



### 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, nevetésszerűen 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 lekaparják 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 *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 közölte 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 legözöndölgő hősét, 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 moeurs 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 Şiganul (Cigány Vasziláké) neve alapján a 19. századra Vasilache lett. A két szereplő, amelyeket Şăineanu 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 szövegekonyvek is későbbre, 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 Păpuşarul (János, a bábos)* című írásában, a román bábjáték és a Karagöz közötti kapcsolatot pedig a *Laşii 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 játékat* 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 színhátság egyik megteremtője, a román dráma megalkotója (1821–1890)

15 Vicleim–Betlehem, Irozi–Heródes-játék





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 ládat” (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 szatirikus és politikus színház képviselői” (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, átörökölve 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 rákötődő 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 bábukát 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 Vasylache 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.

hogy a betleheemes tartozékeként 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 báb-művészetben 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

bábhasználattól 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 Țăndărică 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 közszeretnek 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 számlálni, 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 szövegvégéből 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.

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

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

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

Vaszi: Mi, te?

Pizsmogi: Hát a tojoltatási jegyzőkönyv!

Vaszi: Ezt nem értem.

Pizsmogi: 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?

Pizsmogi: Üljj ott le!!

Vaszi: Üljek le?

Pizsmogi: Olvasom.

Vaszi: Állj meg, állj meg!!

Pizsmogi: 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?

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

Vaszi: Te Pizsmogi! A tyúk nem írja alá?

Pizsmogi: 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, eszeségével 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, Gaiţa), *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 szeretnivalóságunkat 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 mutatónyosság 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.