

Ár: 1000 Ft

ART LIVES

JOURNAL OF PUPPETRY JOURNAL OF PUPPETRY JOURNAL OF PUPPETRY

ART LIVES 2017.6

BÁB-TÁR XXVIII.

SZERZŐINK:

Balogh Géza színháztörténész, rendező (Budapest)

Bíró Árpád Levente bábtörténész
(Nagyvárad, Szigligeti Színház)

Foley, Kathy színháztörténész (USA)

Galács Judit művészettörténész (Budapest, OSZMI)

Guth Holda irodalomtörténész
(Budapest, ELTE Egyetemi Könyvtár)

Fodor Orsolya bábrendező-hallgató (Budapest, SZFE)

Fekete Anetta bábtörténész, tervező (Kecskemét)

Halász Tamás táncművész, szakíró (Budapest, OSZMI)

Huszár Sylvia színháztörténész (Budapest, OSZMI)

Hutvágner Éva színháztörténész, szakíró
(Budapest, OSZMI)

Lovas Lilla színháztörténész, szakíró (Budapest, OSZMI)

Malíková, Nina bábtörténész (Prága)

Nánay István színháztörténész, kritikus (Budapest)

Őlbei Livia színháztörténész, újságíró (Szombathely)

Puskás Panni színháztörténész, kritikus
(Budapest, OSZMI)

Simon Annamária színháztörténész, szakíró
(Felsőörs)

Schuller Gabriella színháztörténész
(Budapest, Artpool)

FORDÍTÓK:

G. Kovács László (cseh),

Deborah Marshall (angol),

Varga Nóra (angol)

Köszönjük a hazai és külföldi bábszínházak, a múzeumok, az alkotók, a fotográfusok, a kiadók, valamint a jogutódok hozzájárulását a képek közléséhez.

Az első borító a Keletre a Naptól, Nyugatra a Holdtól, a hátsó a Lautrec táncolni fog előadás fotójának felhasználásával készült.

ISSN 1785-3222

17006



9 771785 322007 >

nka
Nemzeti Kulturális Alap

nka
Nemzeti Kulturális Alap

MŰVÉSZETI SZEMLE

FŐSZERKESZTŐ **Virág Jenő**
SZERKESZTŐ **Miglinecz Éva, Hutvágner Éva**
FŐMUNKATÁRS – SZAKLEKTOR **Balogh Géza**
TECHNIKAI MUNKATÁRS **Varga Ágnes**
BORÍTÓ- ÉS LAPTERV **Sellyei Tamás Ottó**
TEMATIKUS SZÁMUNKAT **Hutvágner Éva**
SZERKESZTETTE

SZAKMAI TANÁCSADÓK

Kékesi Kun Árpád színháztörténész
Nánay István színháztörténész, kritikus

KÜLSŐ MUNKATÁRSOK

Őlbei Livia (Szombathely)
Szántó Viktória (Veszprém)

XIV. ÉVFOLYAM 63. SZÁM

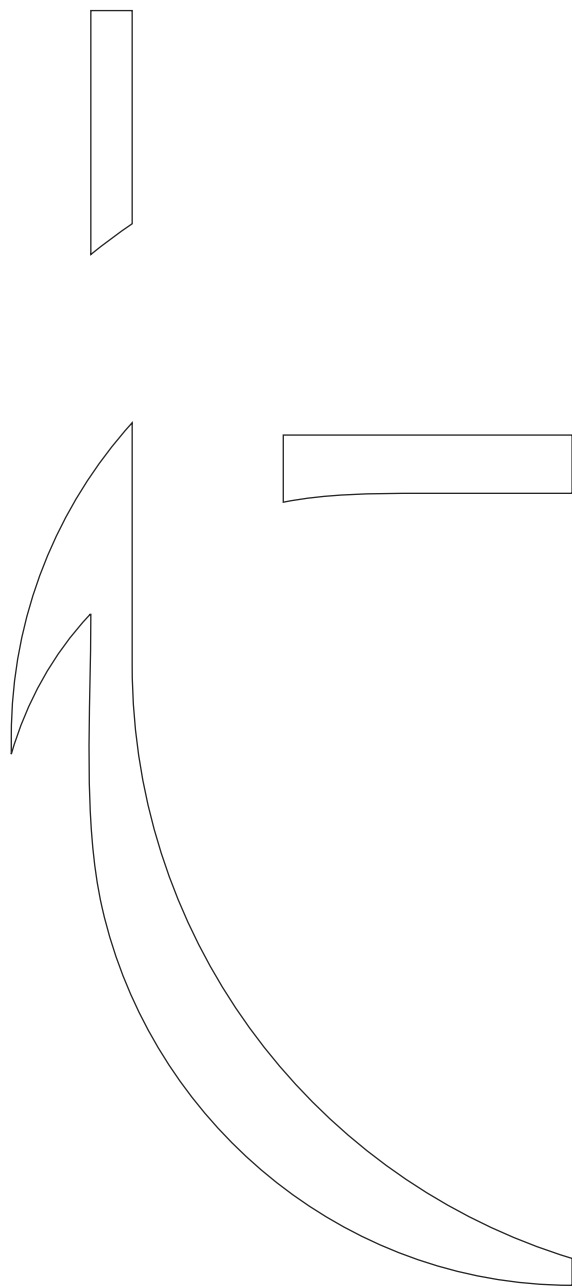
FOLYÓIRATUNK A NEMZETI KULTURÁLIS ALAP
IPARMŰVÉSZETI KOLLÉGIUMA
TÁMOGATÁSÁVAL JELENIK MEG.

© ART LIMES/KERNSTOK ALAPÍTVÁNY

KIADJA A KERNSTOK KÁROLY
MŰVÉSZETI ALAPÍTVÁNY, TATABÁNYA
FK: **Kaposi Endre**
NYOMDA **Comorn Kft., Budapest**

Szerkesztőség levelezési címe:
Kernstok Alapítvány – Art Limes Szerkesztősége
2800 Tatabánya, Kós Károly utca 3. fsz. 3.
Tel.: 06/30-417-6700
E-mail: viragjeno46@gmail.com
Honlap: www.artlimes.hu
ISSN 1785-3222

„A bábu, ha erőteljes, életszerű hatást akar elérni, szükségszerűen találkozik mozgásában a táncszerűvel.” (Németh Antal)



ART LIMES
BÁB-TÁR XXVIII.
2017.6
TATABÁNYA



TARTALOM – CONTENTS

1. BÁB ÉS TÁNC – PUPPETRY AND DANCE

- 5 Nánay István: Báb és tánc
| Puppetry and Dance

2. HAGYOMÁNY ÉS BÁBOK TÁNCA – TRADITION AND DANCE OF PUPPETS

- 13 Bíró Árpád Levente: Richard Strauss a bábszínpadon – A nagyváradai Állami Bábszínház *Három báb pantomim* című előadásáról
| Richard Strauss on the Puppet Stage – Three Puppet Pantomimes by the National Puppet Theater in Oradea
- 19 Galács Judit: A báb is csak ember. Avagy miért szerette Palasovszky Ödön a bábszínházat?
| A Puppet is Just a Human, Too. Or why Did Ödön Palasovszky Loved the Puppet Theater?
- 27 Simon Annamária: Fabáb a színpadon. A *fából faragott királyfi* színpadi és bábszínpadi előadásai
| Wooden Puppets On Stage. Theater and Puppet Theater Performances of The Wooden Prince
- 39 Fekete Anetta: Báb – emberbáb – pantomim kapcsolata Kovács Ildikó *Karnyóné* rendezésében
| The Relationship of Puppets, Humans and Pantomime in Ildikó Kovács's Production of The Widow Karnyó
- 47 Halász Tamás: Változatok megelevenedésre
| Variations on Coming to Life

3. TÁNC ÉS ELMÉLET – DANCE AND THEORY

- 57 Guth Holda: „Amit húsnak és vérnek tartunk, nem más, mint élettelen bábu, melyet kívülről rángatnak mesterséges drótokon” – Gondolatok a marionett-táncról és az emberi identitásról
| “What we consider to be flesh and blood is nothing but an inanimate puppet, drawn from the outside by artificial wires” – Thoughts on marionette dancing and human identity
- 67 Hutvágner Éva: Határesetek
| Borderline Cases



4. BÁBSZÍNHÁZ ÉS TÁNC – PUPPET THEATER AND DANCE

- 75 Huszár Sylvia: Táncok és bábok – harmónia terrestris. Gergye Krisztián tánc-báb-színházi előadásairól
 | Dances and Puppets – Harmonia Terrestris. On Krisztián Gergye’s Dance-Puppet-Theatrical Performances
- 81 Ölbei Lívia: Kőszegi kánkán. Lautrec táncolni fog
 | Cancan in Kőszeg. Lautrec Will Dance
- 87 Fodor Orsolya: A báb és a tánc kapcsolata – külföldi és hazai minták. Két műfaj találkozása Kovács Domokos és Kálmán Eszter előadásaiban
 | The Relationship Between Puppet and Dance with Did Examples from Hungary and Abroad.
 | The Meeting of Two Genres in the Performances of Domokos Kovács and Eszter Kálmán
- 95 Schuller Gabriella: A *Sárkány Lee* című előadásról
 | On the Performance of “Dragon Lee”
- 103 Puskás Panni: „Nem a kép szokott érdekelni”. Interjú Kálmán Eszterrel
 | „It is not the image that usually interests me”. Interview with Eszter Kálmán

5. KITEKINTÉS – OUTLOOK

- 109 Kathy Foley: A művészet metonímiája: A vietnami vízi bábszínház
 | The Metonymy of Art: Vietnamese Water Puppetry

6. KINCSTÁR – TREASURE CHEST

- 115 Lovas Lilla: Kincsek a bábgyűjteményből: Táncospárok /A Hincz-család táncospárjairól
 | Treasures from the Puppet Collection: Dance Partners / The Dance Partners in the Hincz Family

7. SZEMLE – REVIEW

- 121 Balogh Géza: A bábjáték Afrikában. A Puppetry International 2017 tavaszi-nyári száma
 | Puppetry in Africa. The 2017 Spring/Summer Issue of Puppetry International

8. IN MEMORIAM

- 129 Nina Malíková: A színházcsináló, aki megelőzte korát. Karel Makonj (1947. 12. 9. – 2018. 01. 2.)
 | Nina Malíková: The Theater Maker Who Surpassed His Age



Nánay István

BÁB ÉS TÁNC

Amikor e folyóirat egy egész számot szentel a báb és a tánc kapcsolatának, megkerülhetetlen, hogy a bábos szakirodalom egyik alapművéhez, Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról* című munkájához ne nyúljunk vissza. A párbeszédese formában megírt elmélkedésben a szerző összehasonlítja a balett táncos és a marionett-báb mozgását, és – leegyszerűsítve – arra a következtetésre jut, hogy a jól animált báb sokkal összetettebb és pontosabban kivitelezett mozgásra képes, mint a táncos. De a téma kapcsán nem hagyható figyelmen kívül Edward Gordon Craig übermarionett-elképzelése sem, amelyet a korszakos színházteoretikus és rendező több írásában is taglalt. E művek következtetését és gondolatmenetét számos kutató, esztéta és gyakorló művész igyekszik értelmezni, erről tanúskodik a téma bőséges szakirodalma.

A tánc és báb közötti viszony értelemszerűen két irányból közelíthető meg: a tánc és a báb felől. Az előbbit e számban Halász Tamás összegző igényű tanulmánya képviseli, míg az utóbbira fókuszál a többi írás nagy része – döntően a marionett és a tánc összevetéséből adódó kérdésekre szorítkozva. Ám ahogy a bábozás nem szűkíthető le egyetlen technikára, a báb és a tánc kapcsolata is sokkal szélesebb és sokrétűbb, mint a marionett élőlény-imitációja.

E kapcsolat gyökerét többezer évvel ezelőtt kell keresnünk, amikor az emberi közösségek szertartásainak mindkét művészeti ág – a szöveges és hangszeres zenével egyetemben – szerves részét képezte. Arról, hogy ezek az események miként zajlottak, csak a társas kapcsolatok ősi formáit többé-kevésbé megőrző, a civilizációtól némiképp védett közösségek rítusainak tanulmányozásából adódó közvetett ismereteink lehetnek. Ezen ismereteink alapján tudhatjuk, hogy e szertartások – legyenek azok termékenységi, beavatási, gyógyító, illetve halotti rítusok – vagy hálaadók, vagy kérélek,

és központi eseményük többnyire a természetfeletti lény számára szánt tényleges vagy jelképes áldozat-bemutató. A szertartás résztvevői táncos, énekes, zenével hozzák magukat abba az állapotba, amelyben az áldozat bemutatása megtörténhet.

A bábosság kétféleképpen jelenik meg ezekben a szertartásokban. Egyrészt maszkok révén, másrészt helyettesítő tárgyként. Ez utóbbira példa többek között a gyógyításnál a beteg test másának tekintett báb, a télbúcsúztatás kiszabábujja, a természetfölötti lény vagy az akként tisztelt állat „alteregója”, a halott mellé temetett és kedves hozzátartozóit jelképező mozgatható vagy statikus szobrocscsa stb. Ezek mindegyikére érvényes az, ami a színházi megjelenítés egyik alapfeltétele: a *behelyettesítés*, azaz a tárgy nem (vagy nemcsak) az, ami tárgyi mivoltából elsődlegesen következne, hanem valami más (is). A szertartásokban viselt maszkok szintén többféle funkciót töltenek be, mindenekeztül ezek a – mai szóhasználattal – „szerepbe lépés” legfőbb attribútumai. Az álarcok jelképezhetik a természetfölötti lényt vagy annak – például totemállatban való – megtestesülését éppen úgy, mint a legyőzendő ellenséget, az elejtendő állatot, a halottat stb.

A gazdasági és társadalmi munkamegosztás differenciálódásával párhuzamosan ezek a szertartások is átalakultak, a táncos és bábos elemek összefonódása lazult, sőt megszűnt, a két művészeti ág önállóvá vált. A maszk gyakran továbbra is része maradt a táncnak, másfelől: a bábjáték változatlanul használta a táncot, a táncos karakterű mozgást. Szép példája ennek a helyenként és koronként más-más módon megnyilvánuló báb-táncoltatás. Jól ismertek a magyarországi és kelet-európai báb-táncoltatós betlehemes játékok éppen úgy, mint e technika indiai és indonéz példái. Ezek egyik válfaja a radzsasztáni katputli, amely történet nélküli három-négy perces etűdökből áll, és amelyekből



Táncos a *Triádikus balett*ből (Oscar Schlemmer terve, Bauhaus, 1922)

ittthon a MárkusZínház előadásában látható reprezentatív válogatás. (A közeljövőben jelenik meg ugyanerről Vidák István *Katputli, bábtáncoltatás Radzsasztánban* című kötete.)

A 18. századtól, a költői-prózai és a zenés színház elkülönülésétől kezdve a bábozásban is jelentős változás következett be: hangsúlytalanabbá vált a bábozás és a tánc közötti kapcsolat, és egyre inkább a szöveg meg a báb együttese dominált. Ebben gyökeres fordulat a 19. század végén, a 20. század elején következett be, amikor a realista-naturalista színházzal szemben fellépett az antirealista stílusirányzatok egymást követő, egymással párhuzamosan felbukkanó és rövidebb-hosszabb ideig fennmaradó „izmusok” sora. Ezek majd’ mindegyike képzőművészeti eredetű. A klasszikus avantgárd egyik fő törekvése a művészeti és ideológiai tartalmak minél szélesebb köri, ha kell provokatív gesztusoktól sem visszariadó terjesztése, s ehhez a képzőművészet jó partnert talált a színházban, annak is elsősorban azokkal az ágaival, amelyek legkevésbé függték a szótól: a táncsal és a bábbal.



Jelenet a *Figurális kabinet II.*-ből (Oscar Schlemmer terve, Bauhaus, 1923)



Maszkok Maszkok a *Triadikus baletthez* (Oscar Schlemmer terve, Bauhaus, 1922)



Szertartási maszkok (a párizsi Musée du quai Branly óceániai gyűjteménye)

Mi az, ami rokonítja e két művészetet? Mindenekelőtt a nagyfokú stilizáció, és szoros kapcsolatuk a zenével. A kilencszázötvenes-húszas években tehát új formák születtek, s ekkorra datálható a modern balett és a művészi bábozás térhódításának kezdete. Paradox módon ezzel a folyamattal párhuzamosan válik a bábjáték egyre inkább gyerekek szóló műfajjává, és a művészi bábozás nemcsak és nem elsősorban a vásári bábjátékkal szemben határozza meg magát, hanem ez utóbbitól is sok szempontból eltérő, sőt idegen bábmesze-játszással szemben. A tánc és a báb azonban ténylegesen csak később talált egymásra, mindenekelőtt a Bauhaus színházi kísérleteiben, amikor például az úgynevezett gépbaletten forgástest alakú bábokká redukált táncosok-színészek adtak elő zenés vagy zene nélküli, koreografált etűdöket.

A tánc és a báb egymásra vonatkoztathatósága a 20. század utolsó harmadában újrafogalmazódik, amikor a mozgató kilép a paraván elé, és színészként kezd viselkedni. Már nem az önmagában megmutató báb lesz a főszereplő, hiszen mellette egyenrangú színpadi alakként megjelenik az ember is. A bábok közötti dramaturgiai viszony egyértelműsége megbomlik, és az ember belépésével a korábbiaknál bonyolultabbá és differenciáltabbá válik, hiszen nem csak két báb között alakulhat ki kapcsolat, hanem a mozgatók mint színészek között is, illetve a mozgató és saját bábja, sőt a partnere bábja között is. Felborul a homogenitás elve, s az élő-élettelen egymásmellettségéből, a figurák méretkülönbségéből, az eltérő anyagi minőségekből stb. adódóan többszörös színpadi világ születik. A bábok – technikától függően különböző mértékben – kötött, ugyanakkor végtelen szabadságfokú mozgásával szemben (vagy mellett) az emberi test más lehetőségeket kínál és más korlátokat megszábró mozgásra képes.

Az eleve stilizált bábvilág párosulhat realista-naturalista színészi jelenléttel éppen úgy, mint erősen koreografált, és szintén stilizált emberi létezéssel. Hogy mikor milyen párosítás hoz művészi eredményt, az elsősorban dramaturgiai-rendezői kérdés, de a játékos egyik esetben sem szorítkozhat csupán a látható mozgató szerepére, s a színésznek

és a báb(já)nak minden pillanatban egyenrangú partnernek kell lenni. A színész mozgásvilágába értelemszerűen nemcsak a gesztus, a hely- és helyzetváltoztatás tartozik bele, hanem adott esetben a tánc legkülönbefélebb válfaja is. Ahogy – jó esetben – egy figura akkor vált prózából (versből) énekbe, ha azt az érzelmi állapota megköveteli, táncra perdülni is akkor kezdhet, ha annak emocionális vagy egyéb, jól kövonalazódó, s nem öncélú indoka van, és nem csupán színező vagy időkitöltő betétnek használják.

A tánc természetesen a legszélesebb stiláris határok közt értelmezendő, gondoljunk például Ilka Schönbain azon szólóira, amelyekben a saját teste egyszerre működik bábként és táncosként, vagy hazai példát említve, Gergye Krisztián számos produkciójában a testszínház és a bábozás összefonódása, illetve a testek kettős minőségű, egyszerre élőként és bábként való használata hoz létre különleges, összetett hatást.

Az utóbbi években egyre több bábszínházi előadásban jelenik meg valamilyen formában a tánc, miként prózai és zenés produkciókban is fel-felbukkannak bábok. Ezúttal arra igyekszem néhány példát hozni, hogy a tánc miként válik egy-egy előadás szerves részévé, illetve mi az a többlet, amit a tánc adhat hozzá a bábos játékhoz. Elsőként Kovács Domokost említem, akinek a színészi életében csaknem egyenrangú a tánc és a bábozás. Nagyszerű, külföldön is értékelt szóló-előadásában, a *H.A.N.*-ban (2015) nehéz lenne szétszálazni, hogy melyik elem a hangsúlyosabb, a táncos jellegű, vagy az egy alak két énjét, férfi és női felét megtestesítő bábokkal zajló. Összefonódik a két réteg, és együttesen teszi átélhetővé azt a belső vihart, amely az etűd főszereplőjében, s valamilyen szinten mindenkiben lezajlik. Nem egymást követik a bábos, illetve a táncos jelenetek, hanem a színész egyidejűleg mozogja be a teret és mozgatja a két kezén lévő bábokat. A táncos mozdulat a báb mozgásában folytatódik, mint ahogy a báboké egy tánclépéssorozatba olvad bele. Elképzelhető lenne, hogy a belső identitásharcot vagy az egyik, vagy a másik művészeti ág eszközeivel jelenítse meg a színész, de bármelyikből

Szertartási alakos-maszk
(a párizsi Musée du quai
Branly óceániai gyűjteménye)



éppen az a komplexitás hiányozna, amit e két kifejező rendszer együttese tud képviselni.

Megrendítő szép élményem a szombathelyi Mesebolt Bábszínház szakrális sorozata (*Világnak világa, Akárki, Baltasar Espinoza, József és testvérei*), amelyből témánk szempontjából kiemelem az *Akárkit* (2012). Ebben az óriás bábokkal eljátszott képzőművészeti és zeneileg feszesen és gyönyörűen komponált moralitás-játék egyben egy monumentális haláltánc is volt.

Tengely Gábor az elsők között kezdett koreográfussal dolgozni, de nála a mozgás nem elsősorban a par excellence tánc beemelését jelenti, hanem a színészi

megjelenítés egyik legfontosabb elemének a felnagyítását és hangsúlyossá tételét. Ez a törekvése már korai munkáiban is kitapintható volt, mindegyik az *Én, Antigone!*-ban (zalaegerszegi Griff Bábszínház, 2006), amelyben a címszereplő egyetlen, nagyméretű bábját a figura különböző énjét megtestesítő három színésznő animálta. A játékok viszonya a bábhoz és egymáshoz nemcsak a szövegből bomlott ki, hanem sokkal inkább a bonyolult és kifejező mozgásukból. A *Vas Laci!*-ban (győri Vaskakas Bábszínház, 2013) viszont a keretjáték főhősének és lelkiállapotának jellemzéséhez kifejezetten a néptáncot érezte szükségesnek, vagy



Szögekkel kivert óceániai
„helyettesítő bábu”
(Musée du quai Branly, Paris)

a *Kádár Kata Revüben* (Győr, 2007) – az előadás címéből és műfajából adódóan – a véres balladai bábtörténeteket ellentéppontozták a színészek mondén táncjai.

Tengely nemcsak bábszínházban dolgozik, hanem prózai színházban is, például a debreceni Csokonai Színházban rendezte meg Gimesi Dóra *Hessmeséjét* (2016), amelybe bábos és táncos elemek egyaránt bekerültek, és a színészek groteszk játékmódját nagyban meghatározta Fejes Kitty koreográfija, amelyek nemcsak a zenés megszólalásokhoz igazodtak, hanem minden egyes figura mozgáskarakterének megkeresését és megtalálását is elősegítette.

Kuthy Ágnes rendezéseire szintén jellemző az erős koreografikusság. A kecskeméti Círóka Bábszínházban

mutatták be *Az aranyhalacska avagy a halász meg a nagyravágyó felesége* című Grimm-mese átíratát. Ebben döntő szerep jut a mozgásnak és a táncnak: ha a történet két házaspárja között harmónia van, önfeledten ropja a táncot, amikor meg a nagyravágyó feleség fokról fokra démonizálódik, elrajzolódó mozgásképletek jellemzik a szereplőket. Hagyományos értelemben vett báb alig van a színen (jóformán csak a címszereplő hal), viszont a színen lévő székek és a teljesülő kívánságok következtében gyűlő ruhák és egyéb tárgyak úgy módosítják a színészek jelenlétét és mozgását, hogy ők válnak egyre inkább bábokká.

A báb és a tánc, illetve mozgás bravúros összhangja jellemzi Kuthy Ágnes egy másik munkáját, *A só címűt* (debreceni Vojtina Bábszínház, 2017).

A sok nép mesekincsében fellelhető történetet Kolozi Angéla írta bábszínpadra, Mátravölgyi Ákos tervezte a látványt és Czapp Ferenc szerezte a zenét. A cselekmény (amelynek magja adja Shakespeare *Lear királyának* is az alapját) meg lehetőségen egyszerű, az előadást a megvalósítás teszi mégis emlékezetessé. Az események zömmel a királyi konyhában zajlanak, amelyet néhány guruló fehér munkaasztal jelez, és a játék során piros zománcos lábasok, fazekak és fedők tömkelege szerepel. A színészek ezekkel a konyhai eszközökkel akrobatikus tárgyjátékot bonyolítanak le, miközben igen sűrűn dalra fakadnak és táncra perdülnek, szédületes tempóban változtatják az asztalok helyét, cikáznak a bútordarabok körül, alatt és fölött, mindeközben pontosan

kirajzolódik a történet. Olyan összművészeti produktum született, amelyből jól kivehető: milyen új lehetőségeket kínál a színész és a báb – vagy a bábként használt tárgy – meg a kifejező színpadi mozgás, a tánc együttese.

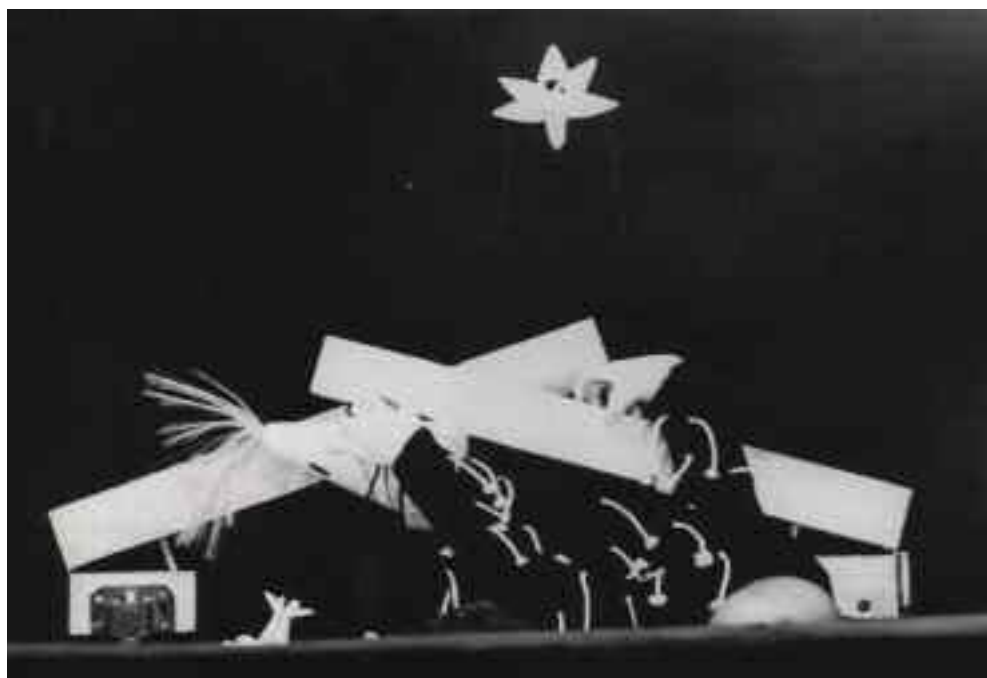
Ahogy a fizikai színházban megvan a lehetősége annak, hogy összhangba kerüljön zene, tánc, mozgás, szöveg és látvány, a korszerű bábjátékban is megtörténhet ugyanez. Ehhez persze túl kell lépni azon, hogy a láthatóvá lett játékos egy asztal mögött állva csupán maga előtt tologatja a bábját. A sokoldalúan képzett színésznek be kell laknia a rendelkezésére álló teret, és más dimenziókban kell látniuk, gondolkodniuk és alkotniuk a rendezőknek. Valahogy úgy, ahogy Kleist, Gordon Craig vagy a Bauhaus mesterei elképzelték.

FOREWARD TO THE COMBINATION OF PUPPETRY AND DANCE

In this introductory study, István Nánay examines what dance can add to puppet theater and how Dance can be an integral part of puppet performance. He begins by looking at "On the Marionette Theater", in which Kleist compares the movements of a ballet dancer to that of a marionette. Later, he discusses Gordon Craig's concept of the supermarionette, then the theatrical experiments of Bauhaus and finally contemporary Hungarian puppetry productions. Why is there such a strong kinship between these two art genres? Above all, it is their high degree of stylization and their close relationship to music. He concludes that, as in theater, contemporary puppetry can combine music, dance, movement, text and spectacle harmoniously. Of course, to accomplish this, one must go beyond the convention in which puppeteers are visible behind a table as they move the puppets in front of themselves. Directors have to see, think and create in other dimensions – as Kleist, Gordon Craig or the Bauhaus masters imagined them – so that the performers can explore a new kind of physical and narrative space.



Három bábpantomim. R. T.: Fux Pál. Nagyváradi Állami Bábszínház, 1969





Biró Árpád Levente

RICHARD STRAUSS ÉS A CALDER-MOBIL

**FUX PÁL BÁBPANTOMIMJE A KÉPZŐMŰVÉSZET,
A ZENE ÉS A FIZIKAI SZÍNHÁZ KÖZÖTT**

Bevezetés. Előképek

Fux Pált a romániai művészi bábjátszás iskolateremtő személyiségeként tartjuk számon: az 1922-ben Nagyszalontán született képzőművész 1955-ben került a Nagyváradi Állami Bábszínházhoz, ahol Kovács Ildikó főrendezővel közösen olyan, a modern művészi bábjátszást megalapozó alkotásokat vittek színre, amelyek csakhamar országos elismertséget hoztak a társulatnak. Fux korai bábszínházi munkáinak recepciótörténete a Kovács-féle esztétikával való összhangról tanúskodik: „a *báb báb-voltának tiszteletben tartásával*”¹ Fux olyan egyedi látvány-megoldásokat vitt színpadra, amelyek mindamellett, hogy felhívták a figyelmet a bábszínházi elidegenítés lehetőségeire, a társulatok valódi alkotóelemeiként történő hasznosítására is kísérletet tesznek.

Kovács Ildikó 1958-as távozását követően Fux Pál vette át a magyar társulat vezetését: a társulati építkezés egy rövid időre megtorpant, az egyedi művészi arculat kialakításának jegyében történő útkeresésnek pedig csak a műhelymunka-jellegű előadások hagyományának újragondolása adott új lendületet. Ebben a kontextusban születnek meg azok a produkciók, amelyek mentén vizsgálhatóvá válik Fux Pál bábszínházi alkotói örökségének fejlődési íve az önálló jellemeket megjelenítő báboktól a jeltárgy és jelentés eltávolítására és feloldására alapuló, expresszionista ihletettséggű formanyelvig, amely tulajdonképpen a műfaji határokrákérdező alkotásokban teljeseedik ki.

Ilyen értelemben az 1969-ben bemutatott *Három bábpantomim* fontos állomása a nagyváradi Állami Bábszínháznak: a Strauss-féle szimfonikus mesékre

komponált nonverbális alkotásban egyszerre van jelen a képzőművészeti invenciózusság, az egyedi rendezői ars poetica, illetve a bábtechnikai igényesség. A produkció, minden beszámoló tanulsága szerint túlmutat az öncélú kísérletezésen és a társulati repertoár kulminációs pontjaként, illetve a Fux-életmű egyfajta szintéziseként tételeződik, ilyenformán pedig a helyi művészi bábjátszás modernizálódásának kérdésén túl a bábpantomim leglényegesebb műfaji kérdéseit is szemlélteti.

Jelen tanulmány az előadás recepciótörténet felőli rekonstruálására és értelmezésére törekszik, kontextust teremtve ezáltal egy olyan diskurzusnak, amely a műfaji határokat, valamint határműfajokat a mozgásszínház bábszínházi értelmezhetőségén keresztül vizsgálja.

A bábpantomim műfajának romániai alakulástörténetével kapcsolatban megkerülhetetlen referencia a nagyváradiak 1958-as ilyen országos bemutatója. Mészöly Miklós *Emberke, oh!* című, az I. Bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválra készülő bábpantomim-adaptációját Kovács Ildikó rendezőként, Fux Pál pedig tevezőként jegyzi. Az *Emberke, oh!* hányattott sorsáról később Kovács Ildikó így nyilatkozik: „A készülő előadást naponta ellenőrizték, mivel tematikája és kifejezési eszközei politikai és ideológiai szempontokból gyanúsak voltak. A bukaresti nemzetközi fesztiválra csupán az előadás fele jutott el, a központi letiltás következményeként”².

A bábpantomim tulajdonképpen az élettelen tárgy metamorfózisán, a báb születésének metaforáján keresztül az emberiség történetének parabolája. Az alkotásban egyrészt tetten érhető Kovács Ildikó

1 Sztankovits Júlia: *Beszélgetés a bábokról.* s.l., s.a.

2 Szebeni Zsuzsa: *Kovács Ildikó, bábrendező.* Kolozsvár, 2008. Koinónia Kiadó



Három bábpantomim.
R., T.: Fux Pál.
Nagyváradí Állami Bábszínház, 1969



különböző mozgásformák iránti alapvető érdeklődése, másrészt az a szándék, hogy a társulat művészi profilját a kortárs nyugat-európai bábesztétikához közelítse, amelyben a báb már nem a valóság replikája, hanem sokkal inkább független jelentésteremtő erővel lép elő, önálló entitás. Érdeemes megjegyeznünk, hogy a társulat törekvései ekkor rokon jegyeket mutatnak a térség legfontosabb műhelyeinek tevékenységével: a budapesti Állami Bábszínház, a prágai bábszínházak, de Yves Joly „egyszerű” színháza is viszonyítási pontként jelenik meg a szakmaivá válás folyamatában. Az itt bemutatott előadásokra hivatkozva kerül műsorra számos szöveg és forgatókönyv, így a fent említett Mészöly-darab, de Prokofjev Péter és *a farkasa* is, amely egyben Fux Pál rendezői bemutatkozását is jelzi, és amely ugyanazt a klasszikus zenei műveltséget demonstrálja, mint később a Richard Strauss szimfonikus költeményeire komponált hármass előadás.

2. Richard Strauss-triptichon a bábszínpadon

A Három báb pantomimot célszerű és kézenfekvő lenne éppen a zeneiség felől megközelíteni, ugyanakkor a forgatókönyv bábmozgatásra vonatkozó precizitása felülírja ezt a szempontot és arra kéri rá, hogy a technikai virtuozitás mennyiben implikál mozgásszínházi értelmezési stratégiákat.

A *Familia* című folyóirat 1969-es júniusi számában Fux Pál fűz kommentárt az előadáshoz és vall szerzői szándékairól: „Nem a kiválasztott művek szövege érdekelt elsősorban – írja egyik bevezetésében. – Úgy gondolom, hogy a bábszínház akkor kezdődik, amikor elfelejtjük a szöveget. Egy textília, egy darab műanyag, egy báb nem tud beszélni. Az ősi bábszínházi formák – így például a kínai is – nem a szavakon, hanem a mozgáson keresztül közöltek és váltak élővé³.”

Az 1969-es előadás forgatókönyvében csak utalásszerűen fedezhetjük fel a zeneszerző által fel dolgozott világirodalmi alkotások egyes elemeit.

Fux monumentális víziója háttérbe szorítja a cselekményábrázolást, és ehelyett az archetipikus viszonyokat verbálisból nonverbálisba transzponálva ragadja meg azok lényegi tartalmát: „*Olyan metaforákkal dolgozom – folytatja –, amelyeket a grafikai és festészeti munkáimban is felhasználhatnék. De a bábszínház sokkal több lehetőséget biztosít. A metaforák itt térbeli, és ami még fontosabb, időbeli kiterjedést kapnak*⁴.”

A három felvonást, túl zenei világukon, az kapcsolja össze, hogy az emberi természet alapvető feszültségeiről beszélnek: amíg a *Don Quijote* az anyagi és szellemi világ között tengődő ember konfliktusait jeleníti meg, addig a szerző a *Don Juan*ban a szerelmi csalódásokkal és nemi vágyakkal való szembenézésről, végezetül pedig a *Till Eulenspiegel*ben az evilági dolgok végességéről szóló poétikáját fogalmazza meg a különböző anyagokkal és formákkal való játékban, amelyet a színen megjelenő alakok mozgása determinál.

Az előadás *Don Juan* történetével kezdődik. Érdeemes megfigyelni, hogy a minimális színpadképhez milyen maximális jelentéspotenciált társít a szerző-rendező a mozgás által: „*Fekete háttérben Leonardo da Vinci anatómiája. Egy fénypászta megvilágít egy ovális fehér formát. (...) A forma lassan fordul egy gondolatlan magasabbra emelkedik – teljes félkört ír le – bajusza van – szomorú. (...) Saját tengelye körül jobbra-balra forogva keres. A játék alatt az anatómia fejjel lefelé fordul. Az anatómia metronóm-szerűen üti a taktust, a második mozdulatnál a fej ellentétes mozgása szinkronban követi a ritmust s a téma zárásával fordított diagonális helyzetben a forma megáll. Az anatómiából kiszakad a szív (grafika, fehér-fekete) a rajz sarkában megáll. Fel-emelkedik a bal üres tér. Kónikus, merev fehér csipke fekete gömb fej fehér haj. Megáll. A szív a levegőben megfordul, vörös lesz. Egy lendülettel a fehér fej alá helyezkedik. Középen D teste, hal formájú, fekete. Csak a rajz érvényesül. A fej-test egyszerre indul. Összekapcsolódnak (...)*⁵.”

3 St. V.: Fux Pál pantomimjai. In: *Familia*, 1969/6

4 Uo.

5 Fux Pál: *Három báb pantomim*. Forgatókönyv. Szigligeti Színház levéltára, Nagyváradi

A bábnak kinevezett, tárgyakkal és a bábszínpadai lehetőségekkel való szabadság kísérletezése jegyében installációszerű *Don Quijotéval* folytatódik az előadás. A búsképű lovag történetével majd' másfél évizeddel korábban már találkozhatott a nagyváradi közönség: a produkció akkor képzőművészeti kivitelezésénél és dramaturgiai mértékletességénél fogva tett szert országos hírnévre. A *Három bábpantomim* második része azonban merőben eltérő hatásmechanizmusokra épít, hiszen ezúttal az op-arrtal rokonságot mutató úgynevezett kinetikus művészetet is segítségül hívja: „Óriási O [Quijote] fej a színpad középső részén. (...) A fénypászta az arcon keres. (...) A fej profilba fordul. Megáll. A fénypászta ismét keres. Felcsúszik az áll, orr, homlokon, a koponya közepére, és mintha elválná azt, a fül mellett a nyakig csúszik le. (...) a koponya ketténylik és a hátsó része, mintha vízbe merülne el, diagonálisan hátra süllyed. (...) A nyitott rész a közönség felé esik (...) Ott bent egy fantasztikus szerkezetet látunk, mozgásában, ami a szélmalom és egy Calder-mobil színesfémek keveréke (...).”⁶

A tér – a koponya – bravúros metaforája a donquijote-izmusnak; annak az önmagába forduló útnak, amelyet a főhős szélmalomharcai jelentenek. Don Quijote története a koponyából indul és ugyanoda tér vissza; a csodálatos masina bölcső és koporsó egyaránt, amelynek magasztosságával szemben Sancho Panza attribútuma, egy közönséges tők, szemléletesen ragadja meg a két értékminőség közötti groteszkig nagyított éles különbséget. „A föld és az ég társalog egymással. Az anyag és a szellem. A földhöz ragadt realitás a csapongó vízióval” – jegyzi kettejük viszonyát a forgatókönyv.

Az abszurd hős az előadás legkomplexebb technikát igénylő figurája: „A lovagot és a lovát öt színész mozgatja. A test-test mellett álló öt színész kulisszák mögötti munkája: tánc. A közönség számára láthatatlan csoporttánc Richard Strauss zenéjére. Nagy János, Máthé Magda, Karalyos Sándor, Berengh Iván, Horváth Márta ötöse művészi átéléssel mozgatja a lovas bábút”⁷.

Fux Pál *Familia*-folyóiratbeli leírása és a forgatókönyv tanulsága szerint a *Till Eulenspiegel*-felvonás tér el leginkább az írott szöveghagyománytól, és egyedül a narratíva fő szervezőeleme, a címszereplő törvényen kívülsége idézi fel a népmesehős történeteit. A szereplő ezen jellemzője a báb kivitelezésében kerül kifejezésre – a síkbábokból kiképzett cirkuszi céllövölde-térben Till az egyetlen háromdimenziós báb, aki így mind megjelenésében, mind pedig mozgásában valódiabb, életszerűbb a többi bábogból készült, „primitíven megfestett figuránál”. Till maga a megtestesült homo ludens, aki egyfajta lelkiismereti funkcióval rendelkezik, hiszen mindazonáltal hogy nevetet, csínytevéseinek didaktikus, avagy társadalomkritikus élük van. Fux értelmezését a morális vonatkozások dominálják: egy olyan világban, amelyet a hatalomvágy, a testiség és az egyensúly megbomlása határoz meg, Till az egyetlen, aki látja, hogy milyen véges minden emberi cselekedet. Míg a bábogfigurák csupán síkban tudnak egyszerű mozdulatokat tenni, addig Till hosszú kezeivel képes összetett mozgásokat véghezvinni; nyilvánvaló különbözősége átvitt értelemben érzelmi és erkölcsi fejlettségére utal. A főhős megrendülten figyel, ahogy sorra dőlnek el a figurák: a súlyemelő a hegedű, a zenész a súlyok terhe alatt, az apáca, aki inkább az ördögöt választja, a király, aki elvesztette szívét, a sellő, akinek a farkát egy nagy hal harapja meg. Kétségbeesésében Till hiába próbálja az egyes figurákat megmenteni soruktól, a sarkukban lévő csontváz – a halál allegóriája – minduntalan visszatér értük. Talán ez az a mozzanat, ami meglehetősen új megvilágításba helyezi a tréfabeszédek főszereplőjét – a hős fokozatos elkeseledésében több rejlik, mint a társadalom romlottságának konstatálása: Till így dőbben rá saját elkerülhetetlen halandóságára is. A céllövölde bizarrul harsány tánca tökéletes káoszba torkollik, amikor a bábok maguk alá temetik Tillt. A forgatókönyv dramaturgiai precizítására jellemző, hogy a paroxizmusba torkolló feszültséget reményteljes feloldás követi: Till – morális integritása eredményeképpen, talán – egy fehér virágban él tovább.

6 Uo.

7 Fábrián Imre: *Három bábpantomim*. In: *Fáklya*, 1969. 06.10., 3. old.

A Három bábpantomim németországi turnéján
(középen Fux Pál)

Következtetések

Fux nagyszabású vállalkozását a korabeli kritika kitörő lelkesedéssel fogadta, annál is inkább, mert ez az első olyan bábsiker, amely nemzetközi turnéra indult. A magyar és román napilapok beszámolói egyaránt elismerték a produkció esztétikai értékeit; nem különben az ostravai, lörrachi (Németország), illetve budapesti vendégfellépésről szóló cikkek.

A fennmaradt viszonylag kevés beszámoló szerzői közül még kevesebben vannak azok, akik az alkotást a maga teljességében tudnák értékelni vagy értelmezni. Mégis, ezen feljegyzések, illetve a nagyváradi Szigligeti Színház levéltárában megőrzött forgatókönyv alapján arra következtethetünk, hogy a *Három bábpantomim* korát messzemenően meghaladó bátorsággal teszi magáévá a Gesamtkunstwerk-szemléletet; a Don Quijote-, Don Juan- és Till Eulenspiegel-történetekből összeálló triptichon (ahogy azt a korabeli beszámoló elnevezte) épp úgy alapoz a zenei és képzőművészeti kivitelezésre, mint a mozgátlás bravúrosságára. Mint ilyen, a rendező a szavak helyett a cselekedetek lélektani motivációját jelöli ki fő értelmezési stratégiaként,



a gesztusokat szimbolikus értékkel ruházza fel, az így létrejött rendszeren belül vizsgálva az anyag és a tárgy- vagy bábmozg(at)ás peformativitását. Amennyiben elfogadjuk Thomas Leabhardt definícióját, mely szerint a mozgásszínház *„egy nem hagyományos hibrid színházi forma, amelyben a fő hangsúlyt a fizikai virtuozitás kapja, de amely nem kizárólagosan tánc; és noha gyakran használ szavakat, mégsem az írott szöveggel kezdődik”*⁸, akkor megállapíthatjuk, hogy Fux Pál forgatókönyvében a bábok gesztusai és mozgásai számára kiszabott hely a képi metaforák időbeli kiterjesztésén túl a fizikai avagy mozgásszínházi formák tudatos felhasználását jelzi.

PÁL FUX AND HIS PUPPET PANTOMIME

Pál Fux is a major personality in Romanian puppetry and has worked closely with the director Ildikó Kovács at the State Puppet Theater of Oradea. Fux created a variety of unique stage visualizations which explored combinations of puppetry with other artistic genres in order to intensify the awareness of risk and estrangement in his performances. *Three Puppet Pantomimes*, a production from 1969, marked an important milestone for the Puppet Theater in Oradea. Three of Richard Strauss' tone poems provided the basis for this production, while in each piece a different director deployed his own aesthetic, puppet technique and inventiveness. The production went beyond individual experimentation. It synthesized the highest achievements in the ensemble's repertoire as well as in Fux's oeuvre. This production went beyond exploring the modernization of local art puppetry and demonstrated the most important concepts of puppet pantomime.

8 Thomas Leabhardt: *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance* 'Fizikai színház' szócikke; Oxford University Press, 2003

A ZÖLD SZAMÁR SZÍNHÁZ BEMUTATÓJA

Írta: Szász Zoltán

A nyugati irodalmi és színházi keresés igazságosságából és legújabb termékeiből ontottak le néhányat szavárán a Zöld Szamár nevű vállalkozás a Csengerly-menti Művészcsinpadán. Aki kifejezett írói képességet vagy pláne bevált színházaknál alapított analízisét keresett, az megjelölésen előzetesen illi tárczott el arról az esteről. Az irodalmi laboratoriumi kintás termékek, a jüsendő irodalmi formák és látásmódjainak imbricouális derengése tránt érdeklődő azonban elfoglaltott néhány villanást, néhány ötletet, ami ki-cáncoságot igazolhatta. Ez ugynevezett előérs-irodalmum. Nem biztos, hogy a jövő fejlődés pontosan ebben az irányban fog tudatni, lehetseges, hogy néhány érem kísérlet az előérs-szemek megfelelőleg, nyomtalanul olvész, de azért magán a máhánva, mely ezekben a törekvésekben megnyilvánul. Érdemes és ruzsuzoznyos.

Az est püen existence-ismis színház



MILÉNÁK ATRETTI BIRLEKSI MÁRILIT, VALAMOVNA
ODON, EILAMIT BOYRE & MERY ALDE
ZÖLD SZAMÁR SZÍNHÁZ, 1925/14. ÉVI ÉLETTÉ

A színház vezetői Jean Cocteau 32. *Figyelmeny* *idézetére* című egyfelvonásos darabot. Ez valami szatír-féle, melyben ott vannak a mai nyárspolgárok és burzsoázis életmódja, azolásiformái, de gondolkodási megszokásai s ha lehet azt mondani, világnézete is ki van mutatva. Persze a darab minden színművét nehéz kibontakoztatni egy előadásból, melyben a szereplők csak néha háttérként vesznek részt s két gramofontűléssel nagyított névtelen hang adja elő a szöveget. Még ezeknek tökéletes funkcionálisan esztétikus is lehet, hat még ha mindenféle technikai zavartok folytán nem is lehetett minden szó világosan hallani. Aból a gyakran ismétlődő kijelentésből, hogy a képzetet és valóság közt tulajdonképpen nincs olyan lényeges különbség, amilyent a nyárspolgárok gondolkodási megszokásai vel, arra lehetett következtetni, hogy Cocteau valóban a kölcsönig objektív lét s az ezimelés felelő jelenségei közt való fundamentális különbséget akarja lényessé münősíteni. De lehetseges, hogy nem is ez a szerzői szándék. Esztétikailag az embernek előadás közben mindenféle színháziak nyugtázása is, ez azonban esetleg a néző imnkolálási törekvése csupán tudáscélúságán így vagy úgy segíteni. Bizonyos franciós könnyedség, sőt szelímség is, azonban az egész kis darabot végeredményben ruzsuzoznyos ki-

Galács Judit

A BÁB IS CSAK EMBER

AVAGY MIÉRT SZERETTE PALASOVSKY ÖDÖN A BÁBSZÍNHÁZAT?



Palasovszky Ödön.
Fotó: Landau Erzsébet
(Egy Landau, PIM)

Palasovszky Ödön – a két világháború közötti időszak magyar színházi kísérleteinek egyik legmeghatározóbb alakja –, egy 1979-ben készült interjúban annak a véleményének adott

kitűnik, hogy a bábművészet elsősorban nem műfajként vagy előadói formaként érdekelte, a bábok sokkal inkább mint művészeti tárgyak izgatták. Úgy tekintett rájuk, mint mechanikus szobrokra, és írásában azt fejtegette, hogy a bábok mozgatása mennyiben tükrözi vagy tükrözheti az emberi mozgásokat, és a marionettek mozgássora, annak megfigyelése milyen módon válhat az emberi mozgás elemzésének eszközévé.

hangot, miszerint a színház legősibb formája a pantomim, tehát a mozgás.¹ Ez a hitvallásnak is beillő kijelentés egész munkásságának hű jellemzését adja. Úgy gondolta, hogy a színpadi előadásnak egységes műalkotásnak kell lennie, és ez az egység a mozgás és a beszéd tökéletes szintéziséből alkotható meg. A bábok iránti elragadtatása is ezzel, a mozgással és a mozdulatok művészi kifejezésének lehetőségeivel volt kapcsolatban. A bábművészetéről írt cikkében megtalálhatjuk ennek a csodálatnak a pontos magyarázatát. Ez volt ugyan az egyetlen olyan írása, amelyet a témának szentelt, de ennek elemzésén keresztül világosan láthatóvá válik, miért lehetett fontos ez a művészeti forma egy olyan alkotó számára, aki alapvetően nagyszínházi produkciók készítésével foglalkozott.

Az *Ember, bábu, mechanizmus* címen megjelent szöveg 1931-ben a *Színház és film* című folyóiratban látott napvilágot.² Már a címben szereplő három szó is rámutat arra, hogy melyek voltak azok a szempontok, amelyek alapján meghatározották Palasovszkynek a bábok iránti érdeklődését. Rögtön

A címben szereplő szavak (ember, bábu és mechanizmus) a mai olvasó számára egyértelmű gondolatársítást képeznek. A mostani technika-központú világban egyértelmű logikai kapcsolat alakul ki ezekből a kifejezésekből, hiszen a robotika a mindennapjaink részévé vált, és alapjaiban határozza meg tevékenységeinket. Bár a szöveg születésének idejében még nem volt természetes, hogy ezeket a kifejezéseket összekapcsolják, a mechanika és az ember relációja a világháború előtti évtizedekben is komolyan foglalkoztatta a művészeket. Ez az összefüggésrendszer jelenik meg Palasovszky szövegében is, és válik a bábok elemzésének alapjává.

Amint a szerző fogalmaz: „*A bábu a gép diadala, a mechanizmus győzelme. Elsősorban szobor, játék. Gesztusa nincsen megkötte: ha akarod, mozgatja kezét-lábát, ha akarod sír, nevet, alszik: Mozgó szobor. A bábu titokzatos szimbólum, mint a szobor és még játékos is hozzá. Külön élete van. Nem eszik, nem robotol, mint te, nem gyűlöl, nincsenek gondjai, nem hullik a verejtéke, sem a vére. És mégis mindezt teszi, ha te látod benne.*

1 Bánki Ilona – Rózsa T. Endre: A Zöld számár és társai. Beszélgetés Palasovszky Ödönnel – 1979-ben. *Kritika*, 1981/6.

2 P. (Palasovszky Ödön): *Ember, bábu és mechanizmus. Színház és film*, 1931. II. évf. 1. sz. 29–31. Újraközölve: Galántai Csaba (szerk.): *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínházig*. Budapest, 2012. OSZMI, 79–80. A *Színház és film* folyóirat maga is nagyon érdekes, mivel az egyetlen olyan folyóirat volt Magyarországon, amely küldetésében kifejezetten azt jelölte meg, hogy elméleti, receptív kereteket teremtsen az avantgárd színház kísérleteinek. Palasovszkyt kívül is főként olyan szerzők írásai jelentek meg a kiadványban, akik aktívan is részt vettek a korszak avantgárd színházi működésében, és/vagy írásaikkal az alkalmazott módszereket, gyakorlatokat alakították. Sajnálatos módon a folyóirat csupán két évfolyamot élt meg, de még így is jelentős eseménynek számít a színháztudomány elméletének magyar történetében.



Bortnyik Sándor: Zöld szamár-pantomim (mozgó kulisszákkal, balról az eredeti zöld szamár-díszletelemmel), 1929 (díszlet: Bortnyik Sándor, zene: Kozma József, Madzsar Művészcsoport: Nő: Kövesházi Ágnes, Férfi: Palasovszky Ödön, Férj: Tiszay Andor). Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma



A Színházi Élet beszámolójához készült fényképek, amelyek megőrik Ivan Goll: Az új Orfeusz (balra) és Jean Cocteau: Az Eiffel-torony nászépe (jobbra a két részlet) című darabokat és azok színpadképét.

[...] *Mozgásában semmi fölösleges, gesztusai tömörek, kertelés nélkül a cél felé törnek.*³

Ebben a néhány sorban két, egymással összefüggő, karakteres jellemzőt találunk, ami a bábjátékot a színpadi művészetek számára fontossá teszi, és mostani elemzésünk kiindulópontjának is tekinthetjük. Egyrészt a bábu egy mechanikus szobor, másrészt pedig egy mechanikus színész, aki egy külső mozgató által lehetővé tett mozgássort hajt végre. Szoborként letükrözi az alapjaira lebontott emberi mozgássort, és úgy mozog, ahogy a mozgatója azt szeretné. Ezzel a külső kéz általi mozgatással pedig elemezhetővé válik az emberi mozgássor, amelyet könnyen a Palasovszky művészeti gyakorlatában alkalmazott mozgás-karakterológia egy tárgyra alkalmazott módszereként is láthatunk.⁴

Tehát, amikor rászánjuk magunkat, hogy Palasovszky és a báb kapcsolatát elemezzük, két tényezőt kell szem előtt tartanunk: a bábu mint szobrászati alkotás mechanikájának a vizsgálatát, és azt hogy ez a vizsgálat miként járul hozzá a mozdulatok színpadi elemzésének gyakorlatához. Ezeknek a szempontoknak a kontextusba emeléséhez bevonhatjuk Palasovszky Ödön gyakorlati munkásságának és elméleti írásainak egyes elemeit is.

A mozdulat mechanizmusainak elemzése a szerző egész munkásságát végigkísérte. Egy, a *Magyar Hírlapban* 1938-ban megjelent írásában részletesen ismerteti a mozgások jellemzőinek megfigyelésére alapított, pár sorral feljebb már említett mozgás-karakterológia alapjait.⁵ Ebből megtudhatjuk, hogy ennek a filozófiai elképzelésnek az alapja a saját testünk, mozdulataink erős megfigyelése, állandó monitorozása. Szerinte a testtartásunk, ahogy járunk, ülünk, vagy éppen kezet rázunk, „*hű tükre*

a pillanatnyi lelkiállapotnak és az állandó jellembeli tulajdonságoknak”. Megnevezése szerint ez a tudomány a mozgások lelki összefüggéseivel foglalkozik, és nagy múltra tekint vissza, hiszen az emberek az ősidőktől kezdve érdekelték az arc és a test jellegzetes formáiból az emberi jellemre levonható következtetések. Madzsar Alice-nak, a kor szak egyik meghatározó mozdulatművészeinek és Palasovszky Ödönnek nem csupán a magyar mozdulatművészet gyakorlásában volt fontos szerepe, hanem a tudományos testalkattan-kutatásokat kiegészítve, azt továbbfejlesztve mozgásában, mimikájában, kifejező gesztusaiban tanulmányozták az emberi testet. Ezt nevezték mozgás-karakterológiának. Palasovszky 1938-as szövegében részletes elemzését találjuk annak, hogy milyen jellemvonásokra utalhat, ha valaki görbén tartja a hátát, vagy ha széttárja a karját, amikor belép egy terembe. Ezekkel a példákkal is rámutat arra, hogy színpadi szempontból miért válik jelentőssé a mozgások és a testtartások beható elemzése. Itt válik nyilvánvalóvá az, hogy a marionettként vezetett bábok miért voltak olyan nagy jelentőségűek a szerző és a többi színházi kísérletező művész szemében. Hiszen az emberi test ezeken a mozgó szobrokon vizuálisan is elemezhetővé válik.

Közbevetésül meg kell jegyeznünk, hogy bár Palasovszky ugyancsak említi a „kasperlinek” nevezett kesztyűsbábokat is, amelyek az általa látott előadáson szintén megjelentek, az ő szempontjából a marionettek voltak fontosak. Szerinte a „kasperli” – amely a német Kasperl vagy Kasper, a német nyelvterület vásári bábfigurájára utalhat és a magyar Vitéz László-bábnak feleltethető meg – az avantgárd szatirikus színházában és a probléma-színpadokon

3 Palasovszky, 1931. 30.

4 Palasovszky az 1920-as évek elejétől foglalkozott azzal, hogy a táncot vagy a mozdulatművészetet új és előremutató módon építse be a színpadi alkotásba. 1919-ben kezdett el tanítani Madzsar Alice mozgásművészeti iskolájában, és egész későbbi elméleti és gyakorlati tevékenységét áthatotta a mesternő mozdulatművészzel kapcsolatos felfogása. A mozgás-karakterológia fogalmát szintén Madzsar Alice szótárából veszi át és alkalmazza.

5 A mozgás-karakterológia és a jellem összefüggéseit taglaló cikk két változatban jelent meg 1938-ban. Az egyik a Pester Lloydban, *Neue Wege der Charakterforschung* címmel, a másik a *Magyar Hírlapban*, *A mozgáskarakterológia műhelyéből* címen volt olvasható (*Magyar Hírlap*, 1938. március 27.). A *Magyar Hírlapban* megjelent szöveg újranyomtatásra került a Lenkei Júlia által szerkesztett, *„Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből”* című kötetben (Budapest, 1993. Magvető – T-Twins, 161–165.).

nyeri el a helyét, hiszen a társadalmi kritika eszközévé vált. Emlékeztetnünk kell arra, hogy ez nem a szerző forradalmi felvetése, mivel a kesztyűsbábok a vásári bábjátékok előadásában is szerepeltek, amelyekben szintén felfedezhető a társadalmi egyenlőtlenségekre és ellentétekre való figyelemfelhívás törekvése.

A „kasperlivel” ellentétben a marionetteknel egy egész emberi test van megépítve és megmozgatva. Mechanikai szerkezetéből adódó sajátosságai következtében a különböző végtagok illesztéseinek alakul ki, ami azt az érzetet keltheti, mintha az emberi ízületek válnának láthatóvá.

Ráadásul ehhez hozzáadódik még, hogy a cikknek apropóul szolgáló előadásban is zsinórokon mozgatott marionettek voltak a főszerepben. A szerző is említi, hogy a megtekintett előadás a Teatro dei Piccoli társulatának produkciója volt, amit Palasovszky 1930 októberében láthatott a Király Színházban (Király Színház, Budapest, 1930. október 17–26).⁶ A társulat kamara-előadásokat és operaszámokat alkalmazott bábszínpadra, amelyek közül a legnépszerűbb *A sevillai borbély* volt.⁷ Egy 1927-ben, az *Ujság* című lapban ugyanennek a társulatnak egy korábbi budapesti vendégszereplése idején megjelent beszámoló szerint az előadások során főként marionettfigurákkal játszottak, amelyeket a nekik életet adó színészek egy nagy állványrendszerrel (marionett-hídról) mozgattak.⁸

Visszatérve a mozgás-karakterológia kérdéséhez, Palasovszky a *Magyar Hírlapban* megjelent cikkében arra is felhívja a figyelmet, hogy sohasem szabad egy mozdulatot elszigetelten néznünk, nem ítélnünk pillanatnyi impressziókból.⁹ Az emberi testet pontosan végig kell elemeznünk a maga jellegzetességeiben, formáiban, ízületi mozgékonyágában és izomtónusában. Ezekben a mondatokban, és

abban a felfogásban, ahogy az emberi testet, mint egy mechanikai konstrukciót látatja, úgy érezhetjük, mintha a hét évvel korábbi, bábművészettel kapcsolatos gondolatmenetét folytatná vagy egészítené ki. Ennek bizonyításához érdemes hosszabban idézni a korábbi szöveget. „(A báb) korszerűsége bizonyos értelemben ott gyökerezik, ahol a mechanikus ritmusok korszerűsége. Hogy megreformáljuk a mozgást és a színpadi játékot, vissza kellett mennünk a mozgások, gesztusok tiszta anatómiai és mozgásmechanikai eredetéig. Itt aztán nyilvánvaló lett, hogy a mai ember számára nem csupán azért aktuális eszköze a gépritmus a művészi kifejezésnek, mert az ipari fejlődésnek mai periódusában élünk, gépeket használunk, architektúrák között járunk-kelünk, hanem mert egyúttal a konstrukciók és mechanizmusok egész szerkezete adva van magában az emberi test fölépítésében és praktikus működésében.”

Eddig csak a mechanikus szobor-tárgy jelentőségét fejtettük ki bővebben, de van egy másik aspektus is, amely miatt a báb különösen fontos a színpadi művészetek kontextusában. Ez a szempont sokkal inkább a színjátszás módszertanának tanulmányozása során válik említésre méltóvá. A huszadik század elején indult el és vált meghatározóvá az a diskurzus, amely arra koncentrált, hogy milyenek kell lennie a színész játékának, jelenlétének a színpadon. Ennek összefüggésében került a figyelem középpontjába a báb is, egy olyan színészként, akinek nincsen önálló tudata, és akinek egy külső mozgató irányítja a cselekvését. Tehát ebben az értelmezésben a báb egy olyan színész, aki önálló létezésének hiányából adódóan a tökéletes műalkotás főszereplője, annak egyik lélektelen alkotóeleme lehet, mivel kizárja az élő színész esetében elkerülhetetlen önálló individuumot és a vele járó körülményeket. A fenti idézet azt is

6 Koch Lajos: A budapesti Király Színház műsora. Budapest, Színháztudományi és Filmtudományi Int., Országos Színház-történeti Múzeum, adattár. 1958.

7 Németh Antal (szerk.): *Színházi Lexikon*. Budapest, 1930. Győző Andor kiadása, Közölve: Galántai Csaba (szerk.): A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínhátekig. Budapest, 2012. OSZMI, 288.

8 Lestyán Sándor: Egy színház, ahol spárgán rángatják a sztárokat. A Teatro dei Piccoli előadásán – A kulisszák mögött. *Ujság*. 1927. október 23. vasárnap, 8.

9 Palasovszky, 1938. 24.



Bortnyik Sándor: *Zöld számár*, 1924, olaj, vászon, 60x55 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

alátámasztja, hogy ezt a tulajdonságát szerzőnk is felismerte, és elvárásolta ennek az alkalmazási lehetősége.

A színész és a mozgás, valamint a báb korrelációjában van még egy műfaj, amelyet nem hagyhatunk említés nélkül. Ez pedig a pantomim, amelyet elemzésünk első mondatában is kiemeltünk. A pantomim nem egyszerűen a szavak nélküli színjátszás művészete – sokkal több ennél: történetek elmesélése, érzelmek kifejezése a mozgás és a mimika segítségével. Amikor a pantomimszínész elmesél egy történetet, akkor szélsőségesen karikírozott, de ezzel egy időben a legjellemzőbb elemekre leegyszerűsített mozgássorokat alkalmaz annak érdekében, hogy könnyen felismerhető legyen, amit el akar mesélni, illetve amiről beszélni szeretne. Ennek megalkotásához a mozgások legjellemzőbb és így legkönnyebben beazonosítható elemeit alkalmazza. Ezzel a gesztussal bizonyos értelemben mozgáselemzéseket hajt végre, tehát hasonlóképpen viselkedik a színpadon, mint a bábok. Ebben az értelemben a pantomim maga a mozgás elemzése, a mozgásokkal történő beszéd, tehát par excellence a mozgás-karakterológia művészete.

Ez a párhuzam vagy felismerés nemcsak elméleti megnyilvánulások formájában jelent meg Palasovszky Ödön munkáiban, hanem konkrét produkcióban is alkalmazta ezt a művészeti formát. A pantomim és a báb hasonlóságára építette fel egy 1925-ös bemutatóját, Jean Cocteau *Az Eiffel-torony násznépe* című művét.¹⁰ A bevezetőben is említett interjúban beszélt arról, hogy amikor Cocteau darabját színre

vitte, az volt a koncepciója, hogy a történetet és a szereplők szövegét is két gramfonon mondja el, amire a színészek mozgása válaszol, azt illusztrálja. Felidézi, hogy már az eredeti francia előadást is úgy alkották meg, hogy két, gramfonnak álcázott ember mondta a szöveget, amit a svéd balett tagjai táncukkal kísértek. Azonban Palasovszky azt gondolta, hogy a balett-tánc nem felel meg a Cocteau által is elképzelt ideának, miszerint a gramfonok az isteni kinyilatkoztatás hangjának tekinthetők. A magyar rendező kimondottan arra fűzte fel a produkciót, hogy a gramfonok sablonos közhelyeket puffogatnak, és ezek a mondatok olyanok, mintha az isteni kinyilatkoztatás szavai lennének, amelyekkel az emberek gépiesen „társalognak.” A társalgás mechanikus jellege miatt a színészek mozgása is olyanná vált, mintha dróton rángatnák őket. Ezzel pedig a bábokhoz váltak hasonlatossá, akik mintha a némafilmek szereplőinek mozgását utánoznák.¹¹

A pantomim és annak stílusbeli jellemzői nem csupán ebben a példaként említett előadásban jelentek meg, hanem később is visszatért a Palasovszky nevéhez köthető bemutatókban. 1929-ben, a Prizma-estek bemutatói alkalmával *A számok élete* címre keresztelt előadásban Bortnyik Sándorral közösen vitték színre a *Zöld-szamár-pantomim* című produkciót a Zeneakadémia kamaratermében. Ebben az előadásban már nem egyszerűen egy előadói technikaként alkalmazták ezt a művészeti stílust, hanem kimondottan a műfajról gondolkodtak el, létrehozva

¹⁰ Jean Cocteau: *Az Eiffel-torony násznépe*. A Zöld Szamár Színház bemutatója a Művész Színpadon. 1925. március 25., április 2.
¹¹ Bánki-Rózsa T. 1981. 4.

egy abszurd, groteszk pantomim-előadást. Bár a pantomim konkrétan nem került többször elő a művészek munkájában, a mechanika és a gépi-ség többször is visszatért a rendező bemutatóiban (hogyan csak egy példát említsünk: 1928-ban a Rendkívüli Színpad egy estje *A mechanizált ember* címet kapta).

A pantomimhoz hasonlóan tehát a bábművészet is csak egy-egy szöveg vagy színpadi alkotás formájában jelenik meg Palasovszky Ödön művészeti

praxisában, de ahogy láttuk, mindkét színpadi műfaj olyan karaktereket testesít meg, amelyek a mozdulatművészettel közvetlen rokonságba állíthatók. Először ezek talán nem egyértelműek, és akár meglepőek is lehetnek egy olyan avantgárd művész esetében, aki a nagyszínpadi reformok területén végzett kiemelkedő munkát, de ha a kísérletek egy formájaként vagy eszközöként tekintünk a bábra, akkor a műfajt is sokkal szélesebb perspektívában tudjuk értékelni.

A PUPPET IS JUST A HUMAN, TOO

Ödön Palasovszky was one of the most decisive figures of Hungarian experimental theater between the two world wars. In an interview from 1979, he states that, in his opinion, the oldest form of theater is pantomime, i.e., movement. This statement truly characterizes his work as a whole. He thought a stage performance had to be a unified work of art, and that this unity could only be achieved in the perfect synthesis of motion and speech. His enthusiasm for puppets was also related to movement and the possibilities of artistic expression in movement. In his article on puppetry, we can find the exact explanation for his admiration of the art. This was the one and only of his writings devoted to the subject, but by analyzing it, it becomes clear why this art form could be so important to an artist who essentially was involved with big theater productions.

In a way similar to the way Palasovszky used pantomime, he also made use of puppets within the form of single texts or piece. Both stage genres employ characters whose stage presence relies on the art of movement.



A fából faragott királyfi. Bartók Béla táncjátékának szövege. Gróf Bánffy Miklós rajzaival. Bp., 1917. Operaház. (Kner ny, Gyoma). 40 p.



A Kékszakállú herceg vára és A fából faragott királyfi 1918. május 24-i előadásának plakátja



Oláh Gusztáv díszletterve a budapesti Operaház 1935-ös előadásához



Varga Máttyás díszletterve A fából faragott királyfi előadásához (Kolozsvári Nemzeti Színház, 1943)

Simon Annamária

FABÁB A SZÍNPADON

A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI LEGFONTOSABB SZÍNPADI ÉS BÁBSZÍNPADI ELŐADÁSAI

A *fából faragott királyfi* című egyfelvonásos táncjáték Bartók Béla második színpadi műve – A *kékszakállú herceg vára*¹ című egyfelvonásos opera után és A *csodálatos mandarin*² előtt – az 1914–1916 közötti időszakban készült. Bartók A *kékszakállú herceg vára* kezdeti kudarca után évekig nem komponál, alkotói válságát A *fából faragott királyfi* oldja csak fel. Bartók saját bevallása szerint a Fabában a művész tökéletes alkotását szimbolizálja, amely után alkotója kifosztva és üresen marad: „Arra a gyakori mély művésztragédiára gondoltam, amikor az alkotás riválisa lesz az alkotónak és arra a fájdalmas dicsőségre, amikor az asszonynak jobban tetszik a vers a költőnél, a kép a festőnél.”³ A zene ezt nagyon szépen kifejezi; a Fabáb zenei témája a királyfi témájának „torz” változata lesz. A bábu, a gép témája, mely önálló életre kel, divatos volt a múlt század elején, pl. Sztravinszkij meseoperájában, A *csalogányban* szintén egy felhúzható műmadár lesz riválisa egy igazinak.⁴ A *fából faragott királyfi* bemutatóját 1917. május 12-én a Magyar Királyi Operában tartották, előtte többször elhalasztották, senki sem akarta vezényelni

a mű előadhatatlanságára hivatkozva. Egyedül Egisto Tango vállalta el a színpadra állítást, Bánffy Miklós díszleteivel és Balázs Béla rendezésében. A koreográfiát Zöbisch Ottó és Brada Ede készítette.⁵ Megcáfolta negatív híré: óriási siker lett!

A mű táncjáték, Balázs Béla szövegére készült. Balázs több bábjátékot is írt, ebben a darabban a zenei nyelv és a színpadi formanyelv látszólag tökéletes harmóniát teremt. A *fából faragott királyfi* még 1912-ben jelent meg a Nyugatban, és az író visszaemlékezése szerint az új szövegkönyv elkészítésére maga Bartók kérte. A zeneszerző mindenesetre 1914 áprilisában kezdte a táncjátékot komponálni. A történet népmeszeszerű, egyszerre különös, romantikus és álomszerű, de figurái szimbolikusak: az emberek közötti érzelmi kapcsolatokat és küzdelmeket mutatják meg. A zene jóval erősebb és vadabb, túllép a népmeszeszerű témán. A táncjáték magán hordoz wagneri romantikus jegyeket, ám felfedezhető a magyar népdalok világa is. A zenéből zenekari szvit is készült, ami 1931-ben hangzott fel először Budapesten.

A történet szerint reggel a Királykisasszony kijön a várából, a szomszéd várból a Királyfi jön elő, paláttal

1 A *kékszakállú herceg vára* Bartók Béla egyetlen, egyfelvonásos operája, Balázs Béla szövegkönyvével. Balázs 1910-ben írta meg azonos című misztériumjátékát, amelynek történelmi alapja is volt. Kékszakáll – Gilles de Retz, Gilles de Rais vagy Gilles de Laval néven – valóban élt, 1440-ben halála ítélték Franciaországban. Balázs egy magyar népballada hőseként jeleníti meg a szereplőt, amit hangsúlyoz Bartók akkoriban feléledt érdeklődése a magyar népzene iránt. Az operát Bartók 1911-ben komponálta, de bemutatását előadhatatlanságra hivatkozva elutasították, így csak hét évvel később, 1918-ban volt a premierje az Operaházban. A vegyes fogadtatást követően az opera csak az 1938-as felújításon ért el átütő sikert.

2 A *csodálatos mandarin* balettzene, amit a szerző csak „egyfelvonásos pantomimnak” nevezett, Lengyel Menyhért egyik történetét dolgozta fel. A történet rendkívül nyers, de Bartókot a benne rejlő humánus megtalálása foglalkoztatta: a nagyvárosi lét, a mindennapi élet által elnyomott emberi lélek szenvedése és e szenvedés megváltása, amely csak a szerelemben lehetséges. A komponálást 1918-ban kezdte meg Bartók és bár 1919 májusára befejezte a művet, a hangszerezéssel csak 1924-re végzett.

3 Kovács Sándor: *Bartók Béla*. Bp., 1995. Mágus Kiadó, 34.

4 A mű előfutárának tekinthető Carlo Collodi *A bábu története (Pinokkió kalandjai)* c. könyve, melyet 1881-től folytatásokban közölt egy olasz gyermekújság.

5 Szereplők: Királykisasszony: Nirschy Emília. Királyfi: Pallai Anna. Tündér: Harmat Boriska. Fabáb: Brada Ede.



Bartók Béla:
A fából faragott királyfi.
Balázs Béla szövegét
átdolgozta: Szilágyi Dezső,
Tervező: Bródy Vera,
Rendező: Szőnyi Kató.
Állami Bábszínház, 1965



A fából faragott királyfi.
R: Eck Imre, Pécsi Balett, 1964



A fából faragott királyfi.
R: Kós Lajos. Bóbita
Bábszínház, 1981

és koronával. Szeretné megismerni a Lányt, de a Tündér visszaparancsolja a Királykisasszonyt a várba. A Királyfi megpillantja a kissé hiú leányt, és szerelmes lesz belé. Milyen áldozattal járhat egy szerelem? Mit kell érte tenni? Ez adja a mű alapkonfliktusát.

A Tündér parancsára a fellázadó természet (erdő és vizek) nem engedi, hogy a Királyfi a Királykisasszonyhoz jusson. A Királyfi mégis szerencsésen jut át az öntudatra ébredő erdő és a medréből kilépő patak képezte akadályon, és újból találkozhat a leánnyal. Bábot készít, ráaggatja királyi palástját, koronáját és hajával díszíti, ezzel kicsalogatja a Királykisasszonyt várából, akinek megtetszik az ifjú és annak koronája. A Tündér most szövetségese lesz a Királyfinak, hiszen általa kel életre az élettelen fadarab.

A Királykisasszony az igazi Királyfit figyelemre se méltatja, csak a Tündér által meglevevített koronás bábbal táncol. A bánatos Királyfi a természetben nyer vigasztalást. A Tündér virágpalástot, virágkoronát ad neki. Az erdő királyaként visszatérő ifjút a Királykisasszony most szívesen fogadná, annál is inkább, minthogy a Fakirályfi egyre nehezkesebben mozog, végül újból élettelen fadarabbá válik.

Az igazi Királyfi elfordul a Királykisasszonytól, akinek ezután az erdő is útját állja. A Királykisasszony pedig nem képes áthatolni a fák sűrűjén. Kétségbeesés és szégyen vegyül érzéseiben; eldobja királyi ékességeit, és levágja haját. A Királyfi ekkor magához vonja, és együtt elindulnak, miközben körülöttük elcsendesedik a természet.⁶

Legfontosabb előadások

A darabot a bemutatót követően többször színre vitték az Operában, 1935 januárjában Jan Ciepliński lengyel balettmester expresszionista előadást akart készíteni belőle. A címszereplő táncain kívül báb-játékszerűvé tette az egész koreográfiát, de így el-sikkadt az élő ember és a bábember ellentéte.

Bemutatták még az Operában Harangozó Gyula koreográfiájával 1939-ben, Ferencsik János vezényletével. A darabot Kolozsváron 1944. február 4-én a Nemzeti Színházban vitték színre. A díszletterveket a fiatal, de nagyon igényes Varga Mátyás készítette, Vaszy Viktor vezényelt, Harangozó Gyula itt először táncolja a Fabáb szerepét Bartos Irénnel.⁷ 1952-ben Budapesten Vashegyi Ernő viszi színre. 1958-ban ismét felújította Harangozó az Operában, majd 1961. április 9-én a Szegedi Nemzeti Színház is bemutatta az újabb verziót. A Pécsi Balett is műsorra tűzte az előadást, 1964. július 25-én Eck Imre rendezésében a Szegedi Szabadtéri Játékokon került színre.

Bartók halálának 25. évfordulójára (1970) Seregi László állította színpadra (Seregi pályafutása alatt még kétszer vitte színre), megváltoztatva a Fabábu addigi hagyományos, szögletes marionettszerű mozgását, melyet dinamizmus és rugalmas karakter váltott fel. Balázs Béla is átdolgozza a szöveget: a Fabáb szadistább figura lett, a Királykisasszonyt jobban meggyötörte a Fabábbal, és a Tündér alakja is aktívabb és következetesebb szerepet kapott. A Fabáb agresszív hős lett, aki „*letiporja és otthagya a Királykisasszonyt. A Fabáb a gépszerűség helyett a durva szexualitást reprezentálja*”⁸ ebben az előadásban.

A táncműre az évek során készített még koreográfiát Milloss Aurél, Dózsa Imre, Keveházi Gábor és Román Sándor is.

Táncszínpadról a bábszínpadra

Bartók művének már a címe is figyelemfelkeltő bábos szempontból. A *fából faragott királyfi* mese-szerű történetet sugall, számos nehézséggel. Hogyan ábrázolunk táncszínpadon egy faragott bábót? És hogyan egy bábszínpadon? Tudja-e a báb, mint műfaj sajátos eszköztárával új pozícióba

6 Bartók három fő szakaszra tagolja ezt a történetet: Az első rész a Királykisasszony és a Fabáb táncának befejezéséig terjed. A második, amely az elsőnél jóval nyugodtabb, tipikusan középtétel jellegű, és a Fabáb újbóli megjelenéséig tart. A harmadik rész tulajdonképpen megismétlése az elsőnek, de az első rész tagozódásának fordított sorrendjével, amit a szöveg természetesen úgy megkövetel.

7 Darvas Nagy Adrienne: *A mesebeli szentmadár. Képek a kolozsvári hivatásos magyar színházi 200 éves történetéből*. Héttorony Könyvkiadó–Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1992. 160–161.

8 *Ballettek könyve*. Bp., 1980. Gondolat Kiadó, 362.

hozni a fabáb ábrázolását? Az elkészült bábelőadások alap gondolata ugyanaz: az életre kelt bábfigura, amely önállóítja magát mozgatójától és egy önálló emberi sorsot teljesít be, függetleníti magát mozgatójától és mindenkitől. A dilemmát már A *mai magyar bábszínház*⁹ című könyvben is olvashatjuk. A darab első magyarországi hivatalos bábszínházi bemutatója az Állami Bábszínházban volt, 1965. április 3-án, Szőnyi Kató rendezésében.¹⁰ A '60-as évektől a Bábszínház igyekszik új irányba nyitni, a zenés bábszínház megteremtésével nem az opera énekeseit akarják a színpadra hozni és utánozni. Az új irány „zenei műveket fordít át teljes egészében dramatikus látványossággá a maga új eszközeivel.”¹¹ Ebben az évben a Bábszínház egy másik fabábdarabot is bemutatott, Sztravinszkij *Petruskáját*.¹² A dilemma akkor is adott volt: el lehet-e bábokkal játszani egy fadarabot? A balett-színpadon képes egy táncos átalakulni mozgásával, táncával egy bábbá, hogyan tudja ezt a bábszínház megvalósítani? Alakíthat-e egy báb embert, amikor maga is báb? Kós Lajos, az 1981-es pécsi Bóbita Bábszínház A fából faragott királyfi rendezője így ír a dilemmáról: „Tanulmányaim során mindig azt hallottam, hogy a legbábosabb zene Bartók: A fából faragott királyfi című művének fabáb tánca [...] mindig arra gondoltam, hogyan lehetne azt bábbal megoldani.”¹³ A rendező szerint a szövegíró (Balázs Béla) nem volt szerencsés választás, felhívja a figyelmet a kép és a zene közötti ellentmondásra: a történet szövege erősen szimbolikus képeket használ, a zene viszont sokkal nyersebb annál, amit látunk, láthattunk eddig.

Visszatérve az Állami Bábszínház előadására, a rész anyagfelhasználással kialakított bábok nagy erővel hatnak, és egységes stílust hoznak létre a színpadon. A zene új távlatokat ad a színpadi kifejezésnek és fordítva is: a színpadi kifejezés új értelmet ad a zenei motivációnak, ahogy Ispánki János¹⁴ is megjegyzi cikkében. A Film Színház Muzsika a „legemlékezetesebb színházi produkciónak” tartja 1965. júniusi számában.¹⁵ A darab bábos érdekessége, hogy a vajang bábokat néhol öten is mozgatják, a Fabáb képes teljesen szétesni, és összesen hét különböző darabot készítettek el belőle. A Tündér teste csak egy hosszú fátyol egy ezüst gömbfejjel. Szerepe ellentmondásos, mégis átszövi a történetet, egyszerre védelmezi a Királylányt a Királyfi ellen, majd a Fabáb életre keltésével már a Királyfi oldalára áll.

A fából faragott királyfi szereplői épp azért bábszerűek, mert nem rendelkeznek lélektani motivációkkal, jellemfejlődésük hiányzik, csak egy-egy emberi vonással vannak felruházva. A Fabáb, amely funkciója szerint is báb, egyfajta totem, külső erők hatására, először a Királyfi, majd a Tündér segítségével kel csak életre. Ez már alapkonceptiója lehet egy bábelőadásnak, elmélyítve az önálló életre kelt báb problematikáját. Az Állami Bábszínház előadásában fontos szerepet játszanak a színes emberi kezek játékai, amelyek felzsinórozzák és életre keltik a Fabábot, – ők a Tündér teremtő segítői. A látvány megteremt a mozgató erők és a mozgatott alakok világát, a legfontosabb lesz az igazi és a fa királyfi közötti különbség megmutatása. A Fabáb totemszerűsége mellett is egyfajta tükör, egy eltorzult

9 A *mai magyar bábszínház*. Szerk.: Szilágyi Dezső. Bp., 1978. Corvina Kiadó

10 Bábszínházra alkalmazta: Szilágyi Dezső. Báb-és díszlettervező: Bródy Vera. Szereplők: B. Kiss István (Királyfi), Havas Gertrud (Tündér), Szakály Márta (Királykisasszony), Gyurkó Henrik, Elekes Pál, Háray Ferenc, Óhidy Lehel, Urbán Gyula.

11 Balogh Géza: A *bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig*. Bp., 2010. Vince Kiadó, 105.

12 A burleszk balett az 1830-as években játszódik Pétervárott a farsangi vásár idején. A bábos mutatványosbódéjában három bábót mozgat: a csúf, de érzékeny szívű Petruskát, akinek szerelmét a Balerina nem viszonozza és a szerencsén Mórt, aki gonosz, de szerencsésebb külseje miatt elnyeri a Balerina kezét. Petruska dühös, megbántva érzi magát, ezért párbajra hívja a Mórt, aki megöli Petruskát egy handzsárral. A halott szelleme feltámad, a bábszínház fölé emelkedik, amikor leszáll az éj. A Sarlatánnal való párbaja Petruska teljes megsemmisüléséhez vezet. A darab első bemutatója 1911-ben volt.

13 Kós Lajos: *A Bóbita. A pécsi bábgyűttes története*. Pécs, 1993. Pannónia Könyvek, 80.

14 Ispánki János: *A fából faragott és Petruska*. Élet és irodalom, 1965. 04. 17.

15 *Film Színház Muzsika*, 1965. június 25. IX. évfolyam, 26. szám.



Fából faragott királyfi. R. Vizvári László, T. Koós Iván. Aurora-Astra Bábegyüttes, 1956



Seregi-Bartók: A fából faragott királyfi. Sz. Kékesi Mária. Magyar Állami Operaház, 1970. Fotó: Eifert János



Bartók-Harangozó: A fából faragott királyfi, 1958. Perlusz Sándor a Fabáb szerepében



Balettmesék – Bartók:
A fából faragott királyfi.
Koreográfus: Juronics Tamás
A Szegedi Kortárs Balett és
a Nemzeti Táncszínház közös
produkciója, 2012.
Fotó: Róde Gábor



Bartók: *A fából faragott királyfi.*
R: Szabó Attila.
Miskolci Csodamalom
Bábszínház, 2015

világ látszódik meg benne. Alakja a szemfényvesztéstől démonivá válik, mindaddig tart hamis tündöklése, amíg szét nem esik. Ekkor ismét helyre áll a rend, a Királylányt szembe kell néznie a valósággal, az igazi, hús-vér Királyfival.

A Királylányt le kell tennie koronáját, meg kell szüntetnie eddigi identitását, és a Királyfi elé kell járulnia. A finálé rezignált, keserű. A koronás pár a színpad közepén egymást támogatón átölelve megfordul, és elindul a színpad belseje, a sötét jövő felé.

További előadások bábszínpadon

A balett-műfaj magába sűrítette a zene erőteljes energiáját és mozgáskarakterekben való gazdagságát, a mű főszereplője az eredeti műalkotásban is a bábfigura.

Már említettük az első hivatalos előadást, de valójában elsőként az amatőr Aurora-Astra Bábegyüttes mutatta be *A fából faragott királyfit* a bábszínpadon két alkalommal, 1956.09.22-én és 1958.09.14-én. A terveket Koós Iván készítette, a darabot Balogh Beatrix rendezte. Az együttesről készült könyvben¹⁶ a társulat vezetője, Vízvári László szerint az együttes hírnevét tulajdonképpen ez a darab alapozta meg, kirobbanó sikere volt. „A színpadon a bábok mellett élő szereplők is voltak. Az erdő, mellyel a királyfinak küzdenie kellett, élő emberekből állt. Deréktől lefelé, csak a fatörzseknek kiképzett lábak látszódtak a kis színpadon. A víz: színpad előtt guggoló lányok fejük fölött hullámoztatták villózó kék fényben a fehér tüllanyagot. Ekkor jöttem rá, hogy [...] a bábjáték a lehetetlenségek művészeté.”¹⁷ Miután a társulat megkapta a Nemzeti Szalon épületét, még egyszer felújították az előadást. Ekkor Haydn báboperájával, a *Philemon és Baucisszal* együtt játszották, ez utóbbit színes árnyjátékként. A zenét először Simándi Béla, majd Keönch Boldizsár játszotta zongorán.

A színpad elején két erkély is szerepelt, itt látta meg a Királyfi a Királylányt. Vajang bábokat is használtak, de sok báb marionett volt, amelyeket hídról, két méter magasról mozgattak. A középkori vásári marionett-játékosoknak volt egy mutatványuk: a halál, aki táncol, majd csontjaira hullik. Ez izgatta Vízvárit, aki a szétesést beépítette a faragott báb, a „fakír” szerkezetébe: a figura széthullott darabjai tovább ugrándoztak a színpadon. A színpad szögvasból készült, Nemoda László készítette, középen a híd szétnyitható volt.

Fontos előadás volt a pécsi Bóbita Bábszínház már említett 1981-es előadása,¹⁸ ahol a Tündér központi, tevékeny, irányító szerepbe kerül, marionett bábként tűnik fel a színpadon. A két szerelmes biedermeier porcelánbáb stílusában készült el, a díszletek pedig a naiv művészet dekoratív-grafika modorában. Hozzá képest erősen kontrasztos és kilóg az előadásból a Fabáb lopótök fejével, ágakból összeállított testével. Ahogy Fodor Lajos megjegyzi kritikájában: „a mozgások folyamata nem tudja kitölteni a zenei cselekmény legfontosabb járatait.”¹⁹ Igaz, jól működik a Tündér világot átfogóvá terebélyesedő alakja, de a három másik főszereplő kevésbé ér el célzott hatást.

Új utakon

Balázs szöveggönyvét felhasználva a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház 1983. december 7-én, majd egy év múlva 1984. november 29-én mutatja be a darabot. A színpad mesejátékként határozza meg a darab műfaját. Rendezője Ruszt József.²⁰

Jó ideig nem csendült fel új feldolgozásként Bartók balett-zenéje, mígnem 2012. március 25-én Juronics Tamás koreográfiájával a Szegedi Kortárs Balett²¹ műsorára tűzte a MüPában megrendezett Bartók- és Sztravinszkij-est keretében, Sztravinszkij *Orfeusza* mellett.

16 *Hajnaltól a csillagokig. Az Aurora-Astra bábegyüttes története 1954-től napjainkig.* Bp., 2013.

17 U.o.36–37.

18 Bemutató:1981. július 13. A bábokat, díszleteket készítette: Harmat Mária, Tresz Zsuzsa, Eiter István. Tervezte, rendezte: Kós Lajos.

19 Fodor Lajos: *Fából faragva. Esti Hírlap*, 1981.1706. szám.

20 Főbb szerepekben: Tündér: Szalma Tamás. Királyfi: Nemcsák Károly. Királylány: Fekete Gizi. Fából faragott: Vass Péter.

21 Előadja a Szegedi Kortárs Balett és a Nemzeti Filharmonikus Zenekar Bartók Béla születésnapján, bemutató 2012.03.25.

Vezényel: Kocsis Zoltán. Koreográfus: Juronics Tamás. Díszlet, jelmez: Bianca Imelda Jeremias. Fény: Stadler Ferenc. Film: Zengo.

Koprodukciós partner: a Nemzeti Táncszínházzal közös bemutató. Helyszín: Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem.



Bartók: *A fából faragott királyfi*. Koreográfus: Frenák Pál. Magyar Nemzeti Balett – Frenák Pál Társulat. Magyar Állami Operaház, 2017. Fotó: Mészáros Csaba





Bartók: *A fából faragott királyfi*. Koreográfus: Frenák Pál. Magyar Nemzeti Balett – Frenák Pál Társulat. Magyar Állami Operaház, 2017. Fotó: Mészáros Csaba

Az előadás különlegessége, hogy Kocsis Zoltán vezényelte a zenekart, így némileg mást hallhattak a Bartókot kedvelők, mint eddig. Sokáig a Ferencsik János által vezényelt zenemű „volt forgalomban”, amely némileg átalakult az eredeti partitúrához képest. Ez számos ponton félrevitte az értelmezést. Ahogy Kolozsi László cikkében²² megemlíti, a karmester és a koreográfus ritka összhangja született meg ezen az estén: *„Juronics a csak zenében kimondott, a szövegben, a történetben meg sem jelenő tartalmakat jelenítette meg, érzékenyen és figyelmesen illusztrálva a muzsikát, meghallva benne egészen finom árnyalatokat is. Ugyanúgy egyensúlyban tartotta a Bartók-mű előadását, mint Kocsis. Felmutatta a párhuzamokat, a tükröződéseket és a szimmetriát.”* *A fából faragott királyfi* ebben az olvasatban is brutális mű, rendkívül szenvedélyes,

melynek lényege, hogy a Királyfinak egyre nehezebb próbákat kell kiállnia, hogy kiérdemelje a fából faragott bábjaért epedő Királylány szívét. A fából faragott fiú (Finta Gergely) csupa csillogó flitterben, fehér kosztümben jelenik meg, amely az ürességet jelképezi. A történet mindkét főszereplő beavatási történetévé válik, „flitteres Bildungsroman.” Érdekes próbálkozás a tánc és a bábszínház ötvöztetésére a miskolci *A fából faragott királyfi*. Az előadás 2015-ben a Miskolci Operafesztivál felkérésére készült a Csodamalom Bábszínház égisze alatt, de szakközépiskolás táncosok közreműködésével.²³ Egyetlen életnagyságú báb volt benne, négyen mozgatták, a bábót Korecz Károly készítette. A darab nem került be a bábszínház repertoárjába, de bronz minősítést kapott egy diákszínházi fesztiválon. Az előadás egyszerre követi a táncdramaturgia és

22 Kolozsi László: Fényből faragott képek. <http://www.revizoronline.com/article.php?id=3934>. Letöltés ideje: 2017. 07.12.

23 Rendező: Szabó Attila. Koreográfus: Marschalkó Edit. Díszlet, jelmez: B. Juhász Ildikó. Bábtervező és kivitelező: Korecz Károly. Közreműködik: a Miskolci Szimfonikus Zenekar. Vezényel: Gál Tamás.

a bábjáték történetmesélésének szabályait, felhasználva a pantomim kifejezőeszközeit is. A faragott királyfi szereplőként a valódi Királyfi alteregója; az előadásban – eltérve a színpadi konvenciótól – nem hús-vér figura, hanem túldimenzionált báb, valóságos gölem, maga a férfi őserő. Az előadás csak a Fabábot használta bábként, lehetőséget teremtve a különállóság hangsúlyozására. A legősbibb mítoszaink egyike az alkotó és az általa létrejövő mű viszonya, hogy miként válik függetlenné a teremtmény és kezd önálló életbe. Ez természetesen itt is központi kérdés. Az alkotó, a Királyfi háttérben marad a Fabáb mögött, ahogy a bábjátékos is visszahúzódik a bábszínházban teremtményei mögé. A rendezői koncepció szerint a bábót együtt keltik életre, majd hagyják magára, mint egy ócska kelleket – mindez sokkal elementárisabb erővel hat, mint egy fának beöltöztetett balett-táncos szögletes mozgással. Az előadást árnyjáték és egy nagyzenekar is kíséri.

A legutolsó előadásra 2017 májusában került sor, a darab bemutatásának 100. évfordulója alkalmából. *Fából faragott 100* néven ünnepi estét tartottak, ahol nemcsak a Seregi László-díjakat adták át, de összefoglalták az eddigi előadásokat is. A *fából faragott királyfi* három egyfelvonásost tartalmazó Bartók *TáncTriptichon* részeként többször is látható volt az Operaházban.

A magyar Nemzeti Balett Frenák Pál koreográfiájával készítette el a balettet. A fogadtatás vegyes. Ahogy Králl Csaba cikkében²⁴ írja, a rendező „*Bartókkal utazik és felejtí Balázs Bélát [...] A fából faragott királyfi zenei szerkezete, hangulati elemei, feszültség-hordozó drámaisága jelölik ki számára*

a koreográfia sarokpontjait, szekvenciáit. Bár az sem állítható teljes bizonyossággal, hogy nyomokban ne lennének utalások, ha nem is közvetlenül a történetre, de a történetből leképezhető emberi viszonyokra, szituációkra és figurákra (ahogyan például a fabáb is életre kel – pontosabban a fabábok, hiszen Frenák minden szereplőt megtöbbszöröz –, külön-külön a karok és lábak humorosan szögletes táncával)”.

Frenák a szövegkönyv újraértelmezésével ráerősít és kihasználja a szerepek rögzítettségét, a táncosok közül csak kevesen beazonosíthatók, nincsenek egyénített jelmezek, amelyek segítenének, és a köztük levő kapcsolatok is képlékenyek: bárki bárkivel felcserélhető, behelyettesíthető, amiképpen nő is táncolhatja a Fabábot.

Fából faragva

Bartók táncjátéka rendkívül izgalmas mű, amely egyaránt lehetőséget teremt a balett és a báb műfaja számára is. A Fabáb ábrázolása, kívülállóságának képi és bábos megjelenítése minden korban tartogat új utakat. Első bemutatása óta a megvalósult produkciók színpadképe, a szöveg és a zene értelmezése hosszú utat járt be. A meseszerű díszlet után eljutunk a lemeztelenített, csupasz színpadig, a hosszan, nagy gonddal készült, csillogó jelmezek után a fekete alsónadrágig és fehér kombinéig. A bábszínpadon sajnálatosan kevés előadás született, igaz a Budapest Bábszínház többször felújította és napjainkban is műsoron tartja a produkciót. A darab túlságosan nagy falat lenne egy rendező számára? Aligha! A mű jócskán tartogathat még új utakat és koncepciót. Csak le kell faragni az eddigieket.

24 Králl Csaba: Sok sebből. Magyar Nemzeti Balett: Bartók TáncTriptichon / Operaház.

<http://revizoronline.com/hu/cikk/6708/magyar-nemzeti-balett-bartok-tanctriptichon-operahaz/>. Letöltve: 2017. július 12.



A fából faragott királyfi. Koreográfus: Vincze Balázs, Pécsi Balett, 2017. Fotó: Mihály László

WOODEN PUPPETS ON STAGE

The one-act pantomime ballet “The Wooden Prince” is Béla Bartók’s second work for the stage. In it, Bartók dramatizes the way the perfection of an artist’s creation leaves the artist drained and exhausted. *“I was thinking of the common, deep artistic tragedy when the work becomes a rival of its creator and how praise becomes painful when a woman likes the poem better than the poet, the picture better than the painter.”* The work is suitable for both ballet and puppet theater. The basic idea for the puppet productions is always the same: a puppet, that is brought to life who begins to move independently of his operator, ends up living out an independent human’s fate, free from the operator and all others. The most well-known puppet performances include those by the Auróra-Astra Ensemble (1956 and 1958), the Hungarian National Puppet Theater (1965 – and still in the theater’s repertoire) and that of the Bóbita Theater (1981).

The author also mentions the best-known ballet performances. He concludes by suggesting that by refining the earlier approaches and concepts, the piece still holds the potential for new productions.



A Karnyóné színlapja



Tündérfi – Sigmoid Júlia, tündérek – Kolozi Éva, Jakab Ildikó, Pillich Erzsébet, Balló Zsuzsa



MIM7 – Pillich Erzsébet, Sigmoid Júlia, Kovács Ildikó, Balló Zoltán, a hátsó sorban: Lukasz Aneli, Péter János, Koblicska Kálmán, Botos Júlia, Jakab Ildikó

Fekete Anetta

BÁB – EMBERBÁB – PANTOMIM

KOVÁCS ILDIKÓ KARNYÓNÉ RENDEZÉSE

Számos alkotó a képzőművészet felől érkezik a bábjátékhoz és ehhez társítja az előadás további összetevőit. Velük ellentétben Kovács Ildikó a mozgás felől közelítette meg a bábszínházat, ami egyedülállónak tekinthető kortársai között. Meghatározó iskolája volt Dienes Valéria mozdulatművészeti módszere, majd Harald Kreuzberg szóló táncestjei tettek rá nagy hatást, aki 1942-43 során többször vendégszerepelt Budapesten. Olyan pantomimszerű elemeket vegyített táncába, melyek a hétköznapi cselekvéseket humorral töltötték meg, szinte a bohócok mozgásgyakorlatáig tágítva a koreográfiáit. Egy kritika megfogalmazásában: „*Elbeszélő művészetet táncol, költeményeket szaval el mozdulatokkal.*”¹ Néhány évvel később pedig már Brassóban látta a *Szerelmek városa* című filmet Jean-Louis Barrault² alakításával. Barrault, a híres 19. századi vásári komédiás, Jean-Gaspard Debureau életét elevenítette meg. A filmnek több pantomim jelenete vált ikonikussá, ezzel is népszerűsítve a műfajt. Kovács Ildikót ez az élmény is erősítette meggyőződésében, hogy a tánc jövője a pantomim, az igazi modern táncnyelv. Olyan testtechnika, mely képes szavak nélkül történetet mesélni, gondolatokat kifejezni, közeget és karaktert teremteni, azaz színpadi, tárgyi eszközök nélkül világot teremteni a fantázia aktivizálásával. Rendezői munkájában is a pantomimet tekintette a gondolatok, érzelmek legkifejezőbb nonverbális eszközének. A kolozsvári bábszínházban sikerült kialakítania azt a munkamódszert, melyben a bábmozgáshoz

elengedhetetlen testtudatosság legmegfelelőbb fejlesztő módszere a pantomim lett.

A bábmozgatás és a táncoló emberi test közötti kapcsolatra már Kleist ráirányította a figyelmet *A marionettszínházról* című esszéjében.³ A marionettbáb mozgató animátort figyelve kifejtette, hogy minden táncos, aki tökéletesíteni kívánja művészetét, csak tanulhat a báboktól. A testtudatosság szükségességét a bábanimáláshoz Németh Antal is hangsúlyozta *A bábjátékos művészete* című írásában: „*Azt hiszem, nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a bábozás és mintaképe nem a reális élet embermozgása volt, hanem a valóságon túl emelkedő táncmozgás. [...] Ez érthető is: a táncmozgás kifejezőbb, és művészibben kifejező, mint a reális életmozdulat, tehát a bábu, ha erőteljes, életszerű hatást akar elérni, szükségszerűen találkozik mozgásában a táncszerűvel.*”⁴ Kleisthez hasonlóan az ő horizontjában is korának művészi bábszínháza állt, vagyis a marionett és a vajang technikák felől értelmezte a kérdést. Marcel Marceau a másik oldalról, a pantomim felől közelített a kérdéskörhöz. Kijelentette, hogy a pantomimes művészete rokon a báboséval. Mindkettő stilizál, minthogy kénytelen elrugaszkodni a valóságtól. „*A bábu önmagában véve mint figurális műtárgy sohasem naturális, mozdulatai szükségképpen merevek, ami olykor gépiesnek, elidegenítettnek tűnik. Ugyanígy távolodik el a valóságtól a pantomimes is, aki az alakításban idegeníti el magát, közeledve e ponton a bábművészetéhez.*”⁵ A „mime pur” technika⁶ elsősorban

1 *Délibáb*, 1942. 02. 22.

2 Jean-Louis Barrault (1910–1994) francia színész, rendező, pantomimművész, színigazgató. Étienne Decroux pantomimművész tanítványa volt.

3 Heinrich von Kleist: *A marionett színházról*. in: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Bp., 1981. Európa, 93.

4 Németh Antal: *A bábjátékos művészete*. in: *Új színház!* 1988. 224.

5 Dévényi Róbert: *Hogyan lett az óriás ember? Színház*, 1980. 4. 23.

6 Az 1930-as években Étienne Decroux által kifejlesztett technika.

a törzset használja, mely a mozgás kicsinysége miatt sokkal kifejezőbben hat. Az analitikus módszerrel a mimes felépíti saját teste marionettjét, megvalósítva ezzel Kleist táncos ideálját.⁷

Kovács Ildikó a *Pantomim műhelynapló* című írásában a következőképp összegezte a kolozsvári társulattal tíz éve folyó munka tapasztalatait: „A pantomim elsősorban testi-lelki fegyelem és koncentráció kérdése. Itt kezdődik. [...] Minden redukálódik. A tér is. Különben tövényszerű, hogy minél zártabb valami formailag, annál feszültebbé válik a tartalom. Robbanáskész. A pantomim feszültségteli, teljes belső koncentrációt igénylő műfaj. [...] Megrögzött autodidakta vagyok, panaszkodom, de tulajdonképpen élvezem, hogy nekem kell felfedeznem a magam számára a dolgokat. Így próbáltam megfogalmazni magamnak a pantomim sajátos eszköz-lehetőségeit: 1. az érzékeltetés csodája, amivel a mimes közeget, láthatatlan partnert, tárgyat, anyagot érzékeltet; 2. az átváltozás, amivel a mimes egyik típusból a másikba alakul szemünk láttára, egyik életkorból a másikba öregszik vagy fiatalodik, emberből állattá vagy tárggyá változik; 3. a gondolat vagy érzés megjelenítése; nem lejátszása – materializálása!”⁸ A mozgásgyakorlatok metódusáról pedig a következőket írta: „Naturális mozgássorozat, ezután színpadszerűvé tesszük a mozdulatokat, megtisztítjuk, felnagyítjuk, lényegítjük őket. Stilizálunk. Mozgás-nyelvet tanulunk.”⁹ A pantomim mozgásrendszere nemcsak a színészi munkát segíti, de egyben a rendező útkeresését is. Erről így nyilatkozott: „Én most formanyelvet keresek, le akarok ásni a mélybe, az ösztönök, a gyökerek mélyébe.”¹⁰

A pantomimgyakorlatok során a színészek saját ötleteik alapján dolgoztak ki etűdöket. Ebből született a MIM 7 pantomimcsoport, mely egyedülálló volt nemcsak Kolozsváron, de egész Romániában. A klasszikus pantomim nagy európai korszakához kapcsolódva témákban, mozgáskarakterekben és külső megjelenésben is követték a trendet. 1972-ben

felléptek a Zalaegerszegen megrendezett I. Nemzetközi Pantomim Fesztiválon is. A pantomimra épülő folyamatos stúdiómunka kialakított egy közös mozgásnyelvet a társulatban, mely feltételévé vált az egységes játékmódnak. Az első felnőtt előadás, mely a pantomim mozgásnyelvére épült, a Bajor Andor paródiái alapján készült *Meghasadt szívek* volt. A *Szentivánéji álmom* pedig Kovács Ildikó első olyan rendezése, ahol a kialakult formanyelv alap-elemei, a pantomim, a színész és a bábu együtt voltak jelen a színpadon.

A pantomimgyakorlatok útján jutott el a saját maga számára érvényes színpadi forma megtalálásáig. Az 1975-ös *Karnyóné* volt az első előadás, melyben artikulálódott a bábtest-embertest groteszk megközelítésének gyakorlata. Így írt erről: „Csokonai felvonultatja a paródia, irónia, szatíra eszközeit, hogy élénk varázsolja panoptikumfiguráit. Itt nem az egyén árnyalt lélektani rajzáról van szó, hanem a lényegítés, a sűrítés, a tudatos túlzás, a felnagyítás segítségével ábrázolt típusról. Itt találkozik a mű és a műfaj sajátos lehetősége. Az, ahogyan Csokonai megszerkesztette a figuráit, azonos a bábszínház gondolkodásmódjával. De hát az út, a harc az anyaggal nem zökkenőmentes. A figurák bábfigurák, de a bábu csak korlátozott mennyiségű szöveget bír meg. szövegben is sűrítettséget igényel. Sejtettem, éreztem, hogy az archaizáló szöveg és a szöveg-mennyiség túllépi a bábu teherbírását. Így született a megoldás, az ember mint bábu. A bábszerűen mozgó, beszélő ember kihangsúlyozza a panoptikum-jelleget, önmagát ábrázolja, parodizálja ezzel a kétsíkúsággal. A játékmenetből adódott a másik szokatlan megoldás, hogy a színész bemenekül a bábuba, szembesül a saját báb-képmásával.”¹¹ Ez a fajta bábszínházi szerepeltetés a korszak játékgyakorlatában egyedülálló volt, és szokatlan játékmegoldásokra kínált lehetőséget. Karnyónét Péter János alakította, jelmezével, jellegzetes testtartásával és gesztusaival emberbábót teremtve

7 A pantomim. Szerk.: Sz. Szántó Judit. Bp., 1965. Színháztudományi Intézet, 14.

8 Kovács Ildikó: Pantomim műhelynapló. *Korunk*, 1971/1. 34-39.

9 uo.

10 uo.

11 Kovács Ildikó: Műhelynapló jegyzetek. *Korunk*, 1978. 6. 473.



Kamyoné - Péter János



Samuka – Balló Zoltán

a színpadon. „Megterveztem a maszkját. Addig-addig rajzolgattam magamnak, amíg eljutottam a bohócjelzéses bábarcig.”¹² A többi szereplő is eltúlzott, groteszk karakter. Bábszerű mozgásuk pantomim elemekből építkezett, erős arcfestésük, hangsúlyos szemük, szinte mozdulatlan vagy erős mimikai jeleket használó arcuk is a bábszerűséget erősítette. A főszereplők arcfestése a vásári

bábhősöket idézte fel. A szemük nemcsak erősen kontúrozott, de körbe napsugaras szempillákat festettek, melyek a naiv dekorativitás elementáris erejével hatottak. Nem beszélve Lipitlotty festett kackiás bajszárol és az egységes arcpírról, mely cirkuszi hangulatot is keltett. Megszületett a bábbohóc arckifejezésű tragikomikus figura, melynek bizarságát erősítette, hogy Karmyónét férfi játszotta.

12 Kovács Ildikó 165.

A kifestett arcot a mimika tudatos minimalizálása tette még maszkszerűbbé. Főleg Karyónénál volt jellegzetes a hosszan, pislogás nélkül kintartott, tágra nyitott szem, vagy az udvarlás gesztusában a sűrű pislogás. A kézfejek mereven szétfeszített ujjakkal is a bábok kezeit idézték. A karok mozgatása sok gesztusnál szimmetrikus, például a csodálkozás kifejezésénél mindkét tenyeret a szétfeszített ujjakkal az arc elé tartották. A nyak és a gerinc is merev, a törzs csak derékban hajlik. A lábknál vagy a feszített térd a jellemző, mint Borisnál, vagy az enyhén behajlított és kifele csámpás, mint Karyónénál és Samunál.

A színészek egész mozgásrendszere pontosan kidolgozott és következetes koreográfiára épült. Erről így írt Kovács Ildikó műhelynaplójában: *„Pontosan dolgozunk, lépésről lépésre, nüanszról nüanszra. Tulajdonképpen minden kicsi játék be van állítva; koreográfia az egész előadás. Nagyon nehéz a bábszerű merevséget felidézni, mozgásban, beszédben. Itt sem lehet kívülről közelíteni, belülről kell megteremteni a megfelelő lélektani közérzetet, hogy kellőképpen »elsivárosodjon« az ember, legalábbis mereven egysíkú legyen. Fegyelem, önkontroll kell ehhez a pontosan rögzített játékformához. És sok-sok áradó játékkedv. Ösztönösség és tudatos-ság!”*¹³ A színészek spontán frissességgel játszottak, úgy tűnt az egész, mintha improvizáció lenne.

A mozgás és a zene kapcsolatáról pedig a következőket írta: *„Minden előadás zenei felépítésű – tempó, ritmus, dinamika szempontjából. Minden figurának megvan a saját ritmusa, minden jelenetnek a dinamikai felépítése, és így az egész előadásnak is.”*¹⁴ Ezek a mozgássorok leginkább a marionettek mozgatási lehetőségeit utánozták. Sok helyzetben a vásári komédiák tipikus gesztusai láthatók bábszerű mozdulatokkal, melyek egyértelműek és kifejezőek voltak. Erre a hatásra a mozgás ritmusával és dinamikájával segítettek rá. Egy-egy gesztusba pózszerűen beálltak vagy kitanak, elnyújtanak mozdulatokat, máskor felgyorsítanak vagy a mozgásfázisokat hangsúlyozzák.

Az előadás egészére jellemző a harsány groteszk játékmód, mely a vásári színjátékok eszköztárából emelt be elemeket. Az élő színészi játékot kiegészítette a bábjáték, mely mindig akkor helyettesítette az embert, amikor jellegzetes bábjáték-szituációra volt lehetőség. Az indulatok tetőpontján Karyóné rárontott Lipitlotyra, de a csíhi-puhit már kesztyűsbáb alteregóik játszották el harsány, tradicionális vásári bábjátékként, még a Samuka-báb is palacsintasütővel a kezében ütlegelte az anyját, fokozva a csetepatét. A vásári hatást erősítették a hangeffektusok: a ke-replők és csörgők. A jelenet végén Karyóné kibicegett a paraván mögül, és sajtó derekát simogatta, mintha őt ütötték volna. A paravánként is funkcionáló díszletelem egy fakeret, mely a legtöbb jelenetben a szereplők színpadra lépését jelölő ajtó, valamint festett vászonkeretként képmutogatóvá válik. Ez is hagyományos vásári elemként jelent meg többször az előadásban. Ilyen a kontó, melyet Lipitloty halmazott fel a boltosnál, aki egy pálccával tételenként végigmotogatta a rajzokat Karyónénak, ahogy a képmutogatók tették mesélés közben.

A színpadra lépés gesztusa az ajtót jelölő kereten keresztül már az előadás elején hangsúlyossá vált azáltal, hogy Kuruzs bemutatta az egyenként megjelenő szereplőket. Már ebben a gesztusban megmutatkozott narrátori szerepe is. Végig a színpad szélén ült a nézők előtt, bejelentette a jeleneteket, kommentálta az eseményeket, hangeffektusokkal kísérte a történéseket. A harsány vásári kikiáltók attitűdjét idézte meg. Sőt, Karyóné kigúnyolásához kibicként asszisztált. Amikor Karyóné a díszlet szinte egyetlen bútordarabjaként közepén elhelyezett tulipános láda körül kergeti Tiptoppot, egy pontosan felépített vásári komédia jelenetet láthatunk. Tiptopp először elbújik a láda mögé, Karyóné négykézláb mászva keresi a láda körül, mire ő már a tetején áll, és harsányan nevet a vénasszonyon Kuruzssal együtt. Majd Tiptopp bábként jelenik meg a paravánon, és így tud megszökni előle. Amíg Karyóné a bábbal foglalkozik, ő ellopakodik, és csalódottan

13 Kovács: Műhelynapló jegyzetek. 473.

14 uo.

Kuruzs – D. Szabó Lajos

veszi tudomásul az élettelen bábbal a kezében, hogy túljártak az eszén. A vénasszony lerázásának ez visszatérő megoldása lesz. A kellékhasználatra is az eltúlzás jellemző. A Borisnak írt szerelmes levél többszörösére nagytított, ahogy a fiola mérge is egy közönséges whiskys üveg.

A némajáték is kedvelt típusa volt a vásári komédiáknak. Maga Csokonai is így írta meg a harmadik felvonás elejét. A rendezés viszont túllépett a hagyományos



konvención, és a korai némafilmek hatását idézte meg a színészek mozgásrítmusának megváltoztatásával. Ebben a jelenetben még karikázottabb a bábszerű mozgás. Karyóné a ládán fekszik holtan, és egyenként jönnek a szereplők, mindenki eljuttassa megdöbbenését, bánatát, majd egy gesztusba merevedik. Ezáltal élő panoptikumvá válnak az emberbábok. A groteszk hatást fokozza, hogy a jelenet alatt fehér háttér látható, és a világítás is megváltozik, ezzel kontrasztosabbá válnak a testképek, kontúrosabbá a sziluettek, hatásosabbá a groteszk test mozgása.

Karyóné tragikomikumának tetőpontját az élettől búcsúzó jelenetben az a színpadi gesztus fejezte ki, amikor a színész kilépett a szerepéből. Először

Lípitlotty – Jobbágy Sándor

a cipőjét veszi le, ez még komikus, majd amikor női kalapját és loknis parókáját is, kopasz feje láttán groteszkül tragikomikussá vált. Bár jelzésszerű öltözéke eddig sem leplezte, hogy férfi játssza a női szerepet, de ez a gesztus egyben a teatralitás felmutatása is. Majd a játék szinte bohózati helyzetkomikummal oldódik fel. Karnyóné kifelé indul a színpadról, de ekkor meglátja a belépni készülő Tiptoppot, lelepleződésétől tartva megtorpan, elszalad a másik oldalon lévő kerethez, de itt meg épp Lipitlotty érkezik, lendületből tőle is elfordul, közben kezében gyűrögeti a parókáját és oldalt szalad ki a színpadról. Mindezek a játékmódok ötvöződnek azokkal a klasszikus pantomim elemekkel, melyeket a színészek rutinosan használnak saját testnyelvükként. Az 1975-ös előadás negyedszázad színpadi gyakorlatát összegezte. A trénirozott színészi test és a rendező csapatmunkájának eredményeként született meg az előadás. Nagy siker volt, hosszú szériát élt meg, s már majdnem eljutott a 100. előadásig, amikor Péter János halála megtörte ezt a sorozatot. Alakítása annyira egybeforrt Karnyóné szerepével, hogy mással pótolni elképzelhetetlen volt.

Szerencsénkre a Bukaresti Televízió rögzítette az egyik előadást, ezáltal vált rekonstruálhatóvá ez a komplex világteremtés. Minden színpadi eszköz azt hangsúlyozza, hogy ez játék, színház, minden részletében megkomponált teatralitás. Játékmódjában, színházi felfogásában teljesen eltért a korszak kötelező normájától, a lélektani realizmustól, még ha ez a bábszínházban más módon is artikulálódott.

A színpadon játszó testet saját jeleként értelmezte Kovács Ildikó. Ezzel az Artaud-i testfelfogást követte, de a lemeztelenítés helyett – ahogy azt Grotowski teszi – groteszk formájúvá alakítja a testet a jelmez által. Erős vizuális jelhez kapcsolja a stilizált mozgást a pantomim gyakorlatán keresztül, mely a fizikális aspektust helyezi előtérbe a szöveggel szemben. A groteszk kifejezéseként kialakított koherens színpadi nyelv eltért a korszak meghatározó rendezői törekvéseitől. Más úton jutott el oda, amit Artaud a színpadon látható test jelként való értelmezéséről írt. Az emberbáb színpadi megvalósításával ironikus módon reprezentálta a testet. Az ironia eszközével érte el, hogy a test jelentést hordozó színpadi jel legyen.

THE RELATIONSHIP OF PUPPETS, HUMANS AND PANTOMIME IN ILDIKÓ KOVÁCS'S PRODUCTION OF THE WIDOW KARNYÓ

Many artists come from the fine arts to puppetry, and apply their visual aesthetic to other performance components. Ildikó Kovács, on the other hand, approaches puppet theater from the point of view of movement. At the puppet theater in Cluj, she has succeeded in developing a method for pantomime to engage the kind of body awareness so crucial to puppet movement. In one of her writings, she summarized ten years of experience with the Cluj ensemble as follows: *"Pantomime is primarily a matter of discipline and concentration of body and soul. [...] Everything is reduced. Space as well. Anyway, it's a principle that the more closed the form, the tenser the content. Ready to explode. Pantomime is a genre which is full of tension and so demands complete inner concentration."* The 1975 production of *The Widow Karnyó* was the first performance to articulate the grotesque approach to puppet body-human body. As she wrote: *The way Csokonai structured his figures is identical to the thinking of puppet theater. But the path to a compelling performance, the struggle with the material is not without bumps. The characters may indeed be puppet figures, but the puppeteer can only make use of a limited amount of text, and this requires condensing the script. I guessed, I felt that the archaic text and the amount of text exceeded the amount the puppeteer could manage. This is how the solution was born, using the human as puppeteer on stage. [...] Thus the body on stage becomes its own symbol."*



A Magyar Állami Operaház Diótörő-előadásának gyerekszereplői, 1950 körül. Fotó: Tóth László



Gyerekszereplő a Diótörő-babával. Magyar Állami Operaház, 1950 körül. Fotó: Tóth László



Csajkovszkij-Vajnonen: *Diótörő*. Suba Gyula és Árva Eszter a Diótörő-babával. Magyar Állami Operaház, 1950-es évek. Fotó: Várkonyi László



Csajkovszkij-Vajnonen: *Diótörő*. Sz. Bronecz Ilona (Balerina baba). Magyar Állami Operaház, 1950-es évek. Fotó: Várkonyi László

Halász Tamás

VÁLTOZATOK MEGELEVENEDÉSRE

Báb- és táncművészet kapcsolódási pontjaira, bábfigurára és táncoló testre gondolva, a legegyszerűsebb megközelítésben *A diótörő* meséje juthat eszünkbe elsőként. Az 1892-ben, a szentpétervári Mariinszkij Színházban, Csajkovszkij zenéjével, Petipa librettójára, Ivanov koreográfiájával bemutatott, százhusz év múltán is töretlenül népszerű mese megannyi feldolgozásában a legkülönbözőbb leleménnyel tűnik fel a megelevenedő fabáb, s megannyi álombéli figura. A karaktereiben, külsőségeiben az orosz hagyományoktól idegen, E. T. A. Hoffmann *Diótörő és Egérkirály* című elbeszélése alapján született alkotás mára a világ balettirodalmának talán legismertebb darabja. A közismert történet szerint a címszereplő baba egy kislány, Marika álmában hús-vér emberré, Diótörő herceggé válik, Marikából pedig Mária hercegnő lesz. A megkapó mesét több változat után 1934-ben Vaszilij Vajnonen koreografálta újra: e verzió 1950-ben jutott el Magyarországra, s vált a Magyar Állami Operaház repertoárjának oszlopává. Az Opera színpadán azonban eredetileg negyed századdal korábban, 1927 decemberében jelent meg először a karácsonyi mese, Brada Ede koreográfiájával.

A cseh származású, Bécsből Budapestre szegődött Brada személye szolgál kapcsolódási pontként báb és tánc kapcsolatait vizsgáló eszmefuttatásunk következő, igen közismert példájához. Magyarországon a Diótörő mellett – nagyjából holtversenyben – egy másik nevezetes tánc-alak, a mi „fiunk” juthat kapásból eszünkbe a tárgyalt műfaji kapcsolódásról. Bartók *A fából faragott királyfi*jának címszereplője – mert bizony, a mű fölé cím gyanánt az ő, a bábú karakterét emelte Bartók és Balázs Béla, s ebbe olykor bele sem gondolunk – a mű ősbemutatóján a fent említett Brada Ede lett. Amint izgalmas megfigyelni, hogy az elmúlt egy és negyed század során Ivanovtól Rudolf Nurejeven át Matthew Bourne-ig melyik koreográfus hogyan oldotta meg a nagy átváltozást, a Diótörő-báb megelevenedését,

ugyanolyan érdekes megfigyelni, hogy kinél milyen módon éled meg e másik faragott alak. A Diótörő és a bartóki Fabáb alakja közt egy alapvető különbséget láthatunk. Míg előbbi bábuból élő emberré (igaz, „csak” álomban-fantáziában) változik, addig *A fából faragott királyfi* karaktere, fizikai megjelenésében nem változik meg: testébe, mint a Gólemébe, miután a titkos Istennevet szájába helyezte alkotója, beleszáll az élet, megelevenedik. A prágai Lőw rabbi és a librettista Balázs Béla alakja megelevenedett báb, mely önálló életre kel, miközben formára nem változik: mindkettő drámája, sorsa, végzete, hogy kikerülnek megteremtőjük ellenőrzése alól.

A fából faragott királyfi ősbemutatójának centenáriumát ünnepelhetjük az idén: 1917 májusában, komoly művészi és történelmi viharok által övezve került színre a magyar táncművészet történetének egyik legfontosabb alkotása. Az eredetileg a német-svéd Otto Zöbisch által koreografált produkciót a librettista Balázs Béla, mint rendező a táncosokkal és Tango Egisto karmesterrel mentette meg a botrányos bukástól. Az előadás díszletét és jelmezeit az akkor még pár hónapig a Magyar Királyi Operaház kormánybiztosaként működő polihisztor, gróf Bánffy Miklós tervezte. A produkció látványvilágáról, alapvető megoldásairól szinte alig tudunk valamit. Támpontul a Balázs Béla szöveggönyvét tartalmazó, finom mívű kis könyvecske szolgál, melynek illusztrációit a gróf rajzolta, s címlapján maga a fabáb látható. A groteszk alak mintha csavarokkal egymáshoz rögzített vállfákból állna: faragásnak rajta nyoma sincs. De nincs nyoma Balázs eredeti szöveggönyvében sem, melyben Fabábként a Királyfi által palástjával, koronájával, majd levágott szőke fűrtjeivel feldíszített alak, tulajdon vándorbotja szerepel. Az 1917-es ősbemutató alakjairól nagyon csekély számú fényképfelvétel maradt fent, elsősorban a Színházi Élet a premiért méltató – szerzői megjelölés nélküli – írásának illusztrációjaként. Ezeket egyetlen egyszer jelenik meg a Brada alakította



Bartók-Vashegyi: *A fából faragott királyfi*. Sz: Müller Margit (A tündér) és Füleki Gyula (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1952. Fotó: Várkonyi László



Bartók-Vashegyi: *A fából faragott királyfi*. Sz: Füleki Gyula (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1952. Fotó: Várkonyi László



Bartók-Harangozó: *A fából faragott királyfi* (első verzió). Sz: Harangozó Gyula (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1950-es évek. Fotó: Várkonyi László



Bartók-Harangozó: *A fából faragott királyfi* (második verzió). Sz: Perlusz Sándor (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1958. Fotó: Tóth László



Bartók-Harangozó: *A fából faragott királyfi* (második verzió). Sz: Havas Ferenc (A királyfi) és Balogh Ágoston (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1958. Fotó: Tóth László



Bartók-Harangozó: *A fából faragott királyfi* (második verzió). Sz: Ugray Klotild (A királykisasszony) és Balogh Ágoston (A fabáb). Magyar Állami Operaház, 1958. Fotó: Tóth László

Fabáb: a Bánffy-féle tervhez igazodva, az ő testét is bő lebernyeg takarja: karjai merev – óegyiptomias, más megközelítésben az *Egy faun délutánja* cím-szerepében tündöklő Nizzinszkij pózait idéző – szögben. A táncos arcát túlméretezett paróka keretezi, fején jókora korona. A szöveg lelkesen méltatja Brada játékát, akinek „*komikum és tragikum van az előadásában és talán többet mond benne, mint amennyit a szövegíró szánt szerepének*”. A fából faragott királyfi történetét az ősbemutató után nagyszabású és – természetesen – már sokkal jobban dokumentált verziókban tűzte műsorára az Operaház. 1935-ben a lengyel táncos-koreográfus, Jan Cieplinski készített belőle fantasztikus látványvilágú (tervezők: Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán), expresszionista ízű előadást, melyben a Fabábót a pompás karakertáncos, a koreográfusként a magyar nemzeti balettművészet atyjaként tisztelt Harangozó Gyula alakította, aki 1939-ben, majd 1958-ban maga is színre állította a történetet, ugyancsak lenyűgöző látványvilággal. E variánsokban már megjelenik a nehéz dramaturgiai kihívás, a Fabáb megalkotása folyamatának megoldása: a Királyfi kifaragja a bábót – fejszével áll neki, hogy megalkossa az élettelen, őt magát idéző fatestet, mely Bartók pompás zenéjére aztán megelevenedik, hogy groteszk táncra keljen. E megoldás – a faragás – aztán zsinórmértékül szolgált a következő produkciók esetében is. A Fabáb alakját az említett Cieplinski-, illetve két Harangozó-, majd az 1952-es Vashegyi Ernő-, s az 1970-es (ez utóbbit két változat követi még, 1981-ben és 1998-ban) Seregi László-féle verzióban a legkitűnőbb karakertáncosok keltették életre. Különösen kiemelkedő Forgách József Fabáb-alakítása, aki 1970-ben Seregi művének színpadi és táncfilmes változatában is a báb szerepében remekelt, utóbbiban (is) Orosz Adél és Róna Viktor partnereként. A *fából faragott királyfi* eredetileg táncszínpadra szánt története, szerencsés és evidens módon, legendás emlékű előadásként az Állami Bábszínház műsorában is megjelent, 1965-ben, nagy leleménnyel egy másik, ikonikus, báb-alakot címébe és főszereplőjévé emelő tánc-történettel, a Petruskával egy műsorban. Balázs Béla librettóját e produkcióhoz Szilágyi Dezső

dolgozta át, az 1965-ös bemutató tervezője Bródy Vera volt, rendezője Szőnyi Kató; a premier idején az Operában Harangozó Gyula második, 1958-as változata volt repertoáron.

A báb és tánc kapcsolatáról, konkrétan a báb, mint motívum, szereplő megjelenéséről a hazai és nemzetközi táncszínpadon az idézhető példák száma igen jelentős, csoportosításuk nem egyszerű. Az interdiszciplinák korában a műfaji határok gyors tempóban mosódnak el, az eredetire, újszerűre vágó nézők nagy öröme. Ennek köszönhetően gyakran nem is egyszerű a példák megjelölése és címkézése: vajon mely ponttól kezdve beszélhetünk bábról? Báb-e a tehetetlen, mások által mozgatott, megmozdított test? Bábnak tekinthetünk-e egy olyan, hús-vér ember megformálta alakot, amelyből maga a táncos ki sem látszik, azaz: „önmagával bábozik”? Bábjátékos-e a táncos, aki egy élettelen formát-alakot a színpadon mozgat? Bábnak tekinthető-e a modifikált test?

Ez utóbbi kérdésen töprengve idézendő itt meg a Magyarországon is jól ismert, világhírű francia koreográfus, Maguy Marin munkássága. Marin az 1980-as évek vasfüggöny mögé ellátogató vezető nyugati táncalkotóinak előfutára volt. 1983-as, legendás emlékű, Samuel Beckett művei nyomán született *May B* című alkotásában (melyet a Fővárosi Operettszínházban mutatott be a magyar közönségnek, s az, kereken harminc évvel később, a Trafóban újból látható volt, immár világhírű klasszikusként) különös, nyeklő-nyakló „élőhalottak”, meszesre lekent, torz maszkok mögé bújtatott, kiváló táncos báb alakok járták nyugtalanító táncukat. Marin 1989-ben hozta létre *Groosland* című produkcióját: a Fernando Botero rengő húsú, dúz idomú alakjait idéző táncosai meztelen test-implantátumokban, jelmezként viselt, kövér idomokban, parókában léptek színpadra, eleven bábokként. Ilyen, egész testet elfedő jelmezt, voltaképpen élő báb alakot a klasszikus balett világából is ismerünk: sir Frederick Ashton 1960-ban bemutatót, majd Budapesten, az Állami Operaházban 1971-ben színre vitt főművében, *A rosszul őrzött lányban* Simone, a gazdag falusi özvegyasszony baromfiudvarában jelennek meg, pompás, groteszk figuraként



Bayer-Cieplinski: *A babatündér*. Sz: Gaál Éva (Miki egér).
Magyar Állami Operaház, 1957. Fotó: Tóth László



Bayer-Cieplinski: *A babatündér*. Sz: Orosz Adél (Tiroli baba).
Magyar Állami Operaház, 1957. Fotó: Tóth László



Bayer-Cieplinski: *A babatündér*. Sz: Orosz Adél (Tiroli baba).
Magyar Állami Operaház, 1957. Fotó: Tóth László



Bayer-Cieplinski: *A babatündér*. Sz: Bánki Györgyi (Beszélő baba).
Magyar Állami Operaház, 1957. Fotó: Tóth László



The Tales of Beatrix Potter/Nyúl Péter és barátai.
R: Reginald Mills, 1971



Triton. Compagnie DCA
– Philippe Decouffé, 1990

a kakas és a csirkék: táncosok, egész testüket, de testük formáit is elfedő tollruhában. Ugyancsak Ashton alkotása az angol nemzeti meseíró, Beatrix Potter történetéből készült tánc-mesefilm, a Reginald Mills rendezte, *The Tales of Beatrix Potter* koreográfiája. Nyúl Péter és barátai e virtuóz és magával ragadó alkotásban élő bábok, eleven táncosok megjelenítette zoomorf karakterek.

Az 1990-es évek elején, a korábban említett nyugati vendéjáték-hullám éveiben számos, a báb- és a táncművészet határvonalait izgalmasan feszegető előadás érkezett Magyarországra. Kiemelkedik közülük a Karl Biscuit vezette Compagnie Castafiore *Átmeneti zajeffektusok* című, a Petőfi Csarnokban bemutatott előadása, mely sajátos átmenetet képezett a tárgy-, báb- és táncszínház között, akárcsak öt évvel későbbi, 2003-as vendéjátékuk, az *Omega törzs meséi*. A Castafiore színpadán emberek megjelenítette létező és fantázia szülte állatok, bábként mozgatott, kétdimenziós emberalakok, betűk, épületek, állatfejet viselő táncosok részegítő karneválja parádézott. Az ember, mint báb-vonulat különlegesen izgalmas képviselője, Philippe Découflé DCA Társulata, mely 1996-ban, *Decodex* című előadásával mutatkozott be az Erkel Színházban, három évvel később, ugyanitt *Triton* című produkciójukat játszották. Découflé 1986 és 1995 közt keletkezett, világhírű trilógiája (*Codex*, *Decodex*, *Triton*) alakjai páratlanul szellemes jelenetekben köszönnek el, válnak le az emberi lét és megszokott mozdulatvilág színpadi megszgyéjétől. Mélytengeri lények, órarugószerűen szökdécselő kutyuk, berendezések, antropomorf robotok bábként, tökéletes profizmussal mozgatott tárgyakkal szimbiotikusan létező sosemvolt lények különleges forgataga vonult fel a műfaji határokat üzemszerűen pusztító, az újcirkusz világát (is) forradalmasító Découflé színpadán.

A magyar moderntánc kiemelkedő alkotóinak-előadóinak sora érkezett az 1970-es évek progresszív pantomimművészeté mezőnyéből. E körhöz kapcsolható a szobrászként is kiemelkedő Malgot István A Hold Színháza nevű, 1986-ban alapított formációja, melynek előadásai izgalmasan feszegettek megannyi műfaji határt. Maga Malgot így fogalmazott egy interjúban: „*Mindinkább izgatott*

a bábu és a játékos kapcsolata. Ledöntöttem a paravánt, kihoztam a bábót és az embert”. A Hold Színháza előadásai (így a *Próbababákban*, az *Árgyélusban* vagy a *Dromlet drák királyfi*ban) valóban mintha megelevenedett, damilról szökött bábalakok bizzar játékát láthatta volna a közönség. A magyar pantomim egyik legfontosabb műhelye volt Köllő Miklós 1967-ben alapított Domino Pantomim Egyesülete. Különleges leleménnyel, zabolátlan fantáziával készült, előfutár-szellemű előadásait megidézve különös ember-báb hibridekkel találkozhatunk például *Keserű Show* című, 1981-ben bemutatott produkciójukban, hol emberlábú, korból formázott fejű, hatalmas emuk meg feszes szka-fanderbe öltözött, vagy hatalmas, ruganyos labdacs-testbe zárt figurák jelentek meg a színpadon. 1977-es *Gogol panoptikum* című előadásukban egy hatalmas, két lábon járó, felemelt mutatóujjú kézfej lépett színre, 1988-as *Mandragórájukban* ugyancsak „eleven bábok”, maszkot viselő, leplekbe burkolt alakok játszottak. M. Kecskés András pantomim-társulatának, a Corpusnak tagjaként indult a három évtizede alakult Artus vezetője, Goda Gábor. Korszakos jelentőségű előadásai közül számosat citálhatnánk itt, de két klasszikust okvetlenül meg kell említenünk: az 1991-es, groteszk *Turul* (később: *Zápturul*) címszereplője például egy igazi transzformer báb, mely a színpadon veszi el fejedelmi küllemét és alakul át csirkévé. Két évvel később mutatták be *Gyöngykánon* című grandiózus, összművészeti szellemiségű előadásukat, melyben az egyik szereplő, Gabriel Magos bábjátékos szerepben jelent meg: hatalmas műpocakját feltáva, aprócska báb-pódiumon játszva adta elő megkapó magánszámát.

Az Élőkép Társulat különleges stílust képvisel a hazai mozgásszínház területén – munkáikat ugyancsak nehéz műfajilag meghatározni: talányos alakjaik, az ún. morfománok számos munkájukban megjelennek. Különleges fontosságú munkájuk, a *Lepkévé válás* során egyetlen villanásra sem pillanthatunk meg eleven embert, kitakart emberi testet a színpadon. Elasztikus textilek, pulzáló felületek, egész testet elfedő, geometrikus idomok és pompás vetítés adja eme „embermentes” munka hipnotikus erejét.



Maguy Marin: May B, 1981
(ősbemutató)

Maguy Marin:
May B.



Az életkor ereje.
Sz: Yoshito Ohno, 2009

Morgan és Freeman.
Fehér Ferenc táncjátéka, 2014

A közelmúltból két izgalmas példát szeretnék citálni: az első egy vendégjáték: a 2009-es, *Az életkor ereje* című butoh-fesztiválon lépett fel bűvös szépségű, rövidke tánc-bábjátékával Yoshito Ohno. A bő fél évszázada született japán táncirányzat (melynek képviselői közt szép számmal találhatunk ma is aktív, nyolcvan fölötti művészeket – a fesztivál címe is erre utalt) alapító nagymesterének, Kazuo Ohnónak emlékét-alakját idézte meg fia, aki a magyar Bata Ritával előadott kettőse után bal kezére húzta fel Kazuo apró báb-alakját, s táncolt vele sajátos kettőst Liszt *Szerelmi álmok*jára. 2014-ben mutatta be *Morgan és Freeman* című szólóművét Fehér Ferenc, a mai magyar táncművészet egyik legeredetibb alkotó-előadója. E munkában teljes pompájában találkozunk a bábozó táncos alakjával. A virtuóz produkcióban szereplő,



sokféleképp és nagy leleménnyel mozgatott, torzonborz alakon kívül egy kesztyűsbáb, a nyúl is megjelenik a színpadon. A közelmúlt fontos példái közé tartoznak a Gergye Krisztián Társulat remek előadásai – ezekkel, nagy örömmre külön írásban ismerkedhetnek meg e lapszám olvasói.

VARIATIONS ON COMING TO LIFE

There are significant numbers of examples of the relationship between puppet and dance, the presence of puppet as motif and performer on stage worldwide; but to categorize them is not easy. The boundaries between genres are rapidly being washed away, to the delight of audience members who prefer new and original productions. This has given rise to a range of difficult questions: From what point of view can we now talk about a puppet? Is the puppet a helpless object, put in motion by others? Can we see the puppet as a figure shaped like a human, while the dancer is a puppet of flesh and blood that is “pulling its own strings”? Or is the dancer a puppeteer who moves his or her own lifeless form on the stage? Can we consider a body modified by masks or other additions a puppet? In this article, Halász responds by giving several examples. One example is in a work by Maguy Marin. The piece, *May B*, was inspired by the work of Samuel Beckett. In it, dazzling puppet figures, faces streaked with clay, hiding behind misshapen masks, enact a long and painful dance. Another example is Frederick Ashton’s choreographed dance-fairy tale based on works of England’s national fairy-tale author, Beatrix Potter. *Peter Rabbit* and his friends look like live puppets, but are animated by marvelous dancers (including Ashton himself) playing zoomorphic characters. He also describes the work of István Malgot, Miklós Köllő and many other outstanding Hungarian art-performers who emerged in the field of progressive pantomime in the 1970s.



E. T. A. Hoffmann (1776–1822)



Heinrich von Kleist (1777–1811)



Bábshínhá, 1770 körül



Julius Simmonds: Bábjátékos a vásárban, 1870



Guth Holda

„AMIT HÚSNAK ÉS VÉRNEK TARTUNK, CSUPÁN ÉLETTELEN BÁBU, MELYET KÍVÜLRŐL RÁNGATNAK MESTERSÉGES DRÓTOKON”

GONDOLATOK A MARIONETT-TÁNCRÓL ÉS AZ EMBERI IDENTITÁSRÓL

A modern elektronikus technika világa több párhuzamos identitás egymás melletti fenntartását és működtetését, összeegyeztethetőségét teszi lehetővé. Az elképzelés gyökerei a felvilágosodásig nyúlnak vissza, melyek a romantikában bontakoznak ki, és Nietzsche „übermensch-elképzelésein” keresztül az avantgárd kísérleteiben is fellelhetők. A felsorolt mérföldköveket a bábok és mechanikai szerkezetek megjelenése, illetve a bábszínházban rejlő lehetőségek újraértelmezése kapcsolja egybe.¹ A tanulmány néhány ilyen újraértelmezési kísérletet mutat be a romantika prominens alkotóinak műve alapján. Az alkotások elemzése során a marionett és a tánc motívumára, illetve az identitás elvesztésének és párhuzamos személyiségek megjelenésének tematizálására kerül a hangsúly.

Bonaventura *Nachtwachen* (*Virrasztások*) című művében a színház az egész világ groteszk leképezéseként jelenik meg, melyben Hanswurst figurája a marionettek igazgatójává avanzsálódik. Hasonló párhuzam fedezhető fel Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámájában, ahol a londoni színpad egy bábjátékos kisjelenet tart tükröt a dráma és az egész emberiség története elé. Kleist *A marionettészínházról* című írása a marionett bábút állítja az ember elé példaként, és azzal a paradox állítással zárul, miszerint a tudattal egyáltalán nem

rendelkező bábu grácia tekintetében az Istennel lenne egyenlő. Kleist e rövid, párbeszédese formában megírt prózakölteményében a marionettek gráciáját hallhatja dicsérni az olvasó, melyek alakja a bensőjükben lévő súlyponton keresztül irányítható. Az egyes szám első személyben megszólaló szerző és C... úr, M. város operatársulatának első táncosa között lezajló beszélgetés azt a kérdést feszegeti, miért képtelen a tudattal rendelkező ember a mozgás természetes gráciájára, míg a marionettet irányító gépész által mozgatott bábu mindenféle mesterkéeltségtől mentes.² „*Megvan ugyanis [...] minden mozdulatnak a maga súlypontja; csak ezt a súlypontot kell a bábu testének belsejében vezérelni; a végtagok minden beavatkozás nélkül, közönséges ingák módján automatikusan engedelmesskednek*”.³ A súlypont mozgásvonalára C... úr szerint mechanikus szempontból nagyon egyszerű, a vezérlő zsinór által egyenes vonalon mozgatott végtagok körkörös, illetve elliptikus mozgást végeznek. „*Más szempontból viszont ugyanez a vonal éppen hogy nagyon is titokzatos valami. Mert ez a vonal nem más, mint a táncos lelkének az útja, mely útra [...] sehogy másként nem találhat rá a gépész, csak úgy, ha belehelyezi magát a marionett súlypontjába, más szóval, ha táncol*”.⁴ A marionett esetében a bábút mozgó, beleélő tehetséggel rendelkező

1 Vö. Hadi Barbara: Az elszabadult személyiség diadala. In: *ÚjNautilus*. Irodalmi és Társadalmi portál. 2012. szeptember 9. In: <http://ujnautilus.info/az-elszabadult-szemelyiseg-diadala> (201706.10.)

2 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.

3 Kleist, Heinrich von: *A marionettészínházról*. Ford. Petra-Szabó Gizella. In: Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, 2001. p. 186–187.

4 Uo., p. 187



Carl Friedrich Thiele rézkarcai Jacques Callot Balli di Sfessania képei alapján



„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”.⁵ A marionettek egyik legfőbb előnye az élő táncosokkal szemben

az, „hogyan antigravitánsak. A tehetetlenséget, az anyagnak ezt a táncsal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát, nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza. [...] akár a tündérek, pusztán elrugaskodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpercnyi

5 Horváth Géza: A tudat zsákutcája. p. 58.

ütkezés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk a talajon”.⁶ Az ember, mióta evett a tudás fájának gyümölcséből, elveszítette a paradicsomot és a gráciát, mert a reflexió és a tudat ellopta az ártatlanságát, földhözragadttá tette, széttörte mozgásának kecsességét és báját, helyébe viszont belépett a szenvedés, megjelentek a végzetszerű mozgászavarok,⁷ „az éden le van lakatolva és mögöttünk ott a kerub; körbe kell hát kerülnünk a világot, hátha találunk egy kiskaput”.⁸ Csak a végtelennel találkozáva, a végtelenen keresztülhaladva tudja a megismerés az eredeti harmóniát visszanyerni, a végtelen tudatnál ismét megjelenik a grácia, mely a tudattalan állapotban is jelen volt.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ismerte Kleist esszéjét, melynek néhány gondolata többek között *A homokember* és *A Brambilla hercegnő* soraiban is visszaköszön.⁹ Olimpia élettelen bábja egy távcső perspektívájából gráciával telítődik, és olyanira elevenként jelenik meg, hogy képes szerelmet ébreszteni a megfigyelőben. Az alábbi szövegrészlet szintén párbeszédbe lép Kleist esszéjével: „[...] táncolni tudó bábukat is lehetne készíteni, olyanokat, amelyek a belsejükbe rejtett óramű irányítására mozognának roppant függén és bájosan, s ezek a táncoló automaták akár az emberekkel közösen is bemutatathatnának mindenféle forgást-pörgést; az élő táncos megfogná a holt fabáb-táncosnőt, és vele együtt siklana-kanyarogna a parketten – el tudnád viselni ezt a látványt akár egy percig is úgy, hogy ki ne lelne tőle a hideg borzadály?”¹⁰ *A Brambilla hercegnő* esetében a gyakran bábként ábrázolt szereplők szintén ugrándozva táncolnak és kanyarognak, elveszítve és újra fellelve saját

énjüket. Hoffmann a szöveg szintjén is hűségesen tartja magát a tánc ritmusához és az alcímben megjelölt *capriccio* kifejezéshez, amennyiben a műnek táncoló és szédelő, illetve szédülést előidéző narrációján keresztül különleges, a kottajegyek mozgásához hasonló zenei jelleget kölcsönöz. A *capriccio* zenei kifejezésként egy zeneileg alig kötött vagy imitációs formában írt, csapongó, többszólamú hangszeres művet jelent. Általában egy játékos karakter jellemzi, mely kevésbé orientálódik a hagyományos zenei formákhoz. Ebben a szellemenben komponálta Johann Sebastian Bach *Capriccio a szeretett testvér elutazására* című darabját, Beethoven *Az elvesztett garas miatt támadt düh kitombolása egy capriccióban* alcímet viselő művét, de alkotott capricciót Rodolphe Kreutzer, Paganini, Csajkovszkij, Richard Strauss, Händel és Brahms is. Hoffmann művének előszavában felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy az olvasás során ne hagyja figyelmen kívül, mit kíván meg egy zenész egy capricciótól. Ez a fajta szeszélyesség, a normáktól való tudatos, fantáziadús és játékos eltérés nemcsak a hoffmanni szöveg szerkesztésmódjában figyelhető meg, hanem a szereplők cselekvésmódjában és jellemében, sőt álmodozó magatartásában és táncában is. Szökellő táncuk szintén játékba hozza a capriccióval etimológiailag rokon *capra* ('kecske') kifejezést, mely az állat ugrásszerű mozgását eleveníti fel.

Hoffmann táncosai maszk mögé rejtőznek, mellyel egyrészt egészalakos bábokhoz válnak hasonlókká, másrészt levetkőzve valódi énjüket, új identitást öltötenek magukra. A tánc ugyanakkor a grácia egyfajta fokozásaként és végtelen megszépítéseként is megjelenik. A test mozgása következtében a táncoló személy a legnagyobb öröm közepette megsemmisíti

6 Kleist: *A marionettszínházról*. p. 189.

7 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.

8 Kleist: *A marionettszínházról*. p. 189.

9 Herzlichen Dank für die höchst interessanten Abendblätter – Sehr sticht hervor der Aufsatz über das Marionetten Theater – Kleists Erzählungen kenne ich wohl; sie sind seiner würdig.“ In: Hoffmanns Brief an Hitzig 1. Juli 1812. In: E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller u. Friedrich Schnapp. Bd. I., München 1967S. 339.

10 E.T.A. Hoffmann: *Az automaták*. (ford.) Halasi Zoltán. In: E. T. A. Hoffmann: *Az elvesztett tükörkép története: novellák*, (szerk.) Halasi Zoltán. Budapest 1996. p. 222.

önmagát, hogy olyan kötetlen táncot valósítson meg, melyben a táncos inkább egyfajta magasabb művészet közvetítőjeként jelenik meg, szétfeszítve a realitás és fantázia határait. A *Brambilla hercegnőben* a tamburint kezében tartó hölgy felkéri Gigliót táncolni, és ezzel a mozdulattal maga is képi kompozícióvá merevedik. A táncolókat körülvevő nyelvi kifejezések a testet eloldják a szavaktól, hiszen közvetlenül Celionati táncát követően nem hercegnőként, hanem egy hétköznapi szolgálólányként jelenik meg. A tánc felgyorsulása is „láthatóvá válik” verbális szinten, mely sodorva, kavargva örvénylik, és a tánc helyett inkább az abban lelt örömet mutatja be. A tánc mámorra válik, és a táncoló figurák oly módon beszélnek a táncukról, mintha a mozgást és a szavakat is el akarnák távolítani maguktól.¹¹

„Perdülj, fordulj, kerengj szüntelen, vidám, bohó tánc! Ah, villámként száguld el minden! Nincs nyugság, nincs megállás! Tarka alakok villannak föl, mint tűzijáték pattanó szípkarkái és ismét eltűnnek a fekete éjben. Gyönyör kerget gyönyört, s hogy nem tudja elérni, abban is új gyönyör kél. Mi sem untatóbb, mint a földhöz tapadva minden pillantásra, minden szóra megfelelni! [...] De hol marad valójában az értelem, mikor vad öröm forgataga sodorja el? Majd nehezülve szakasztja el fonalait s a mélységbe hull; majd könnyedén lebben a párás horizontra. Tánc közben nem lehet igazán értelmesen értelmesnek maradni; azért inkább lemondunk erről, amíg tartanak a tourok, tippennek a pas-k.”¹²

Giglio tánca keresztezi Schiller koncepcióját a táncsal kapcsolatban, nem az önuralom kifejeződése, mely egy koreográfia által szabályozott rendszerbe helyezkedik, hanem sokkal inkább az eksztázis jellemzi. Giglio szó szerint önmagán kívülre kerül, miközben táncol, elragadja a szüntelen perdülés, fordulás és kerengés. A tánca pszichikai mozgásának

kifejeződése, illetve az identitásválságának leképeződése, melyben a belső és külső, az én és az énen kívüli világ határai elmosódnak, tartalom és forma végül azonossá válnak.¹³ Nemcsak a tánc során jelenik meg Giglio az értelem köteleit elszakító marionettként, hanem a színpadi fellépései során is. Minden igyekezete ellenére, mely arra irányult, hogy a közönséget elkápráztassa, játéka egy élettelen báb benyomását keltette, melyet mesterséges drótokon rángatnak kívülről.

„Mikor Fava kimért táncleptekkel előlibeggett a színpad háttéréből s szereplőtársaival mit sem törődve, a páholyok felé kancsalgott, mikor különös, keresett pozitúrában megállva, alkalmat nyújtott a szépeknek, hogy megcsodálják idomait, valóban úgy tetszett előttem, mint a szemétdomb fiatal, oktondi, tarka kakasa, amely a napfényben büszkélkedik és kellemeteskedik. És mikor szemét forgatva, karjaival a levegőt fűrészelve, majd lábujjhegyre ágaskodva, majd zsebkésként összecusukodva, kongó hangon döcögötte a verseket és keservesen handabandázott, mondja, van oly értelmes ember, kinek keblét igazán megindította volna? De mi, olaszok, ilyenek vagyunk; szeretjük a túlzottat, mely egy pillanatra erősen megrázkódtat és ha már benne vagyunk, elfelejtjük, hogy amit húznak és vérnek tartunk, csupán élettelen bábú, melyet kívülről rángatnak mesterséges drótokon, hogy különös mozdulataival elámitson bennünket.”¹⁴

Callot metszetein a táncosok ábrázolása szintén hasonlít a marionettekhez, mintha láthatatlan zsinórokon keresztül húznák és mozgatnák tagjaikat. Az egyensúly megtartásában pedig a szöveg tanúsága szerint fontos szerephez jutnak a kezükbe helyezett tárgyak: a kard és a tamburin.

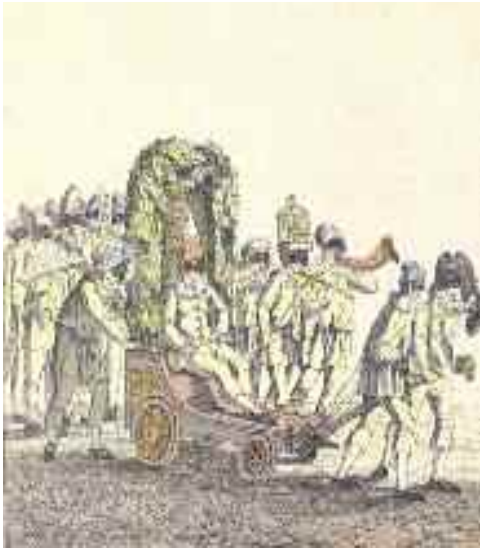
„De mégis! – nem, elhibáztam! – azon fordul csak a dolog, hogy megóvjuk, megtartsuk egyensúlyunkat tánc közben is. Ezért kell minden táncosnak valamit a kezébe fogni, mint egyensúlyozó rudat; és ezért

11 Tomasz Matyszek: *Wassermaler und Hungerkünstler*. Kunst als Ding und Körper in der Literatur. Berlin 2010, p. 201.

12 E. T. A. Hoffmann: *Brambilla hercegnő*. In: E. T. A. Hoffmann: *Brambilla hercegnő*. Elbeszélések. Budapest 1959, p. 496–497.

13 Vö. Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*. Freiburg im Breisgau 1996, p. 276–277.

14 Uo., p. 438–439.



Goethe: A római karnevál ((Pulcinella király, Az ügyvéd és Pulcinella, Kasztíliai pár, Fischer és Frascatan)



húzom ki széles kardom és forgatom a levegőben. Így! ... Mit szólsz ehhez az ugráshoz, ehhez a testtartáshoz, melynél egész lényemet bal lábam ujjhegyének súlypontjára helyezem. Ostoba könnyelműségnek mondd; pedig éppen ebben van értelem, amit te semmire sem becsülsz, noha anélkül semmit sem érthetünk és ebben van egyensúlyozó

*művészet, melynek hasznát veszi néha az ember! Hogyan? Tarka szalagok lobogásában, bal lábad ujjhegyén lebegve, mint én, a tamburint magasra emelve azt kívánod, hogy mondjak le az értelemről, az egyensúlyozásról?*¹⁵

Az idézetben az értelem mint az igazi egyensúly jelenik meg, ám ez az értelem nem biztosítja a táncos

15 Hoffmann, p. 497.

Dietmar Schwenck:
Anna Pawlowa marionett (2012)

Kasperl-színház Münchenben, 1830 körül



önazonosságát, nem járul hozzá a táncoló én stabilizálásához, amint arra az epizód a későbbiekben rávilágít. A szöveg a decentralizálódás metonimikus mozgását mutatja be. A dialógus további részében a kard és a tamburin is beszélgetésbe elegyedik a táncoló párral, és Giglio végül az ujjongó öröm szédületében elveszti eszméletét, érzékei cserbenhagyják és mintegy álomban teng-leng.¹⁶ Végül egy másik személyként, Chiapperi hercegeként ébred, a tánc forgómozgásából egy új figura születik. A táncos pár, Giglio és Brambilla, az ismeretlen szép hölgy, illetve Chiapperi herceg és Giacinta elvesztik önmagukat, s az öntudat elvesztése által arra a marionettfigurára emlékeztetnek, amely Kleist esszéjében is megjelenik, s amelyre Hoffmann *Egy színházigazgató különös szenvedései* című művében szintén utal.¹⁷ Hoffmann táncosaihoz hasonlóan Kleist marionettjeire is jellemző, hogy „antigravitánsok”, vagyis hogy a „tehetetlenséget, az anyagnak ezt a táncsal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza”.¹⁸ „[...] A bábuk viszont, akár a tündérek, pusztán elrugaszkodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpernyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk a talajon, s rajta támaszkodva

pihenünk tánc közben, mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél észrevétlenebbé zsugorítunk, annál jobb. [...] az ember kecsesség dolgában a bábút nemhogy fölülmúlná, de még csak föl sem éri. A holt matériával ebben csak egy isten versenyezhet: itt kulcsolódik egymásba világunk kerékvonalának két ellentétes vége.”¹⁹

A marionett mint átmeneti stádium és modell a reflexión keresztül jelenítődik meg Hoffmann művében. A *Brambilla hercegnőben* a főhősök, különösen hangsúlyosan Giglio, bábokként kerülnek megemlítésre, sőt a bábjátékos szerepe is konkretizálódik: Celionatira úgy reflektál a szöveg, mint aki a történet szálait és a tevékenykedő alakok zsinórját a kezében tartja. Az individualizáció, az önmagára találás és a krónikus dualizmus drámája, mely karneváli farce-ként jelenik meg, egyben egy bábjáték is.²⁰

„De mielőtt tovább beszélnék a betegségről, tudjátok meg, urak, hogy a beteg, akinek gyógyítására vállalkoztam, éppen az a fiatalember, aki amott kinéz az ablakon és akit Giglio Favának tartottatok. [...] azt hiszem, hogy ön, Celionati mester, az idült kettősségen azt a különös tébolyt érti, melyben az én kettéválík, mivel saját személyiségében tovább fogódzhatnak. [...] Tehát Giglio Fava, a híres

16 Uo., p. 498–499.

17 Liebrand, p. 278–279.

18 Kleist, p. 189.

19 Uo.

20 Liebrand, p. 279.

színész volt az, akit egy éretlen ostoba fickó tegnap úgy megdöfött, hogy a levegőbe kalimpált a két lába? Bizonyára, kedves signor, ön idegen Rómában és nem ismeri a mi faisangi tréfáinkat; különben tudhatná, hogy mikor az emberek fölemelték a vélt holttestet és el akarták cipelni, csak egy szép, kemény papirosból készített alakot tartottak a kezükben, amin a nép hatalmas kacajra fakadt.”²¹

A holttest hirtelen papírból készült bábfigurává válik, mely tetszés szerint hordozható. Az elbeszélő szintén dróton rángatja szereplőit. Bár a zsinegek láthatatlanok, Hoffmann elbeszéléseiben a narrátor folyton reflektál a bábokat és az eseményeket kívülről mozgató személyre, és a mindezt figyelmesen követő olvasóra.

„Az önök hibája és nem az enyém, hogy elmulasztották az előadást, amelynél, minthogy most ez a divat, tudnivágyó hölgyek is jelen voltak; és ha most az egészét elismételném, borzasztóan unatkozna valaki, aki mindig velünk van, s aki abban a fölolvásban is részt vett, ennél fogva már mindent tud. A *capriccio* olvasóját értem, melynek címe *Brambilla hercegnő*, annak a történetnek olvasóját, melyben mi is előfordulunk és szereplünk. Tehát szó se legyen *Ofió királyról* és *Lirisz királynéről*, és *Mystillis hercegnőről* és a *tarka madárról*! Hanem magamról, magamról beszélek, föltéve, hogy meghallgatjátok, ti könnyelmű emberek! [...] Mert [...] ti úgy tekintetek engem, mintha csak azért lennék itt, hogy egyszer-másszor mesét mondjak, mely csupán a bohósága miatt hangzik bohókásan és szórakoztassalak benneteket, amikor éppen ráértek. De, azt mondom nektek, hogy egészen más célja volt velem a költőnek, mikor kitalált és ha ő is látná, mily közömbösek vagytok néha velem szemben, azt hihetné, elfajzottam tőle.”²²

A *capriccio* szereplői számára valóságos egzisztenciájuk előfeltételeként a teremtőjükkel és létrehozójukkal szembeni engedelmesség emlíődik meg, melyet a valóban létező emberek a bűnbeesés

során megtagadtak azáltal, hogy fellázadtak azzal a személlyel szemben, akinek életüket köszönhetik. A bűn következtében viszont elveszítették az életet, és halott cserépedényekké, bábbá váltak, játékszerekké egy idegen erő kezében.

„Nos, lesz, ahogy lesz: mindenekelőtt csak arra akarlak benneteket figyelmeztetni, hogy a költő, aki kitalált minket és akinek engedelmeskedni tartozunk, ha igazán akarunk létezni, semmilyen meghatározott időt nem írt elő létünket és cselekvéseinket illetően. Ezért abban a kellemes helyzetben vagyok, hogy anakronizmus nélkül föltételezhetem rólatok, hogy egy rendkívül szellemes német író műveiből tudomást szereztetek a dupla trónörökösről. Egy hercegnő (hogy ismét egy ugyancsak szellemes német íróval szóljak), más állapotban volt, mint az országa, tudniillik áldott állapotban.”²³

A szerző keze azonban szintén meg lett kötve, Callot képei irányítják és rángatják drótokon azáltal, hogy eltávolítva magától a művet és az alkotói autoritást, Callot metszeteit nevezi meg forrásként, melyek a történetet életre hívták. A szöveg tehát a metszetek illusztrációjaként határozza meg magát, természetesen ez a konstrukció csupán kitalált. Hoffmann ironikus játékot űz, amikor Callot képeit szövege eredetként határozza meg. Az eredeti, közvetlen képiséggel szembehelyezi a nyelvet, amelyben a képek csak közvetett, nem körülhatárolt és valótlan alakkal rendelkeznek. A *capriccio* alaposabb olvasata egyértelművé teszi, hogy a kép és szöveg kapcsolata forrásként és az eredeti képek nyelvi kifejeződéseként félrevezető. Callot képei nem egy történetet mesélnék el képekben – ellentétben azzal, amit a szöveg sugall. A képleírások, melyek folyamatosan és explicit módon a képanyagra hivatkoznak, ellentmondanak annak, ami a metszeten látható.²⁴

A képek és a szöveg oly kevésbé identikusak, mint a *capriccio* hőse, Giglio önmagával. A kép-szöveg

21 Hoffmann, p. 515, 511.

22 Uo., p. 514.

23 Uo., p. 515.

24 Liebrand, p. 274–275.



Részletek Jacques Callot *Balli di Sfessania* képsorozatából és Carl Friedrich Thiele rézkarcaiból

konfiguráció intermediális tere kiegészül egy kitalált intertextuálissal is: „A rendkívül érdekes eredeti *capriccióban*, melyet az elbeszélő pontosan követ, itt hézag mutatkozik. Hogy zeneileg fejezzem ki magam, hiányzik az átmenet az egyik hangnemből a másikba, úgy, hogy az új akkord kell előkészítés nélkül hangzik föl. Mondhatnók, a *capriccio* egy föloldatlan disszonanciával szakad meg.”²⁵ A szövegközi kapcsolatok, illetve a kép és szöveg konfigurációja mellett a szöveg és a zene közötti összefüggések is feltárulnak, melyek már a *capriccio* műfajmegjelölésében is implikálódnak. A kiadó alázatosan felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy ne veszítse szem elől, mit követelhet meg egy zenész a *capricciótól*. A természet leutánczását és a mimézist semmiképp, sokkal inkább egyfajta ötletekkel való művészi játékot várhat el. A történet ennek köszönhetően egy bachtyini értelemben vett rámpák nélküli karnevállal evolválódik, egy határok nélküli színjátékká, melyben nincs éles határ a nézők és a szereplők között. Mindannyian ugyanannak a karneválnak és színjátéknak a részeivé válnak. Az elbeszélő bábként emeli be a szöveg valóságába és fiktív világába az olvasót, aki

tehetetlen marionettként sodródik az események forgatagában.

A hoffmanni *capriccio* azonban egyben a valóság leképezése is, ahol a hétköznapok eseményeinek áradatában az emberek a bábokhoz hasonlóan hánykolódnak. A bűnbeesést követően ugyanis nem csak a Kleist esszéjében említett gráciát veszítették el, hanem az életet is, halottá váltak a bűneik és vétkük miatt. Bűnökben jártak „e világ folyása szerint, a levegőbeli hatalmasság fejedelme szerint, ama lélek szerint, mely most az engedetlenség fiaiban munkálkodik; akik között forgolódtunk egykor [...] mindnyájan a mi testünk kívánságaiban, cselekedvén a testnek és a gondolatoknak akaratját, és természet szerint haragnak fiai valánk, mint egyebek is”.²⁶ A kívánságok és a vágyak zsinórján keresztül marionettként irányítják a levegőbeli hatalmasságok az emberek sorsát, mely kényszerpályáról csak az alkotó kegyelme által lehetséges kitörni. A tudás fájáról való ismételt szakítás helyett a visszaút és az engedelmesség megtalálása szükséges ahhoz, hogy az ember igazán létezhesen, visszanyerje eredeti identitását, és a teremtő dicsőségének visszatükrözőjévé, valóságos képmásává válhasson.

25 Hoffmann, p. 502.

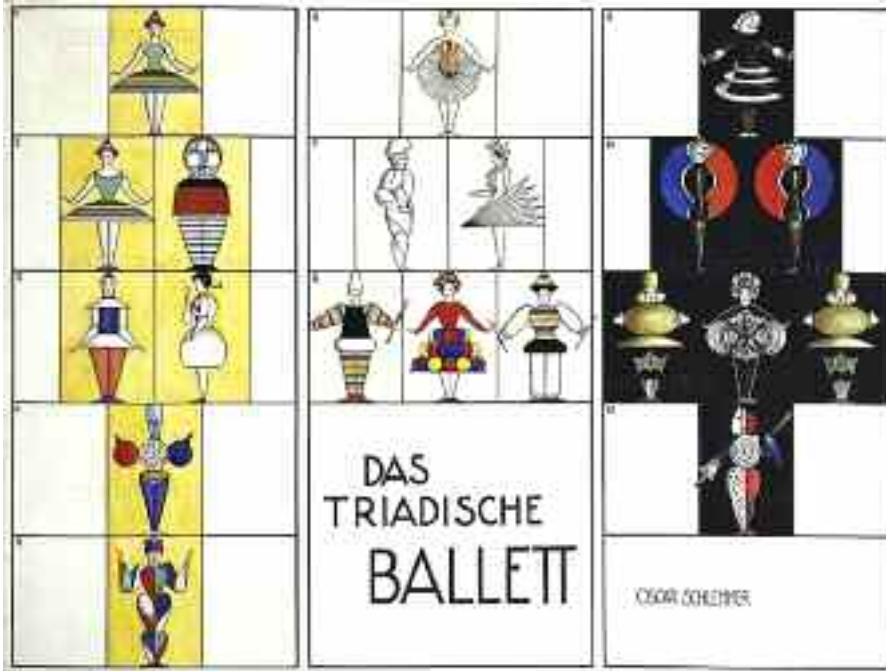
26 Efézus 2: 2–3. In: Károli Gáspár (ford.): Szent Biblia, azaz Istennek Ő és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás. Budapest, 1988.

Bibliográfia:

- HOFFMANN, E. T. A.: *Az automaták.* (ford.) Halasi Zoltán. In: E. T. A. Hoffmann: *Az elvesztett tükörkép története: novellák*, (szerk.) Halasi Zoltán. Budapest, 1996.
- HOFFMANN, E. T. A.: *Brambilla hercegnő.* In: E. T. A. Hoffmann: *Brambilla hercegnő.* Elbeszélések. Budapest, 1959.
- KLEIST, Heinrich von: *A marionettszínházról.* Ford. Petra-Szabó Gizella. In: Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények.* Pécs, 2001.
- HADI Barbara: *Az elszabadult személyiség diadala.* In: *ÚjNautilus.* Irodalmi és Társadalmi portál. 2012. szeptember 9. In: <http://ujnautilus.info/az-elszabadult-szemelyiseg-diadala> (201706.10.)
- HELLMANN, Hanna: *Über das Marionettentheater.* In: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen.* Mit einem Nachwort hrsg. v. Helmut Sembdner. Berlin, 1967.
- HORVÁTH Géza: *Heinrich von Kleist világa, avagy a tudat zsákutcája.* In: Horváth Géza: *A tudat zsákutcája.* Tanulmányok az újabb kori német irodalomról. Budapest, 2007.
- KÁROLY Gáspár (ford.): *Szent Biblia, azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás.* Budapest, 1988.
- KÉRCHY Vera: *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai.* Szeged, 2014.
- LIEBRAND, Claudia: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns.* Freiburg im Breisgau, 1996.
- LINDNER, Henriett: *„Schnöde Kunststücke gefallener Geister“.* E. T. A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde. Würzburg, 2001.
- MAŁYSZEK, Tomasz: *Wassermaler und Hungerkünstler.* Kunst als Ding und Körper in der Literatur. Berlin, 2010.

THOUGHTS ON MARIONETTE DANCING AND HUMAN IDENTITY

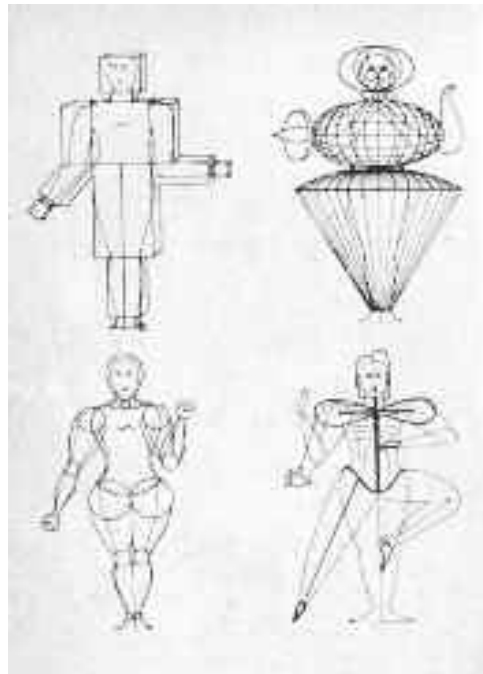
Based on works concerned with the question of parallel identities by prominent writers of the Romantic period, this article introduces experiments in interpretation that rely on various intrinsic qualities of puppet theater now highlighted in the world of modern electronic technique. The author's analysis emphasizes the recurrence of loss of identity and the appearance of parallel personalities in relationship to marionette movement and dance. In *The Nightwatches of Bonaventura* (*Nachtwachen des Bonaventura*), the theater itself is transformed into a grotesque rendering of the world, in which the figure of Hanswurst (a sort of buffoon or fool) advances to become the head marionette. A similar parallel is presented in Imre Madách's drama, *The Tragedy of Man*, where the first scene is played exclusively with puppets and in this way, presents an implied mirror image of the play that follows as well as the entire history of mankind. In his *On the Marionette Theater* (*Über das Marionettentheater*), Kleist places a marionette as a kind of exemplar for a less perfect mankind. As the author explains, when man ate the fruit of the tree of knowledge, he broke his ties with the creator, lost paradise and blessedness, lost his grace and charm. In its place was affectation; he became continually disturbed as he strove to imitate ideals in being and movement. Reflection and conscience stole his innocence, tethered him to the earth. The thoughts in Kleist's essay are reminiscent of, among others, E.T.A. Hoffmann's *Sandman* (*Der Sandmann*), where Olympia, an inanimate puppet, from a distance appears to be full of life and elegance. While in his *Princess Brambilla* (*Prinzessin Brambilla*), performers are often portrayed as puppets, capering and swirling across the stage, losing and re-inventing themselves. In these narratives, dance appears as a kind of eternal embellishment and enhancement of divine grace. In their bodily movements, the dancers "destroy" themselves within an ecstasy that extends past the boundaries of reality and fantasy. They perform a dance that is free from limits and in so doing, become the mediators of a higher art. In the course of such stories and performances, many questions arise: Who pulls the strings of the performers? Who manipulates the narrator? Whose hands animate the reader's life?



Oscar Schlemmer: A Triádikus balett, 1919



Avant-Garde Alliance 1970-es adaptációja (A Triádikus balett 1924-es előadása után)



Rajzok A Triádikus baletthez

Hutvágner Éva

HATÁRESETEK

A bábművészet újra és újra feltett kérdése, a „mi a báb”: azaz a műfaj határainak megfogalmazása Cristian Pepino szerint az *animációs színház* fogalmának bevezetésével (cseréjével) léphet a 21. század színházi folyamatainak értelmezési terebélyébe, és fedheti le tulajdonképpeni tárgyát. A napjainkig le nem zárt kérdésfeltevés szorosan kapcsolódik a bábszínház 20. század elején tapasztalható műfaji kiterjedéséhez, és még szorosabban a Henryk Jurkowski által is felvetett *harmadik színház* kérdésköréhez. A bábművészet tradicionális formanyelvének kibővülése, „élő” színházi indíttatása, a mozgókép megjelenése színházon belül és kívül, de még az „egzotikum” divatja is új kulcsfogalmakkal bővítették a bábélmény értelmezési körét – olyannyira, hogy végül kérdésessé vált maga a tárgy is. A műfajok közti átmenetek mára több, elkülöníthető kísérleti nyelvhez vezettek, amiből a tánc és a báb metszetében keletkező előadások visszavezethetnek minket az említett „kezdet” testkép-problémáikhoz, így egyetlen narratív vonalban felírható a jelen színházához vezető út. Miként függ össze a balett, a tánc, a színészképzés korabeli és jelenkori embereszménye és az animációs színház értelmezése?

A bábművészet történetében a tánc jelenlétét a bábszínházi „szabadság” és a bábszínház interkulturális volta alapozza meg. A bábszínházi figura esztétikáját (főként a klasszikus, zsinóros marionettek esetében) a gravitációtól való mentességben határozhatjuk meg. Nemcsak az emberi testet felülmúló mozgásformákra, a tökéletes forgástengelyig szélesített kar- és lábmozgásra, az emberi test tőrészhatárát leküzdő emelkedésig terjed ez a határ, hiszen a báb teste bármikor könnyedén emelhető el a földtől – a test átalakítható, megsemmisíthető (vö. széteső bábok) és újra összeállítható. Bár a táncos bábélmények

olyan hagyományos formáit is ismerjük, mint a radzszasztáni bábáncolatás, a bábáncolatató betelemezés, vagy közelebb érve témánkhoz, a maszkos táncelőadások, a táncos bábélmények vagy bábos táncelőadások mára kimondottan friss tendenciaként definiálják magukat.

Holott a bábművészet és a tánc összekapcsolódása nagyon is egyértelmű pontig, a „kísérletezés” első esztétikai megfogalmazásáig vezethet: Heinrich von Kleist és Edward Gordon Craig a bábművészet és a táncművészet számára is egy-egy alapszöveggé vált. Náluk ugyanis az ember (táncos vagy színész) a párhuzam másik, negatív oldala, aki jó esetben példát vehet a bábrol, és igyekszik annak tökéletességét elérni. Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című szövegében már első bekezdésében úgy ír a bábrol, mint a táncos céljáról.¹ Az übermarionett, a 20. század elejének bábos reformja szintén az emberből indul ki, és nem a szövegben szintén jelenlevő, Craig által feltételezett ősi marionettből. A színész az ember test határait átlépve egy színpadra tökéletesedett jelként fogalmazható meg, melynek kontrollálója (istene) a rendező. Mivel – határozza meg Craig – jelenlegi formájában „az ember, mint anyag a színház számára értéktelen”, a színész maga válhat übermarionetté: a színésznevelés segítségével a végtelenségig tökéletesedve, felülemelkedve saját magán. „Többé egyetlen élő alak sem szedhetne rá, hogy össze tévezzük a tényleges valóságot a művészettel; nem maradna egyetlen élő alak sem, akiben a test gyengeségeit és bizonytalanságait felfedezhetnénk”² – írja Craig. Nem véletlen, hogy Hevesi Sándorral történő levelezésében Hevesi éppen a tanításban, a színésznevelésben történt alkalmazáshoz kapcsolva hozza elő a példát újra: „Természetesnek tartják a marionetteket? Nem – mondták egyöntetűen

1 Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*. Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai. Bp., 1981. Európa Könyvkiadó, 93.

2 Edward Gordon Craig: *A színész és az übermarionett*. Színház, 1994. XVII. 9. 44.

mindnyájan. Hogy! – kiáltottam fel megbotránkozva. A marionettek ne lennének természetesek? Minden mozdulatuk tökéletesen megfelel a saját természetüknek. Az a gép, amely ember módjára akar mozogni, természetellenes. Sőt: a marionettek több mint természetesek, nekik stílusuk is van, azaz: egységes kifejezőeszközük és ezért a marionett-színház igaz! Az emberek nem értik meg a természetet. A természet az ő számukra nem a dolgok szükségszerűsége, törvénye, hanem a hétköznapi, a lapos, a közönséges.” Az alkotás valódi lehetősége Craig szerint a művészet tökéletességéhez visz el, amely korántsem a naturalista színházon keresztül vezető út. A színész egyetlen esélye a művészet alkotására, ha átfómálja önmagát az übermarionett szellemében.

A kicserélt test színháza (az élő színész helyettesítése bábtessel), vagy éppen a határait veszített test színháza (a testi vagy szellemi értelemben az ember továbbfejlesztése) két kategóriája a kortárs színház egyik fontos ágazatává, esztétikai fejlesztésévé vált. E két kategóriával az antropológiai határokat feszegető, az animátor színpadi jelenléte rákérdező színházi programok, vagy éppen a bábszínház „harmadik műfajában” (a bábszínház és a drámai színház keveredésében) megjelenő előadások kerülhetnek újszerű megvilágításba. A számtalan, felhozható példa közül két emblematikus „végpontot” emelnék ki: a kortárs bábszínház által egyre gyakrabban érvényesülő robotszínházat és a tökéletes táncos programját.

A robotszínház és a kiegészített test

A poszthumanista filozófia alapvetései és főként a testre vonatkoztatott elgondolásai között lehet

megtalálni azt az újszerű narratívát, amely nemcsak a szövegek újraolvasásában lehet segítségünkre, hanem a Craig-szövegből indított színházeszményt elvezetheti a kortárs bábszínházi tendenciákig.

A transz- és poszthumanizmus emberképe az emberi természetet megváltoztathatónak, átmenetinek írja le³. A folyamatos fejlődés végpontja a poszthumán állapot utópiája⁴, amelyben épp úgy szerepelhet a halál és a betegségek leküzdése, mint a test testzőleges mutációja. Ezzel együtt az ember antropológiai megítélése is változik: az ember fogalmának zárt elgondolása megszűnik, az ember a mutációban, a változásban fogalmazódik újra⁵. Az ember identitása, személye „szabadabbá” válik – a test és a szellem dualizmusa elhalványul, a test „hordozóként” vagy szabad alakíthatóságban jelenik meg – az identitás lehetőségei a testen kívül is tágulnak. A transzhumanista elképzelés az emberiség továbbfejlődését helyezi kilátásba, a technika jelenlegi feltételei szerint immár átalakíthatónak látják az embert, legyen szó akár a nanotechnológia⁶ vagy a genetika új vívmányainak felhasználásáról. A transzhumán elgondolás szerint az emberi szellem és test alakítható, fejleszthető – vagy más megközelítésből: az ember nem zárt egység, történeti és filozófiatörténeti szempontból is folyamatosnak mondható határsértési vágya⁷. Ezeket a tételeket nemcsak az übermarionett-elméletekben (a transzhumanizmus szempontjából a nietzschei übermenschhez közel álló elképzelésben) láthatjuk viszont, hanem a korabeli, egyébként Craig által nem, vagy csak részben ismert színpadi elgondolásokban és ezen elgondolások megvalósításában. A Bauhaus emberi testet átalakítani vágyó színházi kísérlete az Oscar Schlemmer⁸ által vezetett, 1923

3 FM-2030. Are You a Transhuman?: Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World. Viking Adult (1989).

4 More, Max (1990.). „Transhumanism: a futurist philosophy”. (Hozzáférés ideje: 2005. november 14.)

5 (Donna J. Haraway: Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Fordította Kovács Ágnes. Replika, 2005. november, 107–139.

6 Nano- (görög) összetett mértékegységek nevében az utótagként szereplő mértékegység ezredmilliomod része. (A szerk.)

7 A HISTORY OF TRANSHUMANIST THOUGHT, Nick Bostrom, 2005

8 „Az abszolút látványszínpad... (az ember) mint tökéletes technikus állna a központ kapcsolótáblájánál, ahonnan a szem ünnepest irányítja.”

és 1929 között zajló időszakban az elméletalkotók közötti tényleges összefüggés nélkül hasonló elképzelésre jut: az emberi alak átváltozásának lehetőségét az emberi figura jelképpé válásában látja, és az átalakítását absztrakt jelmezekkel próbálja kivitelezni; de ugyanígy példaként említhető a futurista balett testelképzelése, a Teatro dei Piccoli futurista előadásai az 1920-as években, konkrét példaként akár a *Mechanikus balett* teljes testet fedő, az élő testet geometrikus bábtestté alakító jelmezei vagy Picasso 1917-es *Parádé* című előadása.⁹

Az ember és báb viszonyának központi kérdése a bábszínpadai gyakorlatot tekintve végighúzódik a teljes 20. és 21. századon: a melyik tartozik melyikhez, melyik melyiknek a kiegészítése – a kérdések akár a transzhumanista filozófia esztétikájaként is megjelenhetnének. Közös, hogy a test a színpadi előadás érdekében tökéletesedett műalkotássá válik, melynek zárt határai elmosódnak, az emberi testből übermarionett lesz.

Érdemes figyelembe venni Kleist példáját is, akinél C. úr a tökéletes testet kiváltó, művésztagokkal táncoló embert veszi be példái közé. Ahogy írja, a művésztaggal táncoló embereknek a „mozgáslehetőségeik tartománya, igaz, korlátozott, de ami ezt a tartományt meg nem haladja, azt olyan játési természetességgel viszik végbe s olyan kecsesen, hogy az embernek, ha gondolkodó elme, elakad a lélegzete tőle.”¹⁰ Itt ismét a test lehetőségeinek tartományáról, illetve annak a színházi előadás vagy a mozgás érdekében történő kiterjesztéséről beszélhetünk. Ugyanezen gondolat másik ágaként, a test határainak kiterjesztéseként gondolhatjuk el az übermarionettet, mint bábót is. Párhuzamos transzhumanista tételként a test és a szellem együvé tartozásának biztonságát fessegető transzhumanista gondolkodókat lehet felsorolni. Ha csak a transzhumanista irodalom és filmipar sci-fi-műveire gondolunk, amelyben az emberi elme egy alternatív

hordozóra, például számítógépre kerül át, vagy éppen emberi viselkedés-programnak köszönhetően emberi személyiséggé válik, felfedezhetjük ezen elméletek hasonlóságát Craig idézeteivel, ahol a színész teste „hangszerként” vagy éppen „médiaként” jelenik meg, az emberi elme stabil anyagaként egy másik anyagot keres. Az egyszerű marionettől egészen az elmúlt évek robotszínházáig bezárólag gondolkodhatunk az übermarionett és a transzhumanizmus közös kategóriájában, tehát az ember helyi értékén lévő, tökéletesedett bábban. Milyen variációi lehetnek tánc és báb találkozásának – a színpadi test kérdéskörén belül?

A Compagnie José Besprosvany 2010-es *Leláncolt Prométheusz*ában a táncszínház, a bábszínház és a drámai (élő) színház egy különleges egyvelege jön létre. Az előadásban egy bábművész-társulat is helyet kapott, a Duda Paiva Company által használt bábokat Andre Mello tervezte, a bábok között szerepel testkiegészítésként felszerelt (azaz az emberi testet is „felhasználó”, a színész testét is a karakter részeként felmutató) figura. A test kiegészítésének kérdésköre nem újdonság a kortárs bábszínház számára, ezt a bábtechnikai szakkönyvek a bábművészet egy kései, de meglévő kategóriájaként tartják számon. A darabban megjelenő fekete színházi alakok teljes testet fedő fekete ruhát viselnek, így, bár a színen vannak, a mozgatás lényegében a láthatatlanságra törekszik – ezen felül pedig megjelenik egy emberi testet bábként mozgató játékos is.

A robotszínház, mint a 21. század marionettszínháza, evidens kérdéskörévé vált mind a posztthumán színházi tematikának, mind pedig a bábszínház-történetnek. A beprogramozott robot mindössze a technikai megvalósítás határán veszít tökéletességéből, mozgatója, ha nincs is jelen a színpadon, egy előre, szó szerint mérnöki pontossággal kiszámított mozgatlansor végrehajtását kényszeríti az általában emberszerű testre, amely mint tökéletes

9 https://www.youtube.com/watch?v=_Chq1Ty0nyE

10 Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*. Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai. Bp., 1981. Európa Könyvkiadó, 96.



Oriza Hirata Robotszínháza (Franz Kafka: Átváltozás című novellája alapján)



anyag, pontosan végrehajtja az utasításait. Ennek egy markáns példája Hirata Oriza rendezésében, az *Átváltozás//Android* című robotszínházi előadás, mely során a személyiség hatáira kérdez rá az előadás.

A történet szerint Gregor (itt Grégoire) Samsa, Kafka *Átváltozásának* Robot Színház Projektbeli hőse egy napon felébred, és azt látja, hogy (ez esetben nem rovarrá, hanem) android robottá vált. A nem túl távoli jövő egy francia városában játszódik a történet. A főszereplőt egy rendkívül elfogadó és szerető család veszi körül. A felébredő robot reggel sorra hívja be hűgát, anyját és apját, akik a kezdeti nyilvánvaló kételkedésből indítva hamar túlteszik magukat az átváltozás tényén – és bár rendhagyó, mégis egyszerű családi krízisként élük meg a történeteket. A jelenetről jelenetre időben előreugró történet a család beletörődésének, megbékélésének történetévé alakul. A robot (REPLIEE S1) igen összetett mechanikával és programozással működik, és valóban alkalmas arra, hogy különböző gesztusok megjelenítése által egy határon belül érzelmeket lehessen kifejezni vele. A nézők beengedésekor az ágyán alvó, néha megmozduló robot mindvégig a színen van. A dráma egésze Gregoire szobájában játszódik. Az előadás terét jelentő szoba fényes fehérsége szinte lebeg a fekete térben. Ezen a téren kívül egy paraván mögött ül a robot „időzítője”. Az előre programozott robot egyes mozgás- és beszédfázisait – hogy az élő szereplők életszerű pontatlanságai ne zavarják össze a géppel folytatott dialógusokat – harminc részre osztották, melyet a valós szituációhoz igazítva indítottak el a paraván mögött. A robot mindössze két módon (szem pislogása, száj kitévése) mozgatott teljesen semleges, fehér, festetlen arca a japán színházi maszokból kölcsönzött árnyékhatásokat hasznosabban tudta alkalmazni effektusok kifejezésére, mint az időzített mozgásokat és az előre felvett és visszajátszott beszédet.

A színházi előadást az alkotócsoport tudományostársadalmi kísérletként alkalmazta. Egy szórólapot is kiosztottak, amely az emberi észlelést firtatja, és amelyben egy rejtett Turing-teszt kérdőívét helyezték el – ezzel a nézők ingerküszöbét akarták belőni. Mennyire látjuk élőnek a robotot? Hiszünk-e az érzéseinek? Elfogadjuk-e, hogy van lelke? A gépszínház ezen első példája azért válik érdekessé számunkra, mert bár a robot látványa a lélekkel, szellemmel rendelkező szereplő helyi értékén esetlen emberverzióknak hat csupán, korántsem hat az ember tökéletesítésének. Jelenlétével a színházi esztétika és a néző fókuszpontja is megváltozik: kérdéssé az ember(ség) befogadása válik.

A klasszikus balettben a tökéletesedő test, a gravitációtól elszabadult táncosnő áll az előadás középpontjában (ennek ellentétéként jelentkezik a modern tánc, melynek fő jellemzője a „súly” hangsúlyozott használata, a gravitáció látványossá tétele), a táncmozgásra épülő ismert bábelőadások és bábtestet alkalmazó táncelőadások témája rendre (pl. Delibes *Coppéliájában*) a gravitáció kérdéskörét állítja a középpontba. A gravitációtól való elszakadás, mint a táncos legfontosabb tulajdonsága az 1800-as évek első felétől jellemzi a balerinákat; az ugrások, emelések és a spicc-technika tökéletesedésével a földtől való elszakadás esztétikai értéke kerül a táncosok (főként a táncosnők) fokmérőjévé. Bár a testi (tömeg) jelenlétének (vagy üres helyének) vizsgálata a klasszikus balettben számos alkalommal volt a tánc történetének és a kritikusok elemzésének középpontjában, a 20–21. századi balett és báb színház (a klasszikus vásári akrobata-számoktól és metamorfózis-karakterektől eltekintve) továbbá a kortárs balett metszéspontjaként értelmezhető előadások többnyire az ember és a báb egymáshoz való viszonyára kérdeznak rá. „A bábuknak kölcsönzött mozdulatok nem ismernek korlátokat.”¹¹ Az Alfred Jarry által írtak egy-az egyben megfeleltethetők a kleisti értelemben vett meghatározásnak. Az elmúlt

11 Alfred Jarry: *Az Übük*. Bp., 1996. Orpheusz, 224–225

bODY_rEMIX/gOLDBERG_
vARIATIONS
(Marie Chouinard Társulata)



Testkiegészítések,
Marie Chouinard
Társulatában

José Besprosvany Társulata:
Leláncolt Prométheusz



évtizedek számos olyan példával szolgálhatnak, melyekben a táncosnők bábszerepben, a súlytalanság állapotát színházi szituációvá tévő előadásokban jelennek meg. Gergye Krisztián utóbbi éveinek jelentősebb munkái a báb- és a táncszínház metszéspontjára helyezhetők. Egyik legutóbbi alkotásában, a *Kokoschka babájában* több ember-nagyságú, sematizált bábtestet állít táncosai mellé. Az előadás, mint a koreográfus-rendező 2001-es debütálása óta annyiszor, a képzőművészetből veszi forrását, jelen esetben a báb és az emberi test egy valós, életrajzi adathoz vezet, Kokoschka és Alma Mahler kapcsolatából „idéz”: az Alma Mahlerrel való, több éves kapcsolata után Kokoschka egy életnagyságú babával helyettesítette szerelmét, akit társasági rendezvényekre is magával hurcolt (ezen a tényen alapszik a „mottóul” választott Alfonso Cruz azonos című regénye is). A bábok ezúttal nem önálló tökéletességet hordozó szereplők, hanem, mint egy táncos kiegészítői vannak jelen, kizárólag párosokban mutatkoznak meg, a manipulátorként jelenlévő táncossal létrejövő duettben, a mozgítás elfedésével. Az előadás számos ponton (Alma halálának pillanata, a háborúban meghalt katonák tömegsíra, stb.) jelenít meg bábokat, ám az előadás központi eleme a mozgató és mozgott tánca, amelyben a női báb életre

keltésével, megerősökölésével, majd megölésével mutatja fel Gergye az előadás legfontosabb alapvetését: a báb a táncos kiegészítőjeként, a koreográfia teljessé tételeként van jelen, melyben a mozgítás és mozgottság összemosására, elbizonytalanítására tör. Gergye Krisztián és a báb egyként alkotnak csak egészet az előadásban.

A testkiegészítések egy külön, talán számunkra legfontosabb verzióját jelentheti a *Companie Marie Chouinard* munkássága. A test médium-szerepére helyezve a hangsúlyt az emberi testet különböző pontokon kiegészítő mankókkal, kötelekkel, protézisekkel és hevederekkel látja el: a kéz hajlataiba, szájba, térdre és derékra szerelt kiegészítők a test és a testrészek eredeti forgástengelyének, az ezek által leírható pályáknak, továbbá a gravitációnak az átírását szolgálják. A 2005-ös *bODY_rEMIX/gOLDBERG_vARIATIONS* előadás a testkiegészítő táncművészet egyik kultikus darabja lett.

A 20. század tánc-báb-elméletének és a korai színpadi példáknak a jelen kor színházáig vezet a sora, mégpedig azért, mert maga a kérdés hasonló: a test határainak színpadi kiterjesztésének esztétikai megfogalmazása. Az animált tárgy, legyen hús-vér ember, mechanikus test vagy fa, az ember határait és ezáltal látásunk, érzékelésünk határait kezdi kitágítani.

BORDERLINE CASES

In this article, the author examines current trends in the relationship between dance and puppet theater. She explores possibilities in the interaction of puppet and human body in a common space as a way for the puppet theater to expand. Her brief study surveys the art of puppetry as an extension of the human body and the aesthetic dimensions an actor's physical education. The text focuses on earlier theoretical writings, which have become standards in both dance and puppetry. At the same time, the author cites examples of performances which exemplify current thinking in the interrelationship of puppet and human body.



Kokoschka babája. R: Gergye Krisztián, 2015





Huszár Sylvia

TÁNCOK ÉS BÁBOK – HARMONIA TERRESTRIS

GERGYE KRISZTIÁN TÁNC-BÁB-SZÍNHÁZI ELŐADÁS AIRÓL

1.

Gergye Krisztián kísérletező művész. Legtöbb előadása művészi kísérlet, melynek egyik fontos jellemzője, hogy számos, korábbi és jelenlegi színházi kísérlethez kapcsolódva a színpadi teret a különböző művészeti ágak szakrális találkozó helyévé teszi. A tánc, a zene, az ének, a képzőművészet és a színház hagyományos és új keletű eszközeit együttesen felhasználva törekszik arra, hogy azokból saját, egységessé gyúrt világot teremtsen. Ebben a Gergye Krisztián-i színpadi világban minden alkalmazott eszköz abból a szempontból fontos, hogy mennyiben járul hozzá ahhoz, hogy a művész az általa vizionált kavalkádból érvényes üzeneteket fogalmazhasson meg és közvetíthessen a nézőnek. A különböző művészeti ágakból integrált eszközök azonban korántsem egyenrangú szerepet játszanak. Az egyes műfajok közül nyilvánvalóan eredeti szakmája, a táncművészet és az általa hozzá rendelt bábművészet viszi a prímet. Ennek jegyében a legmeghatározóbb színpadi eszköze az, hogy a színpadon mozgatott báb szerepét időnként felnöveszti a színpadon mozgó táncos mellé. A Hoffer Károly bábtervező által készített bábok (Alma, Mahler, Kokoschka, Lautrec) vezetik be Gergye előadásainak narratíváját, avatják be a nézőket a történetekbe. Az „entrèe-t” mégsem lehet pusztán bábjátékként értelmezni. A mozgató hamar kilép láthatatlanul mindenható pozíciójából és a báb partnerévé válik. Habár a báb mozgássora önállóan rajzolja fel az érzelmek széles skáláját (a báb könnyeit törölgeti, majd zokog), a történetet végeredményben mégis csak a baba mögött rejtőzködő táncostól látjuk, aki először életre kelt egy élettelen tárgyat, majd egy esetben méretű kellékekkel táncszólót ad elő.

Gergye tehát azzal teremt újból és újból drámai feszültséget, hogy nála a báb egyszer aktív színpadi

hős, akivel azonosulni tudunk, máskor passzív elszenvédője a mozgató táncos által diktált cselekvésnek. Amikor a báb aktív szerepet nyer, akkor egyenrangúvá válik a táncossal. Amikor tehetetlen, kiszolgáltatott tárgy, akkor drámai értelemben alávett szerepet játszik. Más szóval, amikor a művész táncosként csak saját teste felett uralkodik, akkor a báb vele egyenrangú partnerré nő fel. Amikor a báb felett is uralkodik, a báb a színpadi történesek passzív elszenvédőjévé válik, és mint ilyen, hol tragikus, hol nevetséges – azaz groteszk – figura.

Gergye színháza azért is komplex és gondolatgazdag, mert szinte mindig összetett, irodalmi-zenei-képzőművészeti ihletésű forrásokból merít. Így például a *Kokoschka babájában* Alma Mahler ismert történetéből indul ki és a portugál író, Alfonso Cruz címadó regényének elemeit magába szívja. Így el egy többretegű, a báb és a táncművész viszonyából születő, újszerű alkotáshoz. Az elhagyott férfi és a szerelmes nő egymásra találását és eltávolodását meséli el. Az előadásban Gergye Kokoschkája és Gloria Benedik Almája egy érzelmektől áthatott játék során bábokként táncolva találják egymásra. Ebben a játékban a férfi megálmódja magának a nőt, majd a bábból életre is kelti magának. Gergye és az Alma-báb duettjét nézve sokszor nem tudjuk, ki a báb és ki a táncos. Ere legjellemzőbb példa az a jelenet, melyben Alma Mahler, illetve a róla készült báb a halálba táncolja magát. Gergye hol lelket táncol belé, hol kitáncolja belőle a lelket. A szituáció csupán pikáns színpadi kalandot sejtet. A bábmétafora jegyében eltáncolt helyzetből azonban végül is elmélyült életfilozófia bontakozik ki.

A *Lautrec táncolni fog* nem annyira Toulouse-Lautrec képeiből, hanem sokkal inkább az alkotó rejtőzködő személyiségéből merít. A színpadon Gergye nem elsősorban művészként, hanem emberként azonosul

vele. Ennek megfelelően az előadás, miközben az adott kort idézi fel, jelenkori helyzetekről is beszél. Az előadás vizuális világa, miközben Lautrec művészete nyilvánvalóan inspiráló forrás, a festő karakterére írmelő, kortalanul groteszk világot rajzol fel. Nem Lautrec festményeit akarta Gergye megmozdítani, inkább a festményeiben rejlő mögöttest próbálja a színpadra emelve megélesíteni. A Kocoschkához hasonlóan ez a darab is többretegű: miközben intim és játékos, ugyanakkor mélyen drámai is – ezt próbálta Gergye a „kabaré groteszk” műfaji besorolással kifejezni. Bravúros és megható az a záró kép, amelyben Kolonits Klára és Philip György Mondonville *Ad alligandos reges* dalát énekli, a táncosok letörik a maszkjukat, majd a világukba beletáncol Gergye fekete Harlekinje, aki úgy búcsúzik bábjaitól, a táncosoktól, mint Lautrec, akit megidézett. A báb a táncos révén így nő fel társadalmi szerepéhez.

Ezek a gazdag töltésű kiindulópontok segítik Gergyét ahhoz, hogy a báb- és a tánclemek szimbiózisa révén túlléphessen a kortárs tánc szabadon értelmezhető keretein. Egy interjúban úgy fogalmazott, hogy a bábművészet minden művészeti műfaj szintézise. Úgy kell tudni bánni egy halott anyaggal, hogy az élőként működtesse a testet, amiben benne van a színészet, a tánc, a mozgás ritmusából adódóan a zene is – minden. A Kocoschka babájában ezt sikerült jól elkapni. A Lautrec esetében nem a halott anyag feltámasztásáról, illetve az ember-báb analógiáról van szó, hanem arról, hogyan használjuk ezt az elemet, hogy a méretbeli különbséget, a Lautrec-i perspektívát érzékeltessük. Tulajdonképpen behelyezkedünk Lautrec tekintetébe.

2.

Ezekben az előadásokban elsősorban a racionalitás és a mágia, a logika és a képzelet villódzása teremti a színpadi feszültséget, és a vágyak és a realitás konfliktusa szüli a drámai erőit. A színpadon ő egy olyan domináns táncos, egy olyan demiurgosz, aki akkor is mintegy isteni hatalmat gyakorol a báb felett, amikor együtt játszik vele. Hiszen ami neki – demiurgoszként – játék, az a báb sorsában – végeredményben a halandó ember sorsában –

a kiszolgáltatottság vagy az önálló cselekvés, az élet vagy a halál kérdésévé növekszik. Úgy is mondhatjuk, hogy színpadán a táncos és a báb viszonya élet és halál viszonya is egyben. Ahogyan a lelkünk is folytonosan megújul, meghal és föltámad, a báb nála is hol életre kel, hol a mozdulatlanságba, a halálba dermed. Az élő test és az élettelen tárgy általa generált szimbiózisa az élet és a halál egymást tételező viszonyát közvetíti. Túl ezen, a báb életre keltése a térben egyben az időben való utazást is átélhetővé teszi. A táncos által felidézett világ nem más, mint a jelen időben megélt valóság, az általa életre keltett báb pedig a régmúlt idők és a régen elhunyt figurák és hősök feltámasztását szimbolizálja. A realitás és az irreális feszültségéből így új dimenzió támad, ahol a művészet diadalaként a katarzist a lehetetlen lehetőségének átélésében, így mintegy a halál legyőzésében találhatja meg a néző.

Mind a tánc, mind pedig a bábművészet a régmúlt időkből megőrzött, és e jellegénél fogva konzervatív művészi megnyilatkozási forma. Az ősi színpadi konvenciók szerint a táncos él, a báb kezdetben csak egy tárgy. Miközben azonban a mozgató manipulálja a bábút, a tárgy, mintegy varázslatként, saját életet is nyerhet. A színpadi mágia törvényei szerint a szerepek azonban időnként fel is cserélődhetnek. Míg a kiinduló helyzetben a báb mindenképpen elszervedője, mintegy áldozata a táncos akarátának, a színpadi varázslat során a táncos olyan varázsló lesz, aki képes életre is kelteni a tárgyat, azaz a bábót. A báb Gergye színpadán azonban nemcsak önmagát jelentheti, hanem jellé is emelkedhet. Olyan szimbólummá nőhet, amelyet a képzelet megelevenít. Míg a jelenetek festői beállítása a kétdimenziós képek világát idézi fel, a háromdimenziós tánc kiteljesíti azt, végül az életre keltésnek ez a misztériuma az evilági dimenziókon túli világba vezet el. Mindezzel a varázslattal a művész azt kutatja, hogy a báb és a táncos szimbiózisa – amely hol erősíti, hol gyengíti egymást – a más művészeti ágak által kínált mankóra is támaszkodva, mennyire megfelelő forma arra, hogy általa túllépjön a felhasznált konvenciókon, és egy új színpadi nyelv kialakításának vezérelveként alkalmassá tegye korszerű, kortárs tartalmak kifejezésére?

3.

Gergye spontán, szinte gyermeki ártatlansággal táncol abban az értelemben, hogy nála nincs merev válaszfal – paraván – a realitás és a képzelet között. Mivel ezt a gyermeki – és egyben ősi – megközelítést a racionalitás európai tényerése az elmúlt egy-két évszázadban majdnem teljesen eltüntette a színházból, Gergye ezért már kezdettől fogva a keleti tánc-kultúrák felé fordult, amelyek sokkal többet megőriztek a mimus ősi, animisztikus gyökereiből. A táncos és a báb mintegy naiv együttélésével eltünteti a bábszínház megszokott paravánját és ezáltal a mozgatott báb és a bábmozgató egy egységes térbe kerül. Mozgásának, táncának dinamizmusa ad energiát bábja életre keltéséhez, és ekképpen varázsolja realitássá számunkra az elképzelt világot.

Mint láttuk, Gergye mindig mesél valamiről. Nála a zene, a hangok, a képek és a mozdulatok kavalkádjából, táncos és báb együttmozgásából párhuzamos, mozaikszerűen felépített történetek bomlanak ki: a báb történetei és a táncosok történetei közötti kölcsönhatásból bontakozik ki az előadás. Az előadás vázát, e történetek mozgató erejét a hol statikus, hol megelevenedő, és ezért hol időhöz kapcsolódó, hol az idő dimenziója nélküli báb, és a mindig a térben, ezért mindig az időben is mozgó táncos dinamikájának feszültsége adja és tartja egyben. Nála a sztori, a tanulság és a gondolat is a báb és a táncos viszonyából fakad. A miliő az előadás képi-képzőművészeti világából és a megidézett korok zenéjéből, formákból, felületekből, zenei hangokból áll össze. Bábok és táncosok viszonyának dinamikája adja az előadás dramaturgiáját és ritmusát is. Ez a viszony hullámzó: megaláztatottság és felemelkedés, öröm és fájdalom, vágyódások és eltávolodások, alá- és fölérendeltségi helyzetek váltakoznak. Minden szereplő, táncos és báb egy önálló karakter, saját történettel. Ezek a karakterek és történetek kiszámítottan, képzőművészeti indíttatású megkomponáltsággal hatnak egymásra, így gazdagítva az előadás színpadi világát.

4.

A tánc általában a test és a lét szépségét hivatott a néző elé tárni. Gergye táncmozdulatai és az általuk megelevenedő bábok azonban önmagukban nem szépek, sőt sokszor groteszkek. A táncos ebből a groteszkből szabadítja fel a szépet, harcolja ki az önmagára találást, az evilági harmóniát. A harmónia kiküzdésén túl azonban Gergye úgy érzi, további küldetése is van. Mert ő küldetéses művész. El kell azt is mondania, hogy a világ más, mint amilyennek látszik. Groteszkebb is, de szabadabb is. Előadásai ennek megfelelően az alávetettség és a szabadság viszonyát értelmezik, végeredményükben a szabadság akarását tükrözik. Fő témái furcsán érdekes emberi sorsok és történetek, amelyeket a 19. és a 20. század abszurdokkal teli történelmének keretébe ágyaz. Értelmezésében az emberségért folytatott harc mozgatja az általa színpadra varázsolt, egyszerre groteszk és ugyanakkor mélyen emberi világot. A sérült vagy elnyomott alakok végül is felmagasztosulnak, kivívják önállóságukat, elérik szabadságukat. Erre irányuló reményét kommunikálja a bábok életre keltésével: a bábok animációja azt sugallja, hogy az embernek, a sámán, a táncos, a művész segítségével mindenre van lehetősége, szabadságában áll bármit megcsinálni, amit a fantáziája megenged.

Gergye soha nem egy lineáris mesét táncol el, hanem olyan történet – töredékeket idéz elénk, amelyek egy töredezett világot ábrázolnak, ahol „minden egész összetört”, ahol a kapcsolatok és a kapcsolódások az érzelmek, a viszonyok és a választások mozaikjából bontakoznak ki. Ezt megidézendő Schiele, Mahler, Lautrec, a Monarchia és a Belle Epoque vagy éppen Ország Lili világát úgy tárja elénk, ahogyan az a 20. század történelmének egy-egy szeletében és a különös világú művészek, excentrikus figurák sorsában tükröződik. Fel kívánja mutatni mindazt, ami mindebben törvényszerű és kivételes, egyedi és általános. Nem relativizál azonban, hanem a felszín mögé is néz, a jelenség mögött igyekszik feltárni a lényegét. Egy elidegenedett világban az elveszett mítoszok helyébe egy új mítosz teremtésének vágyát helyezi.



Kokoschka babája, 2015



Lautrec táncolni fog, 2016.

5.

Miközben nyilvánvaló, miért érdekes számára a szinte kortárs, ezért közülünk is való Ország Lili alakja, természetesen adódik a kérdés: miért izgatja a múlt század fordulójának ideje, a szecesszió Monarchiája, a Belle Epoque Franciaországa? Mi vonzza ezekhez a különös és furcsa közegekben virágzott sorsokhoz és művészekhez? Talán az, hogy sokan nosztalgijával gondolnak arra a korra, amikor annyi meghökkentően érdekes dolog történt Párizsban, Bécsben vagy éppen Budapesten? Lehet, de ennél biztosan több is. Gergye párhuzamot lát a korunkat meghatározó alapélmény, az ambivalencia, az átláthatatlanság, a fenyegetettség érzése, valamint a múlt század fordulójának egyik meghatározó élménye, a duális valóság között. Ez az az életérzés, ami a két világot rokonítja. A jelenség és a lényeg ellentmondása. A világvárosok felszínén úszó csillogás és prosperitás mögött mélyebben meghúzódó reményvesztettség és kilátástalanság. Látszólag a Belle Epoque a szép nők és a könnyű pénz, a bohémek és a bohócok



Lautrec táncolni fog, 2016.

világa volt. Mögötte azonban felsejlik a prostitúció, a korrupció és a nyomor. Míg a polgári szalonokat a müncheni és a barbizoni iskola harmonikus polgári létet sugalló képei díszítik, Lautrec, Duchamp, Klimt vagy Schiele nemegyszer botránnyos visszhangot kiváltó képei más, sötét árnyakkal teli világról üzennek. Vannak, akik úgy érzik, ha a hétköznapi valósága nem olyan, mint amilyennek első pillantásra tűnik, akkor a tárgyi valóság sem biztos, hogy az, aminek látszik, akkor a tárgyi valóság sem egyjelentésű, mögötte talán egy másik, bizonytalanságokkal teli világ található. A kitalált valóság pedig egyre inkább a valódi, fenyegetésekkel teli hétköznapiaink fölé nő, mármár a helyébe lép. Egyre szívesebben hagyjuk ott

a küzdelmekkel és fenyegetésekkel teli való világot és menekülünk az elénk tált digitális világba. Mindezt megélve Gergye valójában azt kérdezi, hova tart a mi mostani Európánk, hova rohan a mi mostani világunk? És hogy mindehhez való viszonyát elmesélhesse és értelmezhesse, a társzművészetek, a képzőművészet, a zene, az irodalom mellé emeli a bábművészetet: végeredményben arra tesz kísérletet, hogy felnövesse a hierarchikusan magasabbban jegyzett művészeti ágak mellé a testtel és a bábokkal való bánás művészetét.

A felhasznált fotók a GK Társulat tulajdonát képezik
Fotós: Dömölky Dániel

Kokoschka babája (2015)

Előadók: Gergye Krisztián, Gloria Benedikt (A), Barabás Anita; Koreográfia: Gergye Krisztián, Gloria Benedikt (A); Dramaturg: Miklós Melánia / Bábterv: Hoffer Károly / Jelmez: Béres Móni; Fényterv: Vajda Máté / Vetítés: Karcis Gábor; Produkciós asszisztens: Bogdán Zenkő, Kiss Réka Judit / Produkciós vezető: Gáspár Anna; Rendezés, látvány: Gergye Krisztián

Lautrec táncolni fog (2016)

Előadók: Kolonits Klára (koloratúrsoprán), Philipp György (ének, zene), Tárnok Marica (báb), Mahji Torres (FR), Lőrinc Katalin, Barabás Anita, Gergye Krisztián (tánc); Jelmez: Béres Móni / Bábterv: Hoffer Károly / Smink, maszk: Károlyi Balázs; Produkciós asszisztens: Kiss Réka Judit, Pálosi Bogi / Rendezőasszisztens: Fazekas Anna Produkciós vezető: Gáspár Anna és Huszár Sylvia; Zenei vezető: Philipp György / Társkoreográfus: Mahji Torres (FR)
Rendező, koreográfus, látvány: Gergye Krisztián

DANCE AND PUPPETS – HARMONIA TERRESTRIS

In this article, the author reports on dance-puppet-theater performances by Krisztián Gergye. Most of Gergye's performances are artistic experiments. One of the most important characteristics is his use of the stage as a sacred meeting place for various genres. Combining traditional and contemporary dance, music, song, visual arts and theater, he strives to create his own, unified world. In this stage world, the value of every tool used is determined by its ability to enable the artists to express and convey their visions, their messages to the audience. In his performances, the scintillation of rationality, magic, logic and imagination produce a scintillating tension on stage, and conflict between desires and reality supplies its dramatic strength. On stage, Gergye is an extremely dominant dancer who appears to exercise divine power over the puppet when he plays with it. Gergye is actually asking where our Europe of today is and where our world of today is racing. And for him to be able to relate and interpret his relationship to all of this, he makes use of visual arts, music and literature, but, most of all, puppetry.



Lautrec táncolni fog, 2016



Ölbei Livia

KŐSZEGI KÁNKÁN

LAUTREC TÁNCOLNI FOG

Gergye Krisztián táncos-koreográfus ösztönművészeti törekvéseiben nem először kap kitüntetett szerepet a báb: halálmegvető bátorsággal egyensúlyozva azon a keskeny mezsgyén, amely elválaszt és összeköt halált és életet. A legújabb Gergye-táncelőadás azt ígéri, hogy *Lautrec táncolni fog*. De Lautrec inkább – okosan és szomorúan – mosolyog. Tavaly a *Kokoschka babája* (a címszerepben az élet-nagyságú bábbal) kelt új életre a Kőszegi Várszínház nagyszínpadán, az idén a Lautrec-előadás nem maradhatott ki a várszínházi kínálatból. Az elmúlt években több, olykor egyszeri és megismételhetetlen Gergye-bemutatónak volt természetes és fölcserélhetetlen terepe Kőszeg (nemcsak a várszínház, hanem például a hajdani téglagyár, a Kálváriadomb vagy a zsinagóga is), a vendéglőadások pedig mindig egy kicsit „újrendeződnek” a városban. Bár voltaképpen minden egyes alkalom egyszeri és megismételhetetlen, a reprodukció szerencséje sosem lehet tökéletes. Még akkor sem, ha a Lautrec-előadás a dobozszínpadon maga is úgy működik, mint a nyitányában végül csak fölhúzott, működésbe léptetett bűbajos zenélő doboz. A Műpa Fesztiválszínháza – a *Kokoschka babája* és a *Lautrec táncolni fog* bemutatójának helyszíne – alapadottságaiban tulajdonképpen hasonlít a várszínházi nagyszínpadra: a szerkezetét-sebeit mindig föltáró puritán, tágas fekete térben itt is, ott is minden megtörténhet. Másfelől a Műpa-színházterem és a belső várudvar szabadtéri nagyszínpada: ég és föld. A kőszegi estékből lehetetlen kihagyni az eget, a macskakövet, a masszív várfalakkal kihalított térben a végtelen. És a bizonytalanságot, amely itt intenzíven van jelen: minden pillanatban föltárukozik. És éppen Lautrec kora az a kor, amikor a létezés bizonytalansága ellenállhatatlan bizonyossággal megmutatkozott. Kiderült, hogy minden relatív, Freud is ekkoriban mutatta meg, hogy a biztonságosnak hitt „felvilág” alatt beláthatatlan, örökkön zúgó tenger húzódik.

A *Lautrec táncolni fog* színpadán derűs játékosággal lepleződik le a színház: a szereplők a szemünk láttára hullámoztatják azt a hatalmas, könnyű, kék textíliát, amely a vizet jeleníti meg. Színpadi vízjel. A színházi tér különben voltaképpen üres, így válhat telítetté. Fönn reflektorcsillagok, lenn jobbra hátul az előadás gazdag zenei szöveteért felelős Philipp György hangszere (mint zenedoboz), jobbra elöl pici báb/színpad vörös bársonyfüggönnyel, jobbra kép- vagy ajtókeret, szintén vörös függönnyel: valóságok határa, a nagy határátlépések helye.

Első pillantásra ugyan azt hihetnénk, hogy a füledt, barlangérzetet és múlhatatlan nosztalgákat keltő, múlt századfordulós párizsi művészvilághoz (Moulin Rouge, Chat Noir – a Fekete Macska is átsuhan a várudvar macskakövein), amely megszülte és világhódító útjára küldte a kabarét, és amelynek Toulouse-Lautrec emblemikus figurája és megörökítője volt, eredendően jobban illenének az összebújós kamaraszínházi körülmények, a Gergye-előadás több értelemben is legyőzi a távolságot, amely a nézőtér és a nagy lélegzetű színpad között feszül (értelem-szerűen a Műpában is). Arról nem beszélve, hogy Gergye Krisztián előadása bizonyos szempontból úgy működik, mint a festészetet anno forradalmasító impresszionista képek: ha túl közel megyünk, lemaradunk az egész – mint színpad/kép – komplex, egyszerre vad, frivol és kifinomultan artisztikus élményéről. Miközben persze jó volna (de lehetetlen) rögzíteni minden apró, végteleníthető asszociációs láncokat megnyitó részletet: a maszkoktól a legkisebb grimaszokig; az alkatban-karakterben lélegzetelállítóan különböző, ezért összeillő, a testüket-lényüket tökéletesen birtokló táncosok – és más szereplők – minden egyes lélegzetvételét. Az ajánló szerint a Lautrec táncolni fog „forszírozott szórakoztatás”, műfaja „cabaret grotesque”, amennyiben „Toulouse-Lautrec festőien groteszk világát idézi fel”. A szereplők ezek szerint „olyan neves művészeket jelenítenek meg

akik meghatározóak voltak az 1900-as évek Montmartre-jának művészi közegében”. Íme: Aristide Bruant, Vincent van Gogh, Mademoiselle Cha-U-Kao, Chocolate, La Goulué, Valentin le Désossé, Oscar Wilde, Yvette Guilbert és természetesen Henri de Toulouse-Lautrec. És bár az ajánló mindennek fényében azt állítja, hogy „az előadás egyben emlékmű”, egyáltalán nem az. Ha az volna, legföljebb holt színháznak mondhatnánk: panoptikumnak, amelynek színpompás lakói különösek és érdekesek, de sok közülük hozzájuk nincsen. Szerencsére valami egészen másról van szó. Az „életre keltett” korabeli szereplők azonosítása nyilván fokozza a befogadás élményét és minőségét, de talán fontosabb és erőteljesebben, mélyebben megérint az a szétszálazhatatlanul sokféle elemből (tánc, zene, ének, bábmozgatás, vetített mozgó- és állóképek) kikevert „egész”, amelynek nyomán furcsa, édes-keserű íz marad a szájban (a másnaposságé? az ébredésé?), boldog szomorúság a ki tudja hol fészkelő lélekben. A mindig jelen idejű, apró műsorszámokból összeálló kabaré a „szecesszió”, a kivonulás, a menekülés, a társadalmi normák fölírúgásának, az idő- és visszazökentésének helye: más az éjszaka igazsága, más a nappalé, a csillogás és nevetetés mögött fölsejlik és testet ölt a fantasztikum és általa az egzisztenciális didergés. Ennek a világnak az esszenciája a konvenciókat szó szerint fölírúgó Offenbach-kánkán. Jellemző, hogy a Lautrec-előadásban természetesen föltűnik, de sosem teljeseedik ki (mindent elsöprően, filmszerűen, egyértelműen) ez a világfölforgató tánc. A kabarévilágban nagy biztonsággal, elegáns és professzionális félszegséggel csetlő-botló „fehér bohóc”, Barabás Anita (figurája) gyakorolja, elkezdi a táncot, de mozdulatai félúton mindig megállnak, torzulnak, groteszkbe fordulnak. A biztonságos, ölelő, egyúttal valahogy fenyegető, hatalmas őszanya-madame (mint a föld, mint természeti jelenség), Tárnok Marica cénnavékony bábálabakat növeszt, azokat dobálja: íme a megtestesült cabaret grotesque. Amelyhez – ellenpontnak – kell a szilfid: Lőriinc Katalin. És a másik szilfid: Gergyé Krisztián. Ő a játékmester, a rendező (az előadáson kívül és belül), a hullámtáncos, a bábjátékos, a fehér maszkja alól kitekintő Lautrec-hasonmás – és a koromfekete bohóc.

És most már csak a mozaik néhány darabkája. Amint az első párizsi kabarécsillag, Aristide Bruant – akinek vörös sálas, nagykarimás, fekete kalapos alakmását a nevezetes Lautrec-plakát égette bele az emlékezetünkbe – lelép a plakátról, és teljes életnagyságban átvonul a színen. A jelmez Philipp György ölti magára. És már nem is Aristide Bruant, nem is Philipp György, hanem inkább Don Quijote: széles, teátrális gesztusokkal hadakozik démonikus szélmalmaival. Nehéz eldönteni, hogy szívszorító vagy neveléses a grandiózus látvány. Amikor jobbról belép Vincent van Gogh, mélykék üvegcséből előkapott fülével (lásd még! Gogol és az orr – és persze a sok piros bohócorr, amely szintén önálló életre kel, funkciót vált az előadásban), akár legyinthetnének is: ő, persze, van Gogh a fülét saját kezűleg vágta le Arles-ban azon a régi decemberi éjszakán, amikor végzetesen összekülönbözött Gauguinnal. A levágott fület (fülcimpát) aztán tényleg elvitte a bordélyházba, sajátos és kétségbeesett áldozati följánlásként, vagyis a színpadi jelenetnek referencialitása van, mondhatni „így történt”. Van Gogh sem ott, sem itt nem talált megértésre. Pedig azt tartotta (és nem volt ezzel egyedül), hogy a művész és az örömlány eredendően rokonlélek: *„A társadalom ugyanúgy kiteszítja, mint művészként téged vagy engem, ezért bizonyosan barátónők és testvérünk.”* – írta festőkollégájának, Émile Bernardnak. És mégis: ez a már-már idéetlen jelenet – más látni és visszajátszani, és más olvasni a levágott fül esetét – az előadás kulcsává válik a maga megtörtént abszurdításában. Kulcsot ad a Lautrec-jelenséghez is: a gyerekkori balesetben mindkét lábát eltört, gyerekkermetűnek megmaradt, saját komfortos és konzolidált társadalmi közegéből kilépett Lautrec hol máshol, a kiteszítottak között, a párizsi bordélyházakban keresett otthonos menedéket. Mondhatni ebből a hiányból, csonkolásból, torzulásból virágzott ki a művészete, amelynek központi eleme a képbe fogalmazott tánc. Ez az a kor, amelyben a művész – a kritikusi verdikt szerint – megtűrt lény. A *Lautrec táncolni fog* zenei szövegének meghatározó, mély nyomot hagyó eleme kicsit korábbi, mint a kor, amelyet szándékai szerint (sok más



Lautrec táncolni fog, 2016





Lautrec táncolni fog, 2016



mellett például Offenbachhal és szononokkal) megidéző. A 18. századi francia, Mondonville muzsikája (Ad abligandos reges), Philipp György mellett ezúttal Bódi Zsófia énekhangján alapozza meg a borzongató tónust, amely a múlt századfordulótól egyáltalán nem idegen haláltánc-motívumot szövi bele az előadásba. A finálé igazi *dance macabre*, mintha egy középkori akárikjátékot látnánk (miközben működik az óramű

pontoságú szerkezet, a színpad méretűre növesztett zenedoboz).

Gergyé Krisztián végül kiülteti a színpad szélére, szemben a közönséggel a játékbaba méretű Lautrec-bábot (tervezte Hoffer Károly). Az álom véget ér, ez az ébredés. A színpadon fölsorakoznak a nagy babák, a kis Lautrec meg csak néz – a veséinkbe lát. De az is lehet, hogy még játszik velünk egy kicsit a nedves fekete macskaköveken megcsillanó fény.

Lautrec táncolni fog – a Müpa, a Gergyé Krisztián Társulat és a Nemzeti Táncszínház közös, Roboz Ágnes mesternőnek ajánlott produkciója a Kőszegi Várszínházban.

Közreműködők: Philipp György, Bódi Zsófia, Tárnok Marica, Lőrinc Katalin, Barabás Anita, Gergyé Krisztián; Jelmez: Béres Móni, Bábterv: Hoffer Károly, Társzkoreográfus: Mahji Torres (Franciaország), Rendező, koreográfus, látvány: Gergyé Krisztián

CANCAN IN KŐSZEK

This was not the first time dancer/choreographer Krisztián Gergyé gave a puppet a prominent role in a work combining artistic genres. With dauntless courage, he balances the puppet on a narrow stage that separate and connects life and death.

This most recent Gergyé dance performance promises that *Lautrec Shall Dance*. Instead, Lautrec smiles cleverly and sadly. According to the advertisement, *Lautrec Shall Dance* belongs to the genre of “forced entertainment”. It is also called “cabaret grotesque”, just as Toulouse-Lautrec’s paintings evoke a grotesque world. The ad also maintains that the production serves as a monument, but it’s not that at all. If it were, then we’d have to say that theaters are lifeless panopticons whose inhabitants are peculiar and interesting, but we don’t have much in common with them. Fortunately, it’s about something completely different. However, in this piece, the finale is a genuine *danse macabre*, as if it had appeared in the Middle Ages.

At the end, Gergyé sets the doll-sized Lautrec puppet at the edge of the stage, opposite the audience. The dream is over; this is the awakening.

*Keletre a Naptól,
Nyugatra a Holdtól.*
R. Sz. Kovács Domokos.
Vaskakas Bábszínház, 2016
Fotók: Orosz Sándor



Fodor Orsolya

A BÁB ÉS A TÁNC KAPCSOLATA – KÜLFÖLDI ÉS HAZAI MINTÁK

**KÉT MŰFAJ TALÁLKOZÁSA KOVÁCS DOMOKOS
ÉS KÁLMÁN ESZTER ELŐADÁSAIBAN**

Egyre gyakrabban tapasztalható tendencia színházi előadások más színházi műfajokkal, például a báb műfajával való keveredése. Átjárásokra manapság folyamatosan látunk példákat, de ha bábszínházi elemeket látunk vegyülni (tudatosan vagy nem tudatosan) más technikákkal, még újdonságként figyelnünk fel rá. Pedig mióta a „bábosok kijöttek a paraván mögül”, azaz a mozgató láthatóvá vált, a műfaj adta lehetőségek tárháza is tovább növekedett olyannyira, hogy az már a műfaj határait feszegeti, sőt, a bábművészetről kialakult nézet az lett, hogy egy rendkívül alázatos és kísérletező szemlélet jellemzi. Ebből fakad nyitottsága is a többi művészeti – nem csak színházi – ág felé: legyen szó akár festészetről,¹ zenéről² vagy éppen a táncról. Ez a nyitottság azt eredményezi, hogy visszafelé is működni kezd az érdeklődés: a többi ág is kacsingatni kezd a báb felé. Épp ezért nem csak a báb felőli nyitásokról érdemes szót ejteni: kő- és függetlenség színházi szférában egyaránt jellemző a műfajok közötti átjárás. Elég, ha csak a fizikai színház műfaját említjük, amely a színházi formanyelvbe beemeli és középpontba helyezi, valamint sokszor dramaturgiai funkcióval látja el a mozgást és magát a testet, (szöveg, tárgy- esetleg díszlehetlyettesítő szerepekben).³

Talán épp ezért nehezebb manapság egy bábszínházi szemlélettel készülő előadást tisztán bábszínházi előadásnak nevezni – és talán nem is kell. Persze a bábos szakirodalomnak lépést kell tartania a fogalmak folyamatos megújulásával, a bábszínházi technikák egyre szélesebb körben

való alkalmazása a műfajkeveredések mellett a hagyományos formák alkotóira is felhívják a figyelmet, valamint olyan pozitív jelenségeket is elősegítenek, mint a bábműfaj korosztályi megkötöttségektől való függetlenedése. Az említett műfaji keveredéseken belül a báb és a tánc kapcsolatba hozására eddig kevés példát láthattunk az itthoni színházi szférában – ezért a két műfaj összeházasítására tett lépések viszonylag új keletűnek tűnhetnek. Gergye Krisztián táncművész és társulata előadásaiban sokszor olyan stilizációs formát használ, amely bizonyos szempontból már bábozásnak számít, mindenesetre megoldásai, gondolatisága erre engednek következtetni. Összművészeti jellegű táncelőadásaiiban a jávai tánc tradicionális formanyelvének örökségét viszi tovább, koreográfusként, rendezőként egyaránt aktív (társulatával például májusban vitték színre a Budapesti Fesztiválzenekarral közösen Bartók Béla: *A csodálatos mandarin* és *A fából faragott királyfi* című műveit, Fischer Iván vezényletével).

De ha nem a tánc felől, hanem a báb felől indulunk, akkor már külföldi mintákból kell kiindulnunk. A kortárs bábművészet európai viszonylatában a francia Philippe Genty metamorfózisokkal játszó báb- és illúziószínházát, német területről az átváltozást (a halál, irtózat, csúfság mellett) szintén előtérbe helyező Ilka Schönbein munkásságát, valamint a nagyrészt szivacsábokat használó holland Duda Paivát kell említenünk – utóbbi társulatában bábos és táncos tagok egyaránt megtalálhatóak. A német és a holland művész között a legerősebb a kapcsolat

1 Például a Stúdió K *Szamár a háztetőn*, *Maya hajója* előadásai, vagy a *MiniTextúra* előadásai.

2 Például a Hups Crew a brémai muzsikuskok történetét feldolgozó *Jam* c. előadása, amely bábszínház-koncertként működött.

3 Horváth Csaba és Hegymegi Máté rendezései jó példák erre.

olyan szempontból, hogy báb és bábos viszonyát egészen érdekes, már-már bizarr módon ragadják meg. A báb sokszor az emberi testből nő ki, hozzá tartozik, esetleg valamiféle betegség, góc, vagy mánia szimbolizálására szolgál, máskor egyszerűen egy másik lényt jelent, aki az őt mozgató emberi testtel kerül kapcsolatba – a legtöbb esetben úgy, hogy ne lehessen eldönteni: ki mozgat kit, vagy egyáltalán hol ér véget az ember, és hol kezdődik a báb. Fontos kapcsolat még a két alkotó között, hogy bábjaik saját készítésűek, ők maguk pedig előadásainak sokszor szereplői, tervezői, rendezői egy személyben. A holland bábművésztől is tanult a Vaskakas Bábszínházban gyakorlatát töltő, 2016-ban végzett Kovács Domokos bábszínész. Hazai pályán a bábos szakmában ő képviseli legerősebben azt az alkotói szándékot, amely a két műfaj elemeinek vegyítését helyezi előtérbe. Duda Paiva társulatánál töltött idő előtt is fontos volt számára a báb mellett a mozgás, a holland művész munkásságának testközelből való megismerése pedig igazolta, hogy a kettő szorosan összekapcsolódik. Számára, saját elmondása szerint, a báb műfajában a mozgásnak és a táncnak sokkal hangsúlyosabb szerep jut, mint azt első látásra gondolnánk – valamint mindkét műfaj egészen magas technikai tudást igényel.

Két vizsgaelőadása a *H.A.N.*⁴, és a *Keletre a Naptól, Nyugatra a Holdtól* a két műfaj összeházasítására tett kísérletek bemutatásai, állomásai – egyben a fiatal bábművész első szólóelőadásai. Utóbbi előadását a kint tanultak inspirálták.

Az első szólón, a *H.A.N.* című előadáson a már említett technikai igényesség egyértelműen meglátzik. A szöveg nélküli, három részből felépülő darab első részében két szivacs báb „mozgatja” a teljesen rongyszerű, élettelennek tűnő emberi testet – ezek a táncos két oldalát jelképezik, különálló személyiségek, az egyik a férfi (fehér ruhás), a másik a női (narancs ruhás) részt. A három részes darab első részében⁵ két kézfejének és

saját testének összejátékával éri el, hogy bár egyedül játszik, három létezőt lásson a néző. A második részben az eggyé (emberi szívvé) olvadt szivacs kelti életre az embert, aki a korábbi mozgatóból megjegyzett mozdulatokat felhasználva tanul meg „önmagában” is létezni. Az öntudatra ébredést követi az utolsó rész, amelyben a fiú azonosulni próbál a neki felkínált két identitás (női és férfi) valamelyikével.

A bábos eszközöket és gondolkodásmódot felhasználó három táncból, három mítoszból felépülő gender témájú előadás rendkívül fájdalmas, magányos és érzéki. Tere letisztult, fehér és narancsszínű virágokkal lehatárolt kör, amelyből a „teremtmény” nem szabadulhat.

Mivel a darab szöveget nem használ, legpontosabban a leírásából tud tájékozódni a néző: *„A Hermaphrodita mítosza egy olyan erős szerelemről szól, amiben egy férfi és egy nő ténylegesen egy lényvé olvad össze. Androgyné a kezdetben létező harmonikus egység szétszakadásáról férfira és nőre. Narcissosé egy olyan férfiről, aki saját magába lesz szerelmes. E történetek egymásba olvasásából jön létre egy negyedik, amely a tánc és a bábszínház kettőséből született új nyelven szól egyszerre párkapcsolati problémákról, a párválasztás nehézségéről, féltékenységről, megcsalásról, a szerelem útját álló gátakról, miközben olyan ősi kérdésekre keresi a választ, mint a személy öndefiníciója. Mennyire határozza meg életünket az, hogy milyen testbe születünk? Nemi identitásunk a test határozza meg vagy az abba zárt lélek? Mit jelent férfinak illetve nőnek lenni? És mi van a kettő között?”*

Kovács Domokos másik előadása, a *Keletre a Naptól, Nyugatra a Holdtól* – amelynek rendezője, játszója és tervezője szintén ő maga – a báb és a tánc mellett már szöveget is alkalmaz. A téma újfent a gender kérdés egy (szerelmes) felnevelés-utazáson keresztül, amely a különböző férfi és női szerepek felcserélődését helyezi középpontba. A történet szerint egy fiút elvárásznak, és egy

4 A cím a Hermaphrodita, Androgyn, Narcissos nevek kezdőbetűit használja fel. A *han* szó japánul *ellentétet* is jelent, melynek a cikk írója önkényesen jelentőséget tulajdonít.

5 Az előadás konzulense Fejes Kitty koreográfus volt.



H.A.N. Sz: Kovács Domokos, 2016. Fotók: Buday Dániel





Keletre a Naptól, Nyugatra a Holdtól. R, Sz: Kovács Domokos. Vaskakas Bábszínház, 2016 Fotók: Orosz Sándor

lárnak kell megküzdenie érte. Olyan kérdéseket boncolgat az alkotó, mint hogy mi a különbség fiú és férfi között, melyikre van igazán szüksége egy lárnak, avagy a nőnek; valamint, hogy mit kell bizonyítania egy fiúnak, hogy „igazi” férfiként tekinthessen rá a nő? Szabadítsa ki a fogságban tartott, elátkozott hölgyeket? Állja ki a próbákat, ahogy a mesékben szokás? És mi történik akkor, ha mindezt a drótból készült lárnak kell megtennie az emberfiúért? És egyébként kitől is kell megmentenie a fiút? Ez a fordított királylánymentés a test nyelvével, erős, de letisztult vizualitásával mesél elsősorban, ahol Markó Róbert szövegei a legtöbbször atmoszféra-teremtő erőként és asszociatív eszközökként működnek, akárcsak Tarr Bernadettnek a darabhoz komponált zenéje. De azt azért érdemes megjegyezni, hogy ha egy előadás eszközei (itt: mozgás, vizualitás, báb, próza) teljesen egyenrangúak akarnak lenni,

abból adódhatnak nehézségek... Mivel maga a tánc és a mozgás is elvont, és a betétszövegek is absztraktak, gyakran olyan érzése lesz a nézőnek, hogy hiányoznak olyan konkrétumok az előadásból, amelyek biztonságos fogódzót adhatnának a látottak megértéshez vagy véleményezéséhez. A verbalitás, mint ezt a funkciót betöltő szabályrendszer azonban az előadásban inkább újabb asszociációk beindítását szolgálja, ami ugyan bátor, de a megértést nehezítő vállalás az előadás részéről.

A *Keletre a Naptól, Nyugatra a Holdtól* című előadás egy kifinomult játék a szöveg, a báb és a tánc egyenjogúságának megteremtésére.

„Fiú, félsz-e szótól és félsz-e a bottól?

Szavaid mit érnek?

Váltsd tettekre jókor.

Keletre a Naptól, Nyugatra a Holdtól.”⁶

6 Részlet a *Keletre a Naptól, Nyugatra a Holdtól* előadásból

Ebben az előadásban is uralkodik a báb és a tánc viszonyának problematikája, sőt, egészen mesterien házastja össze a két műfajt a fiatal bábszínész az emberfiú és a báblány szerelmi táncában, ahol úgy táncol mozgatóként sajátkészítésű drótszerelmével, hogy megint nem lehet eldönteni: ki vezet kit, ki az irányító és ki az irányított. A történet egy fikatív térben játszódik, Keletre a Naptól, Nyugatra a Holdtól, egy képilesztult, zárt, északi meséket idéző kék közegben (a látvánnyal teljesen összhangban álló zenei világgal), és a néző végül megnyugodhat: a királylány sikeresen megmentenie a fiút, mindketten kiállják a próbát.

A *Keletre a Naptól, Nyugatra a Holdtól* előadását nagyban inspirálta a Duda Paiva társulatánál töltött idő. A 2017-es őszi évadtól szabadúszóként dolgozó Kovács Domokos többek között visszatér a holland bábművészhez asszisztensnek, de itthon is látható lesz Varsányi Péter pályakezdő bábrendező színházi nevelési előadásában, amelynek a próbái már nyáron elkezdődtek. Báb és tánc magyarországi kapcsolatának következő fontos pontja lehet a Forte Társulat előadása, A *nagy füzet* (ahol a díszletet, kellékeket és a színészeket kívül mindent zöldségek helyettesítenek), de említhetnénk más Horváth Csaba-munkát is. Nála tanult Hegymegi Máté is, akinek a Katona József Színház Kamrájában bemutatott *Bádogdob*⁷ című rendezésében a főszereplő Oskar Matzerath, (Dér Zsolt) dobját (és egyben későbbi önmagát) egy élő színész (Elek Ferenc) játssza – tehát egy tárgyat helyettesít egy élő személy, ezzel is pluszjelentéssel ruházva fel azt, és még jobban erősítve a fiú hozzá fűződő kapcsolatát (Oskar egy elmegyógyintézetben eleveníti fel élete történetét). A fizikai színházi rendező nemrég bemutatott *Peer Gynt* rendezésében is él ehhez hasonló – a bábos gondolkodástól korántsem messze álló – eszközökkel. Hegymegi Máté mindkét előadásának látványát Kálmán Eszter tervezte.

A magát elsősorban látványtervezőként definiáló Kálmán Eszter nem lehet kizárólag ebben a minőségben emlegetni. Kálmán Eszter Bristolban tanult performansz-rendezést és látványtervezést, itthon pedig aktív résztvevője a színházi életnek. Olyan díszlettervezői munkák mellett, mint amilyen az emlegetett (különböző helyszíneken játszódó) *Peer Gynt*, vagy tavasszal a Vaskakas Bábszínházban bemutatott *Hullaégető* előadás, rendezőként is találkozhatunk vele.

Staféta-nyertes előadása, A *tó a Trafó* Kortárs Művészetek Házában volt látható Bercsényi Péter bábművész és Dányi Viktória táncos közreműködésével. Kálmán Eszternek már több saját produkciója szerepelt a Trafóban, és mindegyik előadását erős, újszerű vizualitás jellemezte – az *N, mint Nosferatub*ban hétköznapi tárgyak és átgondolt látványelemek animálásával teremtett közeget –, jeleneteinek középpontjában egy-egy ilyen önálló elem jelenti a gondolati középpontot: egy lufi, egy fekete köpeny vagy egy papírdoboz-város.

A *tó* című előadás esetében is a vizualitás volt az elsődleges szempont. A *Hattyúk tavából* inspirálódó látványtervező-rendező a két felkért alkotóval együtt kísérletet tesz a tánc, a báb, a tér és a zene egyenrangúságának megteremtésére, kapcsolódásaik játékos megragadására, egy táncművész és egy látványtervező közös gondolkodása látható – amire maga az előadás is reflektál, a humor eszköztét sem nélkülözve.

A *tó* két szereplője táncolva beszél el folyamatosan változó viszonyát egymással: néha, mint bábos és táncos, máskor, mint herceg és hattyú, megint máskor, mint bábos és önálló báb jelennek meg. Nincs konkrét történet, csak (a kortárs tánc-előadásokra jellemző) lazán kapcsolódó asszociációk, reflexiók, amelyeket összeköt a tér, a jelmezek, a zene. Az egymással versengő, egymást kereső, folyamatosan változó báb és emberi test, vagy

7 Mikó Csaba alkalmazta színpadra Günter Grass regényét, amelyben a törpe növésű főhős maga választja háromévesen a nyomorítottságot azzal, hogy leugrik a nyitva felejtett pincejajtón át a mélybe, így hosszabbítva meg saját gyermekkorát, kivonva magát a felnőtt lét felelőssége alól.

bábos és táncos küzdelmeit, játékait egy tükröződő sima fekete felületen látjuk elmesélni, míg el nem mosódnak a határok élő és élettelen, irányító és irányított között.

Az előadók nem riadnak vissza a helyzetkomikumban rejlő lehetőségektől, vagy attól, hogy játékos formában kérdezzenek rá a két műfaj különbségeire. Kálmán Eszter erősen vizuális gondolkodása úgy érhető tetten, hogy mind a díszletet, mind a kellékeket a táncos és a bábos határozzák meg, a körülöttük levő világot egymáshoz való viszonyuk alakítja. És ahogy ők változnak, úgy alakulhat hattyúvá egy kéz vagy egy összegyűrt zsebkendő. A hattyúk tava (vizuális és zenei) motívumai a legkülönfélébb és humorosabb módokon jelennek meg az előadásban, a műfaji átjárhatóság kérdését célozzák

meg. Kálmán Eszter darabja etűdszerű, asszociatív szerkesztése ellenére is működőképes és élvezhető – igaz, talán túlságosan is nélkülözi a történetmesélést és ettől öncélúnak hathat.

„Ha a bábozó színész épp fölemeli a kezét, amin kesztyű van, és mindezt úgy teszi, hogy a néző nem biztos benne, hogy abban a pillanatban az már egy hattyú, vagy egy balettosnak a keze, onnantól kezdve az egész mozdulatsor összemosódik a háttérben táncoló lánnyal, akin ugyan térdvédő van, de az, ahogyan mozog a lába, már többletjelentéssel bír. Így ez máris nem is annyira tánc, mint inkább bábszínház. Minden mozdulat egy picit túlmutat önmagán, és együttesen nagyon plasztikusan szemléltetik azt a megfigyelést, hogy a bábszínház közel áll a tánchoz, a koreográfiához”



A tő. Sz: Kálmán Eszter, 2016



Keletre a Naptól, Nyugatra a Holdtól. R. Sz: Kovács Domokos. Vaskakas Bábszínház, 2016 Fotók: Orosz Sándor

THE RELATIONSHIP BETWEEN PUPPET AND DANCE

The literature on puppet theater has to keep up with the constant re-invention of its underlying concepts. In addition to the ever-increasing use of blending genres in puppet theater, traditional forms also vie for attention. This is, in part, due to the fact that puppet theater has largely liberated itself from age-related constraints. Within the aforementioned mixing of genres, only a few examples of puppet and dance have been seen in Hungary to date. For that reason, the steps taken to marry the two genres may appear to be relatively recent. The author of this article primarily examines the use of these two genres in performances by Domokos Kovács and Eszter Kálmán, but also makes mention of examples from abroad in the work of Philippe Genty, Ilka Schönbein and Duda Paiva. In Hungary, Domokos Kovács is the strongest practitioner combining the elements of the two genres. *East of the Sun and West of the Moon* is a sophisticated production, using text, puppet and dance in equal measure. Every one of Eszter Kálmán's performances is characterized by a strong and original visual component. Her production, *The Lake*, relies primarily on its visual. She experimented with making equal use of dance, puppet, space and music, playfully seizing the links between them.



Sárkány Lee. Koncepció:
Kovács Budha Tamás, Tábori
András. Rendező: Lázár Helga.
Gruppo Tökmag, 2015



Schuller Gabriella

A SÁRKÁNY LEE CÍMŰ ELŐADÁSRÓL

A politikailag elkötelezett művészet napjainkban mind a színház, mind a társzművészetek területén különös népszerűségnek örvend. Ennek egy legzetes iránya a marginalizált, némaságra és láthatatlanságra ítélt csoportok és identitásformák közösségi térbe való „beemelése”. E politikai-társadalmi projekt kapcsán kénytelenek vagyunk újra és újra megkérdezni: szóra bírható-e az alárendelt? A kérdést elsőként Gayatri Spivak fogalmazta meg, egy az alárendelt csoportok jogainak és történelmének tanulmányozására alakult csoport tagjainak címezve a kérdést, felhívta a figyelmet a más helyett történő jóindulatú beszélés csapdáira: a másik hangjának, történetének egzotizáló, eurocentrikus megkonstruálása és beíródása az imperializmus narratíváiba.¹ Hogy az efféle aggodalom nem alaptalan a kortárs magyar színház kapcsán sem, jól illusztrálja a *Cigányok* című előadás kapcsán lezajlott vita: a Független Színház ösztöndíjasainak levelére reagálva Máté Gábor jóindulatukat hangsúlyozta, egyben a politikai és művészeti szféra különállására hivatkozott. Az online is hozzáférhető levélváltás az intézményesített jóindulat paradoxonára hívja fel a figyelmet.² Az alábbiakban egy olyan előadásról, illetve projektről lesz szó, amely invenciózus stratégiákat alkalmaz az alárendelt szóra bírása kapcsán, és elkerüli a jelzett veszélyt.

A Gruppo Tökmag (Kovács Budha Tamás és Tábori András) *Sárkány Lee* című előadásának kiindulópontja egy a *Mozgó Világban* 1988-ban megjelent képregény,

Sárkány (Kolompár) István alkotása, melyre Tábori 2009-ben figyelt fel. Bár az alkotóval annak korai halála miatt már nem találkozhattak, a művészpárosnak sikerült megszerezni a 62 oldalas A/5-ös füzetet, mely meglátásuk szerint a magyar képregény-történet egyik különösen fontos darabja. Összefoglalásuk szerint „*A rajzok és a szövegek hiteles képet festenek a 80-as évek iparvárosainak perifériáján létrejött kényszer-telepek világáról, az ott lakók viszonyáról az államhoz és annak intézményeihez. (...) Egy roma kamaszfiú napi tapasztalatai keverednek a karatefilmekből és képregényekből táplálkozó fantáziavilággal. A transzcendens és naturális elemeket keverő pikareszk epizódokban az író saját szuperhős alteregója áramtamadásokkal teríti le a hatalmi fölényükkel visszaélő rendőröket.*”³

A Gruppo Tökmag jóvoltából újra publikált képregényben⁴ a szerző alternatív önéletrajza is olvasható, mely egyszerre tartalmazza földi, azaz valós biográfikus adatait, valamint elképzelt, szuperhatalommal bíró énjének fikcióját; a két sík a történetben folyamatosan keresztezi egymást. A történet egy karneváli perspektívában megjelenő sztorival indul: Lee bosszút áll a rasszista rendőrön, később a tárgyaláson nagylelkűen megbocsájtja a hatóság emberének, akinek túlkapasáért kell felelnie. A biosugár révén bekövetkező győzelem ezután több hasonló szituációban ismétlődik, miáltal Lee bekerül az újságba és a tévébe is. A történet része még egy szimbolikus sűrített határátlépés is: Sárkány Lee Hongkongba utazik, ahol szintén áram segítségével

1 Spivak, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? in *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1988: 271–313. Részletei magyarul: Gayatri Chakravorty Spivak: *Szóra bírható-e az alárendelt?* (Ford. Mánfai Alice és Tamay László) In *Helikon*. Irodalomtudományi szemle 1996/4., pp. 450–483.

2 Melynek akadémiai túlkapasai kapcsán találóan fogalmazta meg bell hooks: „[There is] no need to hear your voice, when I can talk about you better than you can speak about yourself. No need to hear your voice. Only tell me about your pain. I want to know your story” bell hooks: „Marginality as a Site of Resistance”, in R. Ferguson et al. (eds), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, MA: MIT, 1990: pp. 241–43.

3 Kovács Budha Tamás – Tábori András: *Sárkány Lee*. Bp., 2015.

győzi le a rendőröket, majd visszatérve bosszút áll a gyermekkorában őt megkínzó rendőrön. A kiadványban a képregény után interjúrészletek olvashatók, melyeket a ma is élő rokonokkal készítettek. Egyebek mellett kiderül, hogy a nehéz szociális helyzetből induló, mentális problémákkal élő szerző Bruce Lee filmjei nyomán változtatta meg a nevét Kolompár Istvánról Sárkány Istvánra, továbbá megpróbálta felvenni a kapcsolatot az akkor már halott filmszínésszel.

A Gruppo Tökmag eleinte animációs filmet akart készíteni az alkotásból, de ennek költségei miatt a felolvasószínház, majd az árnyjáték forma felé fordultak. Az előadás elkészítése mellett egy többféle médiumot használó projektbe fogtak: nyomozást indítottak Sárkány István személyére, illetve életútjára vonatkozóan, melyről dokumentumfilmet forgatnak. A nyomozás részeként célul jelölték meg a szerző fotójának megszerzését – ez a próbálkozás egyelőre sikertelen, ugyanakkor a hiányzó fénykép önmagában is arra készíti a befogadót, hogy a láthatóság és társadalmi alávetettség összefüggéseiről gondolkodjon. Ezenkívül gyűjtést indítottak Sárkány István sírkövének elkészítésére (a jelenleg a sírhalmon álló fakereszt helyett), melyet a Derkó 2016 című kiállításon installáltak. Írásomban a Trafóban bemutatott eseménysort használok kiindulópontként, melyet 2016 áprilisában láttam: az árnyjátékot a rokonok visszaemlékezéseit megszólaltató felolvasószínház és a készülő dokumentumfilm work in progress bemutatója fogta közre, majd az alkotókkal folytatott szakmai megbeszélés követte. A képregény világa és a megvalósult előadás tágabb színháztörténeti kontextualizálásához fontos

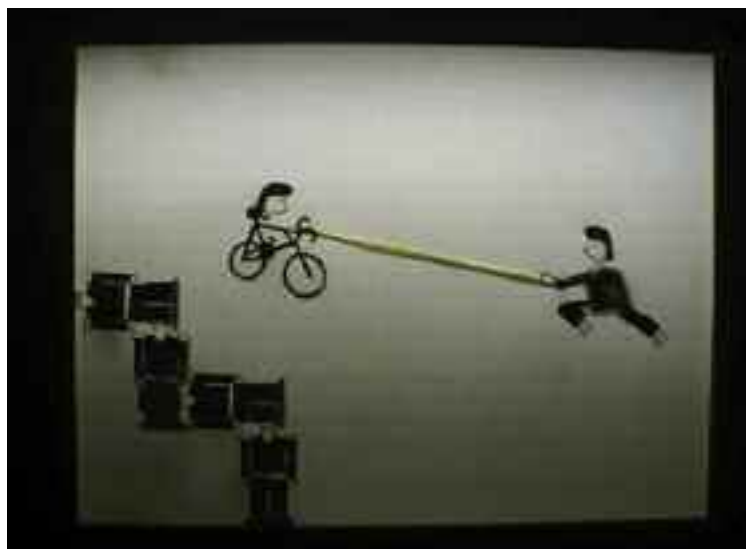
adalék lehet Fred Ho zenész, aktivista és performer tevékenysége.⁵ Ho 1999 és 2011 között számos, a harcművészeteket felhasználó előadást készített (beleértve egy a karatefilmek koreográfiját recikláló utópisztikus trilógiát), egyben megalapozta az afroázsiai futurizmus elméletét.⁶ Meglátása szerint a karatefilmek a fehér hegemon helyzet aláásásának fontos eszközei voltak a hetvenes években: dekolonializálták a mozit és általuk a színesbőrű nézők a képzelet segítségével új identitásformákat próbálhattak ki. Bruce Lee filmjeiben (pl. *A sárkány közbelép*, 1973) a színesbőrű szereplők megleckézttetik a jó fizikumú fehér férfiakat. A Rock Steady Crew tagja, José Figueroa hasonlóképpen nyilatkozott Lee filmjeinek rá gyakorolt hatásáról, részben innen eredeztetve breakáncos pályafutását. A break történetével foglalkozó szövegek szintén említik a kung fu hatását, illetve azt, hogy ez az utcai tánc a Puerto Rico-i és afroamerikai munkásosztály közegeiből indult. Fred Ho performanszaiban kihangsúlyozta ezt az örökséget, miközben a megjelenített történet a fehér szupremácia feletti győzelem történetét mondja el. A recepció Ho tevékenysége fontos hozadékának tekinti, hogy a transzkulturális eszközével megzavarja a rassz és nemzeti identitás esszencialista elgondolását.⁷ Sárkány István és Fred Ho között fontos különbség, hogy az eltérő geopolitikai kontextus miatt Sárkány István számára nem adatott meg a nyilvánosság, illetve önreflexió olyan mélységben, mint az amerikai előadó számára – ugyanakkor Ho önértelmezése és a tevékenységére vonatkozó szövegek feltárják számunkra a Sárkányt is inspiráló karatefilmek performatív hozadékát. A Mozgó Világ publikációja

4 Jómagam előbb találkoztam a kiadvánnyal, mint az előadással, ezért az ismertetéskor is ebben a sorrendben haladok.

5 Ho tevékenységének ismertetésekor a következő szövegre támaszkodom: Zachary Price: Remembering Fred Ho. The Legacy of Afro Asian Futurism. In *TDR* 6, 2016/2., pp. 48–67.

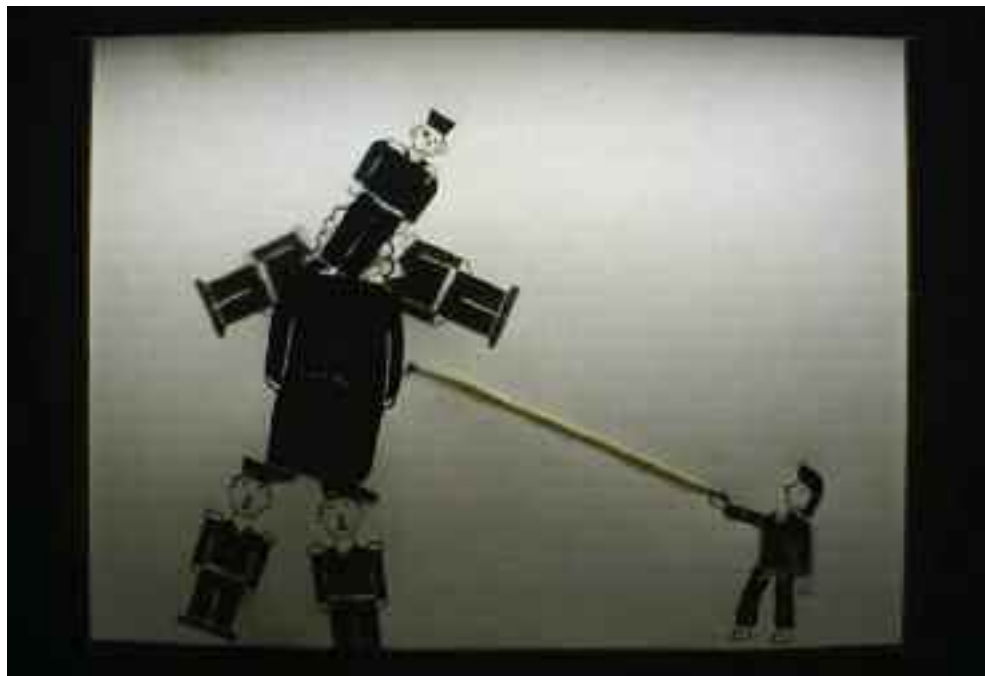
6 Ho több szövegében az afrikai és ázsiai csoportok koalíciójának fontosságát hangsúlyozta; véleménye szerint a két csoport tudatos szembeállítását egyfajta szalámitaktikaként a fehér gyarmatosító kapitalizmus érdekeit szolgálja; ennek megfelelően színházi produkcióiban is ötvözte a kétféle kultúra elemeit. Minthogy eközben felhasználta az afrofuturizmus elméletét és technikáit is, Zachary Price az afro ázsiai futurizmus megnevezést alkalmazza Fred Ho elméleti és művészi praxisa összefoglaló megnevezésére.

7 Ho az előadás, performansz, koncert médiumait használta erre a célra, de 2000 után számos képregény is hasonló programot valósít meg. vö. Maksa Gyula: Képregények transzkulturális helyzetekben. Marguerite Abouet munkáinak értelmezéséhez. In *Korunk*, 2012/8., pp. 65–70.

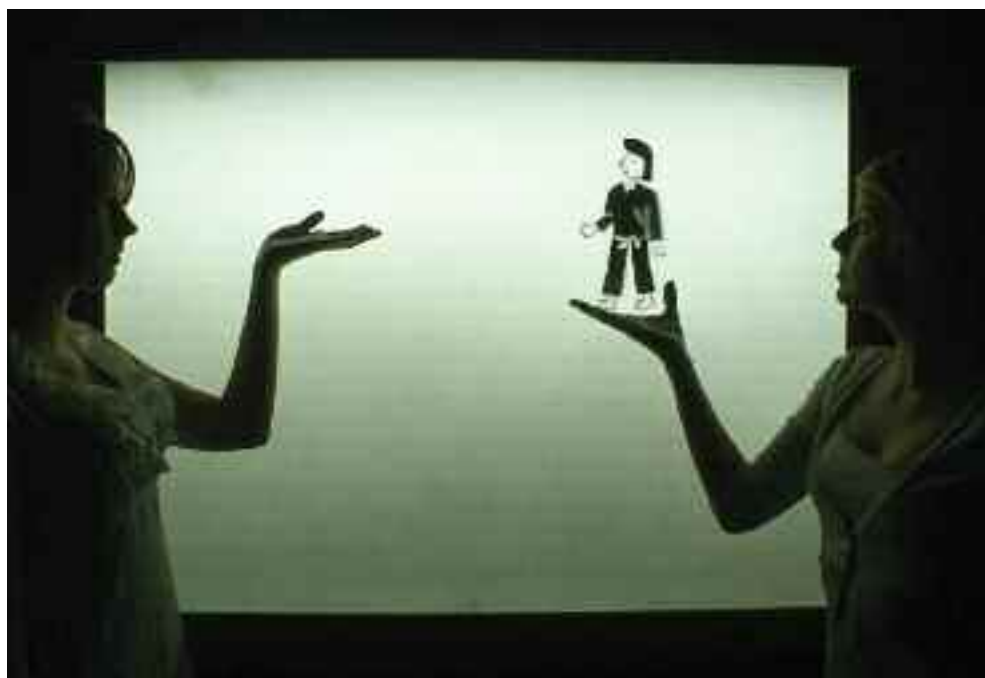


Sárkány Lee. Konceptió:
Kovács Budha Tamás, Tábori
András. Rendező: Lázár Helga.
Gruppo Tökmag, 2015





Sárkány Lee. Konceptió: Kovács Budha Tamás, Tábori András. Rendező: Lázár Helga. Gruppo Tökmag, 2015



a nyolcvanas években kiemelte Sárkány István képregényét és hangját a magánkörből és egy közösségi, politikai térbe léptette. A Gruppo Tökmag projektje még szofisztikáltabban, többféle médium közbeiktatásával nyúl a témához. Egyrészt megisméltik és meghosszabbítják a képregény nyilvánosságra hozásának gesztusát, megnyitva az utat azon értelmezői pozíciók számára, amelyek a nyolcvanas években nem voltak hozzáférhetők. Ugyanakkor az előadás komplex eseménysorba illesztése ezeket a térben-időben eltérő társadalmi pozíciókat és elméleti kontextusokat is tematizálja. Így a Trafóban bemutatott eseménysor a brechti történetiesítés fogalmi keretében is olvasható: a történelmi beágyazottság és az ebből következő eltérő választási lehetőségek tudatosítása a befogadóban. A dokumentumfilm egy konkrét esettörténeten és személyes biográfián keresztül feszeget társadalmi kérdéseket (a gyermekvédelmi intézetek világa és az intézményesített rasszizmus), miáltal az előadásban megjelenő fantáziavilág egy a materiális életkörülményeket felvázoló pannó viszonylatában árnyalódik.

A Gruppo Tökmag koncepciója nyomán létrejött előadásban a képregény kínai árnyjátéktechnikával kel életre, emellett a történet szempontjából fontos dramaturgiai pontokon (például Sárkány Lee szereplése a tv-ben) Lázár Helga rendező human szereplőket is fellépett, illetve a hongkongi jelenetben beemeli a video médiumát, kinyitva a paraván sík terét a három dimenzió felé (a fénynyaláb a nézők között elhelyezett készülékből vetül a fehér felületre), miközben a fekete-fehér látványvilág színessé válik. Az árnyjáték használata révén az alkotók elegáns választ adnak a dokumentarizmus, önreprezentáció és képvisolet közötti feszültség problémájára – az előadás úgy tud dokumentarista lenni, hogy ennek hitelessége nem vonódik kétségbe, mivel a stilizáció révén folyamatosan reflektálják saját keretező, illetve közvetítő szerepüket is. Ehhez

hasonlóan a képregény újrakiadásához piros színt használtak, így a mű reprint volta mellett az első kiadástól való eltéréseit is vizualizálja.

Az előadásban megjelenő alakok és az épületek a képregény-elemek pontos másolatai, csak éppen ki lettek nagyítva, meg lettek mozgatva és közösségi térben vannak bemutatva. Bár a képregény szövegében vannak helyesírási hibák, az előadásban nem, csupán a nyelvi ügyetlenségek megőrzésére törekedtek valamelyest. A bábok – minthogy a paraván mögött számunkra láthatatlan játékosok mozgatják őket – virtuóz és humoros, egyben képtelen mozgássorok kivitelezésére képesek, ami jól passzol a történet elrugaszkodottságához. A főhős két alakot egybeforrasztó figurája egy második fejből nyer megjelenítést, mely hol a vállán pihen, hol róla leválva dialógusba lép vele, vagy éppen cselekszik helyette.

Jacques Rancière a kortárs politikai művészetet vizsgálva a korábbi mimetikus paradigmán túllépő művek erejét az érzékelhető újrafelosztásában látja: „(...) a *domináns, konszenzuális fikció tagadja önnön fikció voltát, azzal, hogy magát mint valóságot láttatja* (...) *A művészi fikció, ahogy a politikai tett is, beleváj ebbe a valóságba, polémikus módon széttöredezi és megsokszorozza.*”⁸ Lényegében hasonló elemet detektál Pócsik Andrea értelmezése is a Sárkány Lee kapcsán, melyet a Saul fiával, mint „dokumentarista mesével” (Didi-Huberman) állít párhuzamba.⁹ Ha ennek színházi előzményeit keressük, a Panodrámá *Szóról szóra* című előadásának cigány superman jelenetére hivatkozhatunk, legutóbb pedig a *Szívhang/Éljen soká Regina!* című előadás használt hasonlóan heterogén elemeket, mikor a roma nők dokumentarista módon használt személyes történeteit egy fiktív anyaistennő szülinapi ünnepségének előkészületeibe ágyazta, megadva az amúgy közmunkában dolgozó nőknek az ön-képvisolet jogát.

8 Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Bp., 2011. Műcsarnok, p. 54.

9 Pócsik Andrea: Vetített képes előadások a szegénységről. In *Pannonhalmi Szemle*, 2016/1. pp. 96–106.

10 Pócsik im. p. 105.

Pócsik Andrea a fentiekén kívül a szegénység ábrázolásának módját emeli ki az előadás kapcsán. „A Sárkány Lee empátiát, szolidaritást ébreszt, ám nem szájalmat vagy részvétet kelt, mert a körülmények áldozatainak tekinthető szerző áramlénye/szellemlénye aktív, s valódi társalkotóként él az alkotásokban.”¹⁰ Ehhez hasonlóan a készülő dokumentumfilm is kerüli a tárgyiasítást vagy szenzációhajhászást: „a kameramozgás, a dekomponált képek szándékosan roncsolják az egyébként is szőrványos és homályos emléknymokat. Nosztalgának nincs helye, csak a kitesztottság nyers brutálitásának.”¹¹

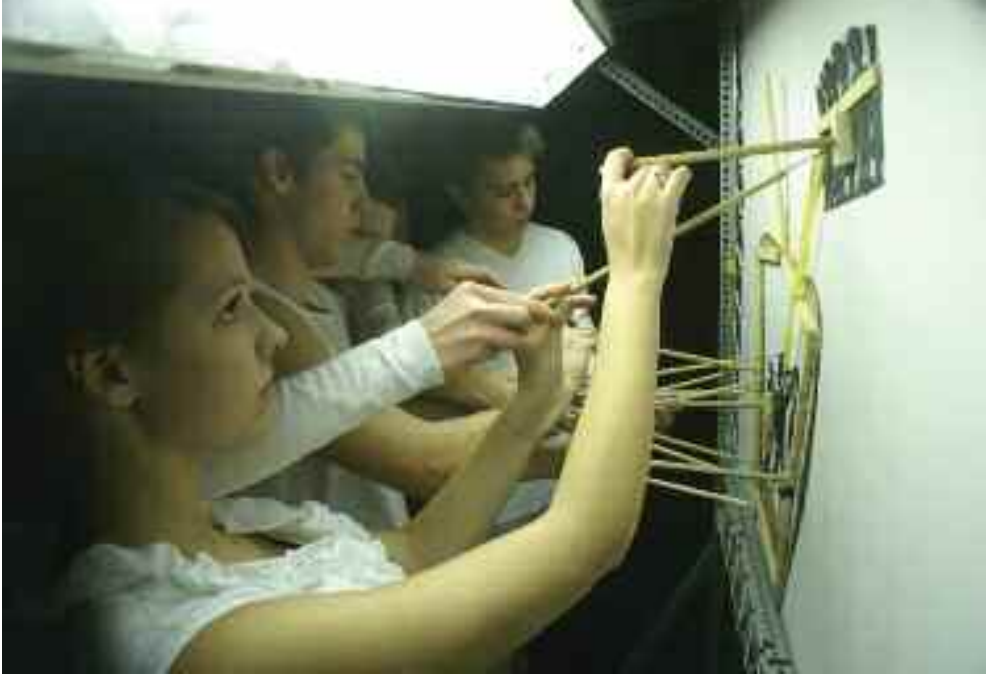
A Gruppo Tökmag kiadványának élén egy olyan fotó áll, ahol a két alkotó arcát és felsőtestét egy-egy lepel fedí, miközben közrefogják a képregény egy általuk kinagyított lapját. Ez a kép sokatmondó a kiadvány, az előadás és a projekt egésze szempontjából is. Nem csupán Sárkány István hiányzó arcképe utal(hat), de az alávetettek képviselőtének szituációjára is. A Sárkány Lee-ben az alkotók oly módon adnak arcot és hangot az alárendelt másoknak, hogy eközben saját reprezentáló szerepüket és a másik megragadhatatlanságát is folyamatosan érzékeltetik, mintegy megvalósítva az alárendeltek szóra bírásának Spivak által propagált módját: „delirálj[ák] azt a belső hangot, amely a másik hangja bennünk”¹²



Sárkány Lee. Konceptió: Kovács Budha Tamás, Tábori András. Rendező: Lázár Helga. Gruppo Tökmag, 2015

11 ibid.

12 Spivak im. p. 483. Spivak a mondatot Derridától kölcsönzi.



Fotók: Gruppo Tökmag

ON THE PERFORMANCE OF "DRAGON LEE"

Art tied to politics is particularly popular these days in both theater and other artistic genres. One distinctive direction this has been to insert marginalized groups, those who have been sentenced to silence and invisibility, into public places. This political-social project asks again and again: What do marginalized people have to say? Gruppo Tökmag's performance of *Dragon Lee* is based on a comic strip published in *Mozgó Világ* in 1988. According to the group's own summary: *"Drawings and texts paint a credible picture of the world of settlements pushed to the outskirts of industrial cities in the '80s. They portray the relationship of these inhabitants to the state and its institutions. [...] The everyday experiences of a Roma teenage boy are mixed with his fantasy world nourished by karate films and comic strips. In the picaresque episodes, which mix transcendent and natural elements, the author uses his own superhero alter ego to attack police officers abusing their advantage of power."*



A tó. Sz:
Kálmán Eszter,
2016



Puskás Panni

„NEM A KÉP SZOKOTT ÉRDEKELNI”

INTERJÚ KÁLMÁN ESZTERREL

Kálmán Eszter rendezéseiben a vizualitásnak, az emberi testnek és a bábszínháznak komplex viszonyrendszerei jelennek meg. Műfaji kísérleteiről faggattam, illetve arról, mennyire autonóm színházi munka a látványtervezőé egy előadásban.

– *Egy 2015-ös interjúban azt mondtad, elsősorban díszlettervezőnek tartod magad. Így gondolod ezt még most is?*

– Igen, klasszikus értelemben vett rendező nem vagyok, ahogy klasszikus értelemben vett színházat sem csinállok.

– *Mit értesz klasszikus értelemben vett színházon?*

– Talán a prózai és zenés színházat. Az én előadásaim asszociációkra épülnek, és általában nincs bennük szöveg, ha mégis, az leginkább dalszöveg. Hiába rendezek néha, az ember annak nevezi magát szívesen, amiben biztonsággal mozog, ami a háttér, és amiben a munkája nagy részét eltölti. Attól, hogy voltál egyszer horgászni, még nem vagy horgász, ha többször voltál, még akkor sem feltétlenül.

– *Ez az önmeghatározás elég szoros kapcsolatban áll azzal a színházi világgal, amit képviselsz. A látványra épülnek az előadásaid, bár ez azért csak itthon szokatlan. Vannak olyan európai rendezők, akik hatással voltak rád?*

– Persze. Óriási Robert Lepage-rajongó vagyok például. Bár ő másfajta színházat csinál, mint én, hozzáállásában mégis hasonló: minden előadásában el akar mesélni egy történetet, és ahhoz keresi meg a legmegfelelőbb formákat. Ő abban a nagyszerű helyzetben van, hogy van egy saját csapata, akikkel ezen kísérletezhet, akár évekig fejlesztheti a műveit. Ezzel szemben rajtam mindig van egy nyomás, hogy előre döntsem el, mi lesz pontosan a produkció, amit rendezni fogok. Az általam pár éve felfedezett Dmitrij Krimov látványtervezőből lett rendező, az ő színházához nagyon közel érzem magam. Egyébként sokat dolgozik bábokkal is.

Fontos még Robert Wilson is, aki alapvetően szintén képekben, kompozíciókban gondolkodik. És van még egy rendező, aki ugyan nem előképem, de nagyon hasonló gondolatiságában, Heiner Goebbels. Mikor a *Hamupipő*két próbáltam, ő is épp azzal kísérletezett, hogyan lehet előadást csinálni színész nélkül, de nála motorok irányítottak mindent, egy gépezet volt az egész színpad, és inkább tűnt képzőművészeti installációnak, mint színháznak.

De azt hiszem alapvetően az a szabadság van rám hatással, amiben ők dolgozhatnak.

– *Hogyan dolgozol? Narratív ötletekből indulsz ki, amelyeket képekben fejezel ki? Vagy képekre gondolsz előbb, és annak mentén jön létre a narratíva?*

– Főleg az előbbi, csak a tónál volt ez másképp. A többi előadásnál a kiindulási pont egy történet volt, és ahhoz kerestem képi kifejezésformákat. Ettől voltak ezek az előadások lineárisak és helyenként illusztratívák. Utóbbi eredményezte a gyengébb pillanatokat, viszont így könnyen követhetőek voltak, csak annyira lettek absztraktak, amennyire még az absztrakció befogadható volt. A tónál már nem a történet érdekelt, hanem a báb és a tánc. Itt félretettem a *hattyúk tavát*, és olyan jeleneteken gondolkodtam, amelyekben bábos és táncos együtt tud dolgozni. Amikor felépíttem egy jelenetrendszert, ami csak a kettőjük viszonyáról szólt, akkor vettem elő a *hattyúk tavát*, és építettem bele a jelenetekbe az egyes elemeket.

– *Hogyan viszonyul egymáshoz báb és táncos ebben az előadásban?*

– Arra épül az egész, hogy mindkettő nagyon szigorúan koreografált mozdulatsorral dolgozik. Amit a táncos saját testével, a koreográfia segítségével kifejez, ugyanazt fejezi ki a bábos egy élettelen tárgy mozgatásával. A hasonlóság az, hogy mindkét kifejezésforma a mozgáson át jelenik meg.

– *A Nosferatuban is emberi test és animált tárgy viszonyát vizsgálod. Mi a különbség a két előadás között?*

– A tónál a kísérlet lényege az, hogy a bábót és a táncos testét egymás mellé helyezzük, hogy megtudjuk, mire képes az egyik és a másik. A *Nosferatunál* az a különbség – amely egyszersmind a nehézséget is jelenti benne bábművészetileg –, hogy ott nem csak arról volt szó, hogy egy bábos animál egy tárgyat, hanem a bábos egyszerre bábmozgató és a megszemélyesített tárgy partnere. Például egy jelenetben egy ruhát kell nőként mozgatnia Bercsényi Péternek, és ugyanakkor ő maga egy férfi vámpírt játszik, aki mindjárt megerőszkolja ezt a nőt. Ez nagyon nagy kihívást jelentett.

– *Mennyire nyitott befogadója a te előadásaidnak a szövegközpontú színházhoz szokott magyar néző? Vannak visszajelzések a közönség részéről?*

– Az a néző, aki az én előadásaimra jár, már eleve egy szűkebb rétege a magyar színházi közönségnek, még a Trafó közönségének is csak egy szelete lehet. Nagyon érdekes, hogy egy ideig a szakmánál jobban szerették az előadásaimat a nézők. A *Justine* például nagyon vegyes fogadtatásban részesült: a nézők imádták, a szakmából sokan utálták. Nekem az egyik kedvenc munkám volt.

– *Egy interjúban azt mondtad, hogy a függetlenségnek azért nehéz a látványtervezés, mert a kevés pénz miatt nem tudod megmutatni magad ezen a területen, és a tervezés nagyon alárendelődik az előadásnak. Ez elgondolkodtatott: a díszlettervező tehát nem feltétlenül rendeli magát alá az előadásnak, hanem van lehetősége megmutatnia magát?*

– Persze, abszolút. Ha van egy erős rendezői koncepció, akkor én kevésbé tudok előtérbe kerülni, de jó esetben az előadás vizuális nyelve közvetíti, amit gondolok a darabról.

– *Az Örkényben Az ügynök halála egy elég komplex színpadi tér. Ott hogyan alakult a munkamegosztás?*

– Ezt a teret végül közösen találtuk ki az előadás rendezőjével, Mácsai Pállal és dramaturgiával, Ari-Nagy Barbarával. Sokszor az önkifejezés inkább a folyamatban jelenik meg, és a végeredményen már kevésbé látszik, mert az már a közös munka csúcspontja.

– *Elképzelhető olyan, hogy egy díszletterv megváltoztatja a rendezői koncepciót?*

– Van olyan, hogy nincs annyira markáns koncepciója egy rendezőnek, és én adok hozzá egy erős gondolatot a tér megtervezésével, amitől az nagyon valamilyen lesz, kap egy formát. De egy jó rendezőnek és egy jó tervezőnek a munkakapcsolata elvben a közös gondolkozásról szól. Dömötör Andrással és Pelsőczy Rékával például sokat és régóta dolgozom együtt, és mindkettőjüknél azt érzem, hogy a nulladik pillanattól megvan ez az együttgondolkodás.

– *A tóban a hattyúbábót is te tervezted?*

– Igen, bár fontos tapasztalat volt, hogy egyáltalán nem vagyok bábtervező. Fogalmam sem volt, hogy ez ennyire más szakma, mint az enyém, például teljesen más technikával kell megrajzolni a terveket. Egy bábkitervezőnek pedig minden apró részletet tudnia kell, mondjuk a hattyú csőrénél nem volt elég az, mint a díszletterveknél, hogy megadom a legszélesebb, a legkeskenyebb pontját és a hosszát, hanem fotórealisztikusan meg kellett volna rajzolnom, hogy pontosan hogyan szűküljön, hogyan nézzen ki. A bábkészítés olyan részletes munka, mint a szobrászat, amihez minden négyzetcentiméter meghatározása fontos. Munka közben olyan bénának éreztem magam, mint még soha, de szerencsére ott volt velem Bercsényi Péter a maximalizmusával és a szakértelmével. Ő nagyon tudja, mi van a kezében, és azzal mit kell csinálni ahhoz, hogy az úgy mozogjon, ahogy ő akarja. Én már a végén a hajamat téptem, és szerintem a bábkitervezőnk is várta már a végét, de azért nagyon türelmes volt velünk. Egyik nagy félelmem, hogy egy előadás előtt elö vesszük a bábót a zsákjából, és valamije nem működik.

– *Van valami terved a következő évre?*

– Nekem bőven elég, ha két évente rendezek egyet, vagy ha valami izgatja a kíváncsiságomat. A tó ideje bemutató volt, még van időm. Valami azért van a fejemben, de ez inkább csak egy érdeklődési kör egyelőre, egyáltalán nem biztos, hogy előadás születik belőle: a hang és a zörejek narratív képességeinek vizsgálata. Az érdekel, hogy a kísérő zörejekből tud-e egységes narratíva születni. Például, amikor fekszel az ágyban, halod



N, mint Nosferatu, 2015



A tó, 2016



A tó, 2016



Hamupipőke, 2012

a zajokat a másik szobából, és ebből tudod, hogy mi történik anélkül, hogy látnád.

- És ezt képek nélkül képzeled el?
- Nem feltétlenül, de lehet, hogy az sem zavarna, ha nem lenne kép, és akkor nem lennék besorítva a vizuális rendező kategóriába. Tulajdonképpen engem nem a kép szokott érdekelni, hanem mindig valami forma vagy műfaj. A végén persze mindig nagyon erős benne a vizualitás, ezt nem tudom lemosni magamról.



Justine, 2013

IT'S NOT THE IMAGE THAT USUALLY INTERESTS ME

Eszter Kálmán's productions present complex systems of relationships between visual components, the human body and puppet theater. In this interview, she was asked about her experiments with genre and about the extent to which a visual designer is autonomous in developing her theatrical work. She replied to the question about the relationship of puppet to dancer in her production of *The Lake*, saying, "The whole thing is built upon both working with a very strictly choreographed series of movements. With the help of the choreography, the puppeteer then expresses the same thing with an inanimate object that the dancer does with his/her own body. The similarity is that both modes of expression are conveyed through movement." As she says, Kálmán is not primarily interested in some kind of image, but rather in some form or genre. In the end, the visual presentation is always very strong in her performances.



Vietnami Nemzeti Bábszínház/Vietnam National Puppetry Theater



Az éneklő tündérek tánca



Kathy Foley

A MŰVÉSZET METONÍMIÁJA

A VIETNAMEI VÍZI BÁBSZÍNHÁZ MINT A MODERN VIETNAM REPREZENTÁCIÓJA

I. rész

Hogyan válhat egy jól körülhatárolható, specifikus csoport művészete egy egész nemzet metaforikus reprezentációjává? Hogyan közelíthetünk egy olyan műfajhoz, mely kormányzati vagy képviselői (közvetett) választásokon keresztül a hétköznapi szórakoztatás szintjéről elmozdulni látszik egy emelkedettebb szféra felé? Bár ebben a rövid beszámolóban nem kísérem meg egy átfogó elmélet bemutatását, remélem, hogy ez a vietnami vízi bábszínházról szóló esettanulmány jelentősebb dolgokra is rámutat a művészet e metonímiája szempontjából. Ez az egyedülálló bábművészeti forma az elmúlt 25 évben egy lokális és szezonális, a Vörös folyó deltájában előadott színjátékból a hazai és nemzetközi közönség számára egyaránt a jelenlegi Vietnam ikonikus reprezentációjává vált.

Bábok, amelyek a vízen sétálnak

Muaroinuoc, szó szerint azt jelenti, hogy 'vízen táncoló bábok'. A vízi bábszínház egy előadóművészeti céh, az úgynevezett *phuong* művészeti formája volt, mely kilenc észak-vietnami tartományban volt megtalálható. Margo Jones a céhek átfogó listájának elkészítésére tett kísérlete során 28 céhet jegyzett le, amelyből 8 volt aktív 1996-ban. A vízi bábszínház legáltalánosabb formáját ma a Hanoi-ban vagy Saigonban nap mint nap megrendezett, professzionális városi társulatok által bemutatott előadások jelentik. A vietnami vízi bábszínházról szóló kutatás még fiatal, a legfőbb, európai nyelven

elérhető forrás Tran Van Khe (1984), Nguyen Huy Hong (1985), Nguyen Huy Hong és Tran Trung Chin (1992; 1996), illetve Jones (1996) írása. Jelen cikk megfigyelései az 1995 és 1999 között folytatott kutatásaimon alapulva a Hanoi-ban található Központi Bábszínház, illetve Thang Long Vízi Bábszínház kései, 1990-es évekbeli működésére reflektálnak.

A kortárs vietnami vízi bábelőadások három helyszínen játszódnak: a faluban található hagyományos tavacsán, melyre vagy ideiglenes, vagy állandó előadóteret állítanak, amely gyakran a helyi templomra néz; egy, az utazó előadások számára létrehozott kültéri szállítható tartályon; vagy az erre kialakított épületben, amelybe medencét építettek. Az előadók kitarakása minden esetben hasonló módon zajlik; egy templom homlokzatára emlékeztető dekorált vászon mögött nyolc vagy több, mellkasig vízbe merült bábos mozgatja az előadásban résztvevő bábok tucatjait. A faragott, élénk színűre festett és lakkozott bábok 1–3 láb magasak.¹ A figurákat gondosan kiegyensúlyozzák, illetve mozgatható részeket illesztnek hozzájuk, így egyaránt képesek úszni a víz felszínén, valamint hosszú rudakon vagy huzalrendszeren keresztül ügyesen mozgathatók a négy négyzetméteres előadótérben. Az előadókat rejtő kulissza mindkét oldalán egy-egy kapu látható, a keleti oldalon levő „élet kapuja”, ahonnan a bábok belépnek, és a nyugati oldalon levő „halál kapuja”, ahová a bábok visszatérnek.² A rudakkal mozgatott bábok mozgékonyabbak és

1 30,48–91,44 cm (a ford.)

2 Nguyen Huy Hong, Die Kunst des Wassermarionettentheaters von Thai Binh, Leipzig, Zentralhaus Publication, 1985, 12.

a kulissza előtti területen bárholnan a felszínre bukkanhatnak, hirtelen feltörve a zavaros víz alól a mozgató által választott pontos helyszínén.

Az előadást egy énekes szólista vezeti be, akit citerából (*dantranh*), vonós hangszerekből (*dannhi*), lantból (*dannguyet*), fuvolákból (*sao, tieu*), dobokból (*trongcai*), faharangból (*mo*), kereplőből (*phach*) és gongból (*thanh la*) álló zenekar kíséri. Az énekes a népi repertoárból, illetve a *cheo*-ból (az északi régió egy kedvelt zenés színházi műfaja) választ szövegrészeket. A zenei nyitány után petárdák robbanása indítja el a produkciót, mely során a víz alól hirtelen felbukkanó ötszínű zászlókkal jelölik ki a játéktér határát.³ Az elsőként feltűnő báb Chu Teu, gyerekes frizurájú bohóc, copffel a feje két oldalán. Ez a karakter, amely a pán-délkeletázsiai isten-bohóc figura egy változata, időnként megjegyzéseket tesz saját isteni származására, illetve helyi pletykákat felelevenítve fecseg a zenészekkel. Az ő ugratásai készítik fel a közönséget. Ezután a falusi életet bemutató jelenetek sorozata következik, rövid szemelvények a történeti krónikákból vagy a színházi tradícióból (*cheo* vagy *tuong*, a vietnami klasszikus opera), illetve olyan mitikus szereplők tűnnek fel, akik valamilyen módon kapcsolódnak a vietnami közönséghez. Az előadás tartalmazhat jelenetsorokat, melyek szántó-vető földműveseket, halászó falusiakat, úszó, vagy vízibivalyt őrző gyerekeket mutatnak be. A hősiességek is feltűnhetnek egy-egy csatában, őket fedetlen keblű, elefánton lovagló, csatára kész harcosként ábrázolják. Ők vezették a kínai uralom elleni lázadást i.sz. 40-ben. Le Loi szintén felbukkanhat, ő az a hős, aki a mítosz szerint egy mágikus kardot kapott a teknőtől, hogy megkezdhesse hadjáratát a kínaiak ellen i.sz. 1418-ban. 1427-ben aratott győzelme után Le Loi állítólag visszaadta a mágikus fegyvert a Ho Hoan Kiemben élő teknősnek. Ez szó szerint a 'Visszaadott Kard Tava', ami a mai Hanoi belvárosában található. A közönség lenyűgözve nézi

az arany teknős találkozóját Le Loi hajójával és azt, ahogy a kard ügyesen átkerül a hőstől a varázslényhez. Egy csapat gyönyörű tündér táncba kezd. A produkció tetőpontján a négy szent állat, az oroszlán, a sárkány, a fénix és a teknős, akik az erőt, a termékenységet, a hosszú életet és a jólétet szimbolizálják, vidáman hancúroznak a víz felszínén.

A jelenetek gyorsan váltakoznak, csak némelyik tart hét percnél tovább. Az epizódok nem szükségszerűen kapcsolódnak az előttük levő vagy utánuk következő jelenethez. Az ütős, fűvös és vonós hangszerekből álló zenekar meg a népdalokból, valamint népszerű szórakoztató műfajokból kölcsönzött szöveget éneklő énekesek biztosítják a csillogó felszínen táncoló bábozók hangzásvilágát. A vízen sétáló bábozók megbabonázzák a tekintetet és arra csábítják az embert, hogy a Vörös folyó deltáját övező rizsföldek és vízi utak idilli napjairól ábrándozzon, ugyanakkor emlékeztetik a közönséget Vietnam vitéz és hősi múltjára.

A gyarmatosítás előtt és a gyarmatosítás korában

A vízi bábszínház eredete homályos, a kutatók ma is vitatkoznak, hogy a művészet először Kínában alakult ki, ahol az első írásos emlékek feltűntek, vagy Vietnámban, ahol ez a művészeti ág ma fejlettebb. A Ming-ti császár kori (i.sz. 227–239) kínai források egy vízhajtású, kerek fabábra utalnak, amelyik dobolni tudott. A vízi bábozókra szóló hivatkozások száma a Sung-dinasztia alatt (i.sz. 960–1126) megszaporodik, és ez a tendencia folytatódik a Ming- (i.sz. 1368–1643) és Csing-korban.⁴ Az első egyértelmű vietnami vízi bábszínházra tett utalás i.sz. 1121-re tehető, a felirat⁵ a Nam Ha provinciai Doi Pagodából származik és a Ly tan kori (i.sz. 1010–1400) Ly Nhan Ton király születésnapjának szórakozását írja le. A szöveg akár egy kortárs előadás dokumentálása is lehetne:

3 Leírásom a Központi Bábszínház és a Thang Long Vízi Bábszínház 1995-ös 1999-es közötti előadásain alapul.

4 UCLA Museum of Cultural History, *Asian Puppets: Wall of the World*, Los Angeles, Alan Printing, 1976, 110–111.

5 A felirat egy véset, a Doi pagodából származó kőszelvé 4036 szavas leírást tartalmaz. (A ford)



Vietnami Nemzeti Bábszínház



Két szent állat, az arany teknős és a vörös fönix

Az arany teknősbéka kényelmesen úszik, a hullámok felett fején hordoz három hegyet [...]. A partra pillant, kitátja a száját és vizet lövell a móló felé [...]. Udvari zenei előjátékot játszanak, a barlang ajtaja kinyílik és táncoló tündérek jelennek meg.⁶ Ennek az előadásnak több eleme megtalálható a kortárs bábjátékban is, a közönség felé vizet spriccelő báboktól az éneklő tündérekig.

A legrégebbi fennmaradt vízi bábszínház a Thay Pagodában található, a kései Le korszakban épült (i.sz. 1533–1708) Quoc Oai-ban, Son Tay tartományban. A vízi bábok számára épült állandó kőszínház egy templommal szemben helyezkedik el. A mai napig tartanak ott előadásokat az éves templomi fesztiválon, a nézők a Long Tri tó partján, a pagodával szemben gyűlnek össze, hogy megtekintsék a *phuong* tagjainak produkcióját. Barbara Cohen kultúrákutató szerint⁷ ez a vidék megőrizte a bábozás egy régebbi stílusát, így az archaikus öltözetű figurákat, a jellegzetes lágy színárnyalatú „csótánybarna”, rózsaszín és sárga ruhákat, szemben a mai, általában élénk színűre festett bábokkal. A Hanoi melletti Dong Anhban található Dong templom színháza 1775-ben épült,⁸ de ma már nem használják *muaroinouc* előadásokra.⁹ Kevés igazi ismerettel rendelkezünk a vízi bábszínház XX. századot megelőző korszakáról. Falusi művészetként kevés figyelmet kapott az értelmiség műveiben. Alig maradt fenn tárgyi emlék, a forráság, a nedves éghajlat és a rengeteg rovar következtében kevés régi bábót találtak. Amelyek fennmaradtak, mint a Thai Binh Keo Pagoda figurái, azok stílusukban

kapcsolódnak a hagyományos falusi közösségi házak faragott faszobraihoz és a templomi faragványokhoz. Mai múltértelmezésünk Nguyen Huy Hong kutatásaira épül,¹⁰ aki az 1950-es és 1960-as években helyszíni terepmunkát végzett. A céhtagokkal készített interjúin keresztül összegyűjtötte a vízi bábszínház francia gyarmati időszakból származó (1883–1954) leírásait.¹¹

A vízi bábszínház közösségi művészet volt, amelyet *phuong*ok hoztak létre a Vörös folyó deltájának egy viszonylag kis területén. Az új tagokat a céhtagok jelölhették és a *phuong* alapító születésének évfordulóján vezették be őket a céhbe egy olyan szertartás során, amely vérszerződést is magában foglalt arról, hogy az illető soha nem fedí fel a céh technikai és előadással kapcsolatos titkait. A csak férfiakból álló társaság nem pénzért, hanem kedvtelésből játszott, sőt minden céhtag rendszeresen hozzájárult a csoport anyagi forrásaihoz. A pénzt bábuk és előadások létrehozására fordították, de esetenként kisegíthettek egy beteg vagy nélkülöző céhtagot. A céhen belüli viszonyokra tekinthetünk rokoni viszonyként, a társulat fő alakjai az *ongtrum*, a társulat vezetője és a *truongtro*, a bábkészítésért és a technikáért felelős személy volt.¹² A tagok összegyűltek, hogy megtervezzék és megvalósítsák az előadásokat, melyeket a vetés és aratás közötti templomi-, vagy falufesztiválon tartottak, amikor a mezőgazdasági munka nem volt olyan sürgető.

A titkokat, főként a technikára vonatkozóakat, szigorúan őrizték. Ugyan a modern bábkészítők városban képzett

6 Nguyen Huy Hong, Tran Tung Chinh, *Vietnamese Traditional Water Puppetry*, Hanoi, Foreign Languages Publishing House, 1996 (1992), 51.

7 Cohen, Barbara, A szerző interjúja, San Francisco, 1998, július 15.

8 Nguyen Huy Hong, Tran Tung Chinh, *Vietnamese Traditional Water Puppetry...*, 52.

9 Cohen, Barbara, A szerző interjúja...

10 Nguyen Huy Hong, Tran Tung Chinh, *Vietnamese...*, Nguyen Huy Hong, Die Kunst des Wassermarionettentheaters von Thai Binh, Leipzig, Zentralhaus Publication, 1985., Nguyen Huy Hong, A szerző interjúja, Hanoi and Thai Binh, Vietnam, augusztus 22–26.

11 Történeti ismereteim a Nguyen Huy Honggal készített interjúkból és Margo Jones disszertációjából származnak (1996), melynek Nguyen Huy Hong volt az elsődleges forrása. Le Thi Hoang Lan tolmácként közreműködött a Vietnamban készült interjúmban, segítségére nélkül a kutatásom nem valósulhatott volna meg.

12 Jones, Margo, *The Art of Vietnamese Water Puppetry: A Theatrical Genre Study*, PhD disszertáció, University of Hawaii, 1996, 26–30.

Vietnami Nemzeti
Bábszínház – Zenészek

szobrászok, a titoktartásból mégis megmaradt valami.¹³ Dang Van Thiet szobrász megengedte nekem, hogy megvásároljam néhány bábuját egy 1999-es Egyesült Államokban rendezett kiállítás számára, viszont levágta az összes mozgatórudat, amelyek külföldre szállítása tiltott. Felvázolt néhány tervet a bábok rekonstrukciójához, elejtve egy megjegyzést arról, hogy esetleg pár másik bábkészítő felfedhet számomra néhány titkot. A titkos művészet exkluzivitása uralkodik még a kortárs vízi bábozásban is, ez valószínűleg a *phuong* hagyomány maradványa, amelyben a tudás a szervezetten belüli státusz meghatározója volt.
Fordította: Varga Nóra



“The Metonymy of Art: Vietnamese Water Puppetry As a Representation of Modern Vietnam,” by Katy Foley, TDR 45:4, ©2001 New York University and the Massachusetts Institute of Technology, reprinted courtesy of The MIT Press.¹⁴

Bibliográfia

- COHEN, Barbara, A szerző interjúja, San Francisco, 1998. július 15.
 JONES, Margo, *The Art of Vietnamese Water Puppetry: A Theatrical Genre Study*, PhD disszertáció, University of Hawaii, 1996
 NGUYEN Huy Hong, A szerző interjúja, Hanoi and Thai Binh, Vietnam, augusztus 22–26.
 NGUYEN Huy Hong, *Die Kunst des Wassermarionettentheaters von Thai Binh*, Leipzig, Zentralhaus Publication, 1985.
 NGUYEN Huy Hong, TRAN Tung Chinh, *Vietnamese Traditional Water Puppetry*, Hanoi, Foreign Languages Publishing House, 1996 (1992).
 UCLA Museum of Cultural History, *Asian Puppets: Wall of the World*, Los Angeles, Alan Printing, 1976.

THE METONYMY OF ART

Vietnamese water puppetry, the subject of Kathy Foley’s study, is a genre not well known in Hungary. Foley not only provides precise performance descriptions, she approaches the subject from a uniquely exciting perspective. She investigates the progression of water puppetry from its origin as a folk art narrative for a narrow audience to its role as a medium for the Vietnamese government’s state propaganda. The first part of the article describes the genre itself and its historical development. The second part, which will appear in the next issue of *Art Limes*, will discuss the current state of the art and that of the 20th century.

- 13 A titoktartás kultusza, tapasztalataim alapján, a délkelet-ázsiai bábszínház közös vonása. Az indonéziai és malajziai *wayang* a thaiföldi *nang* (พื้หนัง, a *ford*) és a vietnami *muaroinuoc* erkölcsi ethosának is alapját képezi. Ez a jelenség feltehetőleg összefüggésben áll az előadóművészetek erre a világrészre jellemző tantrikus aspektusaival, mely a tudást megfelelteti a hatalomnak, amelynek emberi és emberfeletti vonatkozásban is voltak következményei. Míg a vietnami megnyilvánulásai ennek a pán-délkeletázsiai jelenségnek csökevényesek, (pl. az „isten-bohóc” isteni származásáról szóló meséje, a titkos tan, amelyben részesedik egy bizonyos bábmester és diákjai, kulcsfontosságú információk részleges áramlása, mely csak egy, vagy néhány diáknak kedvez, stb.) de mégis részei az erre a világrészre jellemző közös mintázatnak.
- 14 A tanulmányt, valamint a fordítás publikálásának engedélyezését köszönöm Kathy Foley-nak és Pamela Quick-nek, a MIT Press munkatársának. Illetve a téma felvetéséért és a segítségéért köszönettel tartozom Duró Győzőnek.



Magyar táncospár



Szalontáncosok





Lovas Lilla

KINCSEK A BÁBGYŰJTEMÉNYBŐL

TÁNCOSPÁROK A HINCZ-CSALÁD HAGYATÉKÁBÓL

A Petőfi Irodalmi Múzeum – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Bábgyűjteményét Belitska-Scholtz Hedvig hozta létre 1970-ben, hogy megővje a magyar bábművészet emlékeit a pusztulástól. Az általa összegyűjtött bábtörténeti anyagból 1973-ban hoztak létre önálló tárat. Ez az egyetlen olyan magyar közgyűjtemény, melynek feladata a magyar bábművészet dokumentumainak teljeskörű gyűjtése, feldolgozása és bemutatása. A kollektiót tárgy-, illetve dokumentumtípusok szerint elkülönült egységekben őrzi, így beszélhetünk tárgyi, képzőművészeti, fénykép, kéziratos, audiovizuális, színlap, kis- és aprónyomtatvány és cikkarchívumról. Ezúttal a tárgyi emlékek közül a Hincz-család táncospárjait mutatjuk be.

A Kárpát-medencét a 18–19. században bejáró vásári mutatványosok sokszínű társaságában találkozhattunk artistákkal, bűvészekkel, kötél-táncosokkal, képmutogatókkal, panorámatulajdonosokkal, zenészekkel, állatszeliídítőkkel és bábjátékosokkal. A korabeli feljegyzések és a családi hagyományok szerint ilyen mutatványosként indult maga Hincz Adolf (?–1862) is. Mivel eleinte még nem beszélhetünk jól elkülöníthető műfajokról, ezért a ránk maradt feljegyzések mutatványosként, gimnasztikusként, zenészként, bűvészként is említik. Később képmutogatóként, majd panorámatulajdonosként működött. A család játszási engedélyeit összegyűjtő vándorkönyvben először 1849-ben szerepel marionettszínház (azaz bábszínház) tulajdonosként és így bábjátékosként.

A Hincz Adolftól fennmaradt bábok alapján Belitska-Scholtz Hedvig arra következtetett, hogy repertoárjában egyaránt szerepelhettek a klasszikus német vándorbábszínházi előadások (mint a *Don Juan* vagy a *Faust*), valamint a karakterfigurák egyedi számai is. Már nála megjelennek olyan táncos

figurák, mint a Kínai táncos vagy a különböző nemzetiségű párok, mint a magyar, tót vagy tiroli táncospár. Valószínűsíthetjük, hogy a programon tartott összefüggő színdarabok után az előadást a korra jellemző módon ezek a táncos, artista és egyedi etűdök zárták. A Hincz Adolf által megteremtett hagyományokat fia, Gusztáv (1843–1892) és unokája, Károly (1885–1953) vitte tovább a leghosszabb ideig. Jól nyomon követhetők a Hincz-család repertoárjának a változásai. Hincz Adolf halála után felesége, majd fia lett a színház tulajdonosa. Hincz Gusztáv jól összeállított társulatot örökölt, így az ő idejében nem történt nagyobb változás a műsor-összeállításban. A folyamatosan programon tartott klasszikus darabok mellett két újítás, változás történhetett. A neki tulajdonított bábok alapján elmondható, hogy az egyedi számokat fejlesztette metamorfózis (átváltozó) trükk marionettekkel, valamint 3 darab kesztyűsbábot is az ő hagyatékaként tartunk számon. A kesztyűsbábok műsorba emelését azonban csak Hincz Károlytól datáljuk. A 20. század elején Hincz Károly a hagyományos repertoárt a kor ízlésének megfelelően új játékokkal egészítette ki, valamint a kesztyűs játékok szerepeltetésével átalakította a műsor struktúráját is. Előadásait Vitéz László-darabokkal indította, ezt marionett játék követte az újabb mesefeldolgozásokkal, végül artistaszámokkal zárta a programot. Műsorpolitikájában ugyan újabb, a célt jobban szolgáló bábokkal egészítette ki, de megőrizte a záró szám hagyományát, és elődeihez híven szintén egyedi számokat szerepeltetett, ahol helyet kaptak a táncos figurák is. Tovább bővítette a megőrkölt bábok sorát. Az általunk ma ismert táncospárok között található magyar, tót, holland, skót, francia, néger, spanyol és szalontáncos. Ezek a bábok külsőségekben, ruházatukban az adott nemzet jellegzetességeit hordozzák.

A Hincz-hagyaték több mint száz darabból álló bábegyüttesének fő egységét 1973-ban vásárolta meg a Magyar Színházi Intézet. Ebből az időből származik egy, az adás-vételt előkészítő jelentés is, melyet Belitska-Scholtz Hedvig írt a Hincz-féle bábszínház fennmaradt emlékeiről. A dokumentum sorra veszi a bekerülés előtt álló bábokat és azokat a műsorszámokat, amelyekben szerepeltek. Érdekes sorsokkal találkozhatunk az iratokat olvasva. A feljegyzés elsősorban Hincz Károly örökségét, az 1920-as évek második felének és az 1930-as éveknek a repertoárját rögzíti. Megfigyelhetjük, hogy a táncospárok nem kizárólag a záró szám szereplői voltak, hanem a táncbetét több alkalommal az előadás szerves részét képezte. Ezek mind Hincz Károly ötlete alapján kerültek kidolgozásra és színre.

1935-re datálható A *spanyol bikaviadal*, amelyben a spanyol táncok kerültek előtérbe. A kétrészes előadás *Cumparsita* tangó dallamával kezdődik, melyre először a fiatal spanyol nők kelnek táncra párjaikkal, a Torreádorral és a Pikkadossal. Később az idősebb spanyol pár is követi a fiatalok példáját, és ők is táncot lettenek. A tánc befejezése után Bizet *Carmen* című operájából csendül fel a Torreádor dal, a Torreádor és a Pikador mély meghajlással búcsút vesznek a hölgyektől és elhagyják a színt. Az előadás második részében egy akciódús bikaviadalt láthatott a közönség, melyet nem a Torreádor sikere koronáz meg. Miután a Torreádort a Bika kilöki a színről, a Kis Bohóc állatszeliidítőket is megszegyenítő mutatványssorozata végén, nyíltszíni taps kíséretében kilovagol a színről a Bika hátán.

Az *Arab táncosok és a ló* című előadást 1939-ben mutatták be. Az előzőhöz hasonlóan itt is táncval kezdnek: „*Arab táncospár táncolva jön a színre, majd tovább táncolnak. Ezután a nő távozik a színről. Vágtatva jön be a ló, a férfi felugrik a lóra, de ledobja a hátáról. Ez többször ismétlődik, de a végén sikerrel jár. Ezután leugorva, idomítja a lovat. Utána a ló hátán kivágtat.*” Az előadásban szereplő bábokat Fazekas mester készítette 1939-ben, de a valószínűsíthető lovon kívül más nem maradt fenn.

Egy másik, 15 perces jelenet, az 1930-ban bemutatott *Hangverseny: „Zongorista közönség felé meghajolva bemutatkozik, majd gyors ütemű zongora számot játszik. A zongora fedele kinyílik, és a kisbalerina ugrik ki belőle, majd táncot jár. Utána az énekesnő a Traviata c. operából egy áriát énekel. Majd a táncos pár tangót táncol és táncolva hagyja el a színt, a zongorista tovább játszik. A tangó végével a közönség felé meghajol, és a színről távozik.*” A jelenetben szereplő szalon-táncosok Hincz Adolf hagyatékából valók, 1850 körül készültek. Korábbi szerepük szintén táncos volt, majd Hincz Gusztáv idejében a *Don Juan* címszereplőjét és Donna Amarillát formálták meg, míg végül Hincz Károlynál újra táncospárként léphettek a színre. Eredetileg drótos vezetőpálcás bábok voltak, melyeket Hincz Károly alakíthatott át a könnyebb mozgathatóságot szem előtt tartva. A kifejezetten táncos etüdök kapcsán az irat nem nyújt további információkat, inkább a benne szereplő bábok eredetéről, történetéről tájékoztat. A család első két generációja jellemzően marionett technikát használt, ezt a bábokon túl a fennmaradt kézirathagyaték is megerősíti: „*Bizonyosság erre a játékok lanyha, széles ritmusa, az akciók marionetthez mért terjedelmessége.*” Hlaváts Elinornál olvashatunk a mozgatásról: „*A zsinórok (vagy drótszálak) egy fakereszthez vannak erősítve, melyet a bábjátékos a kezében tart. A főtengelyről a bábú fejét tartó zsinór indult ki, a keresztlécen vannak a végtagokat mozgó zsinórok.*” A bábukat többek között úgy mozgatták, hogy a zsinórokat a játékos ujjával meg-megemelte. A feljegyzések alapján tudni véljük, hogy Hincz Adolf bábjai drótos vezetőpálcás bábok voltak, ezeket később Hincz Károly alakította át. Így az általunk ma ismert bábok mind az állókeresztes zsinóros marionett technikát tükrözik, azaz a Hincz szisztémát – Belitska-Scholtz Hedvig szavait idézve. Megfigyelhető több átalakított báb fejtetején a korábbi drótszál maradványa. A Hincz-szisztémára való áttérés során ezeket levágták, és helyettük általában a füleknél két pontos rögzítést használtak. Ilyen átalakításon esett át a Tót táncospár is, amely másik szerepe szerint tiroli táncokat is járt.



Skót táncospár



Tót táncospár



Néger táncospár



Spanyol táncospár



A marionett számok főszereplői közül többet 1930 körül alakított át a vezetőpálcás technikából a ma ismert zsinóros technikára. Ezzel egy könnyebben mozgatható rendszert hozott létre, mellyel az irányítás pontosabbá válhatott. Hincz Károly akár le is „cserélte” az adott bábót, ha annak „primitív” kivitelezése akadályozta céljait. Jó példa erre a *Kínai táncos*, mely Hincz Károly színpadán állandó szám volt. Eleinte Hincz Adolf örökségéből fennmaradt vezetőpálcás báb szerepelt a műsorban, ami a primitív felépítés és a vezetőpálca miatt nem tudott a célnak megfelelően eléggé kecsesen mozogni, majd 1930-ban Hincz Károly új, marionett rendszerű bábót készíttetett Fazekas mesterrel.

A háromgenerációs Hincz család tagjai a hazai vándorbábjátzás leghosszabb ideig működő képviselői voltak. A vándoréletet egészen 1885-ig folytatták, majd városligeti letelepedésüket követően színházukat még a 20. század közepéig, az államosításig fenn tudták tartani. A család több mint egy évszázados ma ismert története felöleli a magyarországi vándorbábjátzás elterjedését, elmagyarosodását, virágkorát és kihalását. E történet állandó néma szemtanúi voltak a táncospárok.



Kínai figura Hincz Adolf hagyatékából, 19. század

Fotók: Szebeni-Szabó Róbert; a PIM-OSZMI gyűjteményének darabjai

DANCE PARTNERS – DANCE PARTNERS IN THE HINCZ FAMILY

This article features a selection of puppets from the puppet collections of the Petőfi Literary Museum and the Hungarian Theater Museum and Institute. It presents pairs of dance puppets belonging to the Hincz family, the longest serving members of Hungary's group of wandering puppeteers. Among the dance pairs known today are Hungarian, Slovakian, Slovenian, Dutch, Scottish, French, Spanish, people of color and salon dancers. The puppets' features and clothing portray the characteristics of the given nationality. The Hincz family has been involved in puppetry for three generations, and the puppets representing dancers of various nationalities have accompanied them along the way. In the course of more than a century of operation, it was always traditional to close the shows, which included magicians and other kinds of artists, with pairs of dancing puppets. However, dance partners were not just the final act. A variety of other such puppet pairs often appeared throughout the show. The nationalities and races of the various figures conformed to the preferences of the period. Now these puppet pairs fulfill a different role: they live on as silent witnesses to changing tastes throughout the spread, the heyday and the final dying out of wandering puppetry in Hungary.



Csimpánz-álarcos gyermekjáték. Fotó: Elisabeth den Otter



Bábjátékos workshop Tanzániában

Balogh Géza

A BÁBJÁTÉK AFRIKÁBAN

A PUPPETRY INTERNATIONAL 2017 TAVASZI-NYÁRI SZÁMA

A 30 200 000 km²-es Afrika a Föld második legnagyobb kontinense. Népeség tekintetében is a második helyen áll 1,2 milliárd lakójával. Ezt a hatalmas területet mégis méltatlanul elhanyagolja a színház-történet. Még a tekintélyes nagy enciklopédiák többsége sem vesz róla tudomást. Vagy ha igen, együtt emlegeti az ausztráliai, óceániai és amerikai őskultúrák teatrális szokásaival, amelyekben a tánc és a maszkos játék fonódik össze a mágikus rítusokkal.

Az afrikai színháztársaság – ha szabad egyáltalán ilyen általánosításra ragadtatni magunkat – szorosan kötődik a valláshoz, különösen az animista kultuszhoz. A teatrális elemek a különböző vallási szertartásokban jelentkeznek. A vadászó-halászó, gyűjtögető népeknél általában megtaláljuk a totemisztikus táncokat és az állatok életének egyes mozzanatait bemutató játékokat.

Az afrikai földrész színháztársasága az Egyesült Arab Köztársaságban a legfejlettebb. Már a 19. században gyakran megfordultak olasz és francia társulatok Alexandriában és Kairóban. Az arab nyelvű színháztársaság 1869-ben kezdődött, amikor az első hivatásos színháztársulat megalakult. 1937-ben jött létre a kairói Nemzeti Színház, amely drámai és operai tagozattal működik. Marokkóban csak a 20. század harmincas éveiben honosodott meg a mai értelemben vett színháztársaság. Fejlődésére elsősorban a francia és az egyiptomi színház volt hatással.

Afrika bábjátékának története is kimarad az egyetemes bábtörténetek többségéből. Alighanem az első forrás, amely komoly figyelmet szentel a földrész bábjátékának, az a 2007-ben megjelent Bábművészeti Világenciklopédia, amely terjedelmes tanulmányt közöl a témából. Ebből megtudhatjuk, hogy a bábjáték sokkal régebbi múltra vezethető

vissza ezen a földrészen, mint a színházművészet többi területe. Azt is feltételezhetjük, hogy az árnyjáték Egyiptom felől érkezett Törökországba. Egy moszuli származású orvos, Mohammed ibn Danijel al-Masvili három árnyjátékszöveget jegyzett fel a 14. században. Ugyancsak ebből az időből maradtak ránk az első egyiptomi árnyfigurák: egy elefántot vezető harcos és egy zászlót tartó lovas.

A bábjáték is messzi időkre nyúlik vissza Egyiptomban. 1111-ben halt meg Ghazzali, a híres teológus, aki egyik művében rongyból készült és zsinórokkal mozgatott bábkőről számol be. Evlija Cselebi¹ is emleget 17. századi egyiptomi bábjátékosokat. 1774-ben egy német utazó, bizonyos Niebuhr olyan bábéledásról ír, amelyben a játékos a háttérfüggönybe vágott lyukakon át figyelte dróton mozgatott figuráit és a közönség reagálását. 1819-ben J. Mac Carthy tudósít egyiptomi marionettekéről. 1884-ben említik először Aragozt (egy-egy átiratok szerint Quaragos), mint plasztikus bábót, amely nyilván Karagöz árnyfigurájából alakult át.

A Tunisz területén megjelenő árnyjáték kialakulása viszont teljesen a török hatásnak köszönhető. Főhőse épp olyan szabad szájú, mint törökországi rokona, vagy Algériában és Líbiában megtelepedett hasonmása.

Nigéria bábjátékáról egy skót tengerésztiszt, Hugh Clapperton adott hírt Európa számára a 19. század elején. Útinaplójában említ egy marionett-előadást (?), amelyben egy hatalmas kígyó szerepel. Nem sokkal később egy francia utazó, Paul Soleiller egy „guignol”-játékot emleget, amelyben három báb a Niger folyóban fürdik. Több hasonló beszámólót ismerünk a 20. század elejéről, amelyek Mali, Niger és Nigéria területein látott bábos élményekről szólnak.

1 Evlija Cselebi (Evlija Čelebi 1611–1679) török utazó. 40 esztendő alatt bejárta csaknem egész Európa, a Közel-Kelet és Észak-Afrika országait. A látottakat tíz vaskos kötetben írta meg.



Bonono óriásai. Fotó: Heather Jeanne Denyer



Nama – a Hiéna – Maliban. Fotó: Elisabeth den Otter



Mncedisi Shabangu és Nonceba Constance Didi Csepangban. Fotó: Andrew Brown

A Puppetry International afrikai száma azonban nem a földrész báb történetét tárgyalja, hanem a jelen eseményeiből válogat. Andrew Periale szerkesztő szokásos bevezetője ezúttal is mentegetőzik: egy mindössze ötven oldal terjedelmű képes folyóirat nem vállalkozhat arra, hogy összefoglaló mérleget készítsen a hatalmas földrész eltérő kultúrájú, több mint ezer nyelven beszélő lakosságának bábjátásáról. Csupán a négy égtáj irányában elindulva ízelítőt próbál adni néhány olyan különlegességről, amelynek megismerése tovább gazdagíthatja ismereteinket az egyetemes bábművészet eszköztáráról.

Észak-Afrikában először a kesztyűsbáb honosodott meg. Az egyiptomi Aragoz feje fából van, nagy fekete szemei kifejezőek és kíváncsiak, és nevének csengése emlékeztet világszerte ismert török rokonára. Dr. Navil Baghat professzor majd ötszáz oldalas könyvet szentel az afrikai földrész legrégebbi bábfigurájának. Első nyomai már a 15. században megtalálhatók, és még a 17. században is rendkívül népszerű alakja volt a vásártereknek. A könyv szerzője egyértelműen Aragozt tekinti az arab népszínház első jelentős alakjának. Bradford Clark recenzens tömören ismerteti a könyv három nagy fejezetét, melyből az első az alak keletkezésének lehetséges körülményeit vázolja, a második a figura jellemének metamorfózisait elemzi, a harmadik pedig néhány jellegzetes Aragoz-bábjáték szövegekét közli.² Ehhez kapcsolódik Siraj Mohamed cikke, amely Aragoz késői leszármazottját, a marokkói Alargeozt mutatja be.

Nyugat-Afrikába a holland Elisabeth den Otter³ elvezetés élménybeszámolója vezet el, aki a Mali Köztársaság egyik kis falujába, Kirangóba invitálja

az olvasót. Kirangó hatezer lakosú falu a Niger folyó partján. Hat lakónegyedből áll. Két népcsoport tagjai, a bamanok és a bozók (vagy bosók) foglalkoznak bábjátékkal. A bamanok gazdálkodók, a bozók halászok. Együtt élnek és állatfigurákat ábrázoló különleges óriásbábokkal meg maszkokkal tartanak felvonulásokat. Hiéna, pelikán, bivaly, zsiráf, csimpánz és sok más, gyakran az életnagyságúnál jóval nagyobb méretű állatfigura látható a folyóparton rendezett látványos ünnepeken, amelyeken helyi legendákat játszanak el.⁴ A mande nyelvcsoporthoz tartozó baman nyelvét három millióan, a bozót tizenötezen beszélik az országban. Az óriásbábok mellett alkalmaznak továbbá mozgó paravánokat, amelyeken kesztyűsbábokkal játszanak. A megjelenített figurák között vannak mitikus állatok és emberi lények is. Némelyik megközelíti a tizenöt méteres magasságot. Az énekes-zenés felvonulásokat különleges hangszerek kísérik: dobok, xilofonok és más ütőhangszerek, antilopszarvból készített kürtök. A játékokban fontos szerepet töltenek be a rituális maszkot viselő táncosok.

Sok rokon vonást mutat a Malival szomszédos Burkina Faso különlegessége, az egyszerűen csak Les grandes personnes-nak, nagy figuráknak elnevezett énekes-táncos felvonulás. Heather Jeanne Denyer⁵ egy kisváros, Boromo óriásbábos látványosságait mutatja be. Az 1998-ban, a franciaországi Aubervilliers-ben (a Seine-Saint-Denis megyei település nem tévesztendő össze Párizs 17. kerületével) megalakult ernyőszervezet több kisebb művészeti csoportot foglal magában, amelyek Braziliában, Chilében, Mozambikban és Nyugat-Afrikában működnek. A francia Christophe Evette, szobrász és bábművész nevéhez fűződik az elnevezés, amelyet

2 Nabil Baghat: *Az egyiptomi Aragoz* (Egyptian Aragoz). Fordította Ahmed Abdullah, szerkesztette: Nadia El Kholy. Kairó, Egyiptom, The Supreme Council of Culture, 2012.

3 Elisabeth den Otter (1941) 1972 és 1979 között Leidenben folytatott kultúrantropológiai tanulmányokat. 1988 és 2003 között az amsterdami Tropicmuseum kurátora. 1996-ban nagyszabású kiállítást rendezett Ázsia és Afrika bábjaiból. 1990 óra rendszeres néprajzi kutatásokat végez Maliban. Webooldala: www.elisabethdenotter.nl

4 A YouTube-on található egy töredék a szerző által készített DVD-ből: *La fête des masques Bamanan de Kirango (Mali)*. www.youtube.com/watch?v=AREsSXmsBbc

5 Heather Jeanne Denyer amerikai színháztörténész, tanár, dramaturg, műfordító, a City University of New York doktori iskolájának hallgatója. Disszertációjának témája *A nemiség és a szexualitás újradefiniálása a kelet-afrikai új-frankofón színházban* (Re-Defining Gender and Sexuality in New Francophone Theatre in West Africa).



„Rag Man”. Az atlantai Bábművészeti Központ gyűjteményéből

egy 1987-ben Burkina Fasóban tett látogatása ihletett. Utcaszínház ez is, mint Peter Schumann demonstrációi, még a bábok kivitelezése is sok közös vonást mutat a Bread and Puppet megoldásaival, annak ellenére, hogy Evette sohasem tanulmányozta közelebbről Schumann bábjait. Őt az afrikai teátrális népszokások hagyományai ragadták meg. Óriásainak szerkezete és mozgásának technikája emlékeztet Schumann megoldásaira, ugyanakkor a figurák itt közelebb járnak a valósághoz meg az afrikai fafaragások ábrázolásához. A fejek és a kezek faragását azonban többnyire kasírozással helyettesíti, ami némileg megkönnyíti az óriásbábok kezelését. Így a naturalista ábrázolásmód mégis erőteljesen idézi a totemisztikus és misztikus vonásokat. A bábok testszerkezete vasból készül, amelyet a fő-mozgatók többnyire a testükre rögzítenek. Így sincs könnyű dolguk vele. Sonago Idrissa kovácsmester beavatta a cikkírókat a hatalmas,

húsz-harminc kilogramm súlyú figurák testi felépítésének fortélyaiba. A női figurák szoknyái elrejtik a játékosokat, a férfiak lába viszont belebújik a bábu hatalmas csizmájába. A kezeket rudakkal irányítják. A Les grandes personnes előadásait is, mint Afrika többi tradicionális bábelőadásait, zenekar kíséri. Dramé Bakova, a dobos irányítja a többi ütőhangszer, a *balafon* (ez egy fa-xilofon) és a többi különböző dob, a *tama*, a *dzsembé* és a *dumdum* megszólaltatóit. Fontos szerepet játszanak az asszisztensek is, akik nemcsak a bábok felvételénél és levetésénél segídeknek, de az esetleges technikai hibák elhárítása is az ő feladatuk.

A boromóiak 2003-ban bemutatott első előadásán, amely *A folyó* címet viselte, kétszáz közreműködő vett részt, akik közül többen máig aktív tagjai az együttesnek. 2005-ben készült *A nagy család*, amely már komoly társadalmi problémát feszeget: a „vegyes házasságot”, vagyis a különböző népcsoportokhoz tartozók egymás iránti vonzalmát, szerelmi kapcsolatát és az ezzel járó súlyos családi konfliktusokat. A legerőteljesebben politikáló előadásuk az Elefántcsontparton 2011-ben bemutatott *Katonai vereség*, amely a burkinabé nép 2002-es meneküléséről szól a katonai puccs idején. *„A nézők kettős fókuszban látják az afrikai óriások monumentális bábelőadásait – írja Heather Jeanne Denyer. – Egyszerre érzékeli a báb és a játékos jelenlétét. [...] Van ebben valami mágiikus, akár kesztyűsbábot vagy marionettet tart a kezében valaki, akár a nálánál két és félszer nagyobb óriásokat irányítja. Valamiféle spirituális hit sugárik a megkettőződésben. Akár elrejtőznek a bábban, akár látjuk, ahogy eltörpülnek mellette.”* Így képes teljessé válni a mágia Boromo grandes personnes-jaiban.

Afrika keleti felét egy ugandaiak, tanzániaiak és zimbabveiek részvételével lezajlott workshopról szóló beszámoló képviseli. Az Észak-Ugandában, Kalongóban 2011 áprilisában megrendezett esemény egy írországi segítség-szervezet, a GOAL támogatásával jött létre. Tanulságait a foglalkozások vezetője, Ronald Binion⁶ foglalja össze. A feladata az volt,

6 Ronald Binion amerikai bábjátékos, tervező, rendező, pedagógus. Jim Henson munkatársaként a Muppet Show-nál kezdte pályáját. Több mint két évtizede készít bábszínházi előadásokat és televíziós filmeket.



„Red Earth Revisited” A Speeltheater Holland Stúdió előadása. Fotó: Carla Kogelman

hogyan hozzon létre a résztvevő felnőttekkel és gyerekekkel egy olyan előadást, amelyhez a bábokat és kellékeket is a hallgatók állítják elő. „Mit viszünk magunkkal a fejlődő világba és mit hozunk onnan magunkkal?” – teszi fel a kézenfekvő és nehezen megválaszolható kérdést. Ez a különös találkozás az értékekről szól. Azokról, amelyeket adni tudunk, és amelyeket másoktól kapunk. Meg a civilizációtól távol, nagy szegénységben élő emberek zavarba ejtő nyitottságáról és kreativitásáról.

A többi földrész érdeklődésére leginkább rászolgáló bábjátékos tevékenység kétségtelenül Dél-Afrikában zajlik. Saskia Janse holland író a „Red Earth Revisited” című darabjának keletkezéstörténetét ismerteti. Az író az edami Speeltheater Holland Studio társigazgatója és művészeti vezetője, akit 2003 tavaszán felkeresett Macebo Mavuso, a Dél-Afrikai Köztársaság egyik tartományából, Eastern Cape-ből (Keleti-Fokföld), aki éppen Hollandiában vendégszerepelt színházi együttesével. Arra kérte a cikk szerzőjét, hogy írjon számukra egy darabot, amelyben bábok és táncos-énekes színészek eljátsszák

az általa javasolt történetet. Hosszú és nem mindennapi kapcsolat vette kezdetét a fokföldi fiatalember látogatásával. A történet egy megtörtént eseményre épülő legenda, amely *A marhacsorda nagy gyilkosai* címen került be a tartomány folklórájába. Hőse Nongqawuse, egy xhosai lány, aki megszabadította népét a szarvasmarháikat elpusztító és gabonatermésüket felgyújtó ellenségtől. A történet narrátora egy szimbolikus gólya, aki – költöző madár lévén – természetes életformájának köszönhetően kívülről és „felülnézetből” látja az eseményeket. A holland stáb ezután felkerekedett, hogy az 1853-ban lezajlott események eredeti színhelyén folytassa a munkát. Visszaemlékezésből, hiedelmekből, a képzelet szülte fordulatokból állt össze a történet, és bontakozott ki a valaha élt Nongqawuse mesebeli és valóságos alakja. Holland és fokföldi fiatalok vettek részt a munkában, amelyhez Hamburg városa és a Keleti-fokföldi Keiskamma Art Project is hathatós segítséget nyújtott. A bemutatóra végül az UNIMA tolosai Világfesztiválján került sor, 2016-ban.

A Handspring Társulat
Barydale-ben.
Fotó: Robyn Swart



Különös figyelmet érdemel Nancy Lohman Staub⁷ írása és pompás képanyaga, amely az atlantai Bábművészeti Múzeum afrikai gyűjteményét mutatja be. A szerző maga is gyűjtő, tudomásom szerint a páratlanul értékes afrikai anyag java részét is ő ajándékozta a szervezetnek.

Jane Taylor *Objektumok és szubjektumok* című esszéje Afrika legnevezetesebb és legismertebb bábszínházát, a Handspring Puppet Companyt mutatja be azoknak, akik már régóta jól ismerik és azoknak, akik talán még mindig nem ismerik a Fokvárosban működő legendás intézményt. A bábos közvélemény akkor ismerte meg őket, amikor 1992-ben bemutatták a *Woyzeck a prérin*⁸, Büchner dráma-törredékének szabad feldolgozását William Kentridge⁹ rendezésében, a nagyközönség viszont csak jóval később, 2007-ben, amikor a londoni

Nemzeti Színház a közreműködésükkel műsorra tűzte a Michael Morpurgo¹⁰ regényéből készült *A katonaló* című darabot.¹¹ Az együttest 1981-ben alapította a fokvárosi Képzőművészeti Főiskola két hallgatója, Adrian Kohler tervező és Basil Jones menedzser. Erősen elkötelezett politikai színház. A *Woyzeck* például az apartheid¹² időszakában játszódik, hőse pedig egy fekete bőrű dél-afrikai munkás az egyik kietlen bányavidéken. *Woyzeck* az előadásban a brutális társadalom jelképes áldozatává válik.

A Handspring többször járt Európában és az Egyesült Államokban a *Woyzeck* és több más előadással, a *Faust Afrikában*-nal¹³ (1994), az *Übü és az igazságbizottság-gal*¹⁴ (1998), a *Szentivánéji álommal* (1987), a *Medvekarnevállal*¹⁵ (1988), a *Fog és körömmel*¹⁶ (1989), amelyek hasonló szellemben politizálnak és

7 Nancy Lohman Staub (1933) amerikai bábjátékos, színházigazgató, jelenleg az Atlantában működő Bábművészeti Központ (Center for Puppetry Arts) munkatársa.

8 *Woyzeck on the Highveld*. Hosszabb ismertetést írtam róla, amikor 2008-ban Ausztráliában láttam az előadást. (*Bábfesztivál a legkisebb földrészen*, *Criticai Lapok*, 2008/6.)

9 William Kentridge (1955) johannesburgi grafikus, színházi, opera- és animációs filmrendező.

10 Michael Morpurgo (1943) angol költő, regény-, dráma- és forgatókönyvíró, elsősorban ifjúsági regényei népszerűek az angol nyelvterületen.

11 *War Horse*, 1982. A *Báb-Tár* XI. számában jelent meg Henryk Jurkowski írása az előadásról *Egy ló története* címmel.

12 A Dél-Afrikai Unióban (később Dél-Afrikai Köztársaságban) a színes bőrű lakosság elnyomására 1994-ig alkalmazott politikai, társadalmi, gazdasági és területi elkülönítést szolgáló politika afrikaans (búr, dél-afrikai holland) nyelvű elnevezése.

13 *Faustus in Africa*

14 *Ubu and the Truth*

15 *Carnival of the Bear*

16 *Tooth and Nail*

aktualizálnak klasszikus témákat. A színész és a báb együttes jelenléte mellett gyakran alkalmaznak animációs filmet és más frappáns kifejezőeszközöket. A legutóbbi időben politikai tevékenységük az állatvédelem felé terelődött. A 2016 decemberében bemutatott *Olifantország*¹⁷ például a veszélyeztetett afrikai elefántok védelmében emel szót.

Budapesten 1965 januárjában jártak először afrikai bábjátékosok. A Kairói Állami Bábszínház mutatott be egy vegyes marionettműsort, benne a *Shehad el din szamara* című népmese-feldolgozást. Negyvenhat évvel később, 2011-ben vendégszerepelt Budapesten a Handspring Company a *Woyzeck*kel, majd 2015-ben az *Übű és az igazságbizottsággal*.



A Handspring Társulat Barrydale-ben. Fotó: R'iaad Dollie

PUPPETRY IN AFRICA

Géza Balogh reviews the spring/summer 2017 issue of the American journal, *Puppetry International*, featuring puppetry in Africa. Andrew Periale, Editor-in-Chief of the magazine, begins with an apology: How could one possibly present the puppetry of the second largest continent with fifty-four independent states populated by over a billion people speaking well over 1000 languages in 50 pages? The journal starts by presenting four regions and showing some of their differences. First, Elisabeth den Otter, in her article, *The Secret Comes Forth: The Depiction of Animals in Bozo and Bamanan Puppetry in Mali*, guides along the reader along the cultures of the Niger River. Heather Jeanne Denyer introduces us to Les grandes personnes of Boromo in Burkina Faso in her article titled *My Visit with the African Giants*. Jane Taylor's essay, *Subjects and Objects: The Aesthetics and Prosthetics of Puppetry Arts in the Western Cape, South Africa*, introduces us to the Handspring Puppet Company, the most well-known ensemble on the continent. This article features two of their outstanding performances, *War Horse*, a co-production with the National Theater in London, and *Olifantland*, a production from December 2016. Saskia Janse, a Dutch writer and director of the Speeltheater Holland Studio, gives an account of the Dutch/South African collaboration, *Red Earth Revisited*, a production in Cape Town. Robert Binion's article covers a workshop in Uganda and summarizes: *What We Bring to Puppet Workshops in the Developing World and What We Take With Us*. Finally, Nancy Staub introduces us to the collection of African puppets housed at the Center for Puppetry Arts in Atlanta.

17 Olifantland. Az olifantok A Gyűrűk Urában is szereplő, elefántszerű lények. A középkorban így nevezték az agyarukért vadászott elefántokat.



Karel Makonj-portré. Fotó: Michal Dřtina



Karel Makonj a 70. születésnapj ünnepségén 2017 decemberében



A Száll a bábos fészke-re-fesztivál előadásai után (Balogh Géza, Miloslav Klíma és Virág Jenő társaságában), Prága, 2011



A Skupova Plzeň-fesztivál sátrában V. Predmerskývel. Plzeň, 2010

* Karel Makonj 1970-ben fejezte be tanulmányait a prágai Művészeti Akadémia bábrendező-dramaturg szakán. Még tanulmányai közben hozta létre a Vezetett Színház elnevezésű intézményt, amelyet két évvel később politikai okokból betiltottak. Tanulmányai befejeztével dolgozott Liberecban, a prágai Központi Bábszínházban, Kladnóban, Plzeňben. 1981-ben eltöltötték a színházi pályáról, kilenc évig terapeutaként dolgozott egy pszichiátriai klinikán. A rendszerváltás után a Divadlo Minor igazgatója lett. 1976-tól tanított a Művészeti Akadémia Színház főtanszakán, 2009-től haláláig egyetemi tanár. Folyóiratunk rendszeresen közölte írásait.

Nina Malíková

A SZÍNHÁZCSINÁLÓ, AKI MEGELŐZTE KORÁT

KAREL MAKONJ (1947. DECEMBER 9. – 2018. JANUÁR 2.)

Karel Makonj diákéveitől kezdve eleven szemmel látta a valóságot és annak színházi tükröződését. Az 1960-as évek cseh bábszínházának „enfant terrible”-jeként habozás nélkül állított színpadra olyan szerzőket, akik az abszurditás, az egzisztencializmus és a „fekete groteszk” fogalmaihoz kapcsolódtak: Albert Camus-t és Michel de Ghelderodeot. A *Félreértés (Nedorozumění)* és a *Hopp, signor (Hop, signore)* című előadásokban a darabválasztás és a témafeldolgozás tekintetében is pontosan ráértett a korra. Aztán persze a vigasztalan valóságot láttató valamennyi kísérlete elnyerte „méltó büntetését”. A Vezetett Színház (Vedené divadlo)¹, ahol valóra váltotta a színházzal kapcsolatos elképzeléseit és álmait, adminisztratív beavatkozás áldozatává vált. További, a mozgalmas nyolcvanas években született színházi munkái – például a plzeňi Alfa Gyermekszínházban (Divadlo dětí Alfa) a Blue Effect² együttes közreműködésével színre vitt *Szerencsehozó gomb (Knoflík pro štěstí)* – vita tárgyai voltak, értetlenség fogadta őket, csendben betiltották az előadásait –, melyeket azonban a nézők rendkívüli érdeklődése kísért: megérezték ugyanis, hogy a bábszínház világában valami újszerű történik. A színész és a báb közös szereplésén alapuló színházzal kapcsolatos elképzeléseit csak a Minor Színházban³ valósíthatta meg, melyet 1990 és 1998 között ő irányított, s ahol az ifjú és felnőtt korú közönséget merész darabokkal szólította meg – és ezáltal sok tekintetben lazán kötődött mindahhoz, amit a Vezetett Színház képviselt.

Makonj alkotói munkásságán vörös fonalként vունul végig a tágan értelmezett groteszk játék íránti

vonzalma, valamint az, hogy a bábót a 19. századi romantikusok elképzeléseinek és eszményeinek tükrében látja. Saját alkotásain kívül, amelyek megvalósult formájukban nem mindig feleltek meg eredeti elképzeléseinek – ez a színház látomásos alkotóinak sorsa: álmaik egy konkrét és eleven organizmusban, mint amilyen a színház, nem egykönnyen válnak anyagi valósággá –, Karel Makonj gondosan tanulmányozta a modern színházelméletet, és jelentős részt vállalt a bábszínház korszerű elméletének kialakításában. Pontosabban fogalmazva a színész és a báb színházáról beszélhetünk, melyben az animátor és a báb partnersége helyett e színházi kapcsolat újszerű kifejeződése kerül előtérbe. A színészetnek a báb és a térben elhelyezkedő objektum iránti viszonyával kapcsolatos eszme-futtatásait már diákkora óta rendszeresen publikálta a Divadlo című folyóiratban, később pedig több sorozatban adta közre a Loutkářban: ezek az írások Csehországban mindmáig a bábművészet elméletének „aranyalapjához” tartoznak. Gondolatai továbbfejlesztését és közreadását a prágai Színházművészeti Akadémia Bábművészeti Tanszékén kifejtett pedagógiai tevékenységének keretében is folytatta.

A cseh színház és a cseh bábszínház világában kevés emberről mondható el, hogy megelőzte korát. De ha megvonnjuk Karel Makonj munkásságának mérlegét, akkor nem csupán az tudatosíthatja ezt a tényt, aki láthatta az előadásait, hanem az is, aki ismét beleolvast a tanulmányaiba. (2018. január 4.)

Fordította és a jegyzeteket írta: G. Kovács László

- 1 A szóban forgó kísérleti színház 1969 és 1972 között működött, s Karel Makonj volt a meghatározó egyénisége. A rövid életű alkotóműhelyben a bábszínház eszközeivel a felnőtteket igyekeztek megszólítani, tudatosan törekedve arra, hogy a színház a társadalmi élet kérdéseire is reflektáljon és új kifejezőeszközöket alkalmazzon.
- 2 A cseh rockzene történetének egyik legfontosabb zenekara, amely 1968-tól 1990-ig, illetve 2004 és 2016 között működött. Munkásságára a blues, a jazz és a népzene is befolyást gyakorolt, s erősen kötődik a progresszív rock törekvéseihez.
- 3 A Divadlo Minor Központi Bábszínház (Ústřední loutkové divadlo) néven 1950-ben jött létre, jelenlegi nevét 1991-ben kapta. „Családi színházként” működik, előadásaisával elsősorban a gyerekkorú közönséget szolgálja.

ARCANUM DIGITALIS
TUDOMÁNYTÁR



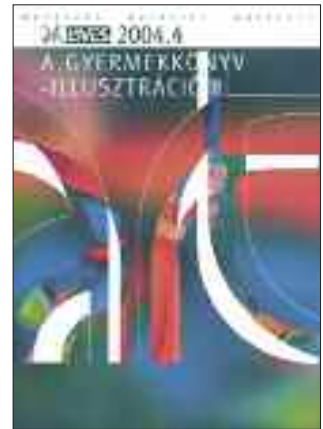
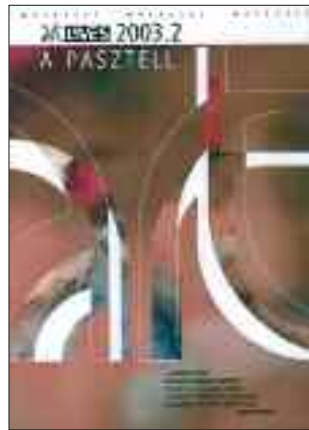
ART LIVES

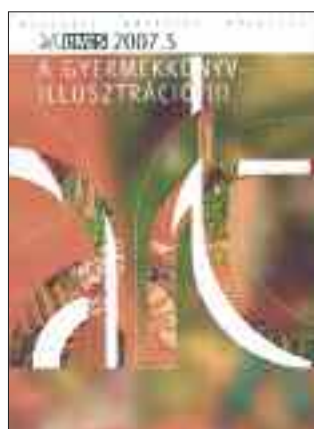
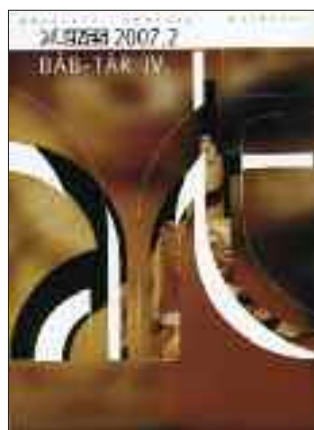
Art Lives 1992–2015



DVD

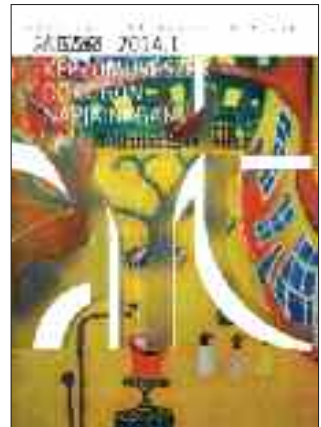
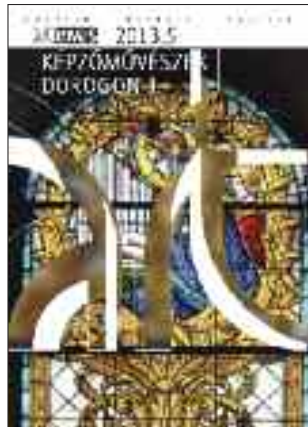
KERESHETŐ HASONMÁS

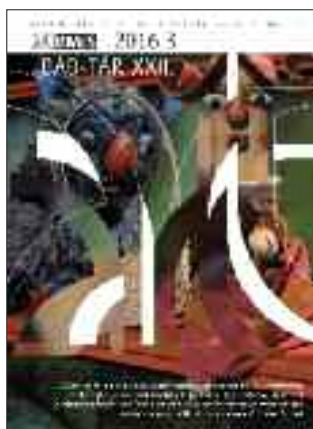


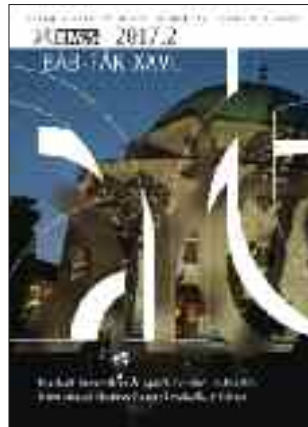
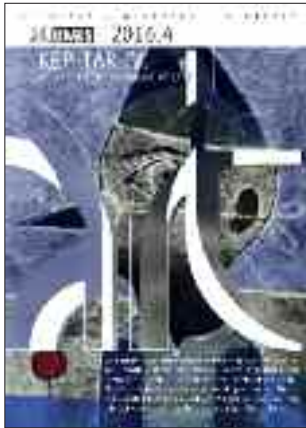


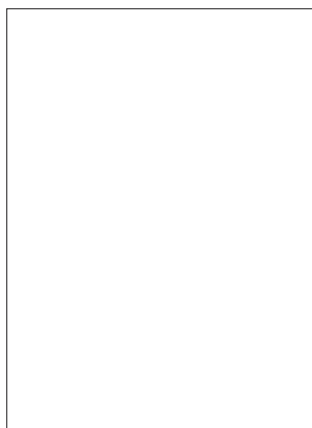
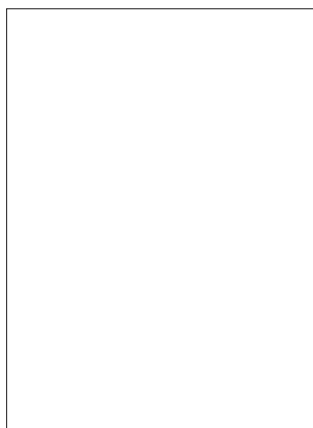
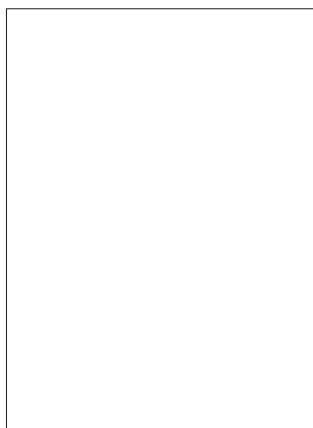
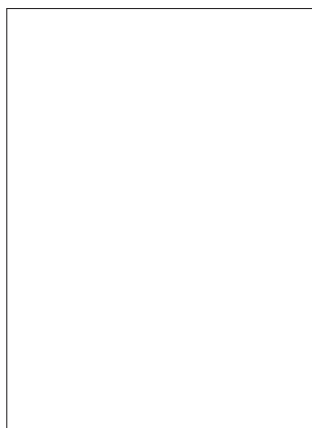
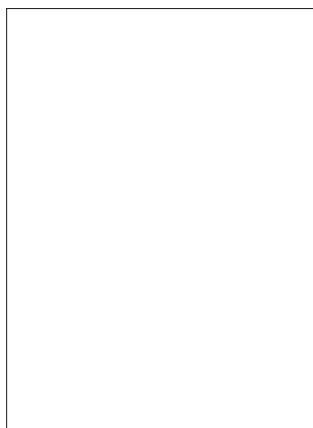
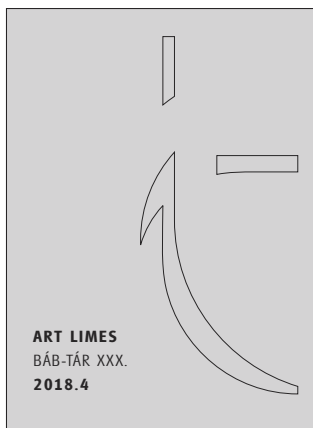
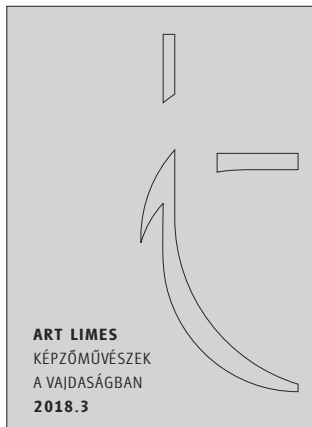
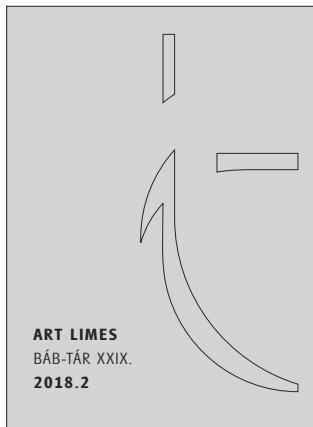
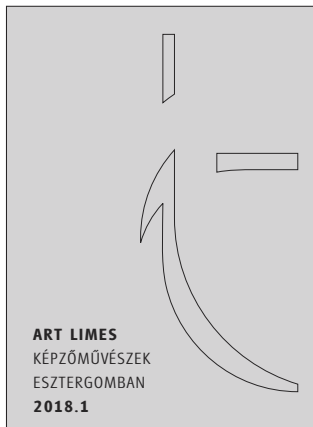


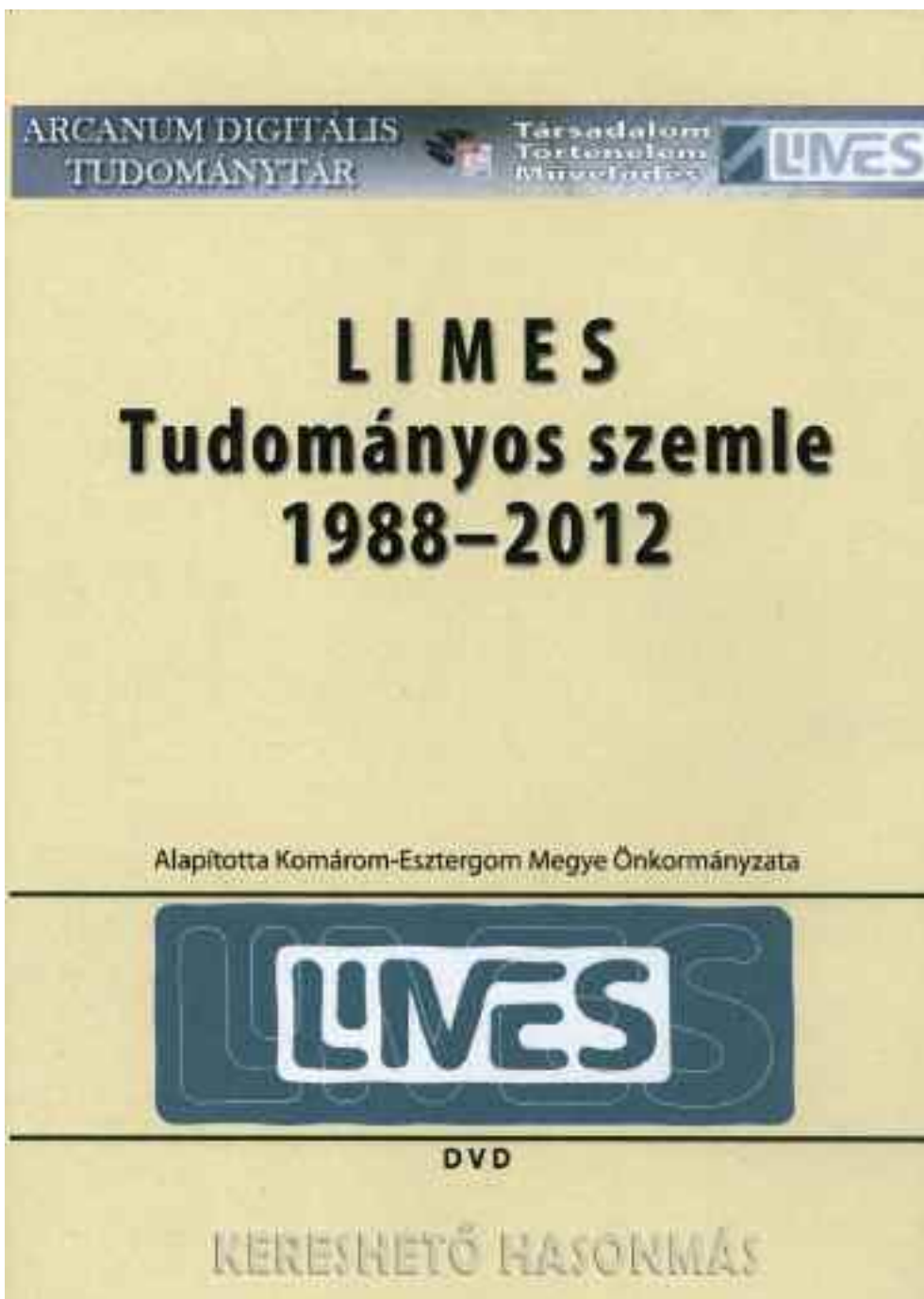












Megjelent DVD-n az Arcanum-Adatbázis Kft. kiadásában a LIMES tudományos-történelmi szemle valamennyi száma (25 évfolyam, 95 szám, 14 000 oldal.) További információk a kiadó honlapján

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 – Fémszobrá szok Tatabányán	850 Ft
2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.	850 Ft
2010/1. szám – BÁB-TÁR X.	850 Ft
2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.	850 Ft
2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX.	
A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	850 Ft
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	1.000 Ft
2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	1.000 Ft
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	1.000 Ft
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	1.000 Ft
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	1.000 Ft
2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.	1.000 Ft
2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.	1.000 Ft
2013/5. szám – Képzőművészek Dorogon I.	1.000 Ft

2014/1. szám – Képzőművészek Dorogon napjainkban	1.000 Ft
2014/2. szám – BÁB-TÁR XVII.	1.000 Ft
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
2017/1. szám – BÁB-TÁR XXV.	1.000 Ft
2017/2. szám – BÁB-TÁR XXVI.	1.000 Ft
2017/3. szám – BÁB-TÁR XXVII.	1.000 Ft
2017/4. szám – KÉP-TÁR V. – I. rész	1.000 Ft
2017/5. szám – KÉP-TÁR V. – II. rész	1.000 Ft
2017/6. szám – BÁB-TÁR XXVIII.	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, Kós Károly u. 3. fsz. 3.

E-mail: viragjeno46@gmail.com

Honlapjaink: www.artlimes.hu; www.limesfolyoirat.hu

ART LIVES ART LIVES KÖZVÉSZETI FOLYÓIRAT
KÖZTÉR + KÖZTÉR + ILLUSZTRÁCIÓ
JOURNAL OF FUNCTION AND ART

Home | Közvetlen | Közvetlen | Közvetlen | Galéria | Újra | Közvetlen

Amikor az ördög még alszik

Események
JÚNIUS

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

Húszedik alkalommal rendezték meg a Szegedi Szépművészeti Művészeti Fesztivált
„A Szegedi Szépművészeti Művészeti Fesztivál a magyarországi művészeti élet egyik legjelentősebb eseménye. A rendezvény célja a szépművészet népszerűsítése és a közönség felkeltése a művészet iránti érdeklődés iránt.”

2016. június 10. **Tejút**

Amikor Nyergesújfalun...
ELENYÉL...
VÉGIKAI ÖR...
JÉK és nyerges...

Alkalom