

ART LIMES
BÁB-TÁR XXII.
2016.3

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS

1. BÁB ÉS HAGYOMÁNY • PUPPET AND TRADITION

- 5 Varga Nóra: Szilágyi Dezső és az egyik első magyar bábesztétika.
Az Állami Bábszínház felnőtt Kísérleti Stúdiója
| *Dezső Szilágyi and one of the First Hungarian Puppetry Aesthetics.*
| *The Experimental Studio for Adults of the National Puppet Theater*
- 11 Varga Luca: Hiánypótló amatőrök: ifjúsági bábegyüttesek és felnőtt bábszínház
a Kádár-korszakban (1969–1973)
| *Amateurs Fill a Gap: Youth Puppet Ensembles and Adult Puppet Theater in the Kádár Era (1969–1973)*
- 23 Hutvágner Éva: A kabaré és a bábművészet virágkora.
Szép Ernő *A hasbeszélő* című előadásának bábtörténeti jelentőségéről
| *The Golden Age of Cabaret and Puppetry. The Importance in Puppet History*
| *of Ernő Szép's Performance of "The Ventriloquist"*

2. BÁB ÉS BÁBSZÍNHÁZ • PUPPET AND PUPPET THEATRE

- 31 Guth Holda: „Tragédiának nézed? Nézd legott komédiának, s mulattatni fog.”
Az ember tragédiája bábszínpadon
| *"You See it as a Tragedy? Try Seeing it as a Comedy, and it Will Amuse You."*
| *The Tragedy of Man as a Puppet Play*
- 37 Sinka Judit: Tessék engem megmenteni! Avagy a „megcsukált” szörny
története a Vojtina Bábszínházban
| *Please Save Me! Or the Story of the "Deceived" Monster in the Vojtina Puppet Theater*

3. KITEKINTÉS • VIEW

- 43 Nina Malíková: Shakespeare a cseh bábszínházak színpadán
| *Shakespeare on Stage in Czech Puppet Theaters*



4. BÁB ÉS ANIMÁCIÓ · PUPPET AND ANIMATION

- 57 Tamara Constantinescu: Művésznek lenni elsősorban szabadságot jelent.
Interjú Cristian Pepino egyetemi professzorral
| *Being an Artist Primarily Means Having Freedom. An Interview with Professor Dr. Cristian Pepino*
- 71 Cristian Pepino: Maeterlincktől Argheziig.
Rövid betekintés az animációs előadás elméletének történetébe
| *From Maeterlinck to Arghezi. Insight into the History of Performance Theory in Animation*

5. MŰHELY · WORKSHOP

- 91 Ida Hledíková: A báb és közönsége az idő múlásával
| *Puppet and Audience in the Course of Time*
- 97 Lovas Lilla: Bábvilág: a játék babától a pupilláig
| *The World of Puppetry: The Play from Puppet to Pupil*

6. SZEMLE · REVIEW

- 109 Nánay István: Előre-hátra lapozgatva olvasandó! Balogh Géza bábtörténeti könyvéről
| *To be Read Forwards and Backwards! On Géza Balogh's Book on the History of the Puppet*
- 113 Nánay István: Gyöngyszemek gyűjteménye. A Kemény Bábszínház képeskönyve
| *A Collection of Gems. Kemény Puppet Theater's Picture Book*
- 119 Takács Ágnes: A gyermek- és ifjúsági színház, mint jelenség. Szabadkai bábkonferenciák
| *Children's and Youth Theater as a Phenomenon. The Subotica Puppet Conference*



Varga Nóra

SZILÁGYI DEZSŐ ÉS AZ EGYIK ELSŐ MAGYAR BÁBESZTÉTIKA

AZ ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ FELNÖTT KÍSÉRLETI STÚDIÓJA

Írásunk egy olyan alkotóval, illetve alkotóközösséggel foglalkozik, mely nemcsak hogy több évtizeden keresztül meghatározta a magyar bábjátást (mind formailag, mind tematikailag), valamint azt (ismét) nemzetközileg elismertté tette¹, hanem bábesztétikai alapvetései még ma is a magyar „művészi” bábjátás kiindulópontját jelentik, hatástörténeti szempontból megkerülhetetlenek.² Szilágyi Dezső 1958 és 1992 között töltötte be az Állami Bábszínház igazgatói posztját. Regnálását jelentős műsorpolitikai változtatásokkal kezdte, aminek bábesztétikai megfontolások képezték az alapját. A '60-as években pedig az Állami Bábszínházon belül létrehozta a felnőtt bábelőadás addigi fogalmát átértelmező Kísérleti Stúdiót.³ Az előadásaikban megjelenő innovatív játéknyelvi elemek mögött egy egységesnek tekinthető, tudatos bábesztétikai koncepció húzódott meg. Szilágyi Dezső bábelméleti alapvetéseit nem írta le összegző munkában (bár a hagyatékban fellelhető az erre tett kísérlet nyomai),

gondolatait elsősorban előadásain, rövidebb tanulmányain, nyilatkozatain keresztül, a róla szóló visszaemlékezések segítségével rekonstruálhatjuk. A '60-as évek második fele és a '80-as évek közötti időszakra sokan még ma is a bábszínház aranykoraként hivatkoznak.⁴ Ez a meghatározás nemcsak a vendégjátékok magas száma, a bábszínház egész országra kiterjedő tájelőadás-rendszere vagy Szilágyi Dezső határozott igazgatása következményeként születhetett meg,⁵ hanem az ekkoriban rendezett kísérleti előadások és a bennük megjelenő bábesztétikai fordulat miatt is. Ennek lehetőségét az teremtette meg, hogy a bábszínház a színházról folytatott diskurzusban meglehetősen periferikus státusszal rendelkezett, így a korszak kultúrpolitikája számára sem volt nagy jelentősége. Az Állami Bábszínház munkatársai így egy olyan kísérletező szellemi műhelyt hozhattak létre, amely a hagyományos kőszínházi előadásokhoz képest viszonylag nagy szabadságot élvezett.

1 A korábbi időszakokat tekintve vö. Orbók Loránd vagy Blattner Géza külföldi karrierjét.

2 A továbbiakban a bábszínház szót az Otakar Zich-i értelemben vett művészi bábszínházra alkalmazom, ezen elmélet kétféle bábművészetet különböztet meg. Az egyikben a bábok kicsinyített emberként lépnek fel, a bábszínház itt az „emberszínház” miniatűr mása (ez a típus főleg a népi és vásári bábjátékra jellemző). A másik típus pedig a magyar terminológiában nem feltétlenül szerencsés módon a „művészi bábszínház” nevet viseli. Benne a bábok külön ontológiai kategóriába eső entitások (nem pusztá tárgyak, de nem is emberek), ennek színpadi kihasználása a báb által előhívott komplex jelentésstruktúrák létrehozatalában rejlik.

3 A Kísérleti Stúdió létrejötte több szerencsés tényezőnek köszönhető, az egyik a frissen képzett színészek (és vizsgaelőadásaik), akikhez csatlakoztak a bábszínház alternatív, képzőművészetiileg és bábművészetiileg az addigiakhoz képest más irányt képviselő művészei. A Kísérleti Stúdió egyik (főként scenográfiai) előzményének tekinthető az Auróra, a későbbi ASTRA Bábegyüttes. (Passuth Krisztina szóbeli közlése)

4 Többek között pl. Szakály Márta, Selmeczi Elek, Balogh Géza. (Szóbeli közlésük, illetve Selmeczi Elek: *Világhódító bábok* Budapest, 1986. Corvina alapján.)

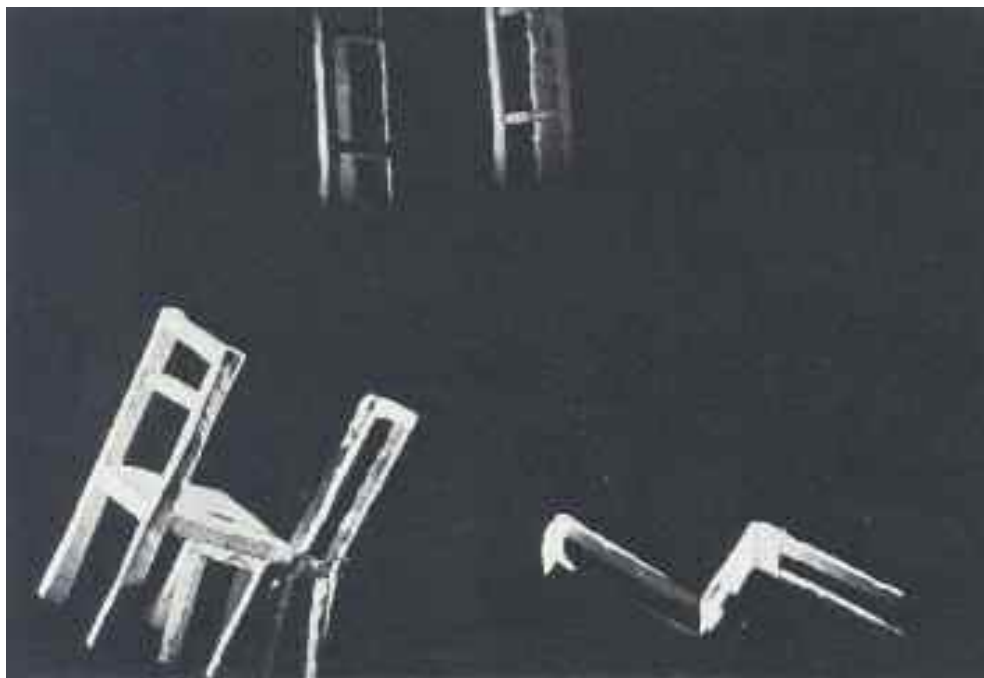
5 Szilágyi Dezső (1922–2010) az Állami Bábszínház igazgatója, dramaturg. 1952-től a Népművelési Intézet munkatársa, lektor és szerkesztő, számos bábjátékkal kapcsolatos tanulmány szerzője. 1958-tól az Állami Bábszínház igazgatójaként átszervezi a bábszínház társulatát és műsorpolitikáját, melynek következtében a bábszínház nemcsak az „ország népszínházává” vált, hanem kortárs szerzők, abszurd vagy groteszk, elsősorban felnőtteknek szóló darabokat is a repertoárjára tűzött.



Szegej Obrazcov és Szilágyi Dezső az Állami Bábszínház 30. jubileumi ünnepségén, 1978



S. Beckett: *Jelenet szöveg nélkül I.*, 1966. R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván. Állami Bábszínház



Szilágyi Dezső: *Székhistoria*, 1975. R: Szőnyi Kató, T: Schaár Erzsébet – Vízvári László. Állami Bábszínház

Koós Iván, 1962.

A Kísérleti Stúdió megalakulása egyrészt visszavezethető a társulat felduzzasztásának és professzionális bábszínészekkel való feltöltésének igényéhez, illetve a Bábszínészképző Tanfolyam létrehozásához.⁶ Másrészt a szakmai műhely létrejöttében meghatározó szerepet játszott az átszervezett társulat művészeti vezetése, amelynek tagja volt Szőnyi Kató főrendező,⁷ Bródy Vera és Koós Iván báb- és díszlettervezők, majd később Ország Lili tervező, Kardos G. György dramaturg, Láng István zeneszerző, Balogh Géza és Urbán Gyula rendezők. Szilágyi a rendezőhiány megoldása érdekében Balogh Gézát és Urbán Gyulát Prágába küldte tanulni. A Bábszínészképző Tanfolyam (nem hivatalos elnevezéssel Stúdió) azonban nem azonos a Kísérleti Stúdióval, mert míg előbbi egy képzési forma volt, addig utóbbi az Állami Bábszínház egy főként stúdiószínpadon játszó alkotóműhelye. Természetesen a kettő közötti kapcsolattól nem tekinthetünk el, hiszen a frissen képzett színészek nem az obrazcovi bábesztétika, hanem a francia, német, cseh és lengyel bábjátás alapvetéseit tanulták Szilágyi interpretációjában.

A Szilágyi-féle bábesztétika deklaráltan a moszkvai Központi Állami Bábszínház vezetője, Szergej Obrazcov bábesztétikáját vette mintaképül, ehhez képest pozícionálta saját elképzeléseit. Feltételezhetjük, hogy ez részben az adott politikai rendszer, a szocializmus nyomásának hatására történt, hiszen Obrazcov munkássága a bábos szféra számára „erősen ajánlott, követendő példa” volt, viszont Obrazcov hatása nemcsak a 40-es, 50-es, 60-as, 70-es évek szovjet propagandájának köszönhetően lehetett világméretű, hanem azért is, mert kortársai közül elsőként fogalmazott meg



egy egységes, a művészi bábjátékra vonatkozó bábesztétikai rendszert. Minthogy a Kísérleti Stúdió előadásai hagyományként tekintettek az obrazcovi bábjátékra, nem értelmezhetők másként, mint az obrazcovi játék-hagyománnyal szembeni kritikai számvetésként. Tanulmányomban ezért a Szergej Obrazcov által képviselt bábesztétika felülírásának kísérleteként tekintek a Kísérleti Stúdió előadásaira. Ezen főbb esztétikai irányváltásokat, melyeket Szilágyi is megfogalmaz elméleti írásaiban, az alábbi pontokban foglalhatjuk össze:

1. Obrazcov hasznosnak tartotta a stilizációt, hiszen az alkalmassá teszi a bábót a partikuláris szemben az univerzális színpadi megjelenítésére. Míg az emberszínházban a színész mindig egy sajátlagos, individuális testtel rendelkezik, addig a báb képes lehet például „az ember” közvetlen reprezentációjára. Obrazcov mégis szigorú határt szabott

6 Ahhoz, hogy a társulat mennyiségileg eleget tudjon tenni a tájolásokkal szemben támasztott elvárásoknak, illetve, hogy közben Budapesten alakulhasson egy kevésbé kommersz bábírányzatot képviselő szakmai műhely, ahhoz a társulat jelentős felduzzasztására volt szükség, illetve képzett rendezőkre és színészekre. Hogy biztosítsa a társulat képzett színészekkel való feltöltését Szilágyi 1959-ben megbízta Lévai Sándort és Balogh Gézát, hogy hozzanak létre egy önképzőkört (ekkor még csak a társulat színészeinek oktatott Sík Olga éneket, Szakáts Miklós színész-mesterséget, Ascher Oszkár pedig művészi beszédet). 1960-ban a Színház- és Filmművészeti Főiskola mintájára Szilágyi létrehozta a Bábszínészképző Tanfolyamot, amely kétéves volt, elvégzése után pedig a hallgatók nagy részét a bábszínház alkalmazta.

7 A főrendező nemcsak művészileg bizonyult jó választásnak, hanem azért is, mert politikai kapcsolatai révén több kellemtelen ügyet is el tudott simítani (férje Gáti György Aczél György főiskolai osztálytársa volt), valamint ő kezeskedett Szilágyiért, aki nem volt párttag.

a stilizációnak: a stilizáció célja nála a jelölő és jelölt közötti viszony közvetlenebb, így transzparensebb felmutatása volt, nem pedig a jelentésadás disszeminatív elbizonytalanítása. Szilágyi radikalizálta és kiterjesztette a stilizációs eljárást. Nála az nem a szemiozís megszilárdulásának, éppen ellenkezőleg, a jel felszabadulásának az eszköze. A néző a stilizáció révén hangsúlyosan társalkotói pozícióba kerül, az előadásnak már nincsenek olyan mozzanatai, amelyek az egyértelmű megfeleltethetőséget céloznák. Pl. a *Jelenet szöveg nélkül* abszurd, végletekig stilizált bábja.⁸

2. Lényeges különbség, hogy éppen a (derridai értelemben vett) logocentrikus gondolkodással való leszámolás eszközeként Szilágyi nagy (Obrascovnál jóval nagyobb) hangsúlyt fektetett a társművészetek bábelőadásba való bevonására,⁹ például nála jelent meg először a műalkotás mint báb a színpadon (lásd a Schaár Erzsébet szobrai alapján készült *Székhistóriákat*).¹⁰ A multimediális színházi előadásban nagy jelentőségre szert tevő képi, zenei stb. elemek ugyanis alkalmasak arra, hogy a nyelv evidensnek tűnő értelemfelmutató erejét relativizálják. (Ennek a folyamatnak pontos megfogalmazására lehet példa Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház* című művének egyik fejezete, Lehmann továbbmegy, a posztdramatikus színházban a szó deszakralizálódik, a szerző a wilsoni *audio landscape* fogalmából indul

ki,¹¹ ami egyfajta asszociációs teret hoz létre a nézők tudatában, miközben a szöveg szemantikailag érdektelen librettóvá, határtalan zajjá válik.)¹² Az igazgató a színház vélelmezett európai lemaradására adott válasza a „látványi metafora színházaként” definiált művészeti törekvés, amelynek többek között a zenés bábelőadások is képviselői voltak. Az 1976-os *Arcok és álarcok* a Kísérleti Stúdió első kifejezetten zenés bábelőadásoként meghirdetett előadásblokkja volt.¹³ 3. Végül, míg Obrascov csak a vígjátékot, a mesét és kabarét tartotta a bábszínpaddal összeférhető műfajnak, addig Szilágyinál a tragédia, a groteszk és az abszurd is megjelent színpadi minőségként, sőt az ironia színpadi megjelenését tartotta a báb-színpad egyik legfőbb sajátosságának.¹⁴

A '60-as és '70-es években a bábszínház valami olyasmit keresett, ami Európában egyedülálló, és ami az Állami Bábszínház védjegyévé válhat, ezek lettek a zenés előadások, illetve az abszurd és groteszk drámákat színpadra állító bábelőadások.¹⁵ Míg Magyarország nagy része a táj- és nagyközönségnek szánt előadásairól ismerte az Állami Bábszínházat, addig külföldön és a stúdiószínházba járó (főként diákokból álló) vékony közönségréteg számára ismert volt az az addigiaktól esztétikailag eltérő bábszínházi forma, melynek alapjait Szilágyi Dezső és a Kísérleti Stúdió fektette le, mely szemléletben talán éppen mostanság körvonalazódik egy újabb fordulat.

8 Bemutató: 1966. március 7, rendező: Szőnyi Kató

9 L. pl. Jacques Derrida: *Grammatológia*. ford. Marsó Paula, Bp., 2014. Typotex

10 Bemutató: 1975. április 16., rendező: Szőnyi Kató

11 „A színpadkép körül felépülő »auditív színpad« minden irányban intertextuális utalásokat nyit, vagy kiegészíti a színpadi anyagot zenei hangzás-, valamint »konkrét« zajmotívumokkal.” Hans-Thies Lehmann: *Textuális tájkép, a hangok színháza – Posztdramatikus színház*. ford. Kiss Gabriella, Bp., 2009. Balassi Kiadó, 177.

12 Uo., 177–179.

13 *Arcok és álarcok (négy zenei groteszk)*, bemutató: 1976. III. 5., Igor Sztavinszkij: *A katona története (Moralitás-játék 9 képben)*, rendezte: Szőnyi Kató, Maurice Ravel: *La Valse* (Pantomim-jelenet), rendezte: Szőnyi Kató, Ligeti György: *Aventures* (zenei groteszk egy képben), rendezte: Szőnyi Kató, Szergej Prokofjev: *Klasszikus szimfónia* (pantomim bábokkal és maszkokkal, egy felvonásban), rendező: Szőnyi Kató.

14 Szilágyi Dezső: *Néhány szó a bábjáték elméletéről*. 9, OSZK Színház-történeti Gyűjtemény Szilágyi-hagyaték, FOND 28.

15 Ere kiváló példa Mrozek és Beckett művein kívül az 1972-es *Bábuk és emberek II.*, Bemutató: 1972. január 14., Kosztolányi Dezső: *A szörny*, rendezte, Szabó István, Jean-Claude van Itallie: *Motel*, rendezte: Szőnyi Kató, Urbán Gyula: *Kompozíció*, rendezte: Urbán Gyula, Beckett: *Jelenet szöveg nélkül* (felújítás), Örkény István: *Az óbudai ikrek*, rendezte: Bánky Róbert, Gyárfás Endre: *Kís minta-szindarab*, Ligeti György-Szilágyi Dezső: *Aventures*, rendezte: Szőnyi Kató.

Felhasznált irodalom:

- Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon, A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*. Budapest, 2010. Vince Kiadó.
- Balogh Géza: *A magyar bábszínház és a politika a 20. században*. BÁB-TÁR XIII., 2012. január, 35–37.
- Balogh Géza: *Obrazcov két színháza*. BÁB-TÁR V., 2007/4.
- Beke László: *Schaár Erzsébet*. Budapest, 1973. Corvina Kiadó.
- Molnár Gál Péter: *Bábszínház történet*. In. *Bábszínház 1949–1999*. Szerk.: Balogh Géza, Budapest, 1999. Budapest Bábszínház.
- Henryk Jurkowski: *Aspects of Puppet Theatre*. Camberley, 2013. Palgrave Macmillan.
- Szergej Obrazcov: *Bábjátéktól a filmig*. In. *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Szerk.: Tarbay Ede, Budapest, 1979. Népművelési Propaganda Iroda.
- Szergej Obrazcov: *Az emlékezet lépcsőfokain*. Budapest, 1988. Európa Könyvkiadó.
- Szergej Obrazcov: *Hivatásom*. Budapest, 1954. Művelt Nép Könyvkiadó.
- Szergej Obrazcov: *Mi a báb? In. Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Szerk.: Tarbay Ede, Budapest, 1979. Népművelési Propaganda Iroda.
- Szergei Obrazow: *Von der Kunst des Puppentheaters*. In. *Puppentheater international: 50 Jahre UNIMA*. Berlin, 1980. Henschelverlag.
- Passuth Krisztina: *Koós Iván*. Budapest, 1984. Corvina Kiadó.
- Selmeczi Elek: *Világhódító bábok*. Budapest, 1986. Corvina.
- Szilágyi Dezső: *A bábjáték műfaji sajátosságai*. In. *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Szerk. Tarbay Ede, Budapest, 1979. Népművelési Propaganda Iroda.
- Szilágyi Dezső: *Az Állami Bábszínház három évtizede*. In. *A mai magyar bábszínház története*. Szerk. Szilágyi Dezső, Budapest, 1978. Corvina.
- Szilágyi Dezső: *A plasztikai elem szerepe a bábszínházban*. In. *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Szerk.: Tarbay Ede, Budapest, 1979. Népművelési Propaganda Iroda.
- Szilágyi Dezső: *Bábművészetünk*. In. *Bábtörténeti szöveggyűjtemény II. kötet*. Szerk.: Tarbay Ede, Budapest, 1978. Népművelési Intézet.
- Szilágyi Dezső: *Zene és bábszínház*. In. *Zene és bábszínház*. Szerk.: Szilágyi Dezső, Breuer János, Passuth Krisztina, Budapest, 1971. Zeneműkiadó.

További források:

Szövegeknyvek és fényképek és a Szilágyi-hagyaték dokumentumai az OSZK Színház-történeti Gyűjteményéből és a Budapest Bábszínház gyűjteményéből, újságcikkek az OSZMI Bábtárából

Interjúk:

Balogh Gézával, az interjú időpontja 2014. október 28.; Blasek Gyöngyivel, az interjú időpontja: 2014. november 5.; Kalmár Évával, az interjú időpontja 2014 tavasza.; Gyurkó Henrikkel, az interjú időpontja 2014 tavasza.; Passuth Krisztinával, interjú időpontja: 2014. november 6.; Szakály Mártával, 2014. október 30.

DEZSŐ SZILÁGYI AND ONE OF THE FIRST HUNGARIAN PUPPETRY AESTHETICS

This article is about an artist and an artistic community which defined Hungarian puppetry for decades and through which it became internationally recognized. Dezső Szilágyi's principles of aesthetic for puppet theater served as a foundation for Hungarian puppetry and remain so to this day. In the 1960s and 70s, puppet theaters were searching for something that would stand out in Europe. Szilágyi established the Experimental Studio within the National Puppet Theater. This group of artists, by consciously applying Szilágyi's aesthetic of puppet theater, developed their unique style of performances. Their approach eventually became the trademark of the National Puppet Theater. Their puppet plays, usually with musical accompaniment, always emphasized the absurd and grotesque in their performances.



A pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztivál plakátjai, 1969, 1971, 1973.



Varga Luca

HIÁNYPÓTLÓ AMATŐRÖK: IFJÚSÁGI BÁBEGYÜTTESEK ÉS FELNŐTT BÁBSZÍNHÁZ A KÁDÁR-KORSZAKBAN (1969–1973)

„A határ az amatőr és hivatásos között nem a színvonal kérdésében van! Ha az amatőrök megtalálják a maguk sajátos stílusát, ezzel válnak el a hivatásostól. S ez a stílus a társadalmi funkciójukból, sajátos körülményeikből fakad!”¹ A szenvedélyes hangvétellő kijelentés az 1969-es I. Pécsi Nemzetközi Bábfesztivál tapasztalatait tárgyaló, a Népművelési Intézet Művészeti Osztálya által közzétett módszertani levelében volt olvasható. Az állítás azt sugallja, hogy az amatőr bábjátszás a Kádár-korszak színházpolitikája a hivatásos szektorral egyenértékűként kezelte, míg hasonló szándék az élőszínház amatőrjei esetében nem érvényesült. (Igaz, a bábjátszás hivatásos szektora az Állami Bábszínház megalakításával csak 1949-ben intézményesült és tagozódott az állami színházak rendszerébe. Még inkább tűnik céhes működésűnek, mint a 19. századtól egyre professzionálisabb és mindinkább specializálódó színházak.) Ugyanakkor a kultúrpolitikai szempontból egyenjogúsítani kívánt amatőr bábmozgalomnak a Népművelési Intézet² szerint még fejlődnie kellett, ha a hivatásos bábművészet szintjére kívánt emelkedni. Ez feltehetően egy olyan esztétikai-stilisztikai ugrást jelentett volna, melyet az amatőr keretek között működő bábművészet társadalmi funkciójának kellett (volna)

meghatározni. Tehát nem öncélú, hanem funkcionális előadóművészeti területként tekintettek rá. Miből állhatott az amatőr bábművészet valós, illetve kultúrpolitikailag neki tulajdonított társadalmi funkciója, és milyen sajátos körülmények határozták meg? Ezeket a kérdéseket az OSZMI Bábtárában őrzött 1969-es I., és az 1973-as III. Pécsi Nemzetközi Felnőtt-bábfesztiválok vitanyaga³ alapján vizsgálom, kiegészítve az OSZMI Adattárában őrzött UNIMA levelezéssel.

Az amatőr felnött bábszínház sajátos körülményei

Az amatőr bábmozgalom helyzetéről és problémáiról a Művelődésügyi Minisztérium 1971. február 5.-i osztályvezetői értekezletén folytatott tanácskozást. A megbeszélésről a Népművelési Intézet Művészeti Osztálya 1971. január 7.-i keltezésű, *Az amatőr bábmozgalom helyzete és problémái* című tájékoztatója maradt fenn. Az elemzés mind a gyermek, mind a felnött bábcsoportokat – nem megfelelő módon – népművelési hasznosíthatóságuk szempontjából vizsgálta:

„A felnőttszempontok ezzel szemben mind a gyermekek, mind a felnött műsorok tekintetében fontos színházpótló szerepet töltenek be. Magyarországon ugyanis egyetlen hivatásos bábszínház működik.

1 MNL-OL-XIX-I-4-ff. 149. d. MM Színházművészeti Főosztály, *Módszertani levél az I. pécsi nemzetközi bábfesztiválról*, 1970, 11.

2 Az 1951-ben minisztertanácsi rendelettel megalakult Magyar Népművészeti Intézetet 1960-ban a művelődésügyi miniszter a 187/157. sz. utasításával Népművelési Intézetté szervezte át, mely az amatőr művészeti mozgalom és a népművelés ágainak szakmai-módszertani irányítását végezte. Az amatőr bábmozgalom is módszertani kiadványokkal segítette, valamint ellátta a hiányzó hivatásos szakemberképzést, illetve pótolni igyekezett a korban nem létező bábművészeti szövetséget és szakfolyóiratot is. Földiák András – Harangi László – Maróti Gyula: *A Magyar Művelődési Intézet ötven évének öt korszakáról*, http://epa.oszk.hu/01300/01306/00043/pdf/EPA01306_Szin_1996_01_02_002-007.pdf

3 MNL-OL-XIX-I-4-ff. 149. d. Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztálya, *A bábmozgalom helyzete és problémái*, 1971. január 7. 6.

Ezért csak helyeselni lehet, hogy az amatőrök igen intenzíven foglalkoznak a műfaji, művészi kísérletekkel, az új törekvésekkel, módszertani kérdések megoldásával, színházszerű előadások szervezésével. Így alakultak ki a nagy, rendszeresen szereplő vidéki együttesek, mint például a békéscsabai „Napsugár”, a pécsi „Bóbita”, a debreceni „Ludas Matyi” vagy a „Szegei Bábszínház” stb. Budapesten ennek a színházpótló szerepnek a vállalása megközelítően sem annyira fontos, mint vidéken, ezért természetes, hogy a jelentősebb fővárosi bábegyüttesek inkább a peremkerületeken dolgoznak. /Astra” – Pesterzsébet; „Orfeo” – Kőbánya./”⁴

Szilágyi Dezső, az Állami Bábszínház igazgatója már 1969-ben javaslatot tett a bábjátás Budapestcentrikusságának megszüntetésére. Az MM Színházi Főosztályának beadott javaslatában⁵ szorgalmazta, hogy a mamutintézmény kettéválasztása révén egy Országos Bábszínház jöjjön létre. Ez vidéki turnékkal kielégíthette volna az országos igényeket. Ilyen intézmény azonban nem jött létre, így a vidéki városokban és a budapesti peremkerületekben professzionális szinten alkotó amatőr felnőtt bábegyüttesekre maradt a rendszeres bábjátás biztosításának feladata. A kultúrpolitika által nekik tulajdonított legfontosabb szerep az elsődlegesen a gyermekközönséget megcélzó színházpótlás volt. Emellett a Népművelési Intézet elismerte az „amatőrök” professzionális szintű bábszínházi kísérleteit, módszertani tevékenységüket, bár előadásaikat nem színháznak, inkább csak „színházszerűnek” titulálta.

Az amatőrmozgalom kiemelkedő társulatai – a Napsugár, a Bóbita, az Orfeo, az Astra – azonban nem csak hiánypótlónak, hanem „exportképesnek” is bizonyultak. Szilágyi Dezső az UNIMA Magyar Tagozatának elnöki minőségében tájékoztatta Florence de Buouillane-t, az 1963-tól létező francia Quid

Enciklopédia sajtófelelősét az 1974-ben 15-20 – felnőttékből álló – csoportot számláló amatőr mozgalom legnagyobbjairól. Az Astra kapcsán kiemelte a „kizárólag zenével kísért műsoraikat”, és „egyéni módszerű, új technikájú színes árnyjátékukat”. A szintén zenés bábműsorokat előadó Bóbita fontos jellemzőjeként hangsúlyozta, hogy „műsoraikban a zenével való technikai, ritmikai, stílári kapcsolatot a döntő.” A Napsugárnak különösen repertoárja bizonyult sokszínűnek: bel- és külföldi szerzők bábdarabjainak átdolgozásával, irodalmi és zenei művek adaptációjával, valamint folklór műsorokkal jelentkeztek.⁶

Az Orfeo-t írta le technikailag a legrátermettebbnek, esetükben „nagy jelentősége van a látható és gesztikuláló kezeknek”, és stílusuk „legfontosabb alkotóeleme az élő test és báb egysége, képi, vizuális bemutatása.” Az óriásbábót egyetlenként alkalmazó csoport kifejezetten ifjúsági (tehát nem gyermek) profilú volt: „Az együttes a társadalmilag aktív ifjúsági korosztályt nyerte meg közönségül”⁷. A fiatalok társadalmi aktivitása, pontosabban annak hiánya, illetve politikailag megfelelő irányba terelése a korabeli ifjúságpolitika visszatérő problémája volt. Sem a KISZ, sem az ifjúságnak szánt színházi intézmények (mint a Budapesti Gyermekszínház, a Huszonötödik Színház) nem voltak sikeresek ebben a tekintetben. Az Orfeo színházfelfogása – a szövegközpontúság meghaladására való törekvés révén – a nyugat-európai alternatív színház kísérleteivel volt leginkább rokonítható. Ahogy Szilágyi Dezső is konstataálta, darabjaik „asszociatív képsorokkal, a térbeliség és vizualitás, a fények és a darabbal egybefort élőzene segítségével maga a produkció egésze válik tartalommal. Tehát a darabok építkezése inkább zenei vagy képzőművészeti építkezésre hasonlít, mint irodalmira”⁸. A levélben bemutatott amatőr felnőtt bábegyüttesek

4 A második, 1971-es II. pécsi fesztivállal kapcsolatban, bár az OSZMI Bábtráiban gazdag kisnyomtatvány anyag áll rendelkezésre, még nem bukkantam vonatkozó módszertani levelekre, vagy más értékelő anyagokra, emiatt nem tárgyalom.

5 MNL-OL-XIX-I-4-ff 149. d., *A bábmozgalom helyzete és problémái*, 4.

6 MNL-OL-XIX-I-4-ff 133. d., 2. tétel, Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztály, *Az Állami Bábszínház kettéválasztása*, 1969. szeptember 1., 2.

7 OSZMI Adattár, Dr. Szilágyi Dezső! Népművelési Intézetből dosszié, *Összefoglaló válasz a francia enciklopédia kérdéseire*, 1974. március 16. 1-5.

8 uo. 6-7.



A békéscsabai I. Nemzetközi Bábfesztivál plakátja, 1968.



Bartók Béla: *Cantata profana* – Apó figurája, 1967.
R, T: Lenkefi Konrád. Napsugár Bábegyüttes



Lenkefi Konrád próba közben



Lenkefi Konrád átveszi Szergej Obrazcovtól az 1968-as Nemzetközi Bábfesztivál díját



Bartók Béla: *Cantata profana*,
1981. R: Kós Lajos, T: Samu Géza.
Bóbita Bábszínház



Muszorgszkij – Emerson:
Egy kiállítás képei, 1973.
R, T: Kós Lajos.
Bóbita Bábszínház



Muszorgszkij – Emerson:
Egy kiállítás képei, 1973.
R, T: Kós Lajos.
Bóbita Bábszínház

közül az Orfeo elemzése a legrészletesebb, és az arány arra utalhat, hogy Szilágyi őket tartotta a leg-reprezentatívabbnak a francia bábos szakma és báb-színház-látogató közönség számára. Feltételezhető, hogy az Orfeo sokrétű műsorelemekből egybefort produkciói a bábjáték komplexitásában rejlő lehetőségek legteljesebb kihasználására törekedtek, és a bábjáték műfajában megvalósított összművészeti kísérleteik emelték őket a mozgalom élvonalába.

Miért voltak az amatőr mozgalom körülményei sajátosak, az amatőr lét olyan nehézségein túl, hogy a résztvevők csak munkaidejükön kívül foglalkozhattak a báb-színházzal, abból származó jövedelem nélkül? *A bábmozgalom helyzete és problémái* című elemzés szerint idetartozott a [nem kifejezetten színházépület-nek szánt – V. L.] művelődési házhoz kötöttség az évi pár ezer forintos szerény keret nyersanyagra és felszerelésre.⁹ Ez a műszaki-technikai feltételek hiányát is jelentette, mert ahogy az irat szerzője is megjegyezte „az az elv érvényesül, hogy a bábosok leleményesek, majdcsak megoldanak mindent maguk”¹⁰ és az alapvető technikai hiányosságok rontották az előadások színvonalát. Sajátos körülmény továbbá a képzés hiánya: az amatőr bábművészek nem a Színművészeti Főiskolán, hanem a tanárképző intézmények fakultatív szakkörein tanulhattak, és csak a megyei szakreferensek, tanfolyamvezetők és bázis-csoportvezetők [tehát nem az egyszerű társulati tagok – V. L.] jutottak el a központi bábjátékos tanfolyamra.¹¹ De gondot jelentett a rövid terjedelmű, a gyermekközönség figyelmét lekötő

bábdarabok hiánya is, mivel a szerzők oldalszám után kaptak honoráriumot.¹² A mozgalom „legfőbb erénye és vonzereje a sokszínűségben rejlett” technikai és tematikai értelemben is, ugyanakkor a rendezői koncepció hiánya és következetes véghezvitele problémát jelentett: „ezt tanulják meg a legnehezebben a bábo-sok, erre kell a jövőben hangsúlyt fektetni”¹³

Az amatőr felnőtt báb-színház „sajátos stílusa”: a kultúrpolitika esztétikai elvárásai

Az I. Pécsi Nemzetközi Bábfesztivál¹⁴ 1969. október 23. és 26. között rendezték meg. A már említett négy élvonalbeli együttes közül a pécsi Bóbita jelentkezett *A halász és a Hold ezüstje* című produkcióval, illetve a békéscsabai Napsugár a *Három miniatúrral*. Ezen a fesztiválon került sor annak a „sajátos stílusnak” a meghatározására, melynek révén az amatőrök a hivatásos báb-játékosokkal egy szintre emelkedhettek. Ez egy szakmai vita keretében történt, melynek csak összegzését ismerhetjük meg a Népművelési Intézet kiadványából. A szakmai tanácskozás nem lehetett konfliktusoktól mentes, hiszen az irat szerzője idéz egy felszólalót, aki a vita létjogosultságát is vitatta:

„A vita során elhangzott egy, szerencsére csak egyedi vélemény /és mentségére szolgáljon a felszólalónak, hogy nem aktív báb-játékos volt, /amellyel érdemes foglalkozni. Nevezetesen az, hogy árt-e a vita, a bírálat az amatőr csoportoknak? Szögezzük le azt a határozott tapasztalatunkat, hogy nem ártott, sőt!”¹⁵

9 uo. p. 7.

10 *A bábmozgalom helyzete és problémái*. 3.

11 „Pedig sok remek produkciót lerontott már egy rossz magnó, egy-két jó minőségű erősítő hiánya, a gyenge, primitív világítás, a technikai szakember hiánya, a szegényes anyagok, amelyekkel a bábok, díszletek készültek. Így az előadás a művészeti nevelésben kitűzött célját csak részben érte el, és rengeteg munka, fáradság ment kárba.” uo. 6.

12 uo. 8.

13 uo. 12.

14 uo. 16.

15 Résztvevői: Tavasz (Szombathely): *A bajusz*; Bagolyvár (Markaz): *Szamárszerelem, Szatirikus etűdök*; Egri Bábszínpad: *A kis herceg*; Orion (Budapest): *Eszenyőkomédia, Hetedik ecloga*; Szegedi Bábegyüttes: *Lüszysztrató*; Círóka (Kecskemét): *Daphnis és Chloé*; Bóbita (Pécs): *A halász és a hold ezüstje*; Napsugár (Békéscsaba): *Három etűd*; Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiója: *Motel*; Szörny; B. Kiss István (Budapest): *Magánszámok*; Zeller: A külföldi résztvevők: La Compagnie de l'Isle, Párizs, Franciaország: *X úr*; Kasztro Szafarov Színművészeti Főiskola Árný-és Bábszínháza, Szófia: *Péter és a farkas, Állatok farsangja*. A zsűri elnöke Jan Malik, az UNIMA főtitkára, tagjai: Maria Signorelli bábművész, Henryk Jurkowski bábtörténész, Szilágyi Dezső, Hollós Róbertné, a Népművelési Intézet főelőadója, dr. Borsos József, a helyi rendező szervek képviselőjében, valamint Váry Ferenc Erkel-díjas zeneszerző, zenetanár és Lévai Sándor a Magyar Televízió báb-és díszlettervezője voltak. MNL-OL-XIX-1-4-ff, 149.d. MM Színházművészeti Főosztály, *Módszertani levél az I. pécsi nemzetközi bábfesztiválról*, Népművelési Intézet Művészeti Osztálya, 1970. 6.

Az amatőrök ellenérzéseinek az oka talán az lehetett, hogy az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiójának előadásait nem értékelték, így minden egyenjogúsító kultúrpolitikai szándék ellenére érvényesült a hivatásos bábszínház és az amatőrök közötti aszimmetrikus viszony. A szervezők ennek ellenére úgy érveltek, hogy a vita demokratikus légkörű: „a műfaji kérdések legszélesebb, legrészletesebb elemzését ériük el, mégpedig nem ex katedra, hanem a fesztivál résztvevőivel közösen, aktívan és felelősségteljesen együttműködve.”¹⁶ A vita egyben kánonteremtő szándékkal is zajlott:

„A bábjátásznak, különösen a felnőtt bábjátásznak alig voltak hagyományai, műfaji kérdései közül számosak ismeretlenek voltak. Saját bőrünkön kellett – és kell sokszor még ma is – kikísérletezni, vitákkal tisztázni, hogy mi a jó, mi az, amit elbír, és mi az, amit megkövetel a műfaj.”¹⁷

A kultúrpolitikai cél az amatőr felnőtt bábjátászás „hivatalos” bábelméletének kidolgozása lehetett. Úgy tűnik számomra, hogy az alulról szerveződő mozgalom nyújtotta adalékokat a Népművelési Intézet felhasználta, látszategységben megvitatta, de a megszületett értékelő anyag inkább kategorikus imperatívuszokban fogalmazott, mint a művészi munkát segítő ajánlások szintjén. A résztvevőkre nagy nyomás nehezedhetett, mert a módszertani levél szerint „a fesztivált a tisztas középsszer jellemezte, a felnőtt bábfejztivál létjogossáágát azonban mindenképpen igazolta.”¹⁸ Komplex művészet-jellegénél fogva a bábprodukciónk értékelésében fontos szempont volt a dramaturgia, a zene és a képzőművészeti elemek egysége: ennek a követelménynek egyetlen előadás sem tudott maradéktalanul

megfelelni.¹⁹ Az Egri Bábszínpad *A kis herceg* című előadása a kifejező zene ellenére vontatott és unalmas volt, nem nyújtott színházi élményt, és a közönséget sem sikerült bevonni.²⁰ A történet kulcsszereplőjét, a Rókat megjelenítő bábu kivitelezését súlyos kritika érte: inkább egy mesejáték szereplőjére, mint szimbolikus figurára sikerült.²¹ Az egriek megelégedhettek a „közhely-róka”-jelzővel munkájukkal kapcsolatban, azt pedig nem magyarázták el nekik, hogy milyen az az „egyedi, soha nem látott róka,” melyet *A kis herceg* megkövetel. Az Orion együttesről pozitívumként jegyezték meg a társulat ifjúsági összetételét, az *Esernyőkomédia* kapcsán plágiumgyanú merült fel Yves Joly bábművész korábbi előadásával kapcsolatban, a *Hetedik Ekloga* viszont a bábszínpad adaptáció sikeres példájának bizonyult, mert nem a vers szó szerinti ábrázolására törekedett.²² A szegediek *Lüszisztratája* a Népművelési Intézet értékelése szerint képzőművészetiell ellentmondásosra sikerült, noha nem kevésbé ellentmondásos volt a produkció értékelése. Eszerint a síkbábok alkalmazásával nem sikerült az antik életöröm üzenetét közvetíteni, mivel „a kebles faros nők síkfigurák – ha szembe fordulnak, csak egy vonal látszik belőlük – így a jóízű irodalmi malackodás mozgási lehetőségei leszűkülnek.”²³ Más vonatkozásban viszont túl sok volt a malackodásból, ugyanis szemet bántó élménynek találtatott a férfi síkfigurák árulkodó naturalizmusa.²⁴ Az értékelés bizonytalankodásai mögött a „szocialista erkölcs” prüdsége húzódnhatott meg, és annak kapcsán, hogy a bábu stílizált jellege ellenére naturalista ábrázolásra is képes, a felnőtt bábjátászás és a színház képlékeny határai. A pécsi

16 *Módszertani levél az I. pécsi nemzetközi bábfejztiválról*, p.10.

17 uo. 10.

18 uo.11.

19 uo.11.

20 uo.14.

21 uo. 30.

22 „Egy gyerekrókat láttunk, nem pedig a mű egyik súlyos és meghökkentő filozófiai mondanivalóját hordozó bábót. Közhely-róka volt ez a piros filc báb, amely számos ismert darabban, valamilyen cselre készül: ellopja a csirkét, kacsát stb. Aztán persze pórul jár. Ez a darab azonban egyedi, eddig még soha nem látott rókát követel!” uo. 31.

23 uo. 34-35.

24 uo. 15.

Orfeo Bábegyüttes, 1971–72.
Felső sor: Herencsár András,
Szalma Jani, Tóth Éva,
alsó sor: Vollner Jutka, Kárpáti
Anna, Koltai Jutka, Farkas Mari.



Bóbita a jó értelemben vett kísérletezés UNIMA diplomával jutalmazott példájának bizonyult, mert szélesebb eszköztárral – élő szereplő beépítésével, keretjáték alkalmazásával – élt, de az értékelés óva intette az amatőröket a közvetlen átvételtől. Mesterkéltnek tartották azonban a Bóbitánál a magánhasználatot: a szereplői szöveget prominens hivatásos színészek tolmácsolták felvételtől.²⁵ A külföldi előadók közül a Compagnie de l'Isle, kafei életérzést megidéző *X urát* találta a legérdekesebbnek a bábos szakma. Többen ellenvéleményüket fogalmazták meg az elidegenedés báb-színházi ábrázolása ellen, de a hivatalos értékelés visszautasította a nihilizmus vádját, utalván arra,

hogy az elidegenedés témája már bevett az élő színház, az irodalom, a képzőművészet, sőt a zene területén, és most a bábművészetben a sor²⁶.

Az amatőr felnőtt bábszínház társadalmi funkciója

Az 1973. szeptember 26–30. között megrendezett III. Pécsi Felnőtt-bábfesztivál²⁷ alapkérdése a bábszínház társadalmi funkciójának meghatározása volt, és az egyes művészeti kérdések – bábszínházi dramaturgia, színpadi szerzők hiánya – megvitatása ennek rendelődött alá. A szakmai vita immár az UNIMA²⁸ Értékelő Bizottságán²⁹ belül zajlott, a résztvevő bábcsoportok bevonása nélkül,

25 „Néhol – és ezt le kell írni – szemet bántó „élményben” volt részünk. Távol áll tőlünk minden prűdéria, de higgyék el a szegediek, hogy nem volt humoros a látvány: nem jóízű kacagást, hanem groteszk ellenérzést váltott ki a férfi síkfigurák árulkodó naturalizmusa...” uo. 37.

26 uo, 44-45.

27 uo. 52.

28 Magyar résztvevői: Szitakötő (Tiszakécske): *Fehér Anna balladája*; Bóbita (Pécs): *Egy kiállítás képei*; Kemény Henrik (Budapest): *Az elátkozott malom*; Astra (Budapest): *Don Quijote*; Puskás László (Budapest): *Triptichon*; Círóka (Kecskemét): *Történet a szerelemről*; Orfeo (Budapest): *Cipolla bácsi bábszínháza*; Siva (Budapest): *Utazás Faramidóba*; Harlekin (Eger): *Gépszerelem és ébredés*; Játszunk együtt (Miskolc): *A halála táncoltatott leány*; Főnix (Salgótarján): *Kádár Kata*. http://www.pecsibabfesztival.hu/fesztivalok_resztvevoi/iii_nemzetkozi_felnottbabfesztival

29 A Bábművészek Nemzetközi Szövetsége 1929-ben alakult, 1957-ben Union International de la Marionnette néven újraalapították az UNESCO-n belül. Az UNIMA Magyar Központ 1962 óta tagja a szervezetnek, dr. Szilágyi Dezső megalapításától 2004-ig volt az elnöke. <http://www.unima.org/fr/centres-nationaux/annuaire-des-centres-nationaux/fiche-annuaire/annuaire/unima-hungary-unima-magyar-k/////2/#.V2gVdKLYtX0>



Don Quijote, 1973. R: Vizvári László, T: Ósz Szabó Antónia. Astra Bábegyüttes



Ember a Holdon, 1971. R: Koós Iván, Vizvári László. Astra Bábegyüttes



Az Astra plakátja

azok számosságára hivatkozva.³⁰ A magyarországi amatőr felnőtt bábszínház szerep meghatározása ezen a konferencián már az UNIMÁ-n belül zajlott, a felnőtt bábszínház általános, nemzeti kultúrákon felüli társadalmi szerepének meghatározását célzó diskurzushoz kapcsolódott. 1969-ben még arról tanácskoztak, hogy az amatőrök – színházpótló szerepük mellett – „társadalmi funkciója, hogy népművelési feladatot töltenek be” és hogy a szórakoztatás mellett a közönségre ízlésformáló hatást is gyakorolnak.³¹ Ez a felfogás a felnőtt bábszínház pragmatikus, haszonelvű felhasználását implikálta. Henryk Jurkowski 1973-as referátumában viszont már arra kereste a választ, hogy „melyek azok a szociális esztétikai és intellektuális sajátosságok, amelyeket a bábszínház nyújtani tud a közönségnek”.³² Jurkowski a magyar résztvevők közül az Orfeót, az Astrát és a Bóbitát emelte ki, mint e három sajátosság leghitelesebb közvetítőjét:

„Én a társadalmi problémák iránt elkötelezett színház pártján vagyok. Igen nagyra értékelem az Orfeo, az Astra és a Bóbita műsorát. Nagyra értékelem, az Orfeo drámai feszültségét, a gondolatok sűrítését. Szeretem a Bóbita zenei érzését, zenei ízlését, mely ideológiai tartalmat is hordoz. Szeretem az Astra finom jelzéseit, melyek azokról az emberekről szólnak, akik látszólag egy reménytelen küzdelemben is meg tudják valósítani elképzeléseiket, terveiket.”³³

A felnőtt bábszínház társadalmi funkciója makroszinten, a társadalmi problémák magas művészi színvonalon megvalósuló ábrázolása. Ez a felnőtt közönség tekintetében komoly drámai mondanivalót,

küzdelmek, létkérdések tárgyalását jelentette az UNIMA főtítkára szerint, aki úgy hitte, „a bábszínház részt tud venni a mai társadalom problémáiról szóló művészi vitákban.”³⁴ Szilágyi Dezső e referátumhoz kapcsolódva hangsúlyozta, hogy a bábszínház akkor éri el az előszínházzal való egyenértékűségét, ha könnyű műfajból – ahová Magyarországon elsődlegesen sorolták – a korszerű problémákkal foglalkozó magas kultúra társadalmi jelentőségű kategóriájába lép át.³⁵ Ehhez viszont Szilágyi Dezső szerint ezt a célt szolgáló bábdramaturgiára is szükség lett volna: úgy vélte, a közönség embersorsokat akar átélni a bábszínházban, és ennek kulcsa az emberi jelzésű báb. Hétköznapi cselekmény helyett parabolákban is lehet gondolkodni, ahogy azt az Astra, az Orfeo és a Bóbita tette.³⁶ A felnőtt közönség szempontjából tehát a stilizáltság volt a kulcs, mind a dramaturgia, mind a játékstílus tekintetében. A társadalmi problémákat a felnőtt bábszínháznak tehát úgy kellett felvetnie, hogy a témához kapcsolódó szimbólumokat is képezzen az előadás révén. Jan Malik, az UNIMA díszelnöke a fiatal felnőtt közönség szerepét hangsúlyozta a felnőtt bábszínház létjogosultsága tekintetében. Az ifjúsági közönség megnyerésében szerinte is alapvető volt a művészi minőség, és a fiatal közönség bábszínházi igényeinek megfelelés.³⁷ Ezek az igények feltehetően az aktualitás, a társadalmi problémafelvetés, a drámai cselekmény, a stilizált báb- és játékstílus lehettek. Az UNIMA későbbi, 1976-os 18. moszkvai, nemzetközi kongresszusán már külön szekciót szentelt a bábművészet társadalmi problémafelvető szerepének.

30 Vári Ferenc zeneszerző, Kovács Ildikó, a kolozsvári bábszínház rendezője, Koós Iván, az Állami Bábszínház tervezője, Hollós Róbert, a Népművelési Intézet főmunkatársa, Kurt Vandrei, a berlini Henschelverlag főlektora, Karl Schöder, az NDK UNIMA tagozat alelnöke, dr. Jan Malik, az UNIMA elnöke, Margareta Niculescu, a bukaresti Tjändărică Bábszínház igazgatója, Csonka Tivadar, a Pécsi Városi Tanács Művelődési Osztályvezetője, dr. Henryk Jurkowski, az UNIMA főtítkára.

31 OSZMI Bábtár, *Módszertani levél a III. Nemzetközi Felnőtt Bábfesztivál vitaanyagából*, Népművelési Intézet Vizuális Művészeti Osztály, 1973, 5.

32 *Módszertani levél az I. pécsi nemzetközi bábfesztiválról*, 12.

33 *Módszertani levél a III. Nemzetközi Felnőtt Bábfesztivál vitaanyagából*, 7.

34 uo. 9.

35 uo. 10.

36 uo. 10.

37 uo. 18.



Koós Iván *A fából faragott királyfi* egyik bábjaival, 1950-es évek

„A bábszínház és a mai társadalom problémái” szeció szerint, a bábszínház társadalmi funkciója a műfaj esztétikai jellegéből adódóan az alábbiakkal jellemezhető:

- „1. A báb nem a valóságot írja le.
2. A bábszínház mindig a társadalmi ellentmondásokkal foglalkozik.
3. Mindaz, amit teszünk, mindig egy magatartás, politikai állásfoglalás kifejezése, akár tudatos, akár nem.”³⁸

Ez az elképzelés kizár minden szórakoztató szándékot, sőt a társadalmi problémafelvetésen túllépve, társadalmi, egyenesen politikai indíttatású cselekvésre ösztönöz. Ez a szigorú, újbalos gondolkodást

idéző bábszínház-felfogás idegen volt a Kádár-korszak kultúrpolitikai pragmatizmusától. Az Orfeo művészetkonceptiója hordozott hasonló, társadalmi aktivitást célzó elemeket, és ezek hiteles képviselete problémás bábcsoporttá is tette a társulatot a korabeli kultúrpolitika számára.

Konklúzió

A Kádár-korszakban a magyar amatőr bábmozgalomnak színházpótló szerepe okán a kultúrpolitika kiemelt szerepet tulajdonított, és szemben az előszínház amatőrjeivel, látszólagos párbeszédbe is kezdett a szektorral. Ez a párbeszéd az amatőrök deklarált emancipálását célozta a hivatásos báb-

38 OSZMI Bábtor, UNIMA levelezés, Publication, 74-75-76 dosszié, *A bábszínház és a mai társadalom problémái*, dátum nélkül, 2.

színházzal szemben, és az ehhez szükséges önálló felnőtt bábszínházi stílus kialakítását kezdeményezte. Ám az értékelési standardot mégis a hivatalos intézmény teljesítménye és nem az amatőrök alulról szerveződő művészi értékrendje határozta meg, mivel az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiója fesztiválprodukcióit az értékeltek sorából kihagyták. Az egyoldalú párbeszéd miatt keveset tudunk az 1970-es évek amatőr bábszínházi mozgalmának önképéről.

Az amatőr bábszínház sajátos körülményei deprivált kultúrpolitikai státuszából következtek. Önálló képesséssel, szakfolyóirattal nem rendelkezett, a megyei költségvetésből feltehetőleg maradékelv alapján

részesült. A különböző bábjátékos fórumok, a Népművelési Intézet konferenciái, a bábjátékos találkozók csak átmeneti megoldást jelentettek. Az amatőr bábmozgalom társadalmi szerepét a népművelésen belül jelölték ki: ez fejeződött ki a „magunknak játszunk” versus „a bábos a közönségének játszik”³⁹ elvek ütköztetésében is. Szembetűnő, ahogy nőtt az amatőr felnőtt bábfesztiválok szerepe, úgy szorult háttérbe az amatőrökkel folytatott „párbeszéd”. A mozgalom élvonalát felhasználták ugyan az UNIMA által megfogalmazott társadalmi helyzet-értékelő szerep bizonyítására, de a struktúrán kívüli, bábszínházi esz-közű társadalomkritika „balos” és „rendszerellenes” jelzőt kapott a kulturális politikában.

AMATEURS FILL A GAP IN THE KÁDÁR ERA (1969–1973)

During the Kádár era, cultural policies led to a more active role for the Hungarian amateur puppet movement as a substitute for theater. At the same time, amateur actors became more involved with puppet theater. This dialogue was intended also to establish greater equality between professional and amateur puppet players. Amateur puppeteers received an increasingly important role in playing for children. Outstanding ensembles of the amateur movement, Nap-sugár, Bóbita, Orfeo and Astra, proved themselves as more than just substitutes for full scale theater, but also as “exportable” performers in their own right. This article examines the foundation of the cultural, political, and social functions of the amateur puppet movement. It also reviews material from the International Adult Puppet Theater Festival of Pécs from 1969 and 1973, stored in the OSZMI Puppet Archives.

39 *Módszertani levél az I. pécsi nemzetközi bábfesztiválról*, p. 20.



A Modern Színpad Kabaré bemutatójának színlapja, 1916.



Szép Ernő (1884–1953)



Szép Ernő: Antoni tanár úr. Antoni és bábja, Sz: Gellért Lajos. 1922. Színházi Élet, Angelo foto

Hutvágner Éva

A KABARÉ ÉS A BÁBMŰVÉSZET VIRÁGKORA

**SZÉP ERNŐ A HASBESZÉLŐ CÍMŰ ELŐADÁSÁNAK
BÁBTÖRTÉNETI JELENTŐSÉGÉRŐL**

A Kövér Béla Bábszínház 2003-as *A hasbeszélője*, majd a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának *Bábok* címen előadott 2012-es stúdió-előadása kis híján száz évvel az ősbemutató és a rá tíz évvel következő második előadás után veszi elő újra Szép Ernő *A hasbeszélő* című egyfelvonásos drámáját. A kétezer után keletkezett két előadás közös vonása a magány tragikus ábrázolása. A szöveg tisztán tragikus nézőpontja azért lehet érdekes, mert az 1912-es Nyugat-matinébeli előadás és az 1922-es, Andrássy úti Színházban tartott „második bemutató” a korabeli kritikai reflexió szerint a közönség humorosnak érezte a két előadást. Az egyfelvonásos dráma tragikus olvasata egyértelműnek tűnik a mai néző számára. A hasbeszélő Antoni professzor orfeumi magánszámának előadására érkezik a városba, az orfeuszszolga a hotelszobába kíséri. Antoni vacsora és borozás közben magányát enyhítendő saját bábjaival kezd beszélgetni, a beszélgetés azonban, ami a családi élet illúzióját hivatott felkelteni, félsziklik, az idill egy komor hangulatot árasztó látomássá alakul, amelyben Antoni legjobb barátja és felesége (mindketten az előadás bábjai) szeretők. Antoni erre rádöbbenve gyilkosság-gal fenyegeti őket, majd táncba ráncigálja feleségét, végül részegen egy széken ülve alszik el.

Szórakoztató, de nem vicces

Szép Ernő 1907-től kezdve 149 alkalommal szerepelt különböző kabarék műsorain az Alpár Ágnes-féle két kötetes gyűjtemény szerint (*A magyar kabarék*

műsora 1901–1944 és A magyar kabarék műsora 1945–1980). Ezen idő alatt lírai művek (dalok, chansonok, alkalmi versek, stb.) és drámái szövegek (jelenetek, tréfák, egyfelvonásosok, lírai játékok megjelöléssel) egyaránt megjelentek a színpadon. A kabaréirodalom a kezdettől szoros kapcsolatot tartott fenn a Nyugat folyóirattal és a szerzőkkel. Nagy Endre, „a magyar kabaré atyja”¹ a Nyugat 1909/17. számában egyenesen a Nyugat egyik rovatának nevezi újonnan megnyíló kabaréját, a Modern Színpad Kabarét. „...ez a színház az ő nyolcszáz földszintes ülőhelyével, mintaszerű kis színpadával voltaképpen ennek a folyóiratnak egyik törekvő rovata lesz. Bajosan van a 'Nyugat'-nak olyan munkatársa, akit már eddig is ne fűztem volna valamely irodalmi munkájával színházam programjába. És bajosan fog beférni színpadon hátsó ajtaján olyan író, aki nem bírt veleuszni a 'Nyugat' áramlatával.”² „A kabarék fél évszázadon keresztül [...] hetente nyíltak-csukódtak”³. „Mi legfiatalabbak, élünkön Babbitssal, Kosztolányival, Karinthyval, mohón siettünk a kabarének a színpadjára szórni édesebb könnyeinket, könnyebb sóhajainkat.[...] Elfájdul a szívem, hogy visszaemlékszem azokra az esztendőinkre, amelyekben a kabarét ápoltuk és ápolt a kabaré minket, húsz meg ötven meg száz koronás tépéseket rakva sebeinkre.”⁴ Az írók számára komoly keresetet jelentett az innen származó bevétel, hiszen a megírt számokért a kabaré előre fizetett. Szép Ernő *A magyar kabaré 10 éves antológiája* című gyűjteményes kötet előszavában többek

1 Szép Ernő bevezetője az Írók Kabaréja elé, OSZK-FOND 81/541.

2 Nagy Endre: Az „Új Színház”-ról, *Nyugat*, 1909/17.

3 Nagy Ildikó: Polgárosuló Színház a polgári Budapestben. In: *A tudománytól a tömegkultúráig: művelődéstörténeti tanulmányok, 1890–1945*. Szerk. Lackó Miklós. Bp., 1994. MTA TTI, 191–216. (Társadalom- és művelődéstörténeti tanulmányok; 14.) Idézi könyvében Molnár Gál Péter: *A pesti mulatók*. Budapest, 2001. Helikon Könyvkiadó, 345.

4 Szép Ernő bevezetője az Írók Kabaréja elé, FOND 81/541.

között kitér erre is. „Azt sem tudtuk, kérem, mi fán terem az a kabaré s kabaréköltők lettünk itt egy-néhányan olyan életkorban, amikor az ember éppen elhagyta az éhezést, mert megfogadták az embert egy szerkesztőségben és az embernek a versekért is fizetni kezdtek az úgynevezett folyóiratok. Az ember akkor öt forintot kapott egy versért. Ötnél többet, hattól egészet tíz forintig az ember csak jó hosszú mulattató alkalmi versezetekért kapott, ha minden héten vitte az ember szép rendszeren a Héthez. A költő gyönyörködnetni szeretné az emberiséget. De nincs emberiség, hanem közönség van. És a közönség többet kíván a gyönyörködésnél: jól akar mulatni. Már most itt lett ez a kabaré s tíz forintnál kezdte a fizetést. Emlékszem, az a vidéki színész-fiatalember bejött a szerkesztőségbe s zászalaja alá toborzott bennünket, akik versírásról voltunk ott nevezetesek. Szóval a kabaré megnyílt és jól ment, és tíz, tizenöt, huszonöt és a vége felé, a világbéke utolsó esztendeiben ötven pengő forintot kaptunk már a kuplékért, vagyis szövegekért vagy még szakszerűbben mondva: számért.”⁵ Emellett a kisebb dramatikus szövegeknek külön tarifája volt: „Kicsi darabokat adtak a kabaréban, nyolcat-tízet egy este, melyeket blüettnek, jelenetnek, színpadi tréfának, miknek neveztek. A kisebb darabokért huszonöt meg ötven forintot fizettek, a nagyobb darab darabonként száz, százötven és idővel kétszázötven forintot is lehetett kapni.”⁶ Szép Ernő esetében, mint általában is igaz a század eleji íróknál, a kabaréban elhangzó műveknek a beazonosítása is nehézkes, hiszen az előadott szövegeknek vagy szövegváltozatoknak gyakran nincs nyomtatott kiadása; azokat, ha nem versekről volt szó, több esetben csak kabaré-monográfiákban jelentette meg a szerző. Az újdonságot kereső közönség igényei miatt pedig (mint az *Antoni tanár úr* esetében), a szövegeket nehéz azonosítani a megváltoztatott, vagy éppen direkt felismerhetlenné tett címváltozatok miatt. Amennyiben a filológiai

kutatás nem jár eredménnyel a korabeli sajtó leíró jellemzése, szövegközlései által, vagy a kéziratok gyűjtemény segítségével sem lehet válasza bukanni, csak valószínűsíteni lehet az esetleges szöveg-egyezéseket.

A kabaré, azaz a „pesti szellemi csapszék”⁷, irodalomtörténeti elhanyagoltságának oka kereshető a kabarék történetének későbbi alakulásában. A színházi emlékezetben a kabaré főként, mint az abszurd vagy az avantgárd előfutáraként, vagy konkrétabb példát keresve, Ionescu vagy Brecht művészetének közvetlen előzményeként jelenik meg. „[A]z abszurd játékok jelentős hányadát, melynek dramaturgiájában – nem elméletében és világgképében – jelen van a kabaré groteszk lépésrendje, „blöd” évelődése a nagy dolgokkal, és az a képesség, hogy a normálisnak tűnő mögött fel tudja fedezni a képtelenséget, le tudja hántani a megszokás vakfelületét.”⁸

A kabaré, bár szórakoztató szándékkal jött létre, a mai ízlés értelmében nem nevezhető humorosnak vagy mulattatónak, és főként nem kizárólagosan „vidám” számok gyűjtőhelyének, ez csak a kabarék későbbi műsorpolitikájának válik, és csak részben, sajátjává. Szép Ernőnek a világháború ideje alatt született, vagy a tematikusan ezt megjelenítő szövegeinek kabarészámként való megjelenése jó példa lehet erre. A háborús borzalmakat megjelenítő szövegek közül több példa is akad: a *Két sebesült a színházban* és a *Kop-kop sebesült*, amputált kezű és lábú katonák szenvedését, testük deformációját és a normális életük folytatásának lehetetlenségét jeleníti meg. A drámai művek esetében a *Kis egér (Háborús élmény* alcímmel) a háború frontvonalában, egy tisztí fedezékben játszódik, háttérzaját ágyúdörgés és géppuskazaj adja, témája pedig a halál és a háború értelmetlensége, az élet veszendősége – egy egér elpusztításának és abszurd temetésének dramatikus keretében. Ennek a szövegnek a kapcsán jegyzi meg Réz Pál,

5 Szép Ernő: A magyar kabaré tízéves antológiája. Előszó. Budapest. 1918. Dick Manó.

6 uo.

7 Szép Ernő bevezetője az *Írók Kabaréja* elé, FOND 81/541.

8 Pesti kabaré 1945–1988, Megjelent a Vidám Színpad 15 éves jubileumára, Budapest, Színháztudományi Intézet, 1966. 6.

hogy „kifejezetten egy tragikus szituációt von be a lírai komikum külső mázával”⁹. Ezt a megfogalmazást általánosként is értelmezhetjük. „[A] kabaré hőskorát teljes, a mainál jóval szélesebb műfaji gazdagságban mutatja meg. Amíg a mai kabaré egyoldalúan verbális, szóviccekre, poénokra épül, addig a század eleji remekművekben teljes mértékben összefér a humor a nagyigényű társadalom- és jellemábrázolással.”¹⁰ A komorabb vagy éppen „illetlenebb” témákat a kabaré nem kendőzve, idealizálva, hanem a ma értelmezése szerint a legsúlyosabb realizmussal jelenítette meg. Humora, szórakoztató volta főként a tényleges cselekmény „fölött” futó apróbb részletek, helyzet- és jellemkomikum, szellemes verbális humor vagy verbális paródia kijátszásából eredhetett. „[E]sztétikája is eltér minden más színpadi műfajtól: komikumának szabályait, szerkesztési törvényeit, sőt a néző viselkedésének illemtörvényeit is nagyrészt az utca és a hétköznapi szerkeszti: éltető eleme a politika és a kisember „békaperspektívájának” tallalkozása, a hétköznapi fonákja, a közélet árnyjátéka.”¹¹ A pesti kabaré, „az a cukrozott epe”¹² napi közéleti eseményekhez (lásd: Szép Ernő *Aktuális strófák, Aktuális versek*) és politikához való közvetlen kapcsolódása, kendőzetlensége közismert. Emellett valóban a közbeszéd szabadságának kifejezéséeként is gondolhatunk rá, mivel „[k]ötőfék nélküli szájjal dalolt a szerelemről, a bérbe vehetőről, a gyermekáldás nélküliről, a társadalmon kívülről. Illetlen volt? Rendkívül illelen.”¹³

A hasbeszélő, Antoni tanár úr és a Bábok

Szép Ernő drámájának ősbemutatója 1912-ben, a Nyugat matinéján, délelőtt 11-kor a Vígszínházban volt. A *Magyar Színpad*, 1912. márc. 10.-i számában közölt színlap szerint a Szerémy Zoltán által rendezett egyfelvonásos kabaré: „Nyugat-matiné: kabaré

egy felvonásban”. Az előadásban a színészen kívül („Antoni tanár. A hasbeszélő: Hegedűs, Pincér: Kemenes, Orfeuszszolga: Szerémy”) szerepelt három báb, melyeket a főszereplő (Antonit játszó) Hegedűs Gyula mozgatott a színpadon, a jelenet cselekményének részeként. A Nyugat-matinékat a kezdeti időszakában – az egy szerző köré csoportosuló matinékkal szemben – vegyes összeállítású, több szerzőnek is helyet adó, színesebb műfaji skálán mozgó összeállítások jellemezték. Ezen a matinén egyszerre szerepelt az előadás a Babits-által előadott Dante-fordítással és F. Karnách Ilona a *Fajtája* című paraszt-tragédiájával. Főként ennek a matiné-eseménynek az összeállítása okolja azt, hogy a sajtó nem igen vesz tudomást a darab előadásáról és csak kis számban született kritika vagy előadásfotó a bemutatóról. A szövegek általában a másik bemutatót emelik ki, a *hasbeszélőt* pár mondat erejéig említik csak, amelyből az tűnik fel, hogy az előadásból a kritika elsősorban a humort hiányolta: „Tréfája nem elég csattanó...”¹⁴. „A hasbeszélő című komédia volt a matiné utolsó száma. Szép Ernő írta meg az ügyet és Hegedűs Gyula pazarolt rá fölösösen sok művészetet.”¹⁵.

Az ősbemutatót követő második előadásról, az *Antoni tanár úrról*, ami az Andrássy úti Színházban került színre 1922. szeptember 10-én, a Színházi Élet már idézett száma egy fotót is közöl. A cikk az előadást, „a költő szívének fájdalmas kis sanzonját”, ezt a „színdarabkölteményt” „Gellért magánjeleneteként”, tehát monodrámaként írja le, bár a „lírai játék” történetének elmesélése során mellékszereplőket is említ. Emellett viszonylag pontos leírást ad a dráma cselekményéről is. Az Andrássy úti Színház előadásán négy másik szöveggel szerepelt együtt az *Antoni tanár úr*. Móríc Zsigmond, Szenes Béla és Emőd Tamás szövegeit egy este mutatták be az Andrássy úti Színházban. A kabaré műsorának egészét

9 Szép Ernő: *Fiú, leány – Elfeledett drámák*. Szerk. Réz Pál. Budapest, 2006. Európa Kiadó.

10 uo.

11 *Pesti kabaré 1945–1988*. Bp., 1966. Színháztudományi Intézet, 5.

12 Kosztolányi Dezső: *Magyar kabaré. Nyugat*, 1915. II. 988. 1.

13 Molnár Gál Péter: *A pesti mulatók*. Budapest, 2001. Helikon. 346.

14 *Budapesti Hírlap*, 61. szám, 1912. március 12.

15 Nyugat-matiné, Művészet, irodalom. In: *Népszava*, 1912. március 12.

a dráma környezeteként foghatjuk fel, a létrejött előadás a többi műsorszámmal közösen alkotott egy estés előadást. Míg az 1912-es előadás a Babits-fordítással és F. Karnách Ilona paraszt-tragédiájával együtt jelent meg csupán, az 1922-es előadás a kritikusok által is említett szövegeken kívül további kabaré-számokkal volt övezve. A Békeffy László-konferálta estén Békeffy László *Jó ápolás ellen nincs orvosság* című tréfája, Gyöngyi Izsó *Három nap múlva meg fogsz halni!* című, szintén tréfa műfajával jelölt szövege, Móricz Zsigmond *Kapuzárás* című egyfelvonásosa után következett a Szép Ernő-darab, majd Emőd Tamás *Ó-Breton legenda* című összeállítás a régi francia szövegekből és dalokból, melynek zenéjét Szirmai Albert szerzte. Ezt követően Szenes Béla *A negyvenes lány* című vígjátéka, Karinthy Frigyes *Énekórja*, Lovász Márton *Honnan jó a fény?* című chansonja, Mihály István *Babám adieu*, Noiret Irén előadásában. További számok: Emőd Tamás *Egy lépésre* és *Anatómia* című száma (Szirmai Albert zenéjével), Zagon István *Kísértet*, Harmath Imre *Török história*, Petőfi Sándor *Szerelemnek rózsafája*, Emőd Tamás: *Zsan, the daily Bab* című művei mind Pallós Tivadar megzenésítésével kerültek színre.

Az 1912-es *A hasbeszélőt* és az 1922-es *Antoni tanár urat* többek között a báb és ember közös megjelenési módja köti össze, amely viszonyt a 2000 után létrejött előadások is kiemelik. Az évtized „új” bábszínházai, az 1910-ben indult Vitéz László Bábszínház és az 1917-ben indult Wayang Játékok, vagy a hagyományos ligeti bábjátékos technikát alkalmazó Columbia Mechanikai Színház számos innovatívnak nevezhető eleme mellett soha nem szerepeltetett bábjátékost és bábót egyszerre a színpadon. Az 1912-es és 1922-es előadások során azonban a báb mozgatója és maga a báb egyszerre vannak színen, valójában egy-egy önálló szerepet játszanak.

A hasbeszélőről átkeresztelt *Antoni tanár úr* előadása egy külön szövegvariánusra épít, ám a rendezés

alapotívumait tekintve hasonló elképzelés alapján kerül színre, mint az 1912-es ősbemutató: a két előadást humoros, inkább kacagató, mintsem tragikus kabarészámként értelmezték. A Szép Ernő-hagyaték részét képző drámaszöveg részben gépiíratos¹⁶, részben kéziratos formában maradt fenn. A nyilvánvalóan szöveggönyvként készült kézirat pár apróbb eltérést mutat a Nyugatban közölt változathoz képest – ám két igen jelentős, a szöveg egészét megváltoztató ponton eltér a Nyugat szöveggözlésétől és a későbbi előadások és szövegkiadások mindegyikétől. Mindkét részlet már a kéziratos oldalakon található.

A Nyugatban olvasható verzió szerint a „szerető” kitessekelő Antoni a darab végén „(betuszkolja az angolt a szekrénybe): Na, menj már. Szervusz. (Rázárja az ajtót.) Vigyázz a lépcsőn. (A szekrény előtt a lábával egyre halkabban dobog, mintha az angol lemenne a lépcsőn.)”¹⁷ A kézirat ezzel szemben ugyanezt a szituációt egy, a szöveg egészét teljesen átértelmező szerzői utasítással látja el. „Antoni: (Betuszkolja az angolt a szekrénybe) Na menj már. Szervusz. (Rázárja az ajtót) Vigyázz a lépcsőn. (Hallatszik, mikor megy lefelé a lépcsőn. Ez a színpad mögött egy mindig gyengébben kopogó bottal csinálódik)”¹⁸ A darabban mindaddig folyamatosan Antoni által leleplezett gesztusrendszer dől meg ezen a ponton: a hasbeszélő mindaddig látványosan maga mozgatta bábjait, maga adta hangjukat. A feltételezett viszony báb-barátja és báb-felesége között a saját képzelgése is lehetett, ám ezen a ponton a szerzői utasítás szerint a színpadon kívül képzik az Antoni által is mondott hangokat: a cselekmény Antoni képzeletén kívülre kerül az által, hogy a hang forrása nem lepleződik le a színpadon belül.

A másik eltérés szintén a kéziratban lévő változathoz vezet: a Nyugatban a következő változat jelent meg a dráma utolsó motívumaként: „A kutyafáját! De jó kedvem van! (Valami régmódi valcert kezd füttyülni.) Gyere szívem, táncoljunk egyet, mint a régi szép időkben. (Felugrik, felkapja a nőt, esetlenül

16 Szép Ernő: *A hasbeszélő*. Original, Bárd Ferencz és testvére, zene és színpadi művek kiadóhivatala, Budapest, OSZK. Kézirattár, FOND 81/563.

17 Szép Ernő: *A hasbeszélő*. *Nyugat*, 1912. 6. szám.

18 Szép Ernő: *A hasbeszélő*. Original, Bárd Ferencz és testvére, zene és színpadi művek kiadóhivatala, Budapest, OSZK. Kézirattár, FOND 81/563.



Nagy János – Szép Ernő – Böcs Attila: *A hasbeszélő*, Sz: Altorjai Tamás. 2003. R: Böcs Attila, T: Matyi Ágota. Kövér Béla Bábszínház, Szeged

keringőzni kezd vele, füttyülve, az asztal körül. Odaodaszórtja magához, megcsókolja, érthetetlen becéző szavakat súg a fülébe, egyre fáradtabban vonszolja a nőt, feldönt egy széket s lihegve lehanyatlik a székre. A nő az ölében ül, a hasbeszélő boldog mosollyal cirógatja, lehunyja a szemét, egyre halkabban dúdol magában, a nő lehanyatlik az ölében, a feje a földre csüng. A hasbeszélő hortyogni kezd. A függöny összemegy.”

Ám ez a „nyugatos” zárlat a kézirat szerint csak egy, a színész által választható befejezése a drámának, ott ugyanis ez olvasható: „Részeg táromlyogás lesz a táncból, nekiütöknének az ágynak. Ott megáll Antoni, egész mámorosan magához öleli a nőt, beszél hozzá: te, te...hogyan szeretlek téged te...egyre erősebben szorítja – egyszerre a báb derékban kettétöri és kétfelé lóg le Antoni karjáról. A hasbeszélő kinyitja a karját, csodálkozva s szomorún nézi az eltört bábót.) Függöny.

Megjegyzés: Ha az előadó színésznek jobban tetszik, úgy alakíthatja a végét, hogy a hasbeszélő rövid, csámpás tánc után elfárad, visszaül az asztalhoz a nővel, a nőt az ölébe veszi, liheg, töröli a homlokát a [...] zsebkendővel, azután szerelmes

szavakat suttog hozzá és eközben karján a bábuval, csöndesen elalszik. A báb az erőtlen karról lehanyatlik és a feje a földre lecsüng.”

A Nyugat-matinén tartott előadás természetesen a Nyugat szövegkönyvét vette alapul előadásához, az 1922-es Andrassy úti Színház viszont (ha hihetünk a Színházi Élet leírásának), kissé megváltoztatott dramaturgiával, egy mellékszereplő visszahozásával a kézirat első befejezését vitte színre. „Pár pohár bort lehajt, illúziók szállnak a lelkére, azt hiszi, hogy otthon ül, családja körében, táncra perdül az egyik babával és amikor a legboldogabbnak hiszi magát – a táncoló babának leesik a feje. Félrebeszél szegény tanár úr: hol a boldogság, hol a családi tűzhely, hol van egy szív, egy igazi forró, érző szív...Szétdobálja az álnok, csaló babákat, a nagy zajra berohan a pincér: Mit parancsol tanár úr? – kérdi.

Egy szívet, egy szívet! – zokog fel Antoni mester lelkének végső fájdalomában.”¹⁹

A leírás folytatásában olvasható, hogy az Antonit játszó színész a patetikus felkiáltásokat követően elterül a padlón, a záróképben ráereszkedik a függöny.

19 Móricz Zsigmond: Szép Ernő, Szenes Béla és Emőd Tamás – premier egy este. In: *Színházi Élet*, 1922. szept. 17. – szept. 23-ig. 10. o.

Nagy János – Szép Ernő – Böcs Attila: *A hasbeszélő*,
Sz: Altorjai Tamás. 2003. R: Böcs Attila, T: Matyi Ágota.
Kövér Béla Bábszínház, Szeged

Korunk hasbeszélője

A Kövér Béla Bábszínház 2003-as előadása Nagy János átíratában „vidám opera bábokkal” műfajmegjelöléssel élt. A Böcs Attila-rendezte *A hasbeszélő*ben nemcsak, hogy nyílt színen mozgatták a bábokat, de (bár fekete-színházi keretek közt) jelen volt pár bábszínész, akik a bábok mozgató-sáért és hangjáért felelősek voltak Antoni mellett. A Kövér Béla Bábszínházban előadott egész estés darab első felvonásaként Muszorgszkij *A mutatványos* című zenei pamfletjét adták elő, mint Antoni orfeumi előadását. „A bábok úgynevezett pálcás bábok, amelyekről a szünetben leszereltük a kézmozgató pálcát és mintegy bunraku bábként mozgatták a fekete ruhába öltözött színészek a második részben.”²⁰ A két felvonás értelmezése a bábok „életre kelésének” története: az első felvonásban az Antoni által mozgatott előadás képeiként jelennek meg a figurák, a bábok intim, hotelszobában való önálló (nem Antoni által való) mozgásának látványa az előadás alapvető gondolata.

A 2012-es előadás *Bábok* címmel a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulatának stúdió-előadása, melyet Bessenyei Gedő István rendezett. Az Antoni szerepét játszó színész mozgatta a bábokat, az előadásfotók és a színikritikák szerint nyomasztó, komor összképet festett. A dráma bábdramaként való értelmezése a magány tematikáját is árnyalja, hiszen a báb és bábjátékos viszonyát helyezi a szöveg középpontjába. Antoni, aki bábjáival az asztal köré ül, és borozgatás közben eljátszsa-eljátszatja velük azt, hogy azok a családja és barátja, a bor elfogyasztásával és az idő előre haladtával folyamatosan elveszíti a kontrollt a bábjai fölött. A báboknak mintegy véletlenül előlétele, Antoni akaratának ellentmondó személyisége lesz.



A kezdeti szerepükből egyre inkább ki-kitörnek, ami Antoni felesége – a női báb – és a barátja – az angol báb – közötti viszonyban csúcsozódik ki. A bábszínház mai értelmezésébe illeszkedő folyamatok kezdeteként lehet számon tartani a századelőt. „Az új színházi koncepciók hatására az európai bábszínház a színházi konyha feltárása irányában és így a bábok animátora felé nyitott.”²¹ Jurkowskí a mai bábszínház esztétikai alapelveit többek között

²⁰ Kövér László szóbeli közlése

²¹ Henryk Jurkowskí: *Az európai bábjáték találkozása a világ bábkultúráival*. UNIMA Konferencia, 2001. OSZMI, gépirat.

a bábtechnikák használatából vezeti le – és a fentiek szerint fontosnak tartja kiemelni, hogy a modern bábművészetnek a napjaink bábművészetének esztétikájához vezető elgondolása Európában „a színházi konyha” leleplezésének színre vitelével kezdődik. A talán keleti bábművészeti hatáson alapuló, de mindenképp arra emlékeztető, a játékos és bábja viszonyára rákérdező bábhasználat közös mind a négy előadásban. A közös színpadi jelenlét mikéntje

mai bábszínházi gondolkodásunk egyik fő kérdése: visszamenőlegesen szükségessé válik tehát megtalálni azokat az előadásokat, ahol a bábfigura egy, a színész testével egyenrangú színpadi jelként jelenik meg. A magyar bábtörténet számára tehát egy igen fontos, máig tartó folyamat igen lényeges forrása lehet a feltáratlan, kevésbé dokumentált kabaré-előadások halmaza, és igen különös, korát megelőző előadása a két Szép Ernő-bemutató.

Szép Ernő: *Bábok*, 2012.
R: Bessenyei Gedő István.
Szatmárnémeti Harag György Színház,
F: Végh Balázs



THE GOLDEN AGE OF CABARET AND PUPPETRY

Most of the interpretive devices used in today's puppet theatre date from the beginning of the 20th century. One of the seminal events was the premiere of Ernő Szép's one-act play, *The Ventriloquist*. This took place in Budapest's Vígszínház in 1912, a matinée sponsored by the journal *Nyugat* (West). This and other little known, barely documented cabaret performances of pieces by Ernő Szép are important in Hungarian puppet history and were far ahead of their time. The article that follows is an analysis of old and new performances of *The Ventriloquist*. A later performance, on September 10, 1922, changed the title to *Mr. Antoni* and took place at the Theater on the Andrassy Avenue. Then, in 2003, a little less than one hundred years after its premiere, the same play was performed at the Béla Kövér Puppet Theater and then later in 2012 by the György Harag Ensemble at the Északi Színház in Szatmárnémet with a new title, *Puppets*. All four performances made use of the device in which puppets question the relationship between the puppeteer and his/her puppets. Puppet and puppeteer appearing together on stage has become a major method in the puppet theatre today, and, by means of their simultaneous physical presence on the stage reflects modern questions about the relationship and possible equivalence of puppet and puppeteer.



Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Nyitójelenet: Beratin Gábor. 2014. (felújítás) R: Garas Dezső, T: Balla Margit. Budapest Bábszínház



Az ember tragédiája, Konstantinápoly – Sz: Kovács Judit



Guth Holda

„TRAGÉDIÁNAK NÉZED? NÉZD LEGOTT KOMÉDIÁNAK, S MÚLATTATNI FOG”

**„...Bűbájat szállítok reátok,
És a jövőnek végeig beláttok
Tünékeny álm képei alatt...”**

Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményét tüzte ismét műsorára hosszú szünet után a Budapest Bábszínház. A Garas Dezső rendezésében újraértelmezett színpadi produkció Madách Imre egyik londoni ötletéből kiindulva konstruálta meg a tragédia bábos változatát. A szerző a saját jelene számára tükröt tartó londoni színben ábrázolja a bűnbeesés történetét vásári bábjáték formájában, mely belső tükröt a rendező felnagyítva a bábszínházi produkció külső keretévé avanszálta. Ennek eredményeképp a dráma keretszínei egy vurstliba kerültek, ironikus felhanggal gazdagodva és reflektálva a színpadon a bábszínház sajátosságaira is, hiszen bábszínházat látunk a bábszínházban.

A bábszínház természeténél és adottságainál fogva különösen alkalmas a bibliai történetben gyökerező események feldolgozására, a tragédia által felvetett legfőbb kérdések vizuális megjelenítésére. A marionett nem ura önmagának, egy nála erősebb és hatalmasabb kéznek köszönheti létét, amely kézből kiszakítva zsinórjait álmodhat ugyan magának szabadságot, de a bábszínház nézői pontosan látják, hogy csupán gazdát váltott. Egy másik, kegyetlen kézbe került. Már nem az Úr, hanem Lucifer mozgatja a szálakat, akinek a hatalmát nem a szeretet irányítja – az ember nem is az ő teremtménye –, hanem az ember léte ellen irányuló pusztító szándék. Ádám és Éva bámmenyire is igyekeznek befolyásuk és uralmuk alá vonni az eseményeket, be kell látniuk, hogy nem független lények, lázadásukkal végérvényesen kiesett kezükből az irányítás. A súlyos, filozofikus kérdéseket felvető mű számára egyedülálló feszültséget ad a mondanivaló és a vásári komédia műfajának különbözőségéből

fakadó ambivalencia. Az egész előadás során folyamatosan megnyilvánuló ironia következtében a darab üzenetének súlya szintén feloldást nyer, de teljesen nem tűnik el, fokozva a befogadás kettségét. A szereplők gunyoros, néha paródiába forduló megjegyzései, az ironikus ábrázolásmód egy olyan külső perspektívát kölcsönöz a néző számára, amellyel szinte a darab felett lebegve, kiköppen a színek sodrásából, eltávolodik a veretes mondanivalótól, és folyamatosan reflektál arra, hogy egy megkonstruált, fiktív művel áll szemben.

A dimenziók végtelensége, valamint a tér és az idő átjárhatósága miatt a bábszínház korlátlan lehetőséget biztosít. A színpad univerzummá tágulhat és meghatóan bensőséges apró szobává zsugorodhat, szürreális képeket sorakoztatva fel az egyik ámulatból a másikba eső publikum szeme előtt. A tervező, Balla Margit rendkívül egyedi és ötletes látványtervei, kreatív bábötletei minden színben újra és újra magukkal ragadják a befogadót, miközben a szimbolikus jelentés folyamatos felfejtésére készítetik.

A fáraó nemcsak hatalmát, hanem trónját is más emberekre építi, a szövegben elhangzó utalások az üvöltő sakálra, a múmiára – mely valóban „kiváncsisága iskolás fiúknak” – meg is elevenednek a színpadon. Athénben a Miltiádészt megtestesítő torzó törött karral utal sebesülésére, a tömeg pedig egy masszaserűen mozgó képződmény, melyet csak lábak, fejek és nagyokat szóló száj jellemez. Alakjukban megelevenedik a bibliai mondat, mely szerint „mind a halál, mind az élet a nyelv hatalmában [van]” (Példabeszédek 18:21), s hogy a beszéd is cselekvés, a szájon át kidugott kézfejek és lefordított hüvelykujjak által válik valóban kézzel foghatóvá.

Rómában a vesztes gladiátor levágott testrészeit a takarítószolgálat tünteti el, a zenei betét dallamára Lucia szó szerint úszik a mámorban, míg a Csontváry *Fohászkodó üdvözítőjére* emlékeztető Péter apostol hangja ki nem józanítja. Az apostol Konstantinápolyban visszatérő eltorzított, szemforgató alakja a szeretet királyi parancsának és a kereszténység lényegének az elferdülésére utal. A bizánci pátriárka nem rendelkezik valódi kezekkel, hiszen a lényegétől elidegenedett vallás cselekvésképtelen. Mivel a keresztény egyház erőtlenné, céltévesztetté és kiüresedetté vált, a korszellem ezt a hiátust babonasággal és boszorkánysággal töltötte ki, amely a színpadon boszorkányszombat formájában, szinte egy éj a kopár hegyen eleve-nedett meg Lucifer táncával tarkítva.

A megjelenésében a tudás primátusát sugalló nagyfejű Kepler hasadt tudatából álmában egy miniatűr Danton és egy apró drótos bábok által képviselt forradalom kel ki. A halottakat egy piros kéz nyomja le a túlvilágba, Danton és az úrhölgyként színre lépő Éva párbeszéde pedig egy másik színtéren, árnyjáték formájában kap különös hangsúlyt. A párizsi szín a forradalom húsdarálójának metaforikus képével, a ledarált és kifelé gyűrűző, a szabadság zászlajának trikolor színeit viselő szalaggal, valamint a háttérben fejeket levágó guillotine-nal a darab legemlékezetesebb és különösen kifejező vizuális ötleteit vonultatja fel.

Londonban az ipari forradalom megannyi találmánya vonul fel cirkuszi zene kíséretében. A borotvát, lámpát, varrógépet, gramofont, izzadásgátlót és csillagvizsgálót felsorakoztató táblák tetején jelennek meg a különböző társadalmi rétegek képviselői. Vásári képmutogatóként adja elő Lucifer a Lovel család gyászos történetét. A haláltánc során ismét megjelenik az utcaseprő, bár munkája ellenére a darab végére megtelik a színpad a történelmi színek szereplőinek holttestével. Lucifer Ádám száját befogva vezeti át utasát a Falanszter világába, ahol legófigurák járnak-kelnek robotos mozgással kísért gépszerű hangon beszélve. A szívük helyét kívülről egy óra foglalja el, s a vén ketyegő háttamaradó idejét piros tartomány jelöli, hiszen elkezdődött a visszaszámlálás, az emberiség a végső napjai

előtt áll. A „kórházba öket” felkiáltásra beinduló szirénahang forgatagában Lucifer a csillagok közé emeli a magasabb körökbe vágyódó Ádámot, aki bábként tehetetlenül sodródik a végtelenben. Visszatérve a földre, a lepedőből kialakított hóbuckákon megpillantott emberpár, az ösztönszintre süllyedt Éva már semmit sem őriz az eredeti istenképűségből.

A darab során kiemelkedik a Lucifert alakító Ács Norbert teljesítménye, aki hol csuklyában, hol fedetlen fővel, hol élő színészként, hol bábja mögé húzódva képviseli a cinikus, rideg szellemleány gondolatait. A néző – miközben próbálja hagyni lelkében a mély gondolatokat lecsengen – folyamatosan azon igyekszik, hogy megfejtse Lucifer színváltozásainak üzenetét. A természetfölötti ellenség természetének és lényegének ábrázolására kifejezetten alkalmas ez a kettős megjelenési forma. Az emberhez képest Lucifer egy hatalmas bukott angyalfejedelem, aki tetszőlegesen vezeti és teszi ideoda a kezében csupán bábként irányított lázadó embert, ugyanakkor bábalkja utal arra is, hogy maga szintén csupán egy teremtmény, és egy nála nagyobb hatalommal és erővel bíró lénytől függ. Maga a báb elsősorban egyfajta álca vagy burok funkcióját tölti be, amennyiben elrejt a színekben Ádám környezete, a történelmi szereplők elől valódi kilétét. Kilépve a maszok mögül és az elrejtettségéből, mint a vurstli kerekének mozgatója, a világ működését a háttérből tudatosan irányító személy jelenik meg. Ács Norbert szerepével oly mértékben azonosulva játszik, hogy amikor az Istent alakító Beratin Gábor a darab végén kezét nyújtja neki, gögösen elvonul.

Az Ádámot és Évát mozgató színészek, Teszárék Csaba és Kovács Judit – sötét öltözetben, illetve álarcban – elbújnak bábjaik mögött, csupán hangot és lelket kölcsönöznek az élettelen figuráknak. Az átlelkesített bábót úgy kell érvényesíteniük, hogy közben Madách Imre veretes szövegét is közvetítsék, különböző színekben a marionettól a bunrakun át számos bábtechnikát alkalmazva.

Egyedül az Úr jelenik meg a mű végén ugyanabban az alakban, mint az elején, hiszen benne a változásnak az árnyéka sincsen. Állandósága és a bábok



Az ember tragédiája, Londoni színház: „Kereskedésed bősége miatt belső erőszakossággal telt meg (...)”



Az ember tragédiája, Prágai színház: Amikor az ész kerül a trónra

Az ember
tragédiája:
„Kinek a kezében
van az életed?”
Lucifer:
Ács Norbert



Az ember tragédiája,
Római szin:
„Csak egy parancs kötvén le:
szeretet.”

Az ember tragédiája,
Konstantinápolyi szin:
„Megállj a dőghalált
szivod magadba!”
Fotók: Éder Vera



felett álló „ember mivolta” kifejezésre juttatja, hogy mindenek felett áll, szabadon cselekszik, kezét senki nem kötheti meg. A mű végén felhangzó záró mondata, a „Mondottam ember, küzdj és bízva bízzál!” minden cinizmustól mentes. Nem is a létbe taszító kegyetlen, együttérzést nélkülöző és értelmetlen parancs, ha figyelembe vesszük azokat a bibliai tényeket, melyek a darabból kimaradtak. Isten emberré lett, mindent, amit egy ember valaha is átélhet, beleértve a halált is, megtapasztalt személyesen. Ugyanúgy elfáradt, ugyanúgy érzett éhséget, mint bármelyikünk, sőt Lucifer az első emberpárhoz hasonlóan megkísértette, bábuként ragadta meg és állította a templom tetejére, egy szempillantásban megmutatta neki a világ nemzetjeinek gazdagságát, de az egyetlen, amiben az emberré lett Isten különbözött minden más embertől, hogy a Messiás soha nem követett el bűnt. Az egész emberiség lázadásának és bűnbeesésé-

nek következményeit viszont magára vette. Már végigharcolta azt a küzdelmet győztesen, aminek a megharcolására felszólít, ezért nem egy alaptalan bizalmat kér az embertől. Semmi olyat nem vár el a teremtményétől, amit maga ne tett volna meg. Ebből a perspektívából nézve sem a mű, sem az előadás nem az ember tragédiájával zárul. Ahhoz, hogy az ember személyes élete se sorstragédiával végződjön, érdemes feltenni a darab által sugallt kérdéseket. A cél voltaképp mi is? Bábok lennének-e mi is valaki kezében? Kinek a kezében függ az életünk? Létezik-e a zsinór másik végén szabad akarat? Mire használjuk a szabad akaratunkat? Hogyan döntünk a sorsdöntő kérdésben? Pusztán a kérdésfeltevéssel talán már a válaszhoz is közelebb kerültünk, ha kitaróan keressük azt.

(Az *ember tragédiája*, 2014. (felújítás) R: Garas Dezső, T: Balla Margit. Budapest Bábszínház)

Felhasznált irodalom:

<http://www.budapest-babszinhaz.hu/repertoar/az-ember-tragediaja>

http://www.budapest-babszinhaz.hu/tiny_mce/uploaded/az_ember_tragediaja_segedit.pdf

http://www.c3.hu/-criticai_lapok/1999/11/991104.htm

http://fidelio.hu/szinhaz/2014/10/29/lucifer_tragediaja/

<http://www.es.hu/old/9942/kritika.htm>

THE TRAGEDY OF MAN AS A PUPPET PLAY

After a long hiatus, the Budapest Puppet Theater has once again added Imre Madách's dramatic poem, *The Tragedy of Man*, to their repertoire. Dezső Garas has reshaped the stage production for puppet theater and presents the story of the fall from Paradise in the form of a London market puppet play. Further, the director places a mirror within the set to magnify the literal framework of the puppet production. Thus, when the drama moves to an amusement park, the reflections of the specific mechanics of the puppet theater enrich the scene's ironic undertones. After all, it's now evident that we're seeing puppets playing in a puppet theater. This adds a unique tension between play's weighty philosophical questions and its presentation in the genre of market comedy. Overall, this production makes it entirely clear how the nature of the puppet theater is particularly suited to creating a visual representation of the events in the biblical narrative and to intensifying the tragedy of its central issues.



Tessék engem megmenteni!, 2016. R: Schneider Jankó, T: Grosschmid Erik. Vojtina Bábszínház, Debrecen



„Réges régen sok király... és királynő élt.” Sz: Telenkó-Oláh Tímea, Hajdú Péter

Sinka Judit

TESSÉK ENGEM MEGMENTENI!

**AVAGY A „MEGCSUKÁLT” SZÖRNY ESETE
A VOJTINA BÁBSZÍNHÁZBAN**

Üdítő előadással fejezte be 2015/2016-os évadját a Vojtina Bábszínház: Schneider Jankó rendezése, a *Tessék engem megmenteni!* kortárs szöveget ötvözött klasszikus bábtechnikával, és az előadás további csavaroknak is bőséges tárháza volt.

A darab eredetije Paul Maar, a német gyermek- és ifjúsági irodalom népszerű írójának meseregénye, amely 1999-ben jelent meg Németországban (*In einem tiefen, dunklen Wald...*). Magyarul 2009-ben adta ki a Könyvmolyképző Kiadó Bosnyák Viktória fordításában (*Tessék engem megmenteni!*). A kissé lovagregényekre, illetve fejlődésregényre is hajazó, de humorban bővelkedő, ironikus történetet pedig már több színház is felfedezte magának: 2012 márciusában Bartal Kiss Rita rendező a szombathelyi Mesebólt Bábszínházban bábelőadásként, a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház Tasnádi Csaba rendezésében zenés mesejátékként vitte színpadra, és Németországban is több színházi feldolgozása készült.

A Vojtina előadásának szövegét Nagy Viktória Éva és Schneider Jankó jegyzi. Paul Maar regényéből ők Szimplinella királykisasszony „fejlődéstörténetét” hangsúlyozták ki, s vele kerül kontrasztba Henrietta-Rozalinda-Audóra királykisasszony jellembeli mozdulatlansága. Persze nem kell e komoly terminusoktól „megréműlni”, hiszen gyerekelőadás (gyerekönyv) lévén mindez a lehető legegyszerűbb, és mesei módon érvényesül: aki belátja hiányosságait, és képes alkalmazkodni a körülményekhez, jól jár, aki pedig nem, hoppon marad.

A fentebb említett királykisasszony (Henrietta-Rozalinda-Audóra) ugyanis rendkívül szép és okos is, ám számtalan kérője közül egyik sem megfelelő neki. Ezért a fejébe veszi, hogy elrabolatja magát egy szörnyvel, mert annak karmaiból biztosan egy különösen dalias királyfi fogja kiszabadítani. Azonban keresztülhúzza számítását Szimplinella, Apróvár királykisasszonya, aki a fele királyság

ígéretének bűvöletében (szülei nagyobb területre áhítozásának megfelelően), királyfinak öltözve elindul megmenteni őt. Útközben a lovagregények mintája szerint „szolgáló” (társra, majd barátira) is szert tesz Parány, a kukta személyében. A próbatételek során jól vizsgálják, s amikor kiderül, hogy Henrietta-Rozalinda-Audóra így nem kér a megmentésből, és a fele királyság odalesz, képes jó szível hazaindulni. Henrietta-Rozalinda-Audóra azonban továbbra is csak saját magával és igényeivel van elfoglalva, s vőlegény nélkül marad. S pontosan ezek miatt nem volt képes észrevenni a szeme előtt lévő tökéletes kérőt: nem akarja érteni a szörny beszédét (aki valójában elátkozott királyfi). Szimplinella azonban figyelmes, és megérti. Az eredeti mesében mindenki ugyanúgy hallja a szörny beszédét, a Schneider-Nagy páros tett a történetbe egy adag végzettségűséget: Szimplinella érti meg egyedül és egyből, mit mond az elvárásolt királyfi. A szörny előadásban elhangzó szövegei egyébként a szövegekönyv íróinak találmányai, és sokszor leleményesebbek, mint a regényben található. Szintén a szerzőpáros adott a királykisasszonynak több kalandvágyat, és egy kicsit fiúsabb jellemet is, ami Szimplinella dalában és a báb kinézetében (pilótasapkaszerű fejfedőt visel) domborodik ki igazán. A szörny őt végre nem hiába kéri, hogy „Csukálj meg!”, Szimplinella visszaváloztatja. Így végül csak megment valakit, s elnyer egy fél királyságot is. No meg a királyfi szerelmét, de az már egy másik történet...

Természetesen a „csukálás” sem a véletlen műve, bár a Kemény Henrik-i frázist talán már csak a szakmai közönség ismeri. Az előadás ugyanis jórészt kesztyűsbábokkal dolgozik. A paraván(ok) adta tér, amelyben a bábok mozognak, azonban a klasszikustól sokkal „grandiózusabb”. A nagyobb teret a hat játszó színész (Hajdú Péter, Hell Krisztina, Nagy Mónika, Reschofsky György, Schneider Jankó, Telenkó-Oláh Tímea) és a több helyszínen játszódó történet

is megköveteli. Persze egy kicsi keretben is sok minden megvalósítható, de egy ilyen nagy ívű (vagy inkább azt parodizáló) történet jobban elhelyezhető nagyobb térben, és így fizikailag is jobban kidomborítható a valahonnan valahová eljutás érzete.

A mese nem szokványos folyását szépen ellenpon-tozza a díszlet. A történet kettőssége, miszerint kon-venciók szerint halad, ám azokat folyton kiforgatja, a tervezés szintjén – Grosschmid Erik munkája – is le-képeződik. A szigorúan szögletes és szimmetrikus dísz-let – a paravánok és elemek, azaz a királyságokat megjelenítő négyyszögletes dobozok – a konvenciók, amelyben a semmiképpen sem hagyományos kiné-zetű, mesei kliséket nem idéző kesztyűsbábok játsza-nak. (A rendező egy vele készült interjúban nyilatkozott arról, hogy a bábfejek formái sem a megszokottak, függőleges irányban elnyújtottak, amittől amorfokká, stilizáltakká válnak, kicsit Paul Klee stílusára emlékez-tetve.) További csattanó – ha már a királyfi királylány (Szimpla igazából Szimplinella), a szörny pedig királyfi, akkor az erdő sem kerek, hanem szögletes (a paraván oldalain kihajtott fasorok jelképezik). A díszlet két síkja – az egymás mögé helyezett különböző méretű para-vánok teteje – pedig játéklehetőséget ad a kisebb-nagyobb, közelítés-távolítás, gyorsítás-lassítás játékeinak, ami a humor egyik bőséges forrása az előadásban. A másikat maguk a kesztyűsbábok adják: a rendező és a bábosok ki is használnak minden játéklehetőséget, amit a bábok egymással, illetve a kellékekkel tehetnek. Természetesen a kesztyűsbábjáték klasszikus eleme sem maradhat el, a nagy csíhi-puhi, amely itt a fősza-kács, valamint Parány és Szimpl(inella) között zajlik le, egy konyhai eszköz (ti. fakanál) segítségével. (Mi is le-hetne egy gyereknek ennél viccesebb?)

Az alkotók arra is nagyon ügyeltek, hogy az előadás formanyelve kis mértékben se sérüljön, ezért min-den szereplő kesztyűsbáb, kivéve az elvárásolt ki-rályfit, a szörnyet, aki – szintén alulról mozgatott, de – pálcás báb, s nemcsak technikájában, hanem megjelenésében is eltér a többitől: nem torzított, nem groteszk, nem is félelmetes, inkább afféle kedves rajzfilm- vagy plüssfigura, aki joggal pályáz-hatna a legcukibb szörny címére. Királyfivá vál-tozva azonban már ő is kesztyűsbábként jelenik meg. További kivételt jelentenek még a kéme-k, akiket

két teleszkópos látcsőként, tárgyanimációval jeleznek a játékosok, és a birkák, akik pálcás bábok. A kesz-tyűsbábjáték lelkisége is tökéletesen érvényesül: amikor a bábosok „véletlenül” vagy szándékosan a paravánon kívül kerülnek, azaz lelepleződnek vagy leleplezik saját magukat, meglepődnek a közönséget látva, vagy nyílt színen „bújnak vissza” a szerepbe és a bábba.

Az előbb felsorolt rétegei az előadásnak még egy to-vábbival gazdagodnak, a zenével. Az előadást négy zenész (Czapp Ferenc, Papp László, Györgyi Zsolt / Varga Gábor, és időnként Schneider Jankó) élőzenével kíséri végig (gitár, ütős hangszerek, trombita, fuvola). A zenét Czapp Ferenc szerezte, aki azonban nemcsak „háttérzenét” írt, hanem az előadás egyik intenciójá-nak megteremtője is: a hangzásvilág és a szereplők szinte musicalekbe illő saját dalai filmes hangulattal is bővítik az előadást. S hogy miért? Azon túl, hogy rendkívül élvezetessé teszi a produkciót a nagyívű zene, ennek is többértű funkciója van. A dalok egyfelől sűrítésre adnak lehetőséget: a szereplők bemutatása, jellemük árnyalása könnyebb így, másfelől a filmes hangzásvilág patetikussága megint csak egy vissza-ütött labda a történet parodisztikus voltára. (A társulat tekintetében pedig kihasználja Nagy Mónika és Te-lenkó-Oláh Tímea kiváló énekhangját.) A zenéhez ese-tenként koreográfia is társul: a színészek a kezdő kép-ben keresik a helyüket az előadásban, időnként „lassítva”; ez a humoron túl ismét csak az előadott történet nem konvencionális voltára utalhat. Szintén az előadás kezdete adja meg azt az információt is a nézőnek, hogy itt egy „női hős” történetéről lesz szó. A mesét felvezető színész (Hajdú Péter) narráció-jába ugyanis állandóan beleszól egy másik (Telenkó-Oláh Tímea), aki nem engedi érvényesülni a maszkulin tekintet, és következetesen emlékeztet, hogy a kirá-lyok mellett sok királynő, a szörnyek mellett boszorká-nyok, a hercegek mellett hercegisasszonyok is éltek. Az előadás fináléval zárul, amelynek végén a szí-nészek egy dalt is énekelnek. Ez kedves összegzés – s egyben a tanulság levonása is. A szögletes díszletben így zárul kerekre a történet.

(*Tessék engem megmenteni!*, 2016. R: Schneider Jankó, T: Grosschmid Erik. Vojtina Bábszínház, Debrecen)

„Elrabortatom magam
egy szörnyell!”



„Egy szörnyhöz
akarsz feleségül
menni?”

„Banános, fokhagymás
tojásleves ananásszal?
Szórakoztok velem?”



„Jól jönne nekünk
az a fél birodalom, Vilmos!”



„Kell néhány
íci-píci apróság!”



„Te egy... te...
vagy... egy...
királylány!”



„Holnap elaboltatom magam egy sárkánnyal!”

PLEASE SAVE ME!

The Vojtina Puppet Theater ended its 2015/2016 season with *Please Save Me!*, directed by Jankó Schneider. The piece joins contemporary text with classical puppet technique. The original play was written by Paul Maar, the popular author of books for children and young adults. A story rich in humor and irony, it resembles both a tale of chivalry and a coming-of-age novel. It has been performed in many theaters.

The text used by Vojtina emphasizes Princess Simplinella's coming of age and contrasts it with Queen Henrietta Rosalinda Audora's intransigent character. Of course, we needn't be frightened of such serious terminology; since this is a production for children, all of this happens as simply as possible. The message is clear enough: whoever is capable of realizing his/her shortcomings and adapting to circumstance, does well; those who can't are out of luck.

The story's dichotomy is also evident on the level of design, work by Erik Grosschmid. The hand puppets are in no way traditional in appearance and devoid of any fairytale clichés. They appear in the midst of scenery which is strictly angular and symmetrical – screens and geometrical elements where rectangular boxes represent kingdoms.

The performance ends in a finale where the actors sing a choral song. It's a lovely summary of the piece and presents lessons to be learned at the same time. Thus the angular scenery provides the backdrop that highlights a well-rounded story.



Vízkereszt, vagy amit akartok, 1926. Říše loutek, Praha – Anna Suchardová-Brichová tervei





Nina Malíková

SHAKESPEARE A CSEH BÁBSZÍNHÁZAK SZÍNPADÁN

Shakespeare sajtóságos jelenség a cseh bábszínház világában. A műveivel való találkozásra a vándor marionettjátékosok révén került sor, s ez volt az első alkalom, amikor a vidéki közönség kapcsolatba került a „nagy drámairodalom” színházi kultúrájával. A marionettjátékosok repertoárján *A velencei kalmár*, később pedig a *Vízkereszt, vagy amit akartok* szerepelt, s ez a két darab a 20. század elején a cseh színházi társulatok műsorán is felbukkan.

A cseh színészet számára nagy kihívást jelentettek az országban 1864-ben megrendezett, Shakespeare előtt tisztelgő emlékünnepek, amelyek azonban – legalábbis az eddig ismertté vált és hozzáférhető anyagok alapján – az új, korszerűbb arculatát kereső cseh bábszínházra nem gyakoroltak jelentősebb hatást. Shakespeare csak a 20. század elején jelent meg hangsúlyosabban a cseh bábjáték színterén, mégpedig halálának 1916. évi, háromszázadik évfordulója alkalmával és két tollforogató kapcsán: egyikük, Vladimír Zákrejs (1880–1948) szakíróként, fordítóként és rendezőként is nevet szerzett, a fiatalabb Bedřich Beneš Buchlovan (1885–1953) kevésbé volt ismert. Shakespeare mindkettejüket elvarázsolta, s szövegeit az eredetiség jegyében alkalmazták színpadra: feldolgozásaik lényegesen különböztek a prózai színházak miniatürizáló gyakorlatától.¹

Az 1916–1917-es években Zákrejs színre vitte a *Hamletet*, a *velencei kalmárt* és a *Macbeth-et*, Bedřich Beneš Buchlovan pedig ugyanebben

az időszakban jelentette meg a *Bábjátékok Shakespeare alapján* (Loutkové hry ze Shakespeara) című kötetet, az ún. Kis Globe Színházat, amely a *Prologuson* kívül a *Téli regét*, a *Szentivánéji álmot*, a *Hamletet*, a *velencei kalmárt* és a *Lear királyt* tartalmazta. Shakespeare-rel a költőként, próza-, dráma- és újságíróként, valamint fordítóként is tevékeny, a Fa Presto művésznevet is használó Karel Mašek (1867–1922) is foglalkozott – említsük meg a *Periklész, Türosz királya* (Perikles, král tyrský) című darabját. Az említettekén túl *A vihar* Eugen Stoklasához (1882–1963) kötődő adaptációja is ismert.

Szenteljünk kissé több figyelmet Vladimír Zákrejsnek, akinek Shakespeare-átiratai több sikerült és a színháztörténetbe is bekerült előadás ösztönzői voltak.² A prágai Malá Strana-i Társaskörben saját rendezésében és díszleteivel mutatta be a *Macbethet*, melyhez írt egy prológust, valamint a *Hamletet*, s ugyanebben az évben *A velencei kalmárt* is színre vitte: a darab a *Shylock*, a *zsidó* címet kapta, amely a vándor marionettjátékosoknál és a cseh népi színházban is fel-felbukkant.³ *A velencei kalmár* a Bábok Birodalmának (Říše loutek) akkori helyén, a Prága felvonulási terének számító Letnán került a nézők elé. Zákrejs a háború után saját színházat hozott létre – mintegy negyvenöt darab 75 centiméteres bábbal dolgozott, és Szophoklész, Plautus, valamint Shakespeare műveit adta elő. Munkásságának csúcspontját az általa színpadra alkalmazott és rendezett *Vízkereszt, vagy amit akartok* jelentette:

1 Shakespeare darabjainak feldolgozásairól Vilém Mathesius írt *Shakespeare na loutkovém divadle* (*Shakespeare a báb-színházban*) című cikkében. *Loutkář* (A bábjátékos), 1917/1918, 6–8. o.

2 *Kupec benátský* (Zsidó Siloch) – *A velencei kalmár* (Shylock, a zsidó), 1917, Storch a syn (Storch és fia) kiadó; *Macbeth*, 1917, bemutató a Kisoldali Társaskörben; *Večer tříkrálový* (*Vízkereszt vagy amit akartok*), 1918, ősbemutató 1926. január 24-én a Letnán

3 Veselý: Počátky nových směrů českého loutkářství (A cseh bábjátékszáz új irányzatainak kezdetei), *Loutkář*, 1928/29, 21. o.



Anna Suchardová-Brichová terve (Olivia) és bábterveinek későbbi másolatai – Josef Pikner (1995)



a díszleteket Vojtěch Sucharda tervezte, és az ősbemutató 1926-ban volt a Letnán, aztán a darab a társulattal együtt átkerült a Bábok Birodalmának új helyére, a Žatecká utcai Városi Könyvtárba. Zákrejs a *Loutkář* című lapban érdekes tanulmányt adott közre a *Macbeth* bábos változatáról, s megjelentette a *Vízkereszt*, vagy *amit akartok* színreviteléhez kapcsolódó rendezői jegyzeteit⁴.

Egy figyelemre méltó tanúságtétel szerint „... Zákrejs csak a Beránéknél 1924-ben megrendezett bábos estélyen ismerkedett meg Suchardáékkal, ismerte meg Skupát, s ezt követően látogatott el a Bábok Birodalmába, ajánlotta fel a *Vízkeresztet*, és bízta meg őt rendezéssel; (...) az 1925-ös vakáció előtt itt volt az új tett – a *Vízkereszt*; Vojta Sucharda jószereivel egy éjszaka folyamán elkészíti Viola és Sebastian figuráját, s miközben Zákrejs szaval, ő felvázolja Tóbiást és az olvasó Malvoliót; a drapériákra irányuló nyomás megtörik, 2 óra alatt 13 átalakulás megy végbe, többnyire csak elsőtől és a zongora néhány ütemétől kísérve; Suchardová asszony megalkotja legelbűvölőbb báb-jait, Olivíát és a herceget, egy eredeti Kašpareket, Böffen Tóbiást, Malvoliót – mindegyik báb egy új felfedezés és tett: Barth, aki ez ideig Kašparek volt, Böffen Tóbiássá lényegül át és életre kelt egy felejthetetlen figurát (...) ... egészében és részleteiben is minden valami újat és szépet és tökéleteset jelent, a díszletek, a világitás, a deklamáció és a bábok játéka tekintetében egyaránt. (...) Zákrejs neve tartósan fennmarad az újkori cseh bábjátás történetében, és Szophoklész *Elektrájának* meg Shakespeare darabjainak színpadra állításával kapcsolódik össze.”⁵

A fentebb említett szerzők átiratairól tanúskodnak, hogy Shakespeare szövegeivel igencsak szabadon bántak, akár rövidítésről volt szó, akár új szereplők hozzáadásáról. S akkor még nem is szóltunk az író-drámáiról Alois Gallat (1827–1901) „rongybabá-

iról”, amelyek jó kiindulópontot jelentettek számára *A velencei kalmár* és a *Hamlet* paródiájához. Kašparek szerepeltetése ezekben a darabokban meglehetősen durvának tűnik ahhoz képest, ahogy ma viszonyulunk a szerzőhöz, jóllehet ez a viszony se igazán kegyeletteljes. (Kašparek egyébként melyik vígjátékból hiányozhatott volna azokban az időkben?) Feltételezem, hogy Kašparek beillesztése a *Terिंगettét*, *kutyafejűek* (Ieminkote, Psohlavci) című darabba, tehát egy komoly, sőt szent témába – ami a tapasztalt s a cseh bábjátékok világában járatos író, Iva Peřinová döntése volt, mégpedig épp ezeknek a „szentségtörő” átiratoknak a nyomán – azt célozta, hogy a vígjátéki jelenetek révén tompítsák a komoly előképek és helyzetek élességét. Az effajta viszonyulás a tragédiákhoz, az utóbbiak átváltoztatása tragikomédiákká nemzeti jellemünk egyfajta alakváltoztatást jelenti: törekvést a komoly helyzetek könnyítésére, humorérzéklet, s olykor a fekete humor iránti vonzalmat. Ez a viszonyulás a népi bábjátékosok *Faustjától* a mai szövegekig bezárólag tetten érhető – ismét Iva Peřinová, Vít Peřint említhetem...⁶

A múlttól s kiváltképp a húszas évekről szólva nem hagyhatók figyelmen kívül azok a bábok sem, amelyeket a tizenhét éves Jiří Trnka mutatott be az 1929. évi emlékezetes prágai kiállításon, ahol – többek között – Hamlet és Macbeth bábujával lépett színpadra. Trnka esetében tagadhatatlan, hogy Shakespeare elvárásolta, s ez később a messzemenően méltányolt és díjakat szerző filmjében, a *Szentivánéji álomban* (1957) is megnyilvánult. Ez a mű látszólag összefüggések nélkül került bele filmjeinek dramaturgiai vonalába – egyébként maga Trnka is beismerte, hogy mindig olyan dolgokat vitt véghez, amelyeket ő akart, s nem gondolt át előre semmilyen dramaturgiai tendenciát vagy mondanivalót.

S még valamire érdemes visszaemlékeznünk: a fentebb említett *Vízkereszt*hez egy másik, érdekes és

4 Zákrejs, Vladimír: *Režisérské poznámky, Příspěvek k „Loutkářské příručce”, psaný po provedení Shakespearova „Večera tříkrálového” loutkami. (A rendezői jegyzetei, Cikk a „Bábos kézikönyvhöz”, amely Shakespeare „Vízkereszt vagy amit akartok” című darabjának bábokkal történt bemutatója után íródott), Loutkář, 1928/29, 2016–2017. o. a Pří studiu „Shakespearova Makbeta” pro loutky. (Shakespeare Macbethjének” bábos átiratát tanulmányozva.), Loutkář, 1928/29, 2017–2019. o.*

5 Veselý, Počátky nových směrů českého loutkářství, Loutkář, 1928/29, 208–213. o.

6 uo.

csaknem párhuzamos történet is kapcsolódott a Bábok Birodalmában. A Bauhaus korabeli képzőművészeti tendenciáit vagy a zürichi bábszínház irányultságát s különösképpen a Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) által színre vitt *Szarvaskirályt* idézték fel azok az Anna Suchardová-Brichová által tervezett csodálatos jelmezek, amelyek ugyanennek a darabnak az előadását szolgálták volna, a mű azonban végül nem került színre. Bizonyos, hogy Shakespeare *Vízkeresztye* olyan színpadi vonzerőt képvisel, amely abban az időben is több alkotót elvarázsolt.⁷

Mi volt az, ami annyira megragadta az alkotókat Shakespeare műveiben, s amihez a modern cseh bábszínház végül kapcsolódni tudott?

Egyfelől vonzó volt a szereplők felcserélhetőségének lehetősége (nemcsak az álruha adta lehetőségeket kiaknázó és az ikrek hasonlóságával számoló vígjátékokra gondolok: *Tévedések vígjátéka*, *Vízkereszt, vagy amit akartok*), a megkettőzöttség, s az, hogy a sorsok megváltoztathatók: a szegény emberből gazdag lehet (lásd a *Makrancos hölgy* prologusát, vagy az *Ahogy tetsziket* és *A vihart*). A hasonmások léte, a személycserék olyan momentumok, amelyek a bábszínház munkájában is jelen vannak, s az alkotók számára csaknem az összes, a továbbiakban említésre kerülő példa esetében különösképpen vonzóak voltak.

A cseh bábszínház modern kori története kapcsán Shakespeare műveinek jó néhány előadásáról szólnunk kell. Az amatőr bábszínházak előadásait sem hagyhatjuk figyelmen kívül: a Júlie nevű társulat a *Hamlet* némajáték változatával állt elő, melyben kis marionettfigurák jelentek meg a színpadon. Ennek az előadásnak Craig legendás, a moszkvai Művész Színház számára készült díszletei voltak az ihletői (bemutató: 1988, felújított bemutató: 2000). Fontos még megemlíteni a svitavai Cěčko („Cé”) nevű társulat két előadását: a gyakran emlegetett, 1990-es *Hamletet*, amely erős érzelmi töltetű, a távozóban lévő pártállam elleni figyelmeztetés volt,

s vele együtt mutatták be ugyanabban az évben a *Szentivánéji álom* adaptációját. A két darab egyúgyanazon a címen, *William úrként* (Pan William) került a nézők elé. Szintén megemlítenéd a két bábjátékos által 2008-ban előadott, a Csendes Szarvas (Tichý jelen) nevű társulathoz kötődő *Richard 3.* Rajtuk kívül olyan Shakespeare-adaptációkról beszélhetünk, amelyek a hivatásos társulatokhoz kötődnek. A következőkről van szó: *Tévedések vígjátéka* (Naiv Színház, Liberec, 1984 – rendező: Markéta Schartová, díszlet: Pavel Kalfus), *Szentivánéji álom* (DRAK Színház, Hradec Králové, 1984, rendező: Josef Krofta, díszlet: Petr Matásek), *Llyr király* (Királi Llyr, Alfa Színház, Plzeň, 1989, rendező: Karel Makonj, díszlet: Ivan Nesveda), *Pokolba a két családdal*, DRAK Színház, Hradec Králové, 2001, rendező: Josef Krofta, díszlet: Irena Marečková), *Hamlet* (DRAK Színház, Hradec Králové 2004, rendező: Jiří Vyšehlid, díszlet: Irena Marečková), *A vihar* (Naiv Színház, Liberec, 2002, rendező: Michal Dočekal, díszlet: Petr Matásek), *Macbeth, avagy boszorkányok mulatsága* (Macbeth aneb Rej čarodějnic, Lampion Színház, Kladno, 2005, rendező: Karel Brožek, díszlet: Alois Tománek), és végül, de nem utolsó sorban szóba jöhető előadás – ha egyáltalán bábszínházinak nevezhetjük – nem volt más, mint a *Hamleteen* (Alfa Színház, Plzeň, 2012, Tomáš Jarkovský és Jakub Vašíček, rendező: Jakub Vašíček, díszlet: Kamil Bělohávek, jelmez: Tereza Venclová).

Mi kapcsolta össze ezeket az előadásokat? Ha megnézzük a bemutatók időpontjait, megerősítve látjuk az állítást, mely szerint a nyolcvanas évek kedvező időszakot jelentettek a cseh bábszínház számára. (Többször is megtörtént, hogy külföldön nehéz volt elmagyaráznom a hitetlenkedő hallgatóságnak, hogy a cseh bábszínház a nyolcvanas években afféle „aranykort” élt meg – persze annak fényében, hogy szigorúan összehasonlítjuk a prózai színházak akkori darabválasztási és dramaturgiai lehetőségeivel.) A bábszínház tehát jelentős mértékben s egyaránt teret nyert

7 Anna Suchardová-Brichová a korabeli tanúságtételek szerint egyszerű színpadképet alakított ki az előadás céljaira, gyors változásokat lehetővé tevő játéktérrel. Részben az ihlette, ahogy Kvapil megoldotta a shakespeare-i színteret. Vojtěch Sucharda nagyszerű bábokat alkotott, főleg a komikus jellemeket ábrázolta kiválóan.



Lyr király, 1989. R: Karel Makonj, T: Ivan Nesveda. Divadlo Alfa, Plzeň – Fotó: J. Práček



Richard 3, 2008. R: Jiří Jelínek. Tichý jelen (Csendes Szarvas) Színház



*Pokolba a két családdal (Rómeó és Júlia),
2001. R: Josef Krofta,
T: Irena Marečková.
DRAK Színház, Hradec Kralové*



az ifjúsághoz és a felnőttekhez szóló színház világában. Tény, hogy nem kereste a túlságosan konfrontatív témákat, amelyek beleütközhettek volna a cenzúrába: utóbbi nagy figyelemmel leplezte le a mesébe burkolt metaforákat. Talán ez az oka, hogy a jelzett témákat egyaránt felölelő *Macbeth* és a *Vihar* csak sokkal később bukkant fel a színpadokon.

Nézzük meg kissé közelebről az egyes előadásokat. A fentebb felsoroltak közül talán a *Tévedések vígjátéka* volt a legproblematisabb, az a darab, amely mindmáig Pavel Kalfus csodaszép bábjaival büszkélkedhet, amely azonban a maga idejében nem különösebben ragadta meg a kritikusok figyelmét. Ahhoz, hogy lényeges dolgokat mondhassunk el róla, több személyes élménybeszámolóra volna szükség az alkotók és az előadók részéről.

Más volt a helyzet a Karel Makonj által Plzeňben bemutatott *Llyr király* esetében, amely váratlan és nehéz feladat elé állította az Alfa Színház társulatát. (Makonj akkori dramaturgiájának és provokatív rendezői felfogásmódjának nem is lehetett más következménye.) Makonjt Shakespeare *Lear király*ának előképe, egy skót ballada inspirálta, és sajátos értelmezésének megfelelően minden színészi tevékenységet mozgósított, totemszerű bábokra bízott, illetve az egyetlen, főszerepet játszó és az őrlő Llyrt megszemélyesítő színészre (Milan Mourekre), akinek a bábok között nem volt hasonmása.

„... A rendező, Karel Makonj, valamint a tervező, Ivan Nesveda az „eltorzított arculatot” elsősorban a bábok vizualitása révén jelenítették meg. A kicsavart, deformált, csúnya, visszataszító mumusokban, amelyeknek emberi testeket kell megjeleníteniük, energikus és sürgető gesztussal ölt testet Shakespeare fantáziája, amely szinte az ember által életre hívható gonoszság ocsmányágából fakadó őrlő határán van. Ez a rendezői és tervezői gesztus azonban nem éri be csak az élménnyel, amelyet a vizuális alak észlelése tud nyújtani a báb mint szimbólum síkján. Tovább megy, és kettéválasztja a látszatot

és a valóságot. Azzal az eljárással teszi ezt, amely napjaink bábszínházának a rendelkezésére áll, s amelyet már sokszor kipróbált: szétválasztja a bábót és a színészi cselekvést. (...) Shakespeare szövegét Plzeňben *Llyr király* címmel adták elő, ami nyilvánvalóan arra utal, hogy az előadás vissza akar térni a kelta mitológia ősforrásaihoz, miközben Lear király középkori mondáját sem hagyja figyelmen kívül, melyben a jó Cordelia győzedelmeskedett rossz lánytestvérei felett. Avagy: az előadás alkotói jogot formáltak arra, hogy a mese azon magvához tartsák magukat és azt fejték ki, amely a jószerivel mesei motívumban rejlik, s amelyet valóban a *Jobb a só az aranynál* című meséből ismerünk. Másképp is fogalmazhatunk: az előadás ezt a minden másnak alapjául szolgáló elsődleges realitást úgy szemléli, ahogy Shakespeare az emberben rejlő ördögöt ábrázolta...⁸

A plzeňi előadásban az értelmezés azon alapult, ahogy Shakespeare ebben a könyörtelen és provokatív példázatban a szülők és a gyerekek viszonyát megjelenítette; a fiatal nézőkre való tekintettel, akiknek az adaptációt szánták, az előadás alkotói különböző eszközök sokaságával igyekeztek Lear történetét átláthatóbbá tenni és leegyszerűsíteni. Az ambiciózus és bonyolult rendezői látomást azonban nem sikerült maradéktalanul megvalósítani. (Lear örülete, amelyet két lányának könyörtelensége idézett elő, a fináléban olyan környezetben fejeződik ki, amely jól láthatóan egy mai kórház közegét és személyzetét idézi.) Az előadásban megnyilvánuló keresés pozitívumát nemcsak az jelentette, hogy Shakespeare szövegét és a darabban rejlő időszerű morális problémákat megpróbálták közel hozni a fiatal közönséghez, hanem az is, hogy a színrevitel az egész társulat számára magasra állította a mércét.

A *Szentivánéji álmom* után, melyről még szó lesz, a Hradec Králové-i DRAK Shakespeare *Rómeó és Júlia* című darabjával küzdött meg: a dramaturgiai értelmezés Miloslav Klíma és Josef Krofta munkája volt, a darab pedig

8 Jan Císař: Napul člověk, napul bēs... (Félig ember, félig ördög...), *Československý loutkář*, 1989/7, 149–151. o.

9 *Macbeth aneb Rej čarodějnic* (Macbeth, avagy boszorkányok mulatsága) – fordította Erich Saudek és Josef Jiří Kollár, rendezte Karel Brožek, díszlet: Alois Tománek, jelmez: Tomáš Kypta, zene: Roman Vávra, Studio Beseda, Hradec Králové, 1998.

a *Pokolba a két családdal!* címet kapta. Az előadás különös premisszából indult ki és a sorsa is különösen alakult. Az előadás létrehozásában jelentős szerepet vállalt a Japan Foundation s persze japán színészek is közreműködtek, így hát jól láthatóan érvényesült a bunraku színház ösztönző hatása. A színpad két oldalán elhelyezett harci dobok, a harcművészethez szükséges, az összetűzések jeleneteiben előkerülő rudak, az álarcok (az előadásban csak Rómeó és Júlia volt báb, két és több színész irányította őket), a pliszírozott anyagok, amelyek vagy nyakravalók vagy nyakfodrok voltak a jelmezeken, a legyezők, melyek harang alakúvá változhattak át vagy a meghitt szerelmi jelenetek fedezékeiként szolgálhattak – mindez mintha csak hangsúlyozta volna, hogy a cselekmény helyszíne az itáliai Veronából egy különös ázsiai világba helyeződött át. A darabot a háborúellenesség, pontosabban az agresszió elutasításának a hangja hatotta át, s nyilvánvalóan a fiataloknak a versengő, ambiciózus felnőttvilág elleni tiltakozását szólaltatta meg. Emlékezetemben ma is eleven az a gyönyörű jelenet, amikor Rómeó több színész által mozgatott bábja hosszú rudakon „felmászik” a falra, hogy onnan a szerelemtől megmámorosodva lezuhanjon és a szó szoros értelmében darabjaira hulljon, hogy aztán mozgatói kivigyék a színről.

Egyáltalán nem volt rossz ötlet, hogy Shakespeare *Hamlet*-jét horrorkomédiaként fogják fel, de az eredeti, jól kibontott ötletnek, a Hradec Králové-i DRÁK koncepciójának Shakespeare (vagy magának Hamletnek a története?) végül ellenállt. Vajon az átütő erejű téma volt-e túl sok az előadás kivitelezőinek, mivelhogy ezt a témát nagyon nehéz parodizálni? A bátor elhatározás végül nem vált valóra és az a makacs igyekezet érvényesült, hogy a darabot mindenáron és minden helyzetben a groteszk hangszerelésnek megfelelően adják elő. Az ígéretes kezdet után az alkotógárda a jelek szerint kifogyott a tréfákból, jóllehet a képzőművész, Irena Marečková igencsak a rendező kezére játszott: neurotikus Hamletjének a szeme néhány érzelmileg felfokozott pillanatban világít, megfűsülhetetlen hajszálai pedig szögekként merednek felfelé. Ophelia halála már kevesebb lehetőséget nyújtott a persziflázsra, a színészek (a darabban kicsi és jellegtelen marionettek)

jelenetei elvesztek, az igencsak lerövidített és jól ismert temetői jelenet pedig áttekinthetetlen volt. Az előadás némileg ráfizetett arra, hogy túlságosan is a nézők igényeihez idomult – a célcsoportot pedig olyan fiatalok jelentették, akik sokféleképpen kapcsolódtak a serdülőkorú, elvhu s ugyanakkor megfontolatlan Hamlethez –, s könnyed formában akarta a nézőkhöz közel hozni a klasszikus alkotást. Nem gondolom, hogy a Hamlet nem hangszerelhető át vígjátékká (a színháztörténet jó néhány példát szolgáltat erre), de a vígjátéki felfogás sokkal nagyobb sikerrel jutott érvényre a pilseni Alfa Színház tíz évvel későbbi, „Hamleteen” című darabjában.

A *vihar* a libereci színházban került bemutatásra: ide a Nemzeti Színház prózai színházának vezetőjét, Michal Dočekalt hívták meg rendezőnek, s az előadás az egész társulatnak élményt jelentett. Shakespeare művei közül leggyakrabban talán *A vihar* kelt életre a bábszínházak színpadain, főleg külföldön. Lehetséges, hogy ugyanazon okokból kifolyólag, mint a *Szentivánéji álom* esetében, ahol az alkotókra lelkesítően hat az elvarázsolt erdő mágikus légköre; *A vihar* esetében Prospero varázslatos szigete játssza ezt a szerepet – persze aztán gyötrődhetnek és beletörhet a foguk a látszólag könnyen áttekinthető darab bölcséleti részeibe. A libereci előadás egyértelműen tisztelgés volt Shakespeare előtt – ezt jelezte, hogy Prospero maszkja Shakespeare közismert portréjával volt azonos. A legnagyobb hatóerő a díszletekben és az egyes alakok – Prospero, Miranda, Ferdinánd, a szuggesztív külsejű Ariel – megjelenítésében rejlett. A vetítések és a díszleteket kiegészítő filmfelvételek is lenyűgözőek voltak. Technikai kivitelezésük – a szükséges eszközöket a színpad előterében rejtették el egy hatalmas sarokban – a modern színpadi technika és a díszlet érzékeny összekapcsolására nyújtott példát. De az említett varázslatok ellenére az előadás egész sor vegyes érzelmeket keltő, és rendezői-dramaturgiai szempontból is továbbbi értelmezést igénylő momentumot tartalmazott, amelyeket Matásek markáns és látványos díszlete sem tudott elleplezni.

A Karel Brožek által színre vitt *Macbeth*-nél megjegyzendő, hogy a rendező szinte megszállottan



Hamlet, 2004. R: Jiří Vyšohled, T: Irena Marečková. DRÁK Sztínház, Hradec Králové



A vihar, 2002. R: Michal Dočekal,
T: Petr Matásek. Naiv Sztínház, Liberec



A vihar, 2002. R. Michal Dočekal, T: Petr Matásek. Naiv Színház, Liberec

ragaszkodott ahhoz az elképzeléshez, hogy a darabot nők adják elő. Először a Hradec Králové-i Klicpera Színházban élő színházi előadasként vitte színpadra, aztán megrendezte a kladnói Lampion Színházban, s végül a nyitrai Karol Spišák Színházban, miközben mindháromszor ugyanazzal a rendezői koncepcióval dolgozott.⁹ Ehhez a darabhoz nehéz hozzászólnom: a kladnói és nyitrai előadás dramaturgia voltam, az első hradeci változatnál pedig néző, s mindhárom esetben igen bizalmatlan voltam Brožek rendezői koncepciója iránt. Voltaképpen mi teszi a *Macbethet* vonzóvá az alkotók számára? A jó szándék gyors átváltozása annak szöges ellentétévé? Az, hogy kvintesszenciája annak a hatalomváagnak, amely csapdába ejti mindazokat, akik hagyták, hogy ez a vágy nagyra nőjön bennük? Vagy mert olyan közeli párhuzamban áll napjaink világával, melyet áthat a „magasabbrendű célok” nevében elkövetett erőszak? *Macbeth* bábszínházi megformálásának szemszögéből a darab hálás lehetőség volt a színpadi műfaj eszközeinek a kiaknázására a képzelet szülte, áttetsző figurák

megjelenítése érdekében – akár a boszorkányokról, akár a mindenütt jelenlévő szellemekről volt szó. Mindez együtt alighanem ösztönzően hatott Brožek azon elhatározására, hogy visszatér a darabhoz, és ismét megpróbálja a rendezői koncepcióját alkalmazni rá. Ezt a koncepciót mindhárom előadás során alkalmazta; az előadásokat a színészi játék eltérő felfogása és a scenikai elképzelések állandó tökéletesítése jellemezte. A rendező konokul ragaszkodott ahhoz, hogy a darabot nők adják elő, s ez alól csak két férfi szereplő jelentett kivételt: *Macbeth* és pszichikailag labilis játékos társa. A nők színpadi jelenléte különös erővel érvényesült a szavak nélküli bevezető részben, amikor a nők egy különös romhalmazon vagy fedezéken át eljutnak a bábokhoz, hogy velük együtt játsszák el a *Macbethet* – előbb groteszk módon kigúnyolva őket, aztán egyre nagyobb érdeklődéssel. A *Macbeth* szerepében egymást váltogató nőket csak egy-egy jel különbözteti meg egymástól: piros rúzs, tollkorona, cipő. A befejezés a szereplők zavarodottságát juttatja kifejezésre – az afeletti zavarukat,

hogy mire adták a fejüket ebben a kegyetlen darabban. Az erőszak fertőző, s a szereplők mint-ha szégyenkezve vetnék le a jelmezeiket, amelyek eleinte az átalakulást és a játékba való bekapcsolódást szolgálták. A magára hagyott Bolond zokogása a darab végén mementóként hatott. A kettős játék, a játékon belüli játék bonyolult rendezői elképzelését az említett előadások egyikében sem sikerült maradéktalanul valóra váltani, de számos hatásos vizuális megoldás és sokatmondó momentum mindmáig megmaradt az emlékezetemben. Felejthetetlen számomra az a pillanat, amikor a próbák hosszú napjai után a hat színész nő boszorkák különös csoportjává alakult át; a láncából kiszabadult hatalmi mámort; két szereplő és egy báb elbűvölő és lassított táncát, amely Macbeth elkerülhetetlen végzetét jósolta meg, s Lady Macbeth csendes s mintegy kívülről tébolyát és az ő báb-párjának az elhagyatottságát. Ezt a bábót fosztja meg Macbeth az életétől azzal, hogy átvágja a vezető zsinórokat.

Az előadás létrejöttének időpontja ellenére a végére hagytam a *Szentivánéji álom* Krofta-féle változatát, amely számos okból kifolyólag már a cseh bábszínház modern kori történetének részévé vált. S nem csak azért, hogy a Shakespeare-t a cseh bábszínházban végigkísérő kis körutam ne érjen komor véget. Ez a *Szentivánéji álom* élmény volt a nézőnek s élmény a kritikusnak, aki elfelejtette, hogy műbírólnak kellene lennie, s egy órára átváltozott elvarázsolt, jól szórakozó, nevető és ámuló nézővé. Az előadás a társulat és az alkotók nagyszerű összjátékának kvintesszenciáját jelentette, a legalapvetőbb előadások egyikét, amelyek a DRÁK stílusvilágának virágkorát jelentő időszakban születtek. Krofta a rá jellemző módon sokat húzott a darab szövegéből, de „... ezeknek a törléseknek elsősorban ott kellett rövidítést eredményezniük, ahol az irodalmi (dialogikus) illusztrativitás korlátozta és a statikus, verbalizáló, leíró előadásmód felé mozdította volna el a színpadi történeteket, miközben a társulat színpadi nyelve ehelyett a színpadi evokáció dinamikus áramlását

tudja felajánlani a nézőnek. A DRÁK értelmezésében a Szentivánéji álom egy olyan komédia, amely a kettős játékról szól: egyfelől a mesteremberek nevetséges komolysággal töreksenek arra, hogy begyakoroljanak egy színpadi produkciót, utóbbi azonban egy másik, minden mást egybefogó produkció részévé válik, a természet körforgásának részévé, ami a világ színházának metaforájává válik. (...) Az előadásban végbemenő álomszerű és varázslatos átváltozások a bábos jelenetek kibontakoztatásának ösztönzőivé válnak (amikor például a szerelmesek már nem azonosak önmagukkal és bábokká változnak): a rendezés ezáltal teszi olvashatóvá s egyúttal értelmezi az érzelmi változások valóságát a nyilvánvaló testi és lelki következményeket is beleértve. A darabbeli Puck a bábszínház eszköztárának köszönhetően utolérhetetlen, állandóan átváltozó fantom: nem csupán borzas gnóm s persze báb, hanem több alakváltozatban bukkan fel – kicsi láng, ellebegő búcsúí léggömb, melyből hirtelen elszáll a levegő, egyre kisebb lesz s végül teljesen eltűnik a sötétségben...¹⁰

Kroftát épp ez a zűrzavar, káosz, felcserélhetőség érdekelte (ezért használt különböző dimenziójú bábokat), az emberek és a mesék világában egyaránt, s ezt a világot a lehető legegyszerűbb színházi eszközökkel varázsolta elő – az erdőt például a köpönyegükből alakították ki a nézőtérek háttá fordító színészek, akik a szerelmespárok kesztyűbábos hasonmásaival játszottak ezen a terepen; s említhetjük Titániának a fekete színház eszközeivel kivitelezett légiességét, amelynél a rendező a színész nő igencsak korpulens termete és elbűvölően könnyed lebegése közti ellentétet aknáztta ki. Puckról már szó esett (a felfújás és kiürülő léggömb trükkjét hivatásos és műkedvelő bábosok sora használta ki azóta a legkülönbözőbb darabokban), s önálló fejezetet érdemelne a megzavarodott mesteremberek jelenete, akik Pyramus és Thisbe történetét adják elő. (Az Erzsébet-kori kesztyűbáb helyett itt a rendező és a bábtervező a bábos hagyományainknak megfelelő marionettet választotta.) Tipikusan cseh ezermester



Shakespeare - Tomáš Jarkovský - Jakub Vašíček: *Hamleteen*, 2012. R: Jakub Vašíček, T: Kamil Bělohávek. Alfa Színház, Plzeň



Macbeth, avagy a boszorkányok mulatsága, 2005.
R: Karel Brožek, T: Alois Tománek
Lampion Színház, Kladno

módszereik a groteszk némafilmek elemeivel kapcsolódnak össze, s az egész mű a színház iránti, minden akadályt leküzdő lelkesültség apoteózisává nő. Számomra felejthetetlen.

Shakespeare jelenléte a cseh bábszínházak színpadán olyan téma, amelyről természetesen még sokáig és hosszan lehetne beszélni. Érdeemes volna összevetni a fordítások felhasználásának módját, a scenikai megoldásokat, nem utolsósorban pedig a színészi teljesítményeket: a cseh bábjátékosoknak a színészi eszközök tekintetében is nehéz feladattal kellett megküzdeniük. William Shakespeare-nek mint szerzőnek olyasmit sikerült elérnie, amiről a többiek csak álmodoznak. Életművét a színházi emberek már négyszáz éve értelmezik és viszik színre az egész világon. Ki- és befordítható ugyan, mint egy kesztyű, de nem szabad elfelejtenünk, hogy a kesztyű létezésének az eleven kéz ad értelmet. A kesztyű feladata, hogy védje a kezét a hidegtől, a kényelmetlenségektől, a piszoktól, olykor pedig törékeny és fenségessé tegye. A kesztyűvel végzett cselekvés további jelentéstartalommal ruházza fel, így hát Shakes-



peare műve számunkra mindmáig kihívást jelent – odadobott kesztyűt.

G. Kovács László fordítása

SHAKESPEARE ON STAGE IN CZECH PUPPET THEATERS

Shakespeare is a great, if surprising, presence in the world of Czech puppet theater. Long ago, his works, particularly *The Merchant of Venice* and somewhat later *Twelfth Night*, could be found among the repertoire of wandering marionette players. However, the popularity of these plays waned in the 19th Century. Even the tercentenary of Shakespeare's birth in 1864, though celebrated world-wide, did not bring about a revival of his plays. Czech puppet theater at that time was seeking to establish a more contemporary repertoire. Only at the beginning of the 20th century did Shakespeare begin to appear more frequently on the stages of Czech puppet theaters. Among other things, the interchangeability of male and female roles in Shakespeare's works caught the attention of the creators of modern Czech puppet theater.

The author lists and analyzes the most important performances, closing the series with the performance of Krofta's version of *A Midsummer Night's Dream*: "The performance demonstrated the quintessence of excellent interplay between ensemble and creators. It is one of the most fundamental performances born in the golden age of DRÁK Puppet Theater. ... It was an extraordinary experience for both viewer and critic."



Cristian Pepino 1981-ben Konstancán (Cristian Pepino fényképgyűjtemény)



Cristina és Cristian Pepino (Cristian Pepino fényképgyűjtemény)



Cristian Pepino: *A második könyv Vama Veche-ről*, Humanitas Kiadó, 2016.



Cristian Pepino a bábműhelyben

Tamara Constantinescu'

MŰVÉSZNEK LENNI ELSŐSORBAN SZABADSÁGOT JELENT

INTERJÚ CRISTIAN PEPINO EGYETEMI PROFESSZORRAL



Tamara Constantinescu

– T. C.: *Pepino úr, Ön a román animációs színházi szakma markáns személyisége, aki lenyűgöző életúttal rendelkezik. A bukaresti I. L. Caragiale Színház és Filmművészeti Intézet² rendező szakán végzett. Ennek ellenére kevés előadást rendezett a drámai színházakban. Mi határozta meg ezt a korai, még a legelső években történt közeledését a mesék, a bábok világához?*

– C. P.: Én csak egy vagyok a romániai bábosok közül. És szabadságvágyból választottam az animációs színházat. Művésznem lenni elsősorban szabadságot jelent, sok szempontból. Az előítéletekkel, az ideológiával, a politikával szemben, és így tovább. Hogy szabadon kifejezhess a saját meggyőződéseidet. Ezen a területen, az animációs színházban szabadabbnak éreztem magam, inkább lehettem önmagam. Az animációs színházakban az alkotásnak kedvező hangulatot találtam, vagy azért, mert – 89 előtt – kisebb volt a cenzúra nyomása, vagy mert szabadabban lehetett bizonyos szövegeket kezelni, vagy azért az előnyért, hogy ki lehetett kerülni bizonyos propagandisztikus szövegek használatát, és nem utolsó sorban azért,

mert a bábosok egy kicsit különlegesebb művészek, akik nyitottak a kísérletezésre, az előítéletektől és a felsőbbrendűség komplexusától is mentesek. Az animációs színháznak nagyon ritkán vannak sztárjai. Másrészt pedig az animációs színház egy kicsit mindig „mellékes művészet” volt, ami előnynek bizonyult. A hatóságok sokszor lenézték, az is előfordult, hogy konfliktusba keveredett, mert „nevetségessé” tette a hivatalos vezetést. Nálunk 1970-ig a vándorbábosok voltak az utolsó magánvállalkozó művészek, szabad művészek.

Az a tény, hogy a hatóságok nem tartották fontosnak a bábszínházat, azt eredményezte, hogy a cenzúra nem nyilvánult meg annyira erőteljesen, mint más előadóművészetek esetében. Ez a „bohóc” előnye, akit nem vesznek komolyan. Persze voltak a mi esetünkben is betiltott előadások a kommunista időszakban. *A Repülés és koruslecke egy darufiókának* című darabomat, amelyet – bár addig már több színházban is bemutatták – a craiovai Bábszínházban Daniela Peleanu³ rendezésében, azt hiszem 1987-ben, betiltották. Egy másik darabomat, *a Mese egy sirállyal* címűt pedig néhány reprezentáció után Temesváron tiltották le, mert nem egyeztem bele, hogy egy „gyanús” tűnő jelenetet kihagyjanak belőle. Ezzel együtt, természetesen az aktualításra való utalások, vagyis „a gyíkok”, ahogyan akkor szokás volt nevezni, sok előadásomban jelen voltak. Természetesen ezeket a vicceket inkább

1 Tamara Constantinescu, a Galați-i „Fani Tardini” Drámai Színház színésznője, a Iasi-i „George Enescu” Művészeti Egyetem meghívott színész tanára, A Iasi-i „Colocvii Teatrale” (Színházi Kollokvium) akadémiai szaklap szerkesztője (<http://www.artes-iasi.ro/colocvii/index.html>).

2 Institutul de Arta Teatrala si Cinematografica (IATC) – Színház és Filmművészeti Intézet

3 Craiovai Állami Bábszínház, 1988-89-es évad, <http://teatruicolibri.ro/Memoria-papusilor-jucate/Lecia-de-zbor-i-cor-pentru-puiul-de-cocor-Stagiunea-1988-1989.html>

a felnőtt közönség értette meg. Minekutána nagy-szerűen mulattak, egy-egy előadásom után a kol-légáim odajöttek hozzám és mondták, hogy „nagyon jól szórakoztam, de vigyázz magadra...” Ugyanakkor a bábszínháznak volt egy másik előnye is, hogy nem kellett a pionírokról vagy a haza sólymairól szóló szö-vegeket színpadra állítani. Olyan dramaturgok, akik ezeket a szövegeket megírhatták volna, nem voltak a műfajban, pedig Tamara Dobrin⁴ írt egy olyan cikket, amelyben kritikusan állapította meg, hogy a bábszín-házak alapreperatóriáját a mesék képezik, nem pedig az „aktuális darabok”. Lám a mesék is egy „ellenállási” formát jelentettek a „szocialista kultúra” iránt. De nem szeretném, ha azt hinnénk, hogy mára, napjainkra megszabadultunk volna a cenzúrától. A hülyék édes-anya állandóan várandós. Mindig kapunk hírt arról, hogy valahol a világon betiltottak egy-egy animációs előadást (legújabbban, hogy egy franciaországi város polgármestere betiltott egy Guignol-előadást, mert a rendőröket ironizálják benne) vagy letartóztatott bá-bosokról hallunk, ahogy most legújabbban Spanyol-országban történt. Több évvel ezelőtt több volt tanítványom készített egy TV műsort *Spitting images*⁵ típusú bábokkal vagy *Guignol L'infot* politikai szemé-lyiségekkel. Hatalmas sikert értek el, de néhány epi-zód után a sorozatot felfüggesztették.

– T. C.: *Olyan tanárai voltak, mint David Esrig, Radu Penciulescu, Mihai Dimiu, rangos rendezők, a román színháztudás fontos személyiségei. Mit „for-dított” le tanárai, rendezői vízióiból, a drámai színház teréből az animációs színházéba?*

– C. P.: Egy rendezői elképzelést nem lehet sem átadni, sem átvenni. A nagy rendezőktől, akiket esélyem volt megismerni, azt tanultam meg, hogy a színház sok gondolkodást feltételez. Azt is meg-tanultam, hogy az előadásnak kell legyen a kortárs

társadalomhoz szóló üzenete. Aztán sokat tanul-tam a rendezés mesterségéről, egy drámai szöveg értéséről, egy előadás struktúrájáról. Megtanultam dolgozni a színészekkel. Hasonlóképpen, hogy mindig próbálkozzam, hogy legyen fontos projek-tem, hogy legyen érdekes üzenetem a nézők szá-mára. De sok tanulnivalóm volt a műfajban dolgozó rendezőktől (Petru Valter, Margareta Niculescu, Ste-fan Lenkisch)⁶, a nagy bábművészekről, akikkel dol-goztam (Aneta Forna-Christu, Georgeta Nicolau, Vasile Hariton, Brandusa Zaita Silvestru, Misu Pru-szinski, stb.)⁷, a díszlettervezőktől, és így tovább. Az animációs színházról sok mindent tudtam meg még középiskolás koromban az olvasmányaimból. Így ismertem meg például a nagy George Căli-nescu⁸ bábszínházát, vagy Jarry darabjait, amelye-ket eredetileg marionett színházaknak szánt, a Karagöz hagyományt, vagy az indiai színházat. Egy pillanatig sem vettem semmibe, sőt csodálatos művészetnek tartottam mindig (természetesen, ha jól csinálják). Ami meg a nézőket illeti, a gyerekköz-önség rendkívüli.

Nincs nagyobb elégtétel, mint mikor jókedvűen ne-vetnek vagy izgatottan követik az animációs elő-a-dást. Georges Sand (aki segített a fiának, Maurice Sandnak, hogy Nohantban bábszínházat csináljon) azt mondta, hogy a bábszínház a gyerekeknek és a szellemes embereknek való.

– T. C.: *Kiemelne néhány határkövet azokból a ren-dezői koncepciókból, a különlegesen egyedieket, amelyeket a tanáraitól megtanult? Milyenek voltak velük a szakórák?*

– C. P.: Egy előadás koncepciója egyedi. A rende-zés elsősorban személyiséget jelent, és ez abban a koncepcióban konkretizálódik, amely egy ren-dező és egy drámai szöveg konfrontációjának

4 (1925–2002) volt tanár, a bukaresti Egyetem párttitkára 1956-60 között, a diákellenes megszorítások közvetlen résztvevője, aki Elena Ceausescu támogatásával fontos vezetői funkciókat töltött be a Román Kommunista Pártban (az RKP KB póttagja [1974–76], majd rendes tagja [1976–1989]).

5 Angol szatirikus bábjáték, megalkotói Peter Fluck, Roger Law and Martin Lambie-Nairn. A Spitting images -azonos képmás, https://en.wikipedia.org/wiki/Spitting_Image

6 A bukaresti *Tăndărică Színház* igazgató-rendezője Margareta Niculescu, rendezője Stefan Lenkisch, a bákói Animációs Színház igazgató-rendezője Petru Valter.

7 A konstancai Állami Bábszínház, valamint a *Tăndărică Színház* kiemelkedő képességű bábművészei

8 (1899–1965) irodalomkritikus, irodalomtörténész, novellista, akadémikus, újságíró, a 20. sz. román irodalmi élet kiemelkedő alakja.

az eredménye. Ez a koncepció az alapja a színészi alkotásnak, a díszlettervezésnek, a zenei, koreográfiai alkotómunkának. A rendezőnek stimulálni kell a színészi alkotást, amely a színház esszenciája. David Esrig⁹ két radikálisan ellentétes dolgot talált meg a színházban: a szentet (vagy patetikust), amely egy hitet feltételez, és a profán színházat (a komikust, amely magába foglalja a szatírárt, farce-ot, *commedia dell'arte*-t). A két dolog szintézise található meg a nagy szerzők, mint Shakespeare műveiben, aki tulajdonképpen egy költői színházat művelt.

Radu Penciu¹⁰ a hangsúlyt nem a kreativitásra, hanem a színészi játék igazságára, a lélektani realizmusra és az üzenet aktualitására helyezte.

Tehát mindkét nagy tanár és rendező eléggé különbözően látta a dolgokat. De tanulnivaló mindkettőtől akadt elegendő. Az a véleményem viszont, hogy a „lélektani realizmus” csak az első szakasza a színész színpadi alkotásának. A színészi alkotás kiteljesedése, célja az expresszivitás. Ha a színész játéka nem expresszív (kifejező), kreatív, költői, akkor egyáltalán nem érdekes, bármennyire „igazi” is.

– T. C.: *Őn egy azok közül a rendezők közül, akiknek sikerült (a drámairodalom jelentős szövegeinek felhasználásával) főleg felnőttekhez szóló bábelőadásokat létrehozniuk, például a Play Faust, Candidid¹¹ vagy a Play Shakespeare. A Candide 2014-ben a FNT¹²-n is részt vett. Az ön alkotói munkásságában ez honnan gyökerezik?*

– C. P.: Az animációs színház évezredek óta létezik. Több ezer évig kizárólag csak a felnőttekhez szóló előadásformák léteztek. Csupán a 19. század vége felé körvonalazódott az az elképzelés, hogy az animációs színház gyerekekhez is szólhatna. Az animációs művészetnek ez az ága csupán a 20. században indult fejlődésnek, a gyerekeknek szóló irodalommal

és filmmel egyetemben. A világon mindenhol, így nálunk is, továbbra is készültek felnőttekhez szóló előadások, csak hogy az olyan országokban, mint Olaszország, Franciaország, Belgium, Japán, India, Indonézia, Törökország, stb., ahol az évszázados hagyomány megvan, nem tűnt el, szokványos dolog. Nálunk a felnőtteknek szóló animációs előadások, annak dacára, hogy a 20. század közepéig nálunk is volt hagyománya, és mert a kő- és repertoárszínházakban kiemelkedő előadások születtek *Don Cristóbal*, Margareta Niculescu rendezésében; *Tyl Eulenspiegel*, Catalina Buzoianu rendezésében; *Szép elektromos szenvedélyek*, Irina Niculescu rendezésében; *Don Quijote*, Ștefan Lenkisch rendezésében; *Petruska*, Irina Niculescu rendezésében a Tjandărică Színházban; az *Übü király* Kovács Ildikó rendezésében a kolozsvári Bábszínházban; a *Faust* Antal Pál rendezésében a marosvásárhelyi Bábszínházban; a *La serva padrona* Kovács Ildikó rendezésében, a *Három báb pantomim [Don Quijote, Don Juan, Tyl Eulenspiegel]* Richard Strauss zenéjére Fux Pál rendezésében a nagyváradi bábszínházban, stb.), úgy tekintenek a felnőttelőadásokra, mint egy kuriózumra, egy extravagáns megnyilvánulásra, annyira meggyökerezett az az előítélet, hogy a bábszínház csak a gyerekekhez szól. De az ilyen színvonalú felnőttelőadásokkal művészeink nemzetközi elismerést szereztek. Bizonyos nézők hiányos kultúrája teszi azt, hogy ez az előítélet (hogy a bábszínház a gyerekeknek van) továbbra is létezzen. Én magam több gyerekelőadást csináltam, mert nálunk a bábszínházak alapközönségét ők alkotják, különösen, mert ezeknek az intézményeknek a vezetősége az óvodás és kisiskolás közönség megszervezése felé irányul. De sohasem hanyagoltam el a felnőttekhez szóló előadásokat, *A szentivánéji álom* a Tjandărică

9 Román rendező, a I. L. Caragiale Színház és Filmművészeti Egyetem volt hallgatója, majd tanára, jelenleg Németországban él, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem díszdoktora.

10 Román rendező (sz.1930), 1973-tól Svédországban él. A Sztaniszlavszkij iskola képviselője. Nagyváradon és Craiován rendezett, majd a bukaresti *Teatrul Mic* (Kis színház) igazgatója volt 1964-69 között. Ebben az időszakban volt a I. L. Caragiale Színház és Filmművészeti Intézet tanára is. Kitepedésétől nyugdíjba vonulásáig (1973–1988) a malmői Színművészeti Intézet tanára volt.

11 C. Pepino által rendezett előadás a *Candid* címet használta, fordításunkban azonban a magyar címet, a *Candide*-ot használjuk.

12 Festivalul National de Teatru (Nemzeti Színházi Fesztivál)

Színháznál, ugyanaz a darab az UNATC¹³-n, majd Ovidius nyomán a *Metamorfózisok* a konstancai Bábszínházzal, amellyel aztán a zágrábi PIF Fesztivál nagydíját nyertük el 1980-ban, stb.

– T. C.: *Kommunikál a mesékkel? Mit mondanak Önnek, hogy meggyőzzék, tervezzen előadást belőlük?*

– C. P.: A mesék, a mondák a legfőbb inspirációs forrásai a gyermekekhez szóló animációs előadásoknak. Több ezer évig mesélték őket, a generációk újraformálták, amíg a mai ideális formájukat meglették. De még most is változtatnak rajtuk a jelenlegi társadalom normái szerint. A mese a jövő nemzedéknek *morális princípiumokat* (erkölcsi törvényeket) közvetít, viselkedés-mintákat elbűvölő módon, anélkül, hogy valaha is didaktikussá válna. A fantasztikus, a legendás, a mese jellegzetességei olyan világot teremtenek, amely mindig lenyűgöző lesz a közönség számára.

– T. C.: *Őn a rendezéseiben képeken keresztül is mesél. Milyen akadályokba ütközhet a rendező a harmónia elérésében, a kép, a színpadi csend és replika tökéletes összehangolásában?*

– C. P.: Véleményem szerint az előadás fő alkotója, legyen az drámai színházban vagy animációs színházban: a színész. A harmónia elsősorban tőle ered, ahogyan gondolkodik a színpadon, ahogyan reagál a partnere játékára, a mérték iránti érzékéből, stb. A mai színház egyik problémája éppen a mérték érzékének a hiányához kötődik. Sajnos egyesek azt tartják, hogy grimaszkodnod és ordítanod kell, hogy megnevettesd a közönséget. Más szóval, hogy „a fejedre emeld a szoknyád.” Ilyesmivel nem lehet rávenni a közönséget, hogy csodálja a játékodat. A színház egy másik problémája, hogy nem veszi tudomásul a színpadon a partnert.

Egyes színészek úgy játszanak, hogy nem vesznek tudomást színpadi partnerükről, nem figyelnek a játékukra, mintha egy monológot mondanának egy metroállomáson. A színházban szükség van az akcióra és reakcióra, és a reakció legalább olyan mértékű kell legyen, mint ami kiváltotta azt. És mindez

a szereplő karakterének függvényében, az előadás stílusával összhangban. És ez természetesen az animációs előadásra is érvényes.

Amikor én elkezdtem animációs előadásokat rendezni, még eléggé elterjedt szokás volt, hogy az előadás teljes hanganyagát szalagra rögzítették. Egyes színházakban a szereplők hangját drámai színészek alakították. Sok esetben viszont a hangok nem voltak összhangban a szereplőkkel vagy a színpadi cselekménnyel. És a rögzített hangszalag azt tette, hogy az előadás nem „kommunikált” a nézőkkel. Ezért kerestem azt, hogy a színészek interpretálják a saját szerepüket hangban is. A bábos művészete harmonikus összekapcsolódása mozgásnak és a hang interpretációnak. Másrészt pedig a színház olyan művészet, amely feltételezi a nézőkkel való kapcsolatot, a velük történő párbeszédet. Az előadás sok esetben a nézők reakciója nyomán módosul. Ezek az okok vezettek arra, hogy a tanításban is kövessem azt az irányt, amellyel egy komplex felkészülést biztosítottunk a jövő bábos nemzedékének. Örömmre szolgált, hogy volt lehetőségem elhivatott bábművészekkel és nagyon tehetséges fiatalokkal is dolgozni, akikkel még az iskolában készítettünk előadásokat és sok évig együttműködtünk. Fontos, hogy olyan tehetséges művészekkel dolgozz, akikkel tökéletes az egyetértés.

– T. C.: *A képnek vagy a szónak van nagyobb hatása a kis nézőkre?*

– C. P.: A fizikai cselekvés képes nagy hatást gyakorolni a nézőkre. David Esrig mondta, hogy a színházban a legerősebb kifejezési eszköz a mozgás. A mozgás magára vonja a figyelmet. Egy kép, hogyha statikus, csupán néhány másodpercig tud megragadni. Továbbá minden nézői korosztály számára fontos a történet. Ha a néző azonosulni tud a központi szereplővel, akkor érdeklődéssel követi a kalandjait. És itt nem csupán az író által megírt történetről van szó. A színészi alakításon keresztül a szöveg új jelentésekkel gazdagodik, olyan komplementáris üzenetet képes közvetíteni, amely akár ellentétes is lehet a szerző intencióival.

Tândărică Színház, Bukarest



A három narancs szerelmese, 2007.
R: Cristian Pepino, T: Cristina Pepino,
Nemzeti Operettszínház, Bukarest



Candide, 2007.
R: Cristian Pepino,
T: Cristina Pepino.
Tândărică Színház, Bukarest

– T. C.: A bábuk szent története. Az animációs színház és a szentség című munkájában az animációs színház szent eredetét elemzi, és kijelenti, hogy ma sem veszítette el azt a képességét, hogy közvetítse számunkra a szent érzését. Ezt az eszmét illusztrálja is a színpadi építkezéseiben? Melyik az az előadása, amelynél a szent töltete a legnagyobb, legerősebben közeledik a szentséghez? Beszéljen erről, kérem.

– C. P.: Számomra a színház (elsősorban az épültre értem) egy szent tér. A kezdetekben is az volt, egy templom. Aztán: a színész művészete szent. Azon keresztül, amit csinál, egy olyan realitással kommunikál, amely fölötté áll a mi világunknak. Kezdetben a színész egy sámán volt, egy pap. A színész játéka, amikor magas művészi színvonalat ér el, akkor egy csodálatos jelenség, a színész olyan magas szférákat érint, amelyek meghaladják a mi megértési képességeinket. Továbbá: az előadás egy szent ünnep (legalábbis annak kellene lennie, mert a kezdetekben az volt). Untatnak azok az előadások, amelyek csak annyit akarnak, hogy „a realitást bemutassák”. Ha az előadás nem tud a realitásnál többet mondani, akkor az egy bukás. A gyermekelőadásról meg annyit, hogy minden esetben ünnepinek kell lennie, mint egy születésnapi torta, díszesnek és finomnak, nem mint a „diétás” ebédnek egy kifőzdében. Divattá vált mostanában „minimalista” előadásokat készíteni a gyerekeknek, ahol van néhány tárgy a szereplők helyett, akik ürügyén a színészek „játszanak”.

Elszomorít, amikor látom, hogy előadás alatt a nézőtérben egymás között vagy telefonon beszélnek a nézők. De az is letör, amikor olyan előadást látok, amely rossz viccekkel, kiabálással, rossz ízlésű dolgokkal szentségteleníti meg a színpadot. Többet kell dolgoznunk annak érdekében, hogy a faragatlanságot, a nevelatlenséget, a kultúra hiányát eltüntessük a társadalmunkból.

Mircea Eliade¹⁴ kimutatta, hogy az emberiség történelme során mind több és több területen visszatorzult bennünk a szentség érzete. Eredetileg

minden szent volt: a vadászat, a mezőgazdaság, az élelem, mindent körülvevő a rítus és a szent eseményeken való részvétel közösségi tudata. Napjainkra talán csak a templom tere maradt szent, egy kis tér, amelyben „átadjuk magunkat” egyes rítusoknak, egyre inkább, egyre felületesebb módon. És a profán mintha ezt az utolsó menedéket is fenyegetné. Hiszen azt is láthatjuk, ahogyan az emberek összeverekednek, amikor sorba állnak a szentelt vízért. A társadalom sokkal szebb lenne, ha az élet minden aspektusát szentnek tartanánk.

– T. C.: Ugyanabban a munkájában kiemeli azt a tényt, hogy a bábu nem csupán „játék”, hanem egy „szent tárgy” is, és többek között megemlíti, hogy népmeséink között találunk példákat arra, ahol megtörténik a báb – tárgy csodálatos átváltozása Emberré, vagy említést tesz Carlo Collodi híres Pinokkiójáról. Ezt a mitikus gondolkodást tartotta szem előtt, amikor színpadra állította ezt a szöveget, vagy esetleg más szövegek esetében is így járt el?

– C. P.: A mitikus gondolkodástól sohasem szabadulunk meg. A báb mindig mágikus lesz. Azt az érzést ébreszti fel bennünk, hogy Ő nem egy tárgy, hanem valami „odaátról” származó, talán egy lény, egy szentség, valami, ami lélekkel van felruházva. Másrészt pedig a Collodi által megírt zseniális mese mindannyiunk története, akik a saját „öntökéletesezési” utunkon járunk.

– T. C.: Vannak olyan hangok, akik azt állítják a színházról, nem csupán a bábszínházról, hogy annak az az elsődleges funkciója, hogy neveljen, esztétikai és szellemi szempontból formáljon; mások meg azt tartják, hogy a szórakoztatást, a kapcsolódást kellene szolgálnia. Ön a szakmai karrierje során jelentős számú előadást készített, előadásai ebben az értelemben milyen üzenetet képviselnek?

– C. P.: A színház a tetszéssel tanít. Tetszenie kell, nevelnie, hozzá kell járulnia az ember lelki és erkölcsi fejlődéséhez. A szórakoztatás szükséges elem egy előadásban. De a jó minőségű

14 (1907–1986) román vallástörténész, filozófus és író, a Chicagói Egyetem volt professzora., a Szent és a profán c. munkájában foglalkozik e kérdéskörrel.

szórakoztatás az, amelyik gondolatokat közvetít, vagy amelyik gondolkodásra késztet. Csak akkor válik művészetté.

– T. C.: *Van, vagy esetleg volt olyan meggyőződés, ami a színpadi alkotással kapcsolatos, és amelyet szakmai tapasztalata megerősített vagy esetleg megcáfolt ez alatt az idő alatt?*

– C. P.: Megtanultam, hogy a legveszélyesebb dolgok a színházban: az előítéletek. Nem léteznek egyetemesen érvényes szabályok: minden egyes alkalommal előlről kell kezdeni, újragondolni, hogy mi a művészet, az animációs színház eszköztára, mindent. Valaki megkérdezte tőlem, hogy miért nem tartok workshopot, amelyben átadom a fiatal generációnak szakmai tapasztalatomat, a „megoldásaimat”. Azt feleltem, abban reménykedek, hogy én sem fogom azokat megismételni. Tisztelni kell a nézőt, és azokat is, akikkel dolgozol. Ez az én egyik legerősebb meggyőződésem.

– T. C.: *Gordon Craig a 20. század elején fogalmazta meg azt az elhíresült gondolatát, hogy a színész el fog tűnni a színpadról és a helyét elfoglalja majd, idézem: „egy lelketlen szereplő. Amelynek a neve 'übermarionett' lesz – amíg egy dicsőbb elnevezést nem vív ki magának.” Természetesen ez nem történt meg. Mit tud most mondani, a kijelentéstől egy évszázad távlatából Ön, aki a marionettek szakértője, egy „übermarionettista” (ha egy kis humort is használunk!), szeretnék még a rendezők vagy a teoretikusok, hogy a színészek eltűnjenek?*

C. P.: Ebben az esetben is egy előítéletről beszélhetünk. Ha figyelmesen elolvassuk mindazt, amit Craig mond, megértjük, hogy ő egy olyan színészi munkát szeretett volna a színpadon látni, amely a klasszikus indiai khatakali táncszínházéhoz hasonló. Arra vágyott, hogy a színész biológiai realitása ne legyen nyilvánvaló. Craig megállapította, hogy a színház alapvető problémája, hogy néha a színész fizikai realitása és a fenséges szereplő képe között létezik egy ellentmondás. Ő azt akarta, hogy a színházból a rossz színészek tűnjenek el,

nem a jók. Egy darabjáról írott kommentárjában, amelyet a bábszínház számára írt, az is olvasható, hogy a szövegét játszhatják akár színészek is, csak legyenek elég jók hozzá. Az ő „übermarionette”-je az ideális színész, nem egy lelketlen tárgy.

A „színész vagy báb” „dilemmát” illetően pedig azt gondolom, hogy az hamis. Egy báb nem „helyettesíthet” egy embert. Egy jó bábos elsősorban egy jó színész, aki a szerep hangji interpretálása mellett rendelkezik egy különleges „eszközzel”, a bábbal. Nem a bábu alakítja a szereplőt, hanem szintén egy színész, akkor is, ha néha eltakarja őt a paraván. Aztán, a drámai színház és az animációs színház egymástól különböző művészetek akkor is, ha az animációs előadásban színészek is játszanak a báb-szereplők mellett. A bábu nem valaki helyébe lép, hanem egy eszköz. Ő nem helyettesíti az embert, ahogy egy zongora sem helyettesítheti a zongoristát.

– T. C.: *Az utóbbi években a bábszínházra jellemző specifikus színházi jelek, alkotóelemek migrációja figyelhető meg a drámai színházban, sőt az operában, balettben, stb., bizonyos óriásbábokra gondolok, amelyek megjelennek a színpadon, vagy a színészek bábszerű mozgására, vagy akár a díszletek mozgására. Ugyanakkor a drámai előadás elemei bekerülnek az animációs előadásba, amilyen a bábos színésszé váló átváltozása, aki a „szemünk előtt” játszik. Mit gondol, ezekből a kölcsönzések közül mi az, ami előnyös és mi nem?*

– C. P.: Vannak olyan helyzetek, amikor a művészi kifejezések kombinálása szükséges és az életképes. Nem az a véleményem, hogy léteznie kell a „kifejezési eszközök tisztaságának”. Minden kombináció lehetséges minden előadásformában, ha a közönség hitelesíti azt, és érdekesen és minden részletében jól kivitelezve jelenik meg. A drámai előadás is a színházi eszközök, az irodalom, a képzőművészet és a zene kifejezési eszközeinek a kombinációja. Másrészt pedig a bábu és ember együtt szereplése egy ősrégi módszer. Egyesek azt tartják, hogy a hagyományos európai színház (Punch és Judy, Pulcinella, Marioara és Vasilache, Petruska, Kasperle, stb.)

Play Shakespeare, 2012.
R: Cristian Pepino,
T: Cristina Pepino.
Tândărică Sziínház, Bukarest



Candide, 2007.
R: Cristian Pepino,
T: Cristina Pepino.
Tândărică Sziínház, Bukarest



csak bábszínház. Nagy tévedés. Nem létezik benne olyan előadásforma, amelyben ne jelenne meg a Komper vagy Spreh, aki „dialogusba” kezd a bábuval. A színész ebben az esetben a bábút erősíti meg. Más esetekben én például használtam kombinált eszközöket, amikor – véleményem szerint – a szöveg indokolta ezt. Ez egy olyan eljárás, amelyet az animációs színházban a 70-es években kezdtek el használni. Éles vitákat váltott ki már akkor is, és azt gondolom, hogy ez a konzervatívabb művészek részéről csupán az új módszerek sikere iránt érzett irigységet takarta. „Meghal a bábu!” – siránkozott mindenféle „berozsdásodott”, amikor nálunk, lasiban a 70-es években Constantin Brehnescu kitűnő, abban az időben megújító erővel ható előadásokat rendezett.

Vannak olyan szereplők, amelyeket jobban élethe lehet kelteni, ha látható színészek játsszák, vannak olyanok, amelyek akkor élnek, ha paraván mögött, vagy a maszkkosztyumban elrejtőzött színész mozgatja. Minden esetben a színész és bábos előadásának a minősége a fontos. Egyébként önmagukban a kifejezési eszközöknek nincs jelentőségük. Hiába használj egy bábút, ha azt nem mozgatja jól valaki és nem expresszív.

– T. C.: *Cristina Pepinova a magánéletben párt alkottak, de az alkotómunkában is. A díszlettervező Cristina Pepino jegyezte a látványtervezést az Ön által rendezett legtöbb előadásban. Hogyan alakult az előadások koncepciója ebben az rendező és tervező közötti dialógusban, olyan értelemben, hogy Ön is jártas a rajzban, grafikában, nem csupán a rendezéshez ért.*

– C. P.: A színház maga egy folyamatos dialógust feltételez a rendező és a díszlettervező, a rendező és a színészek, stb. között. Én nagyon sok különösen tehetséges tervezővel dolgoztam együtt, mint Mircea Nicolau, Eugenia Tărăşescu-Iianu, Irina Borowski, Dan Jitianu, Eustaţiu Gregorian és mások. Cristina az én nagy lehetőségem volt mind a színházban, mind a magánéletben. Mindig bízott, amikor a pályám elején voltam, amikor még

kevésbé bíztam magamban. Ő volt munkáim első objektív elbírálója. Már akkor az alkotócsapat tagja volt, amikor még nem jegyezte a díszletterveket, úgy tárgyaltam meg mindent a tervezővel, hogy mindig velem volt. Részt vett minden megbeszélésen, megnézett minden előadást a fesztiválokon, aztán együtt mindent átbeszéltünk. Sok időbe telt, amíg elhatározta, hogy tervezni fog. Együtt dolgoztunk, beszélgettünk, bábukat készítettük, kísérleteztünk. Igaz ugyan, hogy én tudok rajzolni, de Cristinának kitűnő színérzéke volt, és jobban rajzolt, mint én. Tudok faragni, de Cristina tudott jelmezeket tervezni, nagyon jó szakember volt ezen a területen. Én tudok írni, de néha Cristina írta a szöveggönyveimet. Cristina egy komplex egyéniség volt, tehetséges, kreatív, művelt, kitűnő humorérzékkel és magas szakmai felkészültséggel.

– T. C.: *2014-ben jelent meg egy nagyon precízen kivitelezett munka, amelyet e jelentős alkotói utat megvalósított díszlettervező emlékének szentelt, és amelynek nyomdai munkájával, szerkesztésével kizárólag Ön foglalkozott, és amelynek címe: Cristina Pepino - Díszlettervezés. Ebben az albumban Ön hagyta, hogy a képek, a plakátok beszéljenek. Nem tervezi egy olyan önéletrajzi jellegű könyv megírását, amelyen keresztül az olvasó beleláthat abba a különleges kapcsolatba, amelynek részesei voltak mind szakmai, mind alkotói szinten?*

– C. P.: Cristina megérdeklődött, hogy egy album megőrizze a munkáit. Én pedig nem vagyok olyan híres, hogy megírjam az életrajzomat. Nem hiszem, hogy érdekes lenne bárki számára. Cristinával való kapcsolatomban pedig nem olyan természetű, hogy beszélni tudnék róla.

– T. C.: *A 70-es években Peter Brook megrendezte Farid Uddin Attar nyomán a The Conference of the Birds (A madarak találkozója) című, eseményszámbe menő előadást, amely meghatározó fontossággal bír ennek a jelentős rendezőnek a karrierjében. A kilencvenes években (amelyet aztán 2000-ben¹⁵ nagy sikerrel felújított!) megrendezte ezt a szöveget, nyilván egy másik fordítói felfogásban, amelyet Michaela*

15 Cristian Pepino a felújítást 2015-ben készítette ugyanazzal a szereplőkkel, a *Tândărică Színház* fennállásának 70. évfordulójára.



A madarak találkozója, 1995.
R: Cristian Pepino,
T: Cristina Pepino,
Z: Gabriele Apostol.
Felújítása 2015-ben.
Tândărică Színház, Bukarest



Tonitza-lordache készített el, egy olyan előadást építve fel, amely az Ön szakmai életében, Cristina Pepinóéban, és azt hiszem, hogy a benne játszó bábszínészek karrierjében is egy reprezentatív munka. Véletlen egybeesések? Vagy a Brook-féle rendezés ihlette meg, esetleg annak az előadásnak az újszerűsége sarkallta arra, hogy megrendezze a Țândărică Színházban ezt a rendkívül eredeti színpadi előadást?

– C. P.: Én nem láttam Brook előadását, csak hallottam róla. Az Attar költeményből való kiindulás ötlete Mihaela Tonitzáé volt, aki ideadta, hogy olvassam el a fordítást, amit, azt hiszem, Jean-Claude Carriere forgatókönyve nyomán készített el. Ezzel a szöveggel kezdtem el a munkát, de a próbák során egyre inkább fejlődtek a nonverbális jelenetek. Rövid idő után lemondtam a szövegről, elkezdtem kitalálni helyzeteket és egy narratív szálat, amely különbözik az eredeti történetétől, és sokkal izgalmasabb volt. Az én előadásomnak semmi köze Brook-éhoz, nincs hozzá köze, hogyan is lehetne. A poémáról meg annyit, lehet hogy megtaláltam a lényegét, anélkül, hogy tiszteletben tartottam volna a formáját.

– T. C.: *Ön indította el 1990-ben a Bukaresti Színház és Filmművészeti Intézet (UNATC) keretén belül a bábszínészképzést.*

– C. P.: Nem csupán egyedül alapítottam meg az animációs színészképzést a bukaresti egyetemen. Nagyon sok ember, elsősorban Mihaela Tonitza-lordache kezdeményezte. Doriina Tănăsescu és Brândușa-Zaita Silvestru alapozták meg ezt az oktatást. Én csupán kiegészítettem egy kis történettel, elmélettel, meg a vizsgaelőadásokkal. Nem elhanyagolható az sem, hogy részesülhettünk néhány kiváló színészmesterség-, ének- és színpadi-mozgás tanár hozzájárulásában is, mint amilyen például Mihai Gruia Sandu¹⁶, Dan Bălan¹⁷ volt, stb.

– T. C.: *Volt adjunktus, majd előadótanár és 1999-től*

napjainkig egyetemi professzor, doktor. Tanított bábszínészmesterséget, bábszínházi rendezést, doktori dolgozatokat vezet. . .

– C. T.: Csupán egy normális utat jártam be, amelyet mindenki megtesz, aki a felsőoktatásban dolgozik. Az igazat megvallva először nem voltam elragadtatva ettől az új helyzettől, feszélyezetten éreztem magam. De valakinek meg kellett csinálni ezt is, és úgy nézett ki, hogy rajtam kívül másvalaki nem akadt akkortájt. De a tanügyi tapasztalat sok szempontból segített nekem. Elsősorban sokkal többet kellett olvasnom, hogy kiegészítsem a tudásomat (bábtörténet, -készítés). Kurzusokat, cikkeket, könyveket kellett írnom: *Tehnica teatrului de animatie* (Az animációs színház technikája), *Modalitatea estetică a teatrului de animatie* (Az animációs színház esztétikai módozatai), *Etape istorice ale artei spectacolului de animatie* (Az animációs előadás történelmi szakaszai), *Dramaturgia teatrului de animatie* (Az animációs színház dramaturgiája), *Istoria secretă a păpușilor* (A bábok titkos története) stb. Aztán az iskola megtanított arra, hogy szervezettebben dolgozzak.

Egy adott pillanatban Mihaela Tonitza kijelentette, hogy nem csinálhatok több vizsgaelőadást a diákokkal a Țândărică Színházban. Nem tudom miért. Pedig egy jól bevált rendszer volt. A diákok színházi körülmények között végezheték a *színházi gyakorlatot*¹⁸. Másrészt meg ezek az előadások bekerültek a színház programjába, nagy sikernek örvendtek, sok nemzeti és nemzetközi díjban részesültek. De ki tudja, milyen beteg elmét zavartak ezek a sikerek. Nem is akarok erre gondolni. De mindig, amikor valami ilyesmi ért, az átváltozott egy lehetőséggé számomra. Lehetőségem volt bábokat készíteni Cristina Pepinóval, aki nagylelkűen segített nekem anélkül, hogy az egyetem¹⁹ alkalmazottja lett volna. Amikor bábót készítesz, lehetőség nyílik arra, hogy többet gondolkodj az építési rendszerekről, hogy miként éred el, megfelelő

16 (1959–) színész, dramaturg, rendező, egyetemi tanár, a bukaresti UNATC tanára, commedia dell'arte mestere.

17 Gheorge Dan Bălan, zeneszerző, a bukaresti UNATC professzora.

18 Practica – színházi gyakorlat, a bábszínész képzés egyik gyakorlati tantárgya.

19 UNATC (a bukaresti Színház és Filmművészeti Egyetem)



A madarak találkozása

kifejezést kapjon a báb arca, hogy kísérletezz, amit egy színházban kevésbé tehetsz, mert az idő korlátozottabb. Aztán meg lehetőségem volt fiatal, tehetséges, lelkesedéssel teli fiatal művészekkel dolgozni, akikkel nem voltak előítéleteik, és akikkel kísérletezhettem, anélkül, hogy figyelmem kellett volna „a kereskedelmi vonalra”, amelyet a színházakban gyakorolunk. Akkori nevelői munkám eredményeinek most is örülhetek, mert nagyon jól megértjük egymást, a volt tanítványaim már érett művészekké váltak.

– T. C.: *Egy negyedszázados tanári karrier után mostanában több interjúban is azt nyilatkozta, hogy tervezi a visszavonulását, mert át akarja adni a helyét a fiatal generációnak. Tényleg távol tud maradni a diákoktól?*

– C. P.: Természetes, hogy egy adott pillanatban a professzorok visszavonulnak, hogy helyet adjanak a volt diákjaiknak, akik időközben tanárok lettek. Nem az a tanítás célja, hogy felkészítse a következő generációkat? Semmi sem furcsa vagy tragikus ebben. Ez a természetes. Nem akarom senki helyét elfoglalni. És bár már nyugdíjba léptem, még vannak doktorandusz hallgatók, akik hozzám iratkoztak be az elmúlt években, így tehát a tanári aktivitásom folytatódik, ameddig mindannyian meg nem védik a disszertációjukat, ha lesz hozzá egészségem.

– T. C.: *Egész életét a színháznak szentelte, rendező, dramaturg, tanár, kutató. Számtalan fesztiválon vett részt az országban és határon kívül, díjakkal jutalmazták, lovagrenddel tüntették ki. Kiteljesedett alkotónak érzi magát?*

– C. P.: A művészet megköveteli, hogy egy bizonyos utat kövess, amelyen minduntalan tökéletesítened kell magad, kísérletezned kell. Nem tudom létezik-e olyan, hogy valaki eléri azt, amit kívánt, vagy hogy „kiteljesedett”-nek érzi magát. Ez egy olyan út, amelynek még ha van is célja, soha sem érhet senki a végére, csak biológiai értelemben. A díjak, a kitüntetések sokat segítenek, mert arra bátorítanak, hogy keressünk tovább. Legalábbis engem, aki kevésbé bízom a képességeimben. Vannak dolgok, amelyeket kikísérleteznék most, új kifejezési eszközök, amelyeket ezidáig még nem használtam. Aztán még sok írnivalóm van, elmélet is, irodalom is. Ezt fogom csinálni, ameddig az egészségem megengedi. De amiért szerencsés embernek tartom magam, az az a tény, hogy szabad vagyok, szabadon gondolkodom és fejezem ki magam. Azt gondolom, hogy ezt jelenti művésznek lenni. (Megjelent a **Colocvii Teatrala** (Színházi Kollokvium) című akadémiai szaklap 2016/21. számában.)

Fordította és a lábjegyzeteket kiegészítette:

Novák Ildikó



Cristian Pepino, foto: Florian Biolan

BEING AN ARTIST PRIMARILY MEANS HAVING FREEDOM

This interview provides great insight into Cristian Pepino's work as a director, teacher and literary theoretician. He talks about his beginnings as well as the decisive stages of his career. As he says: "Out of my desire for expressive freedom, I chose many forms of animated theater." He then describes his early commitment to perpetuating traditional styles of adult performances and his later realization of ways that children's plays can transmit the behavior patterns and moral rules of fairy tales and sagas. Pepino explains his concept as a director, characterizes past performances, and gives a detailed account of his works and teaching activities. He speaks with great warmth and clarity about the collaboration with his wife, Cristina. He concludes this discussion of a rich and complex life with the simple statement about what has made his life a happy one: "I'm free; I am free to think and express myself. I think that is what being an artist is all about."



Cristian Pepino: *A bábuk titkos története. Az animációs színház és a szentség.* UNATC Press Kiadó, Bukarest, 2014.



Cristian Pepino, fotó Lucian Muntean



Cristian Pepino: *Könyv Vama Veche-ről,* Humanitas Kiadó, 2015.



A madarak találkozására felújításának 2015-ös plakátja

Cristian Pepino

MAETERLINCKTŐL ARGHEZIIG

RÖVID BETEKINTÉS AZ ANIMÁCIÓS ELŐADÁS ELMÉLETÉNEK TÖRTÉNETÉBE¹

1. Mi a bábszínház?

A *bábszínház* elnevezés sokszor félreértésekre ad okot a műfaj küldetésével kapcsolatos elképzeléseket, az eszközeit és a célközönségének életkorát illetően. Egyesek számára, sőt az is lehet, hogy a közönség zöme számára egy gyerekekhez szóló művészeti ágat jelent, még akkor is, ha a 19. századig egyáltalán nem célozta meg a kiskorú közönséget, még akkor is, ha a gyökereinél (néhol még élő hagyományokban így van ma is) nem is a szórakoztatás volt a célja, és nem nevelési szándék vezérelte, hanem egy szent művészeti volt, egy mágikus rítus vagy egy olyan szatirikus színházi forma, amely a kissé vaskos humor miatt, amelyet a bábosok használtak benne, kifejezetten tiltott volt a gyerekek számára.

Egykoron, az ókori Görögországban a bábokkal előadott műsorszámokban Aiszkhülosz paródiái szerepeltek, a híres Potheinos előadásában, vagy említhetjük a Napkirály Franciaországában a barokk operák paródiáit, vagy Mozart és Händel operáit, s a Mahábháratát és a Rámájanát, Chikamatsu Monzaemon drámáit, a lovagregények felhasználásával készült átdolgozásokat, akár a Karagöz játék pikáns komikumát.

A nyulacskák, egérkék és majmocskák csupán a 20. században özönlötték el a bábszínházakat, elfoglalva Faust vagy Punch és Vasilache helyét, akik vagy az Ördögnek adták el éppen a lelküket, vagy éppenséggel a feleségüket ölték meg, ami nem volt kifejezetten nevelő hatású.

Bár a *bábszínház* kifejezés nagyon közel áll a szívenhez, mert minket, bábosokat megakadályoz

abban, hogy kimért és túlságosan komor személyekké váljunk, és megengedi nekünk, hogy olykor vénséges vén korunkig képesek legyünk játszani – ami tulajdonképpen egy olyan kiváltság, amelynek sajnos csak néhány ember örülhet –, ez a játékos elnevezés sok galibát okoz, és ezért is hiszem, hogy jó lenne, ha legalább mi bábosok helyettesítenénk valami mással, egy kevésbé huncut elnevezéssel, amely nem a nagyközönségnek, hanem a szűk szakma számára, diákok, tanárok számára tisztázza ezt a fogalmat.

Anélkül, hogy egy gyerekeket ijesztgeni akaró bábszínházért emelném fel a szavam, hiszen jelen pillanatban mégiscsak ők jelentik a törzsközönségünket, a továbbiakban megpróbálom meghatározni azt a művészeti ágat, amelyet mindannyian művelünk-gyakorolunk.

Elsősorban, azt hiszem, hogy az *animációs előadás művészetének* kellene nevezni, vagyis olyan művészetnek, amely az egy személy általi mozgatószerszám animáláson alapszik, aki felvállalja a bábművész szerepét vagy egy másik személy (aki a képzőművész szerepét vállalja fel) által elkészített tárgy mozgatójának a szerepét. A ma használatos szakkifejezés, amely meghatározza ezt a művészetet: a *bábszínház*, egy olyan elnevezés, amely elég nagyszámú alkotó szerint nem megfelelő, hiszen csupán egyetlen művészeti ágra korlátozott. Az animációs művészet ugyanis fellelhető a film területén is, a televízióban is, és előfordul olyan eset is, hogy a mozgató tárgy nem határozható meg bábuként.

A *bábszínház* terminus konfúziót kelt, mert nem irányulhat másra, mint az animációs művészetnek egy

¹ A közölt írás részlet Cristian Pepino: *Automate, idoli, păpuși-magia unei lumi*. (Automaták, bálványok, bábok – egy világ mágijája) című könyvéből (Editura Alma, 1998), amelynek *Maeterlincktől Argheziig, rövid betekintés az animáció elméletébe* címmel átdolgozott fejezetét az *Atelier* c. folyóirat 2001. 1–2. számában közzölték.

bizonyos alkalmazására, és pedig arra a területre, ahol létrejön a színház és az animáció szintézise, pontosabban akkor, amikor dramatikusan szövegeket, intrikát, drámai helyzeteket stb. használnak a színpadon. Vagyis létezik *bábszínház*, ahogyan létezik *bábbalett*, *bábopera*, *báboperett*, stb. is. A bábelőadásból ugyanis hiányozhat az intrika, a drámai helyzet, stb., mint például a bábtáncoltatás esetében.

Maga a *bábu* (*baba*) kifejezés is zavart keltő, nem csupán a közönség körében, hanem néha azokban is, akik gyakorolják az animációs művészetet. Egyik oldalról restriktív, korlátozó hatású, ugyanis a plasztikai reprezentáció csupán egyik részére vonatkozik, amelyet az animációs előadás során használunk, és bábuként határozható meg. Ezért született meg a *mozgatott formák* kifejezés, amelyet még csak kevesen használnak. Ugyanakkor a *bábu*, *baba* elnevezés nagyon sok emberben azt az érzést kelti, hogy az animációs előadás művészete egy olyan művészet, amely kizárólag a gyerekekhez szól.

Egyébként már a gyerek is (9-10 éves kortól számítva) megtagadja a bábszínházba járást, mert ez az az életkor, amikor kezd megválni a játékaiktól, és azt kívánja, hogy felnőtt legyen. Másrészt pedig ki kell mondani, hogy ugyanez a félreértéseket szülő kifejezés, hogy *bábu*, *baba*, nagyon jótékony hatással is volt erre az általunk tárgyalt művészetre. Mert bizonyos értelemben biztosította a szabadságunkat és a túlélésünket is, hiszen a hatóságok mégsem vehettek komolyan egy olyan intézményt, amelynek *Bábszínház* volt a neve, és amely sokak számára most is pejoratívnak tűnik. Az a marginalizáció, mellékesség, amelyet az elnevezése biztosított számunkra, akik ebben a műfajban dolgozunk, szerényebbé tett bennünket. És nem utolsósorban megadta nekünk azt az előjogot, hogy egy olyan magasztos közönséghez szóljunk, mint a gyerek. Másrészt hangsúlyoznunk kell azt a tényt, hogy nagyon gyakran – vagy a közönség óhajának eleget téve, vagy művészetünk fejlődése következtében – az animációs művészet eszközeit asszociálták a drámai színház eszközeivel, ami mind a tradicionális formákra (Punch-, Vasilache), mind

az 1955 után született előadásokra jellemző. Ha példaként hozunk fel egy sor előadást, amelyek az elmúlt évtizedekben készültek, megfigyelhetjük, hogy olyan előadásokról van szó, amelyek kombinált eszközöket használnak.

Az animációs előadás alaphelyzete feltételezi egy *tárgy* jelenlétét (amelyet egy személy készített, aki – tudatosan, vagy nem tudatosan – vállalja a képzőművész szerepét), a *tárgy*, amelyet *animál* (mozgat, lelket kölcsönöz neki) egy személy, akinek a tevékenységén keresztül a tárgy képessé válik arra, *hogy időben haladjon*².

Ez az első meghatározás kiemeli azt a tényt, hogy a *bábszínház szereplője* egy képzőművész, egy képalkotó által megalkotott lény (formai megvalósítása egy olyan koncepció következménye, amely a plasztikai üzenet hordozója), és a tárgy animátora, mozgatója az előadás során felhasználja azt, olyan üzenetekkel ruházva fel, amelyek annak mozgásán keresztül mutatkoznak meg, és ez a helyzet egy olyan, másfajta üzenet létrehozója, amely mind a képzőművészettől, mind a színészek által játszott előadásoktól különbözik.

Ki kell emelnünk azt a tényt is, hogy ez a művészeti forma, amelyet eddig leírtunk, nem tartalmazza kötelező módon a színház lényeges összetevőit (intrika, dialógus, drámai helyzet, stb.), ez által lehetségessé válik, hogy fejlődjön (ami legtöbb esetben meg is történik) és egyfajta *animált formák balettjévé* alakuljon, amelybe lényeges összetevőként kerül be a *zene*. Akár azt is mondhatnánk, hogy ez tulajdonképpen a bábelőadás ideális képlete, gazdagon illusztrálhatóan hosszú története során, és hogy más előadásformákkal való keveredése tulajdonképpen más alműfajokat teremt meg az animációs művészetben belül (színház, opera, varieté, film).

A képzőművészetek 20. századi fejlődése nyomán nyilvánvalóvá vált, hogy akár egy stilizált forma, akár egy feldolgozatlan anyag is megfelelően szuggesztíven tud közölni valamit, és ez a tény azonnali hatást gyakorolt az animációs művészetre is. Az 1960–70 közötti időszakban sokan (nálunk Petru

2 Másként: *fejlődjön*

Valter³⁾ adtak hangot annak a meggyőződésnek, mely szerint szükségessé vált a bábszínház terminust *animációs színházra* cserélni, annak a megállapításnak következtében, hogy a *bábu* elnevezés már nem tudja meghatározni a teljesség igényével az előadásban mozgatott tárgy mibenlétét, sem annak mozgatási metódusát. A *bábu* (*baba*) a szó szoros értelmében vagy egy játék, amely egy embert vagy egy állatot, vagy egy mozgatott tárgy, amely egy olyan elkészített szereplőt képvisel, amelyet mozgatásra szántak a bábéledés keretén belül.

A bábu elnevezés kiküszöbölése és az animáció fogalmának a bevezetése egy másfajta kortárs „bábszínházi” realitásnak felel meg. Egyfelől megjelentek olyan nagyméretű szereplők, amelyekre nem is létezik egyöntetűen elfogadott elnevezés, amely mindenhol érvényes lenne.

Ezeket nevezhetjük *óriásbáboknak*, vagy *belülről mozgatott báboknak*, vagy *maszk-kosztümnek*, de ugyanakkor bennük van az a lehetőség is, hogy az *emberi testet egy bizonyos anyaggal kombinálva* új formai megfogalmazást eredményezzenek, amire még nincs elnevezés; és olyan játékot követeljenek, amely színészi játékot/jelenléteket és mozgatást is igényel, vagy táncot és mozgatást, ahogyan Philippe Genty legfrissebb előadásaiban is látható. Másrészt megjelentek az *összetett (komponált) bábok*, amelyekből nagyon változatos formákat lehet létrehozni, és amelyek azt feltételezik, hogy több elemből hozzuk létre a színpadi figurát, amelyből összetevődik, majd szétbomlik a szereplő a néző szeme előtt. Sőt, nagyon sok olyan előadás születik, amelyben a bábéledés szereplője(i) tulajdonképpen a színész keze (esetleg egy kis kiegészítővel, mint Obrazcov esetében a gömb, amely a fejet jelképezi, vagy még kevesebb, mint Claudio Cinelli esetében). Ilyen szélsőséges esetekben a bábu megszűnik egy előre elkészített

tárgy lenni, amelyet egy képalkotó művész hoz létre, és egy olyan plasztikai reprezentációvá válik, amelyet egy mozgató hoz létre a nézők szeme előtt.

2. Az animációs előadás plasztikai alkotási folyamata

A humor, a fenséges, a groteszk, a karikatúra gyakran találják meg a hangjukat ennek a művészetnek a nyelvén, amely mintha éppen azért teremtdött volna, hogy bátorítsa az ilyesfajta reprezentálásokat. Miért nyúlunk az animációs színház eszközeihez? Ezt a kérdést gyakran teszem fel diákjaimnak. Egyik vagy másik szereplőt miért nem reprezentáljuk egyszerűen csak egy színésszel? Innen kell, hogy kezdődjön ennek a különleges művészetnek a választása. Az egyik ok a szélsőségek kifejezése: a magasztos, groteszk, karikírozott figura reprezentálása. Itt, a kifejezés síkján több művészet is találkozhat. A drámai színház vagy az opera és a film is eljut a plasztikai eszközök használatáig – az arcfestéstől a maszkig és onnan az emberi testtel kombinált bábuig.

Az automaták előadása, amelyet a bábosok sokszor elutasítanak, hogy semmi kapcsolata a bábművészettel, és amely sok esetben megegyezik a bábéledéssel, és csupán annál a tulajdonságánál fogva különbözik tőle, hogy a mozgások nagyobb mértékben előre tervezettek és a megvalósítás módja is „automatizáltabb” (erre a problémára még visszatérünk), ideálisan megfelelni látszik annak a bergsoni humor-meghatározásnak, amely a burleszk komédia és az ipari társadalom fejlődésének időszakából származik.

Bergson szerint a komédia célja az, hogy elérje az élet *mechanizálását, gépiesítését*⁴. Az életet úgy kezeli, mint „egy ismétlődő mechanizmust, amelynek visszafordítható hatása és egymás között felcserélhető alkotóelemei vannak”⁵. És a bábszínház

3 (1930–1980) bábművész, rendező, a bákói Állami Bábszínház (később *Licurici* (Szentjánosbogár) Animációs Színház) volt igazgatója

4 Bergson, Henri: *A nevetésről* (ford. Szabó Nándor). Budapest, 1968. Gondolat Kiadó; Bukarest, 1982. Kriterion Könyvkiadó.

5 (Bergson, 1982, 117) Fordításunk nem azonos a nyomtatásban megjelent magyar nyelvű fordítással, ahol a következő formában fogalmazódik meg a gondolat: úgy tekinti az életet mintha „gép volna, megismétlődő vagy akár visszajára fordítható működéssel és cserélhető alkatrészekkel.”

tulajdonképpen pontosan ezt a lehetőséget kínálja fel. Természetesen, ami a bábszínház sajátossága, az nem a mechanikusság, hanem a „mechanikusság illúziója”, a szereplők korlátozott számú mozdulata. A komédia egy másik feltétele Bergson szerint a *merevség*⁶. Ebből a szempontból is nagyszámú példát találhatunk a bábelőadásokban. Éppen ezért nem helyettesítették a hagyományos animációs rendszereket új, tökéletesített rendszerekkel, csupán a filmművészetben, ahol a realitás illúziója sokkal fontosabb. A kesztyűsbáb a maga esetlen mozgólataival mindig kívívja valamennyi korosztálybeli néző érdeklődését, és örömmel követik. Akárcsak a kezdetleges marionett, amely sután ugrándozik a fejéből kiálló mozgatórúddal. Pontosán a mozgatói rendszerek tökéletlensége adja meg ennek a művészetnek a báját, sőt teszi azt művészetté.

Visszatérve az animációs művészet alaphelyzetéhez, szükségét érzem, hogy felhozzak még néhány példát, amely hangsúlyoz néhány extrém helyzetet. Ismert az a tánc, amely során Martha Graham egy cső alakú kötött textilben mozog, és amelyet belülről mozgat és alakít. Ez az alkotás két problémát vet fel: 1. Egyrészt azt mondhatjuk, hogy az animációs színházhoz tartozik, és egyébként ezt a módszert alkalmazták is sok „bábszínházi” előadásban, például Philippe Genty előadásaiban (*Desire Parade*, 1987). Ebből a perspektívából talán ki kellene terjeszteni a bábszínházi kutatások határait, hogy foglalják magukba azokat az előadásokat is, amelyeket eddig más művészetekhez soroltak. Ez a dolog fontos lenne az animációs színház fejlődése szempontjából.

2. Másrészt a bemutatott példában megállapítjuk az animációs színház egy másik fontos sajátosságát: a mozgatott tárgy vagy anyag változásnak van kitéve, olyan tény, amely kihangsúlyozza az animáció művészetének a plasztikai alkotással való rokonságát, de nem a korábban tárgyalt értelemben, nem olyan értelemben, hogy a tárgy egy plasztikai alkotófolyamat

eredménye, hanem úgy, hogy maga a plasztikai alkotás, az alkotás folyamata, a plasztikai technológiai folyamat az animációs előadás része.

A mozgató (animátor) *képeket teremt*, megváltoztatva az előadás alatt az animált tárgy eredeti külalakját, és ez a helyzet evidens a tiszta bábszínház korlátozott esetében is, amelyben a bábu alkotóelemei megengedik bizonyos *expresszív konfigurációk* létrehozását. A bábu plasztikai külalakjának módosulása bizonyos archaikus bábszínházi formákban is jelen van. Még akkor is, ha a bábu olyan alkotóelemekből áll, amelyek nem módosulnak az előadás során (fej, kéz), bizonyos részei, mint például egy sál vagy ruha állandóan változtatják az alakjukat, ahogyan a bábos mozgatja őket. Még az árny vagy a szobrocška is módosul a mozgatás során, ha arra gondolunk, hogy fokozatosan vagy részlegesen, vagy csak különböző részeit mutatjuk meg, amelyek különböző reprezentáláshoz vezetnek.

A *mozgás*, a *mozdulat* alapvetően megváltoztatja a formát. Maga a mozgathatatlanságról való áttérés a mozgathatóra egy olyan tény, amelynek rendkívül fontos következményei vannak. A szent, mágiikus, titokzatos, félelmetes mozdulatlanság, mozdíthatatlanság megsemmisül a mozdulat által, ami tulajdonképpen a forma profanizálása, egyfajta szent térből való áthelyezése, a profán térbe való lealacsonyítása. Képzeljék csak el Rodin *Gondolkodóját*, milyen lenne, ha leszállítanák a piederasztól és ugrándoztatnák. Egy szobrot általában olyan koncepció alapján alkotnak, hogy több nézőpontból is látható, nézhető legyen. A szobrászok szem előtt tartják azt, hogy a néző megkerülheti a szobrot és azt is kiszámítják, hogy ebből a helyzetből mi következhet. Brâncuși⁷ úgy mutatta meg munkáit a barátainak, hogy forgatható állványra helyezte. Ha megforgatunk egy szobrot, észrevehetjük, hogy a forma „megvastagodik” vagy „elvékonyodik”, és a szobor bizonyos „oldalai” közötti különbség néha nagyon megnő. Az egyik méretről

6 (Bergson, 1982, 49.)

7 Constantin Brâncuși (1876–1957) Franciaországban letelepedett román származású szobrász, festőművész, fotóművész, pályáját Rodin tanítványaként kezdte, a modern szobrászművészet megalapozója.

8 Átváltozó.

a másira való áttérés néha nagyon „édes”, nagyon fokozatos, máskor pedig nagyon hirtelen, meredek, meglepő. Létezik a tárgynak egy függőleges dinamikus struktúrája is, amelyet úgy hangsúlyozunk, hogy a csúcstól az alap fele bontjuk ki, vagy fordítva).

A tárgy animált bemutatása megnövelheti vagy csökkentheti annak plasztikai sajátosságait. Vannak kezdetleges előadási formák, amelyekben a képzőművész alkotása primitív formában kerül mozgásra, mint például a 19. századi papírszínház vagy az indonéziai *képmotogató tekerics*, ahol a papírtekerics rajzolt képeket fokozatosan mutatják meg a nézőknek, olyan formákat, amelyekben a kompozíciós szerkezetnek nagy jelentősége van. De az árnyjátékban tisztábban látszik az a tény, hogy az árnyalakot a mozgató plasztikai változásnak teszi ki: az *anamorfotikus⁸ módosulásoknak*, amelyek mind az ázsiai hagyományos árnyjátékban (különösen a harci jelenetekben, a táncjelenetekben, vagy azokban, amelyek víz alatt történnek), mind a modern árnyjáték-előadásokban jelen vannak (Gioco Vita, Olaszország).

Általában a figura kompozíciós sajátosságait a mozgató alakítja, azokat húzza alá, kiemeli vagy lekicsinyíti, enyhítve azokat a különböző szemszögekben való megmutatással, egy bizonyos scenográfiai kontextusban, vagy részleges vagy fokozatos megjelenítésükkel.

Egy másik szélsőséges példa, amely szintén kiemeli ezt az aspektust, egy ESNAM⁹ vizsgaelőadás, amelyet Felicia Negomireanu egyetemi hallgató készített el 1993-ban (*Öregedés nélküli fiatalság*), amelyben a szereplők agyagból voltak formázva az előadás ideje alatt, állandóan változtatva a alakjukat és kifejezésüket. Joan Baixas barcelonai bábos és rendező, akit az animációs előadásnak ez az oldala érdekel, készített egy olyan előadást, amelyben a szereplők arcát a reprezentáció ideje alatt festették és változtatták meg egy olyan, sok animációs jelenetre jellemző tipikus struktúra alapján, amelyet *alkotásnak* és *pusztításnak* neveznék. A színen megjelent egy

arctalan szereplő, egy szem nélküli fehér forma, egy olyan báb, amely egy egyszerű polisztrén golyóból és a mozgató kezéből állt. A paraván szélét tapogatva haladt előre addig, amíg egy fekete festékkel tele dobozra akadt, amiben egy ecset volt. Az ecset hagyott egy fekete nyomot az arcán és a szereplő látni kezdett. Bejött a színpadra egy másik szereplő is, és lassan elkezdtek egymásnak új és új vonásokat, szemeket, bajuszokat rajzolni. Az egymás megrajzolása után átcsapott csúfolódásba, addig amíg az arcuk teljesen feketévé nem lett. Így mindkét szereplő újra „megvakult”, és a paraván szélét tapogatva hagyták el a színpadot.

Egy műhelymunka keretén belül, amelyet Baixas 1984-ben a *Nemzetközi Marionett Intézetben*¹⁰ tartott, elméletileg megalapozott egy új nézőpontot, amellyel értelmezni és gyakorolni lehet az animációs művészetet, azt a sajátosságot hangsúlyozva: hogy az animációs előadás az előadás *ideje* alatt teremt képeket, így az animátor képzőművészé lényegül, és amelyben a néző egy plasztikai alkotó folyamatnak a tanújává válik. Ki kell emelnünk egy fontos sajátosságot, amelyet Baixas előtt is sok teoretikus felvetett. Ebből a perspektívából tehát megkülönböztetünk néhány, az animációs előadásra jellemző specifikus helyzetet:

A – a plasztikai tárgy az előadás előtt készül el és az alakja nem szenved semmilyen anyagi természetű változást az előadás alatt (árnyalak), de még ebben a legalapvetőbb helyzetben is szükség van a bábos vagy animátor plasztikai érzékére, mert rendkívül fontos a plasztikai elemek kontextusba helyezése (díszlet, más szereplők).

B – a plasztikai tárgy az előadás előtt készül el, és úgy mozgatják, hogy azok az oldalai, amelyek különböző aspektusúak, fokozatokban kerülnek bemutatásra a reprezentáció során (a *kétarcú árnyalak*, az olyan sziluett, amelyet fokozatosan mutatnak meg, és vagy kontraszt elemeket tartalmaz, vagy az egész kap új értelmezést általa, mint például egy olyan totem, amelyben több egymásra helyezett

9 École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, Charleville-Mézières, France

10 Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, France

szereplő van, vagy hasonló tulajdonságokkal rendelkező kis szobor található).

C – a plasztikai tárgy az előadás előtt készül el és mozgatható szegmensekből tevődik össze, amelyek lehetővé teszik *jelentős konfigurációk* egymás után való következését, relatív korlátozott számban (wayang bábu, marionett, mozgatható végtaggal rendelkező árnyfigura, stb.), amelyeket az animátor az előadás ideje alatt hoz létre, olyan helyzet, amelyben az alkotása ezeknek a konfigurációknak a létrehozásán alapszik és amelyet *attitűdnek* (*viszonyoknak*) neveznek a művészetünkben. Az attitűd a bábos alkotása. És a kisszámú szegmensekből megteremtett szereplők megengedik nagyszámú attitűd megvalósítását.

D – a plasztikai tárgy az előadás előtt készül el, akár az előző esetben, de a konstrukciós rendszere megengedi, hogy előadás közben egyes alkotóelemei módosuljanak (például a kemény alapanyagból készült fej és kéz, és a puha anyagból készült test vagy ruha). A wayang bábusnál például lehetséges egy *fő mozgás*, a bábu testéé, amelyet a *fej mellékes mozgása* követhet, amely a gapit segítségével történik, valamint a kezek mozdulatai, amelyeket a tenyérbe helyezett mozgatópálcákkal, *csempuritokkal* hoznak mozgásba. Ezek a mozgások egyidejűleg félig-meddig kontrollálhatóak, részben esetleges mozgásokat eredményeznek, pl. a kosztümét, a kiegészítőket, a köpenyét, stb. A bábu mozgatás általi alakítása egy olyan komplex mozdatetegyüttest alkot, amely fejleszti a szereplő plasztikáját addig a pontig, amíg a kezdeti plasztikai rendszere, vagyis az, amelyet a díszlettervező létrehozott, majdnem hogy érvényét veszti.

E – a plasztikai tárgy az előadás alatt történő *modulok* egymáshoz közelítéséből alakul ki, vagy esetleg olyan tárgyakból, amelyek az előadás előtt készültek el (például geometriai formák egymáshoz közelítéséből kialakított bábuk); a rendszer megengedi (mivel az összetevők nem rendelkeznek artikulációval)

a kezdeti kép radikális újraszerkesztését. Meg kell jegyeznünk, hogy a bábos ebben az esetben is képzőművészként kell hogy működjön, ugyanis sok esetben egyedüli alkotója a képi konfigurációknak. Vagyis ebben a konstrukciós rendszerben lényeges a bábos plasztikai érzéke.

F – a plasztikai tárgy egy olyan anyagból készül, amely az előadás során változik (olyan szereplők, amelyek agyagból vagy plasztilinből készülnek a nézők szeme előtt, vagy egy vászondarab vagy más anyag, amely állandó változásnak van alávetve a reprezentáció során, ahogyan Felicia Negomireanu előadásának esetében is történt.

Néhány példa még jobban megvilágíthatja a leírt helyzeteket.

A 70-es években Petru Valter a bákói Animációs Színházban a *Varietäji* (*Szórakoztató előadás*) előadás keretén belül egy olyan jelenetet rendezett, amelyben a szereplők megjelenését a sötét térben gyorsan mozgatott fényekből alkották meg. A fénypontok és csíkok, amelyek a retinán megmaradtak, alkotóelemei voltak a nézők szeme előtt megteremtett szereplőknek. Ugyanannak a rendezőnek egy másik előadásában *A kiskakas két krajcárjában*¹¹, a díszlet egy sötét háttér előtt mozgatott kötélből készült, amely azt az illúziót keltette, hogy a szereplő a dombok között halad el. Egy előadásomban, *A madarak találkozásában*¹² pedig úgy mozgatták a háttérrel, hogy egy kitörő vulkán képét sugallta, amint a láva előnti a bolygót.

A bábu vagy anyag mozgatásának plasztikai alkotás jellege magától értetődő akkor is, ha arra gondolunk, hogy ilyen módon épül fel a színpadi kép ebben a művészetben. Ha a díszlettervező meg is tervezi a színpadi kompozíciót, még akkor sem tudja teljes mértékben kontrollálni azt, mert egy előadás során lehet több ezer ilyen kompozíció. Az előadás elemeinek a színpadi térbe való helyezése a rendező, a díszlettervező és a bábművész (animátor) közötti komplex együttműködési folyamatnak az eredménye. És még ha a viszonyítási pontok fel is vannak

11 Ion Creanga nyomán

12 Farid Uddin Attar perzsa költő filozófikus költeménye és Mihaela Tonitza Lordache ötlete, Cristina Pepino kosztümtervei alapján, Cristian Pepino rendezésében

állítva, az előadás mégis eltéréseket mutathat az előre megtervezett helyzetektől a színpadi kompozíciókban. Ha a bábművész nem érti meg maradéktalanul a kompozíció okait, és nincs neki magának is plasztikai érzéke, nincs ilyen irányú nevelése, a színpadi kompozíció mindig veszélyben lesz. A plasztikai érzék tehát lényeges a bábos esetében. Képzeljék el, mi történne, ha egy kép összetevői szétbomlanának, szétszerveződnenek. Nem csupán a kompozíciók struktúra sérülne meg, de a befogadás, az alkotóelemek láthatósága, sőt a mű érthetősége is veszélybe kerülne.

Egy animációs előadás minden pillanata egy elmúló-változó színpadi kompozíció, amelynek egy tiszta plasztikai struktúrája, szerkezete kell legyen. És ez a tény a bábművész részéről nem ügyességet, nem feltétlenül „rajz tehetséget”, de képzőművészeti kultúrát feltételez. Ugyanaz történik a bábu alkotóelemeivel, a bábót alkotó szegmensek konfigurációival, mind a mozgatható elemekből álló zárt rendszerű bábuk (wayang, bi-ba-bo, marionett), mind a szétszórt elemekből álló komponált (nyitott vagy összetett rendszerű) bábuk esetében.

A bábu kifejezési attitűdjei nem csak a színészhöz hasonló folyamat eredményei, de feltételezik a bábu plasztikai alakítását is. A formához hasonlóan, az *attitűdök* (tulajdonképpen a forma megjelenései, állapotai) egy alkotási folyamatnak az eredményei, amely nem annyira a realitás tanulmányozásán, mint a vizuális kultúrán alapszanak. A bábu attitűdjei stilisztikailag bele kell illeszkedjenek azokba a keretekbe, amelyeket a bábu plasztikus reprezentálásának stílusa diktál. Egy bizánci ihlettségű, hieratikus plasztikai reprezentálás egy bizonyos típusú attitűdöt követel, és minden eltérés, minden stílusbeli, mozgásbeli összeférhetlenség vagy komikussá, vagy egyszerűen ízléstelenné teszi azt. A díszlet és a mozgás plasztikai stílusa egységes kell legyen.

3. Az anyag metaforája

A képi, plasztikai kifejezésnek vannak olyan alkotóelemei, amelyek csak a plasztikai alkotáshoz sorolhatók és itt érdekes lenne, ha aláhúznánk néhány animációs előadásra jellemző sajátosságot. Az anyag kiválasztása, amelyből a bábuk készülnek olyan jelentőséggel bír, ami a metaforához vezet. Yves Joly¹³ egyik előadásának *Papírtágédia* volt a címe. A papírból készített szereplők – végül vágás és elégetés által pusztultak el.

Válahányszor az anyag reális tulajdonságait használjuk, vagy az előadás során felhívják figyelmünket a bábu reális anyagszerűségére, egy olyan típusú sajtóságot üzenettel találkozzunk, amely talán csak az animációs színházra jellemző. Ez nem egy modern eljárás, találkozzunk vele a tradicionális, hagyományos báb-színházban is. A verekedés, vagy azok a momentumok, amikor a bábu a paraván szélébe üti a fejét (mint a Punch és Judy, vagy a Vasilache előadásokban), arra hívják fel a figyelmünket, hogy a szóbanforgó hősök feje fából van. Egy zágrábi társulat előadásában (Kvak, 1981) a lopótökből készített fejű szereplők úgy verték fejbe egymást, hogy közben száraz hangot adott ki a fejük, ami nem csupán az olcsó komikum forrása volt, hanem az intelligens színpadraállítás következtében döntő szerepe volt az előadás költői megfogalmazásában és abszurd humorának megteremtésében. Az egyik szereplő (mondjuk, hogy a férfi) csábítgatott egy másik szereplőt (mondjuk, hogy nő) és közeledett hozzá. Mindkettejük feje lopótökből volt. Amikor alkalmat adódot, a férfi fejbevágtatta a lányt. A lány megsértődött és megpróbált elmenni, de a férfi odatartotta neki a fejét, hogy üsse meg ő is. A lány huzakodott, végül pedig ráállt, ő is ráütött a férfi fejére, majd boldogan mentek el együtt, miközben ütögették egymás fejét. Ez a bizarr idill is arra hívja fel a figyelmet, hogy a bábu nem ember, mint ahogy egy felületes pillantás alapján annak tűnhetne.

13 Francia bábművész, díszlettervező, rendező és színész (1908–2013)

A bábu egy bábut képvisel, vagy jobban mondván a bábu egy bábu, és ez az állapota a legérdekesebb, a hagyományos előadástól a modernig. Mihail Sadoveanu éppen ezt vallotta lenyűgözőnek, és a bábu különleges *pszichológiájára* hívta fel a figyelmet, amely éppen a *mesterségességéből* ered. Mihai Eminescu az *Infamia, cruzimea și desperarea sau Peștera neagră și cătuile proaste sau Elvira în desperarea amorului*¹⁴ (...) című szövegtörredékében, amelyet bábszínpadra készített, a következőképpen ír:

„(Később az egyik szereplő azt mondja):

nincs hazámban eszes ember,
s hogy nincs, én büszke is vagyok rá,
megengedném, ha egyet is találnál,
hogy orromat füstölőbe tedd.”

Egy olyan dolog, amelyik úgy néz ki, mintha a fából, rongyból készített bábuk építési sajátosságaival kapcsolatos lenne. Eminescu¹⁵, művészetünkkel való rövid találkozása során zseniális megérzéssel fogalmazta meg a bábszínház esszenciáját, lényegét.

Az anyag szemantikai töltete néha tudatlanul működik, és sok esetben látunk olyan előadásokat, ahol a dolgok ebből a szempontból nincsenek következetesen végigvezetve, sőt – amikor az anyagság nem működik – fölösleges problémákat okoznak, konfúziót, nemkívánatos gondolatasszociációkat szülnék, ami a nézőben amúgy is történik: pl. *fafej, száraz fej, vasember, fényes szereplő, szalma ember, rongyember, fényességed*, csak néhány példa a szereplő anyagszerűségének lehetséges szemantikai töltetéről. Amikor az anyag sugallta tulajdonság meghosszabításként a szövegben vagy a színpadi játékban is jelen van, akkor egy érdekes színpadi esemény történik. Nemrégén láttam egy előadást, amelyben az egyik szereplő egy másik, több tárgyból összekomponált szereplővel beszélt. *Kezét csókolom*, mondta, miközben kereste, hogy a sok közül melyik tárgy lehet színpadi partnerének a keze. Sajnos ez volt az egyetlen színpadi pillanat, amelyben a szereplő plasztikai sajátosságainak megfelelően gondolkodtak.

Érdekes – mint művészetpszichológiai jelenség –, hogy nagyon sok fiatal rendező, aki közeledik az animációs művészethez, hajlik arra, hogy a szereplőket tárgyakkal reprezentálja, ami természetesen nem lenne baj, ha ez a dolog arra vezetné őket, hogy eljuttassanak a helyzetből adódó kettősséggel. Csak-hogy abban a pillanatban, ahogy azt a dolog minden fajta irodalom esetében alkalmazni akarjuk, akkor nagy galibába is kerülhetünk, mint például előfordult egy olyan esetben, amikor egy hallgató tárgyakkal szeretett volna megrendezni egy előadást és Árgyélus királyfit egyfajta bicskaként képzelte el. Mondtam neki, hogy nem biztos, hogy segíteni fogja őt a dolog, sőt azt hiszem, hogy konfúziót is kelthet, különösen, hogy Tündérszép Ilona egy törülőkendő lett volna, és a kettejük (bicska és törülőkendő) közötti szerelmi jelenet csak tragikusan végződhetett volna. Joly is kitalált magának egy esernyő-szereplőkből kiinduló történetet, nem használt drámai szöveget vagy egy olyan témát, amelyet megnyomított volna a dramaturgiával össze nem illő díszlettervezés Prokruosztész-ágyán. Természetesen itt nem a paródiákra gondolok, hanem bizonyos szövegek színpadra alkalmazására. A tárgyjáték nagy mértékben ezeken a gondolat-asszociációkon alapszik. Az anyag minősége is megteremtheti ezeket az asszociációkat (durva ember, faragatlan, stb.). Egy fontos dolog a *megvalósítás technológiája* is – természetesen abban az értelemben, ha a nyomai felfoghatóak, láthatóak a bábu arcán. Pontosítok: ebben az esetben arra gondolok, hogy a festés esetében milyen a szín és ecsetkezelés, vagy hogy a faragás nyomán milyen vésőnyomokat hagyunk. A nagy, erőteljes ecsetvonások, a lespiccolás nyomán maradt foltok, az anyagon ejtett durva vágások, a csiszolt felületek erőteljes hatásokat válthatnak ki és nem csupán egy értelmet nyerhetnek, hanem erőteljes érzelmeket is kiválthatnak, nyugtalanságot vagy tragikumot közvetíthetnek. Giacometti törékeny kimaratott alakjai, vagy Peter Schumann *Fire*¹⁶ című előadásának duzzadt arcú szereplői egy

14 Az *alávalóság, a kegyetlenség és a kétségbeesés* vagy a *Fekete Barlang* meg a *Rossz Arcok* avagy *Elvira* a szerelmi kétségbeesésben

15 Eminescu, Mihai (1850–1889) költő, prózaíró és újságíró, a román irodalom kimagasló egyénisége.

olyan tragikumot közvetítenek, amelyek nem csupán formai természetűek, és ami még hozzá kapcsolódik, hogy a felület megdolgozásából eredő plasztikai üzenet részeként érzékelhetők. Jackson Pollock egy olyan képzőművész, aki az alkotásnak éppen ezzel az oldalával foglalkozott, ő indította el az *action painting* áramlatot. Számára akkor volt érdekes egy kép, ha felidézte azt az akciót, amelyből megszületett. Az ő vásznain, amelyekre színek vannak felöntve, a festékcsöveket biciklivel taposták el, és amelyeken a testekre, kezekre, lábakra ráfolyt festék nyomai láthatóak, éppen azt az akciót sejtetik, amely során létrejöttek. Ugyanilyen töltettel rendelkezhetnek az animációs színház szereplői is. Természetesen nem mindig ezek az összetevők elevenítik fel a kidolgozási folyamatot, a szereplők fölötti elmúló időt, a lelki vívdásaikat, stb.

4. A beszélő tárgy

Sok animációs előadásban jelenik meg a narrátor, legyen szó mind a hagyományos, mind a modern előadásokról. Természetesen megjelenik egyes drámai szövegekben is (az antik görög kórus, a prologus, Brecht egyes szövegei), de az animációs színháznak ez a jellegzetessége abból az alapvető sajátosságból ered, hogy a szereplő egy tárgy, amelynek a színész „kölcsonadja” a saját hangját. Ebből kiindulva a következő helyzeteink adódhatnak:

- a./ egy hasbeszélő színész a közönség előtt mozgatja a bábút és „párbeszédbe elegyedik” vele
- b./ egy paraván előtt játszó színész párbeszédet folytat a paraván mögött mozgatott bábuval (Spreh, Komper, Leatherhead)
- c./ egy színész adja elő az összes szerepet (bunraku)
- d./ egy bábos alakítja az összes szerepet (a dalang, a hagyományos indonéziai árnyjáték mestere)
- e./ egy beszélő magyarázza el, hogy mit lát éppen a közönség (mint például a vásári képmutatás esetében, vagy az európai hagyományos színházban megjelenő Komper, az optikai színház, vagy automaták színházában megjelenő beszé-

lő). Megállapíthatjuk, hogy minden esetben előfordulhat ellentmondás a vizuális és auditív információ között. A bábuhoz *hozzárendelnek* egy hangot, és ez a komikum első forrása. Az animációs előadás kétpólusú, és ebben a műfajban a legjobb előadásokban a kontraszt mutatkozik meg, az ember és báb közötti ellentmondás, a született és teremtett között, a reális és képzeletbeli szereplő között, amely a bábú. A bipolaritás természetesen létezik a drámai színházban is, de ott a színész lényé és a reprezentált szereplő mítoszáról van szó. A bábszínház bipolaritása a tematika és megvalósítás szintjén is megmutatkozik. Megcsinálni egy báboperát, talán ez a legtisztább helyzet, amely illusztrálhatja ezt az ellentmondást. Az ellentmondás megjelenik a látvány és a hang között is. Az animációs előadás lehet egy olyan látványsor, amelyet valaki kommentál, ami paródiát gerjeszthet, vagyis kiválthatja az általában vett komikus hatást. Az animációs színházból hiányozhat tehát a dialógus, és egy fontos dolog, jelentős következményekkel ennek művészetnek a történetében, olyan szöveget is lehet használni, amelyben nincsenek dialógusok, nem beszélve arról, hogy egy dalt vagy verset stb. is használni lehet. Az egyik, a bábelőadásról legteljesebb leírást tartalmazó könyvben, ami fennmaradt, és ami nem más, mint Cervantes zseniális alkotása, a *Don Quijote* [1614] (a Pedro mester marionettszínházának leírását tartalmazó fejezetben), azt látjuk, hogy a narrátor, aki a közönség előtt van, mesél, kommentálja a marionettekkel reprezentált történeteket, és néha-néha dallal kíséri a színpadi cselekményt.

Megállapíthatjuk, hogy a bábszínház az alkotóelemei közötti ellentétben alapszik, ezért ebből a szempontból kétpólusú. A bipolaritása pedig az *alany* és *reprezentálás*, a *forma* és *mozgás*, a *kép* és *hang*, a *konvenció* és *reprezentálás* közötti feszültségben nyilvánul meg.

5. Az animáció elmélete

Maeterlincktől Argheziig

Az első elméletíró az [animáció] szakterületén Kleist, aki, habár egy marionetről szóló rendkívül fontos esszének a szerzője, írásában tulajdonképpen nem a marionetről beszél, hanem a drámai színházról és a táncról. Természetesen a romantika az, amikor a modern művészetek elméleteit megalapozzák, de az animációs színházzal kapcsolatos elméletek csupán a 19. század végén jelentek meg.

A 19. század végén sztárszínészek által gyakorolt színjátszás elutasítása (ami a rendezés kialakulásához és fejlődéséhez vezetett) sokaknak az érdeklődését irányította az animációs művészet felé, de nem csupán ez volt az egyetlen kiváló ok. Arra kezdtek rákérdezni, hogy hogyan reprezentálnak egy szereplőt egy élő lény által. Az első Maeterlinck volt, aki egy 1890-ben írott esszéjében kijelenti: *„Még lehet, hogy kénytelenek leszünk az élő embert eltávolítani a színpadról. Nem tagadom, hogy ilyen módon visszatérünk azokba a régmúlt időkbe, amelyeknek az utolsó nyomai a görög tragédiáirók maszkjai. Lehet, hogy egy szép napon majd szobrot használnak fel azok iránti tiszteletből, akik furcsa kérdéseket tesznek fel a szobrokról. Vagy lehet, hogy az emberi lényt egy árnyékkal helyettesítik majd, egy ernyőre kivetített reflexióval.”*¹⁷

Craig ugyanolyan határozott volt a színpadi szereplő reprezentálását illetően: *„A maszk az egyetlen közvetítő, amely révén hűen vissza tudjuk adni a lélek kifejezését a vonásokon keresztül.”* És *„A színésznek tehát el kell tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit – amíg jobb nevet nem vív ki magának – Übermarionettnak hívhatunk. A bábról vagy marionetről sok mindent leírtak már. (...) Manapság (...) sokkal inkább valami felsőbbrendű babát látnak benne, és azt képzelik, valóban a játékbabából fejlődött ki. Ez tévedés. A báb a régi templomok kőszobrainak leszármazottja; mára pedig valamilyen elfajzott istenség lett belőle.”*¹⁸ Craig

saját korszakának a bábszínházát egy ősrégi szent művészet elkorcsosult formájának tartotta. Ebből a nézőpontból eltérte a korabeli bábosoknak az emberi mozdulatok hű másolására irányuló törekvéseit, a színházi színész utánzását. Craig tökéletesen érti ennek a művészetnek a lehetőségeit. Észrevételei a művészetről való mélyreható meditáció eredményei, és kétségtelenül nagy hatást gyakoroltak a 19. századi animációs művészetre. Úgy tartotta (ahogyan Kleist is), hogy van egy alapvető ellentmondás az emberi lét, a színész élettana, az ő élő lény és a szerep között, amelyet el kell játszania egy olyan színház perspektívájából, amely *meg kellett alkossa* annak minden összetevőjét. Érdekes, hogy esztétikai eljárása az animációs színház felé közelített, de nem a groteszk vagy karikarisztikus reprezentálás keresésének perspektívájából, hanem, mert a *fenséges* reprezentálására kívánt megfelelőbb formát keresni. Tud-e az „élő ember”, akinek a jelmezen és a festéken áttűnő biológiai léte van, a néző befogadásában Shakespeare-i hős lenni? Groteszknak tűnt számára az élő embernek az az igénye, hogy hőst reprezentáljon. Az emberfeletti ábrázolásához, reprezentálásához egy Übermarionettre volt szüksége. A fenséges reprezentálása a képzőművészetekhez vezette. És nem véletlenül. A szent színház általában maszkos színház vagy éppenséggel bábszínház. A középkori misztériumjátékokban Jézust nem ember, hanem festett kép reprezentálta. A színpadon vajon reprezentálhatja Jézust egy ember? Szent Szűz Máriát mozgatható bábuval reprezentálták (ez olyannyira elterjedt volt, hogy maga a *marionett* elnevezés is abból ered).

Ez volt Craig problémája is. Felmehet-e a színpadra Feri vagy Zoli, és állíthatja-e magáról, hogy ő Hamlet, a Craig által szentnek tekintett hős? Ennél az oknál fogva fordult az animációs színház felé, ahogyan ma már a virtuális színház vagy a számítógépes animáció felé fordulna. Az ellentmondás, amit Craig szóvá tett, sok esetben kiváltja a nevetést, és olyan erőteljesen, hogy sok

17 Maurice Maeterlinck: Menus propos. In: *La Jeune Belgique* nr. 9/1890.

18 Edward Gordon Craig: *La Mascara* vol. 1-2, Firenze, 1908. április. (Magyarul: A színész és az Übermarionett. *Színház* 1994/9. A Pepino által idézett román fordítás nem egyezik pontosan a magyar, Szántó Judit által készített fordítással.

komikus hatás alapjának tekinthetjük. Tulajdonképpen ugyanazon ellentmondás, amelyet Hegel és más szerzők is meghatározónak tartanak a komikus műfaj esetében. Mind Maeterlinck, mind Craig írásai különleges hatást gyakoroltak a 20. század eleji színházra. Először Alfred Jarry készített olyan előadásokat, amelyben a marionett felépítése már nem az élő emberi test utánzásának eredménye volt, hanem egy alkotó folyamaté, amelynek célja, hogy megtalálja a legmegfelelőbb kifejezést a sűrített mozdulat által. Az ilyenfajta struktúra érdekelt a Bauhaus alkotóit is, akik animációs előadásokat hoztak létre és nagyban befolyásolták ennek a művészetnek a plasztikai nyelvezetét. De nem csupán Schlemmer vonzódott ehhez a művészethez, hanem a modern művészet más képviselői is. Egyesek, mint Fernand Leger vagy Sophie Taeuber-Arp is bábukat készítettek, érdekes gondolatokat fogalmaztak meg és hagytak hátra erről a művészetről. Huszár Vilmos, a Hollandiában letelepedett magyar származású festőművész, akit mind Piet Mondrian neoplaszticizmusa, mind a dadaizmus befolyásolt, maga is több előadást készített, amelyek közül néhányat az 1923-as dadaista kampány alkalmával is bemutattak. Az előadáscímek is (*Gestaltendes Schauspiel* – formaalkotó előadás, *Mechanikus táncoló figura* vagy *Mechano-táncosok*) nagyon tisztán meghatározzák az akkori művészek esztétikai érdeklődését. Az ő céljuk egy újfajta művészet, a képzőművészetek, az animációs színház és a balett találkozásának megvalósítása volt, kiiktatva a látható emberi létezését, akár a bábuk használatával, akár a szilárd anyagokból készített maszkokkal és jelmezekkel, amelyek belülről mozgatott bábuként is meghatározhatóak. Ezek a belülről mozgatott bábuk egyre sűrűbben jelentek meg a balett-előadásokban, mint például a Picasso díszletterveivel készült *Parade* című előadás.

Gyagilev *Orosz Balettje* számára készít hasonló bábukat a futurista Fortunato Depero, aki úgy kerül az animációs színház közelébe, hogy plasztikai alkotásaihoz hangot és mozgást társít. Más futurista művészek plasztikai előadásokat vetítettek ki, amelyekben elektronikusan vezérelték a mechanikus marionettek mozgását (El Liszickij *Nap fölötti*

győzelem című futurista opera-tervezete). Mindezek az ötletek Craig elméletében gyökereznek, amely ismert volt a kor művészei körében. Az animációs színháznak ez az újjászületése felhívta az esztéták figyelmét, akik nagyon komolyan felvetették a bábszínháznak a többi művészet rendszerébe való integrálását. Az egyik közülük Lothar Buschmeyer, aki a *Die Kunst des Puppenspiels*¹⁹ című könyvében azt írja: „Ez a műalkotás, amelyet emberi lény teremtett, a tapasztalat emóciójának közvetítésével születik; olyan termék, amely megtestesíti az emóciót, de egyidőben közvetíti is.”

A bábszínház helyét keresve a művészetek rendszerében Buschmeyer felteszi magának a kérdést, hogy a bábszínház vajon *mozgó szobor vagy játék* (Spiel). Felfigyel arra a tényre, hogy a bábunak, mint a drámai kifejezés közvetítő eszközének a határai, művészi értékének bizonyítékául szolgálnak. Szerinte a művészet a valóság transzformációja, és az ilyen átváltozásnak a két lehetséges irány egyikében meg kell nyilvánulnia: *vagy kiküszöbölnie kell, vagy felerősítenie a realitás elemeit*. Craighez hasonlóan ő is megállapítja a bábú alapvető előnyét: az általa reprezentált szereplővel való teljes azonosulását. Bushmeyer arra a tényre is felhívja a figyelmet, hogy a bábú konstrukciós rendszere meghatározó fontosságú a színpadi nyelvezet kialakításában. Először fordul elő, hogy egy esztéta elemzi az építési technikának az irodalmi stílussal vagy esztétikai kategóriával való megfeleltetését. Úgy véli, hogy a *fenséges* és a *szatíra* csak az árnyzínház számára hozzáférhető, míg a többi műnem és kategória, amelyet felsorol (tragikum, komikum, a paródia, a humoros, a fantasztikus történetek, az epikus saga), más mozgatási rendszerek számára (kesztyűsbáb, wayang, marionett) érhető el.

Ez a kutatási irány, amelyet Bushmeyer jelöl ki, felhívja a figyelmet ennek a művészetnek egyik alapelemére, az animációra. Mindegyik animációs rendszer kifejleszt egy saját színpadi nyelvezetet, amely abban a kulturális hagyományban gyökerezik, amelyben megjelent, olyan sajátos *stílus*ként, amelyet erőteljesen befolyásolnak a bármelyik technikában rejlő lehetőségek és korlátok.

19 Erfurt, Selbstverlag, 1931.

Egy másik jelentős esztéta Hoger Sandig, aki *A bábszínház expresszív potenciálja és annak drámai következményei* c. tanulmány szerzője, amely 1958-ban jelent meg Münchenben. Úgy tartja, hogy minden bábusnak archetipikus szerkezete van és a bábu plasztikus reprezentálását a *tipikus* és az *egyéni* határai közé helyezi. Azt tartja, hogy a bábu mesterségessége jól társul az eltávolítási effektussal (*Verfremdung*), amelyet Brecht leírt színházelméletében, és aláhúzza, hogy a bábuk repertoárja összhangban kell legyen kifejezési lehetőségeikkel. A mű igényességének meg kell egyeznie azzal, amit a báb valójában képes megcsinálni.

Sandig említett művében Georges Polti *Les Trente-six Situations Dramatiques* (1895) c. munkájából inspirálódik, amely Gozzi műveit elemzi. Sandig azt állítja, hogy ebből a 36 drámai helyzetből a bábszínház tizenkettőt hatékonyan ábrázol: azokat, ahol tiszták a szándékok, amelyek a stilizációhoz, a szimbólumok bevezetéséhez tudnak vezetni, amelyek a tiszta cselekmény és a kifejező gesztus rendszerén alapulnak. Elemzése a bábu kifejezési képességének határait bizonyítja az élő színésszel szemben, és ebből a perspektívából jelenti ki, hogy a bábuk repertoárjának nagyban kell különböznie az élő színházétól, és hangsúlyozza, hogy a marionett sajátossága a *színpadí* cselekvés, ami inkább közelíti a pantomimhez, mint az írott drámához. Ez a kijelentés szerintem különleges jelentőségű, és szükséges ahhoz, hogy megértsük az animációs művészetet. Nagyon sokszor fordul elő, hogy a dramaturgok és más bábszínházi alkotók nem tartják tiszteltben ennek a művészetnek a korlátait, ami abból adódik, hogy a szereplője egy plasztikai alkotás és nem egy élő ember. Nem tudja megváltoztatni ezt az alaphelyzetet az olyan technika kifejlesztése sem, amely lehetővé teszi a bábu esetében a mimika használatát (mozgatható száj, mozgatható szemhéjak stb.). Egy bábszínházi szöveggönyv vagy forgatókönyv kidolgozásának meg kell adnia a lehetőséget arra, hogy az előadás

feljelődjön a kompozíció és a plasztikai kifejezés szintjén. Ha a drámai színházban lehetséges a szereplők lélektani fejlődése, és a konfliktus fokozása elegendő ahhoz, hogy a nézők figyelmét ébren tartsa, az animációs színház esetében a kép egyfajta erőzítője következik be, amennyiben nem történik jelentős vizuális módosulás, olyan vizuális újdonságok megteremtése, amelyek a plasztikai eszközök segítségével fejezzék ki a drámai feszültség növekedését. Fritz Eichler *A kesztyűsbáb és a marionettszínház lényege* c. munkájában²⁰ érdekes megállapítást tesz, amely szóba hozza az egyes mozgatási technikák sajátosságait, és amelynek olyan jelentős hatása van az esztétikai nyelvezetre, hogy akár arra is feljogosíthatna, hogy a két technikát, a kesztyűsbábot és a marionettet két különböző művészethez tartozónak gondoljuk.

A kesztyűsbábot a kéz egyszerű meghosszabbításának tekinthetjük²¹, vagy egyes esetekben csak egyszerű alkotóelemnek, amely hozzá van rendelve a bábos kezéhez (pl. egy gömb, amely a fejet jelképezi) vagy a szereplőt egyszerűen csak a bábos kezével reprezentálják. Hasonló helyzettel találkozhatunk az új keletű előadásokban, ahol a bábos lába egy egyszerű elemmel kombinálva reprezentálja a szereplőt. Ezt az eljárást nem kell összetéveszteni a *pars pro toto*-val (rész az egészért), egy olyan helyzet, amely azt feltételezi, hogy az egészet annak egy részével reprezentáljuk, és egy olyan eljárást jelent, amely szintén meghatározza egy különleges nyelvezet kifejlesztését. A legkülönlegesebb a kesztyűsbáb esetében az üzenet többértelműsége és komplexitása, amely abból fakad, hogy szimultán módon érzékeljük a bábos kezét, mint kezét és mint a szereplőt reprezentálót. De erről a jelenségről csak abban a különleges esetben beszélhetünk, amikor a bábos keze nincs elrejtve (nem beszélhetünk például a hagyományos kesztyűsbáb esetéről, ahol ez a kettősség nem áll fenn). Hasonló helyzetet eredményezett az emberi testnek plasztikai elemekkel való kombinálása *A madarak találkozása* c. előadásom esetében.

20 *Das Wesen des Handpuppen und Marionettenspiels*, Emsdetten, 1937.

21 *Handpuppe, papusa pe mana* – nyersfordításban kézbáb, a kesztyűsbáb megfelelője, a német és a román kifejezés tartalmazza a bábos kezének fizikai jelenlétét.

Ez a művészet vajon különbözik a bábszínház művészetétől? Határozottan igen, ha a plasztikai alkotást Eichler 1937-ben kiadott munkájának szemszögéből nézzük. Határozottan nem, ha a jelen szemszögéből tekintünk rá, mert a plasztikai tárgy megszűnt kötelezően mesterséges lenni. A modern művészeti kiállításokon egy sor reális vagy természetesen dolgot mutatnak be plasztikai alkotás gyanánt, lisztkupacoktól elkezdve reális személyekig. Ebből a szemszögéből nézve azt mondhatjuk, hogy a reális kéz úgy működik, mint a bábu összetevője, és az összes poétikus, metaforikus és szemantikai vonatkozásával nem más, mint *anyag*, amely egy új formát alkot, amelyet bábunak nevezhetünk (a kifejezés tágabb értelmében, amely a színház számára készült szereplő plasztikai reprezentációja), vagy egész egyszerűen *plasztikai reprezentáció*nak, mivel a modern esztétika megengedi, hogy *anyagnak* vagy *összetevőnek* tekintsük a reális kezét. Természetesen az *élő* anyagnak az élettellel való társítása rendkívül komplex üzenetet eredményez, és ebből a szempontból a jövőben lehetségessé válik, ha ez a nyelvezet majd fejlődik, hogy *külön művészetként* kezeljék. De Eichler idejében nem ez volt a helyzet.

Eichlernek érdekes észrevételei vannak a marionettel kapcsolatban. Szerinte a marionett *Objektum* (eltérően a kesztyűsbábtól, amely csak akkor létezik, ha mozgatják, és a bábos keze tölti meg élettel, formát, tömörséget ad neki). A marionett el van választva mozgatója testétől, és megvannak a saját mechanikus törvényei. A fizikai elválasztás lelki elválasztást eredményez, és ez a kijelentés érdekes következtetésekhez vezethet, amelyek Kleistéhoz hasonlóak. Eichler azt rója fel a marionettnek, hogy nem más, mint a drámai színház utánzására tett kísérlet, és lehetséges, hogy kora előadásainak realitása jogossá tette ezt a kritikát. Mégis furcsának találom, hogy Eichler nem ismerte kortársai, mint például Podrecca, Schlemmer vagy Sophie Taueber-Arp-előadásait, amelyek éppen egy

realizmus-ellenes tendenciát követtek. Az ő munkája vezet be egy olyan fogalmat, amely sokáig nagyon elterjedt volt a bábosok között, habár sokan közülük nem ismerik az eredetét, és pedig a *Puppenhaft*²² kifejezést (bábszerű), és amely főleg a groteszk, a fantázia és költészet segítségével nyilvánul meg.

Úgy tűnik, hogy Szergej Obrazcov viszont ismerte Eichler munkáját, hiszen írásaiban hasonló gondolatokat fogalmaz meg. „A bábszínház ott kezdődik, ahol a színész lehetőségei véget érnek.” És tovább: „Szükség van rá (a bábszínházra), mint az előadóművészeteknek egyetlen és pótolhatatlan műfajára. Egyetlen színész sem képes, hogy megalkossa egy emberi lény általánosan érvényes reprezentálását, mert ő maga is egy egyed. Csak a bábu képes arra, mert ő nem egy élőlény”²³. Nyilvánvaló, hogy ezek a kijelentések a Kleist által megjelölt irányba sorakoznak fel, amelyet Craig és még sok szerző követ, mint például Ulrich Rauscher, aki még 1914-ben elkezdte írni a díszlettervezők katalógusát, amely a legjelentősebb művészek terveit mutatta be, többek között Appia és Craig munkáit. „A marionett esetében másként van. Már a merevsége is, ami sajátossága, egy önkényes stílus alapját ajánlja neki. De hasonlóképpen a mozdulatainak száma is korlátozott, és ezek a mozdulatok meg vannak határozva.(...) Mi nem látjuk, hogy hogyan cselekszik Untel úr királya, ő a király fogalma, amely egy koronás bábu által kel életre, mindenik kimért mozdulata a királyi jóindulatot, a királyi haragot, a királyi megdöbbenést fejezi ki...”²⁴

A színház fontos személyiségei közül sokan írtak a bábszínházról lelkesült hangnemben, akik tulajdonképpen Kleist és Craig kijelentéseit öntötték új formába, mint: Etienne Decroux, J. P. Sartre, G. B. Shaw, Max Frisch, Antoin Vitez, Dario Fo, stb.

A bábszínház különleges fejlődésnek örvendett 1950 után, főleg Kelet-Európában, ahol nagy számban létesítettek ebben a műfajban állandó bábszínházakat, újfajta előadások születnek, a báb-

22 Az eredeti szövegben elírásaként a PUPPENHALF kifejezés szerepel

23 Obrazcov: *Hivatásom*. Budapest, 1954. Művelt Nép Könyvkiadó

24 Rauscher, Ulrich, Zürich, Iparművészeti Múzeum, 1914

színház eszközei megújulnak, következőképpen ez a művészet igényli az újradefiniálását. Az előadásokban a bábút a néző szeme előtt kezdik mozgatni, a színész kezd megjelenni a bábu mellett egy új formájú előadásban, amelyet a híres esztéta, Henryk Jurkowski „harmadik műfaj”-ként nevez meg.²⁵ Jurkowski azt jelentette ki akkor: „A harmadik műfaj a bábszínház és az élő színház kifejezési eszközeinek keveredéséből áll. Megtöri a konvenciót vagy a bábu mágikus életének princípiumát, és mégsem képes megszüntetni a színész biológiai életének konvencióját. Ilyenformán, a bábu mágiájának az elpusztítását nem követi egy hasonló pusztítása a színésszel való bánásmódnak, és a harmadik műfaj nem az esztétikai forma kiegyensúlyozásához vezet el. A kifejezési eszközök keverése csak a színész számára előnyös. Ilyenformán a bábu és a színészi elemek színpadon való együttélése megteremti egy új metaforikus színházi nyelv lehetőségét”. Mi határozta meg ennek az összetett formának, a bábszínház és a drámai színház keveredéséből kialakult formának a kialakulását? (lobban mondván, az újra megjelenését, mert a kezdetekben már megtörtént). Elsősorban az egyik életképes megoldás egy repertoár kialakításában, ahol a hangsúly a kimondott szóra esik. Másrészt a síkban kialakított díszletek plasztikai lehetőségei, mint kép vagy rajz kimerültek, és érezhetővé vált az igény a színpadi tér mélységének megnyerésére. A bábuk egyre nagyobb s nagyobb mérete elvezetett a *belülről mozgatott bábukhoz* vagy *maszk-kosztümökhöz*. A színház általában sokkoló, látványos effektusokat keresett és az utcára való kivonulása vagy nagyobb számú néző megnyerése teremtette meg azt a gyakorlati szükségletet, amit a román hagyományos bábszínházban „spreh”-nek hívtak, hogy valaki megnövelje a bábu hatását, hogy felhívja a figyelmet rá, hogy „lefordítsa” a szöveget, hogyha nem volt tisztán hallható, hogy ösztönözze és közvetítse a közönséggel való kapcsolatot.

Másrészt a közönséggel való kapcsolat realitása is felé vezetett. Ez volt az a pillanat, amikor egy sor ellenmondás kiobbant a bábszínházakban. Másrészt az a felfogás, hogy a bábszínház a gyermekeknek szól, nem bizonyult életképesnek a 8-9 évesek körében, akik úgy érzik, hogy számukra lealacsonyító dolog „kisgyermek” számára készült előadásokon résztvenniük. A kisgyermekből álló közönség (4-5 évesek) nem volt ideális sok alkotó számára, akiknek annál nagyobb ambícióik voltak, mint hogy alacsony színvonalú üzenetet tartalmazó előadásokat hozzanak létre.

A „bábu” terminus nem tudta már meghatározni pontosan az eszközeit, és ezen felül eltávolította a fiatalok vagy felnőtt közönséget, akik felé irányult azon alkotók érdeklődése, akik eljutottak egy elég magas esztétikai színvonalra, mind a használt nyelvezet terén, mind az egyre ambiciózusabb repertoár iránt is. Ebben az időszakban a román bábszínházakban is olyan jelenségek következtek be, amelyek miatt a jászvásári Bábszínház elnevezését, sőt a profilját is megváltoztatták egy időre, vagy a bákói Bábszínházat *Bákói Animációs Színházra* cserélték át Petru Valter rendező kezdeményezésére, azzal a szándékkal, hogy pontosabban meghatározzák a színház irányvonalát, mert sokat kísérleteztek a vizuális kifejezés területén. A bekövetkezett új helyzetek érdekes esztétikai kommentárokat és következtetéseket eredményeztek az olyan elkötelezett kutatók és esztéták részéről, mint Henryk Jurkowski, vagy olyan teoretikusnál, mint Annie Gilles²⁶. Az utóbbi szerző egy sor, a bábszínházra vonatkozó mélyreható megfigyelését teszi közzé számos kortárs előadás példájából kiindulva (Joly, DRAK, Bradshaw) és igazán új szemzőgekből elemzi ezt a jelenséget. Ami a néző szeme előtti mozgatást illeti, például megállapítja, hogy az előadásnak kétfajta percepciója létezik, az egyik, amelyet *felölttnek* nevez és amely nem tekint el az előadás (reprezentáció) objektív körülményeitől, és a *gyerek*, amely ezeket a körülmé-

25 Henryk Jurkowski: *Perspektywy rozwoju teatru lalek (A bábszínház fejlődésének perspektívái)*. Teatr Lalek, Varsó, 1966.

26 *Le jeu de la marionette. L'objet intermediaire et son metatheatre*, Université Nancy II., 1976

nyeket elhanyagolja vagy nem vesz tudomást róluk. Lehetséges viszont az is, hogy egy felnőtt gyerekként nézzen egy előadást, és olyan is, hogy egy gyerek nézi azt úgy, hogy eltávolodik tőle. A DRÁK Színház előadásában a néző előtti mozgatásról a következőt mondja: *„A manipuláció fitogtatása, annak jelként való használata nem csökkentette azt az élvezetet, amit egy olyan magastechnika okoz, amelyet az ember utánzásának szolgálatába állítottak. Ez ellenkezőképpen éppen azt engedte meg, hogy egy tetszést társítsunk ebben az esetben az előadástól való objektív eltávolodáshoz. Ilyenformán az öröm megszülethet egy kötelezően humoros, egyfajta dialektikus mozgásból, ami egy vonzó illuzionizmus és egy erőltetett objektívizmus.”* Megállapítván a bábu lényegi antinaturalizmusát, arra a következtetésre jut, hogy a konvenció hangsúlyozása nem tesz mást, mint hogy növeli a marionett hatását. Ugyanazt a jelenséget azonosítja a bábu lecsupaszítása, plasztikai kifejezésének egyszerűsítése esetében: *„amikor egy marionettjátékos minimálisra csökkenti az ikonikus viszonyításokat, amelyek lehetővé teszik a jelek olvasását, a marionett egyfajta ikonikus poémát mutat, amely a váratlannak a jelentőshöz való fordulásából ered, fontos, legtöbbször banális jelentés miatt egy minimális analógia alapján.”* Érdekes megállapításokat tesz a marionettek méretét illetően is. A kis méret felkelti a nézők szimpátiáját vagy gyöngédségét, de abban az esetben, ha a hősöket jelképező szereplőket kis méretben ábrázoljuk, akkor jelentéktelenné, nevetségessé tesszük azokat. Más szerzőkhöz hasonlóan megállapítja, hogy a néző szeme előtti mozgató metafizikai vagy politikai értelmet kaphat a mozgató identitásától függően. *„Ellenkezőleg, az alulról fenn tartott és mozgató bábuk pozitív szimbolizmusnak és feltörekvő vertikálisnak örvendenek.”* Annie Gilles ragyogóan elemzi a bábszínház tiszta formáját is: *„A vizuális kifejezésre lecsökkentve, megfosztva a fizionómiai és gesztikus kifejezés teljességétől, és a szótól is, a marionett egy rövid és sztereotipikus*

diskurzusra van kényszerítve. Ha itt egy univerzális nyelvről van szó, az csak a korlátozott jelentéseket használja, nagymértékben banálisat, ezért a nyelvezet terminus jobban talál rá, mint a nyelv, ami szinte határtalan szemantikus lehetőséggel társított. A marionett látható nyelvezetének univerzalitása az üzenet egységével marad ellentétesen arányos. De ez a banalitás és ez a rövidség, ami nélkülözhetetlen az egyhangú megértéshez, cserében felhatalmazza a jelek eredetiségét, amiben egy előadás fő érdekessége állhat. Ha van egy olyan pont, ahol a marionett egy igazi univerzalitást ér el, nem olyan mint a nyelv, hanem mint a kettősség művésze. Ha a marionett eredete egybeesik a maszkéval és akármelyik szimbolikus megkettőzéssel, akkor elfogadható, hogy a tudatos és tudattalan találkozásánál elsődleges archetipális emóciókat ébresszen.

Egy marionettjátékos, aki ismeri a művészetében rejlő lehetőségeket, előnyben részesíthet vagy egy dekódolást vagy egy elágazó percepciót (rayonnante), vagy akár egy komplex emóciót (amelyet majdnem kizárólagosan a pszichoanalízisből kiindulva lehet elemezni). A pontos megértés nem tűnik minden előadás közös célkitűzésének, sem kötelezően egyetlen előadás kizárólagos célkitűzésének.”²⁷ A szerző a szó komplementer (kiegészítő-mellérendelő) használatáért emel szót, és megtalálja a legboldogabb helyzetet, amelyben a marionett és a szó komplementaritását ki lehet használni, amelyben a sajátossági elemekre tesznek utalást (mint az anyag, amiből készült, az építési sajátosságok). Más érdekes építkezések abból a helyzetelemzésből születnek, amelyben a bábos párbeszédet folytat a nézőtérrel, kontrollált improvizációs pillanatokat teremtve meg. Mellékesen szólva ez az eljárás nem csupán az animációs színház sajátossága. Találkozhatunk ezzel sok előadásformában, amikor a kapcsolat erősítése a cél, az előadás nézőkre való hatásának fokozása, és nem szükséges happenningekre gondolni, hanem a rock és popkoncertekre. Sajnos kevés előadás használja a teremmel

27 (Gilles, 1976, 33) A fordítás a Pepino által idézett szöveg alapján készült.

való direkt dialógust, még akkor sem, ha megtehetné alkotó és művészi módon, természetesen. A bábu bevonja a bábost egy kommunikációs folyamatba, amely egyidőben zárt (a bábu és bábos között), de „alkotó” is és nyitott (a bábos és az őt nézők között), következésképpen „újra-alkotó” folyamat.

6. Egy új osztályozás felé

Az animációs előadások megjelenési formáinak kategorizálását, besorolását Henryk Jurkowski elmélete alapján készítettem el, és abból kiindulva arra törekedtem, hogy kiemeljem a különböző nyelvezeteket és technikákat:

A – a mozgató el van rejtve valamilyen formában – fekete doboz, paraván, süllyesztő, marionethíd –, ami a báb színház „tisztá” formáját jelenti, az egyetlen, amely az eszközök egységességét és az előadás homogenitását lehetővé teszi

B – a bábót a néző szeme előtt mozgatja a bábos, aki nem egy szerepet játszik a cselekmény során, de a jelenlétének kétféle hatása van: hangsúlyozza a reprezentáció konvencionálisát, és felhívja a figyelmet a bábos virtuozitására.

C – a bábút a néző szeme előtt mozgatja egy bábos, aki kifejezetten a „bábos” szerepét játssza. Ez a dolog kihangsúlyozza a bábos virtuozitását. Még a hagyományos, illúzió alapuló előadások is tartalmazhatnak ilyen feltáró zárójeleneteket. A hasbeszélő esetében, aki a nézők előtt mozgatja a bábút, az illúzió nem foszlik szét, hanem ellenkezőleg, megerősödik a bábos ügyes mozgatói képességének köszönhetően, amikor nem vehető észre a mozgató trükkje, sem az, hogy két hangon beszél.

D – a bábút a néző előtt mozgatja egy bábos, aki a darabban egy szereplő szerepét játssza, olyan tény, amely egy jellegzetes helyzethez vezet, amelyből kiderül az ember vagy a báb mivolta, mint a szereplő jellemzésének eleme. Például: a császárt a tanácsosa vezeti. Meschke *Übü királyában* csupán Übüt és feleségét testesítették meg élő emberek, akik terrorizálták a papírsziluettekkel reprezentált népiüket.

E – az elrejtőzött színész által mozgatott bábok több szerepet játszanak olyan szereplők mellett,

akik más szerepeket játszanak, ez olyan tény, amely hangsúlyossá teszi a szereplők közötti kontrasztot, és amely szereplő csoportokat strukturál, amilyenek például a reális és allegorikus szereplők, mint Peter Schumann *A húsért kiáltó nép* című előadásában, vagy az ember és a báb (Leatherhead vagy a Spreh (Beszélő), és Punch vagy Vasilache) a hagyományos európai kesztyűsbáb esetében.

F – a bábu és a színész ugyanannak a szereplőnek két szimultán megjelenítése (vagy egy kettős megjelenítés), és kölcsönösen kiegészítik egymást, mint a DRÁK Színház *Hamupipőke* előadásában Josef Krofta rendezésében, vagy mint a maszkosok által mozgatott bábok a moldvai népi színjátékban. Az első esetben a színésznek kettős szerepe van: ő a narrátor és a színész, aki egy szerepet játszik. A második esetben csupán egy megkettőzéssel van dolgunk.

G – a bábu és a színész egy egészet képeznek, amely lehetővé teszi a szereplő átváltozását és a színpadi metafora fejlesztését (mint *A madarak találkozásában*, Tjandäricä – BSZFE, 1993).

H – a szereplőket a reális emberi testrészeknek (fej, kéz, láb) idegen elemekkel való kombinálásával hozzák létre, mint a *humanette* báb típusok esetében, vagy Philippe Genty egyes előadásaiban, vagy a Tjandäricä *Csizmás kandúr* c. előadásában (1996), stb. Ez a technika szükségessé teszi a színészmesterség és a bábmozgató kombinálását, mint a G esetben, csak hogy ebben az esetben a kép nem kettős, hanem egységes képről beszélünk.

I – az a helyzet, amikor azt a bábút, amelyet egy ideig a néző szeme előtt mozgatnak, egyszerre csak egy „láthatatlan” mozgató kezdi el mozgatni, aki egy elrejtőzött bábos, és ez a dolog azt az illúziót kelti, hogy a bábu egyedül mozog, saját élete van (Triangle, olyan marionettek, amelyek fel-láznak a mozgatójuk ellen)

Ezek a helyzetek a mozgató *látható* jelenlétében vagy annak hiányában különböznek egymástól, de különböző esztétikai hangnemet jelentenek; egyes esetekben akár különböző művészetekről is beszélhetnénk. Másrészt ez a besorolás a *konvenció és illúzió* közötti ingadozást hangsúlyozza ki, vagy esetleg az egy előadás belüli együttlétezésüket.

A művészetek osztályozására való törekvésnek egyik legkomolyabb próbálkozása M.S.Kagan *A művészet morfológiája* c. munkája. A Kagan által javasolt rendszerrel való egybevetés nyomán az animációs előadás esetében sokszor nagy meglepetésekkel találkozhatunk szemben magunkat, mert a szerző által javasolt alapdichotómiák látszólag nem működnek az animációs művészetek esetében. Az első felosztás a folyamat-dinamikus jellegű művészet vagy az olyan művészet, amelyben az alkotás eredménye statikus, mozdíthatatlan. Másszóval beszélhetünk olyan művészetekről, amelyek megteremtik a tárgyat (atemporalis), és olyan művészetekről, amelyek kitermelik a játékot (temporalis). Az animációs művészet paradoxona, hogy a játékot tárgyakon keresztül valósítja meg, és sok esetben (ahogyan az előző fejezetben is láthattuk), *a játék éppen a tárgy megteremtése által valósul meg.* Másrészt pedig a szerző a színész-bábos alkotását a színészi alkotástól különböző műfajnak tartja, ami nem csupán a hangyi interpretáció vagy azon animációs eljárások esetén érvényes, amelyek a bábtest és emberfej kombinációt használják. Az animációs művészetnek, amint láttuk, több köze van a képzőművészethez, mint a színművészethez. Sőt azt is kijelenthetnénk, hogy a színművészettel gyökeresen ellentétes, mert egy eszközművészet, amely egy teljesen más princípiumon alapszik, ahogyan Kleist is észrevételezte. Egyes elméletek, amelyek az animációs film elméletével kapcsolatban születtek – az animációs előadásnak egy ága – érdekes megfigyeléseket tartalmaznak, és vonatkozhatnak az ilyen jellegű színházra is. Alexandre Alexeieff a *Reflections on Motion Picture Animation*²⁸ című munkájában például azt mondja: *„Az animációs film alapanyaga a mozgás. A plasztikai forma csak azért szükséges, mert mi nem tudjuk felfogni a forma nélküli mozgást. A mozdulat hogyanja az animáció igazi célja...”* Ez a kijelentés rendkívül érdekesnek és az animációs színházra is tökéletesen alkalmazhatónak tűnik számomra, még akkor is, ha kissé túlzásnak tűnik az a kijelentés,

hogy a forma kevésbé fontos. Az animációs előadás mégiscsak a díszlettervező által javasolt formákból indul ki, még abban az esetben is, ha ezek a formák a mozgáson keresztül a mozgató által fejlődnek. Egy jó díszletterv mind a rendezőt, mind a bábost inspirálhatja.

Más véleményeket is találhatunk még, például amelyet John Halas és Joy Batchelor fogalmaztak meg. Ők kijelentik, hogy: *„Ha a színészekkel játszott filmeknek feladata a fizikai realitás bemutatása, addig az animációs film a metafizikai realitással van elfoglalva – nem azzal, hogy miként néznek ki a dolgok, hanem hogy milyen jelentésük van...”*²⁹

Itt viszont ki kell emelnem egy olyan törekvést, ami a művészeteket egyfajta hierarchia szerint szeretné rangsorolni, egyik művészetet a másik fölé helyezve, ami sehova sem vezet. A fenn említett cikk viszont fokozott érdeklődést fogalmaz meg az animációs művészet iránt, sőt a lehetőségeinek túlértékelésére való törekvést is, amely megközelítően tíz éven belül az animációs előadás újjáéledéséhez vezet.

Sok hazai elméletíró, művész- vagy kultúrsemélyiség írt az animációs előadás művészetéről. Horia Deleanu, Letitia Gâțză, Margareta Bărbușă, Valentin Silvestru, Valeria Ducea, Mihai Crișan, Mihnea Gheorghiu, Iordan Chimet, Victor Ion Popa, George Banu, Andrei Băleanu, Ileana Berlogea, Marcel Breslașu, Dinu Chivu, Ion Cazaban, Paul Cornel Chitic, Marina Constantinescu, Sanda Diaconescu, Alice Georgescu, Stefan Iureș, Ioana Mărgineanu, Virgil Munteanu, Margareta Niculescu, Victor Parhon, Ludmila Patlanjoglu, csupán néhányan azokból a jeles személyiségekből, akik emlékezetes oldalakat írtak le, és amelyek megérdemelnék, hogy beemeljék egy olyan antológiába, amely az enő a művészetéről szóló elméleti írásokat tartalmazná. De az is lehet, hogy művészetünkéről a legszebb sorokat Tudor Argezi írta. Örömmre szolgál időnként újraolvasni azokat:

„Igaz, a kislányok által követelt és elkényeztetett és előnyben részesített bábu (baba), a még bölcsőben levő jövődöbéli nő anyai ösztönét mutatja meg. Igaz, lehet, hogy az ajándékos üveges szekrény ba-

28 Robert Russett and Cecile Starr, eds., *Experimental Animation* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1972), p. 93.

29 *European Cartoon: A Survey of the Animated Film*, Penguin Film Review, no. 8 (January 1949): 9. cikk

bája a felmenők fétiséből ered. Igaz, hogy ő is – a bábu, a baba – egy játék. Sok minden igaz.

De másvalami is igaz lehet, hogy ideiglenesen az ember, lemondva végtagjainak múmiában való megőrzéséről, megteremtett magának egy ellenálló és halhatatlan, törekeny, tiszta és megvesztegethetetlen szomszédot. Lehet, hogy kellett neki, a naivnak, egy vigasz, egy olyan ikon, ami az övé, amit a saját kezével szabott ki, annak a közreműködése nélkül, aki őt a dagasztott sár szövetéből teremtette meg. Az ember babázása pedig eljutott a rongytól a szoborig is – hallj oda –, a márványig, a bronzig is! A húsfantom örökkévalósodik! Ne csinálj magadnak faragott képet, az ortodox Bizánc tréfája volt, az ember megcsinálta magának, faragva és vésővel is, és ecsettel is, és kézírással, a szavak relatívák lévén, és kifaragni azt is jelentheti, hogy gondolkodni: az igéket kölcsönzik.

Valóban, igaz, hogy a hústól és kegyelemtől meleg világ, amely intimen összekeveredett vele, mester-séges bábuk-babák világában él, a szerelem szép babái régóta kellemesek lévén neki, odaragadván a szegény ember lelkéhez és érzéseihöz.

Az e jegyzetbeli bábuk-babák csak posztóból, se-lyemből, bársonyból és kócból vannak, kínzóak, megsokasodottak és problémává lényegültek.

Az ő jellemző tulajdonságuk, hogy hallgatnak, mint a föld, mint a virág, mint a madarak és a kutyák. Sohasem hallhatta senki a plüsstigrist, amint a szó-szátyár ember hülyeségeit szajkózza. Az ember éppen a bábuhoz közeledett, a hallgatáshoz, mikor a nyomdagép segítségével írni kezdett és elveszítette az egyetlen megfelelő pillanatot, amikor lemondhat a hitszónoklatról és az ékesszólásról, és visszahúzódo marad. A bábuk-babák, amelyekkel a házban találkozol, amelyeket a fiatalkori megvetés érettségéhez érkezett gyermekek által ott feledtek, felkavarnak, a mozdulatlan tekintetük ártatlansága követ, tanulmányoz. Ők néznek, és tudják a szégyeneidet, amelyeket titkolsz, eltakarsz, csodálat nélkül vizsgálják, megtagadják azt is, hogy megértsenek, hogy magyarázkodjanak, hogy véde-kezzenek vagy hogy vádoljanak, úgy mint a csillagok, mint a vizek, mint a fény. Nincs nyáluk, nem izzadnak, és alig érződik rajtuk egy kevés ragasztó, egy kis bazsalikom illata...³⁰

Ezek a csodálatos sorok szintetizálják a legmélyebb kérdéseket és a legfelkavaróbb válaszokat, amelyeket az animációs művészet elméletírói az elmúlt év-századok során megfogalmaztak.

Fordította és a lábjegyzeteket kiegészítette:
Novák Ildikó

30 Argezi, Tudor, *Cu păpușile lui Obraztov (Obrazcov bábuival)*, Bukarest, Teatrul, 1956/6, 12.-14.o.

Felhasznált irodalom

1. Arghezi, Tudor: *Cu păpușile lui Obraztov*. (Obrazcov bábuival). Revista Teatrul (Színház folyóirat), nr. 6/1956.
2. Buschmeyer, Lothar: *Die Kunst des Puppenspiels*. (A bábjáték dolgairól). Erfurt, 1931.
3. Craig, Gordon: *La Mascara*. (A maszk). vol. 1-2, Firenze, aprillie 1908.
4. Gilles, Annie: *Le jeu de la marionnette. L'Objet intermédiaire et son metatheatre*. (A marionette játék. Az átmeneti³¹ tárgy és annak metasínháza). Université Nancy II, 1976.
5. Jurkowski, Henryk: *MÉTAMORPHOSES La Marionnette au XX Siècle*. (Metamorfózis. A 20. századi bábjáték). Éditions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2000.
6. Maeterlinck, Maurice: *Menus propos*. in „La Jeune Belgique” nr 9/1890.

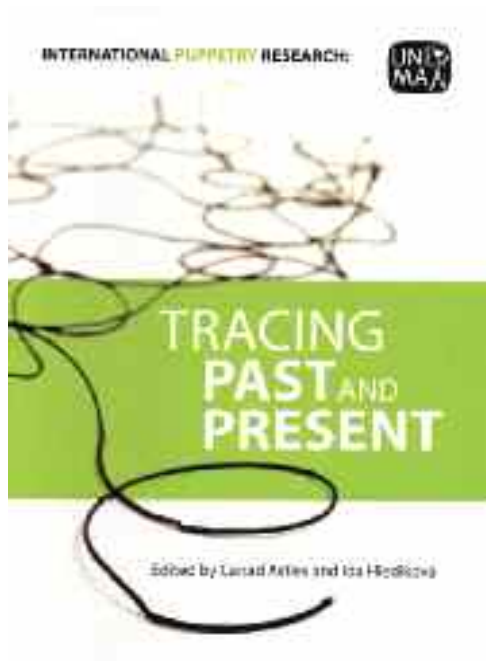
FROM MAETERLINCK TO ARGHEZI

This article by the renowned Romanian director, Cristian Pepino, discusses a theoretical basis for the distinction between the art called ‘puppetry’ and that called ‘animation’. In his opinion, the name “puppet theater” often gives rise to misunderstandings. “For some, even for the majority of the audience, it means an art branch intended for children. Even if youth was not the target audience at all until the 19th century. Even if the purpose was not to entertain, and there was no educational aim involved. Instead, it was a sacred art, a magical rite or a form of satirical theater which was expressly forbidden to children because of the slightly crude humor used by the puppeteers.

“First of all, I think it should be called *animation performance art* or a type of art which is based on the movement or animation of one person. This one person assumes the role of puppeteer or the role of someone who moves an object prepared by another person (which is the role assumed by the visual artist). “The term in use today which defines this art, *puppet theater*, is a label which a large number of artists think is unsuitable since it is limited to only one artistic discipline. The art of animation can be found equally in film, in television and it can also occur when the object being moved is not a puppet.”

Pepino’s article then continues to discuss in detail the characteristics and differences between puppet theater and animation performance.

31 Köztes tárgy



Az UNIMA-konferenciák előadásainak kötete (2012–2016)



Ida Hlediková

PUPPET AND AUDIENCE IN THE COURSE OF TIME

The UNIMA Research Commission organized and participated in three international conferences and related events in the interval between the UNIMA Congresses in 2012 and 2016. In *Tracing Past and Present*, editors Ida Hledikova and Carlad Astles published some of the contributions presented at these conferences. Among the topics discussed, the concept of the audience was examined from a variety of points of view, including the aesthetic, philosophical, cultural and social, as well as from the standpoint of practical theater operations. Generally, in looking at the history puppetry, we interpret its development in an aesthetic and critical context, and are less concerned with the evolution of its audience. However, the audience is, of course, an indispensable component. Accordingly, this review gives a brief account of Central European puppetry, primarily that in the Czech Republic and Slovakia, and describes its development includes a discussion of the evolution of its audience.



Ida Hledíková

A BÁB ÉS KÖZÖNSÉGE AZ IDŐ MŰLÁSÁVAL¹

A néző fogalmát sok szempontból lehet vizsgálni, akár esztétikai, filozófiai, kulturális vagy szociális értelemben, vagy gyakorlati színházi és üzemeltetési szempontból. Bábtörténeti perspektívából a bábjáték fejlődését általában esztétikai és kritikai kontextusból értelmezzük, és kevésbé vagyunk kíváncsiak a közönségre, pedig az a színház számára nélkülözhetetlen. Ez a hozzászólás egy rövid észrevétel, amely a közép-európai bábjáték kontextusába enged betekinteni.

Akkor használjuk a színház és bábszínház fogalmakat, amikor egyértelmű, hogy egy alapvető konvenciót tiszteletben tartunk: a nézők tisztában vannak vele, hogy színházi előadást néznek, és a színészek vagy a bábosok tudatában vannak, hogy színházat játszanak.

Az évszázadok során a báb számos funkciót töltött be, de az az időszak, amikor színészként kezdte magát megalapozni, az a barokk bábszínházhoz és azokhoz az angol komédiásokhoz köthető, akik Közép-Európában turnéztek a 16. és 17. században. Majd a báb, akit a báboson vagy a közvetítőn keresztül ismertünk, egy dramatikus karakter szerepét öltötte magára. A néző a bábót színésznek tekintette. Ez az észlelés klasszikus példája. A tradicionális marionettszínház stílusának kontextusában – amelynek eredete a barokk proscénium színpad – a színpad relatíve szigorúan szeparálva van a nézőtértől. Téglalap alakú, és a bábok vagy a marionettek pálcás vagy zsinórozott figurák, vagy e kettő kombinációi. Ennek következtében a barokk periódusban a báb színészként honosította meg magát, és sok tradícióban és stílusban ez legalább három évszázadon keresztül tartott. Ez a színpadi és

technikai határvonal az előfeltétele a teljesen homogén bábelőadásnak (ebben az esetben marionettnek), legyen akár történelmi színházi előadás vagy egy mostani poszt-tradicionális produkció, amely a színpad elrendezésének és a bábok tradicionális manipulálásának veszi hasznát. Ilyen esetekben a kapcsolat a színpad és a nézőtér között – bábosok és nézők között – tudatosan és szükségyszerűen kíván távolságot. (A szóló marionett egész másképpen működik, mivel egy látható mozgató kelti életre az utcai vagy kabaré multság részeként. Ebben az esetben direkt kapcsolat van a bábos és a közönség között.)

A közönség kontextusában a marionettszínház volt az a színházi forma, amely minden szociális osztálynak szólt: populáris színház volt, így az utca, a vidámparkok és a nemesség színháza is. Közép-Európában a 18. században, a nemes Esterházy család támogatta a művészi tevékenységet palotáikban, amelyek ma Ausztria, Magyarország és Szlovákia területén található, és fontos kulturális és szociális szerepet játszottak a legmagasabb társadalmi osztályokban. Ilyen típusú tevékenység volt a marionett bábopera. Az Esterházyak családi rezidenciáján játszottak (ma Fertőd, Magyarország), ahol Joseph Haydn is komponált operákat a bábszínház számára. A marionett bábszínházat 1773-ban nyitották meg az osztrák császárnő, Mária Terézia látogatásakor.

Közép-Európában az úgynevezett barokk típusú marionettszínház a 19. század során archaikussá vált, és a közönség fokozatosan elveszítette érdeklődését az ilyen típusú szórakoztatás iránt. A 19. és 20. század fordulója előtt Közép-Európában

¹ A tanulmány Finnországban, az UNIMA által szervezett *The Research Commission Conference and Events* konferencián hangzott el, írásos formában pedig az UNIMA gondozásában 2016-ban megjelent *International Puppetry Research: Tracing Past and Present* című kötetben olvasható (szerk: Cariat Astles és Ida Hledíková).



Josef Skupa (1892–1997) és bábjai

a vándorszínházi társulatok (leginkább német, osztrák és cseh) újításokat kezdtek alkalmazni a régi barokk repertoáron azáltal, hogy kortárs dramatikusszövegeket alkalmaztak, de a színház fejlődése gyorsan folytatódott. Ebben a századfordulás pillanatában a barokk marionettszínház konkurenciára talált a filmben, majd később az első világháború rengeteg kárt okozott, mivel sok színház és báb semmisült meg. Az úgynevezett barokk stílusú marionettszínház a 19. és a 20. század for-

dulóján Közép-Európában az egyszerű tömegszórakoztatás eszközévé vált.

Az utazó komédiások tradicionális bábszínházától eltekintve a bábok érdekes tárgyává váltak a közép-európai művészeknek. Egy volt közülük a cseh-osztrák Art Nouveau festő, Richard Teschner (1879–1948), aki Hollandiából wayang golek bábokat hozott, amelyek inspirálták, és megalkotta saját művészi bábszínházát gyönyörű bábokkal és műalkotásokkal, amelyeket alulról mozgattak

újszerű helyeken – például a színpadon egy nagy transzparens üveglencse alakjában és egy arany dobozban.

Közép-Európában a tradicionális és a művészek közötti kísérleti bábjátékon felül az amatőr bábszínházaknak erős hagyománya volt a cseh vidéken. A bábszínház közönségsikerének jelensége a cseh tájakon a 19. századra és a 20. század első három évtizedére nyúlik vissza. Ezt az időszakot a bábjáték reneszánszának nevezték. A színház az érdeklődés fókuszába került az egyesületeknél és civil szervezeteknél, beleértve az érdekcsoportokat, és azokat is, akik az adományokra összpontosítottak. A bábszínház általában véve megváltoztatta a közönséget – családi nézőkké váltak, és a hangsúly a gyerekekre került. A repertoár is megváltozott. Már nem tartalmazott darabokat az úgynevezett barokk repertoárból (misztériumjátékok, mitológikus darabok, drámaszövegek lovagokról és rablókról, darabok mártírokról és szentekről, operák), hanem tündérmeséket játszottak. A közönség változása eredményezte a repertoár és a főhősök átalakulását. A klasszikus Kasperek karakter helyett (Punchhoz hasonló, az osztrák és német erőszakos és szórakoztató Kaspertől eredeztetett) egy „jófiú” főhős jelent meg ugyanezzel a névvel a darabokban. Nem volt neki se bajusza, se felesége, nem úgy, mint az eredeti főhősnek.

A bábjátékot családoknál, iskolákban és civil szervezeteknél játszották. Társulatok jöttek létre, melyek bábokat és bábszínházakat készítettek. Írók és szépírók, de leginkább tanárok írtak darabokat változó minőségben. A társulatok által készített bábok mellett készültek bábok művészek stúdióiban és amatőrök kezei által is. Csehszlovákiában több száz amatőr társulat játszott bábelőadásokat. Ez az időszak nagy nemzetközi karriert eredményezett Josef Skupának (1892–1957), a nemzetközileg is híres bábosnak, és híres marionett karaktereinek, Spejblnek és Hurvíneknek. Skupa népszerűsége tömeges érdeklődést eredményezett az innovatív marionett előadások iránt.

Az 1948-as kommunista felkelés utáni időszakban, amikor a Színházi Törvényt bevezették, a bábszínházak államosításával megjelent a professzionalitás

a színházakban. Az új hivatásos bábszínházak az amatőr bábjátékon alapultak. A bábszínházak intézményei jó technikai és anyagi támogatásban részesültek, de kötelezték őket a gyermekközönség nevelésére. Az 1950-es években ez az oktatási funkció erősen idealizált volt, de később az esztétikai aspektus is erősödött. Ennek ellenére a nézőket szigorúan a gyermekközönségre redukálták. Ebben az időben a gyerekek számára új típusú dramaturgia alakult ki. Az első időszakban az orosz dramaturgia dominált Szergej Obrazcov poétikája szerint, de idővel saját világirodalmi örökségének a sajátosságait is tartalmazta. Az 1950-es években Közép-Európában a pálcás bábtechnika uralkodott. Csehszlovákiában különböző művészeti iskolákat alapítottak az 1950-es években. A Prágai Színművészeti Egyetemen a bábművészeti tanszéket 1956-ban alapították, így egy új, tanult bábos nemzedék lépett be a művészeti világba: költők, vizuális művészek, televízió- és filmrendezők léptek be a bábjáték világába. Ebben az időszakban a közönség gyerekekre való korlátozása kölcsönös előnyt eredményezett: az 1968-as szovjet megszállás utáni enyhülési időszak során több fekete listás művész kényszerült arra, hogy gyerekeknek dolgozzon, hogy elkerülje a szigorú cenzúrát. Másrésztől a bábszínházak csak megerősítette a kiváló művészek közreműködése, kifejezetten kiemelkedő képzőművészeti és irodalmi részvételük minősége. Az ideológia lassan eltűnt a bábszínházokról. A szocialista Csehszlovákia bábjátékjásának 40 éve változó eredményeket hozott a közönség tekintetében a kezdeti ideológiai befolyás ellenére, és a szerény kezdetek ellenére a csehek a világ vezető bábosai lettek.

Az 1980-as évek második felében Közép-Európában a bábjáték lassan kezdett visszatérni eredeti felnőtt közönségéhez. A legjelentősebb, nemzetközileg is elismert bábrendező Josef Krofta (1943–2015) lett Csehszlovákiában. Különböző korosztályok számára rendezett előadásokat. A gyerekek rajongtak előadásaiért, amelyek klasszikus tündérmeséken alapultak (például a *Csipkerózsika* vagy *Az aranyhajú királylány* története), felnőttek számára pedig Shakespeare drámaival kísérletezett (például a *Szentivánéji álommal* és a *Rómeó és*



Szentivánéji álom, 2006. R. Josef Krofta, T. Jaroslav Milfajt. Budapest Bábszínház

Júliával), és a bábjátékot a neves színházi dramaturgia világába integrálta. Közép-Európában több más művészt is inspirált a bábjáték, vagy aktívan részt is vett benne. Egy közülük a világhírű filmrendező, a Bábművészeti Tanszék diplomázott hallgatója, a szürreális művész, Jan Svankmajer.

Éppen most ünnepeltük az 1989-es bársonyos forradalom 25. évfordulóját a Cseh Köztársaságban és Szlovákiában. A szlovák bábosok számára a demokratizálódás folyamata megteremtette a lehetőséget annak, hogy a Pozsonyi Művészeti Egyetemen 1989-ben megalakult Bábművészeti Tanszéken is tanulhassanak. A bábjátékot képzési forma alapján akkreditálták. A diákok végezhetnek bábszínész, bábrendező és dramaturg szakon; illetve díszlet- és jelmeztervező, bábtervező szakokon.

A bábjáték formája radikálisan átalakult, és így a közönsége is. Az egyetemi képzés két alapvető megközelítés alapján készíti fel a diákokat a közönségre: gyerekelőadásokat és felnőtt előadásokat is készítenek. Ez a jelenlegi trend. A bábművészet esztétikája is

változik a közönség hatására. Tapasztalatból tudjuk, hogy minél fiatalabb a közönség a nézőtérben, annál nagyobb az igény egy koherens történet megértésére, általában narratív-illuszratív stílusban színpadra állítva. A társadalom és az információs technológia gyors fejlődésével a fiataloknak és a felnőtteknek már nem okoz problémát megérteni a töredékes vagy kollázson alapuló művészi kifejezéseket a posztdramatikus színház kontextusában. A bábszínházat olyan színházi formának tekintjük, amelynek nem kell verbális kifejezéseken alapulnia, hanem a művészet, a technikai tehetség és az anyagok kreatív felhasználásának együttműködésén.

A báb egyre gyakrabban tűnik fel az alkalmazott színházi formákban és éppen ezért tradicionális közönsége is változik. A bábos művészete a színházon kívül is kezd új kapcsolatokat lépni, és így más szociális és társadalmi összefüggésbe kerül, amely az ügynevezett relációművészethez hozza közelebb, és ettől válik nagyon izgalmassá.

Szántó Viktória fordítása

Richard Teschner
(1879–1948)



Irodalom

Dubská, Alice: *Dvě století českého loutkářství*. Praha, 2004. AMU.

Hledíková, Ida: *Komedianti, kočovníci, bábkari*. Bratislava, 2006. VŠMU, Divadelní ústav.

McCormick, John with Alfonso Cipolla and Alessandro Napoli: *The Italian Puppet Theatre; A History*. Jefferson, 2010. North Carolina and London: McFarland.

Netzle, Hans: *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und die Puppenschuspiele*. Frankfurt, 2005. Puppen und Masken.

Vondračková, Zora (ed): *DRAK Theatre 1991–2004. Anniversary publication*. Hradec Králové, 2004. DRAK Theatre.

Lovas Lilla

BÁBVILÁG: A JÁTÉK BABÁTÓL A PUPILLÁIG

BÁB SZAVUNK ÉLETÚTJA

„Hernyóban a lepkét

így szövi a báb;

formálj, ha megéri,

formálj te tovább”

(Szabó Lőrinc)¹

A szavaknak is, mint az embereknek van életük. Akkor kelnek életre, ha leírjuk, ha kimondjuk őket. Számptalan megvalósulásuk lehet, amely mindig az adott helyzettől, jelentéstől, személytől függ. Minden jelentésük egyedivé teszi őket. Miről árulkodnak a szavak? Benkő Loránd² szerint szókincsünk nyelvtörténeti vizsgálata hasznos kultúrtörténeti adalékokkal szolgálhat. Ezért a szótörténet a nyelvtudományon túl a művelődés és a gondolkodás történetével foglalkozó tudományok számára is fontos forrásanyag lehet. Írásunkban báb szavunk jelentéseivel, jelentésféjlődésével, kialakulásával, életútjával foglalkozunk.

„A báb művészete is ezzel a teremtő káprázattal játszik, s mi, odalenn a széksorokban elfelejtjük a bábu anyagát, a varázslat megfogán: már elhisszük, ami különben lehetetlen. Így válik a racionalitásba kövült felnőtt egy estére ártatlan-bölcs gyerekké, a gyerek pedig uralkodóvá, szabaddá az egyébként szüntelenül irányított világban.” (Jókai Anna: *A bábokról*)³

Báb, bábfigura, bábjáték, bábos, bábozni, báb-színház... Színházi körökben báb szavunk jelentése a bábjátékok szereplőjeként, azaz bábfiguraként ismert. Ez a ma is élő köznyelvi értelmezés először 1838-ban egy magyar-német zsebszótárban⁴ szerepelt. Az alaki hasonlóságból származó;

az emberi vagy állati alakot ábrázoló, kézzel vagy zsinórral mozgatható bábu üzenete azonban csak másodlagos. Gondoltuk volna, hogy a szó történetét akár a 11. századig is visszavezethetjük? Ahogy a szó életútja, úgy jelentésének a története sem a 19. században kezdődött. Az etimológiai és értelmező szótárakat lapozva számos ismert és ismeretlen jelentéssel találkozhatunk. Lássuk, milyen mondanivalója van báb szavunknak, ha nyelvészeti szemszögből közelítjük meg! Elsőként vegyük sorra, mi mindent jelenthet, jelent és jelentett!

Kezdjük azokkal a jelentésekkel, melyeket minden szótár megemlít. Vegyük például Katona József *Bánk bán*-jából Ottó szavait, melyeket térdelve intéz Melindához: „Előtted, akit/ Imádom. Oh engedd meg gyermekem- / Báb-módra minden gondolatjaim’ / Enyészni, és csak a Melinda édes / Nevével agyvelőm betölteni.”⁵ 1540 körül jelent meg a nyelvhasználatban az idézet hordozta játék baba, bábu jelentéstartalom, mely valószínűsíthetően a legelterjedtebb meghatározások közé tartozik. A 16. századi jelentés közismertségét, a köznyelvben való megszilárdulását jelzi, hogy ez az értelmezés megjelenik a későbbi szótárakban, továbbá ma is ismert szinonimáink (baba, buba), nyelvjárásainkban tájszavaink (rongybáb, csipogóbáb, bábocskázás,

1 Szabó Lőrinc: *Tovább* (Forrás: Digitális Irodalmi Akadémia (továbbiakban DIA) <https://pim.hu/hu/dia>)

2 Benkő Loránd: *A társadalom anyagi és szellemi műveltsége a szókincs történeti vizsgálatának tükrében*. In. Telegdi Zsigmond – Szépe György (szerk): *Általános nyelvészeti tanulmányok VIII. Bp., 1972. 11–27*

3 Jókai Anna: *A bábokról* (Forrás: DIA)

4 1835–38 között a Magyar Tudós Társaság jelentette meg a *Magyar és német zsebszótár*t

5 Katona József: *Bánk bán* (Forrás: Magyar Elektronikus Könyvtár (továbbiakban MEK) <http://mek.oszk.hu/>)

bábrongyozás⁶⁾ vannak rá. Berzsenyi Dániel, Pázmány Péter, Arany János, Juhász Gyula írói munkásságában is adatható az általában emberi alakot utánzó gyermekjáték jelentés. O. Nagy Gábor *Magyar szó-lások és közmondások* című könyve is megemlíti egy régi nyelvi kifejezést: „Báb való még neki (nem férfi)”, vagyis fiatal még ahhoz, hogy udvaroljanak neki, hogy férjhez menjen.

Azonban a fenti, 16. századi első megjelenés esetében nem zárható ki a kislány szemantikai üzenet sem. Nincs ebben semmi furcsállnivaló, ez hasonlóságon alapuló névátvitel⁷⁾ lehetett, mely tendenciát a német és latin azonos jelentésű szavak játék baba-kislány jelentés összekapcsolása is elősegíthetett. Tehát az emberi alakot utánzó gyermekjátékot és a kisgyermeket a magyar nyelv a hasonlóság alapján ugyanúgy a báb szavunkkal nevezte meg. A kisgyermek, kislány értelmű egyenlőséget Calepinus orvosi szótára (1586) és Szenczi Molnár Albert magyar-latin szótára is alátámasztja. Az irodalomban pedig Nagy László *Este van...* kezdetű verse példázza: „Este van, csirreg a fogoly, / trónusom: kihült hangyaboly, / a báb és dajka szendereg, / elbujt a pezsegő sereg.”⁸⁾

Egy újabb jelentésréteghez visz Lászlóffy Aladár *Újévi mese* című írása: „Manapság a lapok sorsában egyre több minden hasonlít ahhoz a titokzatos átváltozáshoz, ahogy a betű petéjéből is előbb a báb, aztán pillangó bontakozik ki.”⁹⁾ Az összes értelmező szótár feltünteteti a báb szó e titokzatos állattani jelentését: „A rovarhernyók azon alakja, midőn hengerded testöket burok takarja, melyből utóbb lepke-, pilleformában bujnak ki.”¹⁰⁾ – olvashatjuk a 19. századi értelmező szótár hasábjain. Az átalakulással fejlődő rovarnak az ivarérettséget meg-

előző fejlődési formáját, alakját, melyben a rovar nem táplálkozik, nevezzük bábnek. A rendelkezésre álló nyelvészeti adatok a 18. század végére (1793-ra) datálják a jelentéstartalom első előfordulását.¹¹⁾ Így viszonylag új keletű a báb szó ezen rétege. Ismert szószármazékok a bebábozódik, bebábozza magát, bábállapot, lepkebáb, bábalaq, hernyóbáb szavaink. Az irodalmi művek kedvelt képévé vált ez a misztifikált bábállapot. Ez a kép hol a változás, feltámadás, újjászületés ...

„Elhagyott kávéházi asztalodhoz

szivem most gyakorta leül.

Emléked magamból kioldoz

s a te életed fon körül.

Úgy élek benne, mint bábban a lepke,

mely majd, ha a tél menekül,

valódi életére lelve,

szabadon szállva kirepül.”

(Somlyó György: *Téli elégia*)¹²⁾

„Körülötte az éj

földimogyoró-héj,

hajszárazból nőtt mély

könnyű kéreg-kastély.

S reped a magasság,

mint a selyemszőr-báb,

mit a lepke kirág,

tojáshéjból fényt vág.

Túrja türelemmel,

sejtgömb osztott szemmel,

napraforgó-fejjel,

viaszlép-serleggel.

6 Babaruhának való rongydarabokkal való játszás

7 A névátvitel az a jelentésváltozás, amelyben két valóságalelem (jelölt dolog) között meglévő, közös vagy hasonló jegyekben megmutatózó kapcsolat alapján az egyik nevét (szóalakját) a másira átvisszük, alkalmazzuk.

8 Nagy László: *Este van...* (Forrás: DIA)

9 Lászlóffy Aladár: *Újévi mese* (Forrás: DIA)

10 Czuczor Gergely – Fogarasi János: *A magyar nyelv szótára I.*

11 Megoszlanak a források az első megjelenés adathoz. Benkő Loránddal szemben, van aki csak a 19. század elejére (Szily Kálmán: *A magyar nyelvújítás szótára I.*) teszi ezt a jelentést.

12 Somlyó György: *Téli elégia* (Forrás: DIA)

S a széttört ég, mint a
selyemfonál-bunda,
magzatabuk-dunya,
tökhólyag-szörkripta.

S ráng tajték-cafatból,
mint lepke báb-tokból
a kék a fényhabból,
szárnya mintázatból.”
(Juhász Ferenc: *Föltámadás-várakozás*)¹³

... hol pedig az elzárkózás, a magány fogalmához
társul:

„Lesz tán nekem is gyermekem majd,
és a magány, mit zárt a báb,
másokban és a végtelenben
talál majd élni új hazát.”
(Somlyó György: *Téli elégia*)¹⁴

„De szívem a halált kinötte azóta,
bőrét levedlette, akár a kabóca,
szívem a szenvedés zöld kitenruháját,
kítátva kitenbőr zöld koponya-száját,
s az üresség-öltöny zsákjában zöld csönd van,
a törzsből, kezekben, combokban, lábokban,
porló csönd a hártya-öltöny báb-magányban,
a pikkely-ingben s a hártya-harisnyákban.”
(Juhász Ferenc: *Fekete Saskirály*)¹⁵

„Az író által létrehozott figura nem élőlény, mindig
csak báb: ostobaság tehát élőlényként kezelni.”
(Kertész Imre: *Gályanapló*)¹⁶



Akaratnélküli báb, gyenge báb vagy, ahogy a szólás is tartja, csak báb valakinek a kezében.¹⁷ Ezt, az egyik legerjedtebb elvont köznévi jelentést, mikor gyenge akaratú, könnyen befolyásolható, mások akaratára szerint cselekvő embertípusról beszélünk, Petőfi Sándortól származtatjuk. A *Petőfi-szótár* három példát is hoz erre az értelmezésre:

1. halmozás: „Ő lelketlen, gyáva, báb. Eddigi betörései is Magyarországra csak ösztönzésekre, unszolá-somra történtek” (Petőfi Sándor: *Tigris és hiéna*)¹⁸
2. jelzővel: „Ha férfi vagy, légy férfi, / S ne hitvány gyöngye báb, / Mit kény és kedv szerint lök / A sors idebb-odább.” (Petőfi Sándor: *Ha férfi vagy...*)¹⁹
3. ellentét: „Csalatkozásban éltek, jó királyok, / Nem uraink, csak bábjaink valótok.”²⁰ (Petőfi Sándor: *Királyok ellen*)

13 Juhász Ferenc: *Föltámadás-várakozás* (Forrás: DIA)

14 Uo. A Somlyó Györgytől származó második idézet a vers zárlatából való. Így a feltámadás, újjászületés a vers végére magányba fordul. Ady Endre költészetében is találkozhatunk ilyen ambivalenciával: „Óh, jaj annak, aki feltámad / S nem érzi önnön-életét / Beszédje kongó báb-beszéd / S báb-színpad bábja ómaga. / Kérdés, kísértés és titok / Én azt várom: valaki majd / Hívni fog / S édes, meleg szájjal / Sugja meg majd, hogy ki vagyok.” (Ady Endre: *A föltámadás szomorúsága*)

15 Juhász Ferenc: *Fekete Saskirály* (Forrás: DIA)

16 Kertész Imre: *Gályanapló* (Forrás: DIA)

17 Bárdosi Vilmos-féle *Magyar Szólástár* is őriz egy szólást: „(csak akarat nélküli) báb valakinek a kezében”, tehát önálló akarat nélkül követi más parancsait.

18 Petőfi Sándor: *Tigris és hiéna* (Forrás: MEK)

19 J. Soltész Katalin-Szabó Dénes-Wacha Imre (szerk.): *Petőfi-szótár*

20 Petőfi Sándor: *Királyok ellen* (Forrás: MEK) Ennek a jelentésváltozatnak a származékai a bábállam és bábkormány szavaink.

Ez utóbbi, a *Királyok ellen* című költemény 1844 decemberétől számít e jelentéstartalom első adatható előfordulásának. Szintén Petőfi Sándornál találjuk az első adatható előfordulást a lelketlen teremtés jelentésrétegre is: „ott szeretetreméltóbb, s csinosabb hölgyeket láthatni, mint mind e cifra báb”²¹ vagy „Érzéketlen bábok a leányok/ Szívet és dalt nem érdemelnek.”²² Ez a régebbi, pejoratív, átvitt értelem a túlságosan cifrán öltözködő, túl feszes viseletű, lelketlen, merev viselkedésű nőszemélyekre vonatkozott.²³ Pl. kifestett báb, együgyű, mint a báb vagy üres, mint a báb. Ezeket a jelentéseket van, hogy összemossák a szótárak, holott jól elkülöníthető példákat hoznak rá. Ennek egyik elképzelhető magyarázatát abban látjuk, hogy a korábban összetartozó értelmekből mára fejlődhetett ki a pusztán lelketlen, kiüresedett, élettelen jelentéstartalom, melyre Füst Milán *Advent* című regényében találhatunk példát: „Hogy könyörögtem néki, életről és halálról hadarva össze lázas dolgokat... s ő hallgatott. Csak a szemei mutatták, hogy férjének sikerült ez a műve: hogy belőle is ugyanaz az ostoba, lélettelen és közönyös báb lett, pontosan az, amilyenre az efféle fickóknak van szükségük e világ üzelme s forgatagai közt.”²⁴ Ide sorolhatók a szintén pejoratív divatbáb, divatbábu szavaink is, melyek 1806-ban jelentek meg a magyar nyelvben.

„Kemény ágyékok, lágy agyak; szellem helyett bagzó anyag és várfalak, mik sárfalak: ez a mi átkunk”, mondja. „Sakk! Mitőlünk jött az egyetem, az algebra, a kémia meg a trubadúr szerelem. Mi néztünk éjjel csillagot, pároltunk rózsaillatot, míg székhelyünk Sevilla volt. S mi van ma? Hatszáz éve nem írt itt egy jó sort senki sem.

A rothadás mindent megölt. Bevalljam, hogy irigylen Őnt?”

Huszonnyolc báb az asztalon. – „Ne irigykedjék oly nagyon.

Földrészem épp most pusztul el és rom marad ha újra kel.

Salakban állunk fültövíg és gyárkémények füstölík a boldogságot. Szabadok leszünk, hogy gyári kacatot

gyűjtsünk, míg zsíros ülepek lelkünkéből főznek üzletet.

S a híres metropoliszok? Kinn fény, beton, üveg. Belül iszony, hisztéria, piszok. Hozzá a halál hegedül.

Fejezzük be döntetlenül.”

Faludy György fenti költeménye²⁵ a báb szóinak egy választékos, emelkedettebb stílusban használatos jelentését mutatja. A meghatározott alakúra faragott figurát, bábút a sakk- és tekejátékban is szokás bábnek nevezni (ismert szinonimák: tekebáb, kuglibáb). Kosztolányi Dezső *Aranysárkány* című regényében is találunk erre a külső, alaki hasonlóságból alakult értelemre példát: „Otthon a verandán sakkozni kezdett. Őköibe szorított balkezére támaszkodva a világgylölő mozdulatával szemléltette a bábokat, melyek a régi, repedezett viaszkosvászon sorakoztak, s olykor-olykor húzott egy figurát, méregetve szemével azt a láthatatlan ellenfelet, ki nem ült a szemben levő nádszéken.”²⁶

Vizsgált szavunk az építészetben és a művészetekben is rendelkezik egyedi értelmezéssel. A korlátok, mellvédek elnyújtott körte alakú, olykor más elemekkel (pl. gömböcskékkel) is tagolt kis oszlop, tartó vagy díszítő része a báb. Az *Új magyar tájszótár* pedig megemlíti egy monori előfordulást, ahol a fejének faragott vagy esztergályozott, vékonyabb, kb. 20 cm hosszú csúcsát nevezték bábnek.

21 Charles Bernard: Die alte Dame regényének fordítása Petőfi Sándortól A koros hölgy címmel.

22 Petőfi Sándor: *Megpendítem...* (Forrás: MEK)

23 Értelmező szótárak ide sorolják a próbababa jelentést is.

24 Füst Milán: *Advent* (Forrás: MEK, DIA)

25 Faludy György: *Marokkó. XXVIII. Arab tanárral sakkozom* (Forrás: DIA)

26 Kosztolányi Dezső: *Aranysárkány* (Forrás: MEK)



Mézesbáb ütőfa

előtt?²⁷ Báb szavunk első előfordulását ember alakú tárgyként 1597-ből jegyzi a *Magyar oklevél-szótár*: „Mykor mezes báboth wyznek” (azaz Mikor mézes bábót vesznek). Mézeskalács huszár értelemben az Ormánságban (lépözs-báb) és Földeákon (bábos) használták. További népnyelvi előfordulások: „Bábót vöt neki a bucsuba” (Kiskánizsa), vagy pl. a mézeskalácsot készítő iparost nevezték „báb-sütőnek” Somogyban, „bábosnak” Kiskánizsán. A *Kiskánizsai szótár* szerint az egykori mesterségből ragadványnévként él: „Bábos” családnevünk.²⁸ Balaton-mellékben a cukrász által használt figurális öntőminta is a báb nevet viselte. Kapcsolódó összetételek: bábos, bábárus, bábáru, bábforma, bábalak, banyabáb (azaz nagyobb mézeskalács), lépesbáb (Ormánságban lépezsbáb, azaz málé).

Egyik másik népies értelmezése Jókai Mór írásában is megjelenik: „Mint hogy azonban még korán volt az idő a lefekvésre, azt is elmesélte Magdolna asszony Ilonkának, hogyan tudta meg egy Illésházy, milyen jó fonó az ő szíve választottja (ez is Szunyoghgy leány volt). Odajárdogált hozzá esténként a levante. A leányt mindig a fonásnál találta. Dicsekedett mód nélkül, hogy ő mindennap lefonja az egy báb lent a rokkájáról. Egyszer aztán próbára tette az Illésházy a kisasszonyt, ellopta a szeme láttára a ládája kulcsát. A kisasszony váltig követelte rajta, hogy adja elő; az úrfi esküdözött, hogy nincs az őnála, hanem a kisasszonynál van, majd rátalál reggel felé. De biz azt a ládakulcsot hétfőtől kezdve szombatig mindig követelte rajta a kisasszony. Szombat napon aztán így fizette őt ki az Illésházy: »De galambom, ha te a ládakulcsodat nem találod, nem is fonsz le te akkor egy báb kender nem hogy egy nap alatt, de egy hét alatt sem, mert én azt a kulcsot a te guzsalyod

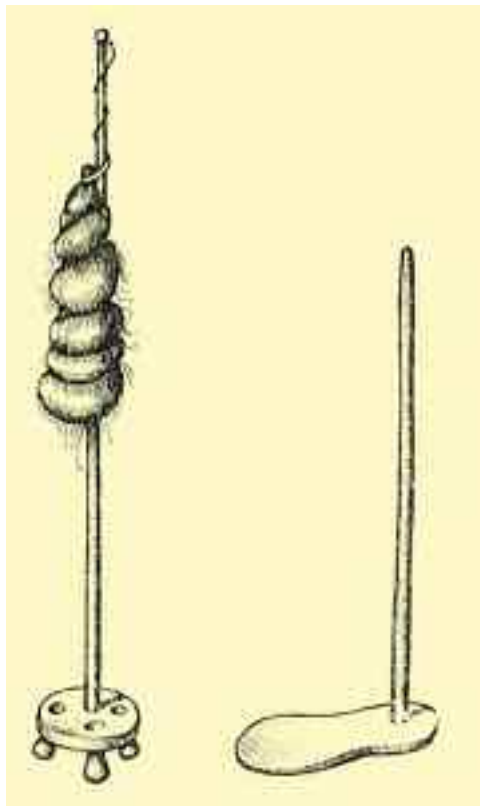
A *Mátyás király cukrásza* című Füst Milán elbeszélésben felfedezhető egy ma már inkább csak a népnyelvben (főleg a Dél-Dunántúlon) élő jelentés: emberi formát, szívet vagy egyéb alakot utánzó mézeskalács, azaz mézesbáb: „Barna fiú volt, kócos hajjal, egyik hollófekeete fürtje csapinósan lázas, fekete szeme felé csapva... Mit kerüljessük az igazat? Oláh cigány volt a lelkem. Nagy ritkaság a hosszú cigány, de hát ez így volt, mit csináljunk? Talán éppen ezért lett belé szerelmes ama híres, édes Rozálka. Szégyellte is eléggé a dolgot, nem éppen azt, hogy cigány a szerelme, de hogy sütni se tud? Mi lesz akkor az ő szavának becsületéből? Ezt fogadta-e ő meg? Nem olyan fogadalmat tett-e, hogy csakis annak felesége lesz, aki báb-, illetve kalács-sütésben legyőzi őt a király

27 Füst Milán: *Mátyás király cukrásza* (Forrás: DIA)

28 A Bábos (Márton) nevet 1807-ben jegyezték fel először. (Benkő Loránd (főszerk.): *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I.*)

bábjába dugtam volt be.« S sohasem ment felé többet. Szegény megboldogult anyámtól hallám ezt a mondat.”²⁹ Itt a báb szó a kigerebenezett, két végén bogra csavart fonatlan kender- vagy lenrostokból álló csomó jelentését veszi fel, melyet egyszerre szoktak feltenni a guzsalyra. Tehát a báb azt a mennyiségű pamutot, szőszcsomót jelöli, amennyi egy kötegben, matringban van: „Végyl egy báb pamu:tot.”³⁰ Első effajta használata 1803-ból való. A *Magyar tájszótár*³¹ és az *Új magyar tájszótár*³² báb szócikkének negyedik értelme szerint a szövőszék azon része, amely a fonalas dorongot tartó két fakampó közül az egyik. Ez 1875-ből származik.

A népnyelvben a kubikus munkából származik a földbaba, földlabda értelem, vagyis a kiásott területen a talajnak csonka kúp formában meghagyott kis darabja, amelynek magassága alapján számították a kiemelt föld mennyiségét. Pl. A kiásott árokban minden tíz méterre hagytak egy-egy bábót. A mezőgazdaságban tájszóként jelenik meg. A kérébe kötött gabona vagy egyéb szálás termény kúp alakúan felállított csomójaként: a megázott kéréket bábokban szárítják. Az *Új magyar tájszótár* szerint egy kötésmódot jelöl a báb szó: a gabonás vermet bélelő zsúpcsomó végét egy bizonyos módon megkötik, azaz bábra kötik.³³



Guzsaly

29 Jókai Mór: *Szeretve mind a vérpadig* (Forrás: MEK)

30 Csúry Bálint: *Szamosháti szótár I.*

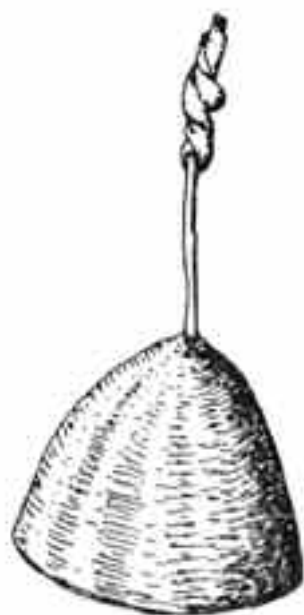
31 Szinnyei József: *Magyar tájszótár I.*

32 B. Lőrinczy Éva (főszerk.): *Új magyar tájszótár I.*

33 A gabonatarolás egyik legáltalánosabb formája a verem, melyet lényegében az egész Kárpát-medencében különböző intenzitással használtak, de igazi hazája mégiscsak az Alföld. Kétféle formáját különböztették meg: a sírverem népszerű, de ezt csak tökéletesen száraz talajba lehetett ásni, valamint az ennél sokkal nagyobb biztonságot nyújtó körte alakú verem. Az előzőt csak nagy termés esetén, rövid időre alkalmazták, mert nem lehetett a levegőtől teljesen elzárni. A körte alakú vermeket a veremvágók készítették, akik tavasszal rendszerint a Felvidékről ereszkedtek alá. Meghatározott bérért kivágták, és vedrellel kimerték a földet, majd szalmával addig égették, amíg egészen cserepessé vált az oldala. Alaposan kiszellőztették, és szalmával kibélelve már önthették bele a gabonát. Évekig, nemegyszer évtizedekig elállt benne a szem, ha alulról a víz nem verte fel. (Forrás: <http://mek.oszk.hu/02700/02789/html/44.html> [2016.07.01.]



Kévekúpok



Szusztor

Az *Új magyar tájszótár* adatai alapján Berettyóújfaluban ismert egy szóláshasonlat: „Olyan volt, mint a báb”, azaz piros, egészséges. Szintén az *Új magyar tájszótár* különbözteti meg a következő jelentést, mikor a szájpenész babonás gyógykezeléséről ír, melyhez bábot használtak. Ez a nyírbátori báb nem volt más, mint kis fára csavart rongyok, melyet háromszor kellett megforgatni a beteg gyermek szájában a gyógyulásért. Másik gyógyításhoz köthető képes használatot őriz a Szamosháti szótár, mely szerint tréfásan bábnak hívták a sebesülés miatt bekötözött ujjat.

A *Magyar etymológiai szótárban*³⁴ található egy eddig még nem ismertett jelentés is, mely a kenyérsütéshez köthető. A kenyér kemencébe való berakásakor a bukoliba szúrt vékony fácska, a végén zsíros ronggyal viselte a báb nevet, melyet meggyújtva világítottak a kemencében. Ennek közismertebb neve a szusztor:³⁵ Egy mára elavult jelentése a hadviseléshez köthető. A katonaságnál a bottal való víváshoz, illetve a szúrófegyverrel való gyakorláshoz használt, szalmából készült alakot neveztek (szalma)bábnak: „Az író nem fűrészesporos báb, amelyen a katonakritikus a bajonettel való szúrást gyakorolja.”³⁶

1862-ből adatolt a szembáb, vagyis pupilla jelentése. Ez az értelem is alaki hasonlóságból fejlődhetett ki, mivel a szem közepén látszó kis gömbölyded alakként magyarázza a *Magyar nyelv szótára*.³⁷

Az eddig bemutatott köznévi előfordulásokon túl tulajdonnévek is ismertek. Létezik a Báb, mint világi személynév, de a meglévő 16-17. századi adatokban a Báb és Bab nevek még nem választhatóak szét. A Báb létező helységnév. A *Földrajzi nevek etimológiai szótára* szerint Szlovákiában, Nyitrától nyugatra Kisbáb (Málä Báb) és Nagybáb (Vel'kä Báb) 1955. évi egyesítéséből jött létre.³⁸ Bárczi Géza szerint valószínűleg puszta személynévből keletkezett magyar névadással az 1055-ből ismert „babu humca” (azaz Bab homokja) és az 1211-ből ismert „ad sabulum Bab” helynév.³⁹

Azonban a Bárczi Géza által megjelölt első előfordulással óvatosan bánnak a történeti szótárak. A Tihanyi Apátság Alapítólevele 1055-ből az első eredetiben fennmaradt magyar nyelvemlékünk. A korabeli gyakorlatnak megfelelően a latin nyelvű oklevélben a birtokot és annak határait a helyi

34 Gombocz Zoltán–Melich János: *Magyar etymológiai szótár I.*

35 Szusztor: kezdetleges világítóeszköz, zsíros, olajos ronggyal körültekert vékony kóró, cirokszár, gally, amit az egyik kenyérbe, ill. a kutyakenyérbe, kis tésztacsomókba vagy sárból készült állandó tartójába beleszúvva, meggyújtva, elsőnek bevetnek a kemence hátsó falához. Világít, míg telerakják a kemencét, majd ellobogva leesik. (Forrás: <http://mek.oszk.hu/02100/02115/html/5-240.html> [2016.07.01.]

36 Szabó Magda: *Felelet* (Forrás: DIA)

37 Czuczor Gergely–Fogarasi János: *A magyar nyelv szótára I.*

38 Kiss Lajos: *Földrajzi nevek etimológiai szótára I.*

39 Kiss Lajos: *Földrajzi nevek etimológiai szótára I.*



„Babu humca – Bábu homokja”
– a Tihanyi Apátság Alapítólevelének részlete, 1055

vulgáris nyelven – esetünkben magyarul – jegyezték fel, hogy az utókornak is egyértelmű legyen. Így ékelődtek a latin nyelvű szövegbe magyar szavak (személy- és helynevek), szókapcsolatok, mondatrészek, és ezért számít az alapítólevél szórványemlékek.⁴⁰ Az egyik ilyen szókapcsolatban vélik felfedezni báb szavunkat is. Minden történeti szótár megemlíti ezt az 1055-ös adatot, ugyanakkor az összes, a bizonytalan eredet miatt meg is kérdőjelezi azt. A „babu humca”-t (azaz Bábu homokját⁴¹) a 63. szórványként jegyzi Zelliger Erzsébet⁴² az alapítólevélről szóló tanulmánykötetében. Zelliger szerint a „babu humca” egy birtokos jelzős szerkezet, melyben a „babu” személynévként

szerepel. Szerinte a tulajdonnév eredete, jelentése ismeretlen, így olvasata bizonytalan. Eredetben nem a báb szavunkkal, hanem egy szláv, vénasszony jelentésű szóval hozza kapcsolatba.⁴³ Szinnyi József *Magyar tájszótára* és az *Új magyar tájszótár* is megjelölnék bába, anyó, öreg néni jelentéseket báb szócikkeikben.

Az etimológiai szótárak szerint a báb gyermeknyelvi eredetű szó. Hangtani és jelentéstani vizsgálatok alapján valószínűsíthető, hogy azonos származású a kéttagú baba, bábu és bába szavainkkal, de ezektől az alakoktól már elszigetelődött. Hasonló és rendszerint szintén két szótagú szavak sok más nyelvben előfordulnak,⁴⁴ anélkül, hogy köztük genetikus kapcsolat állna fenn. Varga Éva Katalin *Bába, baba és báb – újra* című tanulmányában rámutat a jelentéspárhuzamokra:

Jelentések	báb	baba	bábu	bába
vénasszony	X		X	X
(rituális célra készített) alak ⁴⁵	X	X		(X)
összekötött zsúpkéve	X	X	X	
fonásra előkészített szösz	X	X	X	
matring	X	X	X	
fonalgombolyító (része)		X	X	
szövőszék része	X		X	
szusztora	X			X
(mézes)kalács	X			X

40 A szórványemlékek a nyelv első írott emlékei közé tartoznak, fontos nyelvtörténeti források.

41 Az apátságához tartozó birtok déli határvonalának egyik pontja.

42 Zelliger Erzsébet: *A Tihanyi Alapítólevél*

43 Bába szavunk szláv eredetéről szól Varga Éva Katalin *Bába, baba és báb – újra* című tanulmánya, amelyet Horger Antal 1911-ben megjelent *Bába, baba és báb* című cikke inspirált. Varga Éva Katalin ennek kapcsán gondolja újra a bába szó ma elfogadott szláv eredetét.

44 Ezek jelentés-egyezések további vizsgálódás tárgyai lehetnek: latin: pupa; olasz: pupa, puppa; francia: poupée; angol: baby; svéd: puppa; német: Puppe.

45 Kolozsvár város Törvénykezési jegyzőkönyvében szerepel a báb szó 1582-ben farsangi bábu értelemben: „Berekzazy Lukach es Zabo Leorinch... valljak, Lattuk a Babot hog eg kerezit modra chinalt karora eolteoztettek vala... Azt tuggjuk hog Biro vram vg eerezit el, hog ha farsangolo Azzoniokat vag egieb embereket talalnank... vg hittuk Rengeo Annat oda Biro vram hazahoz I Cathalin Somogy Palne vallia hog... ez Rengeo Annanal penig semmy egieb Ne(m) vala egy Babnal, Alaknal I Cathalin Zabo Martonne... vallia hushagio vosamap eleot valo vosamap vala... Jeowenek Neg Azzon Nepek azon keozben Ez Rengeo Annais ot vala, es megh az palastia Alat eg Bab vala eo magan ferfw ruha Nem vala hane(m) amel Bab Nalla vala azon eg foztan es eg ferfwy Mente vala”

Továbbá a baba-báb szavak szoros kapcsolatát mutatja, hogy a korábban játék baba jelentésnél megismert közmondásnak – „Báb való még neki (nem férfi)” – él egy másik változata is: „Baba kell még annak, nem ember”. A Zaicz Gábor-féle *Etimológiai szótár*⁴⁶ szerint is szóhasadással⁴⁷ különült el a hangutánzó keletkezésű báb szavunk a baba szavunktól. Ezért ez a szótár az eredeti

jelentést kislány vagy csecsemő értelemben valószínűsíti. Korábbi történeti szótárak a kislány jelentéstartalom mellett nem zárják ki a játék baba jelentést sem mint első értelmet. Ha szeretnénk megfigyelni báb szavunk jelentésváltozásait, érdemes összegezni a korábban ismertetett jelentések első adatolható előfordulásait. Így a mai tudásunk szerint az alábbi sort kapjuk:

1055 (?)	helynév
1540 körül	kislány vagy játék baba
1582	(rituális célra készített) alak, farsangi báb
1597	mézeskalács
1636	játék baba
1793	állattan, rovarok bábja
1803	matring
1806	divatbábu
1838	bábjáték figurája
1844	akarat nélküli ember
1862	pupilla
1875	szövőszék része

Láthatjuk, a báb szó mára egyalakú, de többjelentésű (poliszém) szónak számít. A jelentés egy viszonyfogalom, amely jelhez (hangalakhoz) kötött, s e jelen keresztül utal valamire (valamilyen valóságelemre). Egy szó jelentésváltozását a jel és a jelentés viszonyának, kapcsolatának a megváltozása jelzi és jelenti. Esetünkben kiindulásként adott egy játék baba vagy kislány jelentés. Véleményünk szerint azért sem lehet igazságot tenni e két jelentés között és az elsőt hirdetni, mivel annyira szoros az általuk jelölt valóságelemek alakja. Ennek a dilemmának az eldöntésében a későbbi, tehát az 1582-es (farsangi bábu) és az 1598-es (mézeskalács figura) megjelenések segíthetnének, de ezek a jelentésféjlődések a hasonlóságon ala-

pulnak (metaforikus névátvitelek),⁴⁸ így nem visszavezethető, hogy a humán formával való hasonlóságból vagy egy játék babával való hasonlóságból származnak. Az 1636-as adat alapján állíthatjuk, hogy akkorra már biztosan elkülönült egymástól a két értelem. Hasonlóságon alapuló névátvittel számos további jelentése is létrejött. Így keletkezhetett a humán vagy a tárgyiasult humán formával való hasonlóság miatt a pupilla, a szusztor, a matring stb. jelentésréteg. Ezek az értelemek akár idegen hatástól függetlenül is kifejlődhetnek, de meg kell említeni azt a tényt, hogy a latin pupa (leányka, játék baba) vagy a német Puppe (kislány, játék baba) és Docke (báb) hasonló jelentései is hatással lehettek rájuk. Varga Éva Katalin tanulmányában

46 Zaicz Gábor: *Etimológiai szótár*

47 Szóhasadásnak nevezzük azt a nyelvi változást, melynek célja a jelentés-elkülönülés. Ilyenkor a jelentések úgy szakadnak el egymástól, hogy a felismerhető alaki hasonlóság ellenére külön szónak mutatkoznak.

48 A névátvitel egyik fajtája a hasonlóságon alapul, ezt nevezzük metaforikus névátvitellek.

olvashatjuk: „A feltekercselt és összecsavart fonalköteg a bepólyált babára emlékeztet, ezzel is magyarázhatjuk a jelentések kialakulását. Mivel a német *docke* 'baba' jelentésű szónak voltak ilyen jelentései a 19 században (Grimm *docke* a.), vizsgált szavainkat e jelentésükben német mintára képzett szemantikai alaknak kell tekintenünk. (...) Meg kell jegyeznünk, hogy a francia *poupée* (← latin *pupa* 'baba') első adatának is 'kifésült lencsomó' volt a jelentése (Rey *poupée* a.)⁴⁹

Az 1793-as állattani kifejezés (rovarbáb) véleményünk szerint átmenetet képez a metaforikus névátvitel és a konkrét-absztrakt jelentésváltozás között. Mivel a fizikális alaki hasonlóságon túl a rovarok báb állapota az a fejlődési pont, mikor az egyed mozdulatlan, nem táplálkozik, tárgyiasul, de a külső burok alatt komoly átváltozáson, átépülésen megy keresztül. A különöségekre korlátozódó, belső ürességet jelölő lelketlen, cifra báb-merevség is ezt az átmenetet mutatja. Jókai Anna *A feladat* című regényében így jelenít meg ezt az állapotot: „Flóra fölemelkedett, arcán szétolvadt

végre a mészmerevsége; tartását eleresztette, mint a piaci báb, ha a drótvázat a puha anyagból hirtelen kihúzzák”⁵⁰ Az 1838-ból való bábjáték figura értelem hasonlóságon alapuló névátvitel lehet, amelyből a Petőfitől ismert, akarat nélküli ember tisztán konkrét-absztrakt jelentésváltozás különült el.

Minden szó születését és életében bekövetkezett változást érdemes időhöz kötnünk, mivel így vissza tudjuk követni az általa jelölt fogalom megismerésének idejét. Művelődéstörténeti szempontból a szavak életútja, a jelentésükben bekövetkezett változások mind fontos információt hordoznak. Megfigyelhető, hogy a népszokások bábozáshoz köthető kifejezése (farsangi bábu, kiske báb) előbb jelenik meg, mint a művészi terminus, mely tendencia párhuzamban áll az általunk ismert magyar bábtörténettel. Az első ismert bábszínház, az eszterházi barokk marionettszínház 1773 szeptemberében nyitotta meg kapuit. Az a tény, hogy 1838-ban a báb, mint a bábjáték figurája bekerült egy magyar-német zsebszótárba, jelzi, hogy addigra a szónak ez a színházi vonatkozása jelentés is meghonosodott.

49 Varga Éva Katalin: *Bába, baba és báb – újra*. In: Balázs Géza – Veszelszki Ágnes (szerk): *Nyelv és kultúra. Kulturális nyelvészet*. Bp. 2012. 171.

50 Jókai Anna: *A feladat* (Forrás: DIA)

Szakirodalom:

Primer irodalom: Az alábbi szépirodalmi források megtalálhatóak a Digitális Irodalmi Akadémia oldalán (<https://pim.hu/hu/dia>): Faludy György: *Marokkó. XXVIII. Arab tanárral sakkozom*; Füst Milán *Advent*; Füst Milán: *Mátyás király cukrásza*; Jókai Anna *A feladat*; Jókai Anna: *A bábokról*; Juhász Ferenc: *Fekete Saskirály*; Kertész Imre: *Gályanapló*; Lászlóffy Aladár *Újévi mese*; Nagy László *Este van...*; Somlyó György: *Téli elégiá*; Szabó Lőrinc: *Tovább*; Szabó Magda: *Felelet*;
Az alábbi szépirodalmi források a Magyar Elektronikus Könyvtár adatbázisában is elérhetőek (<http://mek.oszk.hu/>): Jókai Mór: *Szeretve mind a vérpadig*; Katona József *Bánk bán*; Kosztolányi Dezső: *Aranysárkány*; Petőfi Sándor: *Királyok ellen*; Petőfi Sándor: *Megpendítem...*; Petőfi Sándor: *Tigris és hiéna*

Szekunder irodalom: B. Lőrinczy Éva (főszerk.): *Új magyar táj szótár I-IV.* Bp. 1979-2002; Balassa József: *A magyar nyelv szótára I-II.* Pest 1940; Ballagi Mór: *A magyar nyelv teljes szótára I-II.* Pest 1867-1872; Bárczi Géza: *Magyar szófejtő szótár.* Bp., 1941; Bárczi Géza-Országh László (főszerk.): *A magyar nyelv értelmező szótára I-VII.* Bp., 1959-1962; Juhász József-Szőke István-O. Nagy Gábor-Kovalovszky Miklós (szerk.): *Magyar értelmező kéziszótár.* Bp. 1972; Benkő László: *Juhász Gyula költői nyelvének szótára.* Bp., 1972; Benkő Loránd (főszerk.): *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I-IV.* Bp., 1967-1981; Benkő Loránd: *A társadalom anyagi és szellemi műveltsége a szókincs történeti vizsgálatának tükrében.* In. Telegdi Zsigmond - Szépe György (szerk.): *Általános nyelvészeti tanulmányok VIII.* Bp., 1972. 11-27; Berrár Jolán-Károly Sándor: *Régi magyar glosszárium.* Bp., 1984; Czuczor Gergely-Fogarasi János: *A magyar nyelv szótára I-VI.* Pest, 1862-1874; Csúry Bálint: *Szamosháti szótár I-II.* Bp., 1935-1936; Bárdos Vilmos (szerk.): *Magyar szólástár.* Bp., Tinta Kiadó, 2003; Gombocz Zoltán-Melich János: *Magyar etymológiai szótár I-XVIII. Füzet.* Bp., 1914-1944; J. Soltész Katalin-Szabó Dénes-Wacha Imre (szerk.): *Petőfi-szótár I-IV.* Bp., 1973-1987; Balázs Géza-P. Eöry Vilma-Kiss Gábor-J. Soltész Katalin-T. Somogyi Magda: *Jókai-szótár I-II.* Bp., 1994; Kázmér Miklós: *Régi magyar családnevek szótára.* Bp., 1993; Kiss Gábor (főszerk.): *Magyar szókinccstár.* Bp., 1998; Kiss Géza-Keresztes Kálmán: *Ormánysági szótár.* Bp., 1952; Kiss Jenő - Pusztai Ferenc: *Magyar nyelvtörténet.* Bp., Osiris Kiadó, 2005; Kiss Lajos: *Földrajzi nevek etimológiai szótára I-II.* Bp., 1988; Markó Imre Lehel: *Kiskanizsai szótár.* Bp., 1981; O. Nagy Gábor-Ruzsiczky Éva: *Magyar szinonimaszótár.* Bp., 1978; O. Nagy Gábor: *Magyar szólások és közmondások.* Bp., Gondolat, 1976; Pusztai Ferenc (főszerk.): *Magyar értelmező kéziszótár.* Bp., 2003; Rácz Sándor: *Földeák és környéke tájszótár.* Bp., 1984; Sárközi Mátyás: *Mit is jelent?* Bp., Osiris, 2005; Szabó T. Attila (szerk.): *Erdélyi magyar szótörténeti tár I-IX.* Bukarest, ill. Bp., 1967-1999; Szamota István-Zolnai Gyula: *Magyar oklevélszótár.* Bp., 1902-1906; Szarvas Gábor-Simonyi Zsigmond: *Magyar nyelvtörténeti szótár I-III.* Bp., 1890-1893; Szily Kálmán: *A magyar nyelvújítás szótára I-II.* Bp., 1902-1908; Szinyei József: *Magyar tájszótár I-II.* Bp., 1893-1901; Tóth Imre: *Ipoly menti palóc tájszótár.* Bp., 1987; Varga Éva Katalin: *Bába, baba és báb - újra.* In. Balázs Géza - Veszelszki Ágnes (szerk.): *Nyelv és kultúra. Kulturális nyelvészet.* Bp., 2012. 168-172; Zaicz Gábor: *Etimológiai szótár.* Bp., Tinta Könyvkiadó, 2006.; Zelliger Erzsébet: *A Tihanyi Alapítólevél.* Pannonhalma, 2011.



Esterházy-kastély,
Fertőd



Balogh Géza könyvének címlapja és első fejezete



Csató Kata és Balogh Géza a könyvbemutatón (OSZMI, 2015. május 27)



Nánay István

ELŐRE-HÁTRA LAPOZGATVA OLVASANDÓ!

BALOGH GÉZA: FEJEZETEK A BÁBJÁTÉK TÖRTÉNETÉBŐL

Amikor hét-nyolc évvel ezelőtt dolgozni kezdtünk *A bábjáték Magyarországon* című készülő könyv kéziratán, Balogh Géza egy tetemes fejezetben igyekezett összefoglalni a bábjáték egyetemes történetének vázlatát. Ez végül kimaradt a kötetből, amelyben a szerző elsődlegesen az Állami Báb-színház és jogutódja, a Budapest Bábszínház történetének taglalására vállalkozott, de a szorosan vett intézménytörténetet szélesebb, magyar kontextusba helyezte.

Öt év telt el e mű megjelenése óta, és a bábirodalom iránt érdeklődő olvasó újabb Balogh Géza-kötetet tarthat a kezében: a *Fejezetek a bábjáték történetéből* azt bontja ki, ami az előző könyvben csupán egy bevezető fejezet lehetett volna.

Ennél azonban sokkal többet tesz a szerző: az évtizedek alatt felhalmozott elméleti-történeti tudásából, személyes tapasztalataiból, szakmai találkozásaiból tallózva kaleidoszkópszerű, színes és élvezetes körképet ad a világ bábjátszásáról. Azt nyújtja, amit a cím ígér. Balogh Géza nem szisztematikus műfaj-történetet ír, hanem olyan puzzle-t rak ki, amelyből ugyan nagyon sok részecske hiányzik, de a panoráma főbb vonásai kivehetők, s a képet a befogadónak kell teljessé tenni. Elsősorban tehát nem lezárt és kanonizált múltkép rajzolódik ki a kötetből, az író ugyanis inkább további kutakodásra, a kiválasztott szűkebb tárgykörön belül mélyebb ismeretszerzésre inspirálja olvasóját. A puzzle-szerkezet is jelzi, hogy vegyes tematikájú és műfajú kötet született, amely négy nagyobb fejezetre tagolódik. Az elsőben (*Mi a báb?*) elméleti alapvetés-kísérletet végez a szerző, a második (*Régmúlt és közelmúlt*) a tulajdonképpeni történeti áttekintés, a harmadikat (*Példák és példaképek*) talán leginkább portréknak titulálnám, míg a negyedik (*Személyes találkozások*) az író 1992 és 2011 közötti külföldi fesztivál-élményeinek számbavétele.

Arra a kérdésre, hogy mi a báb, nem kapunk a szakirodalomból eddig is ismert definícióknál újabb, találhatóbb és frappánsabb feleletet. Ebből a szemlélő fejezetből főleg az világlik ki, hogy a szerző többek között a báb, a bábképzés, a színész és báb viszonya, a bábjáték sokféle meghatározása közül mit vagy miket tart a maga számára fontosnak, illetve mely elméleti szakembereket miben és milyen mértékben tart autentikusnak.

A második fejezet megfelel egy hagyományos színháztörténeti összefoglalónak. Balogh precízen tárgyalja a távol-keleti (kínai, japán, indiai, indonéziai, vietnámi) és az európai (spanyol, francia, angol, valamint német és szláv nyelvű) bábjátszás kialakulását, jellegzetességeit, műsorát stb. Emlékeim szerint ez a rész erős rokonságot mutat a 2010-es kötetből kihagyott fejezettel.

A kötet második felét tartom fontosabbnak és eredetibbnek. Hat remek mini-esszét tartalmaz a harmadik fejezet. Közülük az első, a *Doktor Faust a bábszínpadon* korokon és országokon átívelő áttekintés az egyik legelterjedtebb bábos – de nem csak bábos – vándortéma megjelenési és megvalósulási formáiról. A többi egy-egy olyan alkotónak a portréja, aki munkásságával alapvetően befolyásolta bábos gondolkodásunkat. Edward Gordon Craig mellett Federico Garcia Lorca és Paul Claudel sem elsődlegesen bábos tevékenysége alapján ismert, mégis mindegyikük fontos szerepet játszott abban, hogy a huszadik század első felében megváltozott a bábjátszás esztétikai megítélése, s a báb – nem függetlenül egyes avantgárd mozgalmaktól – beemelődött a „magas” művészet körébe.

Ezt a folyamatot vitte tovább az orosz Szergej Obrazcov éppen úgy, mint a francia Yves Joly. Természetesen mindkettő a maga módján és korának

esztétikája által meghatározottan. Az egyik az embert utánzó bábjátékot, a másik a tárgyjátékot fejlesztette tökélyre. Ahogy Balogh Géza megállapítja: „*Obracov és Yves Joly – más és más eszközökkel – legyőzték az emberi test anatómiáját. A báb-színház segítségével mindketten egy új világot teremtek. . . Innen vissza kell fordulni. Vagy mindent előlről kezdeni.*”

Ezek az esszék vagy portrék nemcsak azokról adnak érzéletes képet, akikről szólnak, hanem a szerzőről is. Az, amilyen gondossággal, részletezettséggel és bensőséges hangvétellel készültek ezek az írások, arra engednek következtetni, hogy ez a fejezet pontosan körvonalazza azt, ahogy Balogh Géza tekint a bábra, a bábozás művészetére. Hitvallás a bábjátásnak sokak által ma már klasszikusnak minősített olyan formája és esztétikája mellett, amit ő is vallott és vall, s ami az ő munkáját és alkotásait is jellemezte.

E rész felől visszanezve és újraolvasva az előző fejezeteket, felértékelődik a mégoly vázlatos elméleti és történeti összefoglaló, mert ezek alapozzák meg az esszék lényegét. Így válik indokolttá a Faust-téma kiemelése, mert ezen keresztül lehet tapinthatóvá és átélhetővé tenni egy műfaj több évszázados múltját, és ekként lesz plasztikus az a váltás, ami a bábozás történetében bekövetkezett a huszadik század során.

Első ránézésre a negyedik fejezet kicsit elüt az előbbiektől, hiszen ebben huszonkét útibeszámoló kapott helyet. Ezek folyóiratokban jelentek meg, ennek megfelelően nem elsősorban a szűk szakmának szóltak. Annak idején, amikor külön, egyenként olvastam őket, főleg a fesztiválösszeállítások információgazdagsága ragadta meg figyelmemet. Némi kritikával figyeltem mindig, hogy számos társam kötetekbe gyűjtve adta ki bírálatainak gyűjteményét, és bevallom, ezúttal is rossz szájjal kezdtem bele Balogh Géza beszámolóinak olvasásába. Aztán ellenérzéseim fokozatosan gyengültek, amikor láttam: a hasonló felépítésű és hangvételű jegyzetek egymásutánjából az elmúlt két évtized báb-története rajzolódik ki. S nemcsak arról kaptam időben differenciált képet, hogy miként vált dominánssá a báb-színész kapcsolat újraértelmezése,

és ezzel párhuzamosan hogyan kezdett visszaszorulni a tisztán bábos előadástípus, hanem arról is, hogy hogyan él tovább a hagyomány akár Távol-Keleten, akár Amerikában vagy másutt a világban. Az írások segítségével kiemelkedő bábos személyiségek életútja követhető, de műhelyek kialakulásának, tündöklésének és hanyatlásának folyamata is.

Ezeket a beszámolókat olvasva, ismét vissza kell csatolni az előző fejezetekhez. Ugyanis az írásokból kirajzolódó stílári sokszínűséget és technikai variabilitást megismerve érthetjük meg például azt, hogy a kezdetben feltett mi a báb?- kérdésre miért nincs egyértelmű, egyszer és mindenkorra érvényes válasz. Vagy akkor tudjuk komplexen értelmezni egyes kínai, indonéz, indiai vagy japán együttes munkáját, ha ismerjük az általuk művelt műfaj vagy előadástípus eredetét, klasszikus megjelenési formáját. A viszonyítási pontokat adják meg az előző fejezetek. Balogh Géza e kötetében határozottan, felvállaltan és deklaráltan a nem magyar bábozás múltbéli és mai történetére-történéseire koncentrált. Ez persze nem azt jelenti, hogy szövegében ne lennének magyar utalások, akár a szigorún vett történeti részben, akár az esszében, s pláne nem az úti beszámolóknak. Ez utóbbiakban ugyanolyan tárgyilagosan elemzi a fesztiválokon szereplő és sikereket elérő vagy épp kisebb-nagyobb kudarcot valló hazai együtteseket és produkciókat, mint minden mást. Épp az elfogulatlanságából következik, hogy hitelesnek érezzük azt, ahogy a szerző a nemzetközi fórumokon megméretkező magyar résztvevőket, azok művészi eredményeit, s közvetve az egész magyar bábozást nemzetközi kontextusba helyezi. Balogh Gézának ezt a könyvét tehát érdemes analitikusan olvasni, előre-hátra lapozni benne, összefüggéseket keresni és felfedezni. Ugyanakkor a kötet írásai és a bennük lévő megállapítások újabb dimenziót kapnak, ha nemcsak a *Fejezetek*-en belül „szörfözünk”, hanem az olvasottakat *A bábjáték Magyarországon* passzusaival is összevetjük, a két mű szorosan összetartozik.

A szövegben való eligazodást, a közöltek jobb megértését gazdag jegyzetanyag, névmutató és válogatott képanyag segíti. A könyvet az Országos

Színháztörténeti Múzeum és Intézet – szerkesztő: Lakos Anna – a Bábtár harmadik köteteként adta ki. (Az első kettő: Galántai Csaba: *A Vitéz Lászlótól a Nemzeti Bábszínházig* és Lőrinc László: *Blattner. Egy bábos életútja*.) Az intézet e sorozattal fontos szerepet vállal az igen gyér hazai bábos szakiro-

dalom pótlásában, ezt igazolja Balogh Géza kéziratának közreadása is.

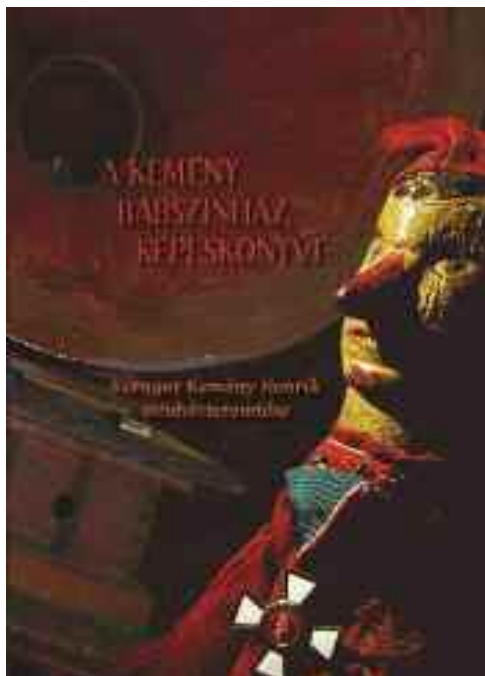
(Balogh Géza: *Fejezetek a bábjáték történetéből*. Budapest, 2015. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. 238 o.)



Lengyel György és Balogh Géza a könyvbemutatón. Fotók: Migliczi Éva

ON GÉZA BALOGH'S BOOK ON THE HISTORY OF THE PUPPET

In this book, Géza Balogh concentrates on non-Hungarian puppetry of the past and present. Drawing on theoretical and historical knowledge, personal experience and professional encounters accumulated over the decades, the author gives a kaleidoscopic, colorful and enjoyable panorama of the world of puppetry. He delivers what the title promises. Géza Balogh hasn't written a systematic history of a genre; instead he lays out a puzzle missing many pieces. But even with many elements of the panorama removed, the picture can still be completed by the recipient since the great variety of topics and genres in this puzzle are structured in four major sections. The first chapter (*What is a puppet?*) is an exploration of experimental theory. The second (*Far and Recent Past*) gives an actual historical overview. The third chapter (*Examples and Role Models*) can best be titled Portraits while the fourth (*Personal Encounters*) gives an account of the author's experiences at foreign festivals between 1992 and 2011.



A Kemény Bábszínház képeskönyve címlapja



Láposi Terka, a könyv szerkesztője az MMA-ban rendezett Kemény Henrik-émlékkonferencián a könyv makettjével



Az MMA-ban rendezett Kemény Henrik-kiállítás részlete

Nánay István

GYÖNGYSZEMEK GYŰJTEMÉNYE

A KEMÉNY BÁBSZÍNHÁZ KÉPESKÖNYVE

Szép kiállítású, terjedelmes (605 oldal) és súlyos (2750 gramm) könyvet állított össze Láposi Terka Korngut-Kemény Henrik életművéből és életművéről. Ez a második nagy, összefoglaló jellegű kötet, amit a Korngut-Kemény Alapítvány a Kemény család történetéről Kemény-kötés sorozatcím alatt közread. Az első, az *Életem a bábjáték, bölcsőtől a sírig*, Kemény Henrik beszélgető-könyve 2012-ben jelent meg, ebben nemcsak „egy vásári bábjátékos, komédiás” életútját, a saját emlékeit idézi fel, hanem részletesen szól a családjáról, a nagyapjáig visszavezethető bábos dinasztiáról is. Ezt a szubjektív visszaemlékezést ellenpontozza és egészíti ki *A Kemény Bábszínház képeskönyve*.

Az alcím – *Korngut-Kemény Henrik színházteremtése* – pontosabban meghatározza ennek a meg lehetőségen nehezen körülhatárolható műfajú kötetnek a tárgyát. Az, amit Kemény Henriktől az elmúlt évtizedekben láttunk, azok a bábok, amelyeket használt, azok a darabok, amiket játszott, nagyrészt édesapja, Korngut-Kemény Henrik munkájának az eredménye. Ő az, aki családjával együtt a Népligetbe költözött, vállalta a mutatóványos életet, megépítette, berendezte és működtette a bábszínházát, majd minden rekvizitumát, felhalmozott szellemi és tárgyi tudását áthagyományozta fiaira, akik közül Henrik vitte tovább az örökséget. S nemcsak mint játékos, hanem mint újabb bábok, díszletek, kellékek készítője is.

Tudjuk, a népligeti bábszínházat 1953-ban bezárták, de a hatósági tiltás ellenére Kemény Henriki kijárt az üresen maradt épülethez, dolgoztatott benne, igyekezett a házat karban tartani mindaddig, míg 2011-ben ismeretlenek fel nem gyújtották. A bábok és díszletek nagy részét még az '53-as álamosításkor sikerült kimenekíteni, s azok – sok más dokumentummal és kéziratokkal egyetemben – jelenleg a Korngut-Kemény Alapítványnál vannak. Így tehát ha rekonstruálni akarnánk a népligeti szín-

házat, annak műsorát és mindennapjait, nemcsak szubjektív emlékezesekre, hanem tárgyi valóságra is támaszkodhatunk. Az Alapítvány, s mindenekelőtt Láposi Terka, a hagyaték gondozója, kutatója és dokumentátora arra vállalkozott, hogy a megmaradt tárgyi emlékeket, iratokat és feljegyzéseket rendszerezze és közreadja. Ennek lenyomata *A Kemény Bábszínház képeskönyve*.

A kötet valóban az, amit a cím ígér: képeskönyv. A közölt képeket a szerkesztő négy témakörbe rendezte, ennek megfelelő a fejezetbeosztás: *Bábok*, *A Kemény Bábszínház*, illetve *A Korngut-Kemény család képeskönyvét követi A Kemény Bábszínház írásos hagyatékának gyöngyszemei*. Az egyes fejezetek élén a legszükségesebb tudnivalókat összefoglaló bevezető áll, s a kötetet információgazdag, a képanyag értelmezéséhez segítséget nyújtó – de a fejezet-bevezetőkhöz hasonlóan kissé nehézkes stílusú – *Prológus* vezeti be.

Ebben a szigorúan véve egzakt dokumentum-gyűjteményben minden tárgyról fotó (a bábok esetében nem is egy nézetből készült felvétel) szerepel, mellettük pedig a pontos leírás, és ha szükséges, kellő háttérinformáció olvasható. Azt is mondhatnánk, hogy a kötet nem sokban különbözik egy igen magas színvonalú kiállítás-katalógustól, ám ez esetben mégis másról, többről van szó. Egyrészt a képek, a leírások és Láposi Terka magyarázatai úgy egészítik ki egymást, hogy a holt reprodukció élettel, megfejtendő titkokkal lesz teli, másrészt az egyes tárgyak nemcsak önmagukban hordoznak jelentést, hanem egy, az egyes fejezeteken belül, sőt, a kötet egészén át követhető belső történet részeként is. Ha ezt, a tárgyak lenyomatából kikövetkeztethető több mint nyolcvan éves történetet egybevetjük Kemény Henrik emlékidézésével, még plasztikusabban rajzolódik ki a család és egy korszakos bábszínház útja – miként erre a *Prológus*-ban maga Láposi Terka is utal.

A négy fejezet nagyon eltérő terjedelmű: a legrövidebb a családról szóló (nincs ötven oldal sem), míg a legterjedelmesebb az írásos hagyatékot bemutató (több mint 300 oldal). Ez utóbbi érthető, mivel szöveggönyvek, útinapló s egyéb iratok zömmel kézirásos vagy gépelt eredetijének másolata mellett azok nyomtatott formája is szerepel a kötetben. (Nagy kérdés, hogy érdemes-e ugyanazt két verzióban közölni, különösen, ha a kézírás is többnyire jól olvasható.)

De nézzük kicsit részletesebben az egyes fejezeteket. A bábos képeskönyv két alfejezetre oszlik, a kesztyűs és a marionett-bábokat lajstromba vevő és bemutató részre. A csak fejekkel együtt közel hetven kesztyűs és csaknem negyven zsinóros báb képe található a könyvben, ezek nagyobb részét a Papa, kisebbiket a fia készítette. Mindegyik bábnak a teljes alakú képe mellett megtaláljuk a fejének több nézetből fotózott fényképeit is, ez lehetőséget ad arra, hogy a figurák kidolgozását, öltöztetését, faragását, színeit részletekbe menően tanulmányozhassuk, ugyanannak az alaknak a különböző változatait összehasonlíthassuk, a marionetteknel a zsinórozás módját megfigyelhessük, valamint az átváltozó bábok működésének trükkjére rájöhessünk. A bábképeket a szerkesztő darabok, illetve darab-típusok szerint csoportosítja: az első, legnagyobb blokk a Vitéz László-játékokat öleli fel (beleértve a betétként játszott jelenetek bábjait is), majd a *Koldusfiú álma* című Mark Twain-átírat figurái következnek, a marionettek között pedig bohócok, konferansziék, cirkuszművészek, táncosok és az átváltozó, széteső bábok szerepelnek.

A bábszínházat bemutató fejezet élén Láposi Terka ismerteti a bábszínház egy lehetséges korszakolását: 1911–26: a tervezés éve, 1927: a bábszínház megnyitása, 1927–44: virágkor, 1945–53: a Bódé újjáépítése, a két Kemény-fiú általi működtetése, 1953: államosítás és kiköltöztetés, 1953–1989: Csipkerózsika-álmom, Kemény Henrik illegális tevékenysége a Bódében, 1989–2011: próbálkozás a színház újraindítására, 2011. október 3: a színházépület leégése. A képanyagot e korszakolás alapján csoportosítja a szerkesztő. Beadványok, kérelmek, engedélyek, tervezetek teszik ki a dokumen-

tumok egyik részét, a másikat az épületről, a benne zajló előadásokról és a Népliget életéről készült, zömmel amatőr fotók. A zárókép az a gramofontölcsér, ami egyedül maradt meg a tűzvész után.

A családi album kötődik legjobban a Kemény Henrik életművéről szóló előző kötethez, hiszen ebben a fejezetben elsősorban a szűkebb és tágabb család tagjairól, baráti összejövetelekről tudósítanak a fényképek, s mellettük számos személyes irat másolata is olvasható (útlevelek, házassági anyakönyvi kivonatok, születési bizonyítványok, igazolványok, s többek között a két fiú örökbefogadási szerződése).

A negyedik fejezet – miként az alcím is jelzi – valóban gyöngyszemeket tartogat. Kutatóknak és bábosoknak egyaránt fontos és hasznos, hogy több Vitéz László-darab s egyéb jelenet szöveggönyve eredetiben olvasható. Feltűnő, hogy milyen szép és hibátlan a kézirásos lejegyzés, és tanulságos, hogy mindaz a lezserség és lazaság, ami a vásári játék műfajából, mindenekelőtt az improvizálásból következhetne, mennyire szigorú keretek között van tartva, s a szöveggönyvekből is kiolvasható, hogy az előadások a legapróbb részletekig milyen pontosan vannak kidolgozva.

Ebben a részben két igazi kuriózum is található: Korngut Kemény Henrik 1911-es amerikai útjának naplója és 1934-ben írott tanulmánya, *A bábjáték technikája*.

Nincs tudomásom arról, hogy a harmincas években vagy előtte átfogó bábszakmai kiadvány megjelent volna Magyarországon, tehát feltételezhető: úttörő munkára vállalkozott Korngut Kemény Henrik, amikor a Bábjáték Barátok Egyesülete számára ezt az összefoglalót megírta. Harminchat kézzel írt lapon részletesen szól a bábok fajtáiról, a bábjáték mi-benlétéről, a fajankó, azaz kesztyűs bábok használatáról, öltöztetéséről, mozgásáról, a marionettek felépítéséről, zsinórozásáról, tartásáról és életre keltéséről, a kétféle bábhoz kívánatos színpad jellegzetességeiről, sőt még a vajang és a mechanikus bábokról is szót ejt. Írásában logikusan felépített rendszert alakít ki, sok-sok praktikus részletre kitér, stílusa közérthető.

Az öthónapos úttörő írt naplóját egy kockás fedelű füzet őrizte meg. Szerelme után indult Amerikába, de



A Kemény Henrik-kiállítás részlete, MMA, 2015.





Kemény Henrik (1925–2011) a műhelyében. Fotó: Lugosi Lugo László



Kiállításrészlet, MMA, 2015

ott rövid idő alatt kiderült számára, hogy a vágyott kapcsolat nem éleszthető fel, ezért visszaindult hazájába. Az olvasmányos, eredeti megfigyelésekkel teli útirajz egyszerre hallatlanul érdekes korrajz, egy öntudatos, szociálisan érzékeny polgárember nézeteinek őszinte megnyilvánulása és egy érzelmi dráma lenyomata. Írója érzékelten ecseteli a nyolc-tíz napos hajóutak szépségeit és viszontagságait, útítársainak viselkedését, az útba ejtett városok látványosságait, a hosszú vonatozásokat, a határoknál zajló bürokratikus procedúrákat és így tovább.

Ez a könyv már csak a terjedelme és súlya miatt sem adja meg magát könnyen az olvasónak. Nem lehet egyfolytában, elejétől a végéig elolvasni. Érdemes egy-egy részletnél, képnél elidőzni, összevetni más képekkel, és rákeresni a fejezetek közötti összefüggésekre is. Ha így teszünk, nemcsak egy család, egy művész és egy bábszínház életébe pillanthatunk bele, hanem egy korszak és egy alakuló művészet általánosabb összefüggései is feltáruhatnak előttünk.

(A *Kemény Bábszínház képeskönyve*. Szerk.: Láposi Terka. Debrecen, 2015. Korngut-Kemény Alapítvány. 605 o.)



Kiállításrészlet, MMA, 2015. Fotók: Miglinczi Éva

KEMÉNY PUPPET THEATER'S PICTURE BOOK

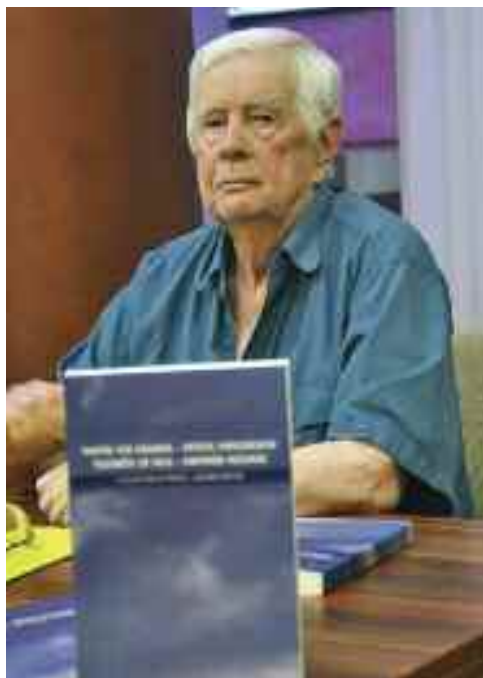
Terka Láposi and the Korngut-Kemény Foundation have published the second large volume on the Kemény family. The first volume by Henrik Kemény, *My Life is Puppetry, from the Cradle to the Grave*, was published in 2012. This book is not only the memoir of the life of a "market puppeteer and comedian", but it also describes his family history in great detail, tracing it all the way back to his grandfather's puppeteer dynasty.

The second book, *The Kemény Puppet Theater in Pictures*, is a complementary counterpoint to the subjective reflections of the first book. In this second book, the editor presents an orderly sequence of documents, records, and photographs of significant objects.

The book delivers what its title promises – a picture book. The pictures are divided into four topics, giving us not only a glimpse of the life of a family, an artist and a puppet theater, but also that of an era. They present us with a broader context of a developing art.



A szabadkai konferencia-kötet külső borítója



Henryk Jurkowski a szabadkai fesztivál könyvbemutatóján, 2015.



Siniša Jelusić, Miroslav Radonjić és Henryk Jurkowski a szabadkai fesztivál szakmai megbeszélésén, 2015.

Takács Ágnes

A GYERMEK- ÉS IFJÚSÁGI SZÍNHÁZ, MINT JELENSÉG

Immár több mint húsz éve, 1994 óta rendezik meg Szabadkán a Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztivált, melynek keretén belül évről évre a tudományos diskurzusnak is igyekeznek lehetőséget biztosítani a szervezők. Slobodan Marković fesztiválgazgató ötletére és Henryk Jurkowski színház-történész szakmai vezetésével 2009-ben rendezték meg az első tudományos igényű, szerb és angol nyelvű konferenciát, melynek kezdetben „*A gyermek a színházművészetek világában*” címet adták. A konferencia-előadások szövege a kezdetek óta megjelenik tanulmánykötetbe szerkesztve; a fesztiválszervezők, a Vajdasági Színházi Múzeum és az Open University Subotica gondozásában. A két nyelven közölt tanulmányok hozzájárulnak annak elfogadtatásához, hogy a gyermek- és ifjúsági színházi előadások tudományos elemzés tárgyként tekinthetők. E célt látszik tematizálni a kötetek címe azzal, hogy a *gyermekszínház* fogalom mellé a *művészi jelenséget* rendeli (*Theatre for Children – Artistic Phenomenon*). A 2014-es és 2015-ös kötetek szerkesztésében az azóta elhunyt Jurkowski munkáját Miroslav Radonjić segítette.

A 2014-es konferenciakötet tanulmányai elsősorban arra a kérdésre keresik a választ, hogy tekinthető-e önálló műfajnak a gyermekszínház; és ha igen, akkor melyek azok a jellegzetességek, amelyek a felnőtteknek szóló előadásoktól elválasztják. Kell-e egyáltalán külön kategóriát alkotunk a különböző korosztályokat megszólító színházi jelenségeknek? Iva Gruić horvát gyermekszínházi példákon keresztül bizonyítja az önálló műfaj létjogosultságát, ütköztetve ezzel Goldberg 1970-es években elterjedt nézetét (a színházművészeti formák feloszthatatlanok) Schonmann jelenkori megállapításával (a gyermekszínház önálló esztétikai kategória).

Ez utóbbi állásfoglalást bizonyítják a kötet azon szövegei, amelyek egy-egy gyermekszínházi alkotó pályaképét mutatják be. Balogh Géza a lehetséges kapcsolódási pontokat felvillantva elemzi Keleti István és

Kovács Ildikó munkásságát, tanulmánya ezzel korrajként is értelmezhető. A szövegek között azonban nem Kovács Ildikóé az egyetlen bemutatott bábszínházi életmű, Edi Majaron Jože Pangov, Ignacio Larios Germán List Arzubide, Livija Kroflin Vlasta Pokrivka pályáját állítja tanulmánya középpontjába. Sahar Shahgaldi és Farsid Narenji átfogóbb elemzést ad a narrátor szerepéről az iráni tradicionális marionettjátékban, majd összegzésükben némileg leegyszerűsítően az obszcenitás elhagyásával gyermekeknek is ajánlhatónak tekintik ezeket az előadásokat. Nem elhanyagolható a pedagógiai szempont sem a bábszínházi alkotók gondolkodásában. Milan Mad'arev összefoglaló tanulmányában a szerb művészetpedagógiai, színházi nevelési törekvéseket némileg történeti aspektusból mutatja be, kitérve a kritikai visszhang elmaradásának Magyarországon is ismert jelenségére. Siniša Jelušić Saint-Exupéry *A kis herceg* című művét elemzi pedagógiai szempontból. Olga Livitan szövege három izraeli színházi nevelési projektet mutat be, amelyek mindegyike egyaránt túlmutat a pedagógiai és színházi szempontokon, hiszen az extrém multikulturális közegben társadalmi funkciót tölt be.

A gyermekszínházi előadásokat a felnőtteknek szólótól a színpadon elhangzó szöveg is megkülönbözteti. Erre irányítja az olvasó figyelmét Zoran Đerić Stevan Pešić költői darabjairól szóló tanulmánya. A gyermeki asszociáció speciális működését hangsúlyozza Ewa Tomaszewska Jan Dorman új gyermekszínházi nyelvet létrehozó munkásságával, valamint Krystyna Miłobedzka a felnőtt gondolkodástól eltérő képzelettársítást szükségessé tevő színpadi szövegeivel. Miłobedzka *A haza* című darabját legutóbb Magyarországon a Mesebólt Bábszínház állította színpadra, Veres András rendezésében.

A 2015-ös tanulmánykötet szövegei rendkívül aktuális témát járnak körül, a gyermek szerepét, valamint a gyermek- és a bábszínház létjogosultságát keresik az elektronikus világban. Velimir Velev olyan interaktív bábszínházi kísérleteket mutat be, amelyben

a virtuális valóság különösen fontossá válik. Némi ezen a gondolatiságon alapul Ben Fletcher-Watson szövege, aki a tradicionális színházi terekből kilépő digitális művészet előnyeivel és hátrányaival foglalkozik.

Az elektronikus világ középpontba állítása az interakció és a virtuális valóság mellett fontos bábelméleti szempontokat is felvet. A mozgató eltávolodása a mozgatótól, a mozgatót tökéletesedése, önállósodása és hozzá képest az élőszínház alkalmazatlanná válása több szerzőnél is felmerül. Siniša Jelusić összefoglaló tanulmányában Edward Gordon Craig elmélete nyomán kérdezi, hogy vajon van-e létjogosultsága a bábszínháznak az elektronikus világban. Borisz Goldovszkij állítása szerint minden korra jellemző egy bábtechnika felemelése, így tekinthető a 21. század az automaták korának, ahol nincs többé szükség bábmozgatóra, és amikor a hoffmanni vízió látszik megvalósulni. Radoslav Lazić virtuális bábjátéknak olvassa a videojátékokat. Balogh Géza az ember alkotta gépember önállósodásának egy példaként elemzi a *Feltámad a vadnyugat* című filmet.

A virtuális valóság és a valós világ közötti feszültséget taglalja, illetve az ebben rejtő veszélyekre figyelmeztet Marina Milivojević Mađarev, aki tanulmányában a mű-

vészeti nevelés kulcskompetenciákra való hatását mutatja be. A részvételiség fontos szempont Golden Dániel szövegében is, hiszen a számítógépes játékok színházi nevelésben való megjelenését közelíti meg elméleti szempontból. Ewa Tomaszewska a gyermekeket körülvevő, egyre erőteljesebben megjelenő virtuális valóság identitásformáló jelentőségét hangsúlyozza, valamint ebből kiindulva a művészeti nevelés fontosságára hívja fel a figyelmet.

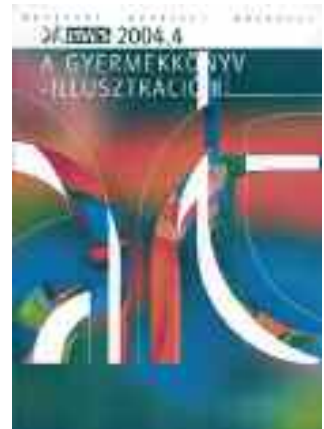
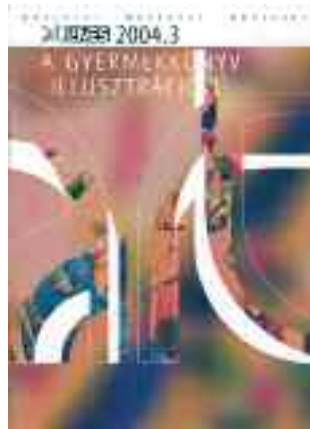
A virtuális valóság hőseivel is foglalkozik Ignacio Larios és Livija Kroflin tanulmánya. Larios szót emel továbbá a leegyszerűsítő, iskolai agresszió kizárólag a videojátékok következményének tekintő nézet ellen. Pamela Udoka a nigériai gyermekeknek szóló színházat és filmeket elemzi. Milan Mađarev és Marijana Petrović a gyermekszínházi szempontú szövege zárja a kötetet.

A 2016-os konferencia a gyermek- és ifjúsági színházban megjelenő mítoszt és a legendát állítja középpontba. Az előző évek tanulmányköteteinek színvonalas szövegeiből ismét izgalmas és tartalmas diskurzusra számíthatunk.

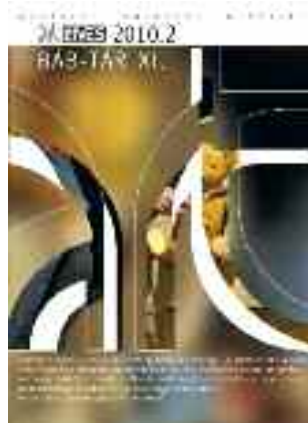
(*Theatre for Children – Artistic Phenomenon*, Szerk.: Henryk Jurkowski, Miroslav Radonjić. 5. könyv, 6. könyv, Szabadka, 2014, 2015.)

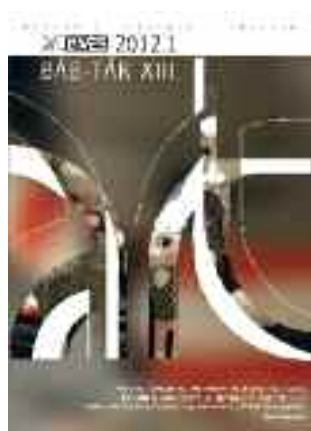
THE SUBOTICA PUPPET CONFERENCE

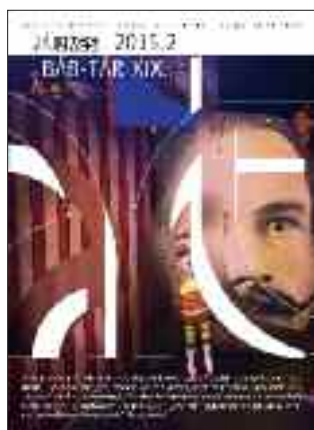
The International Children's Theater Festival was founded in Subotica in 1994, and has provided professional performances and lectures every year since then. Each year, the festival organization publishes texts from the conference in book form. The principal focus of the 2014 conference book concerned the question of whether children's theater should be considered an independent genre. And, if so, what are the characteristics which separate it from performances intended for adults? The book published in 2015 dealt with a topic of great interest right now: the legitimacy of children's theater and puppet theater in the electronic world. The 2016 conference focused on myths and legends in theater for children and young adults.

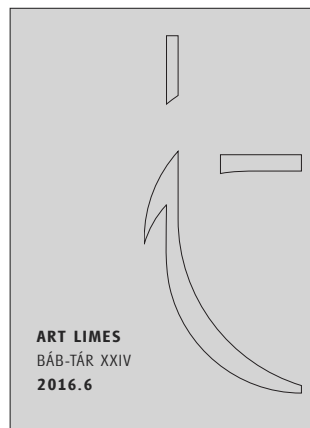
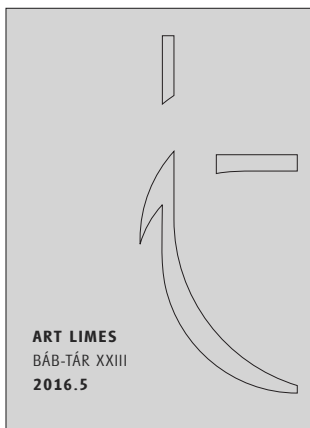
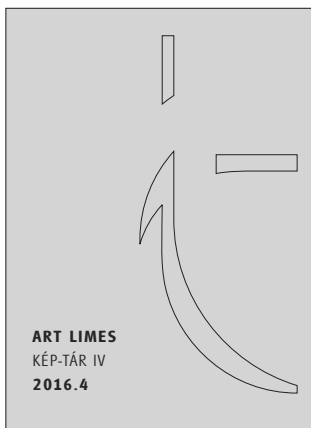












MEGJELENT SZÁMAINK:

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. (elfogyott)	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 (elfogyott)	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 – ÜVEGSZOBRA SZAT	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
2014/1. szám – Képzőművészek Dorogon Napjainkban	1.000 Ft
2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.	1.000 Ft
2014/3. szám – KÉP-TÁR I.	1.000 Ft
2014/4. szám – KÉP-TÁR II.	1.000 Ft
2015/1. szám – BÁB-TÁR XVIII.	1.000 Ft
2015/2. szám – BÁB-TÁR XIX.	1.000 Ft
2015/3. szám – A képíró: Kass János, 3. rész	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – I. kötet	1.000 Ft
2015/4. szám – Képzőművészek Tata városában XVIII–XX. század – II. kötet	1.000 Ft
2015/5. szám – BÁB-TÁR XX.	1.000 Ft
2016/1. szám – KÉP-TÁR III.	1.000 Ft
2016/2. szám – BÁB-TÁR XXI.	1.000 Ft
2016/3. szám – BÁB-TÁR XXII.	1.000 Ft

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; www.limesfolyoirat.hu

art LIVES ART LIVES MŰVESZETI FOLYÓIRAT
 MŰKÖDŐK: SZILVIA SZÉKELY, ZSÓFIA SZÉKELY
 JELENKÉRDŐ: 06 30 261 1111

[Kezdőlap](#)
[Rövidlátás](#)
[Művészintézmények](#)
[Egyéni művészek](#)
[Tudás](#)
[LIVES](#)
[További](#)

Amerikai az ördög még alszik

Események

június 2017

1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

Legfrissebb cikkek

Hűzzék előkelően minden Szepes István emlékére!

„A természet, az a csoda” - „A csoda az a természet” - A kultúra és művészet szerepe a természet megismerésében és a természetvédelemben.

23

Kövessetek minket!

Arcképek

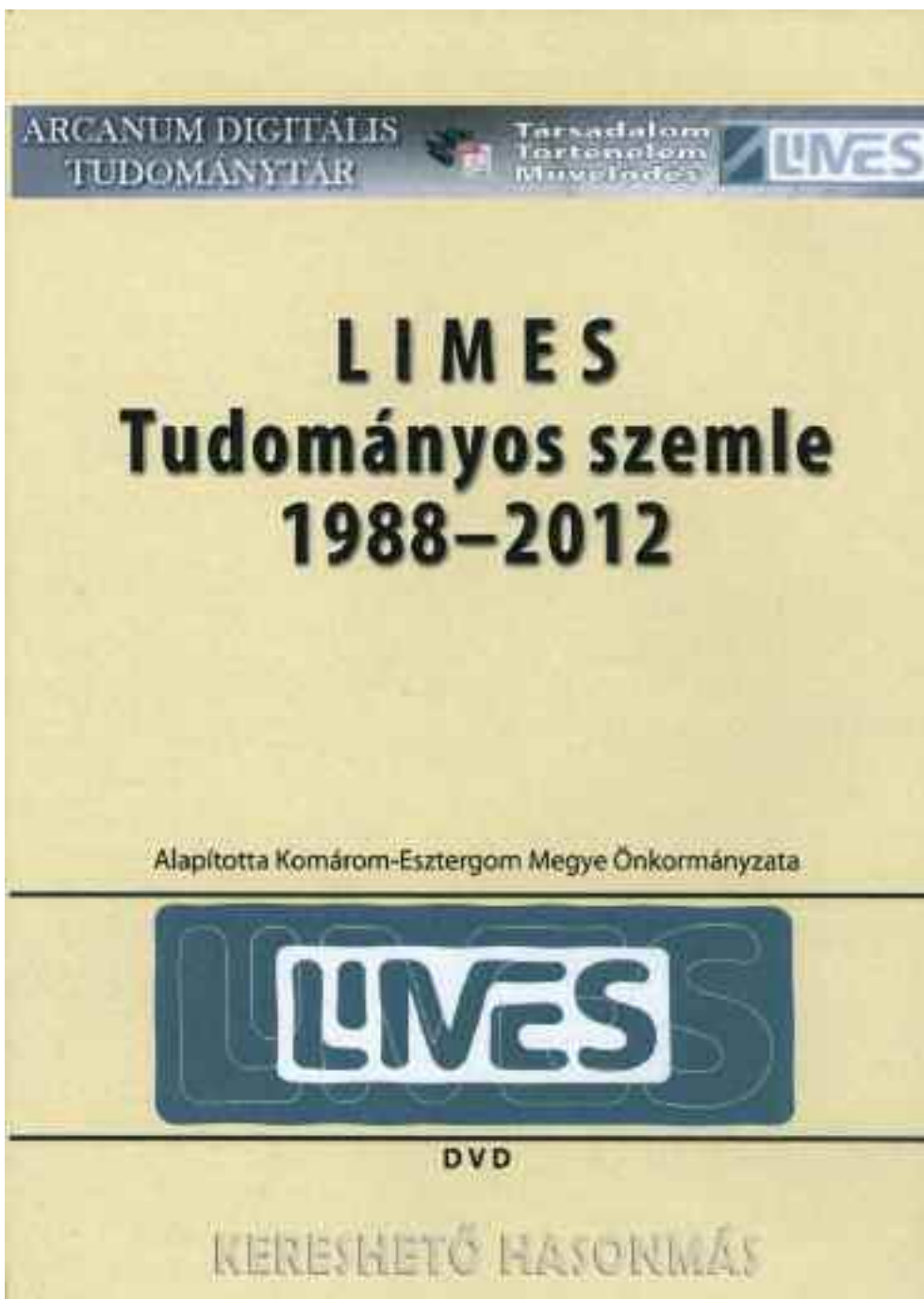
Arcképek: ...

...

... VÉGTŐS ...

... az Agropol ...

Albumok



Megjelent DVD-n az Arcanum-Adatbázis Kft. kiadásában a LIMES tudományos-történelmi szemle valamennyi száma (25 évfolyam, 95 szám, 14 000 oldal.) További információk a kiadó honlapján