

ART LIMES
BÁB-TÁR XXIII.
2016.5

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS – I. RÉSZ

1. BÁB ÉS HAGYOMÁNY • PUPPET AND TRADITION

- 5 Szántó Viktória: Újraolvasás: Sztárparádé
| Returning to Star Parade
- 11 Nánay István: A bábozás, mint politikai gesztus. Az Orfeo bábegyüttesről
| Puppetry as Political Gesture. The Orfeo Puppet Ensemble
- 17 Varga Nóra: Aventures. Zenés bábelőadás avantgárd és posztdramatikus színház között
| Aventures. Musical puppet theater between avant garde and post dramatic theater

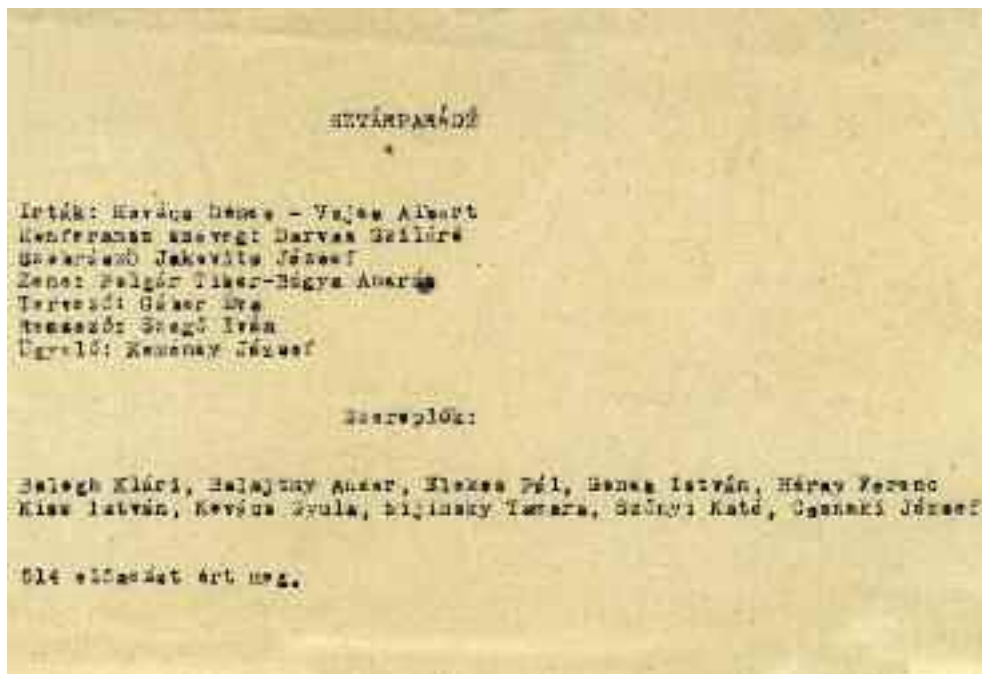
2. BÁB ÉS SZÍNHÁZ • PUPPET AND THEATER

- 23 Guth Holda: „Az egész olyan, mint egy álom...”
(A *Diótörő* a Budapest Bábszínházban és E. T. A. Hoffmann elbeszélésének tükrében)
| It was all Just a Dream. The Nutcracker at the Budapest Puppet Theater and
| in E.T.A. Hoffmann's short story.
- 33 Ölbei Livia: Félig fényből, félig sötétségből. A Mesebolt Bábszínház bemutatói
| Half Light, Half Darkness. The Mesebolt Puppet Theater
- 45 Guth Holda: Gondolatok a marionettszínházról
| Thoughts on the Marionette Theater

3. PORTRÉGALÉRIA • PORTRAIT GALLERY

- 57 Lovas Lilla: Egy ortodox bábos gondolatai. Interjú Lénárt Andrással
| Thoughts from an Orthodox Puppeteer. An Interview with András Lénárt





A Sztárparádé színlapja (részlet)



A Sztárparádé a kulisszák mögött. (Háray Ferenc, Havas Gertrúd.) Fotók: OSZMI



Szántó Viktória

ÚJRAOLVASÁS: SZTÁRPARADÉ

A *Sztárparadé* az Állami Bábszínház egyik kiemelkedő sikerű produkciója volt, a színház repertoárjának felnőtt előadásai közül a legnagyobb nézőszámot hozó előadásaként tartják számon. A produkció nagy sikerére való tekintettel több kutató is elemezte mind az előadást, mind a jelenséget, amelyet képviselt az 1950-es évek magyar színházi, bábszínházi életében,¹ de érdemes újra az elemzés fókuszába emelni, és egy gondolatkíséret keretében rekonstruálni az előadás néhány mozzanatát. Fontos azonban leszögezni, hogy nekem nem volt szerencsém látni a produkciót, így a vizsgálódás során a sűgópéldányra és az előadásfotókra hagyatkozhatom, illetve néhány olyan visszaemlékezésre, amely leírja a produkciót, vagy annak a nézőre gyakorolt hatását.

A beszámolóik szerint maga az előadás folyamatosan változott, átvárták, aktualizálták – a kabaré műfaji specifikusságának köszönhetően –, illetve az előadás konferansziéja, Darvas Szilárd is sok esetben improvizált. Előjátékkal indult a produkció, amely egy színház a színházban helyzetet mutatott be. Az Országos Széchényi Könyvtárban megtalálható sűgópéldány² az 1958-as évadban játszott szövegverziót rögzíti, amely konkrétan az 515. előadásnak a szövege. Az előjátéknak két rögzített variációját is őrzi a sűgópéldány, de mivel Balogh Géza részletes leírást közöl könyvében a produkcióról,³ így arra következtethetünk, hogy amikor ő látta, akkor már a második szövegverziót játszották. Illetve ha engedjük, hogy a szövegolvasat során

a halovány grafitceruzával jelölt sűgói húzások, csillagozások és apró jelzések irányítsák értelmezésünket, akkor feltételezhetjük, hogy létezett egy, a két előjátéknak összevont változata – kérdés, hogy a textus ceruzás jelöléseit mennyire tekintjük jelentésesnek. Az áthúzott jelenetben olvashatjuk azt a replikaváltást, amikor a Mecénás a Rendezővel diskurál, és osztja meg vele, hogyan szeretne meggazdagodni: sertésekkel kereskedik, és nem mellesleg színházzal. *„Ez a szimat barátom. A napóleont most forgatom és ez a kamat. Elment a piszkos sertés, jöhet a tiszta művészet. Semmi politika barátom, csak a színtiszta művészet. Ma ez a legjobb üzlet.”*⁴

A kerettörténet, és abban a színházi helyzetre való reflektálás végig szervező elv marad. Az előadást meghatározó másik elem maga a konferanszié figurája, ez tisztán a kabaré hozománya. Darvas Szilárd konferansz-szövegei kötik össze a különböző bábokkal előadott műsorszámokat: ezeknek az összekötő szövegeknek egy változatát szóról szóra leírták a sűgópéldányban. Innen rekonstruálhatók a poénok, a színpadról való állandó és naivan spontánnak felételezett kiszólások. A szöveg dagályossága és terjengése azt a furcsa benyomást kelti az olvasóban, mintha nem is bábelőadással volna dolgunk, tekintve, hogy a konferansz-szövegekben minimális az erre való reflektálás, illetve mivel az előadás bábokkal előadott műsorszámait leggyakrabban zenés-táncos jelenetek, így nincs is rögzített szöveg, csak szöveghiátusok jelölik a bábok

1 Pl: Szilágyi Dezső, Selmeczi Elek, Balogh Géza.

2 Kovács Dénes – Vajda Albert: *Sztárparadé*. Bemutató: 1951. január 24, Állami Bábszínház. MM7288. V800/1967. (37 oldal)

3 Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*. Budapest, 2010. Vince Kiadó, 68–72.

4 Kovács Dénes – Vajda Albert: *Sztárparadé*. Bemutató: 1951. január 24, Állami Bábszínház. MM7288. V800/1967. 5. Ezt a jelenetet Balogh Géza is idézi (lsd. előző hivatkozás 70.), hiába van áthúzva a sűgópéldányban.

jelenlétét a színpadon. A *Sztárparádé* műsorszámait a következők: *2 Hungarian Sisters (magyar tánc)*; *Caesar Lombroso (hőstenor énekes száma)*; *Bátaszéky – Vajda (szavalópáros)*; *Turóczy Ödön (bariton énekes száma)*; *Taifoon (vokálquartett)*; *Borsódy Sproncz Melitta (koloraturszoprán)*; *Petrák Klári (operettrészletek)*; *Lucienne Chatnoir (dizőz)*; *Almás Gizella (magyar nóták)*; *Miss Monkey (állatidomár elbűvölő kutyáival)*; *Manuela és Pedro (spanyol táncospár)*.⁵ Az előbb említett észrevételtől eltér a produkció egyik kiemelkedő pontjának számító operett-részlet, amelyben az abszurd humor Ionesco későbbi munkáit és stílusát megelőlegezve jelenik meg a szövegben. Ez az egyetlen pontja a produkciónak, ahol csatlakozhat abba a Magyarországon ismert kabaré hagyományba, amely a 20. század elején a Nyugatos írókat, mint házi szerzőket működtetve létezett, és célja nem csupán a közönség önfeledt szórakoztatása a különböző zenés-táncos produkciók segítségével, de magas művészi értékeket képviselt. Az előadás jelenidejűsége egy erősen megkérdőjelezhető játékba került. A kabaré egyik kulcstulajdonsága az aktuálpolitikán való tréfálkozás, ám ezt az 1958-as kultúrpolitika nem tolerálhatta, illetve csak bizonyos mértékben. Ám még így is szükség volt egyfajta időbeli távolság kialakítására. „Mecénás: Megbolondult? Miket fecseg itt össze-vissza? Mi az, hogy 1958? Maga nem normális. Vegye tudomásul, hogy itt ma nálunk 1941-et írunk. Érti? Ezer-kilencszáznegyvenegy!”⁶ De rögtön a következő párbeszédben játszani kezd az idősíkokkal és kiszól a közönséghez a jelenbe: „Mecénás: Min nevet? Nix: Azon, hogy maga még mennyi átváltozó művészt fog látni Budapesten... Hahaj! De mennyit! Ezt csak azok tudják, akik itt lenn ülnek... a közönség... Mecénás: Mért éppen ők? Nix: Mert mi még csak 1941-ben élünk, de ők már 1958-ban...”⁷ Rendkívüli és megmagyarázhatatlan alkotói gesztus, hogy a történelmi vonatkozásban

sötét 1941-et választja az előadás fiktív idejének a produkció.

A báb és élőszínész folyamatos kettős működtetése szervezi a rendezést, és az erre való tudatos reflektálás színesíti a színpadi működését – igaz, itt még nem a mai értelemben vett báb és mozgó együttes jelenléte a meghatározó, amely során anyagiságok ütköztetése esztétikai minőséget képvisel. Darvas Szilárd, a konferanszié hús-vér valójában van jelen a színpadon, de bábhasonmása is megjelenik, így időnként beszélget saját bábmagával: megegyeznek, hogy siker esetén az élő Darvas Szilárd hajol meg a tapsrendnél, bukás esetén pedig csak a báb jön elő. Ám ebben a jelenetben nincs arra reflexió, hogy a hús-vér konferanszié és a bábfigura mellett még létezne egy harmadik entitás, aki Darvas Szilárdot jelöli a színpadon, illetve rejtve a paraván mögött: az a bábszínész, aki a Darvas Szilárd-báb mozgótoja. Még cél a mozgó elrejtése, a tökéletes illúziókeltés. Ám ahogy az egyes báb jelenetek után a színpadon reflektálnak a bábszínészekre és munkájukra, teljesen egyedi a korban. Lehet, ez már csak a kiegészítésekre hajlamos elemző fiktív feltételezése, de úgy gondolom, a jelenetek között meg is hajoltak a bábszínészek. „Kedves Közönségünk. Az a művésznőnk, aki Turóczy Ödönt alakította, Dalmady Géza volt. És mivel a nagy futkosásban két zongoristát is kilöttek alóla, a zongoristát ezúttal Elekes Pál játszotta.”⁸ Bár az előadás közönségsikere vitán felüli, a produkció hatástörténetére mégis a kettős megítélés jellemző. Maga az Andrassy út 69. szám alatti színházépület emlékhelyként funkcionál a magyar színház történetben, tekintve, hogy 1945. március elsején Csokonai Az özvegy Karnyóné's az két szeleburdiak című vígjátékát itt mutatta be a Nemzeti Színház társulata,⁹ így még nagyobb jelentőséggel bír, hogy alig hat évvel később szakmai szempontból egy ennyire nehezen kategorizálható produkció ekkora

5 Az előadás újsághirdetéséből. in: *Színház és Mozi*, VI. évfolyam, 36. sz./1951. szeptember 7–13.

6 Kovács Dénes – Vajda Albert: *Sztárparádé*. Bemutató: 1951. január 24. Állami Bábszínház. MM7288. V800/1967. 2-3. uo. 4.

8 Kovács Dénes – Vajda Albert: *Sztárparádé*. Bemutató: 1951. január 24. Állami Bábszínház. MM7288. V800/1967.21.

9 Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*. Budapest, 2010. Vince Kiadó, 47.



A Riporter, Sproncz Mancsi és a Mecénás



Sproncz Mancsi doktori vizsgálata



A Taifoon lokálquartett

közönségsikereket érjen el. Bod László, aki a társulat igazgatója volt a bemutatás pillanatában és játszása során, így beszél az előadásról: „Még a műsorunkon lévő, de tavaly bemutatott Sztárparádéről szeretnék röviden szólni, amivel ugyan a legnagyobb sikereket értük el az elmúlt két év alatt, de ez a siker a legkétségesebb. A Sztárparádé tavalyi formáján változtunk valamennyit, főleg a konferanszon, azonban ez lényegileg nem jelentős. Előadásunk a könnyű műfajból kissé lejjebb csúszott a kelletténél, szinte azt lehet mondani, hogy a darab lazává, sok esetben izléstelenné vált, eljutott majdnem a trágárság határáig, ami a régi pesti polgári kabaré ízét hozza, és nem kritizálja azt. Feltétlenül változtatni kell a Sztárparádén, ha jövőre tovább akarjuk játszani, lefaragjuk az izléstelenségeket, a rátapadt dolgokat, amellyel nemhogy kritikát mondanánk arról, amit be akarunk mutatni, hanem tulajdonképpen az ellenség malmára hatjuk

a vizet erősen.”¹⁰ Selmeczi Elek is meglehetősen keményen fogalmaz. „A nagy siker népszerűvé teszi a Bábszínházat. Arra kevesen gondolnak, hogy a Sztárparádével a színház veszélyes útra tévedt. Ha nem is mondhatjuk egyértelműen, hogy az első bábkabaré olcsó siker volt, de azt állíthatjuk, hogy hosszú távon többet ártott a színháznak, mint használt. Aláaknázza a művészi terveket, olyan tendenciákat igazolt, amelyek az élőszínház felé terelték a társulatot.” A színház akkori társulatából többen a bábszínházi műfaj marginális szerepének potenciális megszűnését várták a produkciótól, a korábban élőszínházakban szereplő sikeres színészek a bábszínházi mellőzöttség érzetétől szabadultak meg vagy fel egy pillanatra.¹¹ Ami viszont eltagadhatatlan eredménye az előadásnak, hogy innentől számítható az Állami Bábszínházban a felnőtt produkciók rendszeres játszása, este fél nyolctól is kínáltak előadásokat.

10 Állami Bábszínház évadzáró társulati ülésének jegyzőkönyve. 1952. június 30. Fond 18/27. 16.

11 Selmeczi Elek: *Világhódító bábok. Az Állami Bábszínház krónikája*. Budapest, 1986. Covina Kiadó, 48.



A Sztárpárádé szereplői

RETURNING TO STAR PARADE

Star Parade is one of the most outstanding and most successful productions of the Hungarian State Puppet Theater. It was among the theater's most successful productions for adult and attracted the largest audience that time. Many critics have attributed this great success both to the performance itself, and also to the events it represented in Hungarian theater and in the puppet theater of the 1950s. According to the reports cited here, the cabaret format has allowed the performance to be constantly changed, rewritten and updated. In addition, Szilárd Darvas, the emcee in the performance, has often improvised his part. The author continues to use a fresh approach in analyzing and reconstructing various parts of the performance. Throughout this article, she relies on accounts of the emcee's speeches and photos of the performance, as well as several audience members' recollections which describe the production and its effects.



Jelenet a *Mockinpott úr* című előadásból (1971)



Jelenet a *Házitanító* című előadásból (1993)

Nánay István

A BÁBOZÁS, MINT POLITIKAI GESZTUS

AZ ORFEO BÁBEGYÜTTESRŐL

Fényképarchívumomban kutakodtam, s kezembe került néhány fotó az Orfeo bábegyüttes előadásairól. Nézegetve a felvételeket, nemcsak hajdani élmények hívódtak elő, hanem felidéződött bennem a hazai színház- és bábtörténet egy fontos fejezete is.¹

1969 őszén a Képzőművészeti Főiskolán néhány hallgató és fiatal tanár – többek között Malgot István szobrász, Fábry Péter fotós, Kiss Mihály grafikus, Németh Ilona, Lóránt Zsuzsa szobrász (aki az együttes tervezője volt egy ideig), Bálványos Huba grafikus – bábegyüttest alapított. A társadalmi-politikai valóságot hasonlóan megítélő alapítók már korábban is közelről ismerték egymást: a '68-as francia diáklázadás eszméivel szimpatizáló, alapvetően a marxizmus talaján álló, baloldali csoportot alkottak. Elégedetlenek voltak a szocialista viszonyokkal, elítélték a kispolgárosodást, a magánérdeknek a közérdek elé helyezését, az átláthatatlan közéletet, az utasításos vezetési stílust, hiányolták a társadalom életéből a forradalmiságot, tagadták a kommunista párt vezető szerepét, és szenvedtek az élet minden területét – a művészetet is – átható dogmatizmustól, s annak minden kísérőjelenségétől. Azt látták maguk körül, hogy a proletárdiktatúra nem azonos a proletárhatalommal, a párt nem azonos a munkásosztállyal. Olyan radikális baloldali eszmékkel is szimpatizáltak, mint a maoizmus, vagy a kubai Fidel Castro és a bolíviai Che Guevara alternatív forradalmisága.

Meg akarták változtatni a körülöttük lévő világot. Nem erőszakkal, hanem a művészet erejével. Az értelmiségi hivatás lényegét keresték, azt, hogy társadalmilag miként válhatnak hasznossá. Arra a következtetésre jutottak, hogy nem elégedhetnek meg a művészi alkotások létrehozásával, azok közvetítésére is vállalkozniuk

kell. Így jutottak el a bábozásig, mondván: képzőművészként könnyűszerrel tudnak bábokat készíteni, és báb előadásokkal közelebb kerülhetnek az emberekhez. A bábok elkészültek, de az előadás már nehezebben született meg. A társaság tagjainak nemcsak a mozgatás mesterségbeli alapjait kellett megtanulniuk, de a kiválasztott történetet meg kellett rendezni, a szövegeket el kellett mondani, s ez már meghaladta a képességeiket és lehetőségeiket. A csoport egyik vezető egyénisége és ideológusa, Bálványos Huba kereste meg ismerősét, Fodor Tamást, kérve a közreműködését. Ő elvállalta, hogy a szöveget magnóra mondja és segít a rendezésben. Az előadásokhoz zenére is, meg egy idő után színészekre is szükség volt, tehát kezdett bővülni a bábosokkal együttműködők köre.

Az első produkciójuk az '56 után induló, s a *Tűztánc* antológia által ismertté vált költők egyike, a szélsőbalos eszméket is valló Györe Imre *Orfeo szerelme* című verses színművéből készült, ami politikai allegória a maoizmussal szintén szimpatizáló Che Guevaráról. Érthető, hogy az együttes épp ezt a művet választotta, s az is, hogy innen ered a bábegyüttes, majd az ebből kisarjadó többi csoport neve. Ugyanis egymás után alakult meg a színjátszó stúdió, a zenekar, a fotó és a képzőművész kör.

A fotósok elsősorban a szociofotó műfajában alkotnak. Döbbenetes erejű képek születtek kizsigerelt, a munkában megfáradt kétkezi munkásokról, parasztokról, a szegénysorban élőkről, s a képzőművészek sem a szocialista realizmus szellemében ábrázolták az embert és a világot. Az Orfeo Stúdió a képzőművészekhez és a fotósokhoz hasonlóan az élet árnyas oldalát mutatta meg, azt, ahogy a hétköznapi embert egy hatalmi gépezet még a szabadidejében is uralma alatt tartja (*Vurstli*),

1 Visszaemlékezésemet két mű alapján írom: Nánay István: *Az Orfeo-ügy. Beszélő*, 1972. 3., valamint *Az Orfeo-csoport* című dokumentumfilm (Duna Műhely-Mediawawe, 2000, rendező: Nemes István)

illetve olyan kérdéseket feszegettek, mint hogy mi az igazi forradalmiság tartalma és célja, fel kell-e áldozni az egyéni célokat egy eszme győzelmé érdekében (*Etoile*).

Egy-két év alatt az együttesekhez több mint százan csatlakoztak, s a hatalom egyre élesebb szemmel figyelte a működésüket. 1972-ben összehangolt akció zajlott az addigra már közös házépítésbe is fogó és kommunaszzerű léte választó orfeósok ellen, amelynek következtében elsőnek a zenekar vált le és önállósodott Vízöntő néven (ebből született később a Kolinda), majd ez a konglomerátum fokozatosan szétesett. A színházi csoport Stúdió K néven dolgozott tovább, a bábosok pedig olyan hivatásos színházi háttereket kerestek maguknak (Népszínház, kecskeméti Katona József Színház), amelyek biztosították, hogy ne csak a befogadó színház programjába illeszkedő műveket mutassanak be, hanem folytathassák a saját produkcióik létrehozását is.

A Színház című folyóirat 1972 novemberi számába készítettem egy nagy beszámolót az Orfeoóról *Együttesek együtt: Orfeo* címmel, amelyet azonban a lap tördelésekor a párt illetékesei letiltottak, így csak a borítón ottmaradt cím tanúskodik a tervezett írásról. Sajnos, a kézirat másolata elkallódott, pedig alighanem érdekes kordokumentum lehetne, hiszen akkoriban ez volt az egyetlen összegző tanulmány, ugyanis a rendőri vizsgálat alatt álló orfeósokról másutt sem jelenhetett meg terjedelmesebb közlés, hacsak nem a körülöttük keltett botrányról. Egy évvel később egy olyan cikkben, amelyben több amatőr-alternatív színház produkcióiról adtam képet, már sikerült beilleszteni az Orfeo bábosokról és a Stúdió K-ról szóló beszámolómat.²

A bábosok két előadásáról írtam, az 1971-es *Mockinpott úrról* és az egy évvel későbbi *Gyermekjátékokról*. (A Györe-darabot és az azt követő *Dózsát* nem láttam, és érdemi beszámolót sem olvastam róluk.) Akkor ezt írtam róluk: „*Peter Weiss Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása című darabjának bábszínházi adaptációjában az eredeti*

színmű jelenetei – szöveg nélkül – új sorrendben, képekben komponálva, a szereplőket típusokra redukálva kelnek életre. Egyetlen ponton hangzik el szöveg, az is magnóról, amikor egy véresen satirikus kiáltványt élő személyek – csak kéz és fej – jelenítenek meg. A kismember bukdácsolását, megpróbáltatásait, vakságát – mely meggátolja, hogy helyzeteinek mozgatórugóit felismerje – és a többszöri fejcserekkkel jelzett irreális lázadását a báb eszközeivel maradéktalanul ábrázolták.

A Gyerekjátékok – asszociációs játék. Példázat arról, hogy a rongybabával, karikával, papírsárkánnyal önfeláldozó játékos gyerekekre hogyan erőszakolják rá a felnőttek, merő jóindulatból, önnön lényüket, viszonyaikat tükröző, öldöklő fegyverekből, rakétából, tankokból álló pazar játékkollekciójukat. A darab befejezése – a karika leseperi a harci eszközöket – idillikus kép, amely éppen azáltal készlet állásfoglalásra, hogy a néző kénytelen saját rossz tapasztalatait utköztetni a zárókép »békés« megoldásával.

Az együttes az úgynevezett fényutcsás bábjátékmódot alkalmazza, a bábokat egyidejűleg a wayang (pálcás) és a kesztyűs technikával mozgatják. A bábuk és a tárgyak – természetesen saját tervezésűek és kivitelezésűek – pompás megfigyelőképességről és karakterizáló hajlamról tanúskodnak. A csupasz emberi kéz, illetve fej megjelenése a bábok között mindkét darabban ellenpontozó hatású, és lényegében a bábok világával szemben a mozgató az ismeretlen, az ellenséges szerepét tölti be.”

Peter Weiss brechti indíttatású, abszurd satirikus példázata pontosan kifejezte azt az ideológiát és magatartást, ami az orfeósokat jellemezte. A darabban a teremtés által a világba kivetett kismember, Mockinpott élete során feleségét, lakását, munkáját, mindenét elveszti, de emiatti szenvedéséért semmivel sem kárpótolja se Isten, se a társadalom. Úgy véli, helyzetén csak az segít, ha mindenben alkalmazkodik a világhoz. Ám minél inkább átlátja a társadalom működését, annál inkább veszi el önmagát, végül személytelen külső erők bábujává válik. Az előadás paradoxona, hogy a főszereplő

2 Nánay István: Elkötelezett amatőrök és új színházi nyelv. *Színház*, 1973.10. szám 31–34. 33.



Jelenetek a *Gyermekjátékok* című előadásból (1972)



eleve bábu, tehát ezt a folyamatot másként kellett érzékeltetni, erre szolgált az említett fejcsere, illetve a figura mozgásának megváltozása. A címszereplő araszolja járt, amely egyre inkább majom-szerű mozgássá torzult, ugyanakkor megtartotta alapvonalát, így Mockinpott mindvégig egy chaplini kisemberre emlékeztetett.

A fejcsere visszatérő motívum lett az Orfeo együttes és mindenekelőtt vezetőjük, Malgot István munkásságában, például egy következő előadásukban, a *Cipolla úr bábszínházában*, a Thomas Mann-i démonikus fasisztoid figura mindig új alakban bővíti el áldozatait, az alakváltást többszörös fejcsere fejezi ki. Az előzőektől eltérően, a *Gyerekszínházak*nak nincs felismerhető irodalmi alapja, ott a cselekmény, a dramaturgia a képekben bomlott ki. A teljes egészében képzőművészeti ihletettséggű darab leginkább zeneiségével és játékoságával hatott, miközben erősen hangsúlyozódott benne a háború- és erőszakellenesség. Többszörös ellentmondás feszült a produkcióban, hiszen e kétféle játékvilág didaktikus szétválasztása és konfliktusba állítása mellett a forradalmiság hirdetése és a militarizmus elítélése is szemben állt egymással.

A képekről is látható, hogy a figurák igencsak elrajzoltak, szinte torzképzűek. A fejeiket papundekli alakra kasírozták, többnyire szitaszövet bevonattal. Legtöbbször nem festéssel, hanem különböző textília-darabok rátételével alakították ki a szemöldököt, ajkat, ráncokat, a beesett szemet stb. A *Gyerekszínházak*ban valódi gyerekszínházok mellett jelentek meg az emberi lények bábalakjai, amelyeknek zömmel csak a feje látszott a feketeszínházban.

Már ekkor hangsúlyozták a mozgatók és mozgatók különbözőségét, illetve ellentétét, később ez az előadásaik egyik fontos jellemzője lett. Ezt illusztrálja az *Előadás után* című produkciójukról látható kép is, amelyen bábok, tárgyak, maszkos és maszk nélküli színészek együtt szerepelnek. Itt már eltűnik a feketeszínház tárgyjáték „asztala”, amely a játék alapszintjét adta. Helyette a színpad padlózata a biztos alap, amelyen a színészek állnak, s a bábok a kifeszített köteleken kúszva, mászva, függeszkedve kvázi a levegőben, a semmiben léteznek. Ezeket a pókhálószzerűen egymásba fonódó,

egymást keresztező köteleket a színészek feszítik ki, állandóan változtatva a háló alakját és kuszóságát. Az előadás egyik emblemikus tárgya egy kőműves szerszám, a fándli, ami egyértelműen utalt az orfeósok házépítésére. A képen is látható üveg pedig az előadást az Orfeo Stúdió *Vurstlijával* rokonítja, mindkettőben fontos szerepe van a kisember munka utáni szórakozásának és kikapcsolódásának, amely jószerevel és döntően a kocsmázásra szűkül.

Az Orfeo Bábegyüttes munkássága a maga korában egyedülálló volt a hazai bábos világban. Míg a hivatásos bábozást egyedül az Állami Bábszínház képviselte, az országban igen sok amatőr bábcsoport működött, s közülük néhány – zömmel azok, amelyek a nyolcvanas-kilencvenes években alakult vidéki hivatásos bábszínházak elődjének tekinthetünk – igen magas színvonalon dolgozott. A fővárosban a két legjelentősebb amatőr együttes a Vízvári László vezette Astra, illetve az Orfeo volt. Az előbbi elsősorban a marionett-technikát vitte tökélyre, és elsősorban a művészi kivitelezésre koncentrált, került az ideológiai tartalmak direkt megjelenítését, az utóbbi viszont deklaráltan politikai színház volt. Szemben az Astrával, ahol az elsődlegesnek tekintett bábos műfaj szabta meg a feldolgozandó témák körét, az Orfeónál a közlendő és sokaknak szánt tartalomhoz kerestek kifejezési módot, s találtak rá a bábura.

Más szempontból is különlegesnek számított az Orfeo. Természetesen az Állami Bábszínházban is lehetett látni tárgyjátékot és fekete színházi effektet, sőt, az is előfordult, hogy maszkok és bábok együtt jelentek meg paravános játékban, de a látható színész nemigen játszott olyan központi szerepet, mint az Orfeónál.

A harmadik különlegesség a bábok esztétikája. Ezek a bábok ugyanis nem feleltek meg az akkori követelményeknek, nem voltak szépek, sőt, zömmel kifejezetten torz, elrajzolt, csak bizonyos karakterjegyeket kiemelő figurák játszották a darabok szerepeit.

Ezek a figurák aztán továbbéltek, mindenekelőtt Malgoték későbbi előadásaiban, s nem mellékesen Németh Ilona bábjaiban. Jól mutatja ezt Fodor Tamás egy 1993-as szolnoki rendezése, s a róla

Jelenet az *Előadás után* című előadásból (1974)

látható kép. Lenz – Brecht: *A házitanító* című darab fél-bunraku vagy nagyméretű kesztyűs bábjai ugyanazt a világot ábrázolják, mint Malgot István korai rendezései. És az is nyilvánvaló, hogy lényegében ugyanez a világ jelenik meg a Stúdió K. elmúlt két évtizedének gyerekelőadásában éppen úgy, mint azokban a produkcióiban, amelyekben bábokat is használnak.

A kecskeméti bábtalálkozókon a Stúdió K. előadásainak kapcsán Németh Ilona bábjairól egyes tervezők és rendezők gyakran hangoztatják fenntartásaikat, mondván: ezek a bábok nem illeszkednek a mai bábszínházi trendekhez, nem elég modernek. Én másként látom őket. Azt tartom róluk, hogy pontos lenyomatai egy markáns bábszínházi vonulatnak, s nem melleleg többségüknek – túlkaraktérisálásuk ellenére vagy ezen belül – korstílusokkal s divátáramlatokkal dacoló és szembeszegülő sajátos szépségük van.

E szépség a negyven egynehány évvel ezelőtti Orfeo előadásában is felfedezhető volt, de akkor háttérbe szorult a didaktikus mondandó mögött. Mára ez a mondandó eltűnt, de megmaradt vagy



inkább újrafogalmazódott a – hajdan bábszínházi kísérletnek is mondott – komplex játékmód, ami a jelenleg uralkodó, vegyes technikájú, bábokat és színészi játékot egyidejűleg megmutató előadások legjobbikaiban megjelenik.

PUPPETRY AS POLITICAL GESTURE

This article gives an introduction to the Orfeo Puppet Ensemble, a group founded in 1969 by several students and young teachers at the College of Fine Arts in Budapest. The group sympathized with the ideas of the French student revolt and formed their left-wing ensemble based on Marxist concepts. They were dissatisfied with socialists and condemned the bourgeoisie. They rejected placing private before public interest, the non-transparency of public life and dictatorial leadership styles. They denied the leading role of the Communist Party and wanted to stimulate the spirit of revolution in society at large. They rejected dogmatism in every area of life, including the arts. They sympathized with such radical left-wing trends as Maoism and the thinking of Fidel Castro in Cuba and Che Guevara in Bolivia. They wanted to change the world around them – not with violence, but with the strength of the arts. They sought to redefine the intellectual's role, and explored ways for intellectuals to become useful socially. They concluded that it was not enough to produce artistic works; these works had to have a public life. Thus puppetry entered into the equation. As artists, they created puppets and puppet performances to bring them closer to the life of the people.



Jelenetek az *Aventures* című előadásból



Varga Nóra

AVENTURES

ZENÉS BÁBELŐADÁS AVANTGÁRD ÉS POSZTDRAMATIKUS SZÍNHÁZ KÖZÖTT

**„[...] én pedig megkomponáltam magát
a szöveget is, egy olyan zenei jellegű szöveget,
amelynek szemantikai értelme nincsen,
csak emocionális tartalma”**
(Ligeti György)

A Kísérleti Stúdió *Aventures* című bábelőadása nemcsak azért számottevő része a magyar bábtörténetnek, mert az addigiakhoz képest merőben új, az avantgárd zenedramaturgia hatását tükröző zenés bábszínházi kategóriát képviselt, hanem azért is, mert az előadás a lehmanni értelemben vett posztdramatikus színház jegyeit mutatja. Ennek az állításnak a bizonyításához mindenekelőtt az előadás színháztörténeti kontextusának rövid tárgyalása, illetve az elemzésben használt fogalmak bemutatása szükséges. A dolgozat ennek megfelelően a következő részekre tagolódik: előbb az *Aventures* történeti kontextusát jelzem röviden, majd bemutatom az elemzés középpontjában lévő fogalmakat (mindenekelőtt a zenedramaturgiát és a logocentrizmust), majd a korábban bevezetett szempontok segítségével közelítem meg az előadást.

Az Állami Bábszínház és annak Kísérleti Stúdiója 1972-ben mutatta be először az *Aventures* című egyfelvonásost, amelyet később az 1976. március 5-én bemutatott, felnőtteknek szóló négy zenei groteszk között ismét szerepeltetett. Az *Arcok és álarok* (négy zenei groteszk) összefoglaló cím Ligeti György *Aventures*-jének felújítása mellett Sztravinszkij *A katona története*, Ravel *La Valse*, és Prokofjev *Klasszikus szimfónia* c. művét fedte. Az Állami Bábszínház számára a zenés bábelőadások létrehozása nemcsak bábesztétikailag volt fontos, hanem műsorpolitikai szempontból is, hiszen ez az új, felnőtteknek szóló műfaj volt hivatott betölteni a bábkabarék megszűntetésével keletkezett

hiányt. Az első zenés bábelőadások a Szilágyi Dezső igazgatása alatti időszakban születtek meg. Ilyen, külföldön is hatalmas népszerűségnek örvendő nagyszínpadi produkció volt *A fából faragott királyfi* (1965. április, R: Szőnyi Kató, T: Bródy Vera) vagy *A csodálatos mandarin* (1969. január, R: Szőnyi Kató, T: Koós Iván). A zenés bábelőadás nem olyan bábelőadásokat jelöl, amelyeket zenei aláfestés kísér, hiszen ez bevett gyakorlat volt már a magyarországi bábszínházak megalakulása óta. A zenés bábszínház fogalmán ehelyett azokat a bábelőadásokat értem, amelyekre jellemző, hogy a zene és a színpadi látvány együttesen értelmezhetőek, viszonyuk nem illusztratív, nem hierarchikus, a jelentésképzés során a két médium egymás aktív felülírására, átértelmezésére képes. A műfaj Magyarországon az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején jött létre. Fontos megemlíteni, hogy a bábtörténetben találunk példát hasonló alkotásokra, valamilyen módon tekinthetünk rájuk műfaji előzményként. Az egyik az 1918-as Teatro dei Piccoliban bemutatott mimuszjáték est, amelyet különböző zajokkal, zörejekkel, nevetésekkel, a bábuk anyagiságát kiemelő hangokkal adtak elő, pl. Bartók *A kékszakállú herceg vára* zenéjére hozták létre az *Ombre* című művet. A másik a Robert Edmond Jones tervein fennmaradt 10 láb magas, Remo Buffano által épített bábokkal (effigies) és maszkokkal 1931-ben a Philadelphia Orchestra által előadott Sztravinszkij oratórium, az *Oedipus Rex*.¹ Jelentős különbség azonban, hogy a kórus tagjai által viselt maszkok nem bábként,

1 Igor Stravinsky: *Oedipus Rex*, libretto: Jean Cocteau, presented by the Philadelphia Orchestra Association and the League of Composers, premiere: Metropolitan Opera House, April 10, 1931. Forrás: A. S. Cavallo: *Heroic puppets from Oedipus Rex*, Bulletin of the Detroit Institute of Arts, 35, 24–27. <http://www.jstor.org/stable/41504129> és Eileen Blumenthal: *The origin of species = Puppetry a world history*, New York, Abrams, 2005, 32.

hanem jelmezként működtek, illetve a bábokkal lejátszott jeleneteket narrátor kommentálta. Nincs rá bizonyítékom, hogy az Állami Bábszínház alkotói, vagy Ligeti György ismerték ezeket az előadásokat, de érdemes elgondolkodni a hasonlóságokon, főként az olasz előadás tekintetében (az öt mimusjáték struktúráját, vizualitását és zeneiségét illetően). Fontos kitérni rá, hogy a zenés bábszínház nem összekeverendő a báboperával, ami általában „emberszínházi” verziójának marionettekre átültetett mása, a bábok az operanékesek pozíciójába helyezkednek, a műfaj egyik alapvetése, hogy (ahogyan a bábkabarében is) a bábokra kvázi az emberek kicsinyített másaiént tekintenek. „Nem az interpretáló színészt akarja bábbal ábrázolni, [...] az egymás mellé rendelt auditív és vizuális eszközök egy új, önálló, komplex műalkotást hoznak létre.”² Tehát a zenés bábszínház egységét a zene és a képzőművészet kettőssége adja. A vizuális (és zenei) kompozíció kiemelt jelentőséggel bír (vö. H.T. Lehmann: *Szenográfia, vizuális dramaturgia*).³ Ezt a magyar bábszínházról ezidáig szokatlan műfajt és alapvető jellemzőjét, a szó és a cselekmény szerepének teljes lecsökkentését a legtöbb kritikus és színházi szakíró a bábszínház különleges, vagy hangsúlyos összművészetisége kifejezéssel írja le. „S melyek ma a Bábszínház fő jellegzetességei: A látvány elsődlegessége. A mozgó látvány összekapcsolása a muzsikával és a színjátékkal. Vagyis: egyfajta különleges összművészetiség. [...] Minden az, ami, és még más is ezen kívül: fölismerhető tárgyak és átszellemült lények egyszerre.”⁴ Breuer János a zene és a kép-

zőművészet (báb, díszlet) egységéről ír, a báb statikus volta és a zene dinamikája kiegészítik egymást, ám felhívja a figyelmet a zenében rejlő ellentmondásra, hogy a zene miközben képes a legbonyolultabb lelkiállapotok kifejezésére, mégis nélkülöz mindennemű konkrétságot.⁵

A logocentrizmus fogalmát a színházművészetben Jacques Derrida így írja le „*A színpad akkor teologikus, ha a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsődleges logosz terve, ami nem tartozván a színház teréhez távolról irányítja azt, [...] ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a következő elemekből tevődik össze: egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem levőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentációt reprezentálja, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk.*”⁶ Részint ennek a gondolkodásmódnak a következménye, hogy a színházi előadást sokáig a szöveg egy a színpadi teret kitöltő verziójának tekintették.⁷

A logocentrizmus azonban nem azt jelenti, hogy a verbalitás felülkerekedik a nonverbalitáson, a logocentrizmus sokkal inkább a logosz dominanciáját jelzi, „*A néma tánc is lehet üres és szándéka szerint tanító, s a jelentéssel rendelkező szó is a gesztusok táncává válhat.*”⁸ A logosszal való leszámolás a zenés bábszínházban a logosz poétikus színházi dekonstrukciója. „*Ebben az értelemben tehát azt mondhatjuk: a színház nem egyéb,*

2 Szilágyi Dezső: *Korunk bábművészete = Zene és bábszínház*. Szerk. Szilágyi Dezső, Breuer János, Passuth Krisztina, Bp., 1971. Zenemű Kiadó, 24–25.

3 „[...] az egész együttes látványa, ahogy – legalábbis egy-egy pillanatra – statikussá merevedik és képet alkot. Ez a lefényképezhető, rögzíthető kép a színpadi vizuális kompozíció.” Passuth Krisztina: *Báb- és képzőművészet = Zene és bábszínház*. Szerk. Szilágyi Dezső, Breuer János, Passuth Krisztina, Bp., 1971. Zenemű Kiadó, 90.

4 Molnár Gál Péter: *Színház bábuokkal = A mai magyar bábszínház története*. Szerk. Szilágyi Dezső. Budapest, 1978. Corvina, 13.

5 Breuer János: *Bábtáncoltató = Zene és bábszínház*. Szerk. Szilágyi Dezső, Breuer János, Passuth Krisztina, Bp., 1971. Zenemű Kiadó, 71–72.

6 Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. Ford. Farkas Anikó, Szeged-Budapest, 1994. Gondolat-Jel, I-II. 5.

7 Pl. Kékesi Kun Árpád: *A határátlépés színházkulturális fenomenológiája = Látvány/Színház. Performativitás, műfaj, test*. Bp., 2006, L'Harmattan, 70., vagy Patrice Pavis: *Előadáselemzés, i. m.*

8 Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Bp., 2009. Balassi Kiadó, 173.

*mint chorea-gráfia: az értelemre összpontosuló beszéd de-konstrukciója [...]*⁹

Mary Whittall és Carl Dahlhaus Cambridge Opera Journalban megjelent tanulmányában úgy definiálja a zenedramaturgiát, mint a zene azon formáját, mely funkcionalitásában értelmezhető az előadásban, nem leválasztható az előadásról, csakis annak függvényében rendelkezik jelentésképző erővel, önállóan nem.¹⁰ Az avantgárd művészet szétfeszítette a zenedramaturgia addigi definícióját (lásd pl. *L'amiral cherche une maison à louer — Poème simultané par Richard Huelsenbeck, Marcel Janko, Tristan Tzara, Cabaret Voltaire*) és az így létrejövő zenedramaturgia jellemzőit alkalmazza alapvetően a posztdramatikus színház. Mladen Ovadija 2011-es tanulmányában átfogó képet nyújt a zenedramaturgia fogalmának változásáról és jellemzőiről az avantgárd és posztdramatikus színházban.¹¹ Ovadija egyértelműen az avantgárd hatástörténetébe illeszti a posztdramatikus színház zenedramaturgiáját. A Whittall és Dahlhaus által megfogalmazott zenedramaturgia-fogalommal szemben Ovadija azt állítja, hogy a történeti avantgárd által kikísérletezett zenedramaturgia és annak előzménye, az ún. verbo-voco-visual költészet deszemiotizálja a logocentrikus jelentést. (A verbo-voco-visual költemény legszemléletesebb példájának Marinetti *Zang Tumb Tumb* c. versét tekinti a szerző, mely onomatopoeitikus szavak felsorolása). Ilyen módon a zene nem-hogy nem elválasztható az előadás egyéb elemeitől, de folyamatosan megkísérli felülmúlni, dekonstruálni az azok által létrehozott jelentést. A posztdramatikus színház pedig pontosan ezt gondolja tovább.¹²

A zenés előadásokban a szó és a logosz „deszakralizációjának” eszköze az intermedialitás¹³ és a különböző médiumok használatából fakadó technikák – pl. a kollázs, montázs és a többszólamúság – amelyek főként a posztmodern színház sajátosságai.¹⁴ Az intermedialitás, mely a különböző médiumok korrelációs viszonyára utal, jelen esetben a zeneművek, a feliratok és a bábok elegye, melyek jelentéselbizonytalanító szerepükkel a befogadót mintegy társalkotóvá emelven helyezkednek a logocentrikus gondolkodás helyébe, egyúttal felszámolva a néző passzivitását. Az *Aventures* nagy része különböző zajokból, sikolyokból, nevetésből, sóhajtásból, lihegésből, csörömpölésből és disszonáns hangokból áll. A legelső képben háromszög formájú elrendezést látunk, középen, fent helyezkedik el egy fogason egy férfi kalap, öltöny és a hozzá tartozó nadrág, illetve kalapok, lentebb két piperezekrényt látunk, középen pedig egy állványon vörös parókát, lila boát, kalapot. A színpadkép az előadás végéig nem változik, csupán a bábok mozdulnak el kezdőpozíciójukból. Az *Aventures* jellemezhető Hans-Thies Lehmann zeneivé válás fogalmával.¹⁵ Lehmann egy önálló auditív szemiotika létrejöttéről ír, nem zenés színházról beszél, hanem „színház mint zene elképzelésről”.¹⁶

Ennek az önálló, auditív, dinamikusan változó szemiotikának az *Aventures*-ben megjelenő elemeit az áttekinthetőség kedvéért öt csoportba sorolom.

1. polifónia, szimultaneitás, egyszerre több, sokszor szinte beazonosíthatatlan hang egyidejű megjelenése, ezt támasztja alá az előadás azon része pl. amelyben egy hangos férfi nevetés alatt két nő

9 Hans-Thies Lehmann: *i.m.* 174.

10 Dahlhaus, Carl, and Mary Whittall. "What Is a Musical Drama?" *Cambridge Opera Journal* 1.2 (1989): 95, <http://www.jstor.org/stable/823586>.

11 Mladen Ovadija: *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, McGill-Queen's University Press, 2011.

12 *I.m.*, 205.

13 Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, Culture, Language and Representation, 2008, VI, 19–29.

14 *I.m.*, 175.

15 Hans-Thies Lehmann, *i. m.* 106–108.

16 *I.m.*, 106.



Jelenet az *Aventures* című előadásból

hang hallatszik, amelyek néha elcsuklanak, néha mintha artikulátlanul beszélnének, néha nyögnek, mindezt pedig egy elektromos zajzene kíséri, amely olyan hatást kelt, mintha bekapcsolva maradt volna egy diktafon és a csendet vette volna fel. Az előadásra alapvetően jellemző, hogy valamilyen elektromos eszköz által rögzített és torzított hangot egyszerre hallat emberi énekhangokkal, nevetéssel, suttogással, vagy klasszikus hangszerekkel. *A posztdramatikus színház idevonatkozó fejezete az elektromos zenét és annak manipulatív hatását fordulópontként írja le. „Ezáltal lehetővé válik a színház hangzásterének célzott manipulálása és strukturálása. Az akciókhoz hasonlóan a zenei sík megszerkesztettsége sem lineáris: adott esetben hangzásvilágok szimultán tolódnak egymásra.”¹⁷*

2. Fonetikai konstruáltság. Az *Aventures*-ben sokszor artikulátlan szavak, vagy csupán hangsorok hallatszódhatnak, melyek zeneiségét a magas vagy mély hangrendű hangok variánsa teremti meg. Ugyanilyen megfontolásból van jelentős szerepük az onomatopoeikus szavaknak is (illetve ezek vizuális, feliratoszerű megjelenítésének), melyek időnként lelassítva, mintegy komikus hatást keltve jelennek meg. A nyögések és énekfoszlányok alatt, a lila boa felől neonzöld betűkkel beúszik egy OH felirat, majd a vörös paróka felett egy könyv rajza jelenik meg, a boa

felől egy AH, majd egy HI-HI a vörös paróka felől. Ezek a feliratok, kommentárok, vagy mint a képregegyek szóbuborékjai tűnnek fel és el.

3. Klasszikus zenei elemek „elrontása”. Többször felcsendül az előadásban egy-egy klasszikus zenei részlet pl. Bach háromszólamú invencióiból, azonban ezek vagy elhalkulnak a zajok mellett, vagy egy-egy hangszer más tempóban, esetleg más dallamot játszik, ezzel keltve diszsonanciát

4. Zajok, zörejek. Nagyon izgalmas, hogy az *Aventures* nem a bábok materialitásából fakadó hangokkal operál, hanem sokkal inkább az emberi test rezonanciáira, hangjaira épít, ilyen pl. a köhögés, püsszegetés, csuklás, tüsszögés, nevetés, miközben vizuálisan az emberi test hiányként tételeződik, hiszen a tárgyak mintha leképeznék a test helyét, de az fizikailag nincs jelen. A Lehmann által hangsúlyozott zaj, zörej, zene egymásra tolódása, a színészek zenei megszólalásának (nem éneklésének) zeneisége, a zeneileg megfelelő pontokon történő furcsa kacagás, a jelentőségteljes szünet az *Aventures*-ben nagy hangsúlyt kap, főként Ligeti György kortárs zenéjének köszönhetően. *„Az eszközök közt megtalálható a szó kóruszerű összenyalóbolása és deszakralizálása; előtérbe kerülhetnek a hang fizikai sajátosságai az ordítás, a nyögés, az állatias hangadások és az architektónikus térképzetek kialakítása által.”¹⁸*

17 *l.m.*, 107.

18 *l.m.*, 178.

5. A hangok idő- és térképző hatása. Az *Aventures*-ben fontos szerepe van a hangok által teremtett belső- és külső időnek (jelenidő és valós idő vö. Pavis, vagy J. Limon), jellemző a hosszú, kitartott magas hangok már-már lehetetlenségig való nyújtása. Sokszor a befogadó által érzékelt idő és az előadás egy-egy jelenetszekvenciájának eltelt ideje között feszültség húzódik.

Az *Aventures* a '70-es, '80-as években többször is képviselte az Állami Bábszínházat különböző színházi fesztiválokon, általában nagy sikerrel. Azt gondolom, hogy ennek a sikerszériának az egyik alapvető oka a fentebb kifejtett zenés műfaj újszerűsége, mely beleilleszkedik a poszt-dramatikus emberszínházi

trendekbe. Bár az *Aventures* stúdiószínházi, „kísérleti” voltánál fogva sokkal világosabban viseli magán az avantgárd színházi tradíció, illetve a poszt-dramatikus színház jegyeit, de mindenképp érdemes megvizsgálni, hogy a nagyközönségnek szóló, hatalmas népszerűségre szert tevő darabokban (*A fából faragott királyfi*, *A csodálatos mandarin*) milyen bábesztétikai jegyeket fedezhetünk fel, hatástörténetileg milyen kapcsolatban állnak a Kísérleti Stúdióval.

(Szilágyi Dezső – Ligeti György: *Aventures*. 1972, 1976. Rendező: Szőnyi Kató, Tervező: Koós Iván. Szereplők: Czipott Gábor, Erdős István, Gruber Hugó, Gyurkó Henrik, Kovács Marianna, Szakály Márta)

Irodalom

Eileen Blumenthal: *The origin of species = Puppetry a world history*. New York, Abrams, 2005.

Breuer János: *Bábtáncoltató*. In: *Zene és bábszínház*. Szerk. Szilágyi Dezső, Breuer János, Passuth Krisztina, Bp., 1971. Zenemű Kiadó, 71–72.

S. Cavallo: *Heroic puppets from Oidipus Rex*. Bulletin of the Detroit Institute of Arts, 35, 24–27.

Carl Dahlhaus, Mary Whittall: "What Is a Musical Drama?" *Cambridge Opera Journal* 1.2 (1989): 95. <http://www.jstor.org/stable/823586>.

Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. Ford. Farkas Anikó. Szeged-Budapest, 1994. Gondolat-1el, I-II, 5. Chiel Kattenbelt: *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, Culture, Language and Representation, 2008. VI, 19–29.

Kékesi Kun Árpád: *A határátlépés színházkulturális fenomenológiája*. In: *Látvány/Színház. Performativitás, műfaj, test*. Bp., 2006. L'Harmattan

Hans-Thies Lehmann: *Poszt-dramatikus színház*. Ford. Krícsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Bp., 2009. Balassi Kiadó

Molnár Gál Péter: *Színház bábukkal*. In: *A mai magyar bábszínház története*. Szerk. Szilágyi Dezső. Budapest, 1978. Corvina

Mladen Ovadija: *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. McGill-Queen's University Press, 2011.

Szilágyi Dezső: *Korunk bábművészete*. In: *Zene és bábszínház*. Szerk. Szilágyi Dezső, Breuer János, Passuth Krisztina. Bp., 1971. Zenemű Kiadó

Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 1979. <http://mek.oszk.hu/06400/06444/06444.htm>.

AVENTURES

In 1972, the State Puppet Theater of Hungary and its Experimental Studio premiered the one-act play, *Aventures*. The play was revived on March 5, 1976, as a four-part musical fantasy for adults. This puppet performance played a significant role in Hungarian puppet history because, compared to previous performances, it represented an entirely new category of musical puppet theater which embodied avant-garde musical dramaturgy. It also pointed towards post-dramatic theater. The author substantiates this view in his brief discussion of the historical context of the performance, as well as analytical concepts concerned with musical dramaturgy and logocentrism. On several occasions in the 70s and 80s at various theater festivals, the State Puppet Theater presented *Aventures* with great success. One of the fundamental reasons for this series of successes was the novelty of the musical genre, which found a congenial place within trends of the post-dramatic theater.



A *Diótörő* című előadás plakátja és jelenetei





Guth Holda

„AZ EGÉSZ OLYAN, MINT EGY ÁLOM...”

A DIÓTÖRŐ A BUDAPEST BÁBSZÍNHÁZBAN
ÉS E. T. A. HOFFMANN ELBESZÉLÉSÉNEK TOKRÉBEN

„Az egész olyan, mint egy álom” – mondta a Budapest Bábszínház egyik látogatója az előadást követően kifelé menet. Valóban, az egész csupán egy álom, még ha jelen esetben talán senki sem tudná pontosan meghatározni, hogy hol kezdődik az álom, és hol végződik a valóság. A karácsonyi időszakban rendszeresen műsorra tűzött előadás évről-évre rengeteg érdeklődőt vonz. Idén is minden bizonnyal tett házzal játsszák E. T. A. Hoffmann méltán híressé vált meséjének varázslatos feldolgozását. Az eredeti mű szövevényes szövegéhez hűen – olvasó legyen a talpán, aki megpróbálja áttekinteni – a színpadon is sikerült elmosni az álom és a hétköznapi világ határait. A színesek a szemünk láttára öltik fel az előadás elején és vetkőzik le a végén „bábalakjukat”, a Marikát alakító báb pedig álmában drótos marionetté válik, kifejezve, hogy a pihenés állapotában magatehetetlenek vagyunk, idegen erők és más törvények irányítják a cselekményeket. A különböző világok – Csajkovszkij *Diótörő* című balettjének zenei kíséretében – gyakran észrevétlenül folynak egybe, sőt előfordul, hogy hirtelen csapnak egymásba, s amivel találkozunk az egyikben, az a másikban is felbukkan, olykor más-más alakban. Szürreális színpadképek váltogatják egymást folyamatosan, s akinek ez nem szédíti meg a fejét, az talán már rég el is vesztette.

A legismertebb és legtöbbet fordított Hoffmann-mese *Diótörő és Egérkirály* címmel 1816 karácsonyára jelent meg az E. W. Contessával és Friedrich Baron de la Motte Fouquéval közösen írt *Kinder-Mährchen* (Gyermekmesék)¹ című kötetben. Hoffmann 1816 október végétől november közepéig dolgozott a történeten, melyet hat képpel saját kezűleg illusztrált, majd 1818-ban a Szerápión-testvérek kötetébe is beemelte, egy az elbeszélést bevezető, illetve arra reflektáló keretelbeszélésbe helyezve.² Az eredeti mese – mint minden mese – szintén merít a valóságból, hiszen az író barátjának, Julius Eduard Hitzignek a gyermekei ihlették. Nevüket a mese és az elbeszélő által megszólított hallgatóság, Fritz és Mária őrzi. Hitzig legidősebb gyermeke, Eugenie „Luiseként” jelenik meg, nevével ugyanakkor a keretelbeszélésben találkozhat az olvasó.

A szerző fantáziájának és humorának kimeríthetetlen gazdagsága tárul elénk lépten-nyomon, többek között a történet apropójaként szolgáló olyan hétköznapi valóságselemekben, mint a diótörő, vagy a szállóigévé vált »Ez aztán kemény dió volt!« és »Ebbe aztán beletörök a foga!« szólásokban. Ilyen és ehhez hasonló valóságselemekbe kapaszkodva a mese és a mesét feldolgozó bábelőadás a hétéves Marika Stahlbaumot a szenteste családi ünnepségéből Diótörő és gonosz rágcsálóellensége éjjeli háborújába viszi az álom szárnyain. A kislány sok kaland után végül az önfeláldozó szerelem erejével megszabadítja a királyt rút diótörő alakjától és Babaország királynéjaként kerül

1 E. T. A. Hoffmann: Nußknacker und Mausekönig. In: *Kinder-Mährchen. Von E. W. Contessa, Friedrich de la Motte Fouqué u. E. T. A. Hoffmann*. Erstes Bändchen. Berlin: Realschulbuchhandlung 1816, S. 115-271. Vgl. Lothar Pikulik: E. T. A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den »Serapions-Brüdern«. Göttingen 1987, S. 95.

2 Carl Pietzker: Diótörő és Egérkirály. A gyermek- és ifjúsági fantasztikus irodalom alapító szövege. In: *Interpertációk E. T. A. Hoffmann regények és elbeszélések*. Szerk. Günter Sasse, Budapest 2006, S. 125. Vgl. Lothar Pikulik: E. T. A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den »Serapions-Brüdern«. Göttingen 1987, S. 95.

oltár elé. Megpróbáltatásokon keresztül egy olyan birodalom trónjára ül, ahol „*a legpompásabb és legcsodálatosabb dolgokat láthatja, akinek szeme van a látásra*”.³ A bábszínház ezt a varázslatos látványt eleveníti meg a színpadon a közönség számára. A feketeszínház gazdag jelentéstartalmú technikájával az álomképek a nézők feje fölött lebeghetnek. A sejtelmes szín az éjszaka szimbóluma mellett az alvás során az ész befolyása alól kiszabadult tudatalatti jelképeként is értelmezhető. Az álom színes kavalkádja az értelem kontrollja alól kikerülő tudatalatti megnyilvánulásaként bontakozik ki a fekete szín mélyéről, a földtől és az ébrenlét állapotától elrugaszkodott, a semmi ágán lebegő alakok és tárgyak formájában. Ahogy az álmok mértenek a valóság elemeiből, ugyanúgy a mese is párhuzamosan játszódik a felvilágosult ész törvényei által meghatározott polgárság hétköznapi színterén, illetve egy rejtett, benső, egyszerre félelmetesen gonosz és ugyanakkor gyermekien felhőtlen és meseszerű képzeletvilágban. Mivel az álomképek az alvás során gyakran egymásba mosódnak, bizonyos tárgyak és lények átalakulnak, ugyanígy válik az előadás során a teve három sivatagi arab hölgyé, a tenger hullámai fény hatására zöld hegyekké, a falliórán lévő bagoly tündérré, a karácsonyfa csúcscsúze virággá, illetve a léghajó léggömbjévé, a nagybáty alakja a diótörő vonásaiban, Drosselmeier arcvonalai pedig a falliórán lévő bagolyban köszönnek vissza.

Az egymásból kibomló színpad-, szín-, hang- és álomkavalkád káprázatából a színpadon ismét az „emberbáb” ébredése jótanácsot ad a közönséget, akik így a Máriaát játszó bábbal közös perspektívát nyerve, belemerülhetnek a kislány lelkivilágába, és ugyanazt élhetik át és láthatják szemük előtt, mint a gyermek. S hogy mindeközben a néző ne veszítse el teljesen a fonalat, a színpadon álmában néha felrebbenő teljes alakos bábu emlékezteti, hogy a drótos marionett csupán Mária idegen kéz és idegen hatalmak által

irányított, az események sodrával ragadott álombeli megfelelője. Ez a mozzanat ugyanakkor folyamatosan el is idegeníti a főszereplő kislánytól, hiszen újra és újra visszazökkenti a nézőt a hétköznapi valóság színterére. Ám amíg a vendégsereg végül a realitás talajára kerülve a valóságban ragad, és leválasztja ettől a csodavilág látványát és tapasztalatait, addig a történet szintjén a két világ törvényei egymással összeegyeztethetetlenek, Mária a kettő között feszülő ellentmondásba keveredik, és egyre inkább magával ragadja az örvény, mely a polgári létből saját bensőjébe kalauzolja: a képzelet és csodák világának látásába. A szerápioni elvnek megfelelően a magasabb régiókba vezető „égi lajtörja” alapját egy polgári lakásban rögzítették.

Hoffmann meséje egy reális bevezetéssel indul, melyben pontosan tájékoztatja az olvasót a helyszínről és a cselekmény idejéről. Egy szentestén találja magát az olvasó, Stahlbaum orvosi tanácsnok családjá körében, röviddel az ajándékozást megelőzően. Központi alakokként Fritz és Mária jelennek meg, akiknek gyermeki, várakozással teli perspektívája az egész elbeszélői ábrázolásmódra rányomja bélyegét, ugyanakkor egy rejtett és önmagában elágazó keretstruktúra nyitánya is, mely a fantasztikus eseményeket a karácsonyi ünnepségből kiindulva a hétköznapi idillből kitörni enged. Ez az elbeszélői helyzet ugyanakkor újabb rétegekkel gyarapodik, hiszen magához a meséhez a *Mese a kemény dióról* címmel egy Pirlipát nevű hercegnőről szóló belső történet kapcsolódik. Ezáltal a fikció szintje is megsokszorozódik és összekuszálódik.⁴ A három cselekményszál bizonyos szereplői mindhárom elbeszélői szinten előfordulnak, így például a családban megjelenő Drosselmeier nagybácsi az általa elmesélt belső mesében és a főszereplő leány álmaiban is feltűnik. Ezen túlmenően az elbeszélő a perspektívák folyamatos váltogatásával is elbizonytalanítja a hétköznapi és álombeli valóság között bizonytalanul ingadozó olvasót.⁵

3 E. T. A. Hoffmann: *Diótörő és Egérkirály* (ford. Sárközy György). In: E. T. A. Hoffmann: *Brambilla hercegnő*. Elbeszélések. Budapest, 1959. Európa Könyvkiadó

4 Alexandra Heimes: *Nußknacker und Mausekönig*. In: E. T. A. Hoffmann. *Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Detlef Kremer, De Gruyter, Berlin, New York 2010, S. 290.

5 Sasse, S. 126.



Harc a rettenetes Egérkirállyal



Drosselmeier pompás várkastélya

Mese a mesében



Drosselmeier
bagoly képében

Jelenetek
a *Diótárió* című
előadásból



Bábkép „tükörben”

Drosselmeier, Mária és Diótörő tartják össze a befogadó számára a valóság és az elbeszélésszintek különböző tartományát. Egyedül ez a három alak rendelkezik hasonmásokkal. A tükörképyszerű, más tartományokban megjelenő szereplők közül Pirlipát Mária megfelelője, Drosselmeieré a csodadoktor, Diótörőé pedig az unokaöcs. Ezzel a színtérrel áll szemben az apa, az anya és Lujza, a legidősebb testvér, akiknek cselekvései és jelenléte csupán a Stahlbaum házra és a történet szintjén megjelenő valóságra korlátozódik.⁶ Az Egérkirály, a belső mese, valamint Marcipán- és Babaország legtöbb szereplője csak zárt mesevilágukban léteznek, nem ismerik a hétköznapok világát.⁷ Marika erről a birodalomról mesél, amit a család kételkedve fogad, kinevetik, lázálomnak vagy egyenesen hazugságnak tartják a kislány beszámolóját. Frici bizonyos szempontból a két világ között áll, amennyiben egy darabig elkíséri testvérét képzeletének birodalmába. A kislány a racionalitás talaján szilárdan álló, jó szándékú, de olykor durván fenyegetőző szüleivel szemben alakítja ki képzeletvilágát, melyben családja körében teljesen elmerül.⁸

Drosselmeier egy külön figura, aki igazából egyetlen világban sincs otthon. Mint jogász, a polgári rend őrzőjeként jelenik meg, mint keresztapa, a Stahlbaum család részeként szabadon jár-kezel a kis közösség életében. Ellentmondásosan ábrázolt alak, aki meghasonlott a hétköznapi lét és a költői világ, illetve a szerelem utáni vágy között. Ambivalens érzelmeket vált ki mind a gyerekekből, mind az olvasóból. Egyrészt a gyerekeket megajándékozó, oltalmazó, játékokat megjavító és helyreállító jószágos nagybácsiként jelenik meg, ugyanakkor külsőleg taszító és riasztó, kopasz, púpos, koboldszerű és egyszemű ember. A mese mestereként, mint közvetítő vezetni át Máriát a képzelet világába, fokozva

a gyermeki fantázia költészetét, mely után vágyakozik, de amelyre maga nem képes. Olyan beleéléssel bontakoztatja ki a kislány előtt a belső mese világát, hogy a gyermek a Diótörő feloldozásában véli megjelenni legfőbb célját.⁹ Drosselmeier Stahlbaumék valós környezetében indokolja meg, miért nem segítette Diótörőt: „*Én nem, csupán te, te mentheted meg őt, légy hű és állhatatos.*”¹⁰ Ezzel a kijelentésével egyre beljebb taszítja Máriát a csodák és a képzelet világába, melynek valóságában maga is hisz. Indítékai e tekintetben rejtve maradnak, az elbeszélő sem fedi fel azokat, cselekedetei ugyanakkor elárulják és leleplezik, hogy előnytelen külsejével Marikában keresi a költőit és a gyermeki csodálatosát, melyhez elbeszélőként juthat el. Diótörő egyrészt vetélytársaként jelenik meg, akire féltékeny lehet, másrészt vele együtt részben maga Drosselmeier is feloldozásra kerül.

A keresztapa a történetben féltékenyen faggatja a gyermeket azzal kapcsolatban, hogyan „*lehet egy ilyen ronda kis fickót ennyire dédelgetni.*”¹¹ Válaszában a kislány – összehasonlítva kettejüket – dicsérni kezdi Diótörőt: „*Ki tudja, keresztapapa, ha te is olyan szépen felöltöznél, mint az én kis Diótörőm s neked is olyan szép, ragyogó csizmácskád lenne, ki tudja, lennél-e olyan csinos még akkor is, mint ő!*”¹² A kemény dió meséjével a nagybácsinak sikerül magát is belecsempészni a történetbe, és ezáltal az elvárásolt herceg megmentésére irányuló kislánys vágyakat közvetve saját maga felé is tereli. Így a Diótörő mellett – akinek csúfsága csak akkor tűnhet el, ha egy hölgy a torzsága ellenére beleszeret – az öregúr is feloldozásra kerül: „*Ó, kedves Drosselmeier úr, ha ön valósággal élne, én nem tennék úgy, mint Pirlipát hercegnő, nem vetném meg, amiért miattam elvesztette, fiatal alakját!*”¹³ Bár a főtanácsos erre csupán legyint és

6 Sasse, S. 128.

7 Sasse, S. 128.

8 Sasse, S. 128.

9 Sasse, S. 128-129.

10 E. T. A. Hoffmann: *Diótörő és Egérkirály*, S. 167

11 E. T. A. Hoffmann: *Diótörő és Egérkirály*, S.137.

12 E. T. A. Hoffmann: *Diótörő és Egérkirály*, S.137.

13 Vgl. Sasse, S. 129.



Babaország királynéja

ostobaságnak nevezi a megjegyzést, mégis, nyíltan soha ki nem mondott vágyai teljesültek. Alakjában és vágyaiban a szerző részben önmaga ironikus és eltorzított tükörképét rajzolta meg.¹⁴

Az elbeszélte valóság mindhárom tartományában előtűnő Diótörő egyfajta összekötő szerepet tölt be, olyan médiumként kerül középpontba, melyen keresztül Drosselmeier és Mária megpillantják a csodálatosat és úgy vonatkoznak egymásra, hogy közben mindketten elérik személyes vágyaikat.¹⁵ Mint bábu is vezérmotívumként köti össze a különböző elbeszélői szférákat. Az élet és a halál egyszerre történő ábrázolásával a merev, élettelen dolgok motívumkomplexumához tartozik, másrészt rokonságot

mutat minden olyan tárggyal és jelenséggel, mely életet és mozgást színel, holott halott, és csak egy rajta kívül álló személy tud bele lelket önteni és életet lehelni. A babák, bábuk, automaták és marioettek a romantikában ilyen módon mindig többletjelentéssel gazdagodnak, szimbolikusan önmagukon túlmutatva az emberlétre világítanak rá.¹⁶ Talán nem véletlen, hogy a történet éppen karácsony éjjelén játszódik, mely során azt ünnepeljük, hogy Isten a Fiát elküldve a Földre az embereket – akik csupán látszatra élnek, valójában a szellemük a halál állapotában van – újra a vele való közösségbe és a valódi életbe hívja. Krisztus születésének az ünnepe Hoffmann történetében a polgári család számára

14 Vgl. Sasse, S. 128.

15 Sasse, S. 129.

16 Vgl. Pikulik, S. 100.



Diótőrő csodálatos átváltozása

valóságos fénypontként jelenik meg, illetve a cselekményvezetés és a szubtextus során is döntő impulzusokkal szolgál, szekularizált és ironizált formában az egész elbeszélés szövegét átszövi, kezdve a főszereplő Mária alakjától a szeretet erejével történő báblétből való kiszabadítás motívumáig.¹⁷

Az olvasó számára a valóság különböző tartományait összetartó Diótőrő bábu mellett Marika és Drosselmeier is kulcsfiguraként, összekötő kapcsolóként jelenik meg. Mindezt különböző vezérmotívumok ellentétével, ismétléssel, variációval és kontraszttal átszött hálójá támasztja alá, melyben az időt szimbolizáló óra szintén központi motívumként jelenik meg.¹⁸ Már a régebbi időkből származó babonás elképzelésekben a természetfölötti megjelenését bizonyos időszakokhoz kötötték, gondoljunk csak a szellemórára. Megjelenése az Egérkirály fellépésével válik jelentőssé, ugyanis nem tudja feladatát ellátni. A működésében beállt zavar oka, hogy a rémisztő bagoly képén guggoló

Drosselmeier szárnyai megakadályozzák a pontos idő jelzésében. A rondaság ebben az esetben szintén egy leleplező elem, mintha az idő is megváltásra, helyreállításra, illetve helyrezökentésre szorulna.¹⁹ A keresztapa – aki egyben órásmester is – sokatmondó mondata arra enged következtetni, hogy ez a mese szintjén megtörtént: *„látsszatok csak szépen egymással, gyerekek, mivel minden órám jól jár, semmi kifogásom ellene.”*²⁰ Mint órásmester és mint mágus egyszerre képviseli a mechanikus és a misztikus világot, de unokahúga és unokaöccse számára pusztán csak közvetítőként jelenik meg, nem szabadítóként. Ugyanolyan közvetítő szerepet tölt be, mint Schlegel filozófiájában és romantikus elképzeléseiben a költő, aki a természetes és a természetfölötti világ közötti hídként átvezeti az olvasót egy olyan szférába, melybe a maga erejéből nem lenne képes átjutni. Marika szintén felfogható egyfajta szerapioni költőként, hiszen Szerapionhoz

17 Vgl. Kremer, S. 290-291.

18 Sasse, S. 130.

19 Pikulik, S. 100.

20 Vgl. Pikulik, S. 100.

hasonlóan teljesen elmerül abban a belső álom- és képzeletvilágban, melyet „valóban látott”. Mivel eltűnik abban a valóságban, amelyről mesél, az örülethez hasonló állapotba kerül. Elveszti gyermeki lelkében a még csak éppen kibontakozó kettősség tudatát, amely *„földi létünk tulajdonképpen egyedüli meghatározója. Létezik egy belső világ, és a szellemi erő, hogy ezt a belső világot teljesen tisztán, a legelevenebb élet legteljesebb ragyogásában megpillantsa, azonban e világi örökségünk, hogy éppen az a külvilág, amelybe belemélyedünk, emelőkarként működve hozza mozgásba ezt az erőt”*.²¹ Drosselmeier e kettősség tudatában – az elbeszélővel és az előadás során a bábossal karöltve – a külvilág elemeinek segítségével hozza mozgásba ezt

az erőt. Metaforikus értelemben is képes *„halott órákat”* életre keltetni, hogy azok újra zenéljenek, és az olvasók az időből kilépve időn túli utazáson vegyenek részt a képzelet szárnyain. Közvetítőként és katalizátorként hozzájárul ahhoz, hogy Máriában a szeretet megmentő ereje működésbe lépjen, a megállított idő újra mozgásba lendüljön, és végül elérje a beteljesülést.²²

A bábszínházi előadás nézői számára is kizökken az idő a darab követésekor, és a színpad által közvetített szürrealisztikus álomképek hatására az időtlenség élményével találkozhatnak. Felocsúdva a kábulatból és visszahullva a valóság és az újra mozgásba lendült idő talajára, minden látogató maradandó élménnyel távozva ünnepelheti majd otthonában a karácsonyt és a Megváltó születését.

21 Zitiert nach Sasse, S. 131.

22 Vg. Pikulik, S. 101.

Bibliográfia

- Brandstetter, Gabriele: Transkription in Tanz. E. T. A. Hoffmanns Märchen Nußknacker und Mausekönig und Marius Petipas Ballett-Szenario. In: *Jugend – ein romantisches Konzept?* Hrsg. v. Günter Oesterle. Würzburg 1997.
- Heimes, Alexandra: Nußknacker und Mausekönig. In: *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung.* Hrsg. v. Detlef Kremer, De Gruyter, Berlin, New York 2010.
- Hoffmann, E. T. A.: Diótörő és Egérkirály (ford. Sárközy György). In: *E. T. A. Hoffmann: Brambilla hercegnő.* Elbeszélések. Budapest, 1959. Európa Könyvkiadó
- Hoffmann, E. T. A.: Nußknacker und Mausekönig. In: *Kinder-Mährchen. Von E. W. Contessa, Friedrich de la Motte Fouqué u. E. T. A. Hoffmann.* Erstes Bändchen. Berlin: Realschulbuchhandlung 1816.
- Neumann, Gerhard: Puppe und Automate. Inszenierte Kindheit in E.T.A. Hoffmanns Sozialisationsmärchen Nußknacker und Mausekönig. In: *Jugend – ein romantisches Konzept?* Hrsg. v. Günter Oesterle. Würzburg 1997.
- Pietzker, Carl: Diótörő és Egérkirály. A gyermek- és ifjúsági fantasztikus irodalom alapító szövege. In: *Interpertációk. E. T. A. Hoffmann regények és elbeszélések.* Szerk. Günter Sasse. Budapest, 2006.
- Pikulik, Lothar: *E. T. A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den »Serapions-Brüdern«.* Göttingen 1987.

THE NUTCRACKER

The Christmas season is incomplete without the Nutcracker, which takes place amid all the anticipation of and preparation for the holidays. Tchaikovsky's mysterious and rich ballet score brings puppets and objects to life as they find their way through E.T.A. Hoffmann's strange dream world. Here time appears to stop, the boundary between dream and reality becomes porous.

The colorful swirl of a dream emerges from the subconscious which unfolds from the depths of darkness, from the earthly life and from the awakened state of being, taking the form of floating figures and objects. Just as dreams are drawn from elements of reality, the tale takes place on the stage of social life, and shaped by the laws of the enlightened mind. We are given the hidden, imaginary inner world, simultaneously frighteningly evil and childishly carefree.

Since dreams sometimes merge into each other, certain objects and characters shift between forms. For example, in performance, a camel becomes three Arab desert-dwelling ladies; ocean waves become green mountains, the owl on the wall clock becomes a fairy; the Christmas tree-top ornament becomes a flower or a blimp becomes a hot-air balloon. The great uncle shows up as the nutcracker while Drosselmeier's facial features appear on the clock's owl.

The audience is presented with a unique and profound experience in the cavalcade of scenery, colors, sounds and dreams for Hoffmann's text.



A zöldszakállú király előadás plakátja és szórólapja (tervező Trifusz Péter)



A zöldszakállú király. A maszkok mögött: Varga Péter és Pfeifer Zsófia

Ölbei Livia

FÉLIG FÉNYBŐL, FÉLIG SÖTÉTSÉGBŐL

A MESEBOLT BÁBSZÍNHÁZ BEMUTATÓI

Előhang

A Kovács Géza vezetésével működő szombathelyi Mesebolt Bábszínház ma az ország egyik legjobb műhelye, amelynek előadásait a sokféleségben a magas minőség és az új utak, együttműködések állandó – és nemegyszer kockázatos – keresése jellemzi. Íme a bizonyíték: *A zöldszakállú király*, a *Lila fecske* és a *Fehér Ló Fia* – a 2016/17-es évad őszi szezonjának három előadása; nem csak gyerekeknek. Utólag a váratlan felfedezés: mindháromban különleges szerepe van a női – vagy „lányos” – nézőpontnak. *A zöldszakállú király* színpadi történetében az okos királyné finoman folyton aláássa, megkérdőjelezi a népmesék eredendően férfiközpontú világképét. *A Lila fecske* csodálatos, eleven játékoságában a ráadásul többségben lévő, kantáros-rövidnadrágos lányok néha „huncutkodnak” az egy szem fiúval; és ezt huncutságot a nézőtéren helyet foglaló 4-5 éves kislányok azonnal észreveszik, hangot adnak neki (így aztán leesik a tantusz a felnőtt nézőnek is). A meseboltos *Fehér Ló Fia*-változatban az ősbűnt a címszereplő szülőanyja követi el: ő szabadítja a világra a fényt elnyelő sárkányokat. Nézzük sorban!

Kerek a káposzta

Tanítani kellene – de nem lehet – azt az összhangot, kedvességet és összeszokottságot, amely a Ziráno Színház kétszemélyes, házastársi társulatóból árad. Pfeifer Zsófia és Varga Péter színre lép, és máris megteremtődik az a tapinthatóan puha, éleltszagú és mesebeli légkör, amelyben, mint valami kényelmes karosszékből – vagy káposztában – jó elhelyezkedni. Ezt tettük a Ziráno és a Mesebolt Bábszínház koprodukciós előadásának szombathelyi premierjén. Persze a Ziráno és a Mesebolt „összeszokása” se most kezdődött. *A zöldszakállú király*-előadást együtt találták a káposztaföldön.

Illetve első körben nem is a káposztaföldön, hanem a népmesék színpompás és kimeríthetetlenül gazdag

birodalmában: *A zöldszakállú királyt* Illyés Gyula is fölvetette *Hetvenhét magyar népmese* című gyűjteményébe. Az alaptörténet az új bábjátékos változatban voltaképpen teljes egészében megmaradt, de a benne fontos szerepet játszó egyetlen káposztalevél nyomán (amelyből a királyfinak darutollas kalapot kell készítenie, ez az Ördögkirály első feladványa) Veres András író-dramatarg a bábszínészekkel együtt fölnevelt egy kerek, egész, sokértelmű káposztát. Állandó mozgásban lévő világmodellé, metaforává: a játék és a mesélés, a folyton születőben lévő történet kiapadhatatlan forrásává válik a hottói-szombathelyi feldolgozásban a káposzta. Öröm nézni, ahogy kibomlik: „...*egyik meselevél a másik alatt...*” Éppen azért, hogy eredeti jelentése, jelentősége újra nyilvánvalóvá váljon, a meséhez ma már szükség van a „meséről való mesére” is. Ezt a kerettörténetet, „metamesét” érzékelhetően direkt a Ziráno-társulatra, a két játékos személyes kapcsolatára szabta-hangolta Veres András, szerzői és rendezői minőségében egyaránt. Bátran megtehetette: Pfeifer Zsófia és Varga Péter magától értetődő természetességgel, utánoszthatatlan, közvetlen bájjal közlekedik a történet két szintje, a játék és a narráció között. A játék és a narráció között fönntartott folyamatos átjárás pedig a további határátlépésekre (pl. fenn és lenn) és párhuzamokra (szülők és gyerekek) is ráirányítja a figyelmet.

A meséhez – és a meséről való meséhez – tökéletes keretet-alapot tervezett Grosschmid Erik. A díszlet olyan, mint valami óriásira növesztett, kerek talpon álló, forgatható asztali tükör – vagy világmodell (vagy káposzta). A színészek hátul, középen, a fekete függöny mögül lépnek be a játéktérbe a Mesebolt kuckószerű kamaratermében, a függönnyt gondosan újra összehúzzák maguk után: ez itt egy másik világ. Előrejönnek a nézőtérig, egészen közel a közönséghez. Beszédbe elegyednek velünk. Látszólag semmi játék, semmi teátrális gesztus. Csak egy kedves „jó napot kívánok”. Vissza kell

köszönni. Péter és Zsófia hozzánk beszélnek, egymásnak adják a szót, a labdát (és a káposztát).

Péter: Örülök, hogy ilyen sokan eljöttek. Képzelték, találtunk valamit.

Zsófia: Tudjátok, hol találtuk ezt a valamit?

Péter: Szerintem nem fontos, hogy hol találtuk. Találtuk és kész.

Zsófia: Roppant lényeges, hogy hol találtuk. A dolgok helye nagyon fontos.

Péter: Szóval egy mesét találtunk.

Zsófia: Egy mesét találtunk, a káposztaföldön.

...és máris benne vagyunk a szemünk láttára, fülünk hallatára kibomló mesében – és a mesét továbbgördítő, finoman tanító, ironikus és önironikus zsörtölődésben. Hogy például a király vándorol (mert egy királynak joga van a vándorláshoz), vagy inkább császkál, esetleg kóricál a szakálla után, az komoly elvi probléma. Az előbbi a férfi horizontja, az utóbbi kettő a nőé. A tizenhét évig tartó királyi vándorlás (császkálás, kóricálás, sőt: csavargás) kiemelése pedig észrevétlenül mitologikus távlatot ad a mesének: valahol az idők mélyén fölsejlik a fényhozó Odüsszeusz, amint hosszú éveig váratkoztatja feleségét, Pénélopét, miközben nehezen áll ellen a szirének csábításának. (Nem kell mondanunk, hogy az igazán jó gyerekelőadás a felnőtteknek is igazi élvezet. És hogy Zöldszakállból könnyen Kékszakkal lehet, és még az ajtónyitogatás is stimmel.) A csábítás, vagy inkább zsarolás itt a víztükör (!) alól fölbukkanó, polip- vagy pókszerű Ördögkirálytól érkezik, az eredeti mese szerint is: az ördög pedig azt a valamit kéri a hazai gyekvő vándorkirály birodalmából, amiről a király nem tud. Csakhogy a valami valaki: az időközben tizenhét éves ifjúvá serdült királyfinak kell elindulnia – és kiállni minden próbát, hogy aztán felnőttként térhessen vissza a pokoljárásból. De hát „ha nincs baj, nincs mese” sem. Úgyhogy most már nincs más dolgunk, mint ámulni a mesék bölcsességén, drukkolni a királyfinak, meg a próbatételekben segítségére siető Ördögkirálylánynak – és gyönyörködni az élőjátékon túl kézbábokkal, kesztyűbábokkal (utóbbiak az emberszereplők) operáló, folyton megduplázódó szép játékban, ahol a színház és a mese törvényei szerint „mindenből lehet minden”. Például káposztaléből sarkantyú, tiszta

vízből rézfokos, bánatból boldogság. Káposztából – történet. Mint egy falat kenyér.

A francia mesékben gyerekeket szoktak találni a káposztaföldön, a Zíránó és a szombathelyi báb-színház mesét talált. De hát a mese olyan, mint egy ősrög újszülött: dédelgetni, nevelgetni kell, vigyázni rá – aztán útnak engedni, hadd guruljon. Kerek a káposzta – kerek a világ.

(*A zöldszakállú király*. Írta és rendezte: Veres András, Tervező: Grosschmid Erik, Zene: Takács Dániel, Szereplők: Varga Péter, Pfeifer Zsófia. Bemutató: 2016. október 23.)

Fecske-misztérium

Bár a gyerekeknek (óvodásoknak, kisiskolásoknak) egyáltalán nem okoz gondot a jól működő báb-színpad felhasználatának gyors dekódolása, a szombathelyi Lila fecske-bemutató egészen különleges hatást váltott ki a közönség legfiatalabbjaiból: az első pillanatokban megkezdődő – és a továbbiakban sem szűnő, legfőljebb föl-fölbugyborékoló, aztán elhalkuló – gyöngyöző, boldog röptető kacagást. Honnan ez a ritkán tapasztalható, tiszta öröm?

A Nemes Nagy Ágnes jól összeválogatott verseiből-verseire fölépülő, ezekből kivirágzó Lila fecske-előadás megszületésének apropója a költő (a költőtől kikérte, kikérné magának) halálának 25. évfordulója. Ha egyáltalán kell különösebb, keresett alkalom ahhoz, hogy Nemes Nagy Ágnes gyerek/versvilága bábszínpadra kerüljön (Bors néni úgyis ott van, most már mindig). Persze, a Lila fecske után könnyen beszélünk Veres András dramaturgi-szerkesztői munkája és rendezése, a tervező és a színészek teljesítménye: igazi heuréka-élmény. A szövegekönyv két ciklus, minden bizonyosan A gondolj-rám-virág címmel Nemes Nagy Ágnes gyerekverseiből sok évvel ezelőtt összeállított kötet két ciklusa – Madarak, Gyerekek – verseiből válogat, plusz titokban belekerült a finoman indázó asszociációs láncba néhány Bors néni-passzus (nem is olyan kevés). Ha madarak és gyerekek, akkor rögtön Dosztojevszkij Miskin hercege. A félkegyelmű-regényben Miskint úgy csivitelik körül a gyerekek – akikkel mindig szót ért –, mint a madarak. A gyerekek



Jelenetek A zöldszakállú király előadásából: a díszlet – jól működő világmodell



Miskin számára: madarak. Messzire mutató metafora. Csak egy apró lépés, hogy elérjük a madarakkal beszélgető Szent Ferencet, akinek képe nem csak a madarak miatt tűnik át Miskin áttetszőségében nagyon bonyolult figuráján. Mindezt megemlíteni azért fontos, mert a Lila fecske-előadást – miközben szépen, szellemesen, játékosan váltanak folyton szerepet, funkciót benne a tárgyak – az első pillanattól áthatja valami különös ártatlanság, tisztaság, égi-földi harmónia, derű; hovatovább szakralitás. A tárgyakon túl lappangó szakralitás alapvetően nyilván a versek sajátja. A rendezés, a tervezés és a játék érdeme, hogy ezt a „komplex megfoghatatlanságot” képes érzékeltetni a puritán, stilizált-ságában konkrét, konkrétságában stilizált bábszínpadon. A heuréka-élmény mélyén az a fölismerés van, hogy de hát Nemes Nagy Ágnes költészete – és ebből a szempontból főleg nincs különbség gyerekvers és felnőttvers között – bábszínpadra termett. A kulcs: az objektív líra. Anélkül, hogy irodalomtudományi definíciók között próbálnánk eligazodni (nem is ez a dolgunk), idézzük Nemes Nagy Ágnes, aki a Kabdebó Lórántnak adott nagyinterjúban beszél arról, hogy miképpen talált rá – szemben az alanyi költészettel – az objektív lírára; és ő maga mit ért objektív lírán. (Az interjú Az élők mértana című NNÁ-kötetben is megjelent.) Az objektív líra ezek szerint „az első személynek a kiemelése a vers középpontjából”. Ez pedig azt jelenti, hogy „az a lírai én ezentúl másutt van. Sőt esetleg nincs is jelen”. Az első személy a vers középpontjában és az első személy kiemelése a vers középpontjából tulajdonképpen erőfeszítés nélkül párhuzamba állítható a színház és a bábszínház között alapvetően létező különbséggel. A Lila fecske-előadás mindenesetre ebben az értelemben az „objektív líra” csodálatos megnyilvánulása: az első személy – a színész – úgy engedi át a terepet, a középpontot a tárgyaknak, hogy észrevétlenül, elegánsan, nagy biztonsággal uralja valamennyit. Nemes Nagy Ágnes azt mondja, hogy ami a költészetben architektonikus, közel van hozzá, saját „objektív líra”-meghatározásában kiemeli „a fogható, látható, tapasztalható tárgyaknak és helyzeteknek” a fontosságát, különféle

„personák” (például *dramatis personae*) jelenlétét a versben.

Éppen innen, egy tökéletes minidramától indul a Lila fecske-előadás, amelynek a klasszikus értelmében véve története, cselekménye természetesen nincsen; és mégis van. A nyitóvers – a Madarak – a mesék mondhatni ősidóktól fogva létező alaphelyzetét vázolja föl: a hősnek kötelezően ki kell lépnie addigi világából, útra kell kelnie. Meg kell ismernie önmagát, próbákat kell kiállnia, fel kell fedeznie a világot. Íme: „Mennyi fényes, szép madár! / Nem tudod, hogy merre száll? / Honnan jönnek? / Nem tudom. / ... / merre mennek, megtudom, / és ha bírom, elmesélem.” Már ebben a nyitójelenetben megteremtődik az a tiszta és szép sokértelműség, amely az egész előadásnak sajátja. A színészek kintről érkeznek a Mesebolt-kamaraterembe: a nézőtér mellett húzódó, feketével borított védőkorklát – bábos paraván? – mögött kezdik el mondani, suttogni, csivitelni, ritmus és értelem lüktető, sziporkázó játékoságában a verset. Egyszer csak kibukkan a fejük az alkalmi paraván mögül – madarak az ágon, madarak a villanydróton –; innen, a közönség mellől, mellőlünk érkeznek meg aztán a játéktérbe: gyerekzsoba, játszótér – mindkettő és egyik sem. Szellős, architektonikus szerkezet, sokfunkciós váz, hintákkal, labdákkal, zugokkal, mélységekkel és magasságokkal. És élő zenével: a háttérben megbújik a zongora, akkor szól, amikor kell. Ha jobban megnézzük, a játéktér valahonnan távolról a középkori misztériumjátékok függőlegesen háromosztatú – mert a sértetlenül kerek világot leképező – szerkezetét őrzi. A pokol riadalma természetesen hiányzik, de megvan a fölfelé törekvő, ott óvatosan szétnéző ámulat – és bujkál itt-ott valami kimondhatatlan, álomszerű, mégis tapintható, megérezhető fájdalom-sejtellem is. A folyton változó, mégis egyben, egységben tartott funkcionalitást a versek és a képzelet képei és ritmusa szabályozzák. Mert a versek „konkrétsága” és „tárgyiassága” sohasem illusztratív vagy didaktikus: a gyermeki játékoságot mozgató „minden lehet minden” elve – és valami elementáris kíváncsiság, hétköznapi ámulat határozza meg az előadás működését. Így lehetséges, hogy a vidám színekben

pompázó filctölcsérek hol manósüvegként, hol kesztyűbáb-madárcsörként szolgálnak, a zápor a labda-dobok hasán kopog, a szobában álldogáló boldog lámpa („Mert a lámpák boldogok”) szerepét pedig maga Kovács Bálint játszhatja el: orra a gomb, tágra nyíló szeme a fény. A ritmus, a lüktetés a gyerekkersek egyik legfontosabb tényezője, beleértve az ismétlődést is. Az ismétlés azonban egy másik szövegszinten – főleg, ha színházról van szó – a komikum alapvető forrása: ez a réteg is gyönyörűen működik a szombathelyi előadásban.

A három színész együttműködése, összjátéka – amely az egyéni villanásokat is bőven megengedi – példászerűen pontos és szép; ahogy azt a Meseboltban megszokhattuk. Lehőcz Zsuzsa és Kovács Bálint mellett most először lépett itt színpadra – és tulajdonképpen közönség elé – a Kaposvári Egyetem színészhallgatója, Dér Mária. Egyrészt maximálisan megfelel a sokrétű – és számára szokatlan, ezidáig abszolút ismeretlen – feladatnak. Másrészt érdekes módon éppen az ő, tapasztalatlanságból eredő, alig-alig észrevehető, pici nehézsége mutatja meg, hogy mi mindenre képesek a szombathelyi társulat bábszínészei: a testükkel, a hangjukkal, a lényükkel, a tárgyakkal. A három álombeli, zenés-madaras jellemrajz egyszerűen telitalálat: Kovács Bálint a „tűzről pattant” tulipános fekete hattyú („mint a láng és mint a szén”), Dér Mária a fatörzshöz hasonlatos lap-pantyú („láttam, láttam”). Lehőcz Zsuzsa pedig imádnivaló, kacér kuplét (igen, vérbeli kuplét!) csinál a dalszövegnek ugyanolyan csodálatos Lila fecske-versből: („Április volt, április, én hagytam ott végül is”). Nincsenek véletlenek: Lator László mesélte egy rádiós emlékezésben, amelynek Albert Zsuzsa révén írásos nyoma is maradt, hogy Nemes Nagy Ágnesnek „volt egy gitárja, szeretett énekelni, sokszor én magam is vele énekeltem, mind a ketten gyerekkori emlékeinknek engedve, nagyon szerettünk szoltárokat énekelni, és sok minden mást is. Ágnes nagyszerűen tudta előadni a 20-as évek kupléit, slágerleit”. Hát tessék!

A madarak jönnek, a madarak elhussannak: a Lila fecske-misztérium úgy ér véget, ahogyan elkezdődött. És megint előlről. Addig is: velünk marad

a gyerekek bugyborékoló nevetése. Lángh Júlia számol be hasonló élményről Közel Afrikához című könyvében. Amikor a 90-es évek elején egy évre elszegődött óvónőnek a nigeri bozótfluba, Illélába, egyszer sebgyógyító varázsigének vetette be Weöres Sándor versét, hogy „*őszí éjjel izzik a galagonya, izzik a galagonya*”. A gyerekek pedig „*először lélegzet-visszafojtva hallgatták ezt a különös duruzsolást, aztán egycsapásra nevetni kezdtek, boldogan, felszabadultan (...)*”. És „*ettől kezdve minden sebfertőtlenítéshez igényelték a magyar varázsszavakat*”. Weöres is, Nemes Nagy Ágnes is (ráadásul mindketten „újholdasok”) azt tartotta, hogy minden kisgyerek költő. Mennyi fényes, szép madár! (Nemes Nagy Ágnes: *Lila fecske*. Rendező: Veres András, Tervező: Rumi Zsófia, Zene: Darvas Benedek és Ádám Rita, Mozgás: Fejes Kitty, Szereplők: Kovács Bálint, Lehőcz Zsuzsa, Dér Mária eh., Zenei közreműködő: Maronics Ferenc/Bak Orsolya. Bemutató: 2016. november 6.)

Mi van a hetvenhetedik szobában?

Kovács Géza éppen 25 évvel ezelőtt játszotta el a kecskeméti Círóka Bábszínház Rumi László-rendezésében a *Fehérlófia* címszerepét. A szombathelyi *Fehér Ló Fia*-bemutató előtt (az írásmód a szerzőtől, Galuska László Páltól ered) a Mesebolt igazgatója elmondta, hosszú ideje készül arra, hogy előadást rendezzen a magyar népmesekincs „*talán leggyönyörűbb és legösszetettebb darabjából*”. Most eljött az idő. Ahogy a szombathelyi bemutató ajánlója mondja: „*A Fehér Ló Fia ősmese. Nemcsak azért, mert mitikus alkotórészekből építkezik, hanem azért is, mert olyan archaikus tartalmak jelennek meg benne, amelyek az emberiség legfontosabb közös emlékeit, értékeit hordozzák. Mint minden mítosz, beszél a kiválasztottságról, a hősiességről, az erő és a gyengeség viszonyáról, a káosz és a rend közötti örök harcról, de még a tél és a nyár, élet és halál váltakozásáról is. Nagyon-nagyon régi és ismerős történet. Egy fontos alapérték szólal meg benne: a hűség. (...) Mindannyian megéljük azt az érzést, hogy valami elromlott a világunkban. Jó lenne megjavítani. (...)*”

Lehet, hogy túl sokat vállalt – már előzetesen –



Jelenetek a *Lila fecske* című előadásból.
Gyerekasztóban a világ – Rumi Zsófia játéktere.
A színen Lehőcz Zsuzsa, Kovács Bálint, Dér Mária



Trifusz Péter plakátja



A mitológikus anya



Világok harca – Orosz Csaba látványvilágában.

az egyébként 6 éven felülieknek, de a középiskolás korosztálynak is ajánlott előadás. Mert bár az ez év változatban létező Fehérlófia-történetben – amelynek szombathelyi változatát Galuska László Pál Arany László és Illyés Gyula mesegyűjtéseinek felhasználásával írta meg – mindaz potenciálisan természetesen tényleg benne van, amiről az ajánló beszél, az eredmény ismeretében megkockáztatható: a kevesebb talán mégis több volna. Pontosabban az volna az igazi, ha a (felőtt) néző maga hámozhatná ki ezeket a gondolati tartalmakat a működő előadásból. A gyerekközönségnek különben is a legtöbb, ami adható: a jól elmesélt történet. A „jól elmeséltségen” persze az adekvát színpadi működést kell érteni. Ha ez megvan, a többi „jön magától”: befogadás, értelmezés, érzékenység, megérintettség kérdése. Mindent összevetve muszáj kimondani: a kockázatos és nagyszabású vállalkozás – a szép részletek ellenére – felemás eredményt hozott a Meseboltban. A mese a maga teljességében, pontos alkotói értelmezettségében nem tud megszületni, megtörténni a színpadon. A dráma helyett jórészt – a drámai csomópontokon is – epikus narratívát, színházilag alá nem támasztott kijelentéseket kapunk. Például abban az érzékeny pillanatban, amikor Fanyűvő-Fehér Ló Fia a hűtlen barátoknak megbocsát, és ezt a gesztust a halál megtapasztalásával indokolja: *„Megbocsátok. Amikor lent hagytatok... Akkor nagyon haragudtam. Gyűlöltelek benneteket. De aztán meghaltam, tudod... És akkor valahogy vége lett mindennek... És már semmi sem maradt abból, ami rossz volt. (...).”* És mert ennek a vallomásnak a pillanataiban színházi értelemben voltaképpen semmi nem történik, a magyarázat a „levegőben” marad: inkább hátborzongató, mint hiteles. Arról nem beszélve, hogy ezen az úton tovább- (vagy a történetben inkább „visszafelé”) haladva értelmezhetetlenné válik a szombathelyi Fehér Ló Fia egy másik sarkalatos pontja: a mágikus-analogikus-mitikus gondolkodáson alapuló „meghaló, feltámadó isten” tematikájának-figurájának beemelése vagy legalábbis megsejtetése a keresztény mitológiát is megelőlegezi, de akkor mit kezdünk a Csillagok háborújához (de akár a görög mitológiához vagy

Freudhoz) is elvezető „én vagyok az apád”-slusszpoénnal? Hiszen ebben a Fehér Ló Fia-változatban a Sötétség Tizenégyfejű Sárkánya, az Aranyleány őrzője a végső összecsapás előtt színt vall, Fehér Ló Fia pedig levonja a mélyen emberi következtést: *„Félig fényből és félig sötétségből vagyok hát. És döntenem kell fény és sötétség között.”*

Fény és sötétség küzdelmében nagy szerepet játszik az előadásban a fények, színek testetlen, de világteremtő játéka. A Fehér Ló Fia díszletét-maszkjait-látványvilágát két szombathelyi alkotó: Oroszy Csaba festőművész, illetve a filmes (operatőr, rendező, fotós) Kaczmarski Ágnes tervezte. Mindketten a 2015/16-os évad végén bemutatott, problémafölvetésében a Fehér Ló Fiához hasonlítható *Töviskirály* című előadással (szerző: Galuska Pál László, rendező: Kovács Géza) debütáltak a Meseboltban. A Töviskirály-előadás jellegzetes tövismotívumai – finom jelzésként – mintha a Fehér Ló Fia világában vissza is köszönnének: Oroszy Csaba és Kaczmarski Ágnes nagy elhivatottsággal kezdték bábszínházi munkájukat. Az előadás hiányosságai részben mégis – nyilván kellő tervezői tapasztalat híján – a látvány működésében-működtetésében keresendők. Akkor is, ha a monstruózus, alaposan kidolgozott – és kizárólag a gazdag és gondosan megkomponált filmbejátszások-fényfestések által mozduló, mozdítható – díszlet híven követi a szerzői instrukciót: *„A kezdőkép olyan, mint Józsefváros atomtámadás után. (...) Leomlott ház, belátunk az emeletekre, a szobákba, a folyosókra. (...)”* Bár a minden ízében kidolgozott díszlet részletein elidőzik a szem – és a liffel összekapcsolt alvilág-felvilág metaforája is azonnal érthető –, a látvány összében-egészében kellőképpen nem segíti a történet alakítását, megértését, értelmezését; inkább valahogy rátelepszik a mesére. (A verbalitás, látvány és játék tökéletes – ezáltal új, „negyedik” minőséget teremtő – működésére példa a Lila fecske-előadás.) A Fehér Ló Fia maszkos játéka. A színészek korhoz csak az érzetek szintjén köthető „mesebeli” jelmezt és hozzá a vívósisakhoz hasonlóan használatos maszkot viselnek; többnyire futurisztikus-fantasztikus – vagy mitológikus –, az emberléptékűnél némileg nagyobb lények benyomását keltik. A legeltaláltabb,



Jelentek a *Fehér Ló Fia* című előadásból. Fotók: Trifusz Ádám



egymáshoz viszonyítva is harmonikus jelmez-maszk együttes az Anyóé (Fehér Ló Fia édesanyja), ráadásul Császár Erika egyszerre karcos és puha orgánuma – átéltséggel párosulva – szépen indítja útnak a mesét: mintha az idők mélyéből szólna, mégis itt van velünk. Ő az, aki feltárja – részben legalábbis – a hetvenhetedik szoba titkát: friss asszonyi kíváncsisága (mint Évái és Judité) révén támadt sötétség a földön; a fiára vár a feladat, hogy kiköszörülje a világ rendjén ejtett csorbát, visszaszerezze a fényt. Mindenesül telitalálat az alvilág (akár a Tótekből ismerős budi) bejáratát őrző Hétszűnyű Kaponyányi Monyók. Őt látva igazi értelmet kap a bábszínházi működés: ezt a trükkösen-talányosan-kígyómódra folyton méretet változtatni képes, gyerekszerű és ösöreg, sima, tárgyilagosan ironikus figurát Janicsk Péter kelti életre; minden értelemben belülről. Amit mozgásban-hangban művel, elismerésre méltó. Jó ötlet, hogy mindhárom megmentésre váró királylány maszkjában Gyurkovics Zsófia jelenik meg (ebben az évadban

szereződött a Mesebolthoz). Vasgyúró és Kőmorzsoló szerepében Kőműves Csongor és Takács Dániel is kitétek magukért, nem rajtuk múlt, hogy a botos bábokkal megvívott sárkányütközetek nem teremtik meg a kellő feszültséget. Fehér Ló Fia szerepében a nyakig láb Helvaci Ersan David kamaszos-friss hangja hallatszik (a Kaposvári Egyetem színészhallgatója, gyakorlati idejét tölti a Meseboltban).

A tapsrendnél aztán minden szereplő leveti a maszkját. Végigpásztázva az arcokon – különös tekintettel a címszereplő homlokába hulló csapzott tincsekre, a bogárszemében fölfénylő mosolyra – az a benyomásunk támad: kár, hogy csak most láthatjuk őket.

(Galuska László Pál: *Fehér Ló Fia*. Rendező: Kovács Géza. Tervező: Oroszy Csaba. Filmbejátszás: Kaczmarski Ágnes. Zene: Lázár Zsigmond. Dramaturg: Dobák Lívia. Szereplők: Császár Erika, Gyurkovics Zsófia, Kőműves Csongor, Takács Dániel, Janicsk Péter mv., Helvaci Ersan David eh. Bemutató: 2016. november 27-én.)

HALF LIGHT, HALF DARKNESS

Szombathely's Mesebolt Puppet Theater, directed by Géza Kovács, is one of the best in Hungary. Its performances are characterized by the ensemble's search for a diversity of approaches, high quality, new directions and – more often than not – risk. These characteristics are displayed in three pieces from their 2016/17 autumn program: King Greenbeard, Purple Goat and Son of the White Mare. These pieces are not only intended for children, and in all three, the woman's point of view is key. In King Greenbeard, the smart queen delicately questions and undermines the male-centered view of the world found so often in traditional folk tales. In the wonderful playfulness of The Purple Goat, the girls in bibbed shorts sometimes tease the one lone boy. This type of teasing is immediately registered by the 4-5-year-old girls in the audience and join in. In Mesebolt's version of Son of the White Mare, the hero's mother commits a mortal sin; she releases dragons which swallow all the light of the world.



Heinrich von Kleist (1777–1811)



A Kleist Múzeum, Frankfurt

Guth Holda

GONDOLATOK A MARIONETTSZÍNHÁZRÓL

Heinrich von Kleist értekezése *A marionettszínházról* a szerző által szerkesztett és kiadott *Berliner Abendblättern* hasábjain jelent meg 1810. december 12. és 15. között, négy részben. Az első publikáció kapcsán – a szokatlan témaválasztás miatt néhány spontán visszatetszést kifejezésre juttató megnyilvánulástól eltekintve – figyelemre méltó reakció alig maradt fenn. Egyetlen kivételt E. T. A. Hoffmann megjegyzése képez, melyet egy levélben közölt Hitzignek 1812. július 1-jén: „a marionettszínházról szóló tanulmány igencsak kiemelkedik”.¹ Bár négy évtizeddel később egy újranyomásnak köszönhetően szélesebb befogadóréteng számára is elérhetővé vált, a 19. század folyamán – néhány szóványos megnyilatkozást leszámítva – nem méltatták különösebb figyelemre.² A szöveg recepciója szempontjából a 20. század eleje hozott fordulatot, amikor Kayka (1906) és Hellmann (1911) az írást Kleist esztétikájának és költői önértelmezésének alapszövegeként interpretálták. Ezt követően az értekezést az életműben elfoglalt kiemelt szerepének megfelelően kutatták és kanonizálták, a kortárs diskurzusban pedig különösen gyakran szerepel az elemzett művek között. Alig található olyan elem a szövegben, mely ne szolgáltatott volna alapötés és viták számára. A szöveg témájának, komolyságának, színpadtechnikai, fizikai, vallási, genderorientált vagy történetfilozófiai implikációinak kérdésfeltevései kapcsán nem alakult ki konszenzus a kutatás terén. Műfaji besorolása a kutatók számára szintén mind a mai napig sok fejtörést okoz, nehezen meghatározható ugyanis, hogy filozófiai eszmecseréről, tanulmányról, példázatról,

elbeszélésről, szatíráról vagy csevegésről van-e szó.³ A szöveg védjegyének tekinthető, hogy mindenfajta kategoriális műfaj-besorolási kísérletnek ellenáll, köszönhetően a dialogikus alapszerkezetnek is, mely az írást Platón dialógusaival rokonítja, valamint a narratív, reflexív és fikcionális elemeknek, melyeket egyesít magában.⁴ A marionett báb mint hasonlat szintén Platón nevéhez köthető.

*Képzeld el a következőképpen. Tegyük fel, hogy mi, élőlények, valamennyien isten alkotta bábok vagyunk, akár csak játékszerű az istenek számára, akár komoly céllal; ezt sohasem fogjuk megtudni, annyit azonban észlelünk, hogy a bennünk lakozó szenvedélyek mint valami fonalak vagy zsinórok rángatnak bennünket, és ellentétes természetük folytán egymással ellentétes cselekvések felé húzgálnak, s ezen dől el erény és bűn. Mert a történetünk úgy folytatódik, hogy a vonzások közül mindig egyet kell követnünk, s attól soha el nem szakadva ellene kell szegülnünk a többi fonal húzásának – ez az egy vonzás pedig a józan megfontolás arany, szent vezetése, melyet a város közös törvényének neveznek; a többi fonal merev, vasból való, ez ellenben lágy, minthogy aranyból van, a többiek pedig mindenféle változatot mutatnak fel. S mint-hogy a megfontolás szép ugyan, de szelíd és nem erőszakos, az ő vezetésének segítő társakra van szüksége, ezért mindig össze kell fognunk ezzel a legszebb vezetővel, a törvénnyel, hogy az arany alkotórész legyőzhesse bennünk a többit. Ezzel az erényről szóló mítoszunknak, mely bábokat faragott belőlünk, szerencsésen a végére értünk.*⁵ (Törvények, 644e–645a)

1 „sehr sticht hervor der Aufsatz über Marionettentheater”. In: E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller u. Friedrich Schnapp. I. Bd. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. München 1967. Zitírt nach Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Ingo Breuer. Stuttgart, Weimar, 2009. p. 152.

2 Kleist-Handbuch, p. 152.

3 Kleist-Handbuch, p. 152.

4 Kleist-Handbuch, p. 152.

5 Törvények (644d – 645 a). In: Platón összes művei kommentárokkal. Törvények. Kövendi Dénes fordítását átdolg. Bolonyai Gábor, szerk. Miklós Tamás, Budapest, 2008. p. 46-47.

Platón dialógusában az athéni olyan erőkről beszél, melyek egymás ellen hatva bennünket ellentétes cselekvésekre készítetnek (644e) Éppen ezeknek a cselekvésre ösztönző erőknél a sokfélesége miatt jelenik meg az ember marionettként, amit a különböző drótok különböző irányba rángatnak. Ahogy a bábuk drótokon és zsinórokon keresztül gyakran ellentétes hatások által vezetettnek, ugyanúgy függ az ember szenvedélyei mozgatórugójától. Mindazonáltal lehetősége nyílik „a józan megfontolás arany, szent vezetés[ének]” követésére, ami alatt Platón az állam törvényt érti.⁶ Míg a szenvedélyek merev vasból készült drótokként hatnak, addig az értelem az arany nemes hajlékonyságával irányít. Mivel az arany cselekvésirányítása szelídebb a szenvedélyek merev erőihez viszonyítva, szüksége van támogatásra. Segítőkként az istenek lépnek fel, tehát egy „felsőbb” közreműködés elengedhetetlen ahhoz, hogy az egymás ellen ható erőket egyensúlyban tartsa. A biztonságot, hogy az ember minden helyzetben helyesen cselekedjen, úgyszólván az isteni támogatásnak köszönheti a jó törvények által, melyeken marionettként függ.⁷ Ha az ember az istenek marionettje, ez mindenekelőtt az ő segítőkéz irányításukra hívja fel a figyelmet, amiből az egyes polgárok közvetve a törvényadás által részesülnek. Ilyen módon vezéreltetettek lenni a legjobb az ember számára, amint azt az athéni egy későbbi részben kifejti: „Természettől fogva az istenség az, aki boldogító buzgalomra méltó; az ember azonban – mint már mondtuk is

előbb – csak játékszer az isten kezében, és ez a legjobb az egész emberi életben. Ehhez a helyzethez alkalmazkodva, életünket mindvégig azzal kell töltenünk, hogy mi, emberek, férfiak és nők, a legszebb játékokat játsszuk; épp ellenkezőleg gondolkozva, mint manapság.” (803c)⁸

Kleistnél az ember egy hanyóródó, tájékozódását vesztett, eltévelyedésre hajlamos lényként jelenik meg, mivel – amint azt 1801. március 22-én menyasszonyához, Wilhelmine von Zengéhez írt berlini levelében kifejti⁹ – „[N]em tudjuk eldönteni, hogy amit igazságnak nevezünk, az igazán az igazság-e, vagy csak annak látszik előttünk”.¹⁰ Minden gondolat, mely a halál utáni állandóra, változatlanra, minden erőfeszítés, mely egy bennünket a sírba is követő tulajdon megszerzésére irányul, hiábavaló.¹¹ Csak az álomban, a tudatalattiban, a személy bensőjében uralkodik önazonosság és bizonyosság, egyébként az ember a csalás és a zavarodottság állapotában él.¹² Nem véletlenül fejt ki Kleist *A marionettszínházról* című esszéjében a Rousseau által befolyásolt korabeli romantikus mintához kapcsolódva a második bűnbeesés mitológiáját, mely szerint „ismét ennünk kellene a tudás fájáról, hogy a bűntelenség állapotába visszaessünk”.¹³ Ez a kijelentés részben persze Schiller *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* (1790) című előadásának óvatos helyesbítéseként is olvasható, melyben a Kleist által nagyra értékelt drámaíró az első bűnbeesést mint az emberiség legszerencsésebb és

6 Rüdiger Bubner: Philosophisches über Marionetten. In: Klb (1980), p. 76.

7 Bubner, p. 76.

8 Törvények (803c). In: Platón összes művei kommentárokkal. Törvények. Kövendi Dénes fordítását átdolg. Bolonyai Gábor, szerk. Miklós Tamás, Budapest, 2008. p. 264. Vgl. Damir Barbarić (Hrsg.): Platon über das Gute und die Gerechtigkeit – Plato on Goodness and Justice. Königshausen u. Neumann, Auflage: 1., 2005. In: https://books.google.hu/books?id=aZhFZah_C_wC&pg=PA93&lpg=PA93&dq=platon,+marionette&source=bl&ots=sYdx_vfVtP&sig=BDKC9IIT6HUApuBFHP03c1zXQnI&hl=hu&sa=X&ei=BZxYVcykMPWYwP0miGQCQ&ved=0CB8Q6AE-wAA#v=onepage&q=platon%2C%20marionette&f=false (Letöltés: 2015. 05. 10.)

9 Heinrich von Kleist: Levelek. Kiad. gond. és jegyz. kész. Földényi F. László, Pécs, 2000.

10 Heinrich von Kleist: Levelek. Kiad. gond. és jegyz. kész. Földényi F. László, Pécs, 2000. p. 163. Vgl. Walter Hinderer: »Das seltsame Zeichen der Zeit«: Einführende Bemerkungen zu Heinrich von Kleist. In: Kleists Dramen: Neue Interpretationen. Hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart, 1981. p. 9.

11 „[...] az igazság, amit e földön begyűjtünk, a halál után többé nem az – és minden igyekezetünk, hogy olyasmire tegyünk szert, ami a sírba is követ minket, hiábavaló –”. In: Heinrich von Kleist: Levelek. Kiad. gond. és jegyz. kész. Földényi F. László, Pécs, 2000. p. 163.

12 Hinderer, p. 11.

13 Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*. Ford. Petra-Szabó Gizella. In: Heinrich von Kleist: Esszék, anekdoták, költemények. Pécs, 2001. p. 192.

14 „die glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte”. In: Friedrich Schiller: *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde. Übergang des Menschen zur Freiheit und Humanität*. In: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke. Vermischte Schriften*. Bd. 10. Berlin, 2005. p. 316.

Woldemar Friedrich:
Goethe kisfiúként – a bábjáték varázsában



legnagyobb eseményét dicsőíti.¹⁴ Ekkor adott ugyanis az ember először tanúbizonyságot „öntevékenységéről” („Selbstthätigkeit”) és értelmének autonómiájáról. A romantikusok ezzel szemben, Tiecknek a *Der blonde Eckbert*ben szereplő hőshöz hasonlóan, úgy vélték, „szerencsétlenség az ember számára, ha értelmüket csak azért kapják, hogy a lelkük ártatlanságát elveszítsék”.¹⁵ Míg Schiller az emberi értelem alapján reménykedik egy második útban, az ártatlanság állapotába való visszatérés lehetőségében, addig Kleist – legalábbis 1801 óta – nem osztja ezt az emberi megismerő képességbe vetett optimista hitet.

*Úgy látszik, én is a balgaság azon áldozatai közé sorolódom, akik, nem kevesen, a kanti filozófia lelkiismeretét terhelik. Viszolygom ettől a társaságtól, és mégsem tudok szabadulni a kötelekeiből. A gondolat, hogy ideleln az igazságról semmit, az égvilágon semmit nem tudunk, hogy az, amit itt igazságnak nevezünk, azt a halál után egészen másként hívják, és hogy következképpen minden igyekezetünk, hogy olyasmire tegyünk szert, ami a sírba is követ minket, hiábavaló és terméketlen, e gondolat lelkem szentségében megrendített – Odaveszett az egyedüli és legfőbb célom, és nincsen helyette másik.*¹⁶

Az idézet az igazság megragadásának reménytelenségét és Kleist emberi megismerésbe vetett hitének megingását tükrözi. Az emberi elme számára csak a látszat hozzáférhető, de ez a szemfényvesztő, kiegyensúlyozott látszatlág bármikor könnyen felborítható az ész kompetenciáján kívüli hatalmak által.¹⁷ Kleist ezért úgyszólván át szeretné

küldeni az emberi tudatot „a végtelenen keresztül”, hogy Wieland kifejezésével élve, ismét visszanyerje a gráciát.¹⁸ Tudja ugyanakkor, hogy ez az állapot „abban az emberalakban jelenik meg a legisztáiban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben”.¹⁹ A kleisti elbeszélés – mely 1801-ben, a Kant-krisis évében játszódik – a marionettbábút állítja az ember elé példaként, és azzal a paradox állítással zárul, miszerint a tudattal egyáltalán nem rendelkező bábú grácia tekintetében az Istennek lenne egyenlő.

Kleist ezen rövid, párbeszédes formában megírt prózakölteményében a marionettek gráciáját hallhatja dicséni az olvasó, melyek alakja a bensőjükben lévő súlyponton keresztül irányítható. Az egyes szám első személyben megszólaló szerző

15 „es ist ein Unglück für den Menschen, daß er seinen Verstand nur darum bekommt, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren”. In: Ludwig Tieck: *Der blonde Eckbert*. In: Ludwig Tiecks ausgewählte Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Georg Witkowski. Bd. 1. Leipzig, 1903. p. 81. Vgl. Hinderer, p. 11.

16 Levél Ulrike von Kleistnek, Berlin, 1801. március 23. In: Heinrich von Kleist: *Levelek*. Kiad. gond. és jegyz. kész. Földényi F. László, Pécs, 2000. p. 165-166. Vgl. Horváth Géza: *A tudat zsákutcája*. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból. Budapest, 2007.

17 Horváth Géza: *A tudat zsákutcája*, p. 57.

18 Hinderer, p. 11.

19 Kleist: *A marionettszínházról*, p. 192.



August Ohm:
Kleist marionettszínháza

lelkének az útja, mely útra [...] sehogy másként nem találhat rá a gépész, csak úgy, ha belehelyezi magát a marionett súlypontjába, más szóval, ha *táncol*.²² A marionett esetében a bábut mozgató, beleélő tehetséggel rendelkező „masiniszta” irányítása közvetlenül megteremti a lélek és a mozgás súlypontja közötti egyenes utat, az embernél viszont ez az út megtörik, mert „az emberi lélek titokzatos mozgatóerejét mint rendező elvet megzavarja az értelem”.²³

Az ember, mióta evett a tudás fájának gyümölcséből, elveszítette a paradicsomot és a gráciát, mert a reflexió és a tudat ellopta az ártatlanságát, szét-törte mozgásának kecsességét és báját, helyébe viszont belépett a szenvedés, megjelentek a végzetszerű mozgászavarok,²⁴ „az éden le van lakatolva és mögöttünk ott a kerub; körbe kell hát kerülünk a világot, hátha találunk egy kiskaput”.²⁵ Csak a végtelenen keresztülhaladva tudja a megismerés az eredeti harmóniát visszanyerni, a végtelen tudatnál ismét megjelenik a grácia, mely a tudattalan állapotban is jelen volt. Az embernek istenné kell válnia ahhoz, hogy egy magasabb szinten visszanyerje az ártatlanságát, amit emberként elveszített. Ez azonban az „utolsó fejezet” lesz a „világ történetének”.²⁶

A marionettszínházzal Kleist a romantikus ideológia fő áramvonalába kapcsolódik be. A marionettlét és az emberlét kérdésével foglalkozik Rilke is az 1907-ben alkotott *Marionetten – Theater* című alkotásában. A marionettek lényegüket tekintve ebben az írásban is tökéletesként jelennek meg. A bábu teljessége erőteljes kifejezésekben kerül szembeállításra az emberi tökéletlenséggel a *Duinoi elégiák* közül A *negyedik*

20 Horváth Géza: A tudat zsákutcája, p. 57-58.

21 Kleist: A marionettszínházról, p. 186.

22 Kleist: A marionettszínházról, p. 187.

23 Horváth Géza: A tudat zsákutcája, p. 58.

24 Hanna Hellmann: Über das Marionettentheater. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin 1967, p. 17-31.

25 Kleist: A marionettszínházról, p. 189.

26 Kleist: A marionettszínházról, p. 192.

Rainer Maria Rilke
(1875–1926.)



elégiaiban. Míg az ember egy félig telt maszkként jelenik meg, addig a bábu telt és teljes: „Nem kellenek e féligteli maszkok, / inkább a bábu. Az telt. El fogom / tűrni az irhát és a drótot és / bamba arcát. Itt. Előtte vagyok.”²⁷ Amikor Rilke elégiajában félig telt maszkokról szól, a felszín manipulált igazságára utal. Az ember maszkokat hord, valódi arcát már nem mutatja meg, talán már nem is rendelkezik vele, a felszín alatt nincs semmi. Az emberek identitása egyfajta maszk-identitássá vált. Ez a metafora az emberi létezést és egzisztenciát mint csaló látszatot tünteti fel, a folyton maszkot viselő embereket pedig másodrangú színészekként, akik az életet színpadnak tekintik, ahol az igazságot a maszkírozott látszat szemfényvesztésével helyettesítik.²⁸ A világ manipulációja azonban elkerülhetetlenül öncsaláshoz vezet.

A tartalom nélküli, félig telt maszkokkal a telt és teljes bábok állnak szemben, melyeknek nincs szükségük csalási manőverekre, önmagukat adják. Ők is színpadon lépnek fel, amely az emberek szívében található. A bábszínház színpada és az emberi színház színpada között az a különbség, hogy a bábszínházban nem lehetséges öncsalás. A bábu mindig csak az, amit tesz, Heidegger terminus technicusával élve a báb *eigentlich* (tulajdonképpen) és az ember *uneigentlich*. A marionettek élettelenységük ellenére szabadabbak az embereknél, egy külső erő mozgatja őket, nem rendelkeznek tudattal, csak

azt az erőt követik, ami őket a levegőben tartja, szabadok a nehézségi erőtől.²⁹

A folyton maszkot viselő emberektől eltérően a marionettek nem tettetik magukat, lényegük a leplezetlenség. A görög *igazság* (*alétheia*) kifejezés valami 'rejtett dolog felfedését' jelenti (*a-letheia*, azaz 'felfedett, megmutatkozott'), így ebben az értelemben Rilke bábjai valamilyen módon az igazság hordozóiként jelennek meg.³⁰ Ez eredetileg az ember feladata és küldetése. De – amint Pilátusban is – felmerülhet a kérdés: „Micsoda az igazság?”³¹ Jézus azt mondta: „Én vagyok az út, az igazság és az élet; senki sem mehet az Atyához, hanemha én általam.”³² Más helyen így fogalmazott: „Szenteld meg őket a te igazságoddal: A te igéd igazság.”³³

27 „Ich will nicht diese halbgefüllten Masken, / lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will / den Balg aushalten und den Draht und ihr / Gesicht Aussehn. Hier. Ich bin davor.” (ford. Rónay György) In: http://www.magyarulbabelben.net/works/de/Rilke,_Rainer_Maria-1875/Duineser_Elegien_-_Die_Vierte_Elegie/hu/9951-Duin%C3%B3i_El%C3%A9gia%C3%A1k_-_A_negyedik_el%C3%A9gia (2015. 05. 15.) Vgl. „Nem kell a sok félig telt álarc, / inkább a bábszínház, valósággal telített. / Jobban tűröm a círa bábruhát / és drótokat és pingált arcokat. / Hát itt vagyok, nos, lássuk.” In: Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien. Duinói elégiai. Magyarra átültették Pintér Gábor György és Pintérmé Léederer Vera. Budapest, 2003, p. 42-43. Vgl. A témával kapcsolatban érdemes Edward Gordon Craig *Über-Marionett* című írását is vizsgálat tárgyává tenni.

28 Lajos Mitnyán: „Offen wie beim Erwachen mitten aus einem Traum”. Eine Auslegung des Marionetten-Theaters von Rainer Maria Rilke. In: Marionetten und Automaten. Beiträge des Symposiums ungarischer Nachwuchsgermanisten. Hrsg. v. Annamária Gyurácz, Judit Szabó. Szeged, 2008, p. 88.

29 Lajos Mitnyán, p. 88, 89, 100.

30 Lajos Mitnyán, p. 100.

31 János 18: 38. In: Szent Biblia, azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás. Magyar nyelvre ford. Károli Gáspár, Budapest, 1988.

32 János 14: 6

33 János 17: 17

Szintén János evangéliumában olvassuk, hogy „az ige testté lett és lakozék mi közöttünk (és láttuk az ő dicsőségét, mint az Atya egyszülöttjének dicsőségét), aki teljes vala kegyelemmel és igazsággal”.³⁴ Krisztus, a testté lett ige földi eljövételének célja pedig éppen a bűnbeesés következményeinek felszámolása volt: „Mert azt, aki bűnt nem ismert, bűnné tette értünk, hogy mi Isten igazsága legyünk ő benne.”³⁵

A bűntelenség állapotába való visszakerülés útja központi kérdésként jelenik meg Kleist esszéjében is: „Akkor hát, kérdeztem szórakozottan, ismét en-nünk kellene a tudás fájáról, hogy a bűntelenség állapotába visszaessünk? Hát igen, mondta C... úr, ez lesz az utolsó fejezete a világ történetének.”³⁶ Az újra elnyert grácia és a „végtelen tudat” kérdésével kapcsolatos állásfoglalások nem hiányoznak a Kleist-kutatás palettájáról, az idézett állítás el-lentmondásokkal teli komplexitásáról ugyanakkor kevés szó esik. Tanulmányomban ezen összetett kérdéskör értelmezésének egy aspektusát, egy inter-pretálási lehetőségét szeretném kifejteni a Biblia által közvetített világgép és szövegek által, hiszen maga az alapmotívum is a Bibliából származik.

A marionett – ember relációban a hasonlóság és az összehasonlítás alapját mindkettő teremtményi mivolta képezi. A Biblia állítása szerint az ember az Isten képére és hasonlatosságára lett teremtvé. A képmás Isten és ember viszonyában azt jelenti, hogy az ember a Teremtőjének képe, lenyomata, másolata a látható világban, az Istennel való közösségre, a Tőle való függőségre lett rendelve eredendően. Az ember szintén saját képére és hasonlatosságára teremtette meg a marionetteket. Mindkét alkotás a teremtés aktusából és teremtményi mivoltából adódóan függ a teremtőtől, ahogyan a bábos kezében függ a marionett. Kettejük között a különbség abban rejlik, hogy Isten a saját szellemét lehelte az elkészült agyagfigurába,

mely ezáltal élő lélekke vált, s már a bűnbeesés előtt is rendelkezett öntudattal, hiszen megkülönböztette magát az állatvilágtól, amikor nevet adott nekik. Megkülönböztette magát Istentől is, akivel személyes kapcsolatban állt, valamint Éva megpillantásakor is felismerte, hogy bár csontjából való csont és testéből való test, mégis tőle külön álló, saját öntudattal rendelkező lény. A Teremtő szabad választási képességgel is felruházta teremtményét, ami lehetővé tette, hogy ne robotként vagy automataként, hanem szabad döntése alapján töltsen be isteni rendeltetését. A szabad akarat ugyanakkor lehetőséget biztosított arra is, hogy az istenképűség eredeti tartalmától elszakadva szembeforduljon alkotójával. Ez meg is történt az első emberpár esetében az Édenben. A bűnbeeséskor a valódi bűn abban rejtett, hogy Istentől elszakadva, tőle függetlenül akartak olyanokká válni, mint Isten. Így a súlypontjuk, mely korábban a feltétlen hiten és bizalmon keresztül a Mindenhatóban volt, önmagukba került át. A hit bibliai fogalmát kifejező héber *emuná* egy olyan szilárd alapra való ráépítkezést, rátámaszkodást jelent, ami megtart. Ez a rátámaszkodás az emberi személyiség központi részével, a szívvel történik. Az *emuná* kifejezés jelent továbbá dajkálást is, ugyanis a hit egyfajta gyermeki bizalom, megnyugvás az apa karjaiban, mely nem ejt le.³⁷ A bűnbeeséskor innen szakította ki magát az első emberpár, amivel jogi értelemben meg is károsították Istent. A bűnt ugyanis az ókori zsidóságban rendkívül árnyaltan kezelték, erre utal a héber nyelv gazdag kifejezésmódja is, mellyel a bűnt, a bűnösség állapotát és különböző aspektusait ragadják meg. Közülük két olyan kifejezés fordul elő (*ávár, pesa*), mely a bűn kérdését jogi értelemben közelíti meg. A jó és a rossz közötti határ, illetve választóvonal átlépése törvényszegésnek minősül, és feltételezi, hogy a világ rendjét bizonyos törvények szerint irányítják és szabályozzák.³⁸ Mint Isten teremtményei,

34 János 1: 14

35 II. Korinthus 5: 21

36 Heinrich von Kleist: A marionettszínházról, p. 192.

37 Finta Szilvia: Hit: az igazi szenvedély. Értelem és nyilatkozattétel az európai hagyományban. In: Hetek, XIX. évfolyam 8. szám. In: http://www.hetek.hu/hit_es_ertekek/201502/hit_az_igazi_szenvedely (Letöltés ideje: 2015. 05. 15.)

38 Flaisz Endre: Bűn és bűnhődés. In: Új Exodus. Teológiai és hitéleti folyóirat, XV. évfolyam, 1. szám. In: http://www.ujexodus.hu/tanulmany/bun_es_bunhodes (Letöltés ideje: 2016. 06. 03.)

az emberpár a Mindenható tulajdonát képezték, az első parancsolattal pedig megtörtént a szerződéskötés közöttük. Kizárólag a megállapodásuk keretein belül biztosította számukra a Teremtő az életet. A szerződésszegéssel, a jó és gonosz hátramezsgyéjének áthágásával viszont már a Gonosz is jogot formálhatott Ádám és Éva életére. A Biblia alapján továbbra is függő lények maradtak, csak egy negatív hatalom, az Isten ellenségének a kezébe és uralma alá kerültek: „Titeket is megelevenített, akik holtak valótok a ti vétkeitek és bűneitek miatt, Melyekben jártatok egykor e világ folyása szerint, a levegőbeli hatalmasság fejedelme szerint, ama lélek szerint, mely most az engedetlenség fiaiban munkálkodik; Akik között forgolódtunk egykor mi is mindnyájan a mi testünk kívánságaiban, cselekedvén a testnek és a gondolatoknak akarátját, és természet szerint haragnak fiai valánk, mint egyebek is”.³⁹

A kleisti elbeszélésben említett, a világot hátulról megkerülő út és kiskapu helyett a Biblia a megváltás útját kínálja fel. Az ember azonban a tudás fájáról való újabb szakítás szimbolikus cselekedetében a megváltást figyelmen kívül hagyva, a Teremtőtől függetlenül tör isteni pozícióra, megismételve ezáltal a bűnbeesést. Így az ember nemhogy nem revideálja a bűnbeesést és következményeit, de még el is mélyíti azt, s ez a fajta tudatos lázadás és kevélység valóban a világ utolsó fejezeteként ábrázolódik a Jelenések könyvében.

A marionett gráciáját azért tudja megőrizni, mert nem lázad fel alkotójával szemben, reflektál saját jelölő funkciójára és teremtett mivoltára, nem függetleníti és nem szakítja ki magát az őt fenntartó kézből:⁴⁰ „Mily együgyűek vagytok! Avagy a fazekas olyan, mint az agyag, hogy így szóljon a csinálmány

csinálójának: Nem csinált engem! és az alkotmány ezt mondja alkotójának: Értelmetlen! [...] Jaj annak, aki alkotójával perbe száll, holott cserép a föld többi cserepeivel! Vajjon mondja-é az agyag alkotójának: Mit csinálsz? és csinálmányod ezt: Nincsenek kezei?”⁴¹ Ha a bábót fenntartó kötél elszakad, a báb és az alkotója közötti kapcsolat megszűnik, a kapcsolat helyreállításáért a marionettet létrehozó személy tud aktívan és hatékonyan fellépni. Ezt tette a Teremtő a Fiának elküldése által, amit az ember alázatosan elfogadva visszakérülhet a bűntelenség állapotába. Ezzel szemben Kleist egy veszélyes receptet kínál *A marionettszínházról* című írásában.⁴²

Kleistnél ugyanis nemcsak a naivitás és a grácia öntudat általi elvesztéséről van szó, hanem egy olyan alkalmazható receptről, illetve formuláról, amely ezt a veszteséget leküzdi. Vajon mit értett a „végtelenen való áthaladás” alatt matematikai példájában?

*De mint ahogy a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik: ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egy időben abban az emberalakban jelenik meg a legisztabban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben.*⁴³

Ebben az összefüggésben a tudás fájáról való ismételt szakítás átértelmeződik, amennyiben az az első emberpár halálát okozta, s így egyben a halál fája is volt.⁴⁴ Kleistet teljesen hatalmába kerítette az a nézet, hogy a halálon – „egyen a millió halál közül, amit már meghaltunk” – való átkelést, „az

39 Efézus 2: 1-3.

40 Hasonló problémát és kérdéskört dolgoz fel a *The Marionette and the Mirror* című rövidfilm, melynek zenéjét Zoë Keating *Updraught* és Stravinsky *Rite of Spring (Adoration of Earth)* című darabjai képezik. A film alatt Octavio Paz *A Tree Within* című verse hallható, egyéb emberi hangok kíséretében. A verset Eliot Wienberger ültette át angolra: *A tree grew inside my head. / A tree grew in. / Its roots are veins, its branches nerves, / thoughts its tangled foliage. / Your glance sets it on fire, / and its fruits of shade / are blood oranges / and pomegranates of flame. / Day breaks / in the body's night. / There, within, inside my head, / the tree speaks. / Come closer – can you hear it?* In: <https://vimeo.com/67676652> (Letöltés ideje: 2015. 09. 25.)

41 Ézsaiás 29: 16, 45: 9

42 Helmut Sembdner: Nachwort. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967, p. 225.

43 Kleist: *A marionettszínházról*, p. 192.

44 Vgl. Helmut Sembdner: Nachwort. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967, p. 225.

egyik szobából a másikba” való átmenetelt követően, sértetlenül tér magához, amint arról Rühle von Liliensternnek írt 1806-os levele is tanúskodik.⁴⁵ Ennek ismeretében válik érthetővé búcsúlevelének túlradó lelkesedése is halála előtt. Hálát ad, hogy a legdicsőségesebb és legörömtelibb halállal díjazza lsten, s azt kívánja legdrágább barátnőjének, Marie von Kleistnek, hogy a lehető leghamarabb szólítsa el lsten oda, ahol mindannyian, az angyalok szeretetével, egymást keblükre szoríthatják.⁴⁶ Több romantikus költő – hasonlóan Kleisthez – nem talált értelmet az életben, és vágyai beteljesedését a halálban remélte megtalálni. Novalisnál a halál az élet „magasabb” nyilatkoztatásaként jelenik meg s tulajdonképpen az élet van a halálért.⁴⁷ Ludwig Tieck *Die sieben Weiber des Blaubart* című művében kifejti, hogy „amit életnek nevezünk, az a halál utáni vágy, amire belül törekszünk, s ami után titkon vágyunk”.⁴⁸ A szerző az öngyilkosságot a legtermészetesebb tettek tartotta: „Magamat megölni számomra minden emberi cselekedet közül a legtermészetesebb lenne

... Éppen azért, mert nem tudom, hova megyek, vajon megyek-e, vagy egy »hova« létezik-e, olyan csábító ez a tett”.⁴⁹ Schlegel szintén azt hangoztatta, hogy „sohasem joggal szabad akarattól meghalni, de gyakran tisztességtelen tovább élni”.⁵⁰ Egy olyan emberideál volt a fenti idézetek alapján kibontakozóban, mely képes a „saját testétől elválasztani magát, ha ezt jónak tartja”, ezáltal valóban élettelen, tudattal nem rendelkező bábbá alakulva.⁵¹ A magát isteni pozícióba helyező ember élet és halál urává akart válni, és a bűntelenség állapotát a halálon keresztül áthaladva úgy próbálta elérni, hogy ismét szakított a tudás fájáról: a halál fájáról.

Tanulmányomban Heinrich von Kleist és Rilke művein keresztül szerettem volna bemutatni, hogy a marionettbábuk filozofikus értelmezése az embert önmaga megismeréséhez, a világban betöltött szerepéhez és helyéhez is közelebb viszi. A bábszínház és a bábokat irányító személyek bennünket, a teremtő és a teremtett lény viszonyát, valamint a minket körülvevő világot képezik le.

45 Komm, laß uns etwas Gutes thun, und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind, und noch sterben werden. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen. Sieh, die Welt kommt mir vor, wie eingeschachtelt; das kleine ist dem großen ähnlich. So wie der Schlaf, in dem wir uns erholen, etwa ein Viertel oder Drittel der Zeit dauert, da wir uns, im Wachen, ermüden, so wird, denke ich, der Tod, und aus einem ähnlichen Grunde, ein Viertel oder Drittel des Lebens dauern. Und grade so lange braucht ein menschlicher Körper, zu verwesen. Und vielleicht giebt es für eine ganze Gruppe von Leben noch einen eignen Tod, wie hier für eine Gruppe von Durchwachungen (Tagen) einen. In: Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, den 31. August 1806, Königsberg In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München, Frankfurt am Main, 2010. p. 854-855. Vgl. Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München, 1961. In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-7043/8> (Letöltés ideje: 2015. 05. 17)

46 Meine liebste Marie, wen Du wüßtest wie der Tod und die Liebe sich abwechseln, um diese letzten Augenblicke meines Lebens mit Blumen, himlischen und irdischen zu bekränzen, gewiß Du würdest mich gern sterben lassen. Ach, ich versichre Dich, ich bin ganz seelig. Morgens und abends knie ich nieder, was ich nie gekonnt habe, und bete zu Gott; ich kan ihm mein Leben das allerqualvollste daß je ein Mensch geführt hat jezo dancken, weil er es mir durch den herrlichsten und wollüstigsten aller Tode vergütigt. [...] Ein Strudel von nie empfundner Seeligkeit hat mich ergriffen, und ich kan Dir nicht leugnen daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt. – Ach, meine theure Freundin, mögte Dich Gott bald abrufen in jene bessere Welt wo wir uns alle mit der Liebe der Engel, einander werden ans Herz drücken können. In: Heinrich von Kleists Brief an Marie von Kleist, den 12. November 1811, Berlin In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München, Frankfurt am Main, 2010. Vgl. Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München, 1961. In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-7043/13> (Letöltés ideje: 2015. 05. 17)

47 Novalis: Werke und Briefe. Leipzig 1942. p. 267. (Aus „Heinrich von Offerdingen“) Vgl. Novalis: Werke und Briefe, p. 331. („Fragmente“) und p. 299. („Blütenstaub“)

48 „Was wir leben nennen, ist nur Wunsch nach dem Tode, nach dem wir innerlich streben und uns geheimnisvoll darnach sehnen“. In: Ludwig Tieck: Die sieben Weiber des Blaubart. In: Ludwig Tieck: Werke. Berlin, 1828. Bd. IX. p. 154.

49 „Mich selbst zu töten wäre mir unter allen menschlichen Handlungen die natürlichste ... Gerade deshalb, weil ich nicht weiß, wohin ich gehe, und ob ich gehe, oder ob es ein Wohin gibt, ist die That so anlockend.“ In: Ludwig Tieck: Der Alte vom Berge. In: Ludwig Tieck: Werke. Berlin, 1853. Bd. VIII. p. 239.

50 Friedrich Schlegel: Jugendschriften. Hrsg. v. J. Minor, II. Bd. Wien, 1882. Fragmente. p. 205.

51 Novalis: Schriften, Bd. II., Hrsg. v. Jacob Minor, Jena, 1907. p. 193. (Fragmente vermischten Inhalts)

Bibliográfia:

- ALLEMANN, Beda: Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch »Über das Marionettentheater«. In: KJb (1981/1982), p. 50–65.
- BARBARIĆ, Damir (Hrsg.): Platon über das Gute und die Gerechtigkeit – Plato on Goodness and Justice. Königshausen u. Neumann, Auflage: 1., 2005.
- BEIL, Ulrich Johannes: »Kenosis« der idealistischen Ästhetik. Kleists »Über das Marionettentheater« als Schiller-réécriture. In: KJb (2006), p. 75–99.
- Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Begründet u. hrsg. v. Friedrich Wilhelm Bantz. Fortgeführt v. Traugott Bantz. Bd. 4. Herzberg, 1992.
- BLAMBERGER, Günter: Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Hrsg. v. Inka Kording und Anton Philipp Knittel. Darmstadt, 2003. p. 131–146.
- BÖCKMANN, Paul: Kleists Aufsatz „Über das Marionettentheater“. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967. p. 32–53.
- BUBNER, Rüdiger: Philosophisches über Marionetten. In: KJb (1980), p. 73–85.
- CRAIG, Edward Gordon: A színész és az übermarionett. In: Színház, XXVII. évf. 9. szám, 1994. p. 34–45.
- DABCOVICH, Elena: Die Marionette. Die Lösung eines künstlerischen und moralischen Problems durch einen technischen Gedanken. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967. p. 88–98.
- DAUNICHT, Richard: Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*. In: Euphorion. Hrsg. v. Rainer Gruenter u. Arthur Henkel. 67. Bd. 3./4. Heft. Heidelberg, 1973.
- E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller u. Friedrich Schnapp. I. Bd. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. München, 1967.
- FÖLDÉNYI, F. László: A Halál és az Über-Marionett. Edward Gordon Craig Über-Marionett-elmélete. In: Jelenkor (2012), 55. évf. 1. szám, 41. In: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2404/a-halal-es-az-uber-marionett>
- FÖLDÉNYI, F. László: Heinrich von Kleist. A szavak hálójában. Pécs, 1999.
- FÖLDÉNYI, László: Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist »Über das Marionettentheater«. In: KJb (2001), p. 135–147.
- FÖLDÉNYI, László: Grazie / Schlüsselloch. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Hrsg. v. Inka Kording und Anton Philipp Knittel. Darmstadt, 2003. p. 147–162.
- GREINER, Bernhard: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst. Tübingen, Basel, 2000.
- GREINER, Bernhard: Sturz als Halt. Kleists dramaturgische Physik. In: KJb (2005), p. 67–78.
- GYURÁCS, Annamária: Der Clown als Marionette. Heinrich Bölls Roman *Ansichten eines Clowns* im textgenetischen Kontext. In: Marionetten und Automaten. Beiträge des Symposiums ungarischer Nachwuchsgermanisten. Hrsg. v. Annamária Gyurács, Judit Szabó. Szeged 2008, p. 112–126.
- HARST, Joachim: Zwischen Steuermann und Marionette. Kontrolle, Theatralität und Begehren in Kleists Briefsprache. In: KJb (2013), p. 95–119.
- Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Hrsg. v. Inka Kording und Anton Philipp Knittel. Darmstadt, 2003.
- HELLMANN, Hanna: Über das Marionettentheater. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967. p. 17–31.
- HESELHAUS, Clemens: Das Kleistsche Paradox. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967. p. 112–131.
- HINDERER, Walter: »Das seltsame Zeichen der Zeit«: Einführende Bemerkungen zu Heinrich von Kleist. In: Kleists Dramen: Neue Interpretationen. Hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart, 1981. p. 9–23.
- HOHOFF, Curt: Heinrich von Kleist in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1958. p. 130–135.
- HORVÁTH, Géza: A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomról. Budapest, 2007.
- HORVÁTH, Géza: Heinrich von Kleist világa, avagy a tudat zsákutcája. In: Horváth Géza: A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomról. Budapest, 2007. p. 55–70.
- JANZ, Rolf-Peter: Die Marionette als Zeugin der Anklage. Zu Kleists Abhandlung »Über das Marionettentheater«. In: Kleists Dramen: Neue Interpretationen. Hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart, 1981.
- KLEIST, Heinrich von: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In: Heinrich von Kleist: Esszék, anekdoták, költemények. Pécs, 2001.
- KLEIST, Heinrich von: Levelek. Kiad. gond. és jegyz. kész. Földényi F. László. Pécs, 2000.
- KLEIST, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München, 1961. In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-7043/8>
- KLEIST, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München, 1961. In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/briefe-7043/13>
- KLEIST, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Erzählungen, Kleine Prosa, Gedichte, Briefe. München, Frankfurt am Main, 2010.
- Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. v. Ingo Breuer. Stuttgart, Weimar, 2009.
- Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967.
- Kleists Dramen: Neue Interpretationen. Hrsg. v. Walter Hinderer. Stuttgart, 1981.
- KOCH, Friedrich: Heinrich von Kleist. Bewusstsein und Wirklichkeit. Stuttgart, 1958.
- KRAFT, Herbert: Kleist. Leben und Werk. Münster, 2007.

- KREUTZER, Hans Joachim: Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke. Berlin, 1968.
- KUNZ, Josef: Kleists Gespräch „Über das Marionettentheater“ In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967. p. 76-87.
- LEMKE, Anja: »Gemüts-Bewegungen«. Affektzeichen in Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater«. In: KJb (2008/2009), p. 183-201.
- LOVAS, Gábor: Kleists Marionetten. Gedanken über zwei Aspekte im Werk. In: Marionetten und Automaten. Beiträge des Symposiums ungarischer Nachwuchsgermanisten. Hrsg. v. Annamária Gyurácz, Judit Szabó. Szeged, 2008.
- MITNYÁN, Lajos: „Offen wie beim Erwachen mitten aus einem Traum“. Eine Auslegung des Marionetten-Theaters von Rainer Maria Rilke. In: Marionetten und Automaten. Beiträge des Symposiums ungarischer Nachwuchsgermanisten. Hrsg. v. Annamária Gyurácz, Judit Szabó. Szeged, 2008.
- MÜLLER, Tim: Marionettentheater/Menschentheater. Kleists Ethik souveränen Handelns. In: KJb (2010), p. 220-236.
- NOVALIS: Schriften, Bd. II., Hrsg. v. Jacob Minor, Jena, 1907.
- NOVALIS: Werke und Briefe. Leipzig, 1942.
- OBERLIN, Gerhard: Gott und Gliedermann. Das »unendliche Objekt« in Heinrich von Kleists Erzählung »Über das Marionettentheater« (1810). In: KJb (2007), p. 273-288.
- PFEIFFER, Joachim: Individualität und Selbstbewusstsein bei Heinrich von Kleist. In: KJb (2010), p. 254-258.
- Platón összes művei kommentárokkal. Törvények. Kövendi Dénes fordítását átdolg. Bolonyai Gábor, szerk. Miklós Tamás, Budapest, 2008.
- PLÜGGE, Herbert: Grazie und Anmut. Ein biologischer Exkurs über das Marionettentheater von Heinrich von Kleist. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin 1967, p. 54-75.
- RIEGER, Stefan: Choreographie und Regelung. Bewegungsfiguren nach Kleists »Marionettentheater«. In: KJb (2007), p. 162-182.
- RILKE, Rainer Maria: Duineser Elegien. Duinói elégiák. Magyarra áttültették Pintér Gábor György és Pintérmé Léderer Vera. Budapest, 2003.
- ROUSSEL, Martin: Zersteuerungen. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater« im ethologischen Kontext. In: KJb (2007), p. 61-93.
- RYAN, Lawrence: Die Marionette und das „unendliche Bewußtsein“ bei Heinrich von Kleist. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967. p. 171-195.
- SCHILLER, Friedrich: Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaïschen Urkunde. Übergang des Menschen zur Freiheit und Humanität. In: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Vermischte Schriften. Bd. 10. Berlin, 2005.
- SCHLEGEL, Friedrich: Jugendschriften. Hrsg. v. J. Minor, II. Bd. Wien, 1882.
- SCHNEIDER, Helmut J.: Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb (1998), p. 153-175.
- SEMBDNER, Helmut: In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung. München, 1974.
- SILZ, Walter: Die Mythe von den Marionetten. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967. p. 99-111.
- STEINER, Jacob: Das Motiv der Puppe bei Rilke. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967. p. 132-170.
- Szent Biblia, azaz Istenek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás. Magyar nyelvre ford. Károli Gáspár, Budapest, 1988.
- TIECK, Ludwig: Der Alte vom Berge. In: Ludwig Tieck: Werke. Bd. VIII., Berlin, 1853.
- TIECK, Ludwig: Der blonde Eckbert. In: Ludwig Tiecks ausgewählte Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Georg Witkowski. Bd. 1. Leipzig, 1903.
- TIECK, Ludwig: Die sieben Weiber des Blaubart. In: Ludwig Tieck: Werke. Bd. IX., Berlin, 1828.
- WICHMAN, Thomas: Heinrich von Kleist. Stuttgart, 1988.
- WIESE, Benno von: Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967. p. 196-220.
- WILD, Christopher J.: Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerliche Antitheatralität. In: KJb (2002), p. 109-141.
- ŽMEGAČ, Viktor (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 1./2.: 1700-1848. Königstein/Ts, 1979.
- http://www.magyarulbabelben.net/works/de/Rilke_Rainer_Maria-1875/Duineser_Elegien_-_Die_Vierte_Elegie/hu/9951-Duin%C3%B3i_El%C3%A9gi%C3%A1k_-_A_negyedik_el%C3%A9gia

A képek forrása:

- <http://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-museum/web-archiv/ausstellungen-2011/>
- W. Friedrich: Goethe als Knabe beim Puppenspiel. Signet: A 1371. Verso: F. A. Ackermann's Kunstverlag, München. Serie 108: Goethe's Leben In: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/johann-wolfgang-von-goethe/goethe-im-bild/woldemar-friedrich-goethes-leben.html>
- <http://www.stiftung-ohm.de/galerie/august-ohm.html>



John Singer Sargent: *Marionettek*, 1903



Gustav Dore: *Ádám és Éva kiűzetése az Édenből*, 1865

THOUGHTS ON THE MARIONETTE THEATER

Based on the works of Heinrich von Kleist, Plato and Rilke, this study deals with marionettes and marionette theater, and explores ways in which philosophical interpretations of marionettes can bring a person a closer understanding of himself/herself, as well as his/her role in the world. In his teachings on the virtues, Plato identified puppets as living beings created by God. Following this image, puppet theater and those who are working the puppets mirrors the relationship between creator and created beings. Kleist's essay also goes back to the first moment; one partner in a dialogue asserts that when man ate of the fruit of the tree of knowledge, he lost grace and paradise. From then on, Eden has been locked for us; behind it, however, remains an angelic possibility. We have to circle the world to see if we can find a tiny opening. And we must finally conclude that there is only one solution: in order to return to a state of original innocence, we must again eat of the tree of knowledge. It remains ever valuable to reflect on where the small opening we think we have found can still lead. We must continue to wonder why we always look for the opening when a door has been there for two thousand years.



Lénárt András fiatalkori portréja



Az *Emberek vagyunk, emberek vagyunk* című előadás jelenete (Eger)



A *Ferde tükör* című előadás jelenete (Eger)



Lovas Lilla

EGY ORTODOX BÁBOS GONDOLATAI

Az egi születésű Lénárt András a Mikropódium Családi Bábszínház megalapítója, igazgatója. Böröndnyi társulatával már beutazta az egész világot Japántól Brazíliáig. Főállásban a Budapest Bábszínház scenikusa, és a nemzetközi fesztivál-turnék mellett óraadó tanárként is tanít a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Gazdag életútjáról, a Mikropódiumról és az azt megelőző évekről moszkvai fellépése előtt mesélt nekünk az „ortodox bábos”.

Miért hívod magad „ortodox bábosnak”?

A bábszínházhoz én mindig is a tárgy felől közelíttem, nem az irodalomból jöttem. Ez érdekelt, ezt tartom az igazinak. Úgy látom, hogy a kortárs bábelőadásokban átvették a hatalmat a dramaturgok, s már nem hisznek abban, hogy a bábunak van dramaturgiai értéke. Egyik tanítványom kutatta ki, hogy a 1960-as években a lengyel, cseh, orosz bábszínházi vezetők, bábosok azt mondták, hogy ők abbahagyják a munkát, mert túl sok ember van a színpadon. Akkoriban még erősen gondolkoztak a bábuban, azok erejével, hatásával, kommunikációs rendszerével. A fantázia működtetésével, a „bábok színházával”. Most sok a szöveg, ami sok mindent megold, szinte mindent elmond. A színházi szituációk működnek, a csendek működnek, csak éppen nem a bábokkal, nem a bábokon keresztül jön létre az előadás. Gyakran már nem is helyezik át a játékot a bábos világba. A színésznek ott van a kezében a figura, de „emberszínházi” történetet mondanak, játszanak el drámai színházi megoldásokkal. Folyamatosan ott a kérdés: Miért báb? Persze magam sem tudom, hogy én miért a bábokra figyelek, hogy azok mit akarnak nekem mondani... Érdekel az, hogy hol van az a pillanat, amit nem tud megcsinálni egy élő ember. Ha az „emberszínházban” bábbal oldják meg azt, hogy például a főhős a levegőben sündörög, ennek már számomra is van értelme. Úgy látom, manapság

több odafigyeléssel kellene értelmezni a „miért a báb” megoldást. Ez elég nehezen megy egyes kortárs bábszínházi rendezőknek. Nekem pedig fontos alapkérdés. Szerintem három alapformációra szakadt szét a bábművészet.

Melyek ezek?

Az egyik új bábszínházi forma a „színház bábokkal”, amikor az előadásban a játszó színész és a bábfigura egyenlő partnerek. Egymáshoz fordulhatnak, két külön karaktert képviselnek. A másik – ez az ortodoxabb forma – a „bábok színháza”. Ebben a formában a bábok játszanak színházat, nincs személyes kapcsolat a bábjátékos és a figura között. Akkor sem, ha a játszó személy is látszik – ezt képviselem én. És a harmadik, az úgynevezett „szórakoztató bábjáték”. Ez a játéktípus Magyarországon szinte alig van jelen. A feladata csak annyi, hogy az emberek nézhessék ezt a figurális világot, csodálkozzanak például egy marionettcirkuszi előadásban, nevetthessenek néha ügyetlenül mozgó, de vicces figurákon, egyszerű helyzeteken. Nincs mondanivaló és nincs üzenet. Csak a bábok vannak, meg a nézők fantáziája. A világ számos részén a nézők nem is várnak el mély mondanivalót a bábok játékatól. Elégséges élmény látni az életre kelő fadarabokat...

Itthon kevés szöveg nélküli előadás születik. Az Állami Bábszínház hőskorában a régi Bartók- és Sztravinszkij-előadások voltak olyanok, melyek már szinte teljesen eltűntek a hazai palettáról. Nekem tetszik, ahogy 20-30 éve hozzányúltak egy darabhoz, az az alkotási folyamatnak egy másik útja volt. Akkoriban minden mozdulatot megterveztek, akár egy balett-előadásnál. Nem volt eltérés, színészi szabadság, csak egy csodálatosan megszerkesztett, az alkotók üzenetét hordozó előadás. Szerintem a játszó személy minden levegővételét ugyanúgy meg kell rendezni, mint ahogy a bábu minden mozdulatát. A színésznek egy kicsi privát



A *Cirkusz* című előadás jelenete (Eger)



A *Cirkusz* című előadás jelenete (Eger)



A *Ferde tükör* című előadás jelenete (Eger)

mozdulata, elhajlása, vagy akár egy értelmezhetetlen szemvillanása is elvonja a közönség figyelmét a bábok játékatól. Az a fajta gondolkodás, hogy százszázalékosan a bábfigurára irányítjuk a figyelmet, manapság már nem divatos.

Akkor menjünk vissza az elejére! Milyen volt régen? Téged már egészen fiatal korod óta érdekelt a bábszínház. Hogyan vált végül hivatássá ez a vonzalom?

Amikor általános iskolás koromban bábcsoportba jártam, akkor indult a *Játsszunk bábszínházat!* televíziós sorozat. Ez felmenőrendszerben működött, először az iskolában volt bemutatkozás, utána a városi szemlélné, aztán jött a megyei és végül az országos forduló, melyet a televízió is felvett. Első alkalommal a *Répagesét* játszottuk, én a Répa voltam. Néhány évvel később, már nagyobb gyerekként Vitéz Lászlót játszottam, a *Vitéz László és Doktor Faust* című előadásban. A zsűriben ott volt Kemény Henrik, aki a játék után odajött, megsimogatta a fejemet és azt mondta: „Nagyon jó, nagyon jó, hát még a hang nem az igazi...” Erősen biztatott, ez nagy lökés volt nekem gyerekkoromban. Idős éveiben speciális barátság kötött minket össze.

Gimnáziumi éveim alatt egyik osztálytársam révén bekerültem egy amatőr bábcsoportba, az Egri Bábszínházba, amit Demeter Zsuzsanna vezetett. A művelődési házban működünk, a színház mögött kis műhely, kis társalgó volt. Nem játszottunk sokat, de azért minden második-harmadik évben volt lehetőségünk vagy Békéscsabára, vagy a felnőtt fesztiválra, Pécsre elmenni. Nagyon jó alkalmak voltak ezek az ismerkedésre, a bábos gondolatok cseréjére. Összejöttek Magyarországról azok, akik akkoriban a bábjátékkal foglalkoztak. Megismerkedtünk az amatőr-profi vagy inkább profi-amatőr világgal. Ezek az együttesek voltak a későbbi profi színházak elődei: a debreceni Vojtina, a pécsi Bóbita, a békéscsabai Napsugár és a mi Harlekin bábegyüttesünk. Akkoriban az egyetlen professzionális bábszínház az Állami Bábszínház volt, de az amatőr bábos világ is fejlethetetlen előadásokat mutatott be. Jutalomként az UNIMA diplomáját kaphatták meg, ami a legnagyobb szakmai elismerést jelentette.

Alkotótársaid közül kikre és mely előadásokra emlékszel vissza a legszívesebben az amatőr időkből?

Egri életemben a legjobb szakmai barátom Lovasy László volt. Nagyon sokat tanultam tőle, hiszen végzett rajztanárként sok vizuális ismeret birtokában volt. Szerettünk együtt gondolkozni, ötleteinkkel, kivitelezési megoldásainkkal folyamatosan inspiráltuk egymást. Ebben az időben *Emberek vagyunk, emberek vagyunk* címmel született egy előadás, melyben Laci történeteit, ötleteit valósítottuk meg. Kis etűdöket játszottunk, kockafejű bábokkal. Az egyik kezünk élő kéz volt. Akkoriban ez nagy újtásnak számított, hiszen ott álltunk a bábok mögött és látszottunk. (Korábban a paraván mögött játszott előadások voltak a leggyakoribbak.) Az élő kézjáték és a stílizált figurák emberekként működtek a kezeinkben. Ugyanazokat az egyszerű kockafigurákat mozgattuk minden jelenetben, esetleg egy-egy apró kiegészítést használtunk a karakterek jelzésénél a könnyebb megértésért. Például egy papírkoronát, amivel a kockafejű királyként tudunk viselkedni. Az élő kéz nyújtotta lehetőséggel mindent el tudtunk játszani. Szöveg nélkül játszottunk, bízva a közönség értő fantáziájában... Ezt az előadást – már a Harlekin Bábszínház profivá válása után – tovább vittük és fejlesztettük, majd még később *Ferde tükör* címmel az együttes első UNIMA-diplomáját is ezzel nyertük (1985-ben a VII. Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztiválon – a szerk.) Amatőr korunkban ez volt a fő számunk a nemzetközi szerepléseken.

Mindez az 1970-es években történt. Merre jártatok, milyen volt akkoriban turnézni?

Algéria – Tunézia turné. Emlékszem, Demeter Zsuzsa nagyon félt az utazástól az akkori politikai helyzet miatt. (Az én családom politikai háttere is problémás volt.) Az egész utat meghatározta az a félelem, hogy valaki lelép, akkori szóval disszidál. Mégis elvittek engem is, megkaptam az első kék útlevelemet. Az első előadásunk Algírban, Algéria fővárosában volt. Este nyolckor szigorúan takarodó, mindenhová csak együtt mehettünk. Egy francia tolmáclány jött velünk Pestről, kicsit idősebb volt nálam. Már az első este rábeszélte, hogy szök-

jünk ki, nézzük meg a várost. Azt mondta: „Nézd, aludni otthon is lehet, itt olyan dolgok várnak, amelyek egyszeriek és megismételhetetlenek.” Kimentünk a hotelből, ketten, éjszaka a bezárt bazárban, Medinában megismerkedtünk emberekkel, tulajdonképpen felfedeztük Algirt egy este alatt. Hajnalra otthon voltunk. Hogy nekem azt mondta, ne aludjak, hanem lássam, amit láthatok, csináljam, amit csinálhatok, ez engem egész életemben elkísért. A kalandunkról senki sem tudott, nagyon jó élményekkel tértünk haza a turnéről, és ez segítette az együttést a továbbiakban is, hogy együtt maradjunk, élvezzük a bábszínházasdit.

1985-ben a vidéki bábszínházak közül másodikként, a Gárdonyi Géza Színház tagozataként alakult meg a Harlekin Bábszínház. Hogyan indultatok? Milyen volt a professzionális lét?

Hogyan indultunk? Jött egy hír, hogy hivatásosak lettünk, ki akar itt dolgozni, és ki nem. Fiatal házias voltam, faszobrászként dolgoztam. El kellett döntenem, hogy elmegyek-e bábszínházba dolgozni 1200 Ft-ért a 2800 helyett. Feleséggel osztottunk, szoroztunk... Végül bábkészítő művész – volt ilyen szakma a listán – státuszba vettek fel, azzal járt a legmagasabb bér. Nem volt ilyen előképzettségem, de mint faszobrász bekerülhettem ebbe a kategóriába. Lovasy Laci és a felesége is ebben a munkakörben kezdett. Akkor még az amatőr rendszerben gondolkodtunk, amikor mindenki csinált mindent, nem gondoltuk, hogy ez majd szétesik. Hittünk benne. Az amatőrség szabadsága azonban, ami miatt mi ezt mindeddig csináltuk, ez a szerelem, szinte pillanatok alatt megváltozott. A profi léthez, Demeter Zsuzsa igazgatónő szerint, iskolázni kell az embereket. A tanulás beindítása sok szempontból nagy vízváltató volt. Gyakorlatilag az akkori legmagasabb szakképzést adó iskola, az Állami Bábszínház képzési rendszerének vidékre kihelyezett tagozatát végeztük el. Ami azt jelentette, hogy a pesti tanárok leutaztak Egerbe tanítani, de bizonyos dolgokat Budapesten kellett tanulni, vizsgázni például mindenképpen ott kellett. Nehéz volt. Fiatal tanáraink, Gál Erzsébet, Szikora János, Ságodi Gabriella, Balogh Géza, Szilágyi Dezső, Bánd Anna komolyan átrendezték az addigi életünket.

Sok volt a gyakorlati óra és sok volt az elmélet, meg az az izgalom, hogy Szilágyi Dezső előtt kellett vizsgáznunk... Nekem is sikerült végigvinni ezt a kétéves iskolát, és én voltam az egyedüli – de a világtörténelemben csak a második –, aki színötösré végzett Szilágyi Dezsőnél. Ez számomra óriási dolog volt, mert nála kritikusabb embert ebben a szakmában nem lehetett elképzelni. Aztán elkezdődött a mindennapi élet, visszatértünk a bábszínházba. A vizsga után pár nappal azt mondták bábszínész osztálytársaim, akikkel együtt vizsgáztam, hogy te egy műhelyes vagy, menj a műhelybe. Akkor éreztem meg igazán, hogy az amatőr világnak, annak az alkotó, könnyű, jókedvű életnek vége van. Az ember bekerült a profi világba, nyilván törvényszerű volt, hogy egy profi működési rendszerbe kellett beleolvadni. Tovább kellett lépni, új alapokról kellett kezdeni a bábszínházi működést. Voltak, akik elmentek, voltak, akik maradtak. Elindult a hétköznapi élet, fel kellett építeni magát a Harlekint.

1990-ben kerültél Pécsre. Hogyan lettél művészeti vezető?

Kós Lajos, a Bóbita Bábszínház művészeti vezetője akkor már két éve lemondott, nyugdíjba ment. Úgy volt, hogy a pécsi társulat Giovannini Kornélt kéri föl vezetőnek, akit a beiktatása előtti utolsó pillanatban a társulat kemény magja elutasított. Ezért Lengyel György, a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója, akihez mint tagozat tartozott a Bóbita, kiírt egy pályázatot. Akkoriban már – előadásaink kapcsán – elég sokszor konfliktusba kerültem Demeter Zsuzsával, s úgy éreztem, mindenkinek jobb lesz, ha én ezt megpróbálom. A szakmai alapom megvolt, felsőfokú iskolám azonban nem, mert nem is lehetett édesapám politikai múltja miatt. Abban az időben ez nem volt olyan fontos, nem kellett mindent végzettséget igazoló papírokkal alátámasztani, fontosabb volt a képesség... Beadtam a pályázatomat, Lengyel György felhívott, hogy szeretne megismerni. A Lukács Fürdőben találkoztunk és sokat beszélgettünk. A döntés napján jött a telefon Kós Lajostól: „Gratulálok, de nem csak meg kell ezt a dolgot nyerni, hanem működtetni is kell!!!” Valami ilyesmit mondott.

Nem kedvelt téged?

Engem se kedvelt, de azt a helyzetet sem szerette, hogy nem az ő embere került oda, hanem valaki valahonnan. Nem ismert és talán nem is akart megismerni. Sajnos ez engem végigkísért egész Bóbitás létem alatt. Sok év után jöttem rá, hogy miért nem egy „tüke pécsire” kellett bízni a rendszerváltás idején a bábszínház vezetését. Úgy gondolták, kell valaki, aki átviszi ezt az időszakot a változások idején. Nagyon nehéz időszak volt. Egyébként nem egyedül nyertem meg a pályázatot, felkérték mellém Kovács Gézát, azzal, hogy ő majd segít. Tudni kell, hogy akkoriban Kovács Géza és a köré csoportosuló emberek voltak a szellemi vezetői a magyar bábszínházi életnek. Amikor vezetésével megalapították a Círóka Bábszínházat, olyan szellemi vonzerővel rendelkeztek, hogy gyakorlatilag meghatározták, mi a helyes irány. Nekem is szimpatikus volt az az irány, de nem az én utam volt ... Néhány nap múlva Kovács Géza kiszállt mellőlem. Talán sok dolga volt, talán bízott bennem ...

Hogyan fogtál hozzá?

Nem hiszem, hogy minden jó volt, amit én csináltam, azt sem hiszem, hogy mindent úgy csinálnék mai fejjel, mint akkor. Újra kellett építenem az egészet. Elkezdtem dolgozni, nagy elánnal, egyedül. Azonnal lemondtam egy Mexikóba tervezett utazást, hiszen elvitte volna az éves költségvetés felét. Nem lettem népszerű. Első feladatomban az volt, hogy a társulatot összeszervezzem. Próbáltam rendszert felállítani, a színészeknek jó programot adni, persze elvárni a színházi fegyelmet. A legnagyobb segítségem Kovács Ildikó volt, aki megrendezte a *Bóbita a tündér* (1990 – a szerk.) című előadást Weöres Sándor versekkel. Majd rendeztem egy *Hókirálynőt*, megpróbáltam együtt dolgozni a társulattal. Nem voltak rosszak a próbák, az előadást is szerették. Nem csak a nézők, de a benne játszó színészek is. Aztán két színészem máshová szerződött. Társulatújításba kezdtem, oda szerződtettem Radics Ritát, Sallai Zitát, akik akkor végeztek a bábszínészképzőt. Szép feladatokat kaptak, jó előadásokban játszottak. Olyan helyi írókat kértem fel, mint pl. Bükkösi László, aki Kós Lajosnak is alkotótársa

volt. Rendezett Lengyel Pál és mások. Újraindítottam a Pécsi Nemzetközi Felhőtáborfesztivált, melyet akkoriban nem a Bóbita szervezett, hanem a Pécsi Nyári Színház (Bagossy László vezetésével) volt a fesztivál üzemeltetője. A rendszerváltás idején a Nyári Színház megszűnt, s én a Bóbitához kötöttem a Fesztivált. Elég nehéz volt bármit elérni azokban a bizonytalan időkben, hiszen minden korábbi gazdasági rendszer megváltozott. Kevés pénzből, de nagyszerű bábfesztivált sikerült rendezni – folytatva a sok éves hagyományt.

Kanyarodjunk vissza 1991-es első rendezésedhez, a Hókirálynőhöz és az 1992-es Aranymadárhoz, amit még a pécsi Székesegyházban is játszottatok. Milyenek voltak ezek az előadások? Milyen volt rendezőként dolgozni?

Első hivatalos rendezésem a *Hókirálynő* volt. Szakmai értelemben nem volt különleges előadás, de benne volt a bábszínház iránti szeretetem, és az az érzés, hogy elváltam a családomtól, s én magam is a távoli Jégországban voltam. Bükkösi László írta át a mesét, olyan érzékenyre, hogy a jég-szív felolvadásakor nem csak a közönség, hanem a szereplők szemében is gyakran megjelent egy könnycsepp. Érzékeny, szép mese volt, meghatározó előadás született. Olyan előadást készítettem, mint egri életemben, erős látványvilággal a „*bábok színházában*”. Szívesen rendeztem az *Aranymadár* című előadást, mely Pilinszky János két meséjéből készült. A második mese különös figyelmet kapott az egyháztól. Az *Ének a kőszívű királyról* bemutatkozhatott a Bazilikában, egy reggeli mise keretében. A prédikáció helyett ezt nézhették meg a hívők. Nagy elismerésnek éreztem.

Még három előadást rendeztem a Bóbitában, a *Blub herceget*, az *Álomhunyócskát* és Kovács Ildikó *Cini Samu kalandjait*. Mind a három mese érdeklődést váltott ki a közönségnél, és ami a legfontosabb, ezekkel sikerült elérni a vasárnapi telt házas nézettséget is. Pécsi éveim alatt felújítottam a színházat, a nézőteret, a technikai hátteret, új kis színpadot hoztam létre, jó műhelyhátteret biztosítottam... De a szerződéseim lejárt 1994-ben és Sramó Gábor vette át a színházat. Válaszút előtt álltam, hogy most hogyan folytatódjon az életem.

J. Svarc – Bükkösdí L.:
Hókirálynő, 1991.
Rendező:
Lénárt András,
Tervező:
Órosz Klaudia m.v.,
Zeneszerző:
Kátai László m.v.



Pilinszky János: *Aranymadár*,
1992. Rendező: Lénárt András,
Tervező: Szabó Zsuzsa m.v.,
Zeneszerző: Weber Kristóf m.v.



Pinczési Judit: *Blub herceg*, 1992.
Rendező: Lénárt András,
Tervezte: Órosz Klaudia m.v.,
Zeneszerző: Kátai László m.v.

Fekete Valéria:
Álomhunyócska,
 1994. Rendező:
 Lénárt András,
 Báb- és díszletterv:
 Órosz Klaudia m.v.,
 Zeneszerző:
 Papp Zoltán m.v.



Kovács Ildikó:
Cini Samu kalandjai, 1993,
 Rendező: Lénárt András,
 Báb- és díszletterv: Kovács Tamás m.v.,
 Zeneszerző: Papp Zoltán m.v.



Kovács Ildikó: *Cini Samu kalandjai,*
 1993, Rendező: Lénárt András,
 Báb- és díszletterv: Kovács Tamás m.v.,
 Zeneszerző: Papp Zoltán m.v.

Szerencsére nem kellett sokáig gondolkodnom, mert hívott Lengyel Pál és Koós Iván, hogy új igazgatója van a Budapest Bábszínháznak (Meczner János – a szerk.), és hogy feljönnek-e Budapestre?

És jöttél, hiszen ma is itt vagy. Mesélj a kezdetekről!

Szenikusnak és műhelyfőnöknek jöttem az Állami Bábszínház utódjához, a Budapest Bábszínházhoz. Azonnal belekerültem a sűrűjébe. Éppen akkor Lengyel Pál rendezett egy *Árgyélus királyfit*. Bementünk a tervfogadásra, egy *komplikált nagy* díszletelem és 18 báb kivitelezésére volt egy hónapi idő, én kísértam még egy hetet. Ahogy kijöttünk az ajtón, az a 18 bábu egyből 52 lett, mert bent azt nem mondta senki, hogy 5 db kürtös, 6 db szolgálka kell, stb. Rögtön találkoztam ennek a munkának a felelősségével és a nehézségével. Nekem ez volt a belépőm, meg az, hogy a műhelyekben 40 éve dolgozó mestereket és színpadi embereket meggyőzzem arról, legalább annyit tudok, mint ők. Az én iskolám az volt, hogy a bábos tudással bizonyítsak. Számukra a világ másik végéről jöttem, semmit sem tudtak rólam. Mikor ezt az állást elvállaltam, nem szenikusnak jöttem ide, művészeti állományú dolgozónak vettek fel, akinek a tanácsadás, a segítség a feladata. Magamat alkotó partnernek, segítőnek, tanácsadónak gondolom itt. Segítője lehettem Koós Ivánnak és Lengyel Pálnak, vagy a külsőként itt dolgozó Jankovics Marcellnak, Alföldi Róbertnek, Valló Péternek, Kovács Gézáknak, Kovács Ildikónak, Boráros Szilárdnak, Mátravölgyi Ákosnak, Grosschmid Eriknek és még sok mindenkinek, akik bevontak alkotó munkájukba. Megtanultam ezen a léptéken, ezen a szinten dolgozni. Gyönyörű időszak volt. Nagy lelkesedéssel kezdtem meg a munkát. Koós Ivánnal jó volt dolgozni, szerettem, nagyon sokat segített. Ez egy jó időszak volt.

Itt ismerkedtél meg Lellei Pállal, aki kreativitásával sokat inspirált. Milyen volt vele együtt dolgozni?

Az egyik legjobb dolog a Budapest Bábszínházban Pali bácsi kreativitása volt. Amikor idejöttem, egyike volt azoknak a mestereknek, akikkel megismerkedhettem. Erősen vonzott a világuk, nem hiányzott

a színpadi jelenlét. Pali bácsival minden reggelt beszélgetéssel kezdtünk, a kávézás alatt megbeszéljük, hogy mi a feladat, szépen kiosztottuk a napi teendőket. Ahogy egyre több időt voltunk együtt, egyre jobban összeakadt az agyunk. Tulajdonképpen nem egy úton jártunk, mert ő fémipari munkát végzett a színház előtt, tehát ő sokkal precízebb, sokkal részletesebb, konokabb a bábkészítésben. Én faipari szakiként szabadabb voltam a megoldások terén. Ő egy igazi bábkészítő, én bábokat készítő és bábokkal játszó ember vagyok. Ez azt jelenti, nem biztos, hogy mindent precízen megcsinállok a figurában, hogy minden alkatrésznek mikron-pontosnak kell lennie. Számomra nem fontos ez, ha maga a játék nem igényli. Érdekesen alakult ez a szakma, hogy miként lett a precíziós munkából egy sokkal hatékonyabb, gyorsabb, de nem olyan tartós figurakészítés. A mostani előadások készítésekor már nem számolnak több ezer előadással, mint amennyit a *Misi Mókus vándorúton* megélt. (A mai formában 1961 óta játsza a színház – a szerk.). Minden átalakul.

Budapestre kerüléssel szinte egy időben kezdődött oktatói tevékenységed is a mai Színház- és Filmművészeti Egyetemen, az akkori főiskolán.

Tulajdonképpen itt, a Budapest Bábszínházban két állásom van, nem sokan tudják, de nekem van bábszínész munkaköröm is. Itt soha nem játszottam, viszont színészi és alkotói energiámat tudtam használni, amikor bekapcsolódhattam az egyetemi oktatásba. A Színház- és Filmművészeti Egyetem bábszínész osztályaiban tanítottam a mesterséget. Először Békés András–Koós Iván–Lengyel Pál összeállításban próbálkoztak a bábszínész képzéssel. Békés András utolsó színészosztálya mellé csöppentették a bábót. Nagyon tanulságosan végződött. Már itt is én voltam a szakmai háttérnár. A bábok használatára serkentettem a tanulókat. Sajnos ez az első osztály még nem jól sikerült, mert túlságosan sok volt benne a vezető rendezőtanár egyéniségéből, és a hallgatók nagy része nem akceptálta gondolatiságát. Ezért úgy tűnt, hogy megszűnik a további képzés, Koós Iván meghalt, Meczner János vette át a képzés irányítását, és úgy gondolta, minél több tanárt próbáljunk meg



Egy vizsgálóadás plakátja



Részlet egy vizsgálóadásból



A Színház- és Filmművészeti Egyetem bábszakos hallgatói a marionettfigurával



A Színház- és Filmművészeti
Egyetem bábszakos hallgatóinak
vizsgaelőadása



a hallgatókhoz hívni, hogy minél több embertől, mestertől tanulhassanak a fiatalok. Azonban rá kellett jönni, hogy nehéz oktatni ezt a mesterséget, mert ugyan sok a jó, a neves bábos, de az még nem biztosíték hogy jól tud tanítani, jól tudja átadni a mesterség lényegét. Nekem is tudomásul kellett vennem, hogy kevés az idő, nincs pénz bábokra, hogy a hallgatók idejüknek csak egy kis százalékát tölthetik a bábmozgatási fortélyok megismerésével. Szóval ki kellett találni a tanítási módszert is a lehetőségek alapján.

Neked nagyobb tapasztalatod volt a tanításban?

Egész fiatal korom óta tanítok. A boldog amatőr időszak egyik pozitív gondolata volt az, hogy ha valaki valamilyen művészeti oktatásban részt akar venni, annak a szakmai alapokból minimum egy „C” kategóriás vizsgát kellett tennie. Mivel a bábmozgatáshoz már fiatal koromban is volt tehetségem, és pedagógus családból származom, sok tanfolyamon én oktattam a bábmozgatás alapjait. A módszerem mindig az volt, hogy megpróbáltam megértetni, milyen mozdulat mit jelent és miért, mert a hallgatóknak nem sok idejük volt gyakorolni. Már akkor kidolgoztam ezt a módszert, amiből még most is sokat profitálok. Mivel nekem sokkal több tanítási, oktatási tapasztalatom volt, előnyben voltam más bábosokkal szemben, minden részét taníthattam ennek a műfajnak. Volt, amikor a technikai alapokat fektettem le, volt, amikor kiegészítést, volt, amikor marionettet, és volt, amikor botos vagy éppen árnytechnikát tanítottam. Volt olyan is, hogy elkészítettem 18 marionett figurát a sikeres oktatás érdekében...

Még tanítasz az egyetemen?

Igen, még tanítottam egy alkalommal Tengely Gábor végzős osztályában, marionett kurzust veztettem. Ki akartam próbálni valamit. Készítettem nekik bábokat is. Ezek nagyon egyszerű figurák, nincs semmiük, ruhájuk sincs, szerkezetileg is rosszak, tehát nincsenek kisúlyozva, picik (kb. 30 centiméteresek), nem alkalmasak a marionettezésre. Mégis, egy kis gyakorlással össze tudtak hozni értékelhető vizsgálóadást. Tudom, hogy ha a hallgatók későbbi pályájukon marionettet fognak mozgatni, emlékezni fognak az órán tanultakra, és hasznosítani tudják a tapasztalatokat. Amikor egy aradi bábjátékos,

Adela Moldovan tanította a marionettet Győrben, akkor jöttem rá a marionett mozgatásának technikájára. Trükkjére. Nehéz technika ez, mert egyetlen olyan figura, ami nincs közvetlen kapcsolatban a kézzel, zsinórok közvetítik a mozgatást.

Van kedvenc témád?

Két olyan híres témám van, amely nagy érdeklődést váltott ki. Az egyik a „*csopartos munka*”, amikor mindenki ott van és mindenkinél van valamilyen alkatrésze egy figurának, s egyszerre tudnak szétrobbanni és összeállni. A másik pedig az *Én és a báb*.

Milyen a csoportos munkára épülő témád?

Ezeket a gyakorlatokat úgy kell felfogni, mint egy vizsga-gyakorlatot. Jobban kell figyelni a technikára, mint a művészi gondolatok átvitelére. Az első alkalommal a tanulók gallyakat hoztak valahonnan. Minden hallgató kezébe került egy-két fadarab. Ezeket úgy rakták össze, hogy figurát alkossanak. Össze tudtunk állítani tigrist, lovat, és ezek a figurák kis feladatokat kaptak, sétáltak, futottak, szétestek és összeálltak. Egy adott pillanatban a fadarabokat szétválasztották és már nem volt figura. Amikor ismét összetartották a fákat, akkor egy másik forma, állat alakult ki... Ezt a technikát sikerült elég magas szintre kidolgozni, úgy szőttük a történeteket, ahogy ők akarták és találtunk hozzá zenéket. Ez volt az első ilyen csoportos munka-vizsga. Mi később úgy neveztük, hogy összerakós figura. A következők már jobban tárgyközpontúak voltak, talán Hoffer Kariék osztálya csinálta a székes jelenetet. Volt egy rossz szék, azt szétütötték, és minden alkatrésze külön is mozgathatóvá vált. A története, a művészi gondolata az volt, hogy a rendes szék hozzá akart érni, és az szétesett a darabjaira, és végül ebből egy szerelmi történet lett. Ez a játék egyszerre bravúros technikai megoldás, és egy átvitt gondolat megvalósítása bábos módon. A hallgatók is nagyon szerették, mert minden összefolyt, a képzőművészet, a vizualitás, a mozgástechnológia. Nagyon jó érzés, amikor együtt alkotnak valamit. Azóta ezt alapozó technikának tanítjuk, és más külföldi egyetemeken is oktatom. A leghasznosabb az, hogy a játészó személy azonnal sikerélményt kap.

Az Én és a báb teljesen más. Mi annak a lényege?

Úgy indult, hogy készítettem egy bábót: papírmásé

fejfel, „gapitos”, botos, meztelen, tehát a teste csak a szerkezet. A fejére két barna szemet tettem, segítségül azért, hogy tudjon nézni. És ez az egy figura játszott minden jelenetet, kilenc témában kilenc szerepet. Azaz az osztályban mindenki ugyanezzel a bábuval játszott. Tehát ez a bábu volt dizőz, gyilkos, minden. Mindenki választott a már megírt drámából egy kétoldalmi szöveget. Kivettük a szövegből a szereplők és a helyszínek nevét, de a szituáció maradt. Az egyik szerep volt a bábué, a másik pedig színész maga. A próbák során megnéztük, hogy mire hogyan kell reagálni, hogy mikor ki beszél, hogy mikor ki fontos, hogy hogyan vezetem a nézőt – mikor kire figyeljen, mikor mindkettőnkre –, ennek a rendszerét megtanultuk. Hihetetlenül bevált, nagyon érdekes vizsgálódások jöttek létre.

1995-ben alapítottad meg saját társulatodat, a Mikropódium Családi Bábszínházat, mellyel immár közel 300 nemzetközi fesztiválon szerepeltél. Hogyan indult a mára világhírűvé vált bábszínházad?

Ez még a Lellei Pali bácsival való nagyon jó, inspiráló időszak következménye. A színházigazgatói korszak és a budapesti lét meghozta bennem az igényt arra, hogy játszanom kellene, csak kéne valami előadásfélét csinálnom. Egész gyerekkorom óta bennem voltak ezek a pici bábok – a gimnáziumban rengeteg kis faragványt készítettem az órák alatt. A Mikropódium mostani szállító doboza volt az első otthoni kis bábszínházam, Egerben. Azon nem ezzel a technikával ugyan, de már parányi bábszínházat működtettem. Lovasy Lászlóval az volt az alapelvünk, hogy ha láttunk valami érdekességet, akkor nem néztük meg a működtetési elvét, hanem megpróbáltunk magunk kitalálni valami hasonló technikát. Ami persze teljesen egyéni lett. Sokat játszottuk ezt, nagyon szerettük. Pali bácsival is hasonlókat játszottunk. Egy alkalommal egy japán bábos előadásából megláttunk egy fényképet, és Pali bácsi talán hozott is egy kis video-részletet róla, amelyen parányi kismanó jött elő egy dobozból és szinte életszerűen mozgott pár percig. Mind a ketten nagyon érdekesnek találtuk. Ez volt az igazi kihívás számunkra. Vajon hogyan lehet ilyen technikát találni,

ami ilyen szépen mozog... Versenyezni kezdtünk, és nekiestem a kis figurámnak. Először egy szerkezeti megoldással készültem el. Működött! Mindkettőnknek tetszett. Nekem már az volt a következő kihívás, hogy hogyan kell mozgatni ezt a kis ügyes figurát. A szerkezet egy dolog, de azon meg kell tanulni játszani – gondoltam.

Melyik lett az első figurád?

Először azt hiszem a Bohóc váza lett kész, mert annak a belső mechanikáját dolgoztam ki, hogy véglegesíteni lehessen. Elkészült, és aztán megint szét kellett szedni, aztán megint összerakni. Többször egymás után. Minden részletet ki kellett dolgozni, figyelni kellett arra is, hogy tartós legyen, profi legyen. Ez a rész is a Budapest Bábszínház műhelyek gondolkozásából ered. Mindent úgy csináltak, hogy atombiztos, de szerelhető legyen a szerkezet. A bábok összerakásának precizitása is most látható igazán. Az, hogy gyakorlatilag 20 év alatt alig volt törés vagy javítás a figurákon, de nem akarom elkiabálni! Mivel minden nagyon kicsi, így mindenre nagyon kell figyelni. Nem volt szabad rontani a szerkezeti összeállításnál, mert félfő volt, hogy aztán nem fog működni... A precizitás Pali bácsit igazolta, ugyanakkor engem igazolt a bábok lazább szerkezete (szabad lötyögése), ami ugyan nem irányítható, de életszerű mozgulatot ad. Ezek a figurák a kezemben azonnal működtek, mert máshogy vagyok berendezve, mint sok bábos. Rengeteg koordinációs elvárás van a mozgásban. Nekem ezt nem kellett tanulnom. Tulajdonképpen bennem van ez a mozgatási kultúra, ha lehet mondani, ez az én kapott tehetségem. Lellei Pali még mindig hitetlenkedett. „Sosem lesz ebből előadás...” – mondta. Egy üveg italban fogadtunk..., egyszer még azt is megisszuk!

Megvannak a karakterek, de hogy lett ebből az első, a STOP előadás? Hogy lett ebből maga a Mikropódium?

Kerestem és megtaláltam a zenéket. Hihetetlen mennyiségű zenét hallgattam akkoriban. Lépésről lépésre, napról napra készültek a bábok a zenéhez és a technikához. Minden figura más. A Halak egyszerűek, nincs is bennük mechanika. Pedig előlől azt gondolják, hogy valami trükk van bennük.



Jelenetek Lénárt András STOP című előadásából (a Bohóc és a Balerina figurája)





A STOP című előadás után – a közönséggel



A STOP című előadás bábjai (Fotók: Lénárt Márton)

Semmi. Régebben egy darabka szivacs két pálcával. Mondjuk ez is a sokéves gyakorlati tapasztalat eredménye. Az, hogy miként néz ki a munkapadon és hogyan a színpadon, az két dolog. A fontos a színpadi lét. A Balerina mozgatója – ez tűnik a legnehezebbnek – sokkal könnyebb, mint a Sellő játéka. A Bohóc pedig a bábmozgatás minden lehetőségét megmutatja. Elkészültek a bábok. Kellett még egy zenei berendezést is találnom. Szerencsére talákoztam Ágota Jánossal, aki készített nekem egy speciális erősítőt. Könnyen mozgatható és elemmel működött. Már csak egy lejátszóra volt szükségem. Egy minidisc lejátszóra tettem szert, akkoriban az nagyon jónak számított... Minden készen volt, már csak játszani kellett. Azaz gyakorolni.

Hogyan gyakoroltál?

Nekem nincs saját színház- és próbaternem, hát kimentem az utcára. Akkoriban az Almássy téren laktam. Lementem a ház elé, és a járókelők előtt kezdtem el mozgatni a figurákat. A technikát tanulva építettem a számokat... Napról napra, lépésről lépésre. Aztán lett egy doboz is, és abban egy kis pénz. Jó érzés volt. Valaki meglátott az ottani művelődési házból és elhívott egy játéknpra. Akkor már tapsoltak is, sőt jöttek nézegetni a figurákat. A következő fellépés a Várban már nagy közönség előtt volt. Sokat kellett próbálni és nagyon izgultam. Egyre gyakrabban hívtak, kértek, hogy játsszak. Aztán megpróbáltam felmenni a Citadellához. Gondoltam, hogy ott sok a turista, talán fizetnek is egy kicsit, ha jól játszom... Nagy gondolat volt, de azonnal elzavartak, mert engedélyt kellett volna mutatnom. Hát elmentem engedélyt kérni. Lassan előadászerű dolog lett belőle. Az UNIMA Magyar Központja ekkor tervezte a 1996-os UNIMA Fesztivált és Világkongresszust Budapesten. Mivel Lengyel Pál volt a szervezés vezetője, közelében voltam a bírálásnak, a programszervezésnek. Nekem volt egyedül olyan számítógépem, amit a szervezés is tudott használni. Az egyik együttes lemondta a fellépést, és akkor ugrottam be, tulajdonképpen helyettük, mert gyakorlatilag már készen volt a program, és ki kellett tölteni azt a 20 percet. Az előadás a *STOP* címet kapta. Ez a lehetőség még kb. 2 hónap próbaidőt adott, amit komo-

lyan kellett vennem. Ezalatt, amit csak lehetett, újraértékelttem. Kezdtem az etűdökhöz végleges zenét találni. Mindegyiknek másik zenéje van, és mindegyik egy kicsit messziről kötődik hozzám.

Mondasz példát?

A kis Balerina figurája például onnan indult, hogy még Lovasy Lacival akartunk csinálni egy balerinas játékot, Dvořák *Humoreszk* című zenéjére. Végül Dvořák zenéjét a *Halak* kapták. A Balerina Delibes *Coppélia* című baletzenéjére táncol, ami ugye arról szól, hogy van egy tudós, aki csinál egy gépet, egy balerina-gépet, a herceg meg beleszeret.

Hogy sikerült a bemutatkozás?

Megérkeztek a világ nagy bábosai, és én egy előadást játszottam a Vörösmarty téren. Számomra a legnagyobb érdekesség az volt, hogy a japán Yoshiya Yamamoto-nak, a Kawasemi-za vezetőjének – aki tulajdonképpen inspirált bennünket – is volt előadása. A kollegáival elsőként rohant oda, nézte, nézegette, gratulált, hogy ez milyen szép és jó megoldás. Örült, hogy ilyen látott. Nem is gondolta, hogy ő inspirálta az egész játékot. Később többször is találkoztam vele Japánban. Fantasztikus előadásai vannak. A *STOP* előadása furcsa módon azonnal nagyon nagy hatást keltett. Utána sokan jöttek, kérdezgettek, nézegették, hogy mi ez. Én még nagyon izgultam, nem is érttem, hogy mi tetszik ezeknek ennyire. Azt éreztem, hogy jól sikerült, talán valahol még tudom játszani, esetleg felteszem a polcra, mint annyi más bábót.

Kapcsolatban vagy játék közben a közönséggel?

Amikor játszom a *STOP*-ot, nekem gyakorlatilag nincs kapcsolatom a nézőkkel, én a bábokkal vagyok elfoglalva, mert nagyon nehéz a mozgatás. Ezek csak egyszerű kis jelenetek, de azt gondoltam, hogy akkor már legyenek bravúrosak. Bravúrosak a kis figurák, kívánczik mellé a mesteri mozgatás. Nekem folyamatosan koncentrálnom kell. Ez a fajta koncentráció nagyon magas fokú. Nem én mozgatom őket, hanem ők irányítanak engem. Az érzést a játékban egy zongorajátékhoz tudnám hasonlítani. Sokat kell gyakorolni egy zenét, de ha a billentyűket nem teljesen stabilan építik be a zongorába, akkor még arra is kell koncentrálni, hogy egyáltalán eltaláld az ujjaidal. Hát ez a játék is ilyen. Nincs két

azonos lehetőség, azonos mozdulat. Emellett ott van a félelem, hogy mi lesz, ha valami eltörik, elszakad. Akkor meg kell javítani, de biztos, hogy újra kell tanulni az egész jelenetet. Minden nagyon pontos, minden nagyon precíz. Most is tudom, hogy például a bohócnak a lába időnként felakad, de nem merem megváltoztatni, mert annyira pontosan működik, mint egy kis óra, nem merem benne kicserélni a fogaskerekeket. Jó ideje bajban vagyok a Sellővel, mert eltört, és nem tudtam milliméterre visszatenni a helyére. Ő a legnagyobb bravúr – számomra –, időnként nagyon meg vagyok vele elégedve, és időnként befékez és annyi. Ilyenkor én is begörcsölök és nincs lehetőségem javítani. Komoly, azaz több irányú horizontális és vertikális koordinációt igényel egyszerre. Én mindennap, minden pillanatban építeni, gazdagítani akarom ezt az előadást. Ezt csak én tudom, ezt senki sem látja. Nem tudják, hogy melyek azok a pillanatok, amiket észreveszek a játék közben, és amiket szeretnék beépíteni, megőrizni a következő előadásokban.

A nemzetközi közönség 1996-ban ismert meg. Evvel egyenes utad nyílt a nemzetközi fesztiválokra?

Még régről – pécsi koromból – volt egy barátom, Christian Caimacan Saarbrückenben, aki meghívott a fesztiváljára. Ez volt 1997-ben az első fesztivál, amire elmentem. Christian megnézte és mondott hozzá egy-két ötletet, nem rendezett, de segített. Azt tanácsolta, hogy menjek ki az előadás végén a gyerekek közé játszani, de azt már én találtam ki, hogy a gyerekek kezén legyen a bábu. Aztán kiállított egy áruház elé, hogy játsszak, azt mondta, nézzem meg, hogyan működöm. Ne várjak többet – pénzt vagy ilyesmit –, gyakoroljak. Rávettem arra, hogy én ebben higgyek. Hogy ez nem rossz, ezért megcsinálhatom bárhol a világon, mert ez nem rólam szól – ahogy én ezt ma is így gondolom –, hanem a játékról, és az emberek a játékot akarják nézni. Tulajdonképpen innen kezdődött, és szépen lassan érkeztek a meghívások a fesztiválokra. Például hirtelen sok spanyol meghívást kaptam. Volt, hogy egy segoviai fesztiválon, a Titirimundin egy hét alatt 72 előadást játszottam. Nagy munka

volt, hiszen minden fesztiválnál, az első levétől a hazaérkezésig minden felelősség az enyém... Hihetetlen erőt követelő részlet ez is.

Miért némajáték, miért ez a méret és miért 20 perc?

Ennek a méretnek megvan a maga értelme, nem az a lényege, hogy befér egy dobozba, aztán mehetnek. Hanem az a lényege, hogy lehet játszani a figyelemmel, a koncentrációval. A nagyobb méretű báboknál nehezebb a figyelmet ott tartani. Hamar mellé néz a néző, esetleg a játékos figyeli. Arról, amit én csinálok, nem szoktak másfelé nézni, mert minden apró részlet érdekes. Koncentrált a játék és figyelni kell, hogy mindent meglásson a néző. Ha hibázom, akkor az nagy hiba. Hiszen a néző teljes figyelemmel van a részletekre. A hiba sokkal erősebben hat, mintha egy nagyobb méretű figuránál történik. Az én játékom nem is akart szöveges játék lenni. Pedig a szöveg sokat segít. Egy kis szöveggel tudnék jó negyven percet is játszani. Egy kis közjáték, vagy tréfa és megy az idő... Ezt egyáltalán nem akartam, nem akarom. Azt csinálom, amit tudok. Hiszek ebben a típusú játékban, még akkor is, ha ez nem egyezik a mostani hazai bábdivattal. Muszáj bízni a saját tehetségemben, a tudásomban. Tapasztalatom szerint maximum 20 perc az, amit egy szöveg nélküli előadás elbír. Egy ember eddig tud figyelni, utána szétesik a koncentráció. Ha megfigyeled, egy cirkuszi szám sem lehet hosszú. A nézők nem sokáig tudják visszatartani a lélegzetüket, a legbravúrosabb számokat sem tudják sokáig élvezni. A fantáziának is kell pihenni. Annyira érzem a *Con Animában* ezt. Érzem a játék közben a közönség energiját. Pontosan tudom, hogy mikor van még időm egy kicsit „szórákozni”, vagy mikor nincs már. Szabadabb vagyok abban a játékban, azt igazi színházi előadásnak gondolom. A „bábok színházában”. A színházi hatásmechanizmusok szempontjából a *Con Anima* a nagy iskola.

Hogyan született meg a Con Anima?

Eleve úgy kezdődött, hogy mikor megnyertem 1998-ban a Luc Vincent-díjat, meghívtak a következő évre, hogy hozzam el újra, de csináljak valami mást is. Elkezdtem gondolkodni ezen a másikon, hogy mi jöhet még. Kifaragtam ezt a kis figurácskát,

aztán kitaláltam a háteret. Megtaláltam a zenéjét, Szemző Tibor zenéjét. Szintén Saarbrückenben játszottam, magammal vittem, ott voltam öt napig és nem csináltam semmit, hozzá se nyúltam. Úgy gondoltam az utolsó napon, hogy ennek ma el kell készülnie, most be kell fejeznem. Amikor odaálltam, mindennel, amivel egy évig foglalkoztam, a hatások, a részletek, minden, amit erről gondoltam, összeállt. Ami akkor ott megszületett két óra alatt, az alapgondolat, azon azóta sem változtattam. Christian megnézte és azt mondta, hogy akkor ezzel megint elbűvölöd az egész világot, jól van. Nekem az nagy dolog volt, hogy egyből elfogadta. Mert amit ő meglátott benne, és amit később mások is megláttak ebben a játékban, az az én szakmai hitvallásom. A bábjáték a fantázia mágiája. A *Con Animában* is beleépítik a nézők a saját érzéseiket, tapasztalataikat, tudásukat, műveltségüket. Mindenki számára egyedi alkotás születik. Persze én is megtaláltam a saját ideológiámat hozzá.

Eláruod?

Pontosan azt történt, mint mikor a művészetek virágkorában – a beckett, majd a brooki időkre gondolok – feszegették a színház határait, és ezt a fantázia útján tették. Elvették a díszleteket, és azt mondták, gondolkozz velem, építsd velem az előadást! Pontosán ugyanoda kerültem vissza valamilyen okból, ahol ők változtattak a már bevett, megszokott színházi formákon, szokásokon. A *Con Anima* nagyon sok színházi fesztiválon volt és a színházi szakemberek is elismerték, mert a hatás működött.

Úgy érzem, hogy az amatőr lét adta közösségi alkotás, az, hogy mindenki mindennel foglalkozott, végigkísérte az életedet. Látható, hogy az amatőr-profi váltás, a profizmus hozta szereparátság után újra és újra kerested ezt az élményt, de mindig csak részleteiben sikerült elérned. Egészen a Mikropódiumig. Milyen érzés volt végül egyedül létrehozni valami egészet?

Hát ennek is megvan a maga érdekes, mély alapja. Fiatalon láttam a Pécsi Nemzetközi Felnőttbáb-fesztiválon Eric Bass *Őszi portrék* című előadását. Meghatározó élmény volt, mert számomra ő az első játékos, aki egyedül volt a színpadon. Mi

akkoriban mindig csak csoportban játszottunk és gondolkodtunk, az hogy egyedül legyen valaki a színpadon, az teljesen hihetetlen volt. Egy másik dimenzióból jött. Később a fényképe ott volt előtünk a műhelyben. És képzeld el, éppen 20 év múlva együtt játszottunk, egy színpadon Brazíliában. Ugyanazt az előadást hozta, semmi nem változott, csak öregebb lett. És akkor értettem meg bábjátékos filozófiáját, hogy van igény, lehetőség arra, hogy egy-egy ember úgy valósuljon meg, ahogy ő. Aki egyedül van, aki mellett nincs senki. Nagyon nehezen tudnék most egy közösségben dolgozni, de nagyon vágyom arra, hogy ismét társulattal játsszak egy előadásban.

De régen elképzelni se tudtál mást!

Igen, de Eric Bass játéka meghatározó volt. Felejthetetlen élményt adott, és most is az. A magyar bábszínházak alakulása különösebben nem nagyon fogott meg. Pedig sokat harcoltam a bábművészet értékeiért a magam gondolatai szerint. Talán azok, akiket tanítottam, akiknek többet tudtam mutatni magamból, jobban megértének. Tudom azt, hogy mit csinálok, és azért teljes felelősséget vállalok. Tartok egy feszes kontrollt saját magammal. Ezen a szinten, ahová eljutottam, nincs lazítás, mindig vér-precízen kell működni, ehhez teljes élet kell. A világ minden részén ugyanannyi energia kell, hogy működjön belőlem.

Lényegében létrehoztál egy védjegyet, és a világon mindenhol ugyanazt várják tőled. Próbáltál változtatni, fejleszteni rajta?

Ez is furcsa. Születik egy vagy két előadás. A fesztiválok nem igényelnek másféle vagy hasonló előadásokat tőlem. Tudják az értékét, tudják, hogy kinek akarják eladni, vagy éppen hol van a helye az elképzeléseikben. Ez egy kész program, amit meg lehet hívni. Ha most egy vagy két új produkcióval jelentkeznék, azt is csak akkor fogadnák el, ha már sok referenciát szerzett volna. Másik világban vagyok, olyanban, ahol nem kell minden évben 4-5 előadást bemutatni és sorra kihozni az újabb és újabb előadásokat. Az én világomban a százszázalékos profizmust várják el. Így lehet az, hogy több mint 300 nemzetközi fesztiválra hívtak meg eddig, rengeteg turné és meghívás volt és van.



Részlet a *Con Anima* című előadásból

Itthon az én bábos szakmai kiteljesedésem a Budapest Bábszínházi munkámban, az egyetem vizsgaelőadásaiban és a Mikropódium más irányú fejlődésében van.

Azok a bábok, a különböző bohóc karakterek, amelyeket az OSZMI-nak ajándékoztál, mind kísérletek voltak a STOP továbbfejlesztésére?

Azzal hogy én egy-egy ilyen figurát kifaragtam, kerestem azt, ami még izgat engem ebből a bábszínházi világból. Idős koromra felismertem, hogy a következő programom a bábok színházának népszerűsítése lesz. Az, hogy a régi bábos formák, az ezeréves bábtechnikák (pl. a jigdoll, a bábáncoltatás) és a bábcirkusz nagyon fontos. Régebben is szerettem volna csinálni egy klasszikus bábcirkuszt – ami most talán egy „egércirkusz” lesz. Legújabb gondolatom az, hogy ezeket az ezeréves bábtechnikákat hogyan lehet újra a gyerekek kezébe adni.

Sok mindenbe kezdtél az 1990-es évek közepén. Máig párhuzamosan van jelen életedben a Budapest Bábszínház, a tanítás és a Mikropódium. Rendszeresen jársz külföldre, színházakba, fesz-

tiválókra, dolgozol szaktanácsadóként, tervezőként, rendezőként. Hogy bírod ezt?

Hiszek a bábok erejében. A bábmozgatás művészetében. Van még teendőm. Szívesen segítek azoknak, akik kíváncsiak egy öreg ortodox bábos gondolataira. Erőt ad az, hogy talán lesz folytatása másban annak a hitnek, ami bennem van. Jól esik visszagondolni a múltra, szeretnék több mindenre emlékezni. Szeretném megköszönni azoknak is, akik a háttérben segítettek, mögöttem álltak. A családomnak. Úgy tűnik mindent egyedül csináltam, pedig sokan karoltak belém, hogy egy ilyen utat végig tudjak járni... Egy biztos, voltam komoly beteg, de a bábjáték segített kijönni a bajból. Talán van még energiám egy két programot megvalósítani. Nagyon érdekes érzés visszaemlékezni életem bábos útjára. Én ezekre a gondolatokra, érzésekre emlékszem. Mások talán másképpen éltek meg a velem való kapcsolatot, a velem történt eseményeket... Jól esik, hogy megmozgattad az emlékezetemet, azt hiszem, még nagyon sok elbeszéltem téma van...

Akkor legközelebb tovább folytatjuk...!



Lénárt András: *Az én kicsi bohócom, A Mikropódium a világ körül* című kiállítás megnyitóján (OSZMI, 2016). Fotók: Lénárt Márton és archív

THOUGHTS FROM AN ORTHODOX PUPPETEER

This interview introduces András Lénárt's oeuvre as well as his relationship to the contemporary trends of puppetry. Lénárt is the founder of the Mikropódium Family Puppet Theatre and the creator of an unique puppet technique. His fascinating career has been started about fifth decades ago. He speaks in detail about his early years in Eger, about the atmosphere of the amateur area, and about the changes which were brought by the professionalism. He was a founding member of the Harlekin Puppet Theatre in 1985, later the director of the Bóbita Puppet Theatre in Pécs (1990-1994). He works for the Budapest Puppet Theatre since 1994 as an artistic scenery counselor. He began teaching in the unprofessional ages after he graduated the State Puppet Theatre's two-year program in 1987. Later he had the chance to become the puppet technique master of the pupils at the Theatre and Film University (Budapest). His most significant classes called 'Step by step' and 'Me and the Puppet'. He has been active as a solo performer of Mikropódium for 20 years, touring around the world's most notable international festivals. Now the Mikropódium is worldwide famous for its two masterpiece performance: 'STOP' and 'Con Anima'. Lénárt career is divided between the inland and the international challenges but based on his faith in the 'orthodox' puppet theatre which he calles the "theatre of the puppets".

ARCANUM DIGITALIS
TUDOMANYTÁR



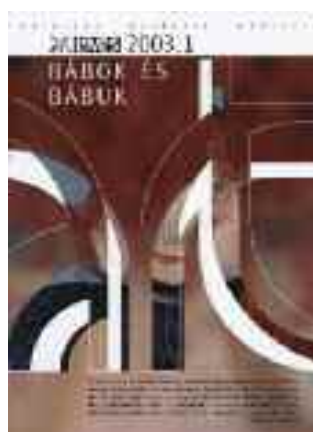
LIVES

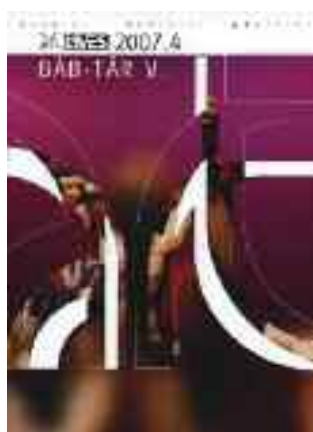
Art Limes 1992–2015

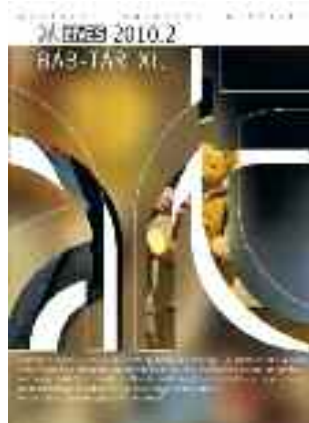
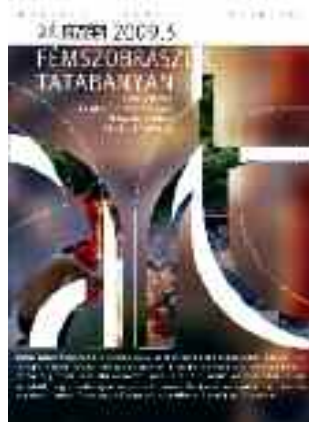


DVD

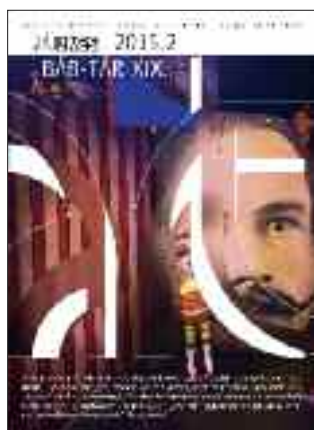
KERESHETŐ HASONMÁS

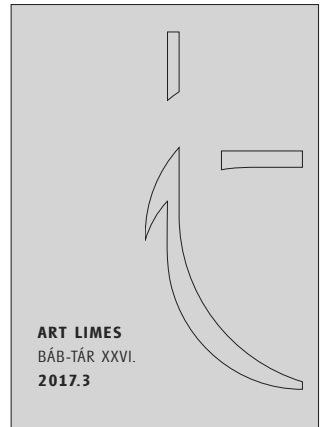
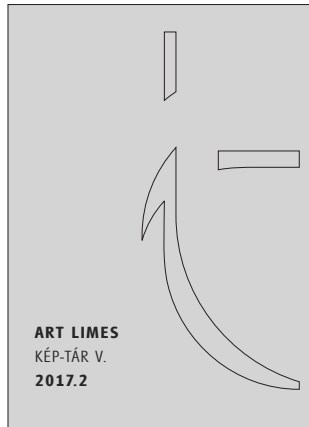
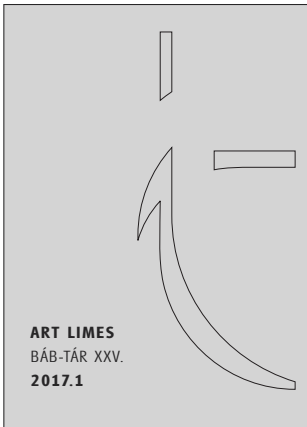












MEGJELENT SZÁMAINK:

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
2016/4. szám – KÉP-TÁR IV.	1.000 Ft
2016/5. szám – BÁB-TÁR XXIII.	1.000 Ft
2016/6. szám – BÁB-TÁR XXIV.	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: SZÉKELY LÁSZLÓ, SZÉKELY ZSÓFIA
 JELENKÉNY: 01-461-1441, 01-461-1442

[HOME](#)
[KÖZLEMÉNYEK](#)
[MŰKÖDŐKNEK](#)
[TARTALOM](#)
[TÁJÉKOZTATÁS](#)
[TÁJÉKOZTATÁS](#)
[TÁJÉKOZTATÁS](#)

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 XXI. században és a környezetünkkel szembeni felelősségünk.

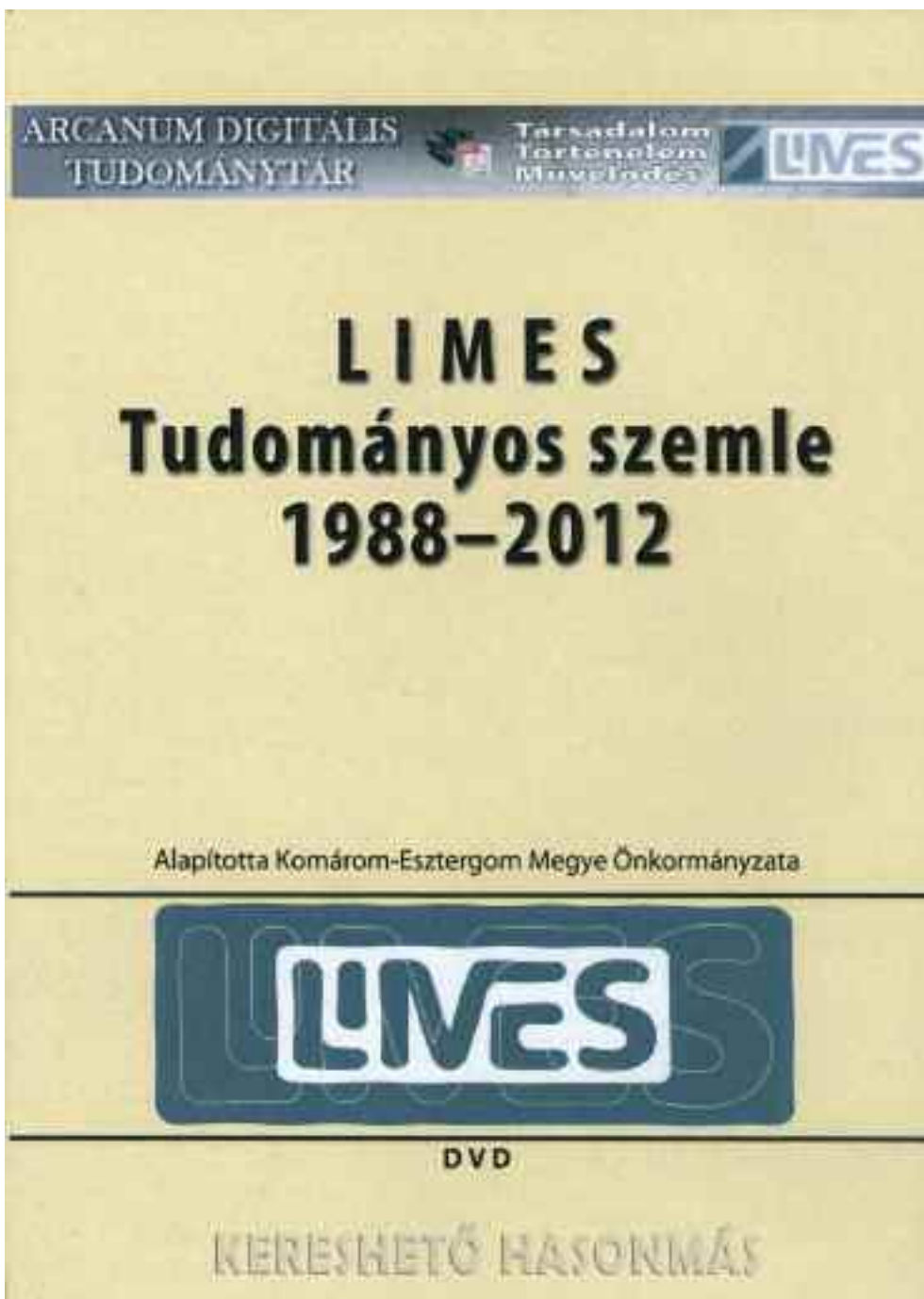
2017. június 17.

Kövessetek minket!

Arcképek

Arcképek: Székely László, Székely Zsófia, Végvári György, Székely Zsófia, Székely Zsófia, Székely Zsófia

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