelőre terveként létezik csupán.

2006-ban az angol kulturális minisztérium a Punch & Judy showt az angolság tizenkét ikonja közé választotta, éppoly „anglikumként” ismerve el, mint amilyen az ötórai tea vagy a piros emeletes busz. Nálunk egyelőre nem vetődött fel, hogy Vitéz László a szaporodó számú hungarikum közé kerüljön, talán mert senki sem lobbizott érte úgy, mint mondjuk a karcagi birkapörköltért.

Amikor 2012-ben Punch 350. születésnapját ünnepelte a fél világ, a Victoria & Albert Museum of Childhood féléves kiállítással tisztelgett előtte. De e téren a törököket is lehetne említeni: 2007-ben Bursában – épületének hangulatosságát tekintve a Bóbita Bábszínház új pécsi otthonát tudatunkba idéző – Karagöz Múzeum nyílt, Karagöznek és Hacivatnak pedig ember nagyságú szobra áll Isztambul Buyükcükmece negyedében. Nem valamelyik bábosának van tehát múzeuma és szobra, hanem a bábalaknak. Itt említendő, hogy Kemény Henrik a Kossuth-díjával kapott pénzjutalmat egy múzeumba szánta, amely a családi hagyatékot méltó módon tenné közszemlére. Sok éve tartó tervezés és szervezés – elsősorban pedig Láposi Terka, a Korngut-Kemény Alapítvány elnöke általi közbenjárás – után ma sem látszik annak lehetősége, hogy Heni bácsinak ez az álma megvalósuljon.

S ha már Karagözt említettem, ő egy ismert bábos (Emin Senyer) jóvoltából roppant informatív honlappal bír török, angol és német nyelven ([www.karagoz.net](http://www.karagoz.net)), részletes betekintést

kínálva a török árnyjáték történetébe, alakjaiba, szcenáriumainak leírásába, bibliográfiával és megannyi képpel.

Amikor 1989. augusztus 20-án a Népligetben felavatták az újjáépített Kemény Bábszínházat, Kerényi Ferenc színháztörténész nagy lelkesedéssel arról beszélt, hogy Vitéz László mindent túlélt. Noha a Bódé nem tudott a mutatványosság olyan színtervévé válni, mint az államosítás előtt volt, Heni bácsi halála előtt két hónappal pedig le is égett, s negyed század elteltével ma már sem a színház, sem a színházi ember, sem a színháztörténész nincs velünk, mégis hasonló örömmek adhatunk hangot. A fenti helyzetjelentés csupán arra szolgált, hogy lássuk: a bábjátzás szóba kerülésekor megszokott búsongásaink ellenére semmi okunk aggódni Vitéz Lászlóért és a vásári bábjátékért. A színházi továbbéltetésen kívül azonban – amely kétségkívül a legfontosabb – számos olyan dolog van, amely révén még inkább jelentős részévé lennének tehető a kortárs kulturális emlékezetnek.



Kemény Henrik és bábjai



Kemény Henrik emléktáblája a Kolibri Színház falán. Ifj. Palkó József alkotása

## THE DOMESTIC AND INTERNATIONAL SITUATION OF FAIRGROUND PUPPETRY

Fairground puppetry still exists and is not in danger of dying out, even though the markets have closed down, or their original form has been completely changed. Henrik Kemény, the “Last of the Mohicans” of market puppetry, died just over two years ago, and his death meant the end of a family tradition more than a century old. Nevertheless, market puppetry, of which he had become the living symbol and personal representative during his long life, is alive and well. It is thriving more vigorously than at any time in the last six decades. This paper was presented on Henrik Kemény Memorial Day, along with the performances of two puppet plays. The Mesebolt („Tale’s) Puppet Theatre presented *Vitéz László (Brave László — Buried Treasure)*, and the Vojtina Puppet Theatre performed *The Adventures of Batu-ta*, both of which bring the tradition of market puppetry into the setting of brick and mortar theatres. If we count how many different *Vitéz László* productions there have been in the past few years, there are at least twenty. The author discusses contemporary puppeteers, primarily János Pályi and Géza Kovács. He also analyzes performances according to their genre and characteristics: solo performances, classical forms, re-writes, productions with specially designed puppets, and pieces rewritten with other characters from Paprika Jancsi („Pepper Jack”) to Gulyás Terka.

The artists he discusses have not only undertaken the task of preserving this tradition, but of adapting forms and plays that had great significance in the past so that they resonate with the concerns that affect audiences today. In this way, *Vitéz László* may take its place in our continuing cultural memory, while never breaking away completely from the tradition passed on by Henrik Kemény. Of *VitézLászló*’s European “siblings” today, it is Punch in the Anglo-Saxon cultural world who most closely parallels our hero’s vitality in market puppetry tradition. Of course, there are essential and instructive differences: despite humor and full-blooded comic antics, Punch’s satire is much more instrument to his character. Nor has *Vitéz László* become as infantile a figure as his German brother, Kaspar/Kasperle. Finally, the author examines how various figures in these plays have been depicted differently in the professional literature, in educational programs and at festivals, and how all these elements have helped the tradition of market puppetry to survive.



A 19–20. századforduló vándorbábjátékosa, Karel Kopecký (1876–1953) és családja a cirkuszkocsik előtt.



Karel Kopecký színpadának előtere és függőnye Temesvárról.

**Jaroslav Blecha**

## VÁNDOR MARIONETTJÁTÉKOSOK

**A CSEH BÁBSZÍNHÁZ HAGYOMÁNYÁNAK MEGALAPOZÓI**

A hagyományos cseh bábszínház kutatásának egyik legfontosabb információs forrását az autentikus tárgyak tematikus gyűjteményei jelentik. A legrégebb források a 18. század végéről valók, többségük azonban a 19. század második feléből és a 20. századból származik. A Morvaországi Tartományi Múzeum egy olyan kiterjedt gyűjtemény gazdagításán és fenntartásán fáradozik, amely elsősorban egyedülálló bábgyűjteményeket foglal magába: ezek a bábok a főleg Morvaországban tevékenykedő bábjátékos dinasztiákhoz és családokhoz kötődnek. A gyűjtemény a cseh marionettszínház különböző változatainak a becses emléke is egyben.

Cseh bábszínházról először a műsoraikat cseh nyelven előadó vándor bábjátékosok produkciói kapcsán beszélhetünk, mivelhogy jellegüket, elrendezésük módját és funkciójukat illetően ezek közelítik meg a színházművészetről napjainkban vallott felfogásunkat. Az így felfogott színház születése a társadalmi feltételek kontextusában (josefinus reformok, a jobbágyság megszüntetése, bizonyos fokú gazdasági fellendülés) a 18. század közepére tehető.

A cseh marionettszínház létrejöttére közvetlen módon ösztönző hatást gyakoroltak azok a külföldi, hivatásos előadók által álló vándortársulatok, amelyek a 16. és a 17. század fordulójától kezdve bukkantak fel Közép-Európában, és műsoraikban bábokat is használtak. A 17. század második felében a bábjáték már az ilyen típusú komédiás színház repertoárjának integráns alkotórészét jelentette. Az idegen társulatoknak – truppoknak – alkalmazkodniuk kellett a német ajkú közönség kívánalmaihoz, s ezt részben a színpadi megnyilatkozás teátrális jellegének

fokozásával, mindenekelőtt pedig a repertoár egyszerűsítésével tették. Valószínű, hogy a külföldi komédiások alkalmi segítők sorából kerültek ki a 18. század második felében az első cseh, illetve cseh nyelven játszó bábosok. A marionettszínház eszköztárát éppúgy a külföldiektől vették át, mint a nemzetközi repertoárt.<sup>1</sup> A 18. század második felében a prágai kormányzóságban kiadott, bábjátékosra feljogosító engedélyek cseh származású bábosok működését tanúsítják: közülük tartozott például a mělníki Jan Václav Bitter, a Vrchlabínból való Jan Meissner, a Haber na Čáslavsku-i Matěj Vavrouš, a Vopořanyi Jan Kočka, a Hříškov u Lounból való Jan Hergott, s másokat is említhetnénk. Ekkor jelennek meg a bábjátékos dinasztiák első pátriárkái. A legrégebbiek között ott találjuk a Kopecký, Maizner, Dubský, Kočka és a Fink családot.

A nagyobb városokban játszó külföldi bábjátékosoktól eltérően a cseh marionettjátékosok a vidékre összpontosították figyelmüket, ahol a cseh lakosság volt többségben. A hivatalos előírások is erre kényszerítették őket. A vidéki publikum érthető módon alacsony fokú műveltsége, alacsony életszínvonala, kulturális analfabétizmusa kedvezőtlenül hatott színházi munkájuk színvonalára, s a körülmények következményeként elszakadtak a hivatalos kultúrától. A 19. század első felében az osztrák hivatalok és a hazafiasság szellemétől áthatott, a nemzeti újjászületést megélő társadalom is többnyire elutasítóan viszonyult a bábjátékosokhoz. Eredete, a politikai, társadalmi és egyéb feltételek miatt a bábjáték a kultúra peremvidékére szorult. A komédiások a társadalmi hierarchián belül a legalacsonyabb rétegekhez tartoztak. Noha Mária Terézia

1 Az első, bizonyítottan cseh nyelven játszó bábosok közé tartozott Jan Jiří Brát (1724–1805; lásd például a Jindřichův Hradec [Königgrätz] városára szóló, 1791-ben kiadott engedélyt). Az egyik legnevesebb cseh bábjátékos dinasztia születésének érdekes tanúbizonysága az az 1779-ből származó kérelem, melyben Jan Kopecký (a legendás Matěj Kopecký apja) marionett előadás engedélyezéséért folyamodik.

1750. évi pátense a városlakók rendjének harmadik osztályába sorolta őket (mások mellett ide tartoztak a kézművesek, a molnárok, az írnokok), a hivatalok általában csavargó életmódot folytató elősködők-ként tekintettek rájuk, és különböző, a bábosok ellen irányuló előírásokat és dekrétumokat adtak ki.<sup>2</sup> A nemzeti újjászületés időszakában megnőtt a báb-játékos nemzetségek száma. A fentebb említettekén kívül ekkor jelent meg a színen a Vinický, Karfiol, Kludský, Šimko, Vída, Kučera, Flachs, Kaiser, Lagron, Pflieger s velük együtt számos más család.<sup>3</sup> Színházi produkciójuk, amely egyúttal az „iparukat” is jelentette, komoly népszerűsége tette szert, bár továbbra is a hivatalos kulturális élet periferiáján helyezkedtek el. A levéltári anyagok a legkülönbözőbb megnevezésekkel illetik darabjaikat: „kisfigurás komédiák”, „fából faragott, kis figurákkal folytatott játék”, „kis opera”, „Schauspiele nagy marionettekkel”, „Grosses Kunst-Figuren und Metamorphosen Theater”, „mechanikus és művészi figurák”, „mechanikus kunsztok”, „mechanikus bábjáték”, „mechanikus művészi kabinet”, „mechanikus előadások”, „mechanikus művészetek”, „vidám figurák színháza”, „marionettfigurák színháza”, „bábos színház”, és így tovább.<sup>4</sup> A „specialistának” tekintett bábosokon kívül sok olyan is tevékenykedett, aki különböző mellékfoglalkozásokat űzött. Ezek leggyakrabban különböző vásári mulatóságokhoz, szórakozási lehetőségekhez kötődtek – a körhintákhoz, bűvészműtatványokhoz, költéltánc-

hoz, szemfényvesztéshez, tűzijátékokhoz, anatómiai kabinetekhez és múzeumokhoz, panoptikumokhoz és muzsikáláshoz, az állatok idomításához –, de olyan tevékenységek is előfordultak, mint a seborvoslás, foghúzás, különböző gyógykeverékek és kenőcsök árusításával egybekötve, és így tovább. Ez a sokféleség jelentős minőségbeli különbségeket eredményezett a marionettszínházon belül, s bizonyos, hogy degradálta is a bábszínházat, ugyanúgy, mint a családokon belüli kötelező tradíció, amely attól függetlenül jutott érvényre, hogy az utódok tehetségesek voltak-e vagy sem; mindez a marionettjáték stagnálásához és csaknem két évszázadra kiterjedő változatlansághoz vezetett.

A színház berendezését annak rendelték alá, hogy könnyűszerrel lehessen utazni. A bábosok többnyire fogadóknban, vendéglőkben léptek fel, ritka alkalmakkor a szabad ég alatt, kivételes esetekben pedig magánházaknál. Igaz, olyan színházak létezése is igazolható, amelyek nagy sátorral és a nézőket szolgáló padokkal is rendelkeztek. (Morvaországban ilyen volt például Josef Ruml marionettszínháza.) A színpadi látvány a kőszínház barokk belső térének kukucskálás elrendezésén alapult. Színpadként többnyire hatalmas faladák szolgáltak, az ún. bábtárolók: a szállítás folyamán ezekben vitték a bábokat. A proszcénium keretét egy egyszerű és összerakható lécszerkezet alkotta, s volt egy tartószerkezet a díszletek felagatására. A festett portál

2 A komédiásokkal szembeni, hivatalosan megfogalmazott elutasító állásfoglalások során túl – amelyek arra csábíthatnak, hogy a vándor bábszínházat ne lássuk többnek, mint alacsony színvonalú, egyszerű vásári attrakciónak – számos olyan tanúságtétel létezik, amelyek kifejezetten színházi kontextusban és lenézés nélkül szólnak a vándor báb-játékosok produkciójáról. Ugyanolyan vitathatónak tűnik a bábosok szociális és gazdasági meghatározottsága. Például a Hřířskovból való František Vinický 1836-ban a cseh rendek meghívására I. Ferdinánd király megkoronázása alkalmából adott műsort. Előadásáért elismerő oklevelet kapott a legfőbb várnagytól, Karel Chotek gróftól. A marionettjátékosok jótékony célú, a szegények javára rendezett előadásai sem mentek ritkaságszámba.

3 A nagy jelentőségre szert tett, különösképpen szerteágazó családok közül különös hangsúllyal kell szólni a Kopeckýkról, amelyet elsősorban a figyelemre méltó szerepet játszó Matěj Kopecký, a cseh báb-játászás legendás alakja (1775–1847) tett híressé. Szintúgy neves személyiségek voltak a fiai: Jan (1804–1852), Josef (1807–1856), Václav (1815–1871) és Antonín (1821–1885), s unokája, Arnoštka Kopecká Kriegerová (1842–1914) is nagy híre jutott. Utóbbi Prokop és Tomáš Dubskýval s Jan Nepomuk Lašt'ovkával együtt a 19. század második felének tipikus báb-játékosát testesítette meg.

4 A marionettszínház és a „mechanikus” jelző gyakori összekapcsolása arról tanúskodik, hogy a szóban forgó korban nagy népszerűségnek örvendtek az egyéb, markánsan képzőművészeti és illuzionisztikus jellegű, valóban mechanikus, világi produkciók, amelyek eredetileg a mechanikus „oltárokból” (oltárfalakból stb.) alakultak ki. A „látványosságok” különböző korabeli változatait képviselték – olyanokat, mint a panoráma, a mechanikus kabinet, a laterna magica, kukucskáló szekrény, árnyjáték, optikai játék, theatrum mundi stb. A határvonalán voltak annak, amit színházszerűnek nevezünk, mert nem nélkülözték a mozgó figurákat és azokat a színházi elemeket, melyek az igazi marionettszínház irányába mutattak.



Václav Kopecký (1914–1980) új színháza, amelyet még a negyvenes években festett Jindřich Boška.



„Břetislav és Jitka” – Josef Flachs vándor-marionettjátékos függőnye. Festette Jan Vysekal (1854–1956), vásznon, tempera, 19. század vége.



Kézrel készült sablon (un. patron) és Josef Fink bábjátékos színlapja, 19. század második fele. Reprodukciója Jaroslav Bartoš: Cseh népi bábjátékosok darabjai, Prága, 1959.



J. Šimek vándorkönyve az engedélyekkel és az állomáshelyekről szóló bejegyzésekkel. 1897–1914, 1919–1937

általában nagy volt (a proscénium nyílása gyakran 3-4 méter széles lehetett). A vászonból készült függöny rendszerint hazafias tartalmú mitológiai vagy történelmi jelenetet ábrázolt, s mindig fölfelé kellett felcsavarni. A barokk díszlet átörökített együttese egy háttérre és két oldalfalra egyszerűsödött, s ezeket elöl és hátul is befestették, többnyire enyvet tartalmazó temperafestékkel, olykor pedig olajfestékkel. A világtást először gyertyák, később pedig olaj- vagy petróleumlámpák biztosították.

A cseh marionettszínház az egyszemélyes színház alapelveinek megfelelően működött. Ebből következően a bábjátékokban nincsenek statiszták, s csak párbeszéd és monológ hangzik el. A produkciót többnyire egyetlen bábjátékos adta elő. Nem csupán mozgatta a bábokat, de az összes figurát ő szólaltatta meg, miközben csak a hangszín változtatásával, valamilyen nyelvjárással vagy fennkölt deklamációval tett különbséget közöttük. Az előadás trükkjei hamar rögzültek egy sajtóságon naiv és egy patetikus előadásmódban.

A cseh vándorbábosok a játékhoz szinte kizárólag felülről és dróton mozgatott bábokat használtak. Keletről származó díszes bábokról van szó, amelyek kinézetük és mozgatási lehetőségeik révén hatásosan idézik fel az élő színész alakját. Ebből kifolyólag a barokk kori Európában rendkívüli népszerűsége tettek szert, mert megfeleltek a barokk színház illuzionisztikus kánonjának. Képzőművészeti szempontból azonban alkalmazkodtak az új környezethez. Készítésük szorosán kapcsolódott a templomi fadaragáshoz. Alkotóik többnyire képzett fadaragók voltak, bár a műkedvelők által készített és jól sikerült marionettekből is egész sort tudunk felmutatni. A magas színvonalon kivitelezett marionettek nagy művészeti értékű kiváló minőségű kézművesipari munkák és jellegzetes alkotások; markánsan realiztikus arc, stilizált haj és szakáll jellemzi

őket. A bábokat hársfából készítették, s tempera- vagy olajfestékkel festették be őket.<sup>5</sup>

A cseh marionettszínház korából származó bábok számos közös vonást és szinte változatlan ismertetőjegyet mutatnak, amelyek egy bizonyos előadási konvencióra utalnak. Jóllehet önmagukban is nyilvánvaló esztétikai értékkel rendelkeznek, külső megjelenésüknek pedig az információ az elsődleges funkciója, megalkotásukat technológiai és képzőművészeti szempontból is a színházi felhasználásnak rendelték alá. A célzatosság képzőművészeti szempontból a faragás részletgazdagsága és a megvilágítás módjának figyelembe vétele mellett leginkább az alakok tipológiájában nyilvánult meg, amely összhangban állt a repertoárral. A jellegzetes típusok közé tartozott az öreg remete, a fiatal, bajszos lovag (a szerető), az ifjú hölgy (szintúgy a szerető), a szakállas, idősebb lovag, az ördögök, a rablók, a vidéki lány és a halál. Jellegzetesen cseh komikus figura volt az idősebb parasztként megjelenített Škrhola. Az európai színház történetében hosszú fejlődési vonallal rendelkezik s a meghatározó típusok és a legmarkánsabb komikus figurák közé tartozik Kašpárek alakja; eredeti cseh neve a német Pumperl, Pumpemickel elnevezés alapján Pimprle volt. A cseh Kašpárek legtöbbször az elmés, élvhajász és kicsapongó szolga szerepét játszotta. Kevésbé rokonszenves vonásait a testi torzulások is jelezték. A hasonló és gyakran nagyon nyers külföldi alakváltozatoktól eltérően a Kašpárek negatív jellemvonásai jelentős mértékben háttérbe szorulnak.

Az epizódfigurákon kívül a marionettjátékosok speciális szerkezetű, elmés billegőkkel ellátott figurákat is használtak, melyeket „trükkös varietébáboknak”, „mechanikus báboknak”, „művészi automatáknak”, „kunsztfiguráknak” stb. neveztek. Ezek a fő műsorszám utáni szórakoztató ráadás kellékei voltak. Érdekes jelenség volt a nem szokványos síkbábok és a marionettfigurák párhuzamos használata. Többek között a *Faust* tengeri jelenetének fantasztikus lényeként jutottak

5 A bábok készítésével folyamatosan foglalkozó fadaragók közül a következők sorolhatók a legjelentősebbek közé: Mikoláš Sychrovský Miroticéből (1802–1881), id. Antonín Sucharda (1812–1886) és ifj. Antonín Sucharda (1843–1911) Nová Pakából, František Nosek (1824–1908) és Karel Nosek (1850–1933) Plasy u Plzněből, Josef Alessi (1830–1895), I. Josef Chochol Letlice u Blatnéből (1834–1915), Alois Adámek (1842–1903) és Jindřich Adámek (1874–1955) Dobruškából, Vojtěch Šedivý (1851–1912), Vojtěch Zach (1867–1939) és Bohumil Bek (1879–1951), Jan Flachs (1855–1940 körül), II. Josef Chochol Příbramből (1866–1918), Adolf Kopp Podleší u Příbramiből (1880–1933), III. Josef Chochol (1894–1951), Karel Krob Vyšší Brodből (1904–1974) és a sort még folytathatnánk.

érvényre. Olyan bizzar alakok tartoztak közéjük, mint a „vízimanó”, a „hableány”, a „szem nélküli bagoly”, a „tengeri vadkan”, a „vad csiga” s még számos hasonló teremtmény. Szót kell ejtenünk továbbá a lapos és alakváltoztató kartonfigurákról, a metamorfózis bábokról, amelyek szintén az említett ráadásokban jutottak szerephez. A lapos kartonfigurák, illetve az ilyenfajta kifejezőeszközök megszokott használata az illuzionisztikus marionettek szomszédságában megkérdőjelezi azt az állítást, mely szerint a marionettjátékosok csupán utánozni akarták bábjáikkal az élő színészeket. A cseh nyelven játszott legrégebb darabok szövegére vonatkozóan nincs semmi támpontunk, hiszen csak tartalmi ismertető maradtak fenn. A darabcímet tartalmazó levéltári anyag (melyből a szövegek vagy a tartalom-ismeretések hiányoznak) arról tanúskodik, hogy az eredeti bábos repertoár a 17. és 18. században minden európai országban azonos a vándor társulatok repertoárjával; a cseh bábjátékosok is ezt vették át. A cseh másolatokban fennmaradt legrégebb darabok valószínűleg a 18. és 19. század fordulóján keletkeztek. A cseh marionettjáték hőskorából való szövegek azonban teljesen egyedülállóak.<sup>6</sup> Tartalmi szempontból ezek elsősorban történelmi és hazafias témájú, illetve rablókról és lovagokról szóló darabok. Gyakorik a német és osztrák szerzők műveinek adaptációi. A 19. század húszas éveiben teljesen sajátos darabok jelennek meg a cseh környezetben: vígjátékok és boházatok, amelyek kétségkívül hazai eredetűek, cselekményük helyszíne is elsősorban Csehország s túlnyomórészt új, a vidéki környezethez kapcsolódó témákat dolgoznak fel és realiztikusan megrajzolt alakok bukkannak fel bennük. A fennmaradt szövegeknek (másolatoknak) köszönhetően mintegy 70 színdarab van a birtokunkban. (A különböző változatokkal együtt körülbelül 300 szövegről van szó.) A minőséget illetően széles spektrumot megjelenítő darabok általában ekletikusak, az egyszerű cselekményt a jó és a rossz

sematikus konfliktusa, a szereplők változatlan karaktere és hasonló vonások jellemzik.

A cseh bábjátékosok a 19. század második felében lényegében változatlan módon gyarapították a marionettjáték műfajához tartozó produkciókat. Különösen nagy hiányt jelentett, hogy a hagyományos repertoárt nem frissítették fel művészi szempontból értékesebb új darabokkal. A bábosok között nem bukkant fel olyan egyéniség, aki például a német és francia bábszínház új irányzatainak szellemében, az első állandó nyilvános színterek és a szerzői alkotómunka révén elősegítette volna, hogy a cseh bábjátszás színvonala tovább fejlődjön. Egyedülálló, művészi szempontból is bizonyíthatóan tehetséges, művelt és kreatív marionettjátékos volt a 19. század második felében Jan Nepomuk Lašťovka (1824–1877). Képes volt arra, hogy a bábjátékokon hatékony dramaturgiai változtatásokat eszközöljön, s maga is megpróbálkozott néhány külföldi darab szövegének lefordításával. Tudatosan megújította a korabeli előadói stílust, s már nem egymaga szólaltatta meg az összes figurát, hanem a szerepek s főleg a női hangok regiszterének gazdagítása érdekében más beszélőket is alkalmazott. A híradások szerint pallérozott cseh nyelvet használt, tudott rögtönözni és könnyedén reagált az aktuális politikai és társadalmi eseményekre, amelyeket elmés kommentárokkal kísért.

A vándor marionettjátékosok produkciói a 18. és 19. századi cseh színház történetének egyedülálló jelenségét, a komikus típusok színházát képviselik, amely korábban megtalálható volt az összes európai népi színházi kultúrában. Azzal, hogy a nemzeti újjászületés kezdetén vidéken és nemzeti nyelven egyedülálló színházi formát keltettek életre, kétségkívül betöltötték a cseh színház szerepét. A marionettszínház progresszív jellege épp abban nyilvánul meg, hogy a darabokat csehül adták elő, amelynek a cseh színházi kultúra kialakulása szempontjából felbecsülhetetlen volt a jelentősége. S ezen az a tény sem változtat, hogy

6 Közéjük tartozik például a *Barnabás, a varázsló (Čarodejník Barnabáš)* s a *Meroenes, avagy Irenie, az elvarázsolt királykisasszony* című darab másolata 1847-ből.

a nemzeti újjászületés itteni tendenciái a kivételektől eltekintve általában spontán módon alakultak ki. A 19. század második felétől a vándor marionett-színház fokozatosan elveszítette korábbi funkcióját, közönsége megcsappant s a műfajt utolérte a fokozatos hanyatlás, bár az irányzatok árnyékába kerülve még ebben a haladó formában is megérte a 20. század első harmadát. Ennek a színházi jelenségnek a stagnálását s végül a megszűnését több tényező idézte elő: az állandósult

színházi konvenciók, a kötelező érvényű családi hagyomány, az új társadalmi és gazdasági feltételek, valamint a működvelő színházban testet öltő konkurencia. A marionett-színház jelentősége és tradíciója azonban máig hat. A vándorbábszínház figyelemre méltó népszerűségének köszönhetően az egész nemzet tudatába bevészt néhány kialakult szabályt, és a marionettjáték technikáját hosszú időre már-már kánonként állandósította.

*G. Kovács László fordítása*



František Pflieger (1852-?) marionettjátékos bábjai. Szobrász: Mikolaš Sychrovský (1802–1881)

Rudolf Flachs marionettjátékos bábjai. A szobrász feltételezhetően ifj. Jan Flachs (1855-1940) bábjátékos és fafaragó. Megközelítőleg a 19. század vége, festett fa.





Josef Šimek (1870–1953) bábjátékos marionettjei. Készítője ismeretlen, 20. század eleje.

A családi legendárium szerint a Šimek család mindkét nemzedéke maga készítette, de ez nem bizonyítható.



Josef Flachs bábjátékos marionettjei.

Utolsó tulajdonosa a lánya, Marie Berousková.

Valószínűleg id. Jan Flachs (sz. 1800)

bábjátékos és fagaragó készítette kb. a 19. sz. közepén

Príspevok vznikl za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Moravské zemské muzeum (DKRVO, MK000094862).

This article appears through financial support provided to the Moravian Museum by the Ministry of Culture of the Czech Republic as part of its long-term conceptual development programme for research institutions (DKRVO, ref. MK000094862).

### Felhasznált irodalom:

DUBSKÁ, Alice, 2004: *Dvě století českého loutkářství (A cseh bábjátszás két évszázada)*. Akademie múzických umění, Praha (cseh nyelven).

BLECHA, Jaroslav, 2007: *Window to Czech puppetry / Okno do českého loutkářství (Ablak a cseh bábjátszásra)*. Moravské zemské muzeum, Brno (angol és cseh nyelven). - *Txekiar txotxongilora leihoa / Ventana al títere Checo / Window to Czech puppetry*. Tolosako Ekinbide Etxea, Centro de Iniciativas, L.G./D.L. SS 1637/2007 (baszk, spanyol és angol nyelven).

BLECHA, Jaroslav – JIRÁSEK, Pavel, 2008: *Česká loutka (A cseh báb)*. Kant, Praha (melléklet – a teljes szöveg angolul).

DUBSKÁ, Alice – JIRÁSEK, Pavel – JIRÁSKOVÁ, Marie – MALÍKOVÁ, Nina – MIKLOVIČOVÁ, Lucie, 2012: *Obrazy z dějin českého loutkářství (Képek a cseh bábjátszás történetéből)*. Arbor vitae, Muzeum loutkářských kultur, Chrudim (angol rezümé).



Hagyományos cseh marionett  
jellegzetes szerkezete.

Sík papírfigura  
a vándokbábjátékosok  
varietéműsorából.  
Un. „metamorfózis báb”.  
ld. František Pflieger hagyatékából.  
19. sz. vége, festett karton.

Valamennyi fotó  
a Brnói Városi Múzeum  
gyűjteményének  
darabjait ábrázolja.

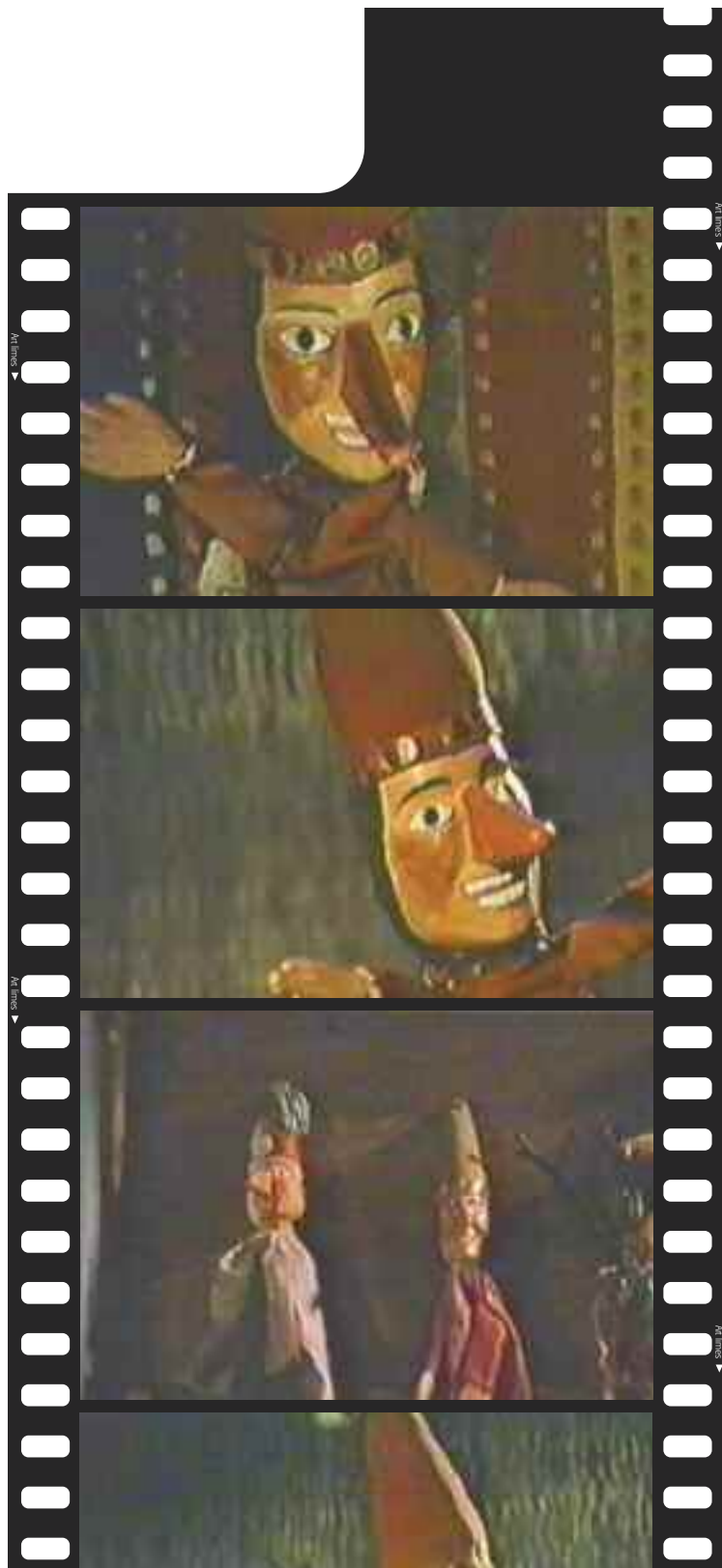


## ITINERANT MARIONETTE PLAYERS

The unique puppet collection of the Moravian Museum Brno is principally concerned with the puppeteer dynasties and families active in Moravia. The eldest sources are from the end of the 18<sup>th</sup> century, but most of the material comes from the second half of the 19<sup>th</sup> century and the 20<sup>th</sup> century. The establishment of Czech marionette theatre was inspired by foreign itinerant troupes, who helped the first Czech or Czech speaking puppeteers to perform abroad in the second half of the 18<sup>th</sup> century. Among the recipients of licences for puppeteers issued at that time were the Kopecký, Maizner, Dubský, Kočka and Fink families. The number of puppeteers grew in the period of the Czech National Revival. Besides the puppeteer “specialists”, many puppeteers also plied other trades, which resulted in differences in quality, as described by the author. Czech marionette theatre productions were often put on by only one puppeteer, who operated all the figures alone. They used almost exclusively puppets moved by strings from above. Puppet makers were, for the most part, skilled woodcarvers.

The puppets had similar features and certain characters emerged. Among them is the Kašpárek figure. An interesting phenomenon was the unusual use of flat puppets and marionettes, and the parallel use of metamorphosis puppets. The eldest pieces performed in Czech have survived only in descriptions of their content. But these texts from the early days of Czech marionette plays are completely unique, and about 70 plays are extant. The progressive nature of their marionette theatre is demonstrated by the fact that the plays were performed in Czech.

Beginning in the mid-19<sup>th</sup> century, itinerant marionette theatre gradually lost its former function, but its significance and tradition live on.



### Vasilache és Mărioara

A film 1982-ben készült az Alexandru Sahia Filmstúdióban Ioan Borțea, Constantin Ciubotaru, Florica Ciubotaru, Vasile Niță Bare, Gheorghe Mocanu bábjátékosok közreműködésével. Szerkesztője Marion Ciobanu, gyártásvezető Ioan Pădurariu, forgatókönyv Romulus Zaharia és Jean Petrovici, szakmai tanácsadók Irina Nicolescu és Mihai Crișan, rendező Jean Petrovici.

**Novák Ildikó**

## AZ IDŐ LENYOMATAI

### A ROMÁN NÉPI BÁBJÁTÉK HŐSE, VASILACHE

Pragmatikus világszemléletünk és tárgyi javakat gyűjtő életvitelünk szemszögén keresztül nézve eléggé nevetségesnek tűnik azt állítani, hogy a vásári bábjáték hősei – hívják bár Hanswurstnak, Punchnak, Pulcinellának, Petruskának, Vitéz Lászlónak, Kasperlnek, Vasilachenak<sup>1</sup> stb. – halhatatlannak Pedig hisszük, nem hisszük: a bábu él, túlél minden válságot, és a hit, nevetés és ámulat mankóján átvezeti az embert az örök félelmek – a végességtől, tökéletlenségtől való félelmek – útvesztőjén, jókedvet, hitet, csodát ad jutalmul az útitárs(ak)nak. Miközben fából faragott feje hangosan koppan a paraván deszkáján, nevetségessé téve éppen anyagi mivoltát, felgyújtja bennünk a bizakodás fényét, hogy „csak akkor van halál, ha félelem”<sup>2</sup>. Féleleműzőnek pedig ott a nevetés, ami a gondok ráncait fényel tölti meg, és máris kész a varázslat.

#### Problémafelvetés

Meg kell jegyeznünk, hogy a bábjátékkal foglalkozó elméleti írások terminológiája nem egyértelmű, nem tekinthető egységesnek. Nem sikerült még kialakítani azt a fogalomrendszert, amelynek segítségével, matematikai pontossággal ki lehet fejezni vagy le lehet írni a műfaj csodálatos megnyilatkozási formáit, hatásmechanizmusát, így szinte bizonyossággal állítható, hogy e különleges művészeti ág jelenségeit nem lehet szavak segítségével maradéktalanul rögzíteni (például a zenében kialakult és használt terminológia egyértelműsége szerint). Láposi Terka a magyar vásári bábjátékról írott tanulmányában<sup>3</sup> egy rendkívül fontos kérdést fogalmazott meg: „(...) *hogyan a színházművészet műfaji kategóriáit a néphagyomány dramatikus játékaira és a népi bábjátékra szabad-e alkalmazni?*” A magyarországi realitások

kapcsán azt is megállapítja, hogy „az elmúlt évtized a műfaji határok felhígulását, s a tudományok (néprajz-folklor, antropológia, színháztudomány) és a művészetek terminológiai használatának „áthallásait” eredményezte” (Láposi 2008:51). Ennek megfelelően, természetesen a teljesség igénye nélkül, az interdiszciplinaritás jegyében próbáljuk meg áttekinteni és felidézni a román vásári bábjáték sajátosságait. Abból kiindulva, hogy a *palimpszeszt* tulajdonképpen újra és újra teleírt pergament jelent, amelyről lekoparják a régi szöveget, és újat írnak rá, feltételezzük, hogy a népi bábjáték esetében is ugyanez a jelenség érhető tetten. Hiszen ahogyan Székely György is meghatározza: „*a bábművészet története tulajdonképpen az egymást váltó funkciók története*” (Székely 1972:8). És mivel a kiindulópont a mágikus rituális bábhasználat, próbáljuk meg azonosítani azokat a rétegeket, amelyek a román vásári bábjáték esetében kimutathatók.

A kérdés megközelítése érdekében vizsgáljuk meg az érvényben lévő szakirodalom tükrében, hogy mit is jelent a román népi kultúrában a bábu, hogyan viszonyultak hozzá az eltelt évszázadokon keresztül? Milyen hatások érték, mikor és hol született meg a nagyszájú, bottal felszerelkezett népi hős, akit román nyelvterületen Vasilachenak hívnak? A jelen perspektívájából nézve pedig feltevéődik a kérdés, hogy milyen formában maradt fenn, illetve milyen tényezők befolyásolták azt, hogy a jelenlegi állapotában mutatkozzék?

#### Történeti áttekintés

Sok bábjátékkal kapcsolatos adat rögzítésre és feldolgozásra is került, és bár a kezdetekre vonatkozóan nem sok írásos bizonyíték található, a legtöbb

1 Ejtsd: Vászilákénak

2 Szilágyi Domokos: *A próféta*

3 *A vásári mutatónyosság újjáéledése* címmel.

kutató megegyezik abban, hogy a legrégebbi időktől jelen van a román népi kultúrában. Állíthatjuk tehát, hogy a bábjátéknak román nyelvetterületen valamivel jelentősebb hagyománya van, mint a magyar népi kultúrában.

Daniel Stanciu *Ipostaze ale teatrului tradițional (A tradiționalis színház megjelenési formái)* című munkájában különböző történelmi időszakokban érvényes rítusok hatásmechanizmusait tanulmányozza és elemzi, amelyek következtében és nyomán a román bábjáték kifejlődött és (át)alakult. Kiemeli a paleolitikum, a neolitikum (a korszakban kialakult sámánizmus), az indo-európai népvándorlások, a római kolonizáció, a kereszténység, a fanarióták<sup>4</sup> korszakának jelentőségét a bábjáték fejlődése szempontjából (Stanciu 2007:70). A népi bábjáték megnyilatkozási formáiban ugyanis különböző rétegződések figyelhetők meg. „Ezek – többségükben – különböző rítusok szintézisei vagy keresztveződései, összefonódásai, amelyekből rájöhettünk arra, hogy nem beszélhetünk nagyon régi hagyományokról, hanem csupán olyan elemekről, összetevőkről, amelyek egyik korszaktól a másikig fennmaradtak, különböző értelmezéseket nyerve” (Stanciu 2007:72). Ezek mentén próbáljuk felismerni a román vásári bábjátékban megjelenő és azonosítható nyomokat.

A népszokásokban fennmaradt bábjátékos formákban (akár máig is élő szokások) olyan ősi rétegek mutathatók ki, amelyek még az áldozati, halotti és beavatási rítusokra utalnak. Csupán néhány jellegzetes példát említünk: a népi szakrális jellegű színházi formák őriznek belülről mozgatható bábtypusokat, ilyen a Kecskéjáték, a Szarvas, a Strucc, mozgatható, fából készített szájjal, amely Pepino szerint a dionüszoszi meghaló–feltamadó rítust őrzi napjainkig is,

tehát olyan időlenyomatot tartalmaznak, amelyek még a törzsi társadalmakra engednek következtetni (Pepino 1998:80).

A népi kultúrában kimutatható bábhasználaton kívül említenünk kell a török uralom hatására elterjedt, avagy a fanarióták korszakában rendkívüli népszerűséget elért Karagöz játékot, amely különösen Havasalföldön és Moldvában gyakorolt jelentős hatást a helyi kultúrára. Színháztörténészek szerint a bojári udvarok kedvenc szórakozása volt legalább két évszázadon keresztül, ahogyan Franz Sulzer feljegyzései is bizonyítják<sup>5</sup> (Gitză 1963:17). A török eredetű árnyjátékot a bojári udvarokban hat főből álló komédiáscsapat<sup>6</sup> előadásában román, görög és főleg török nyelven láthatta a „udvari kozmopolita összetételű közönség” (Stanciu 2007:250). Ahogy Ioan Massoff<sup>7</sup> *Teatrul românesc (A román színház)* c. munkájában is olvasható, játékosok fehér és piros színű ingben, ezüsttel díszített botokkal, csúcsos fehér sapkában mozgatták a bábukat, és egy ismert kanavász alapján egy kifeszített, gyertyákkal megvilágított fehér ernyő mögött improvizálták a játékot (Massoff 1961:513).

Dimitrie Cantemir<sup>8</sup> a 18. században a Karagöz „híres maskarás bábu”-nak nevezi. Nicolae Iorga, irodalomtörténész, filozófus, államférfi a népi bábjátékot egy „török marionettszínházi utánezetnek” tartja, „a Karagöznek, amely a fanarióták korában került hozzánk”. Ezt a megállapítást támasztja alá Lazăr Șăineanu és Nicolae Carotjan is (Gitză 1963:19).

Lazăr Șăineanu<sup>9</sup> *Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz (A bábok játéka és kapcsolata a Karagöz játékkal)* címmel közölt tanulmányát a 19. század végén írta. A tanulmány a két bábjáték összehasonlítása miatt különleges jelentőségű. Szerinte a perzsák

4 Konstantinápoly Fanar n. negyedéből származó görög arisztokraták, akik a török szultán rendelete nyomán, több mint egy évszázadon keresztül Moldva és Havasalföld uralkodói és állami hivatalnokai voltak (1711–1822)

5 a *Geschichte des transalpinische Daciens* c. munkájában

6 Az említett komédiásokat *ciaușinac* nevezték.

7 Teatrológus, prózaíró

8 Dimitrie Cantemir (1673–1723) krónikás, enciklopédista, író, történész, államférfi, moldvai fejedelem (1693, 1710–1711), aki 22 évet töltött apja Portához való hűségének letéteményeseként a török szultán udvarában, később az orosz cár, Nagy Péter udvarában talált menedéket; a humanista eszmék képviselője, a Berlieni Akadémia választott tagja.

9 Szül. Schein, Seineanu, Șăineanu, Lazăr (1859–1934) zsidó származású nyelvész, folklorkutató, egyetemi tanár, 1901-ben családjával Párizsba települt.

közvetítésével Kínából származó bábjáték először a törökökhöz, majd a fanarióták korszakában Romániába is átkerült. A szereplők hasonlósága kapcsán megállapítja, hogy a török Karagöz két főszereplője, Karagöz és Hadzsi Aivat román megfelelői a Paiata és a Bácsika (Unchies) figurák. *„Amíg Hagj Aivat okos és naiv egy időben, egyfajta Pepelea (román népi hős) válogatott szavakkal kommentálja a bábok megjelenését, addig Karagöz a bolond, aki ignoráns és bárdolatlan, de büszke és csípős gúnnyal állandóan félbeszakítja, és triviális kifejezéseket és szójátékokat használ”* (Massoff 1961:38). Hasonlóságokat fogalmaz meg az eredetet, a játéktér díszítését, valamint a szereplők típusát és a használt nyelvi sajátosságokat illetően is, valamint azt is kiemeli, hogy a szereplők egyénítésében szerepet játszik a különböző nemzetiségi sajátosságok felmutatása, beépítése (Ciobotaru, 2013,164).

A rendelkezésre álló adatok szerint a *Bábok játéka*<sup>10</sup> népi bábjátékosforma már a 17. században önálló szakrális népi játékként létezett. Erre vonatkozóan is közöl leírást Cantemir a *Descriptio Moldaviae* című történelmi munkájában, amelyet a Berlini Akadémia kérésére készített. Az a tény, hogy Cantemir is, és Sulzer is a korábban említett művében szintén önálló népi dramatikus játékként említi a *bábok játékát*, azt jelentheti, hogy csupán a későbbiekben olvadt össze a *Vicleimnek*<sup>11</sup> vagy *Heródes-játéknak* nevezett betlehemes játékkal, amelynek részeként jelent meg a 18. század végén, 19. század elején. A betlehemes játék elterjedése egy újabb hatás jelenlétét bizonyítja. Letiția Giță színháztörténész szerint a 13. században Erdélybe betelepített szász lakosság hatására terjedt el a vallásos tematikájú dramatikus játék, valamint fontosnak tartja a Moldvában és Havasalföldön kialakult népi bábjáték fejlődése esetében az Ukrajnából jövő *vertyep* és a lengyel területekről beáramló *szopka* játék hatását is (Giță 1963:19). Ezeket a hatásokat Anca Doina Ciobotaru<sup>12</sup> sem tartja elhanyagolhatónak. Az európai

vásári bábfigurák összehasonlítása nyomán megállapítja általános jellemzőiket: mindenik fából faragott és általában kesztyűs bábok, hajlott orruk van, esetleg púposak, nagyon hangsúlyos, karakteres arcvonások jellemzik, az öltözetük foltos, személyiségüket a torkosság, közönségesség, szangvinikus temperamentum jellemzi; örökös konfliktusban állnak a törvénnyel, az erkölcsi és társadalmi előírásokkal; a kanavászon alapuló történetfűzés és a sok improvizatív elem használata. Ezek a jellemzők kihangsúlyozzák a népi bábjáték „nyilvános közbeszéd tribün” jellegét, amelynek „jellegzetes diskurzusa szatirikus-komikus kulcsban történik” (Ciobotaru 2013:161).

A kutatók szerint tehát vitathatatlan a román bábjátékra kifejtett keleti hatás, de a keleti és különböző nyugat-európai, illetve a szomszédos országokból beáramló hatások elismerése mellett mégis kétségtelenül a sajátos népi jellegzetességek teszik népszerűvé a bábok játékát.

*„Habár a keleti és a Karagöz hatás vitathatatlan, mégis állítani lehet, hogy a bábok játéka a román nép alkotása, anélkül, hogy trivialitásba hajlana, az egészséges humor és a nép ostorozásigénye az adminisztrációs visszaélések kritizálásában és a társadalom bírálatában nyilvánult meg”* (Massoff 1961:38). Nagyon sok, bábszínházi jelenségekkel foglalkozó szerző azon a véleményen van, hogy, habár minden népcsoport megteremtí a saját nemzeti sajátosságainak, ideáljainak, temperamentumának megfelelő bábhőst, mégis létezik egyetlen „ős figura”, amelyből minden vásári bábszereplő ered. Gorkij is azon a véleményen van, hogy *„megteremtettek egy minden nép számára ismerős jellemet, Olaszországban Pulcinellát, Angliában Punchot, Törökországban Karagözt, nálunk Petruskát, a bábkomédiák legyőzhetetlen hőseit, aki sorra győzi le a rendőrséget, a papokat, sőt, az ördögöt és a halált is, ő maga halhatatlannak maradván. Nagyon elnagyolt és naiv módon,*

10 Jocul Păpușilor (ejtsd: zsokul pöpusilor)

11 Ejtsd: vikleim

12 Bábművész, szakíró, jászvásári egyetemi előadótanár – *Az animációs színház – a művészet és mágia között* című munkájában.

a nép megteremtette önmagát és az abba vetett hitét, hogy végül mégiscsak ő győzedelmeskedik” (in Gîtză 1963:24). Stanciu hasonlóképpen ezt az állítást támasztja alá: „(...) a világ minden táján, ahol fellelhető ez a néphagyomány, megszületett egy új népi hős, amely egy közös mintából táplálkozott, de az illető régió sajátosságait jelképező szereplőtípus. Innen ered ez a paradoxális jelenség is, hogy a nemzeti jelleget megtestesítő hős, amelyik egy nemzet lelkületének leképezője, egy nemzet szimbólumává nemesül, sőt a nemzeti ideálok megtestesítője is lehet: nem más, mint egyetlen ősfigura, amelynek csupán öltözete változik attól függően, hogy milyen országban mutatják be az előadást” (Stanciu 2007:264). Természetesen nem szükséges maradéktalanul elfogadnunk az idézett nézőpontokat vagy véleményeket, de azt kétségtelenül megállapíthatjuk, hogy minden nép erőteljesen magához idomította a vásári bábhősben megtestesülő figura jellemét és jellegzetességeit.

Massoff, figyelembe véve a 20. századi kutatások eredményeit, nem cáfolja a keleti hatásokat, de véleménye szerint a bábjáték nem kínai eredetű, hanem: „az indiai eredetű cigányok által került a bábjáték az országunkba, egy olyan tény, amelyet M. Kogălniceanu is alátámaszt az *Esquisse sur les mœurs et la languedes cigans*, Berlin, 1837” című munkájában. (Massoff 1961:511). Ciobotaru szerint különös jelentősége van Massoff állításának, mert egy elfogadható magyarázata lehet annak, hogy a *Bábok játékból* addig Paiataként<sup>13</sup> ismert bábszereplő egy moldvai bábjátékos, a Vasilache Șiganul (Cigány Vasziláké) neve alapján a 19. századra Vasilache lett. A két szereplő, amelyeket Șăineanu a kétségtelen keleti hatás bizonyítása érdekében Hagi Aivattal és Karagözzel hasonlított össze, G. Dem. Teodorescu folklorikus szerint – anélkül, hogy kizárná a keleti hatásokat – mégis a *commedia attellana* szereplőire emlékeztet. A Paiata a leírások szerint egy szűk, foltokból készített, kockás,

színés ruhában jelenik meg, maszkot visel és csengőket a lábán, csúcsos süveget, amelyen vagy toll, vagy róka fark-díszítés található. Az Öreg kifordított bundát visel, púpos, maszkot hord, és hosszú szakála van. Egyfajta „öreg bohóc fiatal szívvel”, ahogy Teodorescu jellemezte (Massoff 1961:40).

### A bábok játéka

Mivel a román népi kultúra is hosszú ideig a szóbeliség törvényei alapján örökölte át a bábjátékkal kapcsolatos tudást, az európai viszonyokhoz hasonlóan – ahogyan a fentiekből is kiderült – csupán a 18. században jelennek meg az első írásos utalások a bábjáték jelenlétéről. A szövegeknyelvek is később, csupán a 19. században kezdik el feltárni, gyűjteni és rekonstruálni.

A román népi bábjátékszövegek esetében a kutatók négy változatot azonosítottak.

Az első román nyelvű szövegváltozat a *Bábok játékaról* G. Dem. Teodorescu folklorikus gyűjtésében jelent meg, és Vasile Alecsandri<sup>14</sup> dolgozta fel és tette népszerűvé a *Ion Păpușarul (János, a bábos)* című írásában, a román bábjáték és a Karagöz közötti kapcsolatot pedig a *Lașii în Carnaval (Jászvásári Karnevál)* című munkájában dolgozza fel. A szatírában megfogalmazott társadalmi igazságok kimondása rendkívül népszerűvé tette a bábszínházi előadásokat. Az említett szöveg a román nyelvű színházi előadások kialakulása előtt a bábszínházra íródott, ill. a bábokra bízta a társadalomkritika kimondását. Az a tény, hogy a bábjátéknak sikerült a közönség érdeklődését megtartania, azzal is magyarázható, hogy létezett a bábjáték irányában egy nyitottság a közönség részéről, amely szintén a mágikus rituális gyökerekben keresendő.

A *bábok játékát* önálló komédiaként adták elő falusi és külvárosi környezetben, amely feltételezések szerint a vígjátékot kedvelő közönség odavonzása érdekében a 18. század vége felé egybeolvadt a betlehemes<sup>15</sup> játékkal. Ebből alakul ki és szakad le aztán a vásári bábjáték, amely a 19. század

13 Ejtstd: Pajáca

14 Költő, drámaíró, politikus, miniszter, a román nyelvű színpálya egyik megteremtője, a román dráma megalkotója (1821–1890)

15 Vicleim–Betlehem, Irozi–Heródes-játék



Artimes

Artimes

Artimes

Artimes



közepétől a 20. század harmincas éveig érte el fénykorát (a legnagyobb fejlődést és népszerűséget). A játék egy vezérszál mentén felfűzött satirikus történetekből állt, pl. a szerencsétlen vadász, a korrupt rendőr, a részeg pap, az új divatú táncosok, a hivatásos kéregetők történeteiből. A jelenetek egymástól függetlenül is értelmezhetők voltak, nem volt szükséges ismerni a jelenet megértéséhez az előtte történeteket. A Stanciu által közzétett, Mihai Crișan folklorikusat gyűjtésében megjelent szövegváltozatban megjelenő szereplő különleges jelentőségű. Az a tény, hogy a Beszélő (Spreh) jelen van, és a kérdéseivel a közönség kívánsága szerint alakítja a játékot, azt bizonyítja, hogy a vásári játékban rendkívül lényeges szerepe van a közönséggel való kapcsolatnak. Onnan is ered, hogy a Paița (később Vasilache) bábu jellegzetes sípoló hangon beszélt, amelyet a bábos *pivettával*, *gépnek*, *masinának* is nevezett, nyelv alá helyezhető szerkezettel képezett. Ezt a sípoló hangot „fordította” le a paraván előtt élő emberként jelenlevő játékos, a Beszélő (a Spreh), és reakcióival, kommentárjaival gördülékenyebbé tette a történetet, valamint megerősítette a közönséggel való kapcsolatot (Stanciu 2007:257). Stanciu szerint a *pivetta* használata is egy olyan réteget jelez, amely szerint „a bábok játéka a mágikus rítusokhoz tartozott, és a főszereplője az istenek megtestesítője, avagy egy halott szellemének a megjelenítése” (Stanciu 2007:120).

A szakirodalomban közzétett leírások alapján a játékban – a helyi változatoktól függetlenül – általában 17 szereplő jelent meg, pl: a juhász, a juh, Vasilache, Ilenuța, Gacița<sup>16</sup>, Vasilache felesége, egy török, egy kozák, egy tanító, egy ördög, egy szegény ember, egy egér, egy macska, Napóleon Bonaparte stb.

A moldvai változatban, amely T. T. Burada gyűjtése alapján ismeretes, a játék a juhász énekével kezdődik, és egy olyan jelenettel zárul, amelyben

Napóleon Bonaparte jelenik meg. A szereplők: Vasilache, Gacița, az asszonya, Cioboroaie<sup>17</sup> lánya, egy szegény ember, egy török, egy kozák, a kántortanító, a zsidó Leiba Badragan uraság, egy gyászhuszár, egy egér, egy macska és Napóleon Bonaparte.

A havasalföldi változatban, amelyet Gh. Dem Teodorescu jegyzett le, a szereplők társadalmi szempontból meghatározottabbak: egy joghurtos, egy bolgár, egy vadász, Marița (Marica) nagysád, a pap és a tanító, az orosz, a török stb.

Az ismert szövegváltozatokban sincs másképpen, mint általában a vásári műfajok esetében: a humor forrása a nyelvi komikum, a kiejtésbeli sajátosságok karikírozása, felnagyítása (az idegen akcentus, tájshólás, szótévesztés). A helyzetkomikum is megnyilvánul a különböző jelenetekben, pl. a pap–tanító dialógusa, amely mind a négy ismert változatban megjelenik.

A két szereplő: „Tarara tanító, akinek kalitka van a kendőjében” és a „Hullarészeg pap, akinek majd’ kiesik a szeme a fejéből”. A két „ájtatos” szereplő kizsebeli a halottat.

Tanító: Sirasd gyorsabban, Pap barátom,  
Hogy az Ördög gyorsabban vigye el,  
Amiért semmivel bélelte ezt a zsebet.

Pap: Hej, tanítócskám, keresd jól meg,  
Nincsen pénz a bőre alatt,  
hogy azt innánk ebédre meg.

Tanító: Benyúltam én, be könyökig,  
Nem találtam semmit ott.  
Ördögnek jó e halott. (Gitză 1963:16)

A bábokot fából faragták, és foltokból készített ruhákba öltöztették, amelyeket természetesen a bábos mozgatott. A „Bábos ládát” (Moldvában *hârzobnak*<sup>18</sup>, Havasalföldön pedig *chivotnak*<sup>19</sup> nevezték) két székre helyezték, és a bábos a láda mögé ülve mozgatta, „játszatta” a bábokot. A láda mindkét oldala színes papírral volt bevonva, a láda alja pedig egy nyúlőr szőnyeggel volt borítva. A lá-

16 Ejtsd: Gacsica

17 Ejtsd: Csoborajé

18 Ejtsd: hürzob.

19 Ejtsd: kivot.

dában a játékot két gyertya világította meg. Később, amikor a betlehemes játék tartozékként jelentkezik, a most már *Betlehemnek* (Vicleim) nevezett láda alján volt elhelyezve egy miniatűr Heródes, egy-egy őrrrel a jobb és bal oldalán.

Ollanescu leírása szerint a havasalföldi bábos láda, „amelyben a bábok játszottak, chivot elnevezésű volt, és egy falécekből készített fatemplomra hasonlított, amit zsírba mártott papírral ragasztottak össze, hogy átlátszó legyen. Betlehemet ábrázoló festett képekkel volt díszítve, pl. Heródes palotájának kertje vagy a város piactere” (D. Ollanescu, in Gitză 1963:8).

A bábost mindig egy hegedűs kísérte, aki a játékhoz a zenét szolgáltatta. A közönség figyelmének felhívása érdekében így kiáltottak: „Bábu, bábu, francia báb, addig bámuld, amíg látod!” Aztán megkérdezték a közönséget, hogy hogyan szeretnék, „hol játszanak a bábuk, az utcán vagy a járdán?”, „egyenesen vagy körbe-körbe?”, „függönnyel vagy anélkül?”, vagyis hogy szókimondóan vagy inkább az igazságot megkerülve fogalmazzanak. Aztán a bábos felszólította a muzsikust, hogy „Húzd rá, kezd el!”, és a zenei bevezetőre elkezdődött a tulajdonképpeni bábjáték.

A történeti adatokat összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a *bábok játékának* nevezett népi bábjátékosforma az időben erőteljesen visszanyúló gyökerekkel rendelkezik. A játék során megjelenő halott-táncolatásra emlékeztető jelenet, amikor Vasilache és a pap megtáncoltatják a koporsóban fekvő halott Marioarát, ősrégi halotti rítus lenyomatát őrizi. Carmen Stanciu<sup>20</sup> Pepino értelmezésére hivatkozik, aki szerint a gesztus összehasonlítható az Orfeusz Euridikét a halálból visszahozni igyekvő szándékára.<sup>21</sup> Kiemelt jelentősége van az ördög-bábu ábrázolásának is, ugyanis a homlokon elhelyezkedő szarv a totemisztikus jellegű ős-állat megjelenítésére emlékeztet. Feltételezhetően ez a réteg is egy paleolitikumbeli törzsi társadalomra utaló képi lenyomat.

Carmen Stanciu szerint „Bizonyossággal állítható, hogy egy másik szereplőtípusról van szó – egy totemisztikus szereplőről, amelyet éppen a szarvak jeleznek, amelyek az isteni eredetre utalnak, avagy az istenséghez tartozó kísérőre” (ibidem).

## A bábjátékosok

Patrice Pavis *Színházi szótárában* a vásári komédiásokat így határozza meg: „egy nem-irodalmi, népi és jobbára satirikus és politikai színész képviselő” (Pavis 2006:471). Cristian Pepino<sup>22</sup> *Automate, idoli, păpuși – magia unei lumi* (Automaták, bálványok, bábuk – egy világ mágiája) c. munkájában a sámánt tartja a bábjátékos őséneket. Hiszen, ha abból indulunk ki, hogy a sámán által használt rituális báb egy szertartás része, akkor a sámán is bábosnak tekinthető. Ahogyan kiürül a szent tartalom a rituális cselekvésből, a rítus nevetségessé válik, és profán jellegű szórakoztató funkciót tölt be. Ha folyamatában nézzük ezt a jelenséget, megállapíthatjuk, hogy a bekerülő humoros elemek a játék profanizálásához vezetnek, ugyanakkor megőrzik mágikus hatásukat is. Mert a bábjátékos ugyan már régen elveszítette a szent jellegét, mégis az erről leszakadt *clown* figura (bár szórakoztató funkciót tölt be) tagadhatatlanul igen nagy hatást képes gyakorolni a közönségre. A báboséhoz hasonlóan a sámán tevékenysége más elbírálásnak örvendett a közösség életében, mint a közösséges halandóké, ugyanis neki szabad volt minden igazságot kimondania. A *pivettával* beszélő vásári bábjátékos is „büntetlenül” kimondhatott olyan igazságokat, amelyekért a közösség többi tagját szabadságvesztéssel sújtották. Pepino szerint összefüggésben lehet ez a törzsi társadalmakban használt istenszobrok hangjának megszólltatásához használt membrán hatásával, hiszen ott is az istenek hangján nyilvánították ki az egyébként kimondhatatlan véleményeket, feszültségmegoldó és tehermentesítő funkciót töltve be a közösség életében.

20 Teatrológus, színikritikus, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem előadótanára.

21 Stanciu, <http://yorick.ro>, 2013.09.08.

22 Rendező, szakíró, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem professzora.

(Pepino 2007) Rendkívül jelentős része a játékos és közösség közötti kapcsolatban a közös hit, amely lehetővé teszi az egymás problémáihoz való viszonyulást.

„A szentről a profánra való áttérés akkor jön létre, amikor elvesztődik belőle a hit. Egy nem hiten alapuló rituálé önmaga paródiájává változik. Ez történt a mágikus-rituális, szent színházi megnyilvánulások esetében is, amikor a régi vallást új váltja fel” (Pepino 2007:242).

Pepino szerint nem véletlen, hogy a vásári bábjátékosok, jokulátorok, borbélyok foghúzással is foglalkoztak, vagy kenőcsöket, orvosságokat árultak, eret vágtak, amuletteket, talizmánokat árultak. *„Mert a művész, a bűvész, a vásári sarlatán tulajdonképpen az egyén problémáira kínált megoldást úgy, hogy az ősrégi sámán szerepét vette át, vagy a varázsló csodadoktorét, átörökölte a módszereit, trükkjeit, titkait egészen addig, amíg meg nem jelent a jelenkori sámán, az orvos”* (Pepino 1998:97). Pepino hipotézise lehetséges magyarázata annak az érdeklődésnek, amely a közönség irányából övezi a népi bábjátékot, ugyanis a mágikus rituális gyökerekre ráakódó rétegek azt mutatják, hogy ez a játékforma nagyon régen jelen van a köztudatban, és a közösség, valamint az egyén számára feszültségoldó funkcióval bír. Ugyanis a társadalomkritika megfogalmazásával, valamint az agresszió és a sikamlós humor használatával biztosította azoknak a lelki szelepeknek a megnyitását, amelyek miatt ez a lélektani funkció beépült a rítusokba és megőrződött a különböző történelmi korszakokban. Daniel Stanciu a népi bábjátékosokat több kategóriába sorolja: szerinte voltak olyan népi bábjátékosok, nem hivatásosak, akik évente egyszer, karácsony tájékán játszottak; voltak olyan népi játékosok, akik évente többször is eljátszották a bábok játékát; voltak hivatásos karagöz játékosok (kezdetben török nemzetiségűek, aztán lassan kicserélődnek román játékosokra, akiket ők tanítottak be); majd a későbbiekben azok a hivatásos vásári bábjátékosok, akik családban őrizték a mesterséget, és kizárólag ebből biztosították a megélhetésüket (Stanciu 2007:249).

A bábos – a játék társadalombíró jellege miatt, és mert a szövegek nem jelentek meg írásban, tehát nem voltak ellenőrizhetőek; valamint a szatirikus hangnem miatt, amely a közönség körében a népszerűséget, ill. megélhetést is biztosította – gyakran került olyan helyzetbe, amikor a kipellengérezett hatalom képviselőinek bosszúja fenyegette. Ahogy a korszakkal foglalkozó írásokban is olvasható, állandó készültségben élt tehát, ezért a felszerelése is könnyen hordozható volt. Egy kis paraván, egy vászon, amely eltakarta a mozgatót a közönség tekintete elől és egy láda, amelyben a bábukat tárolták (Gitzä 1963:25). A bábos mesterség apáról fiúra szállt, és a szövegek is szájhagyomány alapján maradtak fenn.

A szatirikus és az esetenként túlzottan triviális és kétértelmű játékok miatt a bábosok kényelmetlenül váltak, amely szintén egy archaikus réteg jelenlétét jelzi. Stanciu ide sorolja az agressziót is, mivel Vasilache a botjával lelkiismeret furdalás nélkül megöli feleségét, a lókupecet, a törököt stb., valamint a phallikus rítusokra emlékeztető sikamlós humort is, amely gyakorta a játékban alkalmazott szexuális aktus utánzásában nyilvánult meg. Az agresszió tehát olyan ősrégi rítusokhoz köthető, amely napjainkban is fellelhető sok tájegységen. Pl. 2003-ban a tv hírt adott egy moldvai (lászvásár környéki) falu határában zajló népszokásról, amelyben a falu legényei botokkal kíméletlenül ütlegelték egymást, és nem is értették, hogy miért avatkozik be a karhatalom, hiszen csak egy ősi téli rítust gyakoroltak (Stanciu 2007:16). Az ehhez hasonló okok miatt a hatalom képviselői már jóval korábban tiltó intézkedéseket vezettek be. A Román Állami Levéltárban található korabeli dokumentum<sup>23</sup> (19. sz. vége) tartalmazza a bábok játékára vonatkozó hivatalos intézkedéseket, pl.: *„A bábok nem viselhetnek katonaruhát, nem hasonlíthatnak élő személyekre, hanem legyenek jellegtelenek; és nem használhatnak kétértelmű kifejezéseket sem a kormányt, sem bizonyos személyeket illetően.”* (In Gitzä 1963:10) (Sok dokumentum található arra vonatkozóan is, hogy a bábosok engedélyt kértek karácsony tájékán,

23 Csipogó hangot adó szerkezet, amelynek segítségével egy éles, eltorzított hangon szólal meg a bábu.

hogyan a betlehemes tartozékaiként előadhassák báb-játékukat). A hasonló megszorításoknak, valamint a gazdasági, társadalmi és politikai körülmények változásának hatására a népi bábjáték lassan kiszorul a nyilvános közbeszéd teréből, és elveszti erőteljes társadalombíráló jellegét is, mindinkább csupán a Vasilache és Mărioara párkapcsolatát (vagyis a férfi–nő kapcsolatot) illető problémákra korlátozódva. A különböző társadalmi rétegek jelenléte a játékban viszont a társadalom összetételét és a társadalmi együttélési szokásokat mutatják meg, képezik le a műfaji sajátosságoknak megfelelően.

A 20. század eleji népi bábjátékosok közül Vasile Drăgan, Ilie Păpușarul, Ion Tătăreșeanu, Constantin Punte és tanítványai, Constantin Borțea és Ilie Dobre, Ionița Gheorghe, valamint a kolozsvári Szabó István tűntek ki. A 20. sz. még nagyobb változásokat hozott a vásári bábjátékot illetően. Már a 19. század végén felismerhető egy közízlésváltozás, amely igényli egy elit kultúrához szóló bábjáték kialakulását, amelyben a nevelési, oktatási funkció érvényesülhet. Ezt az irányvonalat követve, valamint a két világháború, a gazdasági, politikai, társadalmi viszonyok változása és a szovjet modell együttes hatására alakult ki a jelenben is megtalálható báb-színházi forma, intézményrendszer.

Mihai Crișan folklór- és bábszínházkutató 1975-ben szervezett egy fesztivált a népi bábjátékosok számára. Az erre az időre már népszerűtlenné vált mesterséget csupán 10–15 népi bábjátékos gyakorolta az egész országban, egyrészt a bábosok ellen hozott intézkedések, másrészt a társadalmi, gazdasági és politikai kontextus következményeként. Ezek a népi bábjátékosok Ion Borțea, Ion Ciobotaru, Florica Ciobotaru, Gheorghe Evgenie, Gigi Mocanu, Niță Bori, Stancion Domnosie voltak (Stanciu 2007:275).

### A jelenkori megjelenési formák

Henryk Jurkowski szerint a 20. században a bábművészetben megvalósult a „a gazdag egyidejűség tere” (Jurkowski 1996:24). Ebben az időben és térben a bábjátéknak szinte minden megnyilatkozási formája megtalálható a törzsi mágikus rituális

bábhasználatától a művészi bábjátékig. Közhelyszerű megállapítás, hogy minden, ami él, állandó mozgásban van, és az éppen érvényes paradigmák szerint szerveződik és alakul át. Ennek megfelelően a bábszínház formavilága, szervezési formája, témaválasztása és anyaghasználata is a társadalmi, politikai, gazdasági és kulturális kontextusok függvényében változott. A 20. század közepén térségünkben is kialakult a szovjet modell hatására az intézményesített bábjáték, amely nem csupán játékszokásait, megjelenési formáját, hanem közönségét is megváltoztatta. Hiszen az évszázadokig a felnőttekhez szóló műfaj elveszti korábbi funkcióit, és a pedagógiai-didaktikai szerepe kerül előtérbe (valamint a művészi előadások létrehozására való törekvés). A nevelési funkció előtérbe kerülése főleg a gyerekközönség meghódítását eredményezte, és állíthatjuk, hogy fokozatosan elveszítette kapcsolatát a felnőtt közönséggel. Ezért manapság inkább gyerekeknek szóló műfajként jelenik meg a köztudatban.

A 20. század végére már eltűntek, megritkultak, ill. elveszítették jelentőségüket a vásárok, az elmúlt századok kereskedelmi, társadalmi valóságainak a szemléltetői, találkozási helyei. Így eltűntek azok a bábjátékosok is, akiknek mesterségbeli tudása, művészete több generáción keresztül a családi hagyományokon alapult, és virtuozitásuk a napi – esetenként harminc, negyven – előadáson pallérozódott, de nyomuk mégis megmarad. Ma már – az intézményesített bábjáték korában, amikor a bábszínházak kőszínházi körülmények között, évszázadonként szervezett közönségnek – nem találkozhatunk a vásárok forgatagában felcsendülő jellegzetes Vasilache-hanggal. Csupán a kőszínházak vagy az elmúlt két évtizedben megjelent magántársulatok műsorán tűnik fel néha Vasilache és Mărioara (pl. a bukaresti Țândărică Ifjúsági és Animációs Színház repertoárján, ahol olyan művészek előadásában láthatta a közönség mint Liviu Berehoi, aki 2013-ban a Román Színházi Szövetség, az Uniter díját vette át a bábművészet terén kifejtett tevékenységéért, vagy a Daniel Stanciu által alapított Haihui<sup>24</sup> társulat előadásában láthatjuk az évszázadokon át közszerepetnek örvendő bábu,

Vasilache történeteit, hogy csupán néhány példát említsünk). Avagy esetleg úgy próbál emlékezni, hogy a nevébe foglalja a huncut kis bábu szellemét, így Vasilache nevét viseli jelenleg például a botoșani-i bábszínház.

Az említett korszak strukturális változásainak köszönhetően a romániai bábjáték megváltozott játéktérben, más közönség előtt mutatkozik meg, olyanformán, hogy már nem a játékos vándorol a vásárok nyomában, nem ő megy el a közönség közé, hanem a közönségnek kell elmennie a szervezett előadásra, amelyre felszólítják, ahová becsalogatják. A kőszínházi körülmények között működő bábjátékos társulatok<sup>25</sup> az erre a célra kialakított térben, a cenzúra által ellenőrizhető közönség előtt játszották tehát az előadásikat. A vásári forgatag hangos, vegyes összetételű közönsége, amelynek érdeklődését és szórakoztatását célozta meg a mutatványosság és látványosság felől értelmezhető játékközpontú, a színházakban már átdolgozott változatokat láthatott hivatásos bábszínészek előadásában, nem a nép rejtett véleményének szószólójaként jelenik meg, nem egy vegyes közönségréteg szórakoztatását célozza meg.

A korszak (20. sz. második fele) kultúrpolitikája kezdetben célul tűzi ki a nép, mint „hős”, az új, sorsát meghatározni képes szereplő jelenlétét a művészetben. Ezt a népi hőst nem lehetett ugyan száműzni, csak átalakítani. Ezért inkább a társadalmi, politikai realitásokra kihelyezve, átdolgozott formában, inkább gyerekközönség előtt jelent meg a népi hős, Vasilache. Az említett korszakban magyar nyelven a kolozsvári Állami Bábszínház és a marosvásárhelyi Állami Bábszínház tűzte műsorára Vasilache történetét. A kolozsvári változat Kovács Ildikó rendező átdolgozása<sup>26</sup>, amely 1967-ben jelent meg nyomtatásban; viszont a marosvásárhelyi átdolgozás *Vasilache falun* címmel az Ana Útő Predescu és Nela Stroescu munkája, Antal Pál fordítása alapján és rendezésében került színpadra

a marosvásárhelyi társulat előadásában 1961-ben. Ezekben a változatokban is bebizonyosodik a bábjátéknak több műfaji sajátossága is, éspedig a paródiában megnyilvánuló „kettős beszéd”, ill. a jelenhez való kapcsolódása. Míg a frissen megalakult népi demokrácia kultúrpolitikája előírta a tömegek ideológiai nevelését, a Predescu-Stroescu *Vasilache falun* előadás esetében a szöveg teljes mértékben alkalmazkodik a követelményekhez. Mégis a kollektivizálás időszakában<sup>27</sup>, amikor mindent be kellett szolgáltatni, és mindenről jegyzőkönyvet kellett kiállítani, éles bírálatként hathatott a felnőtt néző számára az a görbe tükör, amelyben a hatalom visszaéléseit, az adminisztrációs eljárások visszasságait és az emberi korlátosság megnyilatkozásait látni engedték, ahogyan az előadás szövegkönyvéből kiragadott rövid részlet is bizonyítja:

### Vasilache beadja a tojásokat

*A szövetkezet tojásvédelmi helyisége. Szélesre tárt ajtó vezet a belső szobába. Piszmogi, mélyen szemére húzott kalappal egy ládán ül. Előtte, egy másik ládán, garmadában áll a papiros. Lankadatlanul körmöl, az árkuspapírok tömege ijeszten tornyosodik, majdnem ellepi a szorgalmast. Tollszárát óriási kalamárisba mártogatja. Előtte gyertya, amivel átvilágítja a tojásokat.*

Vasilache: *(be a kosár tojással. A sok papírtól, ládától nem lát meg senkit)* Jó egészséget!

Piszmogi: *(magában mereng)* Jó...!

Vaszi: *(észreveszi)* Te vagy az, Piszmogi koma?

Piszmogi: *(orrával tovább szántja a papirost)* He?

Vaszi: He! He! Igyekezz, mert dolgom van. Írd be nekem ezt a szép, nagy tojást.

Piszmogi: Nem lehet. Nem rám tartozik.

Vaszi: Állj ide, na! Várják a városban a tojást. S a tojás sehol! Mert Piszmogi koma...

Piszmogi: *(belevág)* Nem lehet, nem rám tartozik!

Vaszi: Ejnye no, hát írd be már ezt a tojást!! Küldjön a mi szövetkezetünk is friss tojást a városnak.

25 Ejtsd: Hájhuj

26 1950–1955 között kialakult egy állami támogatással működő országos bábszínházi intézményrendszer, amely a Kultúrminisztérium fennhatósága alatt működött.

27 A Maros-Magyar Autonóm Tartomány Művelődés és Művészetügyi Bizottság Népi Alkotások Tartományi Háza kiadásában.

Piszmogi: Vasilache! Nem érted, hogy nem lehet, mert nem tartozik rám?

Vaszi: (*dühbe gurul*) Ne te ne! Aztán rád mi tartozik?

Piszmogi: (*fontaskodva*) Hát a jegyzőkönyvek, Vasilache!!!

Vaszi: Mi, te?

Piszmogi: Hát a tojoltatási jegyzőkönyv!

Vaszi: Ezt nem értem.

Piszmogi: Mert lemaradtál. Ide süss! (*Ír és egyben olvassa, amit ír*) Tudsz-e egyáltalán olvasni?

Vaszi: Hát, hogyne tudnék! Mi az a bolha ott a lapon?

Piszmogi: Üljj ott le!!

Vaszi: Üljek le?

Piszmogi: Olvasom.

Vaszi: Állj meg, állj meg!!

Piszmogi: Tojoltatási jegyzőkönyv. Felvétetett itt helyben, nálam, a 189-es tojás. Tojta a sárga lábú, búbos tojó, meggyvágó havának nyolcadikán, früstök idején. Apja a csokros tarajú, begyes kakas. Tanúk: a kontyos gácsér és a trottyos ruca. És így tovább, és így tovább...

Vaszi: És így tovább minden tojásnál?

Piszmogi: Világos. Amikor ez kész, láttamozza a felelős, aláírja a titkár, és tudomásul veszi az elnök.

Vaszi: Te Piszmogi! A tyúk nem írja alá?

Piszmogi: Teeeeeeeee!!! Hát tud a tyúk írni?

(Ana Ūt Predescu – Nela Stroescu, *Vasilache falun*, ford. Antal Pál, a marosvásárhelyi Állami Bábszínház előadásában, 1961.)

Talán érdemes megemlíteni, hogy a korabeli helyi sajtóban megjelent tudósítás szerint az 1962–63-as évadban az előadást 65 525 néző előtt, városi és falusi gyermekközönség előtt játszották, természetesen a felnőtt közönséghez is irányuló áthallásokkal (Novák, 2011,108).

## Összegzés

A „gazdag egyidejűség terében” (Jurkowski), a 20. században megvalósul sok román pedagógus és művész álma, lehetővé válik az állami támogatással működő intézményrendszerben a művészi bábjáték kialakulása és meghonosodása. A falusi lakosság városokba telepítésével (hetvenes évek) lassan eltűnnek a népi hagyományok, csökken, majd megszűnik

a népi bábjáték iránti érdeklődés. Az állandó, hivatásos, állami támogatással működő bábszínházak a nevelési és didaktikai funkció előtérbe kerülésével elégitik ki a jobbra gyermekközönség igényeit. Az addigi formákat, anyaghasználatot új anyagok és formák helyettesítik, megjelennek feldolgozások, a stilizáció. A korszak politikai, ideológiai és esztétikai követelményeinek megfelelően alakulnak át a szövegek is.

A román vásári bábjáték tehát a *bábok játékának* hagyományából, majd a vallási jellegű bábjátékról szakadt le és lett népszerű, önállósodott, megőrizve a közönséggel való kapcsolatát, szórakoztató jellegét. A 19. század közepétől a 20. század közepéig érte el fénykorát és volt a legnépszerűbb a román nyelvterületen. Legfontosabb strukturális eleme a rögtönzés, amely lehetővé teszi a mával való kapcsolatot, az élő, jelen pillanatra való reagálást. Ebben a bábjátékos formában, a *commedia dell'arte*-hoz hasonlóan a szövegnek inkább kanavász jellege van, és a típusoknak megfelelő, de mindig élő szöveg jelenik meg a színpadon. Nagy szerepe van ebben a féktelen játékosságnak és a nevetésnek, amely tulajdonképpen a lázadást jelképezi. Huizinga szerint a *játék a mindennapi életen kívül álló cselekvés* (Huizinga 1990). Láposi szerint a vásári bábjáték demitizáló jellegű, „látzatellenes, hagyomány- és tekintélyellenes” (Láposi 2008:67). A csípősnyelvű, mozgékony, bátor kis figura, Vasilache – európai rokonaihoz hasonlóan – furkósbottal vagy ravaszsgal legyőzi még az ördögöt és a halált is, nem csupán az asszonyát elcsábító rendőrt, földesurat, az őt elnyomó helyi hatalmasságokat. A Vasilache-játék társadalombíráló jellegű, és főszereplője a magyar Vitéz Lászlóhoz hasonló népi hős, aki husángjával elnászpángolja a helyi kiskirályokat, bojárakat, eszességével kifigurázza és neveltségessé teszi őket. Daniel Stanciu szerint „egy lelkiismeretlen népi hős, aki mindenre képes azért, hogy célját elérje”. „*Játssza a tudatlant, de mindenkit átver, nőcsábász, ezért állandó ellentétben van a feleségével* (Mărioara vagy Gacişa, Gaişa), *közönséges gesztusok és nyelvezet jellemzi, nem tisztel semmilyen hatalmat, de mégis szimpatikus, mert talpraesett, értelmes és ügyes*” (Stanciu 2007:276).





Art Lines

Art Lines

Art Lines

Art Lines



A bábu, ahogyan a mese is, nem azt mutatja meg az embernek, hogy minden tökéletes a világban, hanem azt, hogy a rend megteremthető, a hiba rendbe hozható, a félelem pedig legyőzhető. A kis bábu helyreállítja a rendet, és megengedheti azt is magának, hogy az emberi lét nagy kérdéseinek szentségét kétségbe vonja, sőt, akár triviálisnak láttassa, hiszen az úgysem vonatkozik rá. Ebben a kérdésben az élő emberrel ellentétben, a bábunak a lehetetlen is sikerül, mert nincs mitől félnie. Fegyvere nem más, mint a nevetés (a nevetetés), amelynek segítségével magával sodorja a nézőt,

és sikerül neki feloldani benne az élet bizonytalansága miatt érzett feszültségeket, elfeledtetni kiszolgáltatottságát, félelmeit is. Mert ahogyan Láposi mondja, „akitől félünk, azon szeretünk nevetni” (Láposi 2008:67). Megvalósul tehát a helyettesítő funkció: a bábu helyettesíti az emberáldozatot, kész meghalni helyettünk, úgy, hogy közben legyőzi és nevetségessé teszi magát a halált; levezeti a frusztrációinkat, meg meri tenni mindazt, amit mi nem, kinevet és nevetet, lát a festett szemével, és láttat, megmutatja esendőségünket, és miért ne hinnénk, hogy szerethetnénk is.

### Felhasznált irodalom:

- Ciobotaru, Anca-Doina 2013 *Arta animației – între magie și artă (Az animációs színház – mágia és művészet között)*. Iași, Artes Kiadó.
- Gitză, Letiția 1963 *Teatrul de păpuși românesc (A román bábszínház)*. Bukarest, Kulturális és Művészeti Állami Bizottság.
- Jurkowski, Henryk 1997 *Az európai bábjáték találkozása a világ bábkultúráival*. Budapest, Unima Magyar Központja.
- Massoff, Ioan 1961 *Teatrul românesc (A román színház)*. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó. Mărgineanu, Ioana (s. a.) *Istoria teatrului de păpuși (A bábszínház története)*. Bukarest UNATC (kézirat)
- Novák Ildikó 2011 *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, UArtPress
- Ollănescu, Ascanio, D. C. 1981 *Teatrul la români (Színház a románoknál)*. Bukarest, Eminescu Kiadó.
- Pavis, Patrice 2007 *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.
- Stanciu, Daniel 2007 *Ipostazele teatrului de păpuși tradițional (A hagyományos bábszínház megjelenési formái)*. Bukarest, UNATC PRESS.
- Székely György 1972 *Bábuk, árnyak*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.
- Pepino, Cristian 1998 *Automate, idoli, păpuși – magia unei lumi (Automaták, bálványok, bábuk – egy világ mágijája)*. Galați, Alma Kiadó.

### Folyóirat:

- Láposi Terka 2008 A vásári mutatványosság újjáéledése, az örökítés új útjai a XXI. sz. elején Magyarországon. In: *Néprajzi látóhatár*, 4. sz., 49–69. o.

### Internetes forrás:

- Stanciu, Carmen *Metamorfozele teatrului de păpuși din România (A romániai bábszínház metamorfózisai)*. <http://yorick.ro/>, 2013.09.08.

## THE HERO OF ROUMANIAN FOLK PUPPETRY,

Puppetry has a long tradition in areas where Roumanian is spoken and has been present in Roumanian folk culture since ancient times. The surviving forms of folk puppetry still existing reveal references to such ancient practices as rituals of sacrifice, death and initiation. Additionally in this context, the Karagöz plays should be mentioned. These were exceptionally popular during Turkish rule and were the favorite entertainment at the courts of the Boyars for at least two centuries. Folk puppetry existed as an independent sacred folk play as early as the 17th century, merging with the nativity play in the late 18th century. Romanian market puppetry broke away from both traditional and religious puppet plays and became popular and independent by maintaining its character as entertainment and its relationship to the audience. The golden age of folk puppetry lasted from the mid-19th century to the mid-20th century. Its most important structural elements are its relationship and references to contemporary life and its improvisation in reaction to the moment. The text that is presented on stage is always alive. It is the ground of the unrestrained playfulness and laughter, which are actually symbols of rebellion. Like his European relatives, Vasilache is sharp-tongued, agile and brave. With his stick and his cunning, he overcomes not only the policeman trying to seduce women, the landlord or the local powers that be who try to oppress him, but both the devil and death. Vasilache plays are of a social nature, and the protagonist is similar to the Hungarian Vitéz László, who spanked local kings and boyars with his stick, and made them look like ridiculous caricatures with his sagacity. The little puppet restores order. His weapon is none other than his laugh (and making others laugh), with which he resolves tension and lets people forget their vulnerability and fears. The puppet is prepared to die for us, even as he mocks and finally defeats death. By the end of the 20th century, markets had more or less disappeared and with them, the puppeteers whose craftsmanship and knowledge had been based on several generations of family tradition. With the relocation of the rural population to cities in the 1970s, many folk traditions disappeared or were reduced, and the interest in folk puppetry was also lost. The educational and didactic function of permanent, professional and state-funded puppet theatres meets the needs of most children. New materials and forms replaced the previous ones. The texts have also been transformed according to the ideological and aesthetic requirements of the era. Today, in the age of institutionalized puppetry, we aren't able to encounter the characteristic voice of Vasilache in the bustle of the marketplace. In the "rich space of simultaneity" (Jurkowski) of the 20<sup>th</sup> century, it is artistic puppetry that has developed and come to fruition.



George Cruikshank: Punch és Judy. London, 1828



A Punch Puppet Notebook, 21. száma, 2012.



Régi metszetek Punch-ról



**Eleanor Margolies**

## BOLDOG SZÜLETÉSNAPOT, MISTER PUNCH!

1662. május 9-én az ünnepelt naplóíró, Samuel Pepys megnézett egy bábjátékot Londonban a Covent Gardenben: „Láttam egy olasz bábjátékot... ami nagyon szép volt, a legszebb, amit valaha láttam, tele bátor hősökkel.”<sup>1</sup> Ez a naplóbejegyzés valószínűleg egy Pulcinella előadásról született, melyet Punch olasz elődjeként ismerünk, és ezt tekintjük a legkorábbi feljegyzésnek az angol Punch és Judy-ról. Így hát 2012 májusában ünnepelte Punch a 350. születésnapját, mellyel kezdetét vette az egy évig tartó ünnepelés előadásokkal és kiállításokkal múzeumokban, parkokban, iskolákban és tengerpartokon szerte az egész országban. A rendezvény-sorozat a The Big Grin (A Nagy Vigyor) címet kapta.<sup>2</sup>

Az olasz bábjáték, melyet Pepys látott, valószínűleg egy marionett előadás volt, mely a commedia dell'arte műfajból származhatott. De ahogy a Pulcinella angolosodott Punchra a 18. században, megszabadult a zsinóroktól is, és egy élénkebb, nagyszájú kesztyűsbábbá alakult. A következő évszázadokban a Punch és Judy az utcáról a tengerpartra költözött (másképp gazdagabb otthonokban gyakran tartottak előadást születésnap ünnepségeken). Ezzel Punch és Judy elvesztette aktualitását és szatirikus élet, csupán gyerekeknek való szórakozásként tekintettek rá. Az utóbbi harminc évben gyakran megjósolták a műfaj kihalását, de még mindig körülbelül 150 Punch-játékos van Angliában, akiket 'professzoroknak' neveznek.

Punch és Judy látványa és szövege még mindig fontos szerepet játszik a tágabb kultúrában. A piros-fehér csíkos bódé gyakran jelképezi az elmúlt gyermekkor idillikus tengerparti nyaralásait, mint John Collody

nosztalgikus dalában: „Mr Punch és Judy / hozzátok vissza a gyermekkor nyarát... De Punch és Judy már örökre eltűntek” (meghallgatható a youtube-on: <http://www.youtube.com/watch?v=uiBN59IJKTI>)

A *Ki vagy, doki?* című kultikus gyerektelevízió-sorozatban komorabb módon idézik fel Punchot: a viktoriánus korban játszódó epizódban, egy gonosz szellem szájából hangzik el a gyermekmondókából származó Punch idézet: „Így kell ezt csinálni”. Amikor David Cameront megválasztották a Konzervatív Párt vezetőjének, a programbeszédében azt mondta „elegem van Westminster Punch és Judy politikájából (a Westminster-palota a parlament otthona), a gúnyolódásból, rágalmazásból, ujjal mutogatásból. A 'Punch és Judy politika' kifejezés itt a hangos vitákra és politikai szembenállásra utal. Ezzel szemben, ha valaki „boldog mint Punch”, akkor nagyon örül a szerencséjének.

Punch és Judy különböző művészetekre gyakorolt hatása is óriási, kezdve az operától (Harrison Birtwistle és Stephen Pruslin *Punch és Judy* című műve), regényeken és képregényeken át (Russel I Hoban: *Riddley Walker*; Neil Gaiman és Dave McKean: *Mr. Punch – a tragikus komédia, avagy komikus tragédia*), egészen Susan Hiller *Szórakoztatás* című videoinstallációjáig, mely a műfaj erőszakosságát hangsúlyozta. Filmek is készültek, mint például Švankmajer és a Brothers Quay animációi, vagy Tony Hancock 1963-as filmje, a *Punch és Judy Man*. Így hát nem meglepő, hogy a média kapva kapott Punch 350. születésnapján, még az egyik legkomolyabb reggeli rádióműsorban, a *Todayben* is elhangzott egy összefoglaló a rendezvényekről.

1 Ha szeretne többet is olvasni Samuel Pepys naplójából, a [www.pepysdiary.com](http://www.pepysdiary.com) egy remek weboldal, ahol a naplóbejegyzéseket mindig a megfelelő napon teszik közzé.

2 A Big Grin egy együttműködés a PuppetLink, a Victoria és Albert Gyermekkor Múzeum, a Punch és Judy Szövetség, és a Punch és Judy Professzorok Testülete és számos egyéb partner között. A [www.thebiggrin350.com](http://www.thebiggrin350.com) weboldalon található információk a 2012–13-as Punch rendezvényekről, valamint egy rövid videó Irene Vecchia és Gianluca DiMatteo nápolyi bábosokról, akik a Punch és Judy és a Pulcinella közötti rokonságot magyarázzák, továbbá egy videót Mr. Punch ünnepeléséről a Weymouth-i tengerparton.

A főbb ünnepek a május 12–13-i hétvégén zajlottak. A Covent Gardenben rendezett születésnap partira Punch számos külföldi rokona érkezett: Pulcinella Nápolyból, Gašparko Szlovákiából, Jan Klaasen Hollandiából és Polichinelle Franciaországból. Több mint száz professzor gyűlt össze egy hatalmas bódében, volt egy óriási születésnap torta és egy 350 szál kolbászból álló lánc. (A kolbáskészítő gépezet lényeges eleme a kortárs Punch és Judy előadásoknak. Punch a rendőröket és más ellenségeit belerakja a darálóba, majd a kolbászt, ami kikerül belőle egy egyenruháról ismerős szövet borítja.)

Az Alternatív Művészetek szervezete minden évben megrendezi a May Fayre-t (Májusi Vásárt) a Covent Gardenben álló Szent Pál-székesegyház templomkertjében. Az 1633-ban épült gyönyörű Szent Pál-székesegyház a 'színházak templomaként' ismert, gyakran tartanak itt megemlékezést színészekről. Az évente megrendezett Májusi Vásár alkalmával több tucat Punch és Judy bódét állítanak a templom mögötti fűre, ahol a közönség egész álló nap vándorol az ingyenes előadások között. Ebben az évben a tömeghez újabb látogatók is csatlakoztak, akik a rádióból és televízióból értesültek az eseményről. Hosszú ideig évente megtartották a Punch és Judy istentiszteletet a templomban. 2012-ben újraéledt ez a hagyomány, ugyanis William Haslett tiszteletes, aki valójában professzor is, felvitte magával Punchot a szószékre, és így tartott istentiszteletet. Odakint a tömeg élvezhette a napsütést, a külföldi és hazai előadásokat és egy rezesbandát, megtekinthette a több tucatnyi bódé kínálatát sütéményekből, könyvekből és olyan készletekből, melyekből saját játékszínházunkat készíthettük el. Az UNIMA Brit Központja is csatlakozott a May Fayre ünnepekhez, kiadva a Puppets Notebook 21. számát, a hagyományos bábjátéknak szentelve ezt a különkiadást. Meghívott szerkesztője volt Dr. Martin Reeve, aki a közelmúltban fejezte be a *Kortárs Punch és Judy előadások: a hagyományos brit kesztyűsbáb etnográfija* című doktori disszertációját. A folyóirat egy interjút is közölt Clive Chandlerrel a külföldi Punch előadásairól; Dan Bishop megemlékezését Kemény Henrikről; Jose Manuel Valbom Gil írását a portugál bábhősről, Dom Robertóról;

Robert Fowler magyarázatát az ütlegek jelentőségéről a Vitéz Lászlóban; Natasha de Casparis leírását a Pulcinellát játszó Philippe Casidanusról; valamint kritikákat Martin MacGilp *Egy fa bálvány (A Timber Idol)* című könyvéről, mely Punch és Judy skót történelmét mutatja be, és Ida Hledikova *Az utolsó lakókocsi* című filmjéről. Martin Bridle arról ír, hogyan találták ki Su Eatonnal közösen a *Malactréfákat (Piggery Jokery)*, egy 'hagyományos' előadást a malacokról, ami úgy tűnt, mintha kapocs lenne az ősi rituálék és Punch között, megtévesztve a tudósokat hamis tudományos jegyzetekkel. (A címből is gyaníthatjuk a tréfás szándékot, hiszen a 'jiggery pokery' egy régi kifejezés a trükkre.) Egy képaláírásban Caroline Jones képzőművész írja le harmincéves kötődését Punch és Judyhoz: 'Habár Punch sok rossz kritikát kapott, mivel veri a feleségét és gyötéri a gyerekeit, valójában katarikus őstípus. *Akárkit* jelképezi, a szociális munkásokkal, a törvénnyel stb., és akit folyamatosan aktualizálni lehet. ... Túljár az eszükön és elveri azokat, akik felelősek a recessziós rossz kedvért, a nemi elnyomásért és a korrupcióért.

A brit UNIMA csapata rengeteg csodálatos beszélgetésben vehetett részt régi barátokkal és külföldi látogatókkal. Itt volt például Judith Marseille, a holland Popellum című folyóirat szerkesztője, Juraj Hamar, szlovák tudós és bábos, aki több cikket is írt a Puppets Notebook számára Anton Anderléről és a japán bábkutatóról, Iwata Yorikórol. Számos Punch professzor jött a bódénkhöz, hogy megnézzék a folyóirat hátsó borítóját, ahol megkereshették magukat azon a fényképen, amely a Paignon parton készült a Punch és Judy Professzorok Testületéről, amint magasba röptetik bábjait. Azon kaptuk magunkat, hogy szinte tanácsadó standként is működünk a közönség számára: „Hol tudnék bábos képzésben részt venni?“, vagy „Van egy antik Punch fejem, és szeretnék találni egy bábost vagy jelmezkesztőt, aki új testet tudna varni hozzá – tudnának segíteni?“

A születésnap hétfőjét mindkét irányban meghosszabbította két tudományos esemény. Május 11-én a Keleti és Afrikai Tanulmányok Iskolájában négy japán tudós tartott rövid előadásokat a művészettörténezművekből és bábosokból álló közönség

számára. Iwata Yoriko a japán publikációkban megjelent Punch ábrázolásokról beszélt. Mizote Eri a 19. században Japánban turnézó D'Arc marionettek hatását fejtette ki. Senda Yasuko bemutatta a *karakuri ningyo* mechanikus bábokat. Iku Masunari Angliában tanuló posztgraduális hallgató azt vizsgálja, hogy a bábok hogyan segíthetnének elérni a környezet fenntarthatóságát.

Május 14-én a Central School of Speech and Dramában a 'Felforgató Szimpozion' címszó alatt négy lenyűgöző előadót hívott meg Ciriad Astles. Jill Fell, aki két jelentős könyvet írt Alfred Jarryról, arról beszélt, hogyan jelenik meg Jary bábok iránti érdeklődése az írásaiban – mint például a robotszerű szolgálk, a 'palotinek' az *Übü királyban*. Amber West a 18. században élő 'hírhedt bajcsináló' férfiruhát viselő ösfeminista Charlotte Charke-ot mutatta be, aki női ruhát adott Punchra, és a korabeli színházat parodizálta. Nenagh Watson bábművész rövid verekedős jelenetet mutatott be olyan bábokkal, melyek valaha Joe Beeby, a híres Punch professzor tulajdonában voltak. Végül Glyn Edwards, a The Big Grin project egyik kezdeményezője mesélt a kivételes tehetségű színész-rendező-író-hasbeszélő Ken Cambellel és Martin Bridle Punch professzorral való közös munkájukról, amikor 2004-ben létrehoztak egy előadást: *Punch és Judy, 2. rész: A bohócok támadása* címmel. Ezt a lármás előadást felnőtteknek szánták, mivel Punch és Judy történelmét feltárva anarchikus, helyenként obszcén, tekintélyellenes, a halállal dacoló karaktereket láthattak. Az előadás bemutatta Punch és rokonai történelmét, miközben a kortárs szatíra műfaját is felhasználta, például paródiát láthattunk egy televíziós celebről, IVF-ről és Osama Bin Ladenről. Edward a következőket írja: *Nehéz körülírni mennyire örültünk, amikor az előadásunk újra és újra szünni nem akaró nevetést váltott ki a nézőkből. A felnőtt nézők éppúgy viselkedtek, mint ahogy azt a gyerekközönségtől megszoktuk. Túlszárnyalta a legvadabb álmainkat is, és azt mutatta, hogy Mr. Punch semmit nem veszített az elementáris erejéből annak ellenére, hogy átszabták gyerekek számára az elmúlt másfél évszázadban.* (A teljes írás olvasható az interneten: <http://punchandjudyworld.org/stenbock/index.htm>)

Szerke az országban számos egyéb fesztivál is zajlott. Júliusban Lincolnban egy háromnapos fesztivált tartottak, ahol nyolc Punch professzor hatvan előadást tartott, és vendégművészek érkeztek Olaszországból, Portugáliából, Belgiumból és Magyarországról. Augusztusban Weymouthban hat professzort láttak vendégül a tengerparton Mark Poultonnal együtt, aki az elmúlt hét évben májustól szeptemberig, ha az idő engedte a hét minden napján tartott itt előadást. Ez a felállítás visszaidézi az elmúlt időket: a családok még mindig Weymouthba jönnek nyaralni; a samarak még mindig parádéznak a homokon, de ami még fontosabb Mark szempontjából, a bábos bevétele teljes mértékben a nézőközönség nagylelkűségétől függ; sőt mi több, valójában fizetnie kell az önkormányzatnak, hogy engedélyezze az előadásokat. Reeve szerint a meghívott professzorok képviselik a folklórkutatók és néprajztudósok által „közös tradíció-változásának” nevezett jelenséget, ami ahhoz hasonlítható, ahogy különböző zenészek ugyanazt a dalt máshogy interpretálják. A végig kitaró nézők (sokan voltak ilyenek) számos sikeres előadást láthattak, többek között Ray Payn rendkívül energikus, szinte anarchisztikusan szellemes előadását, a civakodó Morris táncosokkal és a WC-n lehúzott kisbabával; Geoff Felix gyönyörű és mesterien mozgatott bábjait; és Martin Bridle és Su Eaton finom iróniával fűszerezett előadását. Brian és Alison Davey emlékeztet minket az előadás elveszett dimenziójára azzal, ahogy Alison a bábok beszélgetőtársát játssza, és utalást tesznek egy ősi örökségre, ahogy az erdőből jött Zöld Ember feldiszi a proscéniumívet. (A teljes cikk megtalálható az interneten: [www.puppeteer-suk.com/news\\_news.asp](http://www.puppeteer-suk.com/news_news.asp))

2012-ben Punch a Barbican Színházban is színre lépett *Az ördög és Mr. Punch*ban. Az előadást Julian Crouch rendezte és tervezte, aki az Improbable (Valószínűtlen) Színházból érkezett. A darab nem próbálja feleleveníteni azt a fajta interakciót a közönséggel, ami annyira jellemző a paravános előadásokra (mint például amikor a közönség kiabál, hogy figyelmeztesse Punchot a háta mögül érkező veszélyre), sem a jellegzetes vinnyogó hangot, de sok hagyományos karaktert használ a Punch és Judyból, mint

például a krokodilt, a bírót, Toby kutyát, vagy mindenféle szicíliai marionettet, a reménytelenül szerelmes bikákat és a női csellón játszó matadorokat.

A születésnap fesztiválok, kiállítások és események számos eszmecsérét indítottak be a népi bábjátékról és Punch külföldi rokonaival való kapcsolatáról. Az eszmecsérek folytatódtak a *The Big Grin Szimpózium: Bábjáték, nemzetközi népi kultúra és örökség* című rendezvényvel, mely 2013. március 1–2-én zajlott. A meghívott előadók között volt Kathy Foley (Egyesült Államok), Ida Hledikova (Szlovákia) és John McCormick (Írország). A szimpózium

szervezője Matthew Isaac Cohen (Royal Holloway, University of London) és Cariad Astles (Central School of Speech and Drama), támogatója az UNIMA kutatási bizottsága volt. Habár sok mondanivaló akadt Punchról, egészen bizonyos, hogy a jó öreg piros orrú meglógott a konferenciatermekből, hogy inkább felbukkanjon az utcákon és a tengerpartokon álló bódékban, vagy egy képregényben, vagy televíziós sorozatban. Habár régóta ismerjük („Mögötted van”), Punch mindig megpróbál egy lépéssel előttünk járni.

*Fordította: Medgyesi Anna*

### Hivatkozások:

The Punch and Judy College of Professors (Punch és Judy Professzorok Testülete) [www.punchandjudy.org](http://www.punchandjudy.org)

The Punch and Judy Fellowship (Punch és Judy Szövetség) [www.thepjf.com](http://www.thepjf.com)

British UNIMA (Brit UNIMA) [www.unima.org.uk](http://www.unima.org.uk)

A Puppet Notebook régebbi számai megtalálhatók: [www.maskandpuppetbooks.co.uk](http://www.maskandpuppetbooks.co.uk)

A The Big Grin Szimpóziumról bővebb információért:

[www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/events/eventsarticles/biggrinsymposium.aspx](http://www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/events/eventsarticles/biggrinsymposium.aspx)



Punch és Judy a strandon, Mark Poulton színpada, Weymouth

Pete Maggs paravánja a dowtoni kukukvásáron



A Punch Puppet Notebook 21. számának hátsó borítója a Punch és Judy Professzorok Testületének tagjaival

## HAPPY BIRTHDAY, MISTER PUNCH!

May 2012 marked the 350th birthday of Punch, and so began a year of celebrations with performances and exhibitions in museums, parks, schools and even beaches throughout all of Britain. The event was called The Big Grin. Punch began as the Anglicized version of the Italian puppet, Pulcinella, and is a lively, loud-mouthed glove puppet. In the following centuries, Punch and Judy moved from the street to family vacation spots on the seacoasts, becoming less up-to-date and his satirical life becoming less sharp. People began to see it as merely entertainment for the kids. In the last thirty years, the extinction of the genre has often been predicted, but there are still around 150 Punch puppeteers in England who are called “professors”. Punch and Judy’s appearance and text still play an important role in English culture. They had an enormous effect on various forms of art, ranging from opera to novels, from comics to films. The red and white striped booth still symbolizes for many an idyllic seaside vacation of their childhood. The plethora of birthday festivals, exhibitions and events inspired many discussions on folk puppetry in connection with Punch and his many relatives abroad. But the main birthday events took place on the weekend of May 12-13. Many foreign relatives arrived for the birthday party held in Covent Garden. The annual May Fayre takes place in the garden of St. Paul’s Cathedral, where a number of Punch and Judy booths can still be found. The British UNIMA Centre was also involved in the celebrations, issuing a special edition, Puppet Notebook No. 21, dedicated to traditional puppetry.

Richard Coombs fellépése  
a Punch-fesztiválon,  
2006



Ron Codman  
Punch és Judy figurájával



Robert Styles  
Punch-színpada

**Martin Reeve**

## PUNCH ÉS JUDY: FIGURÁK EGY TÁJKÉPEN

*„Amikor a valóság már többé nem az, ami volt, a nosztalgia egészíti ki.”  
(Jean Baudrillard)*

### A jelenkori és a történelmi kontextus

Ha megpróbáljuk feltárni a kapcsolatot a hagyományos angol kesztyűsbáb előadás, a *Punch és Judy*, valamint az angol piacok és vásárok között, néhány érdekes és összetett kérdésbe ütközünk. Ilyen például a nosztalgia szerepe az angolok identitás-tudatának kialakulásában. A piacok és a vásárok (vagy inkább ezek megfelelői: a fesztiválok és a vidéki vásárok) fontos szerepet játszanak ennek az identitásnak a kialakításában és fenntartásában, és a *Punch*-játéknak is megvan a maga helye ebben a környezetben. Egy-két kivételtől eltekintve Angliában nem igazán rendeznek jelentős piacokat és vásárokat, olyan jellegűeket, melyeknek ősrégi kapcsolata lenne a helyi közösséggel. Vannak vándorló vásárok körhintákkal, dodzsemekkel, játékgépekkel és vannak kisebb kereskedelmi piacok zöldség-, ruha- és használcikk-árusokkal. Sem a vásárokon, sem a piacokon nem szoktak bábelőadásokat tartani. Azonban a 20. század második felében megnőtt a fesztiválok és a vidéki vásárok száma. Ezzel együtt járt az 'angolság'<sup>1</sup> ünneplése, amelyhez az idilli múlt nosztalgikus felidézése is hozzátartozott; a *Punch*-játékok így jutottak fontos szerephez. Akár a nosztalgia-ipar részeként is gondolhatunk ezekre a fesztiválokra és vásárookra, mint olyan iparra, amely feltárja és kielégíti az elveszett ártatlanságra és az 'aranykorra' való vágyódást.

Lehet, hogy ez a köztéren zajló bábjátékok történetében különbözik a világ más részeitől, még az európai kontinensétől is. Valószínűleg abból származik ez a különbség, hogy *Punch* akkor tűnt fel, amikor Anglia urbanizálódni kezdett, egész pontosan abban az időszakban, amikor hatalmas tömegek költöztek a növekvő ipari városokba, és vidéken megszűnt a népi kultúra ápolása.

A *Punch*-játék eredetileg városi forma volt, és csak később kezdtek úgy gondolni rá, mintha a tradicionális, városiasodás előtti, vidéki élethez tartozna, ahol a piacok és vásárok valóban fontos szerepet tölthettek be. Mindemellert az előadók elég jól jövedelmező munkára találtak a fesztiválokon és vásárokon, ahol megpróbálták feléleszteni mindazt, ami tradicionális, vidéki vagy régi. A 2012-es londoni olimpiai játékok nyitóünnepségének első részében erőteljesen jelen volt ennek a múltnak a megidézése. Vidám falusi emberek munkaruhában tehenet fejtek és bolondoztak a zöld mezőn, *Morris*-táncot<sup>2</sup> jártak vagy kriketteztek a falusi kocsmá előtt. Az idilli képet durván megzavarták a hatalmas füstölgő gyárkérmények, az ipari forradalom 'sötét sátáni malmai'. A munkások a gépezet rabszolgáivá váltak, és az állítólagos ártatlanság kora örökre elveszett.

A legtöbb magyarázó egyetért abban, hogy a vidéki Anglia idilli képe nagyrészt kitalálás. Martin Weiner szerint ez egy visszavonulás egy olyan helyre „[...] amelyre a modern erők kevésbé hatnak [...], olyan becses nemzeti értékek raktára, melyek hiányoznak a 19. században kialakult városi és ipari társadalomból”, egy olyan hely ahol a „folklórt, a szokásokat, a kézműveseket, a zenét és a táncot újra elkezdik 'felfedezni' és népszerűvé tenni a városi közönség számára” (1971:200). Egy időben a kommentátorok a falusi idill hitelességét is megkérdőjelezték. Az 1862. augusztus 21-én megjelent *The Penny Illustrated Paper* úgy utalt *Punch*ra és *Judy*ra, más olyan attrakciókkal együtt, mint például a 'bohóc krikett, a májusfa tánc, és a rezes bandák' a londoni *Crystal Palace*-ban megrendezett nagyszabású kiállításon, hogy 'állítólagosan rusztiikus'. Nemrégiben a nemzeti önazonosság középpontját

1 Az eredeti szövegben a *Britishness* kifejezés szerepel, természetesen idézőjel nélkül.

2 Robin Hood korának jelmezeiben előadott groteszk tánc

jelentő vidéki idillt vonták kétségbe. Peter Mandler azt állítja, hogy *„Az angol kultúra átfogó értékelése [a 19. sz. előtt] nem állítaná a középpontba az olyan jelenségeket, mint a népdal felélesztése, vagy a májusfa állítása mindössze néhány tucat faluban; ezek a dolgok inkább a konformista bohémek és lovagjelöltek értékrendjét tükrözik [...] A korabeliek közül szinte senki nem ismerte volna el, hogy ezek a 'nemzeti kultúra' emblemikus részét képezik”* (1997:169).

Ennek ellenére a vidéki vásárok növekedése a 20. század második felében és az ezeken történő események azt sugallják, hogy a vidék nemcsak kedvelt pihenőhelyé vált, de egyfajta nosztalgia megőrzésére is szolgál. A Lake District és a délnyugati országrészhez vezető vidéki utak és főútvonalak zsúfoltak nyáron. Nyilvánvaló, az emberek menekülnek a városi környezetből és valami 'más' keresnek. Ez határozza meg sok mai angol ember életét, és a Punch-játékok egyszerű érzelmi és esztétikai jellege, a vidámsága és a megnyugtató régiségge pontosan beleillik ebbe a keresésbe.

### **Az előadás és a történet**

A Punch-játék egyike azoknak a népszerű tradicionális bábjátékoknak, melyeket gyakran egy 'családba' sorolunk. Ilyen például Polichinelle Franciaországban, Petruska Oroszországban, Dom Roberto Portugáliában, Vitéz László Magyarországon, Kasperl Németországban és Pulcinella Olaszországban. Azonban Punchnak van a legtöbb előadója, két-háromszáz Punch-előadás létezik napjainkban, több mint valaha. Jól ismert produkció Angliában, valószínűleg azok is el tudják mondani a legfontosabb jellemzőit, akik soha nem láttak még ilyet.

A Punch-játék tulajdonképpen nagyon egyszerű. Általában egy játékos játssza az ideiglenesen felállított bódében, valamilyen nyilvános helyen: utcán, tengerparton, fesztiválon, parkban vagy vásáron. Magánlakásokban is előfordulnak, általában gyerekszűrokon. Nagyon erőteljes ikonográfiája van: a bódé szinte mindig piros-fehér csíkos, Punch orra és álla mindig markáns, a háta pedig púpos, és általában sipító hangon beszél, amit nyelvsíp segítségével hoznak létre. A cselekmény fő vonala

minden előadásban ugyanaz. Otthoni környezetben játszódik, ahol Judy magára hagyja Punchot, akinek vigyáznia kell a gyerekekre. Punch képtelen ellátni a csecsemőt, nem tud mit kezdeni a bőgésével vagy a pelenkázásával, ezért legurítja a lépcsőn, vagy kидobja az ablakon. Mikor Judy erre rájön, veszekszik vele, Punch megöli, és jön a Rendőr, hogy letartóztassa. Punch megöli a Rendőrt, a tradicionálisabb előadásokban a Hóhért is. Végezetül Punch megöli az Ördögöt is, és hőssé válva tapsot kap. Ez a történet gyakran keveredik más jól ismert epizódokkal, mint amikor Punch a Krokodillal verekszik egy kolbász miatt, amikor lovagolni próbál, bokszol, vagy a számolós történetben, ahol Joey, a Bohóc túljár Punch eszén, és így tovább. A legjobb előadásokban ezt mind eljátszák hihetetlen hével és szellemességgel.

Habár Punch karaktere régebben létezik az angol kultúrában, mint a Punch-bábjáték, és valószínűleg a commedia dell'arte műfajából származik, az előadás jelenlegi formája a kormányzósági időkből (1810–1830), az ipari forradalom kezdetéről való, amikor óriási és nagyon gyors társadalmi és kulturális változások mentek végbe. Egyesek szerint az otthoni színhelyen játszódó történet egyfajta reakció volt a városi környezetben született házasságok nehézségeire: a családok kisebb otthonokban élnek, új kötelezettségekkel, melyekkel nehezebb megbirkózni (ld. Leach, 1985; Crone, 2006).

Legkorábbi megjelenési formájában, a 19. század első harmadában a bábjátékot az utcán játszották (leginkább Londonban), az előadók utcáról utcára vándoroltak, remélve, hogy felkeltik a nézők figyelmét, és néhány pennyt kereshetnek. Az arra sétáló járókelők figyelmét kellett fenntartani, és új nézőket odacsábítani, ezzel magyarázható az előadás epizodikus jellege. Később lakásokban is játszották, a középosztálybeli szalonokban, látszólag a gyerekek szórakoztatására, de valójában a felnőttek öröme is. Majd a vasúthálózat fejlődésével, mikor a tengerpart a kikapcsolódásra vágyók színtere lett, természetesen kapott helyet a strandokon. Bizonyos értelemben a tengerpartra úgy is gondolhatunk, mint a kontinensen zajló vásárokhöz hasonló helyszínre: a strand lett a szórakozás és a kikapcsolódás helye,

a máshol érvényes viselkedési normák itt némileg fellazultak, és karneváli hangulat volt érezhető. Punch ríktó színei, a szemtelensége és rebellis karaktere nagyon is ide illett. A tengerparton alakult ki az a szemlélet, hogy az előadást a gyerekek szórakoztatására játsszák, mely a mai napig így maradt. Ehhez kapcsolódik, hogy egy idilli múlt érzését idézi fel, az előadás nosztalgikus hangulata a legvonzóbb a mai napig. Már a tengerpart is magában hordozza a nyaralások, a gyerekkor, a boldog idők emlékét, amelyeket egy felnőtt már nem kaphat vissza, de újraélheti a gyermekei élményein keresztül. A tengerparti nyaralás vagy kirándulás *„az emberek változó életében egy folytonosságot teremt azáltal, hogy a gyermekkorunkból ismert helyekre ellátogatunk a saját gyermekeinkkel, majd az unokáinkkal (...), vagy amikor újraolvasunk egy kedvenc könyvet, vagy nézegetjük a családi fényképalbumot.”* (Sylvia M. Tunstall és Edmund C. Penning-Rowsall 198, 236).

Ez egy olyan vonzerő, amelyet az előadók gyakran az előadás alaptökéjének tekintenek, amire építhetnek, mikor megpróbálják eladni a produkciót. Nem szabad megfélekednünk arról, hogy az előadók fizetett szórakoztatók, és gyakran a munkaadójuk igényeihez igazítják a műsort, legyen az akár egy család, akár egy helyi hatóság. Ha hasznos számukra, hogy érzékeltessék a régiességet vagy az állandóságot, akkor úgy tesznek. Az előadás nosztalgikus vonzereje nagyon hasznossá vált az előadók számára, akik a 20. század változó kultúrájú Angliájában keresnek munkát, hiszen a 'múlt' felidézése közkedvelt témája lett a vidéki vásároknak és emlékparkoknak.

### Vidéki vásárok sokasága

A vidéki vásárok között vannak óriási fesztiválok, mint a Royal Cornwall Show Délnyugat-Angliában, ahová több tízezer ember látogat el egy júniusi hosszú hétvégén, és vannak nagyon kicsi templomi ünnepek kis falvakban, ahol csak százan vannak, és amelyek mindössze néhány órán át tartanak. A nagyobb rendezvények nagyon jól szervezettek és belépődíjat kell fizetni, egész focipályákat alakítanak parkolókká az eseményre. Vannak veterán autó-rallyk,

ló- és kutyakiállítások, gőzmozdony bemutatók. Sátorokban kézműves termékeket és mezőgazdasági terményeket áruló standokat álltanak, melyek az egész megyéből vagy a régióból vonzzák az árusokat. A Punchbódé csak egyike a számtalan látványosságnak. A kisebb vásárokon egy-két sátrat álltanak fel, gyakran használt limlomokat árulnak vagy házi készítésű lekvárokat, süteményeket, és általában egy sörstort is találunk. A gyerekek számára játékok is vannak, mint például a kacsavadászat, amelyben műanyag kacsákat egy medencéből egy hosszú bot végén lógó kampó segítségével kell kihalszni, vagy például a patkányverés, amiben egy plüss állatot vagy egy babzsákot leengednek egy hosszú csövön, és mielőtt a földre érne, egy ütővel rá kell sózni. Jártam egyszer egy vásárban, ahol azt jutalmazták, aki több szöveget tud beverni egy darab fába adott idő alatt. Ezek a játékok egyszerű tákolmányok, mellettük egy Punch-előadás rendkívül látványos, egyike a fő eseményeknek. Mindegyik vásáron, akár kicsi akár nagy, szinte biztos, hogy a sült hagyma és a marhaburgerek átható szaga érezhető. Ezek váltak az ünneplés szagává Angliában. Punch és Judy olyan látványosságokkal együtt látható itt, mint a Morris-tánc, vagy húsvétkor a májusfa-tánc. De míg a legtöbb fesztivál és vásár célja bizonyos naptári események megünneplése, melyek eredetileg a mezőgazdasági évhez kötődtek (ld. Roud 2006), addig Punchnak a városi eredete miatt nincs naptárhoz kötött jelentősége, és nem része a vidéki hagyománynak, amit ezek az ünnepek felelevenítenek. Úgy is tekinthetünk rá, mint a poszt-tradicionális 'üres időre' váltás termékére (Giddens 1991:16), ahol a fesztiválok már nem kötődnek a helyi eseményekhez, különösen az aratáshoz, és ahol a mechanikus óra feltalálásával az idő és a hely egymástól függetlenné vált. A vásárok könnyű megközelíthetősége miatt gyakran olyan látogatók érkeznek, akiknek nincs közvetlen kapcsolatuk a helyszínnel. Maguk a fesztiválok is gyakran kétséges örökségre építenek. Ahol pedig tényleg van közülük a régi hagyományokhoz, ez a kapcsolat gyakran zavaros. A Galmptom Gooseberry Pie Fair-en (egres pite vásáron) Dél-Devonban, habár csak 1994 óta rendezik meg, a régi vásárok minden elemét megtaláljuk, például Morris táncosokat, az óriási egres pite

felvonultatását és a középkori stílusú utcazenészeket. A falu központját lezárják a forgalom elől, és a főút mentén bódékat állítanak fel. A kocsmá parkolója az események központja. Itt játszik egy rezesbanda, és itt vágják fel a pitét, hot-dogot és hamburgert árulnak, Morris táncosok produkcióját láthatjuk, és egy Elvis hasonmás énekel a lelkes közönségnek. Egyszer ellátogattam ide, az idő gyönyörű volt és az utcák tömve voltak. Brian és Alison Davey Punch előadók a falu közepén egy kis keresztesződésben állították fel a bódéjukat.

A Downtown Cuckoo Fair (kakukk vásár) Salisbury közelében, Wiltshire-ben egy sokkal nagyobb rendezvény. Május első szombatján rendezik, a brosúrája szerint a tavasz kezdetét jelzi. 1980 óta rendezik meg, bár egy sokkal régebbi fesztivált élesztettek újra, amely az I. világháború idején szakadt félbe. Itt is láthatunk Morris táncosokat, és láthatjuk a 'kakukk hercegnő' megkoronázását. A főutat szintén lezárják a forgalom elől és bódékat állítanak. Egy nagy mezőn ugrálós vár és számos körhinta áll. Pete Maggs Punch-játékos egy fa alatt játszik. Nem messze disznósütés zajlik, egy egész disznót forgatnak a tűz felett. Egy kis színpadot is állítottak a főút mellett, és egész nap különféle helyi zenekarok játszanak (pop- és népzene). Hihetetlen népszerűségnek örvend a rendezvény. 2003-ban 15000 látogatót vonzott a Cuckoo Fair, mikor oda látogattam, mozdulni is alig lehetett a tömegben. Gyakoribbak azonban a kisebb rendezvények, melyeknek közvetlenebb a kapcsolata a helyi élettel, hiszen az egyik célja ezeknek a vásároknak a helyi kertészeti és kézműves termékek elbírálása. Gyakran ádáz küzdelem zajlik a versenyzők között a legjobb futóbab vagy krizantém, a legjobb citromos sütemény vagy diótorta, vagy a legjobb fénykép vagy festmény díjáért egy adott témában. A vásároknak helyileg szervezett bizottsága van, és gyakran szigorú szabályokat állítanak a nevezőknek. Ezek az események fontosak egy falu életében, és segítenek fenntartani a közösség identitását. Punchot és más multságokat nem azért hozzák ide,

hogy történelmi látszatot tartsanak fenn, hanem egyszerűen olyan szórakoztatás kedvéért, amelyet a szervezők helyénvalónak tartanak. Például a 'Stoke Fleming Kertészeti és Sport Bizottság 131. Éves Kiállításán' 2007 augusztusában Brian és Alison Davey egy helyi dzsesszzenekar mellett játszott. Ugyanakkor, néhány más kisebb rendezvény mintha eltökélten igyekezne fenntartani a falusi ünnepek hagyományait. Ellátogattam egy ilyen eseményre, St. Agnesre Cornwallban, ahol Reg Payne Punch-játékos játszott. A címe *Pimms a parkban*, és ekkor rendezték meg másodjára, egy helyi játszótéren. A Stoke Fleming-i vásárral ellentétben ez nagyon rosszul szervezett volt. Két vagy három nagysátor volt, egy árus Pimmset<sup>3</sup> és sört árult. Egy rendőrautóra felmászhattak a gyerekek és szírenázhattak vele, Payne és egy bűvész egy sátorban léptek fel. A látogatók számából úgy tűnt, hogy vagy ideutaztak valahonnan, vagy ebben a faluban van a második otthonuk, míg az év nagy részében Londonban élnek.

Félrevezető lenne túlértékelni ezeknek a vidéki vásároknak a múltidéző hangulatát, de mégis jól szolgálják azt az igényt, hogy egy egyszerűbb korba meneküljünk, és a valahová tartozás érzését adják ebben az egyre inkább gyökerek nélküli világban.

### Bábfesztiválok

Fontos észrevennünk egy nem régóta érezhető hatását a Punch-játékok megjelenésének a fesztiválokban. Mégpedig azt, hogy az előadók maguk igyekeznek propagálni a hagyományokat. Két Punch-szervezet alakult az 1980-as években, a Punch és Judy Szövetség (PJF<sup>4</sup>), és a Punch és Judy Professzorok Testülete (The College). Mindkét szervezet a hagyomány fennmaradását segíti elő, és mindketten részt vettek olyan fesztiválok szervezésében, amelyek Punchot és Judyt ünnepelték. Némelyik fesztiválon – Skipton Bábfesztivál, Lincoln Bábfesztivál, Bevery Bábfesztivál – Punch más kortárs bábelőadók között szerepel, a 'hagyományos' bábszínházi vonalat képviselve. A legjelentősebb esemény ezek

3 Népszerű alkoholos ital Angliában

4 Punch and Judy Fellowship

közül a 'The Covent Garden Mayfayre', amely az 1970-es évek közepe óta kerül megrendezésre minden év május első vasárnapján. Akár 20 Punch-bódét is állítanak, és ha az idő is jó, akár több ezren ellátogatnak ide, hogy megnézzék az előadásokat. Más fesztiválok kifejezetten a Punch ünneplésére jöttek létre, a legjelentősebb ezek közül az Aberystwyth Punch és Judy Fesztivál volt, amelyet 2000-tól 2006-ig rendeztek meg. Számos jelentős Punch-fesztivál volt 2013-ban Punch '350. születésnapjának' ünneplésére. Ezek a Big Grin ünnepség részei voltak, melyet a College alapítója Glyn Edward Punch-játékos szervezett negyedmillió fontos támogatással, amelyet a Heritage Lottó Alaptól kapott. A 'Big Grin'-rendezvénysorozat jól mutatja, milyen sok előadó próbálja életben tartani Punch hagyományát.

Általában arról beszélünk, hogy a 'hagyományos' társadalmakban minden kifejezési forma – táncok, bábjátékok, fazekasság – természetes módon erednek a közösség szükségleteiből, és mikor ezek a szükségletek változnak, megváltoznak a kifejezési formák is. A poszt-tradicionális közösségekben ez a modell épp fordítva van; itt a művészi formák, különösen a népi jellegűek nem 'természetes' módon erednek a környezetből, hanem már eleve léteznek, mint egy brikolázs, és figyelmet követelnek maguknak. Punch és Judy fontos pillanatban jelent meg a tradicionális és a poszt-tradicionális határán, és népszerűségének fennmaradását a nosztalgiaérzésnek köszönheti, melyet fesztiválokon és vásárokon kelt bennünk, és az előadók erőfeszítéseinek, melyel népszerűsítik.

*Medgyesi Anna fordítása*



Brian Davey és színpada a Glampton Gooseberry-ieszes pite vásáron



Geoff Felix színpada éa bábjai: Punch megöli a Rendőrt



Punch és a Krokodil harca a kolbászárt

A Professzorok  
Testülete

Hátsó sor balról jobbra:  
Clive Chandler, Bryan Clarke,  
John Styles és Geoff Felix  
Első sor: Robert Styles,  
Glyn Edwards, Gary Wilson és  
David Wilde



A Covent  
Garden-i Fesztivál,  
2008



A Nagy Vigyor Fesztivál, Weymouth, 2013. Fotók: Martin Reeve, Chris Gasper

## Irodalom

- Baudrillard, Jean, 2006 (1983). The Precession of Simulacra. In: *Cultural Theory and Popular Culture*. John Storey, ed. Harlow: Pearson, pp. 389–396.
- Crone, Rosalind, 2006. Mr and Mrs Punch in Nineteenth-Century England. *The Historical Journal*, 49 (4), pp.1055–1082.
- Giddens, Anthony, 1991. *Modernity and Self-identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Leach, Robert, 1985. *The Punch and Judy Show. History, Tradition and Meaning*. London: Batsford.
- Mandler, Peter, 1997. Against ‘Englishness’: English Culture and the Limits to Rural Nostalgia, 1850–1940. *Transactions of the Royal Historical Society*, 6<sup>th</sup> Series, 7, pp.155–175.
- Roud, Steve, 2006. *The English Year*. London: Penguin.
- Tunstall, Sylvia M. and Edmund C. Penning-Rowse, 1998. The English Beach: Experiences and Values. *The Geographical Journal*, 164 (3), pp.319–33
- Weiner, Martin J., 1971. England is the Country: Modernization and the National Self-Image. *Albion: a Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 3 (4), pp.198–211.

## PUNCH AND JUDY: FIGURES IN A LANDSCAPE

When we try to explore the relationship between Punch and Judy and English markets and fairs, we encounter several interesting and complex issues. One of these is, for example, the role of nostalgia in the development of English consciousness and identity. Markets and fairs play an important role in the shaping and maintaining this identity, and Punch and Judy shows occupy a definite place in this environment. Since the mid-20th century, the number of festivals and rural fairs has grown steadily and along with this, the celebration of “Englishness”. In the nostalgic evocation of an idyllic past, Punch and Judy has played an important role. Punch and Judy plays were originally an urban form and only later did people begin to think of them as if they belonged to a traditional pre-urban rural life where markets and fairs fulfilled a genuinely important role. Most agree, however, that the idyllic image of rural England is largely fictional. Despite this, the increase of rural markets since 1950 and the events associated with them suggest that villages have not only become a favorite retreat, but also serve to preserve a sense of nostalgia. Punch and Judy plays are actually very simple. Typically, one puppeteer works in a booth, temporarily set up in a public place – on the street, at the seaside, at a festival, in a park or market. Sometimes they take place in a private home, mostly at a children’s party. There is a very powerful iconography – red and white striped booth, a big red nose, hunched back, squeaky voice, etc. In the first third of the 19th century, Punch and Judy plays were street entertainments. They only moved to the seaside with the development of the railway network when the seaside was equated with the desire for fun and relaxation. Punch’s garish colors and his naughty, rebellious character fit perfectly there. It was at the seaside that the approach evolved that the performances were to entertain children, and this has remained so to this day. Related to this is also the fact that the nostalgic atmosphere of the performances evokes the idyllic past, and that remains appealing. Punch and Judy appeared at an important moment, on the cusp between tradition and post-tradition, and its continued popularity is due to the nostalgic feeling it gives us at festivals and fairs. All this promotes the tradition and keeps it alive.



Hagyományos lyoni bábszínház a Le Progrès Illustré című újságból, 1891



Egy Guignol színház – a játék kellékei

**Stéphanie Lefort**

## HOGYAN FEDEZTE FEL LAURENT MOURGUET GUIGNOLT

**ÉS MILYENNEK MUTATKOZIK MA?**



### **Guignol, a föld fia**

*Guignol megjelenésének helyét és időpontját tekintve egyetértés van: 1808, Lyon városa. Keletkezéstörténete azonban visszanyúl az ezt megelőző majd' fél évszázadra. 1769 óta élrelődik, csiszolódik, benne van a levegőben.*

1769-ben, Lyonban megszületett Laurent Mourguet, akinek Guignolt köszönhetjük. Közös történetük nagy vonalakban a következő. Lyonban az itáliai befolyás hagyományosan erős: i.e. 43-ban, a Római Birodalmon belül a gallok fővárosa lett. Mivel két folyó, a Rhone és a Saône völgyében feküdt, ráadásul az Észak-Európába vezető fontos főútvonalak

találkozásánál, a történelem során Lyon olyan, régi-ókat összekötő várossá vált, mely nagy hasznot húzott az évente négy alkalommal megrendezett fontos kereskedelmi vásárokból. A 16. századra a gazdag firenzei kereskedőknek köszönhetően Lyon már virágzó pénzügyi központ, a királyság legnépesebb városa. I. Ferenc intézkedéseinek köszönhetően a selyemipar továbbfejlődött, és a leggazdagabb francia városok egyikévé, egyszersmind a környék szellemi és kulturális központjává tette Lyont. E nagy gazdagság hátulütőjeként megjelentek a társadalmi egyenlőtlenségek, melyeket súlyosbított a vallási háborúskodás.

A nagy francia forradalom kitörése sosem látott gazdasági válságot hozott. A munkások az utcára kerültek, a várost éhínség sújtotta. A lyoniak szembeszegültek a frissen született köztársasággal, s ez véres harcokba torkollott. 1793-ban Lyon két hónapos ostromot állt ki, mielőtt a Konvent katonái térdre kényszerítették. A várost letörölték a térképről, és kötelezték „a megbélyegzett város” név viselésére. Múltbeli presztízse azonban lehetővé tette, hogy Lyon modern ipari várossá fejlődjön, s ezzel párhuzamosan jelentős munkásosztály jöjjön létre. Mire fölvirradt a 19. század, e munkások élete nyomorúságossá vált. A városban selyemszövő takácsok, canut-k<sup>1</sup> tízezrei dolgoztak, teljes létbizonytalanságban, mindennemű szociális védelem nélkül. Ez a kiszolgáltatottság és az elszenvedett igazságtalanságok lassanként felébresztették bennük az összetartás érzését. A felismerés, hogy némelyek meggazdagodásának árát a koldusszegény munkások fizetik meg, elvezetett a lyoni takácsok első, 1831-es felkeléséhez, mely egyben az ipari munkáslázadások kezdetét jelentette világszerte.

1 Canut – a lyoni selyemszövő takácsok elnevezése

Ebben a társadalmi közegben tűnik fel Guignol. Története valójában 1769-ben kezdődik, amikor az év márciusának 3. napján egy lyoni selyemtakács családjában megszületik Laurent Mourguet. Mint a szülei, ő is *canut* lesz. Ez a sorsa, ahogy családjá minden tagjának, férfiaknak, nőknek és gyermekeknek. A mesterség gyakorlása azonban nem vonta el teljesen a szórakozástól sem. Abban az időben működött Lyonban egy kis betlehemes népszínház, a *Crèches* (Jászol). Vallási témájú darabokat játszottak botos bábokkal. Az ifjú Laurent, mint fiatal munkástársai közül többen, önkéntesként szerepelt itt telente. Mindenszentek és Húsvét között a keresztény kalendárium szerinti liturgikus játékokat adtak elő. Különös módon e vallásos darabokban nagyon fontos szerepet töltött be a humor és a szatíra két tipikus szereplő, Coquard mama és papa figuráján keresztül. A lyoni karakter megtestesítőiként a maguk kissé faragatlan, szabadszájú módján a mindennapok ügyes-bajos dolgait vitték a bábszínpadra. Ezekben az eredetileg betlehemi játékok számára alakult színházakban addigra a vallásnál jóval erősebbé vált a profán oldal – hiszen a nehéz időkből különösen jól esik nevetni.

Múltak az évek, Laurent Mourguet felnőtt, és 1788-ban megházasodott. Húszéves volt, amikor egy évvel később kitért a francia forradalom. Rá is lesújtott a szociális, gazdasági és politikai krízis. Az összeomló monarchia romjai maguk alá temették a selyemipart, és ezzel együtt takácsok ezrei veszítették el munkájukat, megélhetésüket. Laurent, az újdonsült családapa mégsem adja meg magát. Rakodómunkás lesz a rakpartokon, mozgóárus az időközben visszatelepült régiós vásárokon, és onnan visszatérve, a város egyik terén foghúzó borbélyként is működik. A közeli Itália divatos akkoriban, így hát Mourguet, hogy páciensei figyelmét elterelje a fájdalomról, az olasz kesztyűsbáboktól illetve Pulcinella történeteket ad elő nekik. Gyerekkori, Crèches-beli tapasztalatait is kamatoztatva bábjátékossá válik. A *commedia dell'arte* alapsémáiból kiindulva előadásai szellemességüknek és napi aktualitásuknak köszönhetően egyfajta utcai hírlap funkcióját kezdik betölteni, melyek humorral harcolnak a kis embereket ért igazságtalanságok

ellen. Akkoriban ismerkedik meg egy bizonyos *Thomas Ladréval*. Thomas Ladré, az Ardennek színes egyéniségű fia, vásári kikiáltó, színész énekes és hegedűs. Nagy mesemondóként is elhíresült. Ő és Laurent Mourguet igen népszerű vásári komédiás párost alkotnak. Thomas Ladré azonban megrögzött iszákos. Gyakran akadnak rá egy sarokban, ahol éppen kialakulni igyekszik mámorát. Partnere megbízhatatlanságába belefáradva Laurent elhatározza, hogy olyan új társat vesz maga mellé, akire mindig számíthat, aki mindig rendelkezésére áll, és elkíséri mindenhol: Thomas Ladré képmása alapján kifaragja a Guignol színház első bábjuráját, melyet így nevez el: *Gnafon*. *Gnaf*, a régi lyoni nyelvben a csizmadia elnevezése – ez volt ugyanis Thomas mester eredeti szakmája. Az utca népe ráismert az öreg hóhányó figurájára a nagy, piros orróról, hiányos, összevissza fogairól. Az arra járók és érdeklődők összesereglettek Laurent Mourguet bábszínháza előtt, és ünnepelték az egyedülálló teljesítményt: a báb jobb, mint maga az élő modell! Ez a siker szöveget ütött Laurent fejébe, és sürgősen kifaragott egy másik figurát a saját képére, melynek a Guignol nevet adta. Ezzel Laurent Mourguet, kora éles szemű megfigyelője megteremtette a Guignol színházat. Ő, aki írni-olvasni sem tudott, tükröt tartott kora munkásemberei elé, akiket olyan jól ismert. Guignol leendő történeteit az ő küszködésük, lázadásuk, munkáltatóikkal való konfliktusaik inspirálták.

### Cenzurázott előadások

A Guignol előadásai kezdetben nem gyerekeknek szóltak. Laurent Mourguet és későbbi utódai az utcán játszottak, kabarékban, zsúfolt hátsó termekben, ahol nagyon vegyes közönség szórakozott: diákok, becsített gazdagok, munkások és hivatalnokok, utcalányok és alvilági figurák. Az előadások néha sikamlósan szabadszájúak és mindig szatirikusak voltak. Kifejezték a nap hangulatát, és a közönséget is felszólították, hogy adjon hangot véleményének. Mindenki benyújthatta a számlát mindenkinek – mind a teremben, mind a színpadon. A cenzúra azonban résen volt, és a színházakat, melyek „à la Guignol” játszottak, különösen figyelemmel kísérte. A bemutatókat a rendőrfőnöknél kellett engedélyeztetni.



Gilbert Pavaly szobrász, a bábok alkotója



Gnafron – a Zonzons együttes figurája



Pinnokió és Pulcinella a Guignol műhelyében



A lyoni Théâtre le Guignol bábjai – ©Frederic Lebail



A bábjáték szereplői – Théâtre le Guignol, Lyon



A Zonzons együttes bábműhelye – ©Agathe Dubreuil

A repertoárról közölt első írásos feljegyzések szerint, melyek már a Második Császárság idején, 1852-ben készültek, a hangulatuk erősen hasonlított a lyoni felkelések hangulatára. A lyoni munkások és Guignol sikere egyaránt félelmet keltett a hatalomban, mely emiatt szoros megfigyelés alatt tartotta az előadásokat éppúgy, mint az ott összegyűlő közönséget. Mondhatjuk tehát, hogy a cenzornak köszönhetően maradt fenn számunkra a Guignol színház több darabja és jó néhány kézirata. Valamivel később, 1865-ben egy városi bíró, egyben lelkes amatőr folklorista, megszerkesztette a darabok első gyűjteményét. Ő volt *Jean-Baptiste Onofrio*. Ezt a vérbeli polgárembert a régi nyelvjárások és a tájszólások érdekelték. Esténként hitvese és gyermekei köréből kilopózva elment a kabarékba, ahol Guignol-darabokat játszottak, papírra vetette és gondjaiba vette a hallott szövegeket. Eközben azonban eltüntetett belőlük mindent, ami sérthette a polgári ízlést és erkölcsöt. Egyes „guignolisták” szerint Onofrio gyűjteménye a Guignol-játékok szellemiségének első nagy elárulása. Az első, de nem az utolsó: a 19. század végétől a 20. század közepéig krónikások, történészek, jeles lyoniak mind ragaszkodtak hozzá, hogy Guignolt a kiváló munkás, a becsületes és szorgalmas dolgozó szimbólumává tegyék. Az előadások a kisgyerekek hasznára váló, szórakoztató erkölcsnemesítőként szolgáltak. És ez valóban igen távol esik attól a szabadságtól és szatírártól, amelyet a Mourguet család megteremtett.

### Guignol szármalása

Guignol figurája erőteljesen gyökerezik egy bizonyos földrajzi és szociális térben. A 19. század végére hírnevét azzal tépázták meg, hogy gyerekesnek és idejétmúltnak bélyegezték.

A Larousse szótárban a „guignol” köznévi meghatározása: *ostoba, bugyuta alak*. Ez a pejoratív jelentés beleivódott a nyelvi kifejezésekbe, a mindennapi beszédbe: „egy semmirekellő alak, egy guignol”, „ezek a guignolok, a mi feljebbvalóink...” Guignol tehát minden, csak nem rokonszenves, és mégis... a bábszínháza minden szezonban zsúfolásig tele van. Akkor hát? Egy biztos: Guignol nemcsak hogy nem ostoba, de olyan összetett figura, aki jellegzetes

bőrsapkája alatt egyesíti egy gyermek naivitását, egy semmitől meg nem ijedő ifjú szemtelenségét és egy poklokat járt aggastyán bölcsességét. Talán ez az, ami hatással van minden generációra? Semmi kétség: a sötét színházterem mélyén a megfontolt nagypapa és izgága kisunokája egyformán szívesen álmodozik arról, hogy botjával Guignol-módra odasózzon néha. Személyiségében rejlik tehát népszerűségének oka – még akkor is, ha ez nem tetszik a 19. század konzervatívjainak –, ő a fennálló rend elleni örök lázadás. Guignol szemében mindnyájan elnyomottak vagyunk. A nevetésével megvigasztal minket. Guignol egy típus: hasonlít a városra, ahol született, ahol bábszínháza ugyan az egyszerű népet vonzotta, ő maga azonban hamar túl is nőtt ezen a közönségén. Nemcsak e szűk körből szabadult ki, hanem szárnyakat kapott, és jellegzetes kinézetével, különleges nyelvezetével és akcióival olyan közösséget teremtett, mely már nemzetközi mércével mérve is számottevő. Mivel nem a múlt divat hozta létre, nem kötődik se helyhez, se korhoz, ereje éppen abban van, hogy időtlen. Ugyanakkor ez a korlátja is. Mivel mindent kimondhat, mond is mindenfélét: beszél összevissza.

A századok folyamán látjuk, amint a munkásosztály emlőjén táplálkozva felnő, majd az első világháború idején éppúgy feltűnik a figurája a háborúpártiak transzparenssein, mint a békeharcos aktivisták plakátjain. Sziluettje manapság ugyanúgy látható a fasiszta kiscsoportok címerén Lyon óvárosában, mint ahogy a városi színházban, ahol a szélsőségesek ellen tüntetők „arca” lesz.

Mindez együtt Guignol: valaki, akinek túl bő a kabátja, aki mindig annak a hangján szólal meg, aki mozgatja. Gúnyolódva, pökhendi módra, dühösen vagy viccelődve beszél, de mindig egy fokkal hangosabban, mint mi, halandók. És mindig nála van a népi igazságszolgáltatást jelképező furkósbotja. A növekvő érdeklődés, mely a kesztyűsbáb iránt az utóbbi években újraéledt a fiatal bábosok között, arra enged következtetni, hogy visket a tenyerük, és nem bírják a bögyükben tartani a mondandójukat. Guignol éppen erre való: az ő művészete teli torokból odamondogatni, és erőteljesen

odacsapni „*Urbi et Orbi*”<sup>2</sup>. Lesajnált színpada, melyet a modernnek folyton szemétre dobának, éppen hogy az egyik győztes fegyvere. Ahogy a hangszóróra szükség van, hogy hallhatóbbá tegye a hangot, Guignol, a kesztyűsbáb sem lehet meg a számára legmegfelelőbb bábszínpad nélkül. Ezek a deszkák valóban a világot jelentik, könnyűek, mozgékonyak, egyik nap városban, másik nap falun tűnnek fel: ez a bábszínház még egy bábkastélynál<sup>3</sup> is jelentősebb. Valódi királyság, melynek hercege Guignol. Guignolt játszani nehéz és magányos gyakorlat. Hajóskapitánynak és egyszerűen fűtőnek lenni, helytállni a kapitányi hídon és a gépházban egyaránt. Micsoda felelősség! Hogyha a bábos

teljes meggyőződéssel szolgálja a kezére húzott figurát, ő maga „emberfölvívő” válik – ahogy megálmodták egykor a „bábfölvívő” létezését is.<sup>4</sup> Mit jelent ma felfedezni Guignolt? Mindenekelőtt visszatarát a bábszínházhoz, mint alaphoz. Újjáalakítani annak érdekében, hogy ismét hallhassuk e reaktor szívdobbanását, érzékelni tudjuk ezt a fekete lyukat, mely az előadáshoz szükséges energiát szolgáltatja – még hozzá úgy, hogy a beavatlatlanok számára láthatatlanok maradjunk (szerencsére, mivel ezen a helyen általában pokoli meleget kell elviselnünk). A bábszínház, amelyből csak úgy árad Guignol drámája és nevetése, közvetít a színház felé egy fontos üzenetet: az igazság odalent rejtőzik, a mélyben.

*Fordította: Molnár Gabriella*



A lyoni Théâtre le Guignol bábraktára

2 A „városnak és a világnak” – pápai áldás (lat.)

3 Szójáték: a bábszínpad francia neve, a „castelet” egyben ezt is jelenti: „kis kastély”

4 Utalás Gordon Craig übermarionettjére.

A lyoni Théâtre  
le Guignol bábjai  
– ©Frederic Lebail



## HOW DID LAURENT MOURGUET DISCOVER GUIGNOL?

There is no argument about where and when Guignol first appeared: 1808 in Lyon. The story actually begins in 1769 when Laurent Mourguet was born into a silk weaver's family in Lyon. Like his parents, he also became a *canut*, a weaver. Guignol appeared in a particular social surrounding in Lyon. There was a small nativity folk theatre in Lyon called Crèches (Crib) where religious pieces were performed with rod puppets. The young Laurent took part in these plays as a volunteer every winter. The liturgical performances took place between All Saints Day and Easter. There were two typical characters in these religious pieces, Mother and Father Coquard, and they were full of humor and satire. In their own somewhat rude, foul-mouthed manner, these personifications of characters of Lyon portrayed their everyday troubles to the puppet theatre audience. In these theatres, the profane side was considerably stronger than the religious since it always feels good to laugh in difficult times. Mourguet capitalized on his experiences in the Crèche; his first shows featured the Italian glove puppet, Pulcinella. His performances were based on the basic scheme of commedia dell'arte. Their wit and relationship to daily happenings started to give them a kind of street news function. They used humor to fight against the injustices brought against small people. He then formed a partnership with Thomas Ladré which became very popular. Mourguet carved the first puppet for the Guignol Theatre based on a character with Ladré's features. The puppet was called Gnafron. Mourguet, it was agreed, had created a masterpiece. After its success, he carved another figure in his own image, which he called Guignol. With that, Laurent Mourguet created the Guignol Theatre. Initially, the Guignol performances were not geared to children. Laurent Mourguet and his descendants played on the street, in cabarets and in crowded backrooms. There they had a very mixed audience – students, tipsy rich people, workers and civil servants, call girls and underworld figures. The performances were sometimes racy and with questionable language, and they were always satirical. Guignol's figure was strongly rooted in a particular geographical and social territory. He was mocking and arrogant and spoke angrily or jokingly, but always a notch louder than us mortals. And as the represent with him, representing people's justice. The puppet theatre from which Guignol's drama and laughter emanates conveys an important message: the truth is hiding down there in the depths.



Az „I burattini della Commedia” társulat bábjai, fenn Moreno Pignoni

**Moreno Pigoni**

## A COMMEDIA DELL'ARTE MÉLYSÉGEI

### NÉHÁNY MEGJEGYZÉS A COMMEDIA DELL'ARTE BÁBJAIRÓL

*„Megkockáztatom, hogy egyre több letisztult színházi előadás okoz örömet intelligens és jó ízlésű embereknek, de a színház mégis egyre inkább elveszíti eredeti hatását és célját.*

*Számomra úgy tűnik (...), mintha tó lenne, amelyben nem csak tiszta víz lehet, de iszapot, algát és állatokat is találunk benne, mert a vízimadarak és a halak is ott élnek (...). És ha az aljára akarunk merülni, ne feledkezzünk meg a cigány medvetáncolatatókról sem, így veszélyes akrobatamutatvány beleugranunk.” (J. W. Goethe: Wilhelm Meister színházi küldetése)*

#### **Burattinók és marionettek**

A színházi előadásokban a bábok embereket, állatokat, mitológiai alakokat testesítenek meg. Ők a burattinók és a marionettek...

#### **A burattinók és a commedia dell'arte**

A hagyományos olasz burattinóknak léteznek emíliai (modenai és bolognai), bergamói vagy nápolyi változata; de egy gyökér egyesíti valamennyit: a commedia dell'arte. Ez a bábszínház mind hagyományában, mind történeteiben különbözik a szicíliaitól.

#### **A közös gyökerek**

A commedia dell'arte olyan kifejezési mód, amely fénykorát a tizenhatodik századi Itáliában élte, és a szakmabeliek ezután fejlesztették igazi „művészté”. Ennek a kifejezésnek a legrégebbi használata hasonló kontextusban még „mesterségbeli tudást” jelentett. A színészet mesterségét. Második lépésben ez a színházi forma az úgynevezett „maszkok komédiájává” vált, és a maszkok használata révén kialakult az előadasműfaj személyiségeinek többsége. Valójában a „szerelmespár” két tagja a két kizárólagos karakter, akik nem viselnek maszkot, hanem fedetlen arccal jelennek meg. A maszkok különböztették meg a commedia

dell'arte műfaját a többi színházi formától. Ez így maradt a tizenhatedik század közepéig, amikor Gozzi és Goldoni híres vetélkedése befejeződni látszott, és a „régis stílus” szellemében kezdődött meg a társulás egy színházi tipológia kialakítása érdekében.

A hanyatlást másrészt a jakobinus törvények idézték elő, amikor Napóleon az 1700-as évek végén megtámadta Itáliát. A jakob-kori színház új színház lett, amit felforgattak a francia forradalom egalitárius törvényei, melyek úgy tekintettek a maszkos színházra, mint a szabadság-egyenlőség-testvériség elleni támadásra. A commedia dell'arte betiltása kevésbé érintette a bábosokat és a bábszínházat. A bábosoknak gyakran sikerült elkerülniük a tiltást, mert ez természetéből adódóan kevésbé ellenőrizhető műfaj, és az alacsonyabb társadalmi rétegek körében volt népszerű, ezért a hatóságok szemet hunytak a működése fölött; gyakran piac-tereken léptek föl, és mivel nem „hús-vér” emberek játszották, ez bizonyította a bábjáték „másságát”, hogy büntetlenséget élvezzen.

Ebből adódott az a furcsa anekdota, hogy Francesco Sarzi, Othello felejtethetetlen megszólaltatója, akit a fasiszmus alatt egy olasz piac felügyelője ellenőrzött, és bókolni próbált a fasiszta vezetőnek, azt a választ kapta: „én és a zöldbab abban hasonlítunk egymásra, hogy mindketten botra támaszkodunk”, mire Sarzi azt felelte a fasiszta zöldbabnak, hogy a kalapjuk színe viszont különböző, egyiké piros, a másiké fekete! Szerencsére nem érte bántódás a jó humorú Sarzit. Ez az eset mindenestre azt mutatja, hogy a bábszínház nagyobb és szabaddabb mozgásteret kapott, mint a színészet, a rejtve maradó bábjátékos bábjai élvezhették az életüket, bár az előbbi az „átruházás” során akaratlanul is elismerte azonosságát a bábbal.

És ennek a nagyobb mozgásszabadságnak köszönhető a színház-történelem széles körében elterjedt

nézet, miszerint a commedia dell'arte maszkjai váltak a marionettszínház bábjaivá. Még manapság is nehézségekbe ütközik egy commedia dell'arte játékot hagyományos prózai színházban előadni, miközben a fafejű burattinók nagy mesterségbeli tudással rendelkező bábtársulatai világszerte az ősi és fényes olasz hagyomány képviselőiként ismertek. Nagy lépést kell megtennünk az időben, hogy az első megemlékezésre bukkanjunk a komédiások művészetéről, egészen 1545-ig, amikor egy színtársulatot közjegyző szerződtetett a játékra:

„(...) 1545. február 25-én, szerdán, Padovában, a San Leonardo kerület közjegyzői házának földszintjén ... az alulírott társulatot alkotó padovai Maffeo detto Zanin, a velencei Vincenzo, a lantos Francesco, a S. Luca-i Geronimo, Giandomenico detto Rizo, a trevisói Giovanni, Tofano de Bastian és Francesco Moschini testvéri társulatot alapítanak, amely 1546 nagybőjtjének első napjáig működhet (...).”

Mivel ez az első dokumentum egy új színházi korszak kezdetét jelezte, ezért nemcsak az olaszoknál, hanem máshol is megnyílhattak a társulat alapításának lehetőségei, még ha ezekről nem is maradtak fenn dokumentumok. Nem véletlen, hogy ez az első, 1500-as évekből származó megállapodás a Velencei Köztársaságból származott, mert a korszakban ez volt Európa egyik legjelentősebb kulturális és kereskedelmi központja. Egy hely, ahol élénk csere és mozgás, elsősorban virágzó kereskedelem zajlott a Földközi-tengeren keresztül. Elsők között voltak az olasz színészek, akik ide költöztek, hogy élénkebbé tegyék az utcákat és tereket, bírósági engedéllyel: érkeztek a Mantuai Hercegségből, Ferrarából, a Luxemburgi Nagyhercegségből és Toscanából. A komédiásokról pontosabb és részletesebb hírek terjedtek, mint a báb- és marionettszínházakról. A tehetséges színészek végre az arisztokrata palotákba, a krónikák feljegyzéseibe is bekerülhettek a hozzáértő közvetítők révén, míg a bábosok ehelyett, mint tudjuk, csupán a piactereken kaptak engedélyt tevékenységükhöz (e tényező ismeretét

Melloni professzor több éves munkájának köszönhetjük, így fény derült arra, hogy a bábosoknak Itália minden részén engedélyre volt szükségük a működéshez.) Ez volt az első alkalom az évszázad színháztörténetében, hogy az addig kizárólag vallási szertartások részét képező műfaj „profán” szórakoztatássá válhatott, amely szerelemről, reményről és bánatról, az élet sanyarúságairól mesélt történeteket a közönségnek.

### A mély gyökerek

Ez az új szituáció változásokat és még bonyolultabb összefonódásokat eredményezett. A gyökerekből egymást követően különböző tapasztalatok és témák nőttek ki: a szentség reprezentációjáról, Zanni figurájáról, a középkori vadember alakjáról, a bohócokról, a mágikus-realista folklórról, a bírójátékairól, az éhség és a félelem régi témáiról. A temetési szertartások, naptári ünnepek tobzódtak a boráldozatokban. A túlvilági élet felé vezető út a beavatás misztikus lépéseivé változott. A középkori charivari<sup>1</sup> profán népzene és karnevál volt. Sűrű és hatalmas örökségből bontakozott ki tehát a commedia dell'arte. A szentség reprezentációjának fantasztikus elemei: a csontvázak, a hullák, a boszorkányok, a sárkányok, a régi hiedelmek alakjai, és sok groteszk mozzanat a baljós hangulat ellenére is komikussá tette az ördögűzést. Ezek az erős hatású képzeletszülemények kiállták az elmúlt évszázadok változásait, egyszerre kellett szórakoztatniuk a közönséget és megtömiük a drámai feszültséget, ezzel a színjáték szerkezetének felépítését is leegyszerűsítették. A szereplők és cselekményelemeik továbbra is széles körben megmaradtak a commedia dell'arte műfajában. A bábszínház cselekményének éppígy alapvető része az Ördög, a Boszorkány és a Halál, és nem véletlen, hogy ezek tetszenek a gyermekközönségnek, de a felnőttek gyakran cenzúrázzák, mert nem látják be pedagógiai célzatát (Mexikóban például ez a szokás halottak napján!). A charivari műfajában a nyilvánosságot kapó

1 (Fr., a 14. században charivari is), hangfestő kifejezés összevissza hangzású, hangutánzó, zajos-lármás hangszerekkel megszólaltatott éjjeli zene, (macskazene). Zeneileg feltűnő diszsonanciák vagy dallamlépések jellemzi.

Pulcinella



Alecchino  
és szerelme



Capitano és Alecchino

A Szerelmesek



Alecchino  
és Pulcinella



Tartaglia és Capitano

egyedi viselkedésformák mégis ellentmondhattak a közösség íratlan szabályainak, különösen a házassági szokásokra vonatkozóan. A régi komédiák szájhagyomány útján továbbélő világi témái arról is szóltak, hogyan „zsebeli ki” Pantalónét<sup>2</sup> a vágy tárgyát képező, csábító nő, majd az ifjú menyecske a nősülés után. Azokat a fiatalbereket is megszólította, akik nem is sejtették, hogy a szerelem és a szexuális kielégülés szinte rablás. A középkori charivari érthetően összetűzésbe került az egyházi hatóságokkal, akik igyekeztek valamilyen módon jó kapcsolatot ápolni a tekintélyekben megsértett gazdag és érett aspiránsokkal.

A művészet összetettsége ismétlődésekből és állandóságokból építkezik, és könnyen lehetőséget ad arra, hogy összeállítsuk morfológiáját, ahogy Vlagyimir Propp<sup>3</sup> tette az orosz varázsmesék elemzésében. A sémában különböző kombinációk alakulnak ki a figurák között (urak – szolgák – szerelmesek). A stílus szerinti séma nagyjából a következőképpen rajzolható föl:

- A mítosz vagy a megbízó, vagy a régebbi törvény.
- A hős, aki véghezviszi az elbeszélte történetet.
- A megbízó eszköze.

Az értéket felmutató célképzet. Az akció során a hősnek el kell érnie a célt, és közben köteles igénybe venni a munkatársak segítségét, hogy megtörje az ellenfelek ellenállását.

- A címzett vagy címzettek.

A kedvezményezettek a történet végére a mítosz közelébe érnek. A megvalósítás örömet okoz, és itt bezárul a felrajzolt kör, amit a törvény hozott létre, és a rend helyreáll.

Sokkal alaposabban és bonyolultabban is beszélhetnénk a sémákról, de egyelőre megelégszünk ezzel a felvázolt rendszerrel, mely elegendő a commedia dell'arte morfológiájának és narratív szerkezetének megértéséhez, hiszen ugyanez a szerkezet a komikus bábszínházban is érintetlen maradt. Más a helyzet a vásári komédiákkal, amelyekben a karakterek viszonya nem hasonlít a fenti vázlathoz, ott ugyanis bármikor feltűnhetnek váratlan fordulatok, és e ko-

média komédiájának hagyománya Észak-Itáliához kapcsolódik.

## A Zanni

Rendelkezésünkre áll egy másik dokumentum is a commedia dell'arte születése kapcsán, ez pedig – mint korábban említettük már – a szolgák (Zanni) jelenete, melynek létezése már a tizennegyedik században kimutatható. Ezek a nagyszerű bohócok játszották a valódi szerepet a komédia létrejöttében, és a jeleneteik szerkezetében már nagyvonalakban megtalálható az imént felvázolt morfológiai séma. A kifejezés a bergamói Giovanni becenevéből származik és sok alakváltozatával találkozhatunk (Zan, Zanin, Zanul és egyébek). A legény kénytelen volt elhagyni a szegénységben tengődő Bergamo völgyét, ahogy sokan mások tették számos északolaszországi városban, különösen Velencében, a művesek is csak hordár munkát kaptak. Ezek a szegénylegények számos költői alkotásban feltűnnek az 1500-as és 1600-as évek különböző kiadványainak köszönhetően, melyeket mesemondók terjesztettek fillérekért országjárta városok piacain. Ezek a burlaszki verskompozíciók bergamói nyelvjárásban íródtak, többnyire monológ formájában, és már tartalmazzák a commedia dell'artében megtalálható összes fontos témát: a szerelmet, a nevetség házasságot, a munkahelyzetet és a főnökkel való kapcsolatot, az éhezést, az álmokat, a vidék és a nagyváros viszonyát, az akaraterőt, a temetési sírfeliratokat. Az Arlecchino és Brighella néven ismert maskarás karakterek a legismertebbek a sok közül, akik Zannival járták az utcákat. Minden színész, aki felállt a „pódiumra”, saját karakterrel rendelkezett, és hamarosan megszülettek a legnépszerűbbek, akik valamilyen oknál fogva sikeresebbek lettek a többiekénél. Arlecchino lett az egy mindenkiért, az első számú kedvenc. Hirtelen jött ismertségével ő lett a második Zanni, de emlékezetes maradt Truffaldino, Zaccagnino, Bagolino, Fagiulino, Tabarrino, Tortellino, Naccherino, Pompettino, Gnaccherino, és még sokan mások.

2 Azaz a nadrágot

3 Vlagyimir Jakovlevics Propp (1895–1970) orosz filológus, folklorista.

## A karakterek

Gyakran előfordulnak olyan karakterek és szituációk, amelyek a kérdésekre a legendákban továbbélő népi képzetekben keresték a nagy választ. Már csak azért is, mert ezek a tényleges valóságon alapultak. Az elsőszámú ilyen legenda **Arlecchino**, akinek első megszemélyesítője az onetai születésű San Giovanni Bianco volt (a város máig őrzi emlékét). Neki sikerült először elérnie, hogy Velencében és Európa-szerte ismert legyen. Tudományos bizonyíték nincs rá, de már az 1600-as években elterjedt az a hiedelem, amely a mai napig vonzza a turistákat a bergamói kisvárosba. A siker kiváltó okainak mérlegelése során azonnal felmerül a maskara, amely összetéveszthetetlenül utal a figura társadalmi helyzetére és a műfaj témájára. Elfogulatlan-ságával azonnal megragadja a néző képzetét. Kicsit emlékeztet a rádiójátékra, ahol a hallgatóban a zene, a színészi hang és a háttérzajok segítenek felidézni egy tájat, a testeket, a jellemeket és a cselekmény helyszínét. A commedia dell'arte Arlecchinoja dokkmunkás, hordár, strici, szolgáló és mindig éheznek. Arlecchino éhezése öröklődő és sohasem ér véget. Ruhája fehér és rongyos, de az 1600-as évekre színessé válik, mint egy kockás nyalóka. Megjelenése többnyire zömök, az arcán viselt álarc és kilátszó éles szeme állatiassá teszi, mint egy macskát. Fehér, termékenységre utaló, tollal díszített Cencio-stílusú kalapot hord, vagy nyúlláb van a fejfedőjén, ami a ravaszság jele. Az öve mögött tartott eszköz nem kard, hanem fakanál, amivel a polentát szokta kavarni. Úgy beszélnek, hogy a sok tivornyázástól kifecamodott az állkapcsa, és így a humoros hatás kedvéért női harisnyát húzott a fejére, hogy könnyebben be tudja csukni a száját. A másik humorforrás a homlokán lévő dudor, amit sokan ördögszarvznak néznek. Az Arlecchino név valóban felidézi az ördög alakját (gondoljunk Dante *Isteni színjátékának* sátáni Alichinójára), más értelmezések szerint az ördögi figura a skandináv mitológiából származhat. Az Arlecchino név körüli találgatások és feltételezések, noha alapvetően

ő csupán a másod-Zanni, a komédia több más alakja fölé is helyezik.

Bár a commedia dell'arte leghíresebb alakja Arlecchino lett, az 1700-as években nagy népszerűsége tett szert **Brighella** alakja is, aki a főszereplő és Zanni mellé emelkedett, és neve (nem meglepő módon) a csalás és zaklatás jelentésű „attaccabriga” szóból származik: a történetekben kétes erkölcssei révén szert tesz a kivételezett szolgáló pozíciójára. A szakácsnő, a felszolgáló, a társalkodónő és a többiek főnöke. A hagyomány szerint maga is Bergamóból származik, de nagyvárosi. Így Arlecchinovallal párban a komikum forrásává válik a vidékiesség és a nagyváros ellentéte. Nagyszájú és pökhendi mindenkivel, de a főnökeivel alázatos. Brighella szín pompás ruhával büszkélkedhet, ami jelzi kiemelt helyzetét alkalmazóinál, és megkülönbözteti a „közönséges”, lusta cselédektől, akik felett maga is hatalommal rendelkezik. Nagy bő nadrágot, fehér galléros zöld kabátot és vicces zöld sapkát hord, sőt gyakran az arca is szőrös helyenként.

A commedia dell'arte legnépszerűbb alakjai között szerepel **Pantalone** is. A kereskedő osztály képviselője a Velencei Köztársaságban. Ez az vén, jó módú, kora ellenére „kéjsóvár” alak, aki körül legyeskednek a szobalányok, egy fiatal lány hozományára vadászik, nem véletlen, hogy ennek a karakternek a modenai Adriano Banchieri volt az ihletője. Az nem bizonyítható, hogy neve a Pantalone névből származik, amelyik család fölvásárolta a földközi-tengeri kikötőket, és aztán Velence védőszentjére, a Szent Márkkal is összefüggő szárnyas oroszlánra hivatkoztak, miközben a Serenissimából<sup>4</sup> érkező tűzték ki büszkén zászlójukat. Külsőségeiben a tunikával viselt vörös, a termékenységet szimbolizáló nadrág jellemzi, de a hozzá hordott fekete köpeny inkább a férfiaság hiányára utal, akárcsak pici orra (a fallikus szimbólum)! Gyakran játszik a lánya fölött gyámkodó, őt kényszerrel férjhez adó apát, hogy minél nagyobb vagyona tegyen szert, vagy közvetítő kapcsolatba kerül olyan pénzes özvegyasszonyokkal, akik fiatal fiúkra vadásznak.

4 La Serenissima: a Velencei Köztársaság korabeli elnevezése

Az 1500-as években Bologna számított Itália kulturális fővárosának, de a **Dottore** alakja, egyetemi végzettsége folytán a szatíra tárgyává vált. A filozófus, a csillagász, az orvos, a kabbalista, az diplomata, az ügyvéd rendszerint erős bolognai akcentusban beszél. Jellemzőek rá a nagy szónoklatok és monológok, melyekben „elsüti” okoskodó világnézetét. Lelkes hallgatói közt ott találjuk: Grazianót, Baloardót, Spaccastrummolót, Ballanzonét. Az utóbbi nevével rokon bábos, Dutòr Balanzoun gyakran nevezi őket bumberdának vagy bumberdounnak. A komédiaszezonban a Dottore hol lányt féltő apát, hol szeretőt, minisztert vagy nagygazdát játszik, Pantalónéhoz hasonlóan gyakran beleszeret fiatal lányokba, és nem szereti, ha kigúnyolják. Dr. Ballazone igényes, gyakran hivatkozik olyan hangzatos szavakra, mint „a siker, a tudás, a tisztánlátás, a doktrína, az ésszerűség, a tudomány, a tudatosság...” és a hangzatos kifejezések sora folytatható. A Dottore viselete teljesen fekete, hozzá fehér gallér és mandzsetta, a derekán öv és fején a nagy fekete kalap. Ruházata az olasz orvosok régi egyetemi megjelenését és humanizmus iránti rajongását idézi. A népszerű és örökérvényű komédia különösen Bolognában népszerű alakja. A tudomány másik képviselője a nápolyi **Tartaglia**, aki ritkábban közjegyző vagy ügyvéd, de főleg gyógyszerész vagy maga a miniszter. Erősen dadog<sup>5</sup> és összeakad a nyelve, amiből vicces félreértések adódnak. Keresztben zöld és sárga csíkos ruhát szokott viselni szürke filc kalappal. Maszkjában a nagy orrán vastag szemüveg helyezkedik el, amely jól kifejezi rövidlátását, képtelenségét a veszélyes helyzetek megoldására.

A **Capitano** szintén az olasz commedia dell'arte első számú karaktereinek egyike, de az 1600-as években már Spanyolországban is feltűnik. Hetvenkedő katona, arrogáns, kérkedő és félelmetes. Szeret szóváltásba kerülni kupeckekkel, de ha párbajra kerül sor, akkor berozsdásodott kardját

emlegeti. Magát kiváló szeretőnek és nőcsábásznak, sőt a szerelmeskedés művészenek állítja be, de a katonatársakkal folytatott viaskodás után ez is mindig nevetség tárgyává válik. Sokszínű névváltozatai között szerepel a Spavento<sup>6</sup>, a Coccodrillo<sup>7</sup>, Matamoros, Rinoceronte<sup>8</sup>, Spezzaferro, Terramoto, Sangre y Fuego, Sbranaleoni. Színpompás ruházata spanyol katonára emlékeztet, de sisak helyett nagy, tollal díszített kalapot hord. A fél arcát takaró maszk a nagy bajusz és a hatalmas orr.

A **Szerelmesek** a commedia dell'arte kizárólagos szereplői, akik nem viselnek álarcot. A fiatal színészek a rájuk osztott szerep szerint mindig az atyai szigortól szenvednek, aki rendre igyekszik megakadályozni a beteljesülést. Az egyik legnépszerűbb téma, hogy a szövevényes bonyodalmakat végül megoldja az esküvő. A nevük Lelio, Florindo, Orazio, Ottavio, Valerio, Fortunio, illetve Lucrezia, Beatrice, Isabella, Flaminia, Lavinia, Rosaura, Florinda, Diana, Lidia. Nem beszélnek jellegzetes nyelvjárást, és ruházatuk arisztokratikusan szép és bájos.

A **Szobalány** szerepét rendszerint Zanni húga és bizalmasa játssza, akivel a cselekmény bonyolítása során összejátsszanak. Igen korán szerepet kap a komédiákban, és az előadás első megújulási időszakában az egyik női főszereplő, aki rendszerint nagyon fiatal. A szerelmesekhez hasonlóan ő sem visel maszkot, és tipikus nevei: Smeraldina, Ricciolina, Colombina, Corallina, Turchetta, Olivetta, Pasquella, Spinetta, Silvia. A commedia dell'arte eddig felsorolt valamennyi karaktere megtalálható a bábszínházban.

### **Pulcinella európai pályafutása**

Pulcinella karakterét először Silvio Fiorillo alkalmazta színpadon 1609-ben. Az első anekdota azonban csak 1632-ből maradt fenn róla, és első képi ábrázolása 1618-ból származik. A nápolyi

5 A tartagliare azt jelenti, hebegni, dadogni.

6 A név jelentése rémület

7 Jelentése krokodil

8 Azaz orrszarvú

karakter nevének eredetéről nincsenek pontos információink<sup>9</sup>, de a legvalószínűbb az az állítás, miszerint a nápolyi Pulcinella a nőszemély jelentésű Pollicino szóból ered. Ezt a hipotézist megerősíti a latin Pullicenusszal való hasonlósága, aki kotkodácsol, mint egy tyúk. Karaktere és szerepe által fényes sikereket ért el a bábszínházban is. Pulcinella időnként jószívű, máskor rossz és goromba, többnyire ravasz, vagyis sokoldalú jellem, akiben sokan magukra ismerhetnek. Összetett karaktere arra is lehetőséget ad, hogy a színpadra lépő többi szereplő jellemét jobban megvilágítsa, így a közönség könnyebben azonosul a karakterekkel, és ez meg is hozta európai diadalmenetét. Pulcinella közelebb áll Zannihoz, mint a *commedia dell'arte* többi maskarája, nincs szüksége olyan „vállakra”, mint Arlecchinónak, mégis sikeresen legyőzi egymaga az ellenfeleit. Ez a vásári látványosság születése óta a mai napig szinte változatlan. Pulcinella derekán összekötött fehér köpenyben jár, kúp alakú fehér kalapot, fehér nadrágot visel derékszíjjal, fél arcát takaró maszkja nagy, görbe orrot ábrázol. Az egyszerű fehér ruha a legkorábbi időkben még Arlecchinóra és Zannira is jellemző volt, mert

a leírásokban szereplő vidéki gazdák középkori öltözetét idézte. A kenderből és rostból szőtt ruha egyszerűsége folytán egész Itáliában elterjedt volt. A kender természetes színe is kevesebbe került, mint a harsány színek. Így ennek a jelmeznek a viselése a vidékiek és a szegények társadalmi rétegét szimbolizálta. Pulcinella – maszkja és testalkata révén – nagyobb szabadságot élvezett a humorban. Gyakran jelenik meg púpos háttal, nagy hassal vagy összetört orral. Az 1700-as évektől időnként szarvat is visel, ami szerencsét hoz neki. Ezek a változatok egyre hangsúlyosabbá váltak, amikor Pulcinella az európai országok bábszínházaiban is egyre gyakrabban jelent meg. Ő lett Polichinelle Franciaországban, előbb Punchinello, majd Punch Angliában, Putxinellis Katalóniában, Cristobal Punchinelo Kasztíliában, Putschenelle Hamburgban, Borzenelle Frankfurtban, Hanswurst Ausztriában és más német régiókban, Paprika Jancsi Magyarországon, Vasilache Romániában, Master Jäkel Dániában és Jan Klaassen Hollandiában.

*Benkő Krisztián fordítása  
A lábjegyzeteket írta Balogh Géza*



<sup>9</sup> Andrea Pericci 1699-ben megjelent *A színészi művészet* című könyvében már beszél Pulcinelláról: „Pulcinella típusa – a szó görögül tyúktolvajt jelent – az acerrai paraszt alakját kelti életre a Nápoly közelében levő ősi városból.” Idézi A.K. Dzsivilegov: *A commedia dell'arte*, Bp., 1962.

## SOME NOTES ON THE PUPPETS OF COMMEDIA DELL'ARTE

The commedia dell'arte is an expression that flourished in sixteenth century Italy but only later became a true "art form". This term originally meant the craft of acting. The second step was a theatre form called "comedy of masks", and through the masks, various personalities of the genre emerged. Masks distinguished commedia dell'arte from other forms of theatre. And this remained so until the mid-18th century. Its decline was caused by Jacobean laws (restricting theatrical performance), but the ban on commedia dell'arte had little effect on puppeteers and puppet theatre. Since they often performed at marketplaces and the actors weren't of „flesh and blood“, this was a testimony to the „otherness“ of puppetry. Accordingly, the authorities ignored them. Due to the puppet theatre's greater freedom of movement, many theatre historians came to believe that the masks of commedia dell'arte became those of the marionettes in puppet theatres. The first documented activity of comedians is found in the 1500s in the Republic of Venice. There is a wider range of exact and detailed documentary accounts of the comedians than that of puppet and marionette theatres because they were only allowed to play in market squares. Commedia dell'arte evolved from an enormous legacy. The other document in connection with the birth of the genre is the servants' (**zanni**) scene, dating from the 14th century. Of the masked characters, the most well-known are **Arllecchino** and **Brighella**, who roamed the streets with the **zanni**. The Arlecchino of commedia dell'arte are always longshoremen, porters, pimps or servants and always starving. In the 1700s, the figure of **Brighella** also becomes extremely popular. In the plots where she appears, she takes dishonest and even immoral advantage of her privileged position. She is a cook, a server, a gossip and the spokeswoman for the other servants. Among other popular figures is **Pantalone**. He represents the merchant class – old, well-off and in spite of his age, „licentious“. The figure of the **Dottore** is a satirical character. He is a philosopher, astronomer, physician, kabbalist, diplomat, lawyer and speaks with a strong dialect from Bologna. He typically indulges in great speeches and monologues where he mocks the scholars' view of the world. The other scientist in the cast is **Tartaglia**, who is usually a pharmacist or the prime minister himself, but sometimes a notary or lawyer. He has a pronounced stutter and often gets tongue-tied, resulting in funny misunderstandings. The **Capitano** is also one of the first characters of Italian commedia dell'arte. He is a swashbuckling soldier, arrogant, boastful and formidable. The **Lovers** are the only characters in commedia dell'arte who don't wear masks. The role assigned to them is to suffer under paternal stringency, the father always trying to prevent their marriage. The **Servetta**, the maid, is always the younger sister and confidante of the **zanni**. All of the characters listed so far can be found in a puppet theatre. The character of **Pulcinella** was first introduced to the theatre in 1609 by Silvio Fiorillo. The figure and its role were extremely popular everywhere, including in the puppet theatre. Pulcinella is cunning, but sometimes compassionate, sometimes rude and badly behaved. His is a complex, multi-faceted character, in which many people recognize themselves. This complicated character also provides an opportunity to illuminate the other characters on stage so that the audience can identify more easily with them. Various versions of Pulcinella have become more prominent, and the appearance in other European countries is always under another name and costume.



*Purgateátrium. Rendezte: Kovács Ildikó, Tervezte: Dan Fraticiu. 1992. Círóka Bábszínház, Kecskemét*



Ölbei Livia

## VÉN KAMASZOK, SZEMÉLYESEN

Vitéz László,  
Az elásott kincs,  
2013. Mesebolt



Miközben Kovács Géza bábművész, bábrendező, a szombathelyi Mesebolt igazgatója a vásári bábjátékhöz fűződő – mély, eltéphetetlen, szépséges – kapcsolatáról beszél, néhány ajtóval odébb, a bábszínház kamaratermében két fiatal színész a *Dobronka cirkusz világszám!* című marionettjátékot próbálja. Ez a lélegző, minden értelemben személyre szabott, eleven hagyomány.

– *Hogyan kezdődött? Őrül-e „első, mindent eldöntő” vásári bábjátékos élményt?*

– A kecskeméti óvónőképzőben találkoztam először magával a bábjátékkal: Báron László tanár úr jóvoltából, aki rendkívül inspiratív személyiség volt, ráadásul kiváló, állandóan kísérletező alkotó. Úgyhogy, amikor kézhez kaptam az óvodapedagógusi

### A BÁBU SOSEM HAGY CSERBEN: FEJEZETEK KOVÁCS GÉZA VÁNDORKÖNYVÉBŐL

diplomát, jelentkeztem az Állami Bábszínház bábszínészképző stúdiójába: amilyen furcsa az élet, Vitéz László-játékot – a Varázsládát – vittem a felvételre. De nem volt abban még semmiféle tudatosság, nem ért villámcsapásszerű fölismerés, hogy igen, ez az, megtaláltam. A Bábjátékos Kiskönyvtársorozatban kerestem szöveget, magam készítettem hozzá egy Vitéz László-figurát, egy ördögfigurát, egy ládát; Báron tanár úr segített abban, hogy a játék létrejöjjön. Ez volt az első találkozásom Vitéz Lászlóval, a vásári bábjátékkal.

– *A '80-as évek elején járunk. Amikor a bábszínészképzőben tanultál, Kemény Henrikkel akár a bábszínházban is találkozhattál, ugye?*

– Bár mi elég hermetikusan el voltunk zárva a képzés idején, előadásokra természetesen jártunk, Heni bácsit is láttam kisebb szerepekben, bábszínházi időszakában. Aztán sok előadását megnéztem – előlről is, hátulról is. Nagyon zárt világ volt az a bódé, ahova nem sok embert engedett be. Tanítványai nem voltak – vagy nem voltunk elég kitartóak, hogy a tanítványaivá fogadjon bennünket. A bábszínházban különben mi vásári bábjátékot nem tanultunk. A vásári bábjátékról Mészáros Emőkéktől tanultunk – ő sincs már közöttünk –, sokat köszönhetünk neki. Emőke abban is nagy szerepet játszott, hogy Heni hagyatéka valami módon megmaradt.

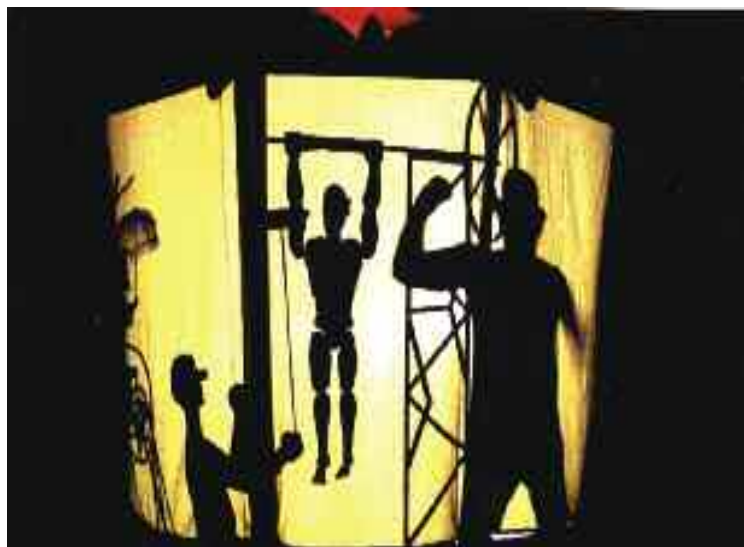
– *A stúdiós képzés után visszatértél Kecskemétre: következett a Círóka, amely a vezetésed idején lett hivatalos bábszínházzá. Közben működésbe lépett a Maskarás. Gondoltam is, hogy milyen jó volna, ha vezettetek volna vándorkönyvet. Persze ez itt és most valójában metafora, de összeszorul az ember szíve, ha olyasmit olvas, hogy mondjuk a Hársfai-Hincz mutatványos dinasztia történetében 1849-ben említődik először, hogy bábjáték is volt a repertoárjában. És ennyi.*

– Pályi Jánossal és Rumi Lacival '85-'86 tájékán hoztuk létre a *Maskarás* együttest, ahol vásári játékokat, utcaszínházi formákat játszottunk. Jól kiégyesítettük egymást mi hármán, nagyon jó, mély barátság alakult ki köztünk; Jánossal már a stúdiós képzés idején. Fantasztikus szabadságélményt, levegőt adott a *Maskarás*. Titokban máig vonz ez az életforma – talán csak nincs elég bátorságom hozzá, hogy éljem is, és ne csak vágyakozzam utána. Kilépvé a báb-színház falai közül, a mindennapi taposómalomból – elég fiatalon szakadtak rám a tagozatvezetéssel, igazgatással járó teendők – a nyári időszak nagy részét akkoriban az utcán töltöttük, bejártuk az országot, Európát, szinte az egész világot. Egy idő után már csak Jánossal ketten – aztán új tagok jöttek, új minőség született. Rangos fesztiválokon vettünk részt – Koreában, Tajvanon –, sok szakmai barátságot kötöttünk, amelyekből máig profitálunk. Azoknak az energiáknak, amiket átadtunk a közönségnek, rendszerint a sokszorosát kaptuk vissza – és ezt megtapasztalni újra meg újra csoda volt számunkra. Vándorkönyvet nem vezetünk, bár praktikus okokból talán nem ártott volna – a hőskorban leginkább üzleti szempontból volt rá szükségük a mutatóanyagoknak. Nekem gyomorütések az évszámok, nem igazodom el közöttük. Ami már mögöttem van, ami már megvolt, azzal nem tudok mit kezdeni. Nincs archívumom, nem gyűjtök fotókat, nem kapaszkodom az emlékeimbe. Azzal tudok mit kezdeni, ami itt van, vagy ami még előttem áll.

– *A vásári bábjátékost egy-egy figura egész életén át elkíséri – bár ez némiképpen ellentmond a mai bábszínházi működésnek. De neked is van egyszerű, mély vásári játékod: a Vásártér – és ez egyszerre a múlt, a jelen, sőt a jövő.*

– A Vásártér-előadást – és benne Vasilachét – Kovács Ildikónak köszönhetem, ahogyan a vásári bábjátékkal való igazi, mély, nagy találkozást is. Misztikusnak tűnhet, de tényleg máig nincs olyan nap, hogy ne beszélgetnék Ildikóval, ne gondolnék rá – bár fizikai valójában már 2008 óta nincs velünk. És nemcsak azért gondolok rá, mert a helyzetek ismétlődnek, hanem azért is, mert elementáris erővel volt jelen szakmai-emberi életemben. Amikor megérkezett hozzánk Kecskemétre, a Círókához, egyszerre minden más dimenzióba került. Akkor történt, amikor kiloptuk

magunkat a nagyszínházból, megszűntünk tagozat lenni, és megkezdtük az önálló életünket. Volt egy „függetlenség napja”, amikor több együttes eljött hozzánk, hogy ezen a módon is kinyilvánítsa szolidaritását. Ildikónak – túl a hatvanon – megtetszett az az energia, ami azokból a fiatalokból áradt, akik mi voltunk akkor, a '90-es évek elején. Eleinte alapítványként működünk, annyi pénzünk volt, amennyit megkerestünk. Ildikó vállalta velünk ezt a bizonytalan léteket, körülbelül hat évig dolgozott velünk. Olyan minőségű mester volt, olyan gondolkodó, olyan ember, akihez fogható nem ismerek. Iszonyú nagy kár, hogy későn kezdte el az összegzést, és gondolatainak, elméleti fölvetéseinek csak töredéke jelenhetett meg nyomtatásban. Hihetetlenül pontosan tudta megfogalmazni a bábót, a bábjátékot, a bábjátékost, a játékot magát – és mindenekelett a játék örömet, a gyerek tiszteletét és szeretetét. A pályáján a maga komplexitásában jelent meg a kísérletezés és a tradíció. És minden porcikájával azon volt, hogy a tapasztalatát, tudását átadja nekünk. Amikor próbáltunk, nem adott hagyományos instrukciókat, inkább elindított valamit, utakat nyitott meg. Nem hagyományos szituáció-elemzést tartottunk, hanem sokkal mélyebbről, a játék oldaláról, a bennünk felszabaduló játékoság felől közelítette meg ezeket az előadásokat. Néha ma is előveszem a feljegyzéseit, amelyeket egy-egy előadás megszületése közben adott nekünk, böngészem a fura kézírását – hát, nem mindig járok sikerrel. A vásári bábjátékhoz való kapcsolatom kialakulását Ildikó határozta meg – határozza meg máig. A felnőtteknek szánt *Purgateátrium*-előadásban a német Kasperl, a magyar Vitéz László és a román Vasilache találkozott három különböző színpadon a világ szennyével megküzdve, legyőzve a pénzt, a hatalmat. Talán egy kicsit didaktikusnak is éreztük akkor ezt a győzelmet, pedig egyáltalán nem volt az. Ez volt az első nagy találkozásunk ezzel a műfajjal. Az előadásnak – amelyhez egyébként Orbán György szerzett zenét – nagyon nagy sikere volt, több fesztiválon felléptünk vele, Romániában, Németországban. A Vasilache-játékot teljes egészében románul játszottam, Konstanzban nem hitték el, hogy nem beszélem a nyelvet. Hát nem beszéltem: ki volt nekem írva nagyobb részt fonetikusán a szöveg. Aztán Ildikóval csináltuk meg



*Hogyan házasodott meg  
Petruska?*

R: Kovács Géza,  
T: Majoros Gyula, 2000





*Batu-Tá kalandjai. 2013. Vojtina Bábszínház, Debrecen*



*Vitéz László. Az elásott kincs. 2013. Mesebolt Bábszínház, Szombathely*

a *Sose halunk meg* című gyerekelőadást, abban is föltűnt Kasperl, Vitéz László és Vasilache. Pályi János innen kapta ajándékba Vitéz Lászlót, itt kezdődött az ő csodálatos Vitéz László-pályája. Én pedig elmondhatom, hogy talán Kelet-Európa első három legjobb Vasilache-játékosa között vagyok – mert nem is tudom, hogy játssza-e rajtam kívül valaki (nagy nevetés). Amikor az *Akárkit* csináltuk, és a fel-függesztett fakoporsó leesett, betörte az orromat, átkozódva rohantam el, mert tehetségtelennek éreztem magam: abban a pillanatban biztos voltam benne, hogy képtelen leszek megbirkózni a feladattal. Ildikó várt, én néhány óra múlva visszamentem próbálni – és mégis megcsináltuk. Életem egyik legnagyobb – vagy talán a legnagyobb – színészi élménye, hogy sikerült: katartikus volt a bemutató, emlékeim szerint a közönség számára is. Mintha egyetemre jártunk volna abban a hat évben: Ildikó többet jelentett számunkra, mint a prágai főiskola. Ahova én a '80-as évek végén felvételt nyertem, de egy év elteltével – a nyelviskola után, a bábrendező szak voltaképpeni megkezdése előtt – hazajöttem, mert fontosabb volt a Círóka, a család. Prága mégsem volt hiába: akkor ismerkedtem meg például Boráros Szilárdal – ő ott szerzett bábtervezőművész-diplomát –, onnan datálódik a barátságunk. Ma is közvetlen munkatársam a Meseboltban. Mindig ez a legfontosabb: hogy kikkel hoz össze a sors, milyen találkozásokban van részed. Adódnak különös visszatérések, ismétlődések: annak idején a kecskeméti Akárki-játék díszletét Majoros Gyula tervezte – őt hívtam meg tervezőnek 2012-ben a Mesebolt utcaszínházi Akárki-játékához is.

– *Megfogalmazható, hogy számodra mi a vásári bábjáték?*

– Az elmúlt években egyre inkább megértettem, hogy Ildikó miért adott a kezünkbe vásáribáb-figurát, miért szerette volna, hogy mi néhányan – akiket a feladatra alkalmasnak, érdemesnek talált – elmélyedjünk a vásári bábjátékban. Azért, mert ez egy fantasztikus bábszínész-nevelési eszköz és lehetőség: a kesztyűs-bábjátéknak és a közönséggel való kapcsolattartásnak az esszenciája. Egyszerre kell kontrollálnak és átéltnek lenned, miközben a két kezed különböző ritmusban játszik és akár öt-hatnyolc figurát jelenítesz meg hangban is. Fantasztikus

ézés, amikor ott vagy egyedül – a két kezeden két figurával, akiknek képes vagy átadni a benned lévő erőt, képességeket. Nemcsak velük folytatasz párbeszédet, hanem általuk a közönséggel is. Oda-visz-szaáramló energiáról és csodáról van szó. Amikor kesztyűsbábbal játszol, annyira szervesen, a lehető legközvetlenebb módon kapcsolódsz a figurához – szó szerint belebújsz –, hogy a véred lüktetését, a szíved ritmusát adod át neki. A bábu sosem hagy cserben, ha törődsz vele. Még a szurtos fenekű ördög és a savanyú leheletű halál sem. Mindig a barátaid maradnak. Erről nem szoktam beszélni, de nekem ezek a bábok – a Vásártér-játékból – tényleg a barátaim, mondhatnám az üzlettársaim. Nagyon jólesik néha elbeszélgetni velük. Megköszönni az előadást, megsimogatni őket kezdés előtt. Volt egy figurasorom *Az aranyszörű bárány-játékhoz* (az is a Vásártér része), amelyet Ildikónak ajándékoztam – adtam vissza – a 80. születésnapján. Új garitúra készült, de fontos volt, hogy az elsőt ő kapja meg. Nagyon szoros a kapcsolat a báb és a játékos között. Nem véletlen, hogy amikor Heni bácsi átvette a Kossuth-díjat, vitte magával Vitéz Lászlót is. Ő maga volt Vitéz László. Aki ezt nem éli át, nem képes ilyen módon azonosulni a figurájával, abból soha nem lesz mágus – az bábszínész marad. Kiváló bábszínésznek lenni persze megbecsülendő, tiszteletreméltó teljesítmény. Ildikónak van néhány minőségi kategóriája, a kóklettól a bábszínészen, a bábjátékoson át a mágusig. Mágusból nagyon kevés van, egy kezem néhány ujján meg tudom számolni. A félreértések elkerülése végett: én nem tartozom ebbe a kategóriába.

– *Mágikus pillanatokból azért a pályádon nincs hiány: több más elismerés mellett két nemzetközi fesztiválon is elnyerted a legjobb játékos díját. De akkor maradjunk annyiban, hogy nem kizárólag a játékra tetted föl az életedet: nemcsak játékosként viszed tovább a vásári hagyományt – hagyományokat –, hanem rendezőként, bábszínház-igazgatóként, sőt: az ezredforduló óta tanárként is. Bár a Meseboltban a társulati lét maga folyamatos tanulás – ezek szerint valahogy úgy, ahogy anno a Círókánál.*

– Rendeztem Kecskeméten Petruska-játékot, amit aztán bevitettem a Színház- és Filmművészeti Egyetemre is, ahol Schneider Jankóékat, Tengely Gáborékat

tanítottam először. És mert nem állt rendelkezésünkre semmiféle bábkészlet, elkértem Kecskemétről a Petruska-díszletet és a figurákat, így született meg annak az osztálynak a vizsga-előadása. Jankó, aki azóta önálló bábjátékos, itt ismerkedett meg ezzel a műfajjal. Nemrég a debreceni Vojtina Bábszínházban közösen hoztuk létre Batu Tá figuráját és történetét, amely részben a mélyebb, démonokkal való küzdelemből indul el, de fontosnak tartottam általa megmutatni azt is, hogy milyen következményei lesznek, milyen reakciókat és válaszokat vált ki, ha megérkezik egy kis afrikai figura az európai közegbe. Fontos, jó játék-kísélet volt. A zalaegerszegi Griff Bábszínház 2004-es nyitóelőadása, az *Ördögsekér, sárkelep* szintén vásáribáb-dramaturgiára épült. Ott jelent meg először a Girgác Lacku nevű figura, aki később Veszprémben – egy rövid időre legalábbis – önálló életre kelt, amikor Futó Ákosnak rendeztem vele egy szóló bábjátékot. Részben szintén a Griffhez kötődik a *Punchék karácsonya* című ordenáré felnőtt-játékunk, amelyet Csató Katával és Szívós Karival alkottunk meg közösen: egy sosem-volt Punch-játékot – Punch-játék-elemekből. Az angolszász kultúrában ennek a műfajnak óriási tradíciója van, legalább négyszáz Punch-játékost tartanak számon Angliában – el tudunk mi képzelni négyszáz Vitéz Lászlót? Azt kutattuk, hogy ennek a szörnyűséges, erőszakos Punch-figurának milyen belső tartalmai vannak és hogyan jeleníthetők meg a mai világban. Karácsony tájékán behelyezkedtünk Punchék családjába és arra jöttünk rá, hogy nagyon mély ösztönöket dolgoz fel és dob ki magából ez a figura. A legharmonikusabb családban is működnek rejtett agressziók: kinek ne jutott volna eszébe például, hogy az üvöltő gyereket fogja és kidobja az ablakon. Nem dobjuk ki persze, de Punch megteszi helyettünk, hihetetlen következetességgel – ezáltal kiolt-felold bennünk bizonyos feszültségeket. Ilyen egyszerű ez. Nagy, felelőtlen szórakozás volt számunkra ez a játék, közben izgalmas felismeréseket hozott. Katáék csodaszépen játsszák – kár, hogy nem futtattuk ki igazán; nagyon szórakoztató. A Ziranóval szintén volt-van közös vásári bábjátékos kalandunk – ráadásul félig-meddig már én is hottói vagyok, mint Varga Péter és Pfeifer Zsófi; telkem van ott. Péter Pulcinella-játékot szeretett volna, úgyhogy először is elkezdtünk beszélgetni erről

a csupa napfény, csupa ritmus figuráról; hogy mit jelent neki – és mit jelent nekem. Engem rendkívüli módon izgat például az a probléma, hogy az angol kapitalizmus miképpen formálja a maga képére Pulcinella karakterét. Sok Pulcinella-játékost láttam, személyesen Bruno Leonét, Salvatore Gattót – vagy Luca Rongát, aki aztán Pulcinella-workshopot is tartott Eger-váron a Griff-időszakban. Ezekből az élményekből, beszélgetésekből született meg Hottón a *Pulcinella kertészkedik*-előadás; nem is tudom, Péter hány éve játssza. Azt mondja, egy idő után észrevette, hogy már nem ő vezeti a figurát, hanem fordítva: a figura vezeti őt. Vagyis létrejött az a ritka és különös kapocs színész és figura között, amitől összetéveszthetetlenül személyessé válik a játék.

– *A román Vasilache, az orosz Petruska, a német Kasperl, az itáliai Pulcinella – és a mi Vitéz Lászlónk. Sok a hasonlóság – mi a különbség?*

– Az európai vásári bábjfigurák többnyire a hétköznapi élet problémáival küzdenek – ahogyminden ember. És akkor jön egy piros sapkás kis fickó, Vitéz László a palacsintasütőjével – és egy sokkal mélyebb, atavisztikus réteget érint meg a lelkünkben: a mindannyiunkban ott munkáló halálfélelmet, hogy tréfát csináljon belőle. Ez egészen döbbenetes különbség. Fantasztikus, amikor előadásról előadásra legyőzheted a halált, kicsúfolhatod az ördögöket és jól fejbe supákolhatod őket. Megtisztító erejű játékosnak és nézőnek egyaránt.

– *Volt egy különleges „vásári munkád” a Nemzeti Színházban is: bábrendezőként, az akkori egyetemista osztályod közreműködésével vettél részt a Holdbeli csónakos – Weöres Sándor műfaji meghatározása szerint mese bábokkal – színre vitelében. A bábokat – ki más – Boráros Szilárd tervezte. Csodálatos előadás jött létre, tíz évig volt műsoron, 2003-tól 2013-ig.*

– A Holdbeli csónakos egész fantasztikus univerzuma bábszínházból születik meg, kiindulópontja egy Vitéz László-játék. Nagy élmény volt együtt dolgozni Valló Péterrel és a színészekkel, akik valamilyen hihetetlen alázattal vették ki a részüket a munkából – és csodálkoztak rá a bábszínház működésére. Szilárd Keresztes Dóra tervei alapján rakta át bábra azt a gyönyörű világot. Akkor kerültem máig



*Gigác Lacku.*  
R: Kovács Géza,  
T: Boráros Szilárd,  
játssza: Futó Ákos. 2009.  
Kabóca Bábszínház, Veszprém





Karácsony Puncsékánál. 2007. R: Kovács Géza, T: Boráros Szilárd, Játsszák: Csató Kata, Szívós Károly



tartó barátságba Szarvas Jóskával. Tényleg szép előadás született: a mostani Nemzeti Színháznak ez idáig a Holdbeli csónakos a leghosszabb szériája.

– *Amikor a vásári bábjátékról van szó, többnyire a gazdag múltra visszatekintő cseh, német hagyomány kerül elő – mint forrás és zsinórmérték. Kemény Henrik életműve iránt mintha mostanában, a halála után kezdene növekedni az érdeklődés – bár ez szinte törvényszerű jelenség. Fölmértük, hogy valójában ki volt ő?*

– Egy „vén kamasz”: se nem felnőtt, se nem gyerek. Az igazi bábjátékosok mindvégig képesek megmaradni ebben a „pánpéteri”, vitélzászlói állapotban – ahogy Heni is megmaradt. Tudod, mi a furcsa? Amikor Európa egyik legjobb bábszínháza, a cseh DRÁK Színház –, amelynek alapítója, Jan Dvořák kétszer is rendezett nálunk Kecskeméten – Petruska-játékra készült, a színészek előbb eljöttek Budapestre, hogy megnézzék, hogyan játszik Kemény Henrik vásári bábjátékot. A Kemény-Kormgut család egészen egyedülálló jelenség: három generáción át építették azt a tradíciót, amelynek letéteményesei most már mi vagyunk. Vitéz László a magyar színház-történetnek az egyetlen olyan jogfolytonos figurája, amely az 1800-as évek közepétől folyamatosan él, lélegzik, megújul. Nagyon izgat évek óta Heniék családrégénye is, Gimesi Dórával álmodozunk arról, hogy egyszer filmre kellene vinni. Bizonyos szempontból ugyanaz a tipikus közép-európai történet, amelynek egy változatát Szabó István megfogalmazta *A napfény* ízében. De micsoda téma fölfedezni azt az utat, amelynek során a kis zsidó cipész – aki a nagyapa – egyszer csak úgy dönt, hogy elszegődik vásári mutatványosnak, amiből aztán kultúrateremtő erő válik: megszületik a magyar színház-történet emblemikus figurája.

– *Miközben az igazgatói irodádban ülünk – és túl vagyunk a gratuláción: a napokban szavazott neked bizalmat újabb öt évre a Mesebolt élén a szombat-helyi közgyűlés –; szóval miközben az irodában ülünk, a szomszédban Lehőcz Zsuzsa és Takács Dániel vásári marionettjátékot tanul, mindjárt premier, Boráros Milada rendezésében. Az évad első felében pedig te rendeztél Vitéz László-játékot Takács Daninak. Az elásott kincs nagyon szépen, finoman mutatja meg, hogy a Kemény Henrik-hagyomány csak úgy őrizhető meg hitelesen, ha a játékos nem utánoz, legfeljebb*

*gyöngéden reflektál. Dani Vitéz Lászlója például „Heni keresztapámat” emlegeti az előadásban.*

– Magát a darabot is több Vitéz László-játékból állítottam össze, azt szerettem volna, ha a lelkünk mélyét megérintő Vitéz Lászlót ismerhetik meg ebben az előadásban a gyerekek. Rengeteg felvett megnéztünk, sokat beszélgettünk – abszolút tudatos törekvés volt, hogy ne utánozza például Heni jellegzetes hanglejtését, inkább önmagából építkezzen. Daninak sokféle tehetsége van, és csak remélni merem, hogy a sorjázó szerepei mellett meg fogja érezni a Vitéz Lászlónak a fontosságát – és tud majd élni azzal a lehetőséggel, hogy kapott a kezére egy ilyen figurát.

– *Boráros Szilárd Vitéz Lászlója is azért nagyon jó, mert nem egy az egyben másol: úgy autentikus, hogy közben „boráros-szilárdos”, azonnal fölismerhető.*

– Nagy kihívás a bábtervező számára, hogy meddig tartja meg a figurát hagyományában, és mikor teszi hozzá a saját kézjegyet: az arányokat jól eltalálni csak egy hajszálon múlik. Különbösen ez a Vitéz László pontosan Dani kezére készült, a paraván az ő magasságához igazodik, a szélessége az ő karjainak feszítvólságát veszi alapul. Minden nagyon személyes – másképpen egy ilyen előadásba nem is érdemes belevágni.

– *Bábművészként, rendezőként, a Kemény Henrik hagyatékát kezelő alapítvány kuratóriumának tagjaként mit gondolsz, mit kellene tenni azért, hogy tovább erősödjön – méltó helyre kerüljön – a Vitéz László-hagyomány?*

– A hagyaték megérdemelné végre az állandó, előadások befogadására is alkalmas múzeumot. Az alapítvány nevében el is készítettünk egy komoly koncepciót – hogy mi lesz belőle és mikor, ebben a pillanatban nem tudom megmondani. Jó volna aztán megszervezni, útnak indítani a piros sapkások fesztiválját – mondjuk Szombathelyen és Debrecenben, regionális kicsapongásokkal. De a legfontosabb, hogy Vitéz László valami módon bekerüljön az oktatásba – hogy minél többször találkozhassanak vele a gyerekek. Ez az alapja mindennek: aki gyerekkorában a játék örömén keresztül megismerkedik Vitéz Lászlóval, felnőttként is nagyobb eséllyel vesz bábót a kezére.



Pulcinella kertészkedik. R. Kovács Géza, T. Boráros Szilárd, Játsszák: Varga Péter, Pfeifer Zsófia, 2011.  
Zirány Színház, Hottó. Fotó: Németh Csaba Elek



## CHAPTERS FROM GÉZA KOVÁCS' TRAVELS

This is an interview with the puppeteer Géza Kovács, who is also director of the Mesebolt Puppet Theatre in Szombathely. He talks about his work in puppet theatre and, throughout, characterizes his relationship to puppetry as deep, unbreakable and beautiful. He first encountered puppetry at the Teacher Training College in Kecskemét, where he met László Báron. Later, he attended the National Puppet Theatre's Studio, but he didn't learn about fairground puppetry until he encountered Emőke Mészáros. Around 1987-86, he, János Pályi and László Rumi founded the *Maskarás* (Disguise) Ensemble. They performed fairground plays and other forms of street theatre. But it was thanks to Ildikó Kovács that Géza Kovács came to know and have such an authentic and profound exposure to fairground puppetry. Among the fairground plays he performed was one for a solo performer, *Vásártér* (Fairground Place), which included Vasilache. But together they also created a piece for adults, *Purgateátrium*, in which the German Kasperl, the Hungarian Vitéz László and the Romanian Vasilache met on three different stages. There they battled squalor, conquered greed and money and overcame power.

For Géza Kovács, fairground puppetry is an educational tool, but even more so an opportunity for building an essential relationship between a glove puppet and an audience. "There you are alone with two characters – one on each hand – and they're capable of transferring the strengths and abilities within you. You not only converse with them, but through them with the audience. We're talking about energy flowing back and forth. We're talking about a miracle. When you play with a glove puppet so organically, you are connected to the figure in the most direct way. You literally slip into it so that you transfer the pulsing of your blood, your heart's rhythm to it. A puppet will never let you down if you take care of it." Kovács carried on the traditions of fairground puppetry not only as a puppeteer, but also as a director, as puppet theatre director and since the millennium as a teacher as well. He directed *Petrushka* in Kecskemét, and with Jankó Schneider of Debrecen's Vojtina Puppet Theatre, he created the story and characters for *Batu Tá*. In Zalaegerszeg, he made fairground puppetry dramaturgy the basis for the Griff Theatre production of *Ördögsekér-sárkelep*. *Punch's Christmas* is a play for adults using elements from Punch and Judy plays. For the Ziráno Theatre in Hottó, he created the piece *Pulcinella Does Some Gardening*. On the differences between the Romanian Vasilache, the Russian Petrushka, the German Kasperl, the Italian Pulcinella and their Hungarian counterpart Vitéz László, he says: "For the most part, the European fairground puppetry struggle with the problems of everyday life – just like everybody. And then in comes this little guy with a red cap, Vitéz László, with his frying pan, and it touches a much deeper, atavistic layer in our soul. We all fear death, and he makes a joke of it. That is a quite astonishing difference. It's fantastic when you can overcome death one performance after another. You can mock demons and bash them on the head. It has a purifying effect on both puppeteers and spectators."



Képek *Az utolsó lakókocsi*  
(*Posledná maringotka*, 2008.)  
című filmből.

Fenn: Anton Anderle, Kemény Henrik,  
lenn: a Dombrowski család tagjai.



**Balogh Géza**

## AZ UTOLSÓ LAKÓKOCSI

**SZLOVÁK DOKUMENTUMFILM KÖZÉP-EURÓPA  
VÁNDORBÁBJÁTÉKOSAIRÓL**

Szomorú filmet készített Ida Hledíková-Polívková forgatókönyvíró, Richard Krivda operatőr és Peter Beňovský rendező. Azért szomorú film a Szlovák Televízió, a Barrandov Filmstúdió és a Szlovák Köztársaság Kulturális Minisztériuma támogatásával, a Furia Film Kft vállalkozásában készült *Az utolsó lakókocsi* (Posledná maringotka, 2008, 64 perc), mert olyan korszakot mutat be, amely végérvényesen a múlté. Vannak, aki megpróbálják visszaidézni, de a vándorbábjátékos életforma, amelyet a cím szimbolizál, soha többé nem tér vissza.

És erről a világról valójában akkor derült ki, milyen értéket képviselt, amikor már jócskán eljárt felette az idő. Hiszen fénykorában, a 19. század végén és a 20. század első felében ezt is – mint annyi más, később felfedezett kincset – jobb körökben lenézték, alantas szórakozásnak tekintették.

Rév István, az első állandó magyar művészi báb-színház megteremtője például így hirdette az 1941 márciusában megnyíló Nemzeti Bábszínháttal: „A Paprika Jancsi a Liget mulatsága. A salzburgi, müncheni, párisi bábjátékok már művészetet megközelítő mutatóanyagok. A Nemzeti Bábszínháttal tökéletes művészi élmény. Az első bábszínház felnőttek számára.” Ha Rév önbizalma némileg magyarázható üzleti fogással, a kapitalista szellemet messze ívben elkerülő „népi demokratikus” Mesebarlang első igazgatójának ugyanilyen göggel elhangzó szavai semmiképpen: „Az új bábszínházban nem holmi vásári komédiások játszanak, hanem hivatásos bábművészek.”

A pártállam illetékesei hasonló megvetéssel kezelték Közép- és Kelet-Európa többi országában is a vásári bábjátékosokat. *Az utolsó lakókocsi*ban megszólaló szlovák, cseh, kelet-német játékosokra ugyanaz a sors várt hazájukban, mint a Hincz családra a pesti

Városliget Vurstlijában, vagy Kemény Henrikre a Népligetben. Aztán jókora késéssel egyszer csak felfedezték őket. Amikor a „múltat végképp eltörölni” jelszava megváltozott, és kevésbé öntudatosan valahogy úgy hangzott, hogy mentünk, ami menthető.

Két szlovák vándorbábjátékos család, Dubskýék és Anderléék története foglalja keretbe a megelevenedő múltat, amelyben a drezdai Kurt és Uwe Dombrowsky, a magyar Kemény Henrik és a cseh Kopecký-Novák dinasztia leszármazottai vallanak örökölt hivatásukról.

A legpatinásabb ősókkal a legifjabb Matěj Kopecký büszkélkedhet, aki egyenes ági leszármazottja a híres Matěj Kopeckýnek (1775–1847). Kopecký legendás alakja jócskán ködbe vész. Nemcsak azt tartotta róla a fáma, hogy ő a legnépszerűbb cseh vásári marionettfigura, Kašparek szülőatyja, de a cseh nemzeti megújulás kiemelkedő alakjává nőtte ki magát a 19. század második felében. A jelenkori bábtörténet szerint pályájával kapcsolatban kevés a bizonyítható történelmi tény, és egy korszak fejlődésének több állomása összpontosul benne, de a hiedelem és az őt övező mítosz máig kiemeli őt a cseh vásári bábjáték gazdag történelméből. Kétségtelen, hogy nem ő egymaga alakította át az addigi népszerű cseh komikus bábót, Pimprlet az osztrák származású Kasperl édes testvérévé. Ennél hosszabb folyamat volt, amíg a bécsi bohózat nagyszájú figurájából a cseh vásári bábjáték máig élő alakja, a púpos, szabadszájú, nagyorrú paraszt lett, akit már Kašpareknek neveznek.

Matěj Kopecký színházát fia, Václav Kopecký (1801–1871) vette át, aki maga is hatvankét bábjátékot hagyott az utókorra. (Hogy az apja mennyit írt, megállapíthatatlan, a számtalan neki tulajdonított átdolgozás szerzősége meglehetősen kétséges.)

Az ő munkáját fiai és lánya, Arnoštka Kopecká (1842–1914) folytatta. A filmben megszólaló legifjabb Matěj Kopecký elmondja, hogy egyszer látta játszani azonos nevű nagyapját.

Mint Henryk Jurkowski összeállításunkban olvasható írásából is tudható, a német nyelvterület természetesen egy évszázaddal megelőzi Matěj Kopeckýt és kortársait, a Fink, a Dubský, a Kočka dinasztia marionettjátékosait. A filmben bemutatkozó német Dombrowsky család története azonban csak a 19. század elején kezdődik Johann Anton Kressig költő-táncos és marionettjátékos megjelenésével. Az ő leszármazottja Max Kressig, akinek unokája, Roswitha Sterl (1930) 1952-ben férjhez megy Kurt Dombrowsky villanyszerelőhöz, és két évvel később együtt veszik át a két család hajdani mesterségét: tradicionális vándorbábszínházat hoznak létre. Valójában a megörökölt felszerelés birtokában Kressig nagyapja egykori Künstler Marionetten-Spieléjét folytatják. Fiuk, Uwe Dombrowsky (1955) és felesége, Evelyn újabb színházat hoz létre a családhoz tartozó Bettina Fischerrel (1958) és Kerstin Wilhelmmel (1961); a 18. századi barokk népszínház nyomdokain haladnak tovább. Sajnos a film nem nagyon nyújt segítséget a nézőknek ahhoz, hogy a szerzteágazó család rokoni kapcsolatai világosak legyenek. A megszólalók bábjáték iránti rajongása és megszállott munkaszeretete azonban mindenért kárpótol.

Nem könnyű nyomon követni Dubskýék útját sem, pedig az ő történetük kevésbé ismert a nemzetközi irodalomból. (A *bábművészet világciklopediájában*, amelynek szlovák bábtörténeti fejezetét Ida Hledíková írta, csupán egy kurta felsorolásban szerepel a család neve.) 1992-ig Csehszlovákia szétválásáig mind a hazai, mind a külföldi szakirodalom mostohán bánt a „fiatalabb testvér” egész kultúrtörténetével, és azon belül színház- és bábtörténetével. Mai ismereteink szerint az első szlovák bábjátékos Ján Stražan (1856-1939) volt. Róla még Jurkowski alapos és részletes műve, *Az európai bábjáték története* (Dzieje teatru lalek I–III, 1970, 1976, 1984) sem tesz említést. Ezért sokszorosan súlyos mulasztás, hogy a nemzetközi érdeklődésre joggal számító vállalkozás alig segít eligazodni az előzményekben. Pedig Stražan az európai bábjátékszás jellegzetes repertoárja mellett (*Faust*,

*Don Juan*, *Brabanti Genovéva*) igaz hazafiként nagy figyelmet szentelt a fiatal szlovák drámaírodalomnak. Előszeretettel tűzte műsorára tovább a Monarchia többi nemzeti irodalmának igényes műveit. Komoly népművelői feladatot töltött be a szlovák anyanyelvű közönség körében. Őrá is igaz, amit Julius Fučík mondott Matěj Kopeckýről: voltaképpen az övé volt az első cseh és szlovák nemzeti színház.

Stražan munkásságát három család folytatja a történelmi Magyarország szlovákok lakta vidékein: Dubskýék, Nosálekék és Kuníké. Hogy Dubskýék bemutatása mellett döntöttek az alkotók, arra az épségben megmaradt lakóocsi és a patinás színpadi felszerelés mellett az a magyarázat, hogy a népes családból itt él közöttünk Maria Dubská, nagy idők nagy tanúja, aki élethivatásának tekinti az örökség gondozását, karbantartását. Csak azt fájjalja, hogy gyermekei már nem folytatják a család mesterségét. Pedig az utódok is a szép gyerekkort emlegetik. Nem a szegénységről, a nélkülözésekről beszélnek, hanem arról, hogy boldogok voltak, mindenük megvolt, amire vágytak. Megható nosztalgiával emlékeznek a csepűrágó mutatványos időkre. Stražan példáját követve Ján és Karol Dubský is Nestroy komédiáit, a híres lengyel-szlovák betyár, Jánošík történeteit, meg a cseh és szlovák irodalom klasszikusait vitte el a falvak népéhez. És azt a szokást is megőrizték, hogy a bábos családok nemzedékeken át egymás között házasodtak.

A legteljesebb élményt a megszólalók közül az öt portré tengelyében elhelyezett Kemény Henrik és a történetet záró Anton Anderle (1944–2008) vallo-mása nyújtja. Kemény Henrik rutinos nyilatkozó, és a rendező egy remekül megválasztott fizikai cselekvés-sorral biztosítja, hogy a család három nemzedékét bemutató összefoglaló ne legyen kényszeredett. Egy előadás után, amelyből láthatjuk a néger cintányéros-duó pompás bravúrszámát, bontani kezdi a színpadot, majd gondosan elcsomagolja a felszerelést, közben pedig kötetlenül mesél Salamon nagyapja vándorcirkuszáról, a Columbia Magyar Mechanikai Színházról, meg édesapjáról és a Népligetéről.

Anton Anderle az összefoglalás. Ő nemcsak játékában és minden idegszálában hordja az elődök játékkedvét, stílusát, műsorszámait és eredményeit,

de káprázatos bábgyűjteményében láthatók az egész európai és mindenekelőtt a szlovák vándorbábjáték megmentett, rekonstruált kincsei. Az ő felmenői is házasságok révén kerültek a vándorbábosok közé. A család története olyan, mint egy mese. A morvaországi Eva Kouřilová (1880–1969) feleségül ment a szlovák Michal Václav Anderléhez (1878–1935). Eva Kouřilová áva lány volt, és Ján Stražanék házában töltötte a gyerekkorát. 1919-ben rábeszélte férjét, hogy csatlakozzanak nevelőszülei társulatához. Az Anderle házaspár 1929-ig élt lakókocsiban és járta a szlovák vidéket. Közben négy fiuk született, akik közül kettő, Bohuslav (1913–1976) és Jaroslav (1916–1982) folytatta a vándorbábjátékos mesterséget. Bohuslav volt a „képzettebb” játékos, ő már nyolc éves korában fellépett Stražan előadásain, és kívülről fújta az egész repertoárt.

Bohuslav Anderle Anton édesapja. De a történet megszakad egy időre, mert a pártállam korifeusai 1955-ben elveszik a játszási engedélyét. Az indok: a gyermekek számára káros műveket játszanak. Ezek a művek: a *Faust*, a *Don Juan*, meg a vásári bábjáték többi klasszikusa. A döntés jogerős, fellebbezésnek helye nincs. Anton Anderle nem folytatja elődei mesterségét, polgári foglalkozást választ, és egészen a rendszerváltozásig nem gondol a gyerekkori emlékekre. 1989-ben aztán úgy dönt, hogy a családi örökséget, a lakókocsit meg a bábokat rendbe hozza, és maga is komédiásnak áll. Műsor-gondjai sokáig nincsenek, az ölébe hullott a Stražan és az Anderle család teljes repertoárja. A darabokat folyamatosan javítgatja, átigazítja, tömöríti, a hosszú párbeszédet lerövidíti és játékokkal helyettesíti, majd új produkciókat is létrehoz, többek között egy mulatságos cirkuszi egyveleget.

Hamarosan nemzetközi karriert fut be, beutazza a fél világot, nálunk is számos fesztiválon szívesen látott vendég. Fellép Kemény Henrik nyolcvanadik születésnapján is. Megígéri, hogy a századikra is eljön. A tréfán jót nevetünk, mert még nem tudjuk, hogy nem tartja be az ígését, három évvel később váratlanul meghal. Abban az évben, amikor *Az utolsó lakókocsi* elkészül.

A film végén Anderle vásári bábgyűjteményének kiállítását látjuk. A vendégek között ott van Mária

Dubská. Könnyes szemmel nézi a patinás mario-nettfigurákat. „Milyen gyönyörű!” „Jaj de szép!” – csak ezeket ismételteti meg hatottan. Mintha most döbbenne rá, milyen fontos szerepet töltött be ő is hazája kultúrájának ápolásában.

Nagyon fontos, nagyon szép és szívbemarkoló film. Az utolsó pillanatban született meg, amikor még meg lehetett örökíteni egy klasszikus játékkorona autentikus értékeit. Amikor még itt élt közöttünk Anton Anderle és Kemény Henrik. Sajnáljuk, hogy kevés részletet látunk az előadásokból, és nem mindig sikerül a játékosok legjellegzetesebb pillanatait megragadni. Kicsit több a kellelénél a nosztalgizálás, az elbeszélés, és ez időnként elnyomja a színház, a játék erejét. De a hiányosságokért kárpótolnak a múltat idéző figurák. És az emberek, a történet igazi hősei, öregek és kevésbé öregek, akik keresetlen egyszerűséggel emlékeznek szép hivatásukra. *Az utolsó lakókocsi* értéke túlmutat önmagán. Nem csupán bábtörténeti ereklyék kelnek benne életre. A film felidézi a keserves, szép és csúf 19. és 20. századot, ellentmondásokkal terhes közös történelmünket, zsörtölődéseinket, a mi egész sokat szidott és sok vihart látott Közép-Európánkat. Meg az ifjúságunkat, a szüleink, nagyszüleink ifjúságát.

Anton Anderle lakókocsijával





Képek Az utolsó lakókocsi című filmből a Dombrowski család színházáról, bábjairól és tagjairól





## SLOVAKIAN DOCUMENTARY FILM ON TRAVELLING PUPPETRY IN CENTRAL EUROPE

This study introduces the 2008 Slovakian documentary film *Posledná marigotka* (The Last Caravan), featuring the dynasty of a Czech, a German a Hungarian and two Slovakian puppeteers. The Slovaks are the Dubský family and Anton Anderle, the last of the Slovakian wandering puppeteers, who died a few years ago. The Dombrovskys from Dresden are represented, as is the descendant of the legendary Czech puppeteer, Matěj Kopecký. From Hungary, we are shown the work of the recently deceased Hungarian puppeteer, Henrik Kemény. The author, Géza Balogh, writes: "The author of screenplay Ida Hledíková-Polívková, cameraman Richard Kivda and Director Peter Beňovský have created a sad film. It was produced by Furia Film, Ltd. with support of the Slovak Television, the Barrandov Film Studio and the Ministry of Culture of the Slovak Republic. It is sad because it shows a world that has undoubtedly vanished. The things this world valued only became evident well after the fact. As so often is the case with treasures discovered late, people looked down on them in their golden age, that is the end of the 19<sup>th</sup> century and the first half of the 20<sup>th</sup> century, and considered them merely a form of lowly entertainment." This is a very important, very beautiful and heart-rending film. It was born at the last minute, at the time when it was still possible to hand down the values of an authentic form of the plays. We regret that only a few excerpts of performances may be seen, and it wasn't always possible to capture the most characteristic moments. There is a little more nostalgia than necessary, and sometimes the elemental power of the theater and the play are suppressed. But the people and the heroes of the story more than make up for this as they recount their fate and describe their beautiful profession with their straightforward simplicity.



Blasek Gyöngyi, Urbán Gyula, Balogh Géza és még néhány résztvevő a népligeti kettős emléktábla-avatáson.  
A fotókat az esemény szervezője, dr. Markus Gabriella készítette.

**Balogh Géza**

## A NÉPLIGET SZERELMESEI

2014. április 6-án kettős emléktábla-avatás zajlott a Népligetben, a hajdani Mutatványos téren. Lelkes „civiliek”, a Népligetet rendszeresen látogató kutya-tulajdonosok úgy döntöttek, hogy segítenek megőrizni Kemény Henrik bábszínháza és a Népliget tavaly elhunyt főkertésze, Pesti László emlékét. Gyűjtést szerveztek, és Baksa Györgyi pécsi keramikusművésszel megcsináltatták a képeken látható két emléktáblát, amelyeket a Főkert irodaépületének falán helyeztek el.

A Mutatványos téren ma már semmi nem emlékeztet az egykor volt csodákra: a céllövöldékre, a Műszínparkra (itt zajlott le 1942-ben a *Duda Gyuri* legendás bemutatója Major Tamással, Gobbi Hildával, Szendrő Józseffel), a barlangvasútra, a kuglipályára, az óriáskerékre, a Koller Cirkuszra, Szabó bácsi körhintájára. 2011. október 2-án éjjel – máig tisztázatlan körülmények között – leégett Kemény Henrik 1989-ben felújított Bódéja is. Heni (a nálam fiatalbábnak Heni bácsi) akkor kezdett el meghalni; másfél hónappal élte túl imádott bábszínháza pusztulását. Az ünnepség másik főszereplőjéről, Pesti Lászlóról ezt mondta: „Mindent tud a parkról. Már

ő is nagyon beteg. Testére az idő és a munka ráírta bélyegét. Igazi földmunkás keze van. Biztos furcsa figuráknak néznek minket, ha ketten sétálgatunk a Ligetben. Zöld kertésznadrág, barna svájcisapka, flaneling, általában gumicsizma, vastag lencsés szemüveg a Laci öltözete, én régi típusú kék munkaköpenyben, szürke farmerben, kék svájcisapkában, vastag, fekete keretes szemüvegben. Ő magas, hajlott hátú, én alacsony és sántikáló. Lassan szoktunk ballagni, fától fáig haladunk, beszélünk a régi szép időkről”.<sup>1</sup>

Most egymás mellett van az emléktáblájuk. Az összejövétel nem volt ünnepélyes. A meghatottságunkat igyekeztünk leplezni. Inkább nagyokat nevtünk. Az elcsendesedett és nyomtalanul eltűnt Mutatványos tér zsváját tizenvalahány kutya vidám hancúrozása segített felidézni. És közben beszélgettünk Kemény Henrikről, akinek a hamvai a jeltelen földben pihennek. Ha a lelke ott bolyong valahol a környéken, nyilván elégedetten nyugtázza, hogy a rá és kertész barátjára emlékező társaság milyen jókedvű.

A hely szelleme kívánja így.

## THE LOVERS OF NÉPLIGET

On April 6, 2014, a double plaque was dedicated in Budapest's Népliget on the former Mutatványos Square. Those honored were the great market puppeteer, Henrik Kemény, and his friend, the head gardener, László Pesti. Friends and colleagues of Henrik Kemény were present. A short report and a few photos of the event help recall this friendly get-together.

1 *Életem a bábjáték bölcsőtől a sírig*. Korngut-Kemény Alapítvány, 2012. 67. o.



Vásártér



Maskarás Együttes



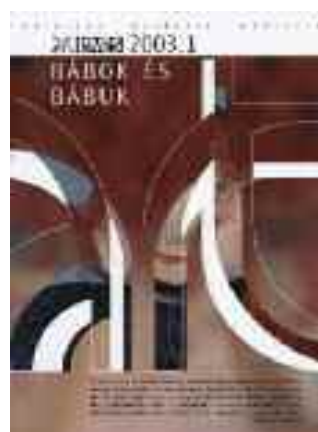
Vásártér

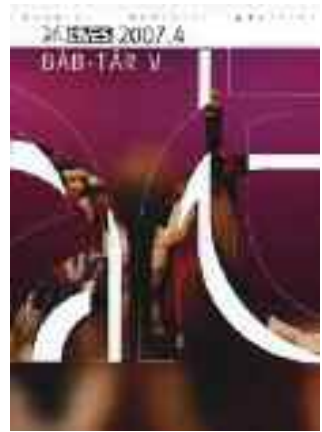


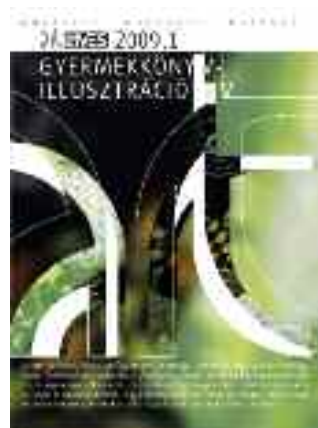
Weöres Sándor: Holdbeli csónakos. 2003. Nemzeti Színház

## MEGJELENT SZÁMAINK:

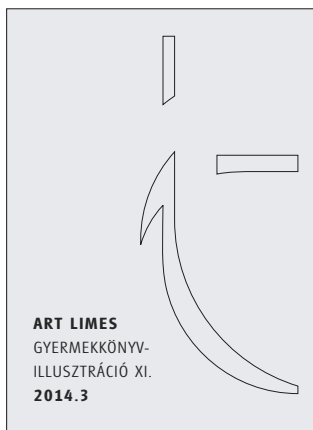
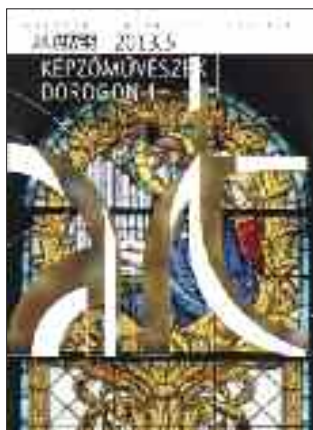
2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBUK (elfogyott)	–
2003/2. szám – A PASZTELL	495 Ft
2004/1-2. szám – DIKTATÚRA ÉS MŰVÉSZET I-II.	990 Ft
2004/3-4. szám – A GYERMEKKÖNYV-ILLUSZTRÁCIÓ I-II.	990 Ft
2006/1. szám – BÁB-TÁR I. (elfogyott)	–
2006/2-3. szám – BÁB-TÁR II-III.	990 Ft
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában	850 Ft
2007/2. szám – BÁB-TÁR IV.	650 Ft
2007/3. szám – Kihelyezett tagozat	850 Ft
2007/4. szám – BÁB-TÁR V.	850 Ft
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	850 Ft
2008/2. szám – Képzőművészek Esztergomban a 20. században	850 Ft
2008/3. szám – BÁB-TÁR VI.	850 Ft
2008/4. szám – ÜVEGSZOBRASZAT	850 Ft
2008/5. szám – BÁB-TÁR VII.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2009/3. szám – Wehner-Vernissage	850 Ft
2009/4. szám – BÁB-TÁR VIII.	850 Ft
2009/5. szám – Fémszobrászok Tatabányán	850 Ft
2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.	850 Ft
2010/1. szám – BÁB-TÁR X.	850 Ft
2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.	850 Ft
2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX.	
A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	850 Ft
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	1.000 Ft
2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	1.000 Ft
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	1.000 Ft
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	1.000 Ft
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	1.000 Ft
2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.	1.000 Ft
2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.	1.000 Ft
2013/5. szám – KÉPZŐMŰVÉSZEK DOROGON I.	1.000 Ft
2014/1. szám – KÉPZŐMŰVÉSZEK DOROGON NAPJAINKBAN	1.000 Ft
2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.	1.000 Ft



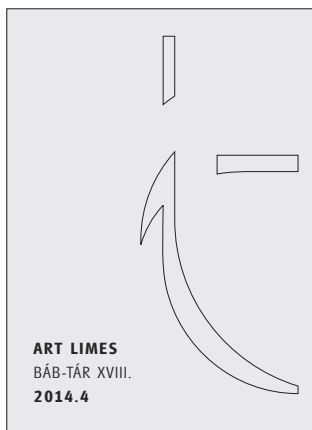








**ART LIMES**  
GYERMEKKÖNYV-  
ILLUSZTRÁCIÓ XI.  
2014.3



**ART LIMES**  
BÁB-TÁR XVIII.  
2014.4

**Folyóirataink megvásárolhatók:**

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy út 45.)
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPKER terjesztésében

**Megrendelhető:** Könyvtárellátó Kht., 1134 Budapest, Váci út 19.

Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége, 2800 Tatabánya, Esztergomi út 7. I/6.

E-mail: viragjeno46@gmail.com

**Honlapjaink:** [www.artlimes.hu](http://www.artlimes.hu); [www.limesfolyoirat.hu](http://www.limesfolyoirat.hu)