BÁBJÁTÉKOS OKTATÁS

BÁBTÖRTÉNETI KALANDOZÁSOK

BÁBTÖRTÉNETI KALANDOZÁSOK

MÚZSÁK KÖZMŰVELŐDÉSI KIADÓ

Válogatta és szerkesztette
TARBAY EDE

Sorozatszerkesztő
HÍVES LÁSZLÓ

Lektorálta
GERA ISTVÁNNÉ

Sorozati borítóterv
KECSKEMÉTI KÁLMÁN

Készült az Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete gondozásában

ISBN 963 564 239 3
ISSN 0134–1995

Múzsák Közművelődési Kiadó
Felelős kiadó: Nemes Iván igazgató
Készült a Múzsák Közművelődési Kiadó nyomdájában
Műszaki vezető: Horváth László
Budapest 1990/10.995
Műszaki szerkesztő: Bogyó László
Megjelent 18,23 A/5 ív terjedelemben

Előszó

Ez a bábtörténeti szöveggyűjtemény sajnálatos módon hiányos. Ennek oka az, hogy egy kitűnő kezdeményezés váratlanul abbamaradt, amikor a Művelt Népnél, majd a Gondolat Könyvkiadónál megjelentetett Bábszínpad sorozat 1967-ben megszűnt. (Éppen az utolsó, 37. számban olvashattuk Pór Anna *Ismeretlen bábszínművek a XIX. század elejéről* című tanulmányát, amely a néhány évvel ezelőtt megjelent *Bábesztétikai szöveggyűjtemény* egyik darabja.) Ezért hiányzik a román, jugoszláv, bolgár, lengyel bábjátszás története, s ez az oka annak is, hogy a közölt tanulmányok — mint azt a bibliográfiai adatokból is látni — csak az ötvenes évek közepéig-végéig foglalkoznak a témákkal, így a tegnapi és mai kép teljesen ismeretlen.

Így is talán jelentős ez a vállalkozás, a bábtörténeti szöveggyűjtemény közreadása, hiszen ma már elérhetetlen anyagok kapnak benne helyet, köztük — nagy terjedelemben, de a teljesség igénye nélkül —, Hlaváts Elinor *Német bábjátékosaink* című könyve, mely gyakran szerepel forrásmunkaként, de ma már könyvtárainknak is csak egyikében-másikában található meg.

E gyűjtemény írásainak szövegén nem változtattunk, mindössze néhány szót korrigáltunk a mai szóhasználatnak megfelelően, de egyetlen mondatot sem hagytunk el, hiszen minden írás egyben kortörténeti dokumentum is. Így például Menzel Jánosné, aki zárómondataiban — „öröm az is, ha egy-egy bábjátékos ellátogathat Prágába" — olyasmit fogalmaz meg — ö-

römmel — és kívánságot —érthető türelmetlenséggel —, amit mi már — szerencsére — két évtizeddel ezelőtt meghaladtunk.

Ezt a szöveggyűjteményt az összeállítója kiindulópontnak tekinti, tekintsék tehát az olvasók is annak. Bizakodó alapja lehet egy majdan megírandó, elsősorban napjainkra figyelő bábtörténetnek, Székely György *Bábuk és árnyak* kötete folytatásának, de tekinthetik olyan hézagpótló munkának is, ami még sürgetőbbé teszi Henryk Jurkowski háromkötetes, a világ bábművészetét és annak történetét feltérképező könyvének fordítását, kiadását.

Tarbay Ede

NÉMETH ANTAL

Kelet bábjáték-művészete

Értelmetlen és meddő kísérlet lenne a bábjáték eredetét ennek vagy annak a népnek az alkotó képzeletével hozni kapcsolatba. Nem egyetlen zárt kultúra teremtette meg, hívta életre a bábjáték művészetét, ahonnan azután szerteáradva a világba, más népeknél is befogadásra, átvételre, továbbművelésre talált, hanem egymástól függetlenül, azonos lelki funkciók eredményeképpen, rokon ösztönszükségletek kielégítése céljából született meg. Mégis kétségtelen: a bábjáték őshazája Keleten van, és ha nem is állítjuk, hogy ez az őshaza India vagy Kína, vagy az indonéziai szigetek világa, Ázsia népeinek bábjátéka e különös művészet utolérhetetlen és talán legtökéletesebb megnyilatkozása. Kelet bábjáték-művészetének tanulmányozása elsőrendű feladat, és kimeríthetetlen tanulságokkal már nemcsak e művészet elméleti és gyakorlati tanulmányozói, de a néprajztudomány és népművészetek kutatói számára is.

India

A hinduk ősidők óta ismerik a bábjátékot, és *puttali*nak vagy *puttalikú*nak nevezik. Számtalan nyomát találjuk meséikben, mítoszaikban annak, hogy kivételes szerep jutott a bábjátéknak az ind fantáziavilágban. Korán rájöttek arra, hogyan kell mechanizmus útján mozgathatóvá tenni a bábukat. Nagy mesegyűjteményükben, a *Kathásaritságará*ban[1] mesélik, hogy Kalingasena hercegkisasszony egyszer egy kosár mechanikus fabábut kapott ajándékba. A bábukon gomb volt, amit ha megérintettek, az egyik bábu felszállt a levegőbe, és parancsra visszatért, a másik táncolt, a harmadik pedig beszélt. Kalingasenának olyan nagy örömet okoztak a bábuk, hogy még enni is elfelejtett. Jellemző az ind bábjáték-kultuszra az az adat is, melyet a *Kámaszutra* említ, és amely egy társasjátékra vonatkozik, amit a „bábu utánzásának" neveztek. Ez a kommentátor szerint abból állt,

hogy a játszók hangban és mozgásban a bábut utánozták. Ez a játék különösen a kelet-indiai Videha fővárosában, Mithilában volt kedvelt szórakozás. A színpadon is szerepeltek fapálcika segítségével bábjátékos által mozgatott bábuk. Ilyen fapálcikákkal megerősített fabábukról emlékezik meg a *Mahábhárata*. Egy X. századból származó adat szerint ekkor a bábjátékost *sutradhárá*nak nevezik, és így hívják a mai napig is Indiában, ahol a századfordulóig majdnem kizárólag a bábjáték volt az egyetlen dramatikus szórakozása a nagy tömegeknek. Pischel elmélete szerint az ind színjátszás és a drámairodalom is a bábjátéknak köszöni eredetét, amelyre analógia a jávai *wayang wong* és — mint majd látni fogjuk — Japán színjátszása.

A *Mahábhárata* említést tesz a *puttali*ról, azaz bábjátékról, összehasonlítva a pálcikákkal megerősített bábut az emberrel, akinek nincs szabad akarata, és az istenség hatalmában van. Ő ad neki örömet és bánatot, szeretetet és gyűlöletet, s ahogy a helyesen összeállított fabábuk idegen akarat szerint mozgatják tagjaikat, ugyanúgy cselekednek a teremtmények is. Ez a költői hasonlat nemcsak a hindu ember világnézetét világítja meg, hanem azt is elárulja, hogy miért érzi az ember-színjátszásnál igazabb, mélyebb művészi kifejezési formának a bábjátékot.

Kína

Ázsia másik hatalmas kultúrája, a *kínai*, több mint négyezer éves történelme folyamán mindig elsőrendű fontosságot tulajdonított a bábjáték művészetének.

A Csou-dinasztia (1122—1249) egyik uralkodójával kapcsolatban olvashatunk először a bábjátékról. Lie-ce[2] filozófus iratai egyikében található a feljegyzés, amely szerint a Csou-dinasztiabeli Mu fejedelem előtt az i. e. X. században egy vándorbábjátékos, Jen-si bábelőadást rendezett. Az alakok olyan elbűvölő életszerűséggel mozogtak, hogy amikor az egyik bábu szemtelenül — helyesebben: mozgó szemekkel — a háremhölgyekre kacsingatott, Mu a bábut ki akarta végeztetni, és csak nehezen lehetett meggyőzni arról, hogy élettelen lényről van szó. Eduard *Erkes*, a kínai színházkultúra kiváló ismerője abból a tényből, hogy vándorművész bábprodukciójáról tud a kínai hagyomány, továbbá bizonyos etimológiai meggondolások alapján arra a következtetésre jut, hogy a bábjáték Kínában idegen eredetű.

Az ókori kínai ember hite szerint minden emberi ténykedés rejtélyes módon összefügg a természeten túli ismeretlen erőkkel: egy emberszerű lény megalkotása és életre keltése varázslat. Nem játék, hanem veszélyes, kockázatos, mágikus cselekedet, melynek csupán a vallás által meghatározott, ritka, ünnepi, szigorúan körülhatárolt keretek közt van helye. Nem véletlen tehát, hogy a régi Kínában a gyászszertartás fontos funkciói közé tartozik a bábué: a halottal együtt mozgatható fa- vagy szalmabábukat helyeznek a sírba, valószínűleg az eredetileg élő áldozatok pótlásaként. Később a gyászünnepeken bábuk mutatják be az elhunyt életének történetét.

Veszélyes, kockázatos, félelmes dolog tehát a legújabb korig felbukkanó kínai felfogás szerint az élő ember utánzása és életre keltése. Amikor Karl *Hagemann,*[3] jeles színházi szakember századunk elején beutazta a világot, hogy az idegen színházkultúrákat tanulmányozza, Kínában nem talál plasztikus bábelőadásra, és a háromdimenziós bábjáték kiveszését a nagyvárosokban azzal magyarázza, hogy népi babona szerint a fekete mágia könnyen visszaélhet az ilyen bábuval. Ugyanis vérrel behintve éjjelente démonokká változnak, és árthatnak az embereknek.

Ugyanaz az ok, amely hosszú időre meggátolja a bábunak teátrális jellegű felhasználását, hívja életre a jellegzetesen kínai bábjátékformát, az *árnyjátékot.*

Az árnyjáték, kínai nyelven *jing-hszi,* a reánk maradt hagyomány tanúsága szerint, eredetiben rokon jellegű tevékenység a halott szellemének megidézésével. Eredetileg tehát ez is mágikus cselekmény, és csak később lesz magasrendű művészi szórakozássá, amely hűen fejezi ki Kína népének kifinomult esztétikai érzékét. A *Tu-sucsi-cseng* című nagy kínai enciklopédia Tan-sou-nak egy i. e. XI. századbeli munkája alapján — az európai bábtörténetek és újságcikkek kiszínezett szövegvariánsaival szemben — szó szerint a következőket mondja: „Amidőn a Han családból való Vu császár felesége, Li meghalt, a császár szakadatlanul az elhunytra gondolt. Ekkor akadt egy Csi-ből (Santung) való ember, név szerint San-Veng, aki értett a szellemidézéshez. Kifeszített egy lámpákkal és gyertyákkal megvilágított függönyt, a császár a másik függöny mögött ült, és megpillatotta feleségének hű képmását. Azóta van az utókornak árnyjátéka. Csupán a Vu-ti után következő időkben nem hallottunk róla. Először a Szung-dinasztiából származó Zsencung császár idejében (1023—1065) találhatók a vásári mutatványosok között a Három királyság történetét elbeszélő énekmondók (rapszodószok), akik a kor stílusában mintázott árnyfigurák-

kal illusztrálták történeteiket. Ez a kezdete a Három királyság, Su, Vej és Vu harcosai napjainkig fennmaradt képeinek."

A Kínában ma is élő hagyomány a fabábok keletkezését is a Han-dinasztia korába helyezi. Ennek históriája, amelyet Max von *Boehn*[4] is megemlít, szerintünk egyáltalában nem bizonyítja a fabábok ekkori *keletkezését*, inkább egy *már létező bábkultúra* mechanikai eredményeinek ravasz alkalmazását. E hagyomány szerint a dinasztia alapítóját, Liu Pangot egy Mao-Tun nevű tábornok körülzárta Ping városában. A várost ostromló hadsereg nagy fölényben volt, a városban éhínség kezdődött, a katonák zúgolódni kezdtek, és a császár helyzete már-már reménytelenné vált. A császár eszes és ravasz tanácsosa, Kao-tzu, tudva, hogy Mao-Tun tábornokkal együtt van felesége is, aki híres volt bátorságáról — de féltékenységéről is —, gyönyörű nőket ábrázoló bábokat készíttetett, amelyek járni és táncolni is tudtak. Kao-tzu a várfalakra szállíttatta ezeket a bábukat. Amikor a tábornok felesége meglátta őket, úgy gondolta, hogyha ezek a gyönyörű asszonyok fogságba kerülnek, férje feltétlenül ágyasaivá tenné őket, rávette tehát a katonaságot a visszavonulásra. Liu Pang Kao-tzu-t miniszterré nevezte ki,[5] a bábok pedig egy csapásra az érdeklődés középpontjába kerültek.

A kínai bábjáték fénykorát a Tang-dinasztia 617-től 907-ig terjedő uralma alatt éli. A Tang-korszak kezdetén, a VII. században Kína népe „oly szenvedélyesen hódolt a bábjátéknak, hogy az államnak kellett közbelépnie" *(Erkes)*. Ez a „közbelépés" elsősorban a költségek korlátozására irányult, mert a háromdimenziós bábok öltöztetésére vagyonokat költöttek. Szemben az emberszínház legújabb korig díszlettelen, semleges térhatású dobogószínpadával, a bábszínház díszletekkel is akart hatni. A díszletváltozás meggyorsítása céljából találták fel kínai bábjáték-rendezők a forgószínpadot — hogy pontosan mikor, az még felderítetlen. A forgószínpad később, 1760 táján átkerül a japán kabuki-színpadra, és ott él tovább, amikor a kínai bábszínház-művészet már hanyatlásnak indul. Japánban ismerik meg nyugati színházi emberek, és ötletét átplántálják Európába, ahol először 1898-ban Münchenben alkalmazzák. Ha manapság a forgószínpad díszletváltozásának gyorsaságát vagy dinamikus alkalmazásának egy-egy frappáns hatását élvezzük, gondoljunk arra, hogy ez a kínai bábszínházak rendezőinek leleményét dicséri.

A Tang-korszak kínai bábjáték-művészete az árnyjáték mellett már ismerte a plasztikus bábuk több típusát is. Így a zsákbábut, a felülről zsinórral mozgatott marionett típust és a jávaihoz hasonló pálcás bábokat,

de ismerte az óriásbábukat, amelyek a monte-carlói és nizzai karneválok mechanikus óriásalakjainak voltak távol-keleti testvérei — és a vízibábokat is, amelyekről nem maradt fenn, hogy miképpen építették, és hogyan játszottak velük.[6]

A Tang-korszakban tehát mind az árnyalakokból, mind pedig a plasztikus bábokból már elszállt a vallásos—mágikus tartalom. A bábjáték csakhamar kedvelt népszórakozás lett.

Az *árnyjáték* első jelentkezésétől kezdve máig, a történelmi események minden változandósága mellett mindig igen kedvelt s fejlett művészete volt Kína népének, és ma is az. A bőrfigurák helyébe áttetsző műanyag bábok léptek, de kivitelük művészi szempontból az évezredes hagyományt őrzi. A háromdimenziós bábszínház azonban az emberszínház Jüan-kori (1280—1368) felvirágzása miatt fokozatosan háttérbe szorult. Nem járt önálló utakon, szükségszerűen el kellett sorvadnia, és csak a bábjáték leggyszerűbb alakja, a zsákbábuval bemutatott vásári játék őrizte az évezredes kínai bábjátékos tradíciókat Kína világtörténelmi jelentőségű nagy átalakulásáig.

Egy esztendővel ezelőtt Kínában járt csehszlovák kulturális küldöttség egyik tagja, Jiri *Filipi* cikket írt a kínai bábjáték mai helyzetéről. Információja szerint Kína egész hatalmas területén működnek elszórtan bábszínházak, amelyek különböznek egymástól mind a bábok elkészítését, mind pedig a játék módszerét illetően. Pontos számukat nem ismerik. Az új kínai bábszínházakban főleg népi mondák, mesék, történelmi regék és rövidített regények szerepelnek a műsoron. A forma inkább epikus, mint drámai.

Filipi tájékoztatása szerint a kínai bábszínház mai tematikával is foglalkozik. Obrazcov kínai látogatása adott ösztönzést ahhoz, hogy a pekingi Ifjúsági Művész Színház mellett bábjátékos részleg alakuljon, amely a jövendő Kínai Központi Bábszínház alapja. Az együttes magvát Liao-hszi tartomány bábjátékos együttese alkotja, amely működése alatt bemutatott néhány szovjet és eredeti kínai bábdarabot. Ennek a pekingi együttesnek és a hozzá hasonló sanghájí Gyermekszínház bábjátékos részlegének a feladata az eddigi dramaturgiai anyag revideálása és az új kínai bábszínház kialakítása, amely a gazdag hagyományokból indul ki, de az eddigi bábszínháztól eltérően a gyermekközönséghez szól.

Japán

A japán bábjáték-művészet lényegesen fiatalabb, mint a kínai. Amikor Narába, a japán birodalom középkori fővárosába a VII. és VIII. században ugyanúgy áramlik a közép-ázsiai ősi kultúra, mint az antik Rómába a görög és az egyiptomi, a buddhista papok hozzák magukkal Kínából a bábjátékot. A boncok által produkált művészet, a *kairai* szétbogozhatatlan, kedves szövedéke volt a táncnak, a népi paraszti és komikus teátrális szokásoknak. E mutatványok közé tartozott a bábu életre keltése is. Körülbelül négyszáz évig tart, amíg a bábmozgató kóklerek mutatványaiból az Asikaga-család uralkodása alatt kialakul az egyre magasabb művészi színvonalra emelkedő bábjáték-kultúra. A nép így nevezte a bábjátékost: „olyan ember, aki meg tudja eleveníteni a fát". A fejlődő készség és képesség már a polgárháború dalokban dicsőített hősies cselekedeteit is életre keltette bábok segítségével, csakúgy, mint ahogy Kínában a rapszodoszok bábokkal és árnyalakokkal illusztrálták hősi énekeiket. Később a hősi témakör a közönség érdeklődése következtében kibővült. Ono-no-Otcu költőnő, a sogun udvarhölgye megírta Dzsorurinak, a kegyencnőnek a szerelmeit. Olyan sikerük volt ezeknek a roppant szentimentális énekeknek, hogy attól kezdve dzsorurinak nevezték a lírai énekeket. Ezt a dalt a XIV. századtól kezdve mindig samizén, egy háromhúros gitárféle hangszer kísérte, amely azóta is a japán bábelőadás jellegzetes hangszere maradt.

A világi színjátszást Japánban a zseniális színésznő, O-Kuni teremtette meg 1603 után. Első formája az operettre, a varietére és az orfeumra emlékeztetett, és különös keveréke volt népi hagyományoknak és friss sikamlósságoknak, amiért is *kabuki* (sikamlós értelmű szó) lett a neve. A kabuki belső megújítása csak a XVII. század utolsó évtizedeiben következett be, amikor Szakata Tozsuró színész felállította a szerepköröket, és egyrészt az ősi vallásos jellegű álarcos táncdráma, a *no* hagyományaival, másrészt a *bábjátékkal* oltotta be és tette nemessé a kabuki művészetét. Szakata Tozsuró átvette a bábszínház csaknem teljes repertoárját és bizonyos mértékig a bábuk játékstílusát is, és így született meg — a világon egyedülálló módon — a japán klasszikus drámai színjátszás. *Mert a japán bábjáték a XVI. század végén már rendkívül fejlett volt.*

Ha a japán bábjátékról, bábszínházról beszélünk, nem szabad a mi marionett, technikára gondolnunk. Ismeri ugyan a japán bábkultúra is a zsinórral felülről mozgatott bábokat. Ezt *Ito-Ajacuri*nak vagy *Ajacuri Ningjó*nak hívják, ami zsinóron vezetett bábut jelent. Különösen a Juki-csa-

lád volt tökéletes ebben a műfajban régi időtől fogva, azonban Japánban nem tudott gyökeret verni.

A jellegzetes japán bábszínház mind a mozgatási technikát, mind a bábuk játékstílusát illetően egyedülálló az egész világon. A teátrális művészetnek ezt a csodáját *bunraku*nak hívják. (bun = irodalom, raku = szórakozás). És az egyetlen színházat Oszakában, ahol ez a különös és csodálatos művészet látható, Bunraku-zanak, vagyis az Irodalmi szórakozás házának nevezik.

A japán darabok $^1/_2$—$^3/_4$ ember nagyságú testvázakból alakulnak a játszott darab egyéni bábhőseivé. A vázra előadásonként illesztik fel a darab egy-egy szerepéhez szükséges fejet.

A bábfej szoros rokonságot tart az ősi dramatikus szent táncokat előadó *no*-játékosok maszkjainak stílusával. Azonban nemcsak a maszkot kötik évszázados stilizálási szabályok, de a hajviselet is kor, nem és rang szerint nyer pontos kidolgozást. A fej nagyságát is ősi hagyomány szabályozza. Az előkelőbbek fejei például a test méreteihez viszonyítva kisebbek, mint az egyszerű emberek fejei.

A bábfejek és kosztümök hagyománya több száz éves; 1926-ig a régi, történelmi ritkaságszámba menő bábokon mutatta be páratlan művészetét a *ningjo-cukai*. Ekkor azonban a régi, több mint 200 éves *Bunkaru-za*, a megbecsülhetetlen értékű bábukkal együtt tűzvész áldozata lett. A szépségükben és titokzatos varázsukban pótolhatatlan bábokat újra elkészítették. A bábuk kosztümjei az oszakai Bunraku-za előadásainak egyik nagy művészi élménye. A jelmezek: bábokra méretezett színházi kosztümök, a hagyományos és szigorúan előírt színű, szabásvonalú, mintázatú egykori ruhadarabok kisebb másai, amelyekbe úgy öltöztetik be a bábot, mint ahogy a színész öltözik egy-egy história dráma kosztümös szerepéhez.

A japán bábszínpad egyedülálló sajátossága a mód, ahogyan ezek a bábmonstrumok életre keltik a régmúltat. A szöveget és a mozgatást a keleti ember páratlan és tökéletes stílusérzéke kezdettől fogva *különválasztotta*. Más személy recitál és énekel — mert a Bunraku-za előadásai közelebb állnak a secco-recitativókkal összekötött énekszámokból felépített régi operához, mint az európai értelemben vett drámához — és ismét mások mozgatják a szereplő bábokat. A bábok mozgása: koreográfikusan megkötött, stilizált, a zene ritmusával teljesen összhangban álló, drámaian kifejező. Ez a mozgatás a közönség szeme láttára történik. Egy-egy bábot

rendszerint három játékos mozgat, ritkábban kettő. A főmozgató bal kezével az üreges háton keresztül a fej játékát irányítja, jobb kezével pedig a báb jobbját mozgatja. A leggyakrabban fekete köpenyes és fekete fátyolcsuklyával letakart fejű második játékos jobb kezével segít a főmozgatónak a bábut vinni, bal kezével pedig a lábukat mozgatja. A harmadik játékos zsinórral a báb bal karját mozgatja.

Miután a függöny oldalra húzódott, egy feketén álcázott, személytelen lény cikornyás-ékítményes énekbeszédben közli a nézőkkel a cselekmény helyét és az egyéb tudnivalókat. A természetes beszéd a keleti bábok színházában ismeretlen.

A samizen-játékos egyre erősödő és gyorsuló hangokat ver ki hangszerén, hogy a közönség figyelmét a kezdésre és egy rendkívüli történésre hívja fel. Majd visszazökken az előadás ritmusába; az énekes egy művészi ékítménnyel elkezdi énekét, a bábu méltóságteljesen, kimérten, idegenül és szigorúan a samizen zenéjének ritmusára mozgatva, megjelenik a színpadon.

A színpad nem mély, de széles, paravánjának felső vonala körülbelül térdmagasságban van. Díszletei csaknem emberszínpadi méretűek és gazdagok, technikailag tökéletesek, formában és színben ugyanúgy hagyományosan megkötöttek, mint a bábok maszkjai vagy kosztümjei. Ezek előtt lebegnek és mozognak zenére a bábmozgatók életre keltő művészetének jóvoltából a dráma bábhősei. — A *ningjo-cukai*jal, a mozgatóval egyenrangú művész a szövegmondó, helyesebben a recitáló és éneklő előadóművész.

1680 táján egy színházi ember, név szerint Taketomo Gidaju, Oszakában bábjátékos iskolát alapított. Különösen a recitáció gazdagítására törekedett, s olyan énekbeli virtuozitásra tett szert, amely addig elérhetetlen volt. Azóta a dzsoruri éneket gidajunak nevezik. A *gidaju-katari* (gidajumondók, tehát: énekmondók) a nézőtér jobb sarkában ülnek egy pódiumon, közvetlenül a színpad mellett. Az énekes előtt egy szépen díszített lakk pulton áll a szövegkönyv. Mellette ül a zenész, aki samizen hangszerén kíséri. Ha csak két bábu van a színpadon, gyakran csak egy gidaju mondja, helyesebben recitálja és időnként énekli a szerepeket, miközben mind a női, mind pedig a férfi partikat, a szereplő nemét és életkorát a hangnak falzettszerű mesterséges felfokozásával vagy basszusba való elmélyítésével fejezi ki. Egy szem- és fültanú, *Marian Piper* tanúsága szerint, aki számos előadást nézett és hallgatott végig az oszakai Bunraku-

színházban, a gidaju-katari előadásának patétikusan felfokozott, érzéstől átfűtött, mimikával kísért, idegfelkorbácsoló intenzitása van. A drámai fokozásokat erős arcjátékkal, teljes, fájdalmas odaadással éri el a recitátor-énekes. Együtt sír és együtt nevet a bábuval, az emberi érzelmek egész skáláját a legfinomabb nüanszokig kifejezésre juttatja. Számunkra elképzelhetetlen hangokat kényszerít ki a torkából, verítékezve. Semmiféle nyugati zenével nem lehet összehasonlítani ezt a hangélményt. „Bámulunk — írja M. Piper —, elborzadunk, talán mosolygunk is, de csak addig, amíg a bábu elkezdi velünk éreztetni hatalmát. Lassanként megértjük, hogy a gidaju csaknem emberfölötti feladatot hajtott végre. Enyvből, papírból, anyagból, hajból való tömeget kellett életre ébresztenie, érzéseket önteni bele, hangot kölcsönözni, lelket adni neki!"

Azt kérdezhetné valaki, hogy nem zavarja-e az illúzió megszületését a bábmozgató látható jelenléte a *Bunraku-za* színpadán, amint ősi viseletben, a világos selyem *Kamisimo*ban a bábot mozgatja, és nem ő lesz-e a főszereplő a bábu mellett? Nem! — vallják egyhangúan azok, akik látták a tökéletes oszakai bábelőadásokat. A bábuk játékában annyi művészi valóság, bensőséges élet,drámaiság van, hogy a figyelmet teljesen magára vonja, és a bábuk titokzatosan életre kelő, emberszerű és mégsem emberi lénye mellett elhalványodik a mozgató néma munkája, amely teljesen feloldad a bábalak szolgálatában.

Burma

Kínától délre, Indiától keletre, Ázsia legkeletibb fekvésű félszigetén, Hátsó- vagy Utó-Indiában lakó különböző indokínai néptörzsek országai közül elsősorban Burma érdemel figyelmet a bábjáték művészete szempontjából. A bennszülöttek önmagukat *bijammá*nak nevezik; a bijammák kultúrája átmenetnek tekinthető az elő-indiai szanszkrit és a hátsó-indiai mongoloid kultúra között. Ez az átmeneti jelleg legpregnánsabban Burma színházi kultúrájában fejeződik ki. A teátrális jellegű szórakozásokat a burmaiak közös néven *pwé*nek nevezik. Az élő színészek előadásainak neve: zat-pwé. Nagy közkedveltségnek örvend Burmában e mellett a yekthwe-pwé, azaz a bábszínház.

Míg a *zat-pwé*, az emberszínház, eredetileg nem ismerte a színpadot, a *yek-twhe-pwé* — bár az előadott darabok anyaga azonos — különleges színpadot igényel. A burmai bábszínpad aránylag nagy, összecsukható, szétszerelhető, hordozható konstrukció. A bábmozgatási technikának meg-

felelően kétféle bábszínpad-típus ismeretes. A régebbi módszer szerint a bábokat vékony bambuszpálcák segítségével alulról mozgatják, mint jávai társaikat. Ezek a bábok fél méter magasak, textilből vagy vékony bőrből varrják, és fagyapottal tömik ki. Ebben az esetben a színpad padló nélküli, és burmai különlegessége, hogy mélysége csak néhány centiméter. A bábok egymás mellett lépnek fel. A mélység oly csekély, hogy ha egy bábnak az akció folyamán át kell mennie a szín másik oldalára, a bábmozgató lebuktatja a figurát, és a paraván alatt viszi át a másik oldalra, ahol ismét feldugja. A figurák összeállítása a színpadon relief-hatást ad, mely az egész cselekményt szimultán ábrázolja. Természetesen a színpadnak ezért igen hosszúnak kell lennie.

Az újabb bábjáték-módszer Burmában teljesen azonos az európai zsinóros marionettel. A bábokat fából faragják, és felülről vezetik drótok és zsinórok segítségével. De az ilyen bábukkal játszott daraboknál is aránytalanul hosszabb színpadot használnak, mint Európában, mert itt is előnyben részesítik a bábuk egymás mellé való csoportosítását az egymás mögé való elrendezéssel szemben. Ezeknél az előadásoknál a színpadon, a közönség felől nézve, a bal oldalon mindig trónus áll, és a jobb oldalon néhány ágacskával jelölt erdő. A közönség a bábelőadásoknál áll vagy a földön ül a színpad előtt. Vallási ünnepségeken a buddhista kolostorok közelében lévő szabad térségeken szoktak játszani, egyébként pedig ott, ahol elég tágas hely van. A kolostorok melletti előadásoknál gyakran egy-egy buddhista szerzetes is megjelenik, és a felvonásközi szüneteket felhasználja arra, hogy a hívőknek kötelességeikről beszéljen. Egyébként a felvonásközökben zene szól, vagy bűvészek és artisták produkálják magukat.

Sziám

A Burmától keletre elterülő ország lakói, elsősorban a thai néptörzshöz tartozó sziámiak, ismerik ugyan az európai marionetthez teljesen hasonló bábjátékot, amelyet thai nyelven *hun* névvel illetnek a bennszülöttek, de nem ez a jellegzetes erre a népre és országra. A „hun" bábjai a sziámi kisplasztikának és iparművészetnek valóságos remekei. A maszkok — mert a bábfejek is a színész-álarcokkal azonos módon, irreálisan stilizáltak — és az ékszerek ornamentikájának miniatűr finomsága páratlan.

Sziám bábjáték-művészete a *nang* révén vált világhírűvé. A nang — ez a thai-i szó „bő"-t jelent — az árnyjáték összefoglaló neve. Különböző méretű figurákat alkalmaznak az árnyjátékoknál. A legnagyobb méretű

árnyjátéknál, a *Nang Luang*nál a figurák, amelyek preparált bivalybőrből vannak kivágva, az életnagyságúnál valamivel nagyobbak. Mozgathatók, és úgy erősítik őket bambuszrudakra, hogy egy bábhordozó a vászon mögött elvihesse az árnyfigurákat. A vászon 18 méter hosszú és 2—3 méter magas. A kifeszített vászon mögött óriási nyílt tüzet raknak. A nézők a tűzzel ellentétes oldalon ülnek. Az árnyfigurák, amelyek az előadáson szerepelnek, a földön fekszenek rendbe rakva. Az árnyalakok hordozói a sötétben várnak egy megadott jelre, és akkor hirtelen megjelennek a vászon előtt. Az ő árnyékuk is hat, és graciózus mozgásuk az árnyjáték egyik integráns hatóelemét adja.

A sziámi teátrális művészetek — így az árnyjáték-előadások is — a tárgyukat csaknem kizárólag a *Ráma-kien* című hősi éposz gazdag anyagából merítik, amely az ind *Rámajana* sziámi változata. Az éposz verssorait egy külön szövegmondó ünnepélyesen éneklő hangon recitálja, és az árnyfigurák a cselekmény menete szerint jelennek meg és tűnnek el. Körülbelül *kétezer* különböző alakot és Ráma-kien-jelenetet ismer a sziámi nang, és ezt mind ősi, szigorúan betartott hagyomány szerint vágják ki a preparált bőrből. Mozgásuk művészien mesteri, és a részletek kidolgozásában az ornamentika remeklései.

Árnyelőadást leggyakrabban halotthamvasztás alkalmával rendeznek. A halotthamvasztással összefüggő mulatságok korlátozása az árnyszínházkultuszt is erősen háttérbe szorította.

A jellegzetesen sziámi *Nang Luang* mellett ismeretes még ebben a hátsóindiai országban a *Nang Thalung*, amely az árnyjátéknak egy másik válfaja. A Nang Thalung figurái hasonlítanak a jávai wayang bábokhoz. Fejüket, tagjaikat és esetleg szájukat is mozgatni tudják. A Nang Thalung esetében azok a színészek beszélnek, akik az árnyjáték-figurákat mozgatják.

Jáva

Távol-Kelet bábjáték-művészetének Európában legjobban ismert megnyilatkozása: a *wayang*. Bár ez a jávai szó annyit jelent, hogy „árnyék", e szó jelöli a szigetlakók más típusú bábjátékait, sőt élő személyek által előadott maszkos—dramatikus táncait és színházias jellegű mimikus—szöveges előadásait is. A jávai bábjátékok közt történelmileg kétségtelenül az *árnyjáték* a legrégibb. A wayang-témák itt is ind eredetűek, mint Sziám-

ban, de nem maga a művészet, amelynek előadásával kapcsolatos szavak, mint maga a „wayang" szó, azután *dalang* (bábmozgató mester), *kelir* (vászon, amire az árnyak vetődnek) — ősi jávai szavak.

A különböző wayang típusok közt van egy, amely *Serrurier* elmélete szerint még az árnyjátéknál is régibb: az a *wayang-beber*.

A wayang-beber nem bábjáték, hanem a különböző történeteket bemutató *képmutogatás* ősi jávai formája, amely már szinte teljesen kihalt. Századunk elején egy holland kutatónak (G. A. J. Hazen) még alkalma volt véletlenül egy *wayang-beber* előadást látni és hallani. A wayang-beber 7—8 többméteres vászontekercs, amelyre époszok és helyi ősi mondák összefüggő jelenetsorát festették valamikor. Ezt tekeri képtől képig a képmutogató, aki az előadás kellékeit és hivatását apjától, nagyapjától, őseitől örökölte. A képmagyarázó a verses szöveget emlékezetből recitálja, mint a görög rapszodószok valamikor az Iliászt vagy az Odüsszeiát.

A jávai bábjáték legrégibb formája a bivalybőr-figurákat mozgató *árnyjáték*, amelyet *bőr-wayang*nak, *wayang-lulang*nak neveznek, de az összefoglaló névnél gyakrabban használt elnevezések az árnyjáték két fő típusának a nevei: a *wayang-purva* és a *wayang-gedog*.

A wayang egyetlen magyar kutatója, *Gondosné Nagy Piroska* a kettő közötti különbségről és az előadás lefolyásáról, főként holland kutatók közlései alapján a következőket mondja: „A *wayang-purva* vallásos jellegű. A *wayang-gedog*nak a történetei már világiasabb színezetűek. Ezek az árnyjátékok azonban évszázadok folyamán a hozzájuk tapadó vallásos tisztelet és az «adat», a szokásokhoz való ragaszkodás révén megtartották ősi előadásmódjukat. Az előadás — mely rendszerint este kezdődik, és néha hajnalig is eltart — a következőképpen zajlik le: Az előadás helyén, minthogy rendszerint valamely fejedelem vagy főnemes rendezteti, a vendégek két helyiségben helyezkednek el. A nők a belső házban. A közbenső előcsarnokban történik a játék, az ez előtt levő fogadócsarnokban, mely nyitott verandához hasonló, a férfiak foglalnak helyet. A nők és a férfiak nézőterét elválasztó előcsarnok a bábjáték helye, a *peringgitan*. Itt állítják fel a színpadot. Ez a kifeszített vászonernyőből (kelir) áll. Az ernyő ember magasságú és meglehetősen széles, néha 5—6 méter is. Bambuszkeretre bőrszíjakkal és fémgyűrűkkel egészen simára feszítik ki. Az állvány előtt foglal helyet a *dalang*, a bábjátékos mester. Keze ügyében jobbról és balról frissen kivágott pisangtörzsek vannak, ezekbe szúrja pálcikájuknál a figurákat, nagyság szerint, a legnagyobbat kívülre, a legkisebbeket bel-

jebb. A dalang feje fölötti állványon lámpa ég — mindig olajlámpa, mert petróleummal megsértenék a szokást —, az olaj maradványát pedig a dalang hazaviszi és fel is használhatja. A lámpa rézből, vasból vagy agyagból készül. Ez vetíti a figurák árnyékát az ernyőre. Közelében két áldozati csésze áll, melyben az előadás megkezdése előtt áldozatot mutatnak be. Balján egy ládát helyeznek el, melyben a bábokat és a különféle technikai eszközöket tartják, az előadás előtt pl. a csatazaj illusztrálásához szükséges fa- és fémlemezeket egy gyűrűn, melyet mikor szükséges, lábával mozgásba hoz, és zajt csinál velük. A dalang lábánál van még egy pálca is, mellyel a ládára ütve vezényli a zenekart, jelt ad a zene kezdésére vagy abbahagyására. Az előadás kezdete előtt, szünetekben és az előadás végeztével az ernyő előtt levő puhafa gerendákba egy csúcsos, három- vagy ötszögletű, bonyolult rajzú erdőt, hegyet, figurákat ábrázoló áttört lapot állítanak, ennek a neve gunungan (gunung=hegy). Az előadás alatt a nők csak az ernyőre vetített árnyékot látják, míg a férfiak a figurákat teljes színpompájukban élvezhetik. Ezért szükséges a figurák arcvonásainak, ékszereinek, ruhájuk mintájának hajszálfinom kivésése és gazdag színezése. A fő típusok jellegzetességeit oly szigorúan betartják, hogy a nézőközönség a hősöket nem tévesztheti össze. Egy-egy előadáson 40—50 figura vagy még ennél is több szerepel. A hagyományos drámai szövegbe minden darabnál epizódszerűen beleszövődnek a népies ízű, eredetileg talán külön betétszámot képező, bohócszerű figurák tréfái: a hősök szolgálatában álló Semar, Petruk és Nala Gareng, ez utóbbi kettő Semar fia. Ezekben az epizódokban a dalang felhasználhatja komikus tehetségét, és aktuális tréfás mondatokat mondathat el figuráival. Az előadást zene kíséri. A *gamelan*-zenekar húros és ütőhangszerekből tevődik össze, fa- és fémbillentyűs xilophonszerű hangszerekből, dobokból, hegedűkből, gongokból. Mintegy 20 fajta gamelan-zenekar van, melyek közül egyes típusok csak bizonyos wayang előadásokkal járhatnak együtt. A jávai wayang előadásoknak legfontosabb személye a dalang: színigazgató, színész és karmester; az énekeket ő énekli, a szövegeket ő recitálja. Néha segédje is van, aki mellette tanulja meg a művészetet."

A jávai árnyalakok az embert végletesen stilizált módon ábrázolják. A legtöbb szakmunka ezt a tényt azzal próbálta megmagyarázni, hogy a mohamedánokká lett jávaiak számára vallásos tilalommá vált az ember reális ábrázolása. Ez a magyarázat azonnal megdől, ha meggondoljuk, hogy a Jávával közvetlen szomszédos Bali szigetének bennszülöttei szintén mohamedánok, és árnyfiguráik korántsem stilizáltak ennyire. A török Karagöz-figurák vaskos—groteszk realizmusa is ellentmond ennek a magyarázatnak. Sokkal valószínűbbnek látszik, hogy a *wayang-kulit* előadásfigurái

nem embereket ábrázolnak, hanem az emberek ősképeit. A jávai mitológia szerint ugyanis az emberek „ányak"-ból lettek. A wayang-kulit figurák tehát nemcsak teremtik az árnyékot, de maguk is árnyak, azaz szellemek, lelkek. A jávai ősvallás, amelynek egyik lélekidéző, mágikus szertartása lehetett az árnyjáték, még az ind kultúra rárétegződése előtti időben — tehát a buddhizmus térhódítása előtt — a lelket madár alakúnak képzelte el, és ez az ősi hit átélte a buddhizmus és mohamedanizmus uralmát, de eredeti értelmét, tartalmát elfelejtve, fennmaradt ezekben a fantasztikus madárszerű árnyalakokban.

A tiszta árnyjáték sík figurája mellett idővel megjelent Jáva szigetén a fából reliefszerűen faragott, de bőrkarú új figura, az úgynevezett *wayang-kerutjil* vagy *kelitik*. Ez a wayang típus átmenetet képvisel a háromdimenziós jávai bábjátékhoz, amelynek fából faragott és ugyancsak alulról pálcák segítségével mozgatott bábjait batikruhákba öltöztetik. Ez a wayang-golek már nem kizárólag az ó-ind epika vagy jávai „közép"-kor világából meríti témáját; figurái arról tanúskodnak, hogy a mohamedanizmus térhódításnak korában alakult ki.

Jáva színháztörténeti különlegessége még az, hogy itt a bábjátékból fejlődött ki az emberszínjátszás. A megtestesült árnyak létrehozták ugyanazoknak a hősöknek élő emberi változatait. A *wayang-topeng* előadások, a japán *no* táncdrámák maláj testvérei: az álarcos, stilizált, vallásos tartalmú pantomimek nyugodtan nevezhetők „ember-marionett"-eknek. A *wayang-wong* pedig már az európai emberábrázoló színjátszásmódhoz közeledik. Jáva történelmi múltját Shakespeare királydrámáira emlékeztető módon eleveníti meg.

Keleten a bábjáték *népi* művészet: közösségi önkifejeződés, kollektív élmény. Ezzel szemben Nyugaton évszázadokig a művészet színvonalára felemelkedni csak ritkán tudó vásári szórakozás vagy — ha esztétikai formában jelentkezett a bábozás — ínyenceknek való különlegesség volt. Keleten a *báb* dominál az emberszínjátszással szemben, Nyugaton a báb eltörpült az *élő mimus* mellett. A keleti ember színjátszásának tradicionális megkötöttsége, a színész arcát eltakaró maszkok mozdulatlansága és a mozgás rítusszerű megkötöttsége, stilizáltsága valósággal bábjátékká teszi még az élő színész produkcióját is. Ezzel szemben a nyugati ember csakhamar letépi az álarcot, mert nem találja meg a játék értelmét mozdulatlanságában, és ezer életté akarja élni önmagát. A fatalista élet hitű keleti ember, aki hisz a végzet életmeghatározó erejében, hiánytalanul ki tud fejeződni a bábjátékban, amelynek keretében a bábok a játékos által ki-

szabott mozgáslehetőségeken belül élik meg előre elrendelt életüket. A nyugati ember azonban hisz a szabad akaratban, hisz a cselekvés kötetlenségében, és érzékeltetni akarja azokat az indulatokat, melyek a történések indítóokai: így jön létre az egyén jellemzéséből folyó tragédia és az egész — élő színészekre épülő — *Theatrum Europäum.*

A keleti bábjáték tanulmányozásának sok tanulsága közül ez egyike a legfontosabbaknak.

HANKISS JÁNOS

Bábjáték az Ibér-félszigeten

A spanyol bábjátszás eredete körül a „szakma" egyik legérdekesebb vitája folyik. Olasz vándorkomédiások plántálták-e át Spanyolországba a bábjátszás művészetét, vagy éppen megfordítva: a spanyolok honosították meg Dél-Olaszországban ezt a nemes és népszerű kifejezési módot?

A vita a XVI. és XVII. századra vonatkozik. De nyilván Spanyolországban is, mint Francia- és Olaszországban, a középkorra nyúlik vissza a bábjátszás eredete, vagy legalábbis akkor vetik meg alapját ama fabábok mozgatásának, amelyek a kis Jézus jászlát vagy a szenvedő Krisztus alakját körülállják. Az *El cratolón* (Csengettyűsor) című fantasztikus-szatirikus regény egyébként nagyon jó szemű realista szerzője — talán Cristóbal de *Villalón* — részletesen leírja azt a sokszor olyan kifejező és megható művészetet, amellyel a Születés és a Szenvedés jeleneteit elevenítették meg névtelen művészek az áhítatos közönség előtt. Ezt a Lukianost utánzó szatírát a XVI. század derekán írták.

Cobarrubias úgy véli — és valószínűleg igaza van —, hogy a bábszínház spanyol neve éppen ezért lett *retablo* (oltárfal, oltárkép, szárnyas oltár, tágabb értelemben: festménysor), mert olyan képeket mozgatott meg, amilyeneket a templomban látott a spanyol nép.

Fölösleges hangsúlyozni, hogy az áhítat ebben a korban nem zárja ki a vásári és falusi közönség ízlésének tett engedményeket s a szókimondó, bár nem mindig válogatós realizmust. Mint a Pireneusoktól keletre a reformátorok, a hegylánctól nyugatra maguk a vallásos szerzők is meg akarják tisztítani az egyházi életet az egyházi rend bizonyos rétegeit jellemző hibáktól. Alkalomadtán a bábjátékos is a kritikusokhoz szegődik. Prosper *Mérimée,* a *Carmen* szerzője és a spanyol élet egyik legkitűnőbb ismerője elmondja, hogy Valenciában egy inkvizíciós menet elvonulását használják

fel a bábjátékosok arra, hogy a felvonulás útvonalának egyik erkélyéről figurázzák ki azokat a barátokat, akik nem tartják meg fogadalmukat.[1]

Adataink tehát, még visszamutatók is, XVI. századiak. A humanizmus kora ez, az olasz szellem szétáradásáé az egész világon. A világ urát, V. Károly császárt is egy olasz matematikus, Torriani mulattatja „eleven bábjaival".[2] Ugyanakkor valószínűleg olasz vásári bábjátékosok járják a spanyol városokat és vásárokat is, és éppúgy megnyerik a császár alattvalóinak tetszését, mint a tudós a császárét. Legalább erre mutat a mozgatás akkori technikája, amely olaszos. De még inkább erre mutat a spanyol Paprika Jancsi neve: *Cristóbal Polichinela,* aki bizonyára nem csak névrokona az olasz Pulcinellának, a francia Polichinelle-nek, az angol Punch-nak.

Érdekes, hogy éppen egy olasz néprajztudós, a szicíliai folklór kutatója, Salvatore *Lo Presti* állítja, hogy nem a spanyol bábjátszás olasz eredetű, hanem az olasz bábjáték köszönheti megszületését a spanyoloknak. Fő érve, hogy Nápolyban, ahol a vígopera és a commedia dell'arte jókedvű műfajai kialakultak, éppen akkor kezdődik el a bábjátszás, amikor egy spanyol alkirály, Rodrigo Ponce de León, Arcos hercege vonul be oda: 1646-ban.[3]

Az évszám mindenesetre nagyon kései. Ez is arra ösztökélhet bennünket, hogy a spanyol népjellemben keressünk választ egy ilyenféle kérdésre: jó talajra találhatott-e benne a bábjátszás nemzetközi, emberi ösztöne.

Az idegen népek szemében a spanyolt a hősiesség, a makacs kitartás, a végletekre való hajlam jellemzi; ezek a maroknyi csapatok élén világokat hódító „conquistadorokat" egészen közel hozzák nemcsak Don Quijotéhoz, hanem a fabábok merevségéhez is — és itt nemcsak a bábok anyagára gondolunk, hanem az egyes báb jellemének merev meghatározottságára is. A jellegzetes „spanyol" magatartás rendszerint valami elhatározás, vagy eszme végleges elfogadása és az ehhez való végletes ragaszkodás. A *Carmen* levegőjében természetes, hogy Don José megöli a hűtlen cigánylányt, akit annyira szeret — maga Carmen is tudja, hogy ez „így van rendjén"... És hogy a lovagi ideálba beleőrülő Don Quijote alapjában rokonszenvessé nemesült, annak is az a fő magyarázata, hogy spanyol teremtette meg és spanyol olvasók voltak diadalútjának első szállascsinálói.[4]

S itt már közel vagyunk a második jellemvonáshoz, amit idegen megfigyelők rajzoltak a spanyol arcára: a romantikához. Az az állandó, bár nem

éppen díszítő jelző, ami a spanyolhoz ragadt — „őrült spanyol" —, arra utal, hogy minden átlagos spanyol egy kissé Don Quijote: a regényt vagy a rendkívüli élményt nem választják el élesen a köznapi tapasztalástól. Kell-e hangsúlyoznunk, hogy a bábjátszás atmoszférája éppen a rendkívülinek és a közönségesnek zavartalan és meg nem zavarható keverékéből áll?

A spanyol irodalomé az érdem, hogy elsőként áldoz egy elsőrangú remekmű lapjain egész fejezetet egy bábjátékosnak. Cervantes Don Quijotéjáról van szó, akit annyira megejt Pedró mester (Maese Pedro), a bábjátékos művészete, hogy komolyan veszi a bábok életét, s amikor hősét, Don Gaiferost veszély fenyegeti, kardjával aprítja össze a bábszínházat... Az illúziók megszállottja maga is nagy gyermek, és tudjuk, mennyire azonosulni tudnak a gyermekek Paprika Jancsival vagy Vitéz Lászlóval, mennyire átérzik veszedelmét...

Ez az epizód a bábszínház híveit sok okból is érdekelheti. Azért is, mert igazi művész tollából ez a legkorábbi leírása egy bábszínház-előadásnak, de azért is, mert itt a néző — Don Quijote — maga is eleven bábu, akit rögeszméje mozgat: a letűnt lovagkor feltámasztása. Doré híres illusztrációi közül egyik legfelejthetetlenebb éppen az, amely hősünket a bábszínpadról rááradó fényben világítja meg.

Mintha az Ibér-félsziget bábjáték-művészetének egész története valamiképpen a *Don Quijotéhoz* kapcsolódnék. *A nagy Don Quijote de la Mancha és a kövér Sancho Panca élete*[5] — ezt a nagyhangú címet viseli az a darab is, amellyel a portugál Antonio José da *Silva* drámaírói munkássága Lisszabonban, 1734-ben megkezdődik. Da Silva riói származású portugál ügyvéd, az inkvizíció börtönében végzi majd életét, és utolsó korszakából származnak marionettekre írt, vaskosan komikus darabjai. Egy másik darabjának Aiszóposz, a görög mesemondó rabszolga a hőse. A szerző antik mitológiai és irodalmi ürügyeket keres regényes jeleneteihez, amelyeknek semmi közük a francia dráma hármas egységéhez: színhelyüket egyre változtatva szórakoztatnak téren és időn keresztül-kasul.

A darabokat jórészt egy bérbe adott grófi szalonban adták elő, s legtöbbjük opera volt; óriási marionettjei élőlényekként hatottak, hiszen az áriájába merevedett olasz operaénekes — ez a műfaj éppen akkor terjedt el Lisszabonban — alig „elevenebb", mint ezek a dróton mozgatott, élethű bábok.[6]

Míg a várost spanyol és olasz színészek szórakoztatták, és eredetiben adtak francia darabokat is, a honi nyelvet ebben az időben főképp Antonio da Silva báboperái képviselték a színpadon.

A másik nagy művész, aki engedett a bábszínház vonzásának, a világhírű spanyol zeneszerző: Manuel de Falla. De hogy eljussunk hozzá, szólnunk kell a spanyol bábművészet új virágkoráról: a XIX. és XX. század fordulójáról.

Ami a XVII. és a XIX. század közé esik, lényegében alig különbözik a franciaországi és olaszországi fejlődéstől. A bábjátszás ezekben a századokban főleg az utcán van. A minden színház iránt ősidőktől fogva érdeklődő ibér emberek szívesen bámészkodnak, és örömest fogadják el szószólójukul a gondolataikat és érzéseiket a maguk nyelvén tolmácsoló *Don Cristóbal Pulcinellát* s eleven fantáziájú és szabadszájú kis társait.

Az utcai bábjátszás leginkább a tengerpart nagyvárosaiban virágzott. Különösen Barcelonában, mert ez nemcsak kikötőváros volt, hanem egy kissé főváros is: a katalán nép kulturális központja.[7]

Ebben a gyönyörű és Madriddal vetélkedő metropolisban indult meg a modern spanyol bábjátszás. Híres művészkocsmájában, az *Els quatre gats*-ban, amelyet egy nagy barcelonai művész, Pedro *Romeu* alapított a párizsi Montmartre hasonló jellegű műintézeteinek mintájára, talált otthonra Julio Pi y *Olivella* bábművészete kialakulásakor. Gyermek volt még, amikor a közeli utcasarkon megbetegedett egy bábjátékos, és neki — a *retablo* lelkes törzsközönségének — kellett beugrania kisegítőül. Az első szereplés sikere döntött Julio Pi y sorsáról. Eleinte egy kávéházban mutogatta művészetét, amit még vonzóbbá tett az a szeretet, amelyet bábjai iránt szemmel láthatólag érzett. Csakugyan úgy szerette bábjait, mint a gyermekeit, s amikor meghalt, végrendelete értelmében vele temették el kedvencét, a *Pericót*...

Julio Pi y Olivella a régi bábjátékosok módján síppal változtatta el a hangját. De nemcsak hang kérdése a hatásos bábelőadás, hanem formáké és színeké is. A barcelonai nagy bábmozgatók mindegyikének festők és szobrászok voltak a munkatársai. Így Pi-nek Ramon Casas a festője. Olyan szép és díszes volt a *retablo,* hogy rendszerint vagy 400 fogyasztó ülte körül a bábszínházát. Maga a színház egyhamar híressé vált modern festő, Miguel Utrillo alkotása volt, míg a kísérőzenét Morera írta. A nagy kata-

lán költőnek, Joan Maragall y Gorine-nak a montserrat-i Szűzhöz intézett híres költeménye lett a művészi bábszínház legnagyobb sikere.

Az *Els quatre gats* művészcsoportja folyóiratot is adott ki. Ebben a körben tűnt fel először Pablo Picasso és Romeu gyermekének arcképével.

Pi száznál több darabot írt kis színészeinek. És amikor 1900-ban, négyévi fennállás után a művészkabaré bezár, ő tovább játszik a Palacio de la Ilusion-ban, a *Teatro Nevedades*ban.[8] Barcelonában mindig van állandó bábszínháza; emellett vándorszínházával bejárja egész Katalóniát. Így válik művészete, amely a nagyváros modern művészi törekvéseinek gyümölcse, falusi és népi művészetté. A nagy újító 1920-ban hal meg, hatvanhét éves korában. Veje, José Barrilon szobrász alkotja meg szobrát és őrzi hagyományát.

Egészen más úton indul Ezéquiel *Vigués,* becéző nevén *Didó.* Párizsban tanul egy orosz nőtől, akinek a Parc Monsouris-ban van egy kis bábszínháza. Megalapítja a *Petit Moulin*t (Kis Malom). S amikor elfogja a honvágy, hazamegy Barcelonába, zsebében a bábokkal... A Szent Lukács Művészkör klubhelyiségében „művészi gálaelőadásokat" (Galas Artisticas) rendez a klub tagjainak bevonásával. Molière-t és spanyol írók darabjait adja elő. Francia technikával dolgozik, nem a katalán hagyomány szerint: nem dugja három középső ujját a bábu fejébe, és szájában sincs nyelvsíp. Nincs is szüksége rá: több mint harmincféle hangot tud utánozni.

A bábjátszás elméletéhez is sok a mondanivalója. Ő hangoztatja a legmeggyőzőbben, hogy a báb arcának mozdulatlansága előny, mert a közösség rögtön leolvashatja róla változhatatlan jellemét, mindjárt típusnak veheti, akárcsak a commedia dell'arte „maszkjait".

Az első világháború kitörése véget vet a Szent Lukács Kör barcelonai bábszínházának: a művészek szétszóródnak. De Didó boldog, mert most már vándorútra kelhet, mint ősei, a XVI. század bábjátékosai...

Pi tanítványa, Jaime Anglés *Vilaplana* 1904-ben ugyancsak Barcelonában alapít bábszínházat. A korábbi kísérletezőkkel szemben ő jobban számol a gyermekekkel mint természetes közönségével.[9] Van egy fia, Jaime Anglés *Guzmán,* aki viszont a legmodernebb művészeti törekvések szolgálatába állítja a bábjátékot. 1921-ben egy műtárlatterem, a *Sala Reig* lesz az Anglés-család törekvéseinek természetes kerete. Egy festő — a lengyel W. *Januszewski* — árasztja színpadára az orosz balett fényét és színeit, míg bábfejeit egy kitűnő szobrász, J. *Martins* faragja.

Az angol Harry W. *Tozer* (1929) felismeri a barcelonai mesterek művészi lehetőségeit. Festők, szobrászok egyesülése, a *Fomento* lesz ezután melegágya a jellegzetes bábok egész sorának. 1934-től 1944-ig dolgoznak rajtuk, és mintegy 20 figurával mutatkoznak be 1944. január 27-én. Tozerék a műkedvelőket is megszervezik, s így szakértő közönséget is nevelnek a bábjátszás sokoldalú művészetének.

Mint az olasz *Podrecca,* ők is cirkusz- és varietészámokat adnak egy hosszabb lélegzetű darab mellett. Külön lapra tartozik egy nagy siker: a *Bécsi álmok* című revü. Nemcsak azért, mert boszorkányos ügyességgel utánozza az ismert művészeket, hanem mert látható mozgatóval dolgozik, ami éppúgy fokozza a hatást, mint az, amikor a bűvész „megmagyarázza", hogy hogyan csinálta.

Natalio („Talio") *Rodriguez* Salamancában, az ősi egyetemi városban megnézi a világot járó Vittorio Podrecca előadását, és ez magával ragadja. Kis színháza, az *El Retablo de las Marionetas* Salamancából és Madridból indul világ körüli útjára, amelynek állomásai: Párizs, Bécs, Berlin, München, Salzburg... Münchenben úgy találják, hogy figurái hasonlítanak Goya rézkarcaihoz. Minden bábjának neve és egyénisége van. Van énekese, zongoristája, Stan és Panja. Kesztyűs bábokat és marionetteket egyaránt alkalmaz. Műsorában ritka klasszikusok is szerepelnek, így Lucanor gróf XVII. századi darabja: *A fiatalember, aki derék asszonyt vett feleségül* (El mancébo, que casó con mujer brava). Egy darabját filmre vitték, ebben bemutatták technikáját és életét is. Ez a darab kínai tárgyú: *La muneca de Fu-Manchu* (Fu-Mancsu bábja).

A kor másik nagy művésze, Federico *Garcia Lorca* darabjaiban fabábok helyett keménypapirosból készült, szögletes vagy kúp alakú, jelképes figurák mozognak. Színháza a *La Tarromba.* Alakjai nem gondolkoznak: ösztönéletet élnek (ilyen formákkal hogy is lehetnének normális emberek?), de a népnyelv zamata teszi beszédüket valóssá a *Retablillo és don Cristóbal* kis színpadán.

Mindez nem tartaná fenn soká Garcia Lorcának mint bábjátékosnak a nevét, ha nem találkozott volna össze korának legnagyobb spanyol zeneszerzőjével, *de Fallával.* Manuel de Falla megzenésítette Don Quijoténak a bábjátszással kapcsolatos epizódját. Ezt a hamar híressé vált báboperát először Párizsban adták elő egy szalonban. Nagyobb közönség előtt New Yorkban volt a premierje, a New York-i Zeneszerzők Ligája fényes szereposztással vitte színre a *Pedro mester bábszínházát* (El retablo de Maese Pedro): Mengelberg dirigálta, a Metropolitan Opera House tagjai énekelték...

Otthon Granadában Garcia Lorca, a költő és Manuel de Falla, a komponista új darabokat írtak (1923), s új feltűnést keltettek.[10] Mindenesetre megmutatták, hogy a bábjáték a legnagyobb és leghaladóbb művészt is érdekelheti, és hogy a bábjáték a *Gesammtkunstwerk* wagneri ábrándjának megvalósításához is közelebb juthat, mint a nagy színpad, s ezt sokkal kevesebb költséggel, sokkal szélesebb körű lehetőségekkel teheti, mint a drága operaház, a bábjáték „gazdag rokona".[11]

Példáink szerint tehát nemcsak Barcelona volt az egyetlen spanyolországi város, ahol a bábjáték újra felvirágzott. Granada mellett a főváros, Madrid is elindult az új nyomon. És ennek talán az is kedvezett, hogy az első világháború után Spanyolországban ütött tanyát a magyar Orbók Loránd, aki azelőtt Budapesten a művészi bábjáték egyik legbátrabb és legköltőibb megteremtője volt.[12]

Összefoglalóul emlékeztessünk arra, hogy
egy XVI. századi spanyol remekíró és egy XX. századi jeles spanyol zeneszerző emeli ismételten magasra az „apró művészet" tekintélyét és értékelését;
akár eredeti a spanyol bábjátszás, akár importcikk, hamarosan átjárta azt egy sajátosan jellegzetes népi szellem;
a spanyol nemzeti jelleg vonásai — úgy is, ahogy azok a festők remekeiben és az írók tanúságában nyilvánultak meg — nagyon közel állnak a bábjátékos, illetve az eszményi báb természetéhez és művészetéhez.

Mindez együttvéve teremtette meg a bábjátszás magas fokát és nagy népszerűségét az Ibér-félszigeten.

HANKISS JÁNOS

A francia bábjáték története

A bábjáték olyan ősi s annyira egyetemes művészet, hogy szinte nehézségeket támaszt, ha egyes népek bábjátékának történetét egészen el akarjuk választani a többiekétől. Lépten-nyomon egybefonódnak a szálak; a jelenségek magyarázatát nagyon sokszor általánosabb jelenségekben kell keresnünk, és a megszokott kereteken kívül találjuk meg. Később nyomatékosan hangsúlyozzuk majd a bábjátszás fejlődésének egyik döntő vonását: azt, hogy a kritika nem méltatta figyelemre, hogy a poétika nem foglalkozott vele és nem írt elébe szabályokat; hogy szabadon fejlődött az ellenőrizhetetlen művészi és a legszélesebb körű közönség kapcsolatából. Ez annyit is jelent, hogy az ember ösztönei és vágyai formálták; márpedig ezek minden népnél azonosak.

Hogy mégis lehet és kell a bábjáték nemzeti jellegéről beszélni, az mindjárt az előbb mondottakból is következik. A nép közt élő és legtöbbször a népből származó bábjátékos a maga népe, illetve közönsége köréből veszi témáit és mintáit. A közönségtől függ, így lágy viasz lesz közönsége kezében. Finom érzékkel alkalmazkodik a közvéleményhez és a népi jelleghez. A mindig azonos ösztönöket és vágyakat legsajátosabb és leghatásosabb árnyalataival fejezi ki.

Minél nagyobb akadályokat kell legyőznie a *kifejezés* akaratának, rendszerint annál markánsabb, hangsúlyosabb, árnyaltabb a kifejezés. A bábut ma a legnagyobb művészek a hathatós és jellegzetes kifejezés egyik legszerencsésebb eszközének tekintik. Ezért a francia vagy az olasz közvélemény eleven szócsöve talán még *kifejezettebben* lesz francia vagy olasz, ha leküzdötte azokat a nehézségeket, amelyek az ember ábrázolása elé mindenképpen tornyosulnak.[1]

Ha igaz, hogy az európai bábjáték bölcsője Olaszország, akkor még igazabb, hogy a műfaj fejlődéséért, tisztulásáért és terjesztéséért a francia bábjátékos tett a legtöbbet, és ő gondoskodott arról is, hogy az ősi művészet időnként megújuljon és sokoldalúbbá legyen. A bábjáték és rokonsága — például a commedia dell'arte[2] és a balett — Itáliából indult el, de csak Franciaországig kellett eljutnia, hogy onnan továbbsugározzák a világba. Maga a marionett *(marionette)* szó is, a bábu legelterjedtebb nemzetközi elnevezése is francia szó, de francia formákban terjedtek tovább a commedia dell'arte maszkjainak nevei is. Párizsnak, vásárainak, kiállításainak, közvéleményének vonzóereje és tekintélye magyarázza, hogy az Alpokon, a Csatornán és a Rajnán túlról szívesen jöttek vendégszereplésre olyan bábos művészek, akik itt kerestek piedesztált művészetüknek.[3]

Ennél is nagyobb jelentőségű, hogy a francia romantika tette a legtöbbet a bábjáték történetének irodalmi felkutatásáért, és hogy francia e kutatás úttörője, Charles *Magnin* is, aki a magyar szabadságharc idején dolgozta ki első cikkeit erről a tárgyról a *Revue des Deux Mondes* számára.[4]

Mint minden nagy folyó, a bábjáték is sok ágról eredt. Az egyik a „homo faber" fúró-faragó hajlama, amely oly régi időktől fogva igyekezett mozgást vinni mozdulatlanba és szemléletessé tenni a nem érzékelhetőt. Az már csak kései következmény, hogy az utca népe körülfogta a „Planchette" művészét, aki egy kis deszkán táncoltatott néhány fabábut, úgy, hogy a lábára, térdére, kezére kötött vékony fonállal húzta—eresztette őket. Nagy ügyesség kellett hozzá, de főképp lélektani érzék: a figyelmet magára vonó beszéd, vagy ha lehet, muzsika. Ez az egyik legegyszerűbb formája a bábjátéknak, s a „hasbeszélő" nyíltszíni bábmutogatása a másik.

A technikai érdeklődésű ember már a történelem előtti korban készített *játékgépeket*. A középkor nagyon szerette a mozgó bábokat, és a templomból sem zárta ki őket. Egyházi ünnepeken kézműves művészek életnagyságú bábui kezdtek mozogni, fejeztek ki szimbolikus jelentőségű eseményeket, vagy tolmácsolták a hívek érzéseit. Angyalok emelkedtek lebegő szárnyakkal a csúcsíves székesegyház belsejének legmagasabb pontjai felé.

Még nagyobb szerephez jutottak a gépezetek, a mechanikus bábuk az egyházi életnek azokban a cselekményeiben, amelyek az utcán, a köztéren, a templom előtt játszódtak le. Dieppe-ben, ebben az észak-francia kikötővárosban augusztus közepén tartottak országos hírű körmenetet és ünnepségeket, amelyeknek neve: *mitourie* (talán a „mystere" szó bomlásterméke). Az ünnep fényét rugós vagy zsinóros bábok emelték; ezek jeleneteket ját-

szottak el, s így a bábjáték fejlődésében is számot tesznek. A dieppe-i ünnepségek eredete egy sikeresen kivédett angol ostrom volt, amely alkalommal a trónörökösnek s a polgárságnak sikerült az ostromgyűrűt szétpattantania. A dauphin hálából szép Mária-szobrot adományozott a városnak, s ez a szobor állt a későbbi körmenetek középpontjában. A XVII. század közepén XIV. Lajos, a hajdani dauphin utóda, már megbotránkozott ezen a körmeneten, és kitiltotta a mitourie-t a templomból.

XIV. Lajos ifjúkora egyébként az automaták első fénykora volt Franciaországban: még a filozófiába is behatoltak. A modern filozófia vezéralakja, *Descartes* az állatokat automatáknak tartotta, és ezzel századok figyelmét fordította a mechanikus mozgó lények felé. A teljesség kedvéért itt mondjuk el, hogy a XVIII. században, amikor a mechanika annyira elterjedt, hogy az ráérők időtöltésévé vált, nemcsak a magyar Kempelen alkotta meg világhírű sakkozó automatáját, de a francia Vaucanson is (1709—1782) megtervezte közismert automatáit (Fuvolás, Kacsa stb.), amelyek most egy párizsi múzeum féltve őrzött kincsei.

A középkornak volt egy alkalma, amikor a bábuk minden templomban szerepeltek: a karácsony. A kis Jézus jászlát szülei, napkeleti bölcsek, pásztorok alakjai veszik körül s jámbor állatok. Ezt a jelenetet a képzőművészet ezer meg ezer alkotása népszerűsítette és „mozgatta meg" a művész eszközeivel. De sokszor csakugyan megmozgatta a jászol alakjait valami ügyes ezermester. Így lett a karácsonyi templomlátogatás a bábos művészet szövetségese is.

A franciák dinamikus nép, csupa elevenség. A merevséget nem bírják el nevetés nélkül. Megmozgatják az élettelen fát, és szívesen látják az olyan idegen meséket is, amelyek mozgó babákról szólnak — olyan élethű automatákról, mint amilyen Offenbach hoffmanni Olympiája vagy Delibes Coppéliája: beléjük lehet szeretni, és operát, balettet is lehet róluk írni.[5]

* * *

Míg a városi krónikák számot adnak a körmenetekről és a templom látványosságairól, az útszéli és utcai mulattatókról ritkán esik szó, így a bábjátéknak sincs története.[6] De nyilvánvaló, hogy a középkor egész folyamán van vásári komédia, s ennek a sokoldalú szórakoztató művészetnek egyik eleme valószínűleg a mai értelemben vett bábjáték. Néha önálló művészet, leggyakrabban a vásári kereskedő közönség-csalogatója, különösen a csodaszerárusé.

A francia bábjáték fejlődésére „rokonai" történetéből is következtethetünk. Ezek egy fokkal magasabban állnak a közbecsülésben, és így többet is tudunk róluk.

A legközelebbi rokon a *vígjáték,* annak is az utcán hangoskodó formája. A párizsi Új hídon *(Pont-Neuf)* és környékén tolong az utca népe a vásárosok és mutatványosok állványa, bódéja körül. Különösen a nagy vásárok idején: Szent Germain és Szent Lőrinc hetében (Foire de Saint-Germain, de Saint-Laurent). A mutatványosok közül sokan idegenek, különösen olaszok. Ezek, hogy megértessék magukat, keveset beszélnek, mert nem tudnak még jól a közönség nyelvén — annál többet mutogatnak. A rendesen komikus tartalmú és célzatú *némajáték* — a gesztusok művészete — nagy használa válik a bábjátékosnak is.

De az olasz commedia dell'arténak, ennek a népszerű vígjátéki művészetnek nem ez az egyetlen érintkezési pontja a francia bábjátékkal. Az olasz komédiások nem leírt darabokat játszanak, hanem előre megbeszélt cselekvény keretében maguk *rögtönzik* a párbeszédet, a részlet-tréfákat (lazzi'). A bábjátékos sem igen tehet másként. És hogy rögtönözhet, annak olyanféle föltétele van, mint a commedia dell'arte művészetének. Az olasz színész egész életén át ugyanazt a figurát, „maszkot" játssza. Ez a „maszk" aztán valósággal az arcához nő, második egyéniségévé válik. Így van a báb is. Ha kifaragták, többé nem változik, míg el nem koptatják. És nem változik a jelleme sem. A bábjátékosnak, amint a kezébe fogja, egész sereg ötlet jut az eszébe, amit már felhasznált, ami a báb sajátja, örök jellemének tartozik. Guignol mindig Guignol marad, Vitéz László mindig Vitéz László. A nézők hangosan tiltakoznának, ha változtatna a jellemén, a magatartásán, az élcelési módján, a vérmérsékletén.

Nemcsak a párizsi utca népe tanult az olasz komédiásoktól, akik századokra telepedtek meg városában, hanem a vígjáték mesterei is. *Molière*-t nem hiába vádolták azzal, hogy gyermekkora óta nagyon gondosan figyeli az olasz bohózat egyik figuráját: Scaramucciát (Scaramouche). Vígjátékaiban sokszor olasz neveket ad komikus figuráinak, amelyeket gyakran ő maga játszik. De nemcsak mozgékonyságukat és trükkjeiket tanulta el: merevségük, kérlelhetetlen állandóságuk is mély hatást tett művészetére. Tehát az a valami, ami a bábjáték és a commedia dell'arte figurái közt közös.

Mi jogon mondjuk „merevnek" ezeket a minden hájjal megkent alakokat, akik olyanok, mint a csík: kisiklanak az ember kezéből, a társadalom ellenőrzése alól?

Egy értelemben mégis „merevek", mindig ugyanazok. Mindig ismétlik önmagukat. Molière javíthatatlan komikus alakjai is ilyenek. A fösvény sohasem fogja belátni, hogy a fösvénység rút szokás. Az embergyűlölő sohasem érez már bizalmat az emberek iránt. Molière sztatikus életfelfogása főalakjainál nem ismer megváltozást, javulást. És a francia vígjáték hagyományai a középkortól fogva ilyenek. A komikus jellemben mindig van valami merevség, ami nevetésre késztet — annyira, hogy a nevetés egyik legnagyobb nevű elméletírója, Henri *Bergson* (Le Rire, 1899) éppen a bábszerűségben, a mechanikus ismétlődésben látja a komikum lényegét, és legfőbb példái közé tartozik az a paprikajancsi, amely, ha beleszorítják dobozába, felpattantja a doboz fedelét, s újra meg újra kiugrik belőle.

1919 körül láttam az egyik magyar vidéki városban egy *George Dandin* előadást, amelyet Piscator egy magyar tanítványa rendezett. A rossz házassága következtében reménytelenül vergődő főalakot a rendező kötelekkel a zsinórpadlásra akasztotta: ezzel azt akarta ábrázolni, hogy George Dandin rabja társadalmi helyzetének. A közönség azonban, amelyet az ötlet technikai következményei nagyon untattak, közben arra is gondolt, hogy az ember rabja „végzetének", illetőleg természetének. S sokan arra is gondoltunk, hogy George Dandin úgy jár-kel a színpadon, mint a *marionettek* — s ez a gondolat erősen eltérített bennünket Molière valódi szándékainak helyes értelmezésétől.

Bár a klasszikus *tragédia* a mondottak alapján sem számít a bábjáték rokonságához, mégis elgondolkoztató egyik-másiknak a formája, főképp Pierre *Corneille* tragédiái és több századra szétszóródott tanítványainak drámái, Corneille hősei az akarat hősei és — bár az akarat sok mozgással jár, a mozgások mindig visszautalnak valami sugárzó központba: a szilárd jellembe, amely jellegzetesen mozdulatlan, megváltoztathatatlan. Az akarat hőse jelleme, illetve elvei és kötelessége szerint cselekszik — akármi történjék is vele emiatt. Jellegzetesen nem alkalmazkodik környezetéhez, nem alkuszik meg vele, s némelykor az az érzésünk, hogy ebben örömét is leli, s alapjában véve szívesen fizet érte nagy árat.

Corneille tragédiáit nálunk kevesen olvassák, de kései utódának, Edmond *Rostand*-nak Cyranóját úgyszólván mindenki ismeri. Cyrano mutatványos példája a corneille-i merevségnek. Mintha fából volna faragva — bár éppen olyan mozgékony szellemű, mint a bábszínház hősei. Talán nem egészen véletlen, hogy nagy orra is van, akárcsak Polichinelle-nek.

* * *

A két Medici királyné sorra hívta be Franciaországban az olasz táncosokat, muzsikusokat és mulattatókat. Az ő korukban, a XVI—XVII. században érkeznek meg francia földre a marionettek is, bár a nevük ekkor még olasz: „fantoccini", „burattini", „bambocchie", „pupazzi". De a franciáknál a *marionette* név terjed el. Először Guillaume Bouchet *Les Sérés* című művében fordul elő ez a szó 1600 körül. Hogy miért hívják így a mozgatható bábokat, ma sem tudjuk pontosan. Talán „Mária" kicsinyítése, és a jászol mozgatható bábjaira utal; vagy az első ránk maradt vígopera, Adam de la Halle *Jeu de Robin et Marion*ja volt olyan népszerű, hogy pásztorleány hősnőjének nevét ragasztotta át a bábjáték hősnőire; nehéz megmondani. Egyes kutatók az udvari bolond kormánypálcájára, az emberfejűre faragott „marotte"-ra gondolnak. Frisch 1741-i szótára arra emlékeztet, hogy a középkori bolond neve „Morio", „Morione" volt...

A XVII. század második felében találkozunk az első bábjátékos dinasztiával, amelynek neve fennmaradt. A *Brioché*-család (valószínűleg olasz eredetű, és Itáliában Brioccinak hívták) a párizsi Pont-Neufön játszott, s sikere olyan nagy volt, hogy 1669-ben Saint-Germainbe, az udvarba is meghívták őket a trónörökös mulattatására. Ugyanebben az időben kitágult a marionettezés műfaji köre is: La Grille gépezetes és tündéri operákat adott elő a *Théâtre des Bamboches*-ban, amely már fedett bábszínház volt (1677). De ennek a rövid összefoglalásnak a keretében nem adhatjuk a francia *bábszínház* történetét. Meg kell elégednünk a báb*játszás* főbb irányaival és a báb*játszás* irodalmi vonatkozásaival.

Soha semmiféle drámai művészetet nem határozott meg olyan véglegesen és *végzetesen* a főszereplők jellege és szerepköre, mint a bábjátékét.

Ezért siessünk megemlíteni, hogy a XVII. század fő eseménye a francia bábjáték történetében *Polichinelle* megjelenése volt.

Az olasz Pulcinella, amelytől nevét kapta, nem befolyásolhatja a francia Polichinelle lényeges eredetiségét. *Boehn* szerint, aki nem szereti a franciákat, Polichinelle hagyományossá váló jelleme kifejezi a francia lényeget: fölényes, szemtelen, jó svádájú figura. Azt nem említi, hogy bátor, szókimondó, szellemes — akárcsak Cyrano, akit okvetlenül szívünkbe zárunk.[7]

Polichinelle korán hozzászokott a harchoz, amikor az állami színházak konkurenciája ellen úgy védekezett, ahogy tudott. Ezek a színházak a befolyás fegyvereivel akarták kiirtani a vásárosok s az utca művészeit, akik

egyébként sokszor ki is figurázták őket. Talán ebben a harcban tanulta meg Polichinelle, Guignol meg a többi társa a hatóság elleni bátor fellépést is olyankor, amikor valami bürokratikus visszaéléssel vagy a hatalom erőszakoskodásával szemben gyakorolt kritikát. Az utca népe pedig megszokta, hogy a „castellet"-k[8] magaslatáról az izgága kis báb sokat mer, s az ő legtitkosabb vágyait is ki tudja fejezni. Így válik a báb a demokratikus fejlődés egyik eszközévé.

A francia báb sokat beszél. Úgy gondolja, a beszéd az élet jele, s a mozdulatlan faarc is „megmozdul", ha mozgékony igazságok gyűlnek a mozdulatlan ajkakon. Polichinelle-nek nem jellegzetes erénye a diszkréció. Minden titkot kifecseg. Innen származik a francia szólás, amely a köztudomású hírre mondja: „c'est le secret de Polichinelle" (ez Polichinelle titka") ...

A francia marionett fénykora a XVIII. század első negyede. Nagy írók írnak számára darabokat; az operett mestere, Favart 1732-ben bábszínházban debütál; hercegi udvarokban helyet kapnak a szókimondó bábuk. Magánhasználatra divatba jönnek a „pantin"-ek. Voltaire és tudós Emilie-je is játszik bábjátékot, és Voltaire verseket ír a játékokhoz.

De a fejlődésnek még egy fontos lépcsője van hátra. A század vége felé egy vidéki nagyvárosban, Lyonban olyan bábut faragnak, amely sokkal konkrétabb, mint Polichinelle: lyoni selyemszövő munkás *(canut)*, aki lyoni tájszólásban szórakoztatja vele egyívású hallgatóit, és helyi célzásokkal kapcsolja az általános érdekű színdarabot mindennapi életükhöz. Laurent *Mourguet*, az érdemes vállalkozó élethű figuráját *Guignol*nak nevezte. Ez a talán olasz eredetű név kisbetűvel írva a francia bábszínház neve lett.[9]

Mourguet állítólag egy kocsmában szerepeltette figuráját, s ebben a kocsmában mulatott napról napra egy öreg cilinderes lump. Amikor ez meghalt, nagyon hiányzott a bábjáték közönségének, ezért faragta ki az ő képére Mourguet második figuráját, *Gnafront*, a nyárspolgárt, aki pompás beszélgetőtársa lett Guignolnak.[10]

Mourguet egy esztendő híján száz évet élet, és színháza némi zökkenőkkel mindmáig fennmaradt. Az a Neichthauser, aki később folytatta a mesterséget, a családból került ki. 1939-ben, amikor Lyonban egy ilyen előadást láthattam, és a bábszínház egyik legkiválóbb szakértőjének, Lavaranne abbének bevezetőjéből okulhattam, Giugnol és Gnafron a lyoni komikum és élettapasztalat értékes hagyományát még mindig a régi virgonc életkedvvel képviselte.

Az élet konkrét kritikájának ez a ragyogó példája nem maradhatott véka alá rejtett fény. Különösen az iparvárosok utánozták. Ezek közül a legismertebb Pikárdia kedvence, az amiens-i *Lafleur*, de ide tartozik a belgák, különösen a vallon vidékek eleven és helyi hagyományokból táplálkozó, ősi bábjátszó művészetének nem egy figurája is.

A XVIII. század második felében ennek a művészetnek oldalági rokonságaként lépett föl az *árnyjáték* — franciául az „ombres chinoises": a kínai árnyak művészete. *Seraphin* árnyszínháza igen látogatott és művészi volt. Műsorában az opera vezérkedett. Több kapcsolata volt a másutt meg nem valósítható művészeti törekvésekkel, mint a közízléssel és a komikummal. De azért hatása az életre is nagy volt. Állítólag Seraphin színházában történt, hogy Fouquier-Tinville, a forradalom ügyésze figyelmessé lett egy zokogó leányra, aki mellette ült, és akit megindított az apai szeretetnek a színpadon látott drámai megnyilvánulása. Kiderült, hogy a leány apja börtönben várja halálos ítéletét. A félelmetes ügyész följegyezte a leány nevét, és az apát nem végezték ki.

A romantikának minden országban sok oka volt a bábjáték támogatására, sőt magasztalására és fölemelésére is. Közel áll a meséhez és a gyermeki lélek naiv nagyvonalúságához; szimbólumokban fejez ki költői tartalmakat, és humora mély, sokszor megható emberi problémákat ragyogtat fel előttünk, sok köze van a folklórhoz; nem törődik a „bevett" műfajok szabályaival, hanem szabadon csapong; nem törődik a hatalmasok és a filiszterek rendjével, hanem bátran megmondja a magáét fölfelé és lefelé egyaránt. A romantika sajátos realizmusát, amely a kisemberek és a szerény tárgyak felmagasztalásával szolgálja a köznapi valóságot, egyetlen műfaj sem szolgálja ilyen teljesen — talán az egyetlen mese kivételével.

Ebből persze az is következik, hogy az írók és a művészek egyre gyakrabban szólnak bele a bábjáték gyakorlatába. Bár ez a közreműködés nem összefüggő és következetes, mindig javára válik mindkét félnek: az írónak is, a bábjátékosnak is. És mert a XIX. században Párizs a művészvilág Mekkájává válik, sok idegen, sőt egzotikus törekvés, motívum, téma, stílus honosodik meg a párizsi bábjátékban. Ebből sok hull ki ismét, de úgy, hogy közben megtermékenyíti hol a költészetet, hol a drámaírást, hol a színpadművészetet, hol a festészetet vagy az építészetet. Hiszen oly korlátlan gyakorlótér és kísérleti laboratórium ez az igénytelennek látszó, igazán szabad művészet!

Nem volna értelme, hogy itt erővonalak helyett névsort adjunk. Csak néhány, típusnak is beillő kísérlettel jellemezzük a XIX. század francia bábjátékát.

1. *A nagy író, aki üres óráiban bábszínházat játszik.* George *Sand,* a romantikus regény és a női emancipáció nagyja, berryi birtokán, a nohant-i kastélyban áldozott szenvedélyének. Gyermekeivel faragta ki elnagyolt bábuit, szabadra eresztett fantáziával írta vagy inspirálta darabjait, és híres vonzóerejével töltötte meg a *Théâtre de Amis* termét, ahol Párizs legismertebb emberei adtak egymásnak találkozót. Ennek a családi „vállalkozásnak" irodalmi termékeit az írónő fia, Maurice Sand adta ki 1890-ben *Le Théâtre des merionettes* címen.

Durantynak, aki nem volt ilyen nagy író, azért nem volt sikere a Tuileries kertjében (1861), mert túl szellemesek voltak a darabjai. Pedig bábuit jeles szobrász, Leboeuf mintázta . . .

2. *A „mindenes-művész" bábszínháza.* Lemercier de *Neuville* (1863) író, rendező, színész,[11] énekes volt egy személyben. Neki is nagy művész segített: Gustave *Doré.* Így parodizálta az eleven élet — főképp a közélet — ismert főszereplőit. Körülbelül 120 darabot írt.

3. *A „kultúrpropagandista" bábjátszása.* Henri *Signoret* fejébe vette, hogy a franciákat megtanítja világirodalomra. Aristophanes *Madaraival* nagy sikere volt: ez a darab szinte kívánkozott a bábjáték szabad levegőjébe. Cervantest, Molière-t, Shakespeare-t, sőt Hrotswithát[12] is akart játszani, óriási programja volt, mert meg volt győződve arról, hogy bábszínpadon minden lehetséges. 1892-ben be kellett zárnia színházát.

4. *A „kabaréművész" bábjátéka,* pontosabban: árnyszínháza. A XIX. század vége felé jelentőségre emelkedett kabaréműfajok fő személye, a variet-számokat összekapcsoló „comperé" (koma; nálunk helytelenül „konferanszié"-nak hívják) kétségkívül Polichinelle és Guignol szólásszabadságát és a közönséggel szőtt barátságát örökölte. De ettől a fontos örökségtől eltekintve a montmartre-i *Fekete Macskában* („Chat noir") Henri *Rivière* 1871-től árnyjátékokat is adott elő. Nagy festők, grafikusok utánozták. 1913-ban magam is láttam a Montmartre-on művészi árnyjátékot, költői szöveggel, fény- és színorgiákkal. A naturalizmus stílustalansága idején menekülés volt ez a szabad és halk szavú költészethez. A képekhez fűződő szöveg *Maeterlinck* felé mutatott. Az új, ébredező, útját keresgélő művészet, a *mozi* is sokat tanulhat tőle.[13]

5. *A vendégek bábjátéka.* A század végén burmai vendégek mutatták be hazájuk ősi bábművészetét. Thomas *Holden,* az angol illúzióművész bábui — marionettek is, automaták is — nagy sikert aratnak Párizsban. Minden nevezetes külföldi bábreformer tölt bizonyos időt a bábozás természetes központjában, Párizsban, ahol a bábjátékosok permanens kongresszusát lehetne rendezni. Innen indul Amerikába az „école Medgyes", és itt szerez becsületet a magyar névnek *Blattner* Géza. 1946-ban a franciaországi jamboree-n[14] arat sikert a bábjátékra átírt „János vitéz" a debreceni cserkészek francia nyelvű előadásában.

* * *

A francia bábjáték e nagyon vázlatos történetéből most csak néhány következtetést vonjunk le, vagy húzzunk alá:

A francia bábjáték hihetetlenül sokrétű, de a ránk záporozó benyomások, fantasztikus ötletek közepette is szilárdan áll az életet konkrét helyi meghatározottsággal képviselő, reális ember, Polichinelle vagy még inkább Guignol. Csak így válhatik a játék a „castellet" előtt ácsorgók vagy a pompás kis színházakban a nézők számára mély emberi élménnyé, új utakon járó nagy tapasztalattá. Guignol kisember, könnyen azonosítjuk vele magunkat. Vágyaink az ő vágyai, realista „kontrollját" könnyen vállaljuk: megnyugtat bennünket.

Általános művészeti vagy irodalmi szempontból a francia bábjáték szabad laboratórium, de természetesen az időnként való lezárás, befejezés művészi igényével. Mindent ki lehet próbálni itt, minden túlzás ellen harcot kell innen indítani. S így minden törekvése korszerű, de mert művészi, és a végpontokon vagy a csúcspontokon ezt éreztetni tudja velünk, a kísérletezés nem kelti bennünk a befejezetlenség nyugtalanító érzését. A francia bábjáték olyanféle hatással van ránk, mint a párizsi tartózkodás: építészeti, városrendezési tökéletessége megnyugtat, de mégis érezzük, hogy minden mozog itt, újat akar, előre törne . . .

És így valamiféle különös „ellentmondással" boldogít bennünket; amilyen az a tény is, hogy a véglegesen kifaragott fabábok gyakran sokkal mozgékonyabbnak látszanak, mint az eleven színészek.

HANKISS JÁNOS

Az olasz bábszínház

A bábjátszás népi eredetű, vagy legalábbis mindig népszerű művészet, s így híven tükrözi a népek jellemét, hajlamait és korszerű kezdeményezéseit. Az olasz nép színjátszási tehetsége nemhiába világszerte ismert: kétségkívül nagyon mély és szívós gyökerei vannak. Éppoly széles körű, sokrétű tehetség ez (a színjátszás egész skálájára kiterjed), mint amilyen gazdagon kiképzett és ellenállhatatlanul kifejező.

Külső jelei közül említsük meg az olasz színészexportot, az olasz színészek viszonylag is gyakori vendégjátékait külföldön, s azokat a sikereket, amelyeket egész együttesek — „staggionék"[1] — idegen földön arattak. „Belsőbb" jele a kifejezés rendkívüli ereje és merészsége. Az olasz színész játékát ritkán jellemzi az arany középszer, a hagyományok hatása, a színikritikusok által oly sokszor ajánlott bölcs mértéktartás. Salvini, Novelli, Duse magyarországi sikereinek — amelyekről már csak folyóiratokból alkothattunk fogalmat — elragadó hevük az egyik magyarázata. Az olasz színművészek stílusát a mai közönség főképp az operaközvetítésekből ismeri, s tudja, hogy az olasz énekművész mennyi áldozatot hoz a kifejezés átütő erejéért, még a neki oly kedves, szép és sima éneklés („belcanto") rovására is. Az olasz színész mindent mer, hogy kifejezze magát, és magával ragadja hallgatóit. Az angyalhangú szoprán a legnagyobb magasságot és feneketlennek ható mélységek végleteit járja meg, csakhogy „együttmenésre" késztesse hallgatóit, hogy merész színeket vigyen sokszor élménytelen életükbe.

Az olasz színésznek a kifejezés Vasco da Gamái, Kolumbusai és Cookjai — bátor felfedezők a maguk területén. Nagy finnyásak a „műfajtisztaságra"; egyetlen velencei példát véve: Carlo *Goldini* a köznapi realizmus vígjáték stílusát teremti meg ugyanakkor, amikor vetélytársa, Carlo *Gozzi* mesejá-

tékokban fejezi ki az élet lényegét, aminek persze egész más előadásmód felel meg nála.

Odahaza az olasz színész sebesen pergő nyelvvel szaporázza a gondolatok sorát, és csalogatja a nevetést; külföldön, ahol a nyelvet nem értik, évekre elnémul a szája, és arca izmaiból, kezéből, lábából és egész testéből nyelv lesz — ezek a kifejezőeszközök viszik diadalra a *pantomimot*. A legstilizáltabb kifejezésmódnak — amilyen a *balett* és az *opera* — az olasz színész a mestere. És minden valódi olasz, ha kedve van hozzá, „ha más nem, hát rosszkedve!", a magánéletben is színész, s a közéletben is megbecsüli a nagyon kifejező gesztust, a szépvonalú pátoszt.[2]

Bár a bábjáték legalább olyan régi, mint az első gyermek, aki babájában élőlényt becézett,[3] az olaszok közvetlenül nyilván a rómaiaktól s más itáliai népektől örökölték a bábjátszás művészetét. Az ókori történetben a rómaiak a tett emberei — s egyúttal a szónokok nemzete. A kettő nem zárja ki egymást. A bábművészet síkjára vetítve ez azt jelenti, hogy a rómaiak legközvetlenebb utódai az olaszok, megbecsülték a hallgatag tettet is, a szép szót is (amely tetté válhatik). Mind a két értékre szükség van a bábszínházban.

Ott, ahol a gyökérzet ilyen mélyre nyúlik, óhatatlanul össze is szövődik. Anélkül, hogy alaposan ismernők az olasz bábjátszás történetét, eleve kimondhatjuk, hogy tükröznie kell az olasz színházi kultúra sokoldalúságát és magas színvonalát. A bábjátéknak látszólag igénytelen, skatulyába szállásolható, táplálékra és napidíjra nem szoruló kis színészei emellett nemcsak az életet fejezik ki híven, hanem az egész olasz színpadi művészet hagyományait és vívmányait is.

A francia bábjátékról szólva említettük, hogy a középkori templomban, sőt a templomon kívül is — például körmenetek, egyházi indítékú népmulatságok alkalmával — sokszor megelevenedett a Biblia vagy a Szentek Élete valamelyik jelenete: a bábuk mozogni kezdtek. Ennek két fő oka van. Az egyik, az ember örök vágya, hogy az anyagba mozgató lelket vetítsen, olyanfélét, mint az övé. Ez a kísérlet nem hiábavaló, és nem teljesen sikertelen, ha meggondoljuk, hogy a nagy írók teremtette képzeletbeli alakok is „megelevenednek" azáltal, hogy mi, olvasók „azonosulunk velük", „a bőrünkbe bújnak", „beleéljük magunkat" ezekbe az alakokba. Nyilván azért véli látni a naiv néző, hogy a báb „vág a szemével", vagy „mozgatja az arcát", holott a báb arca merev, de ő, a néző beleélte magát a jól kifaragott báb életébe, s az ő élete mozog a báb mozdulatlan szemében, arcizmaiban is.

A másik ok pedig a „homo faber" technikai ösztöne. Fúrni-faragni minden gyermek szeret, és mennyi a gyermekes felnőtt! Korunkban komoly tudósoknak tartott írók számolnak be Itália technikai csodái között az első gépezetes bábokról. Hieronymus Cardanus, azaz *Cardano,* olasz matematikus, csillagász és orvos *De varietate rerum*[4] című munkájában két sziciliai baba[5] gépezetét írja le, *De subtilitate* című művében viszont a világ legcsodálatosabb tárgyai közé számítja a *magatelli*nek nevezett bábukat.

A „homo faber" utódai közt tiszteletre méltó munkapad jut az olasz kézügyesség mestereinek. Az olasz átlagember technikai érdeklődése és képessége igen figyelemre méltó. Leonardo da Vinci és Marconi nemzete nagyon sokszor járt a technikai haladás élén.

Azt sem lehet elhallgatni, hogy az egyébként gyors észjárású és biztos ítéletű olasz nép századok folyamán a mágia, a néphiedelmek paradicsoma is volt, s különösen alsóbb rétegei híven őrizték az ősi folklór olyan elemeit, amelyekre a bábjáték is támaszkodhatik. Például: ha ellenségem képmását kifaragom, s az őt ábrázoló bábu szívét hegyes tűvel átszúrom, ezzel el is intézem azt a nagy embert, akit a bábu képvisel. A népi közönség, amely a bábszínházak, a „castello"-k körül csoportosul, többé-kevésbé eleveneknek és varázserejűeknek tartja ezeket a faalakokat.

* * *

A XVI. század az *olasz vígjáték* bizonyos műfaji kettéoszlásának korszaka is. Az egyik oldalon ott van az antik vígjátékot utánzó „tudós komédia" — a „commedia erudita". A másikon a szabadabb, kötetlenebb, népszerűbb „commedia dell'arte". Hogy Itáliában a „commedia erudita" sem maradt a bábos megjelenítéstől egészen idegen, azt a többi közt az az adatunk is bizonyítja, hogy a Machiavelli *La Mandragora* című reneszánsz vígjátékát előkelő szalonokban bábokkal többször is eljátszották,[6] márpedig ez a darab humanista költő alkotása, aki római típusú vígjátékot akart adni olasz nyelven.

De bennünket a *commedia dell'arte* mégis jobban érdekel: benne látjuk a bábművészet legközelebbi rokonságát, de a bábok legtöbbjének keltető fészkét is.[7]

Lássuk most két műfaj hasonlóságának tényezőit; ennek kapcsán megtakaríthatjuk a commedia dell'arte külön jellemzését.

A két művészet mindegyikében mindig azonos alakok képviselik az élet néhány legjellemzőbb típusát. A híres Tiberio Fiorilli egész életén át mindig ugyanazt a szerepet játsza: Scaramucciát, ugyanolyan jellegzetes jelmezben, haj-, bajusz- és szakállviselettel,[8] mint a Scaramucciának faragott és festett báb. Ugyanilyen állandó figurák a commedia dell'arte többi szereplői is, s mikor — a környezetváltozás következtében vagy az aktualitás kedvéért — új vonások szüksége merül fel, akkor is az állandó figurák öltöznek át, s csak kölcsönveszik az új vonásokat.

A másik hasonlóság az, hogy a commedia dell'arte komikus figurái legtöbbször álarcot hordanak, amelynek merevsége megvan a fából faragott bábok mozdulatlan arcában is.

De hogyan lehet rokonságba hozni a bábok „bábszerűségét" a commedia dell'arte színészeinek végletes *mozgékonyságával?*

A római és a görög színházban azért mondtak le az arcjátékról, azért öltöttek álarcot, mert a szabad téren és a nagy termekben az arcvonások mozgását úgysem lehetett látni, viszont a durván árnyalt, viszonylag nagyméretű maszk kifejezhette az alak általános jellemét. Constant *Mic*[9] rámutat arra, hogy a színész a maszkkal mintegy kikapcsolja arcát, a test szükségképpen az arc kifejező funkcióit veszi át, hogy a nyomorékoknál is úgynevezett helyettesítő fejlődések mennek végbe. Az álarcos figura aztán kézzel-lábbal „beszél", s kifejező mozgásait a nézőtér minden zugából jól látni.

Ott, ahol a test kifejező mozgása tökéletes, a néző fantáziája hamarosan „mozogni látja" az álarcot is, amely a helyesen mozgó testnek mintegy csak része. A commedia dell'arte legismertebb alakját, Arlecchinót (Arlequin) az olaszok mindig fekete maszkkal[10] játsszák, még akkor is, mikor a színész arca is kifejező volna.

Nos, a bábu is olyan lény, amelynek teste sokkal jobban mozog, mint az arcvonásai (ezek merevek), és bár testének mozgásai stilizáltak, töredékesek, túlzók, annyira meggyőzik a „castello" alján bámészkodó gyerekeket, hogy azok élőlénynek képzelik, és esküdni mernének rá, hogy a szeme és arcának vonásai is mozognak.

De ez még nem minden. A *rögtönzés* is rokonítja a kétféle művészetet. A commedia dell'arte színészei csak az előadást megelőzően kapnak — rendszerint szóban — egy „szcenáriumot" (scenario) vagy „vázat" (canovaccio),

s a párbeszédet, a részlet-trükköket ott találják ki a színpadon az előadás hevében. Minden ihletett színészi munkában vannak rögtönzött elemek, de csak a commedia dell'arte és a bábjáték területén képzelhető el a rögtönzés elvének ez az átfogó keresztülvitele.

Ez a rögtönzés nem egészen ugyanaz, mint Liszt Ferenc s az első igazán teremtő, romantikus zongoraművészek improvizációi. Ezekben az egyéni lángelme kereste az inspiráció sarkalló hatására a maga külön útjait; a commedia dell'arte és a bábjáték hamarosan általános érvényű *hagyományt* alakított ki és követett a rögtönzésben is.

Ebben a rögtönzésben két elem uralkodik.
Az egyik *dinamikus:* az élmény, a pillanatnyi ihlet, az elme elevensége, amely a test elevenségében is kifejeződik. Jó improvizátor nem lehet lassú gondolkodású ember; s ha színész, nem lehet hidegen mérlegelő természete. Valami vidám biztonságérzés és életkedv hajtja rá, hogy pillanatonként fejest ugorjék a mondatok hullámaiba — majdcsak megússza valahogy!
A rögtönzés másik eleme: *statikus.* Az, hogy a commedia dell'arte színésze egy életen át ugyanazt a figurát személyesíti meg, nagyon könnyűvé teszi számára, hogy mondatokat találjon, hiszen úgyszólván a maga második énjét játssza. A bábnak is megvan a maga mindig azonos egyénisége, amelyhez tréfák, mondások, ötletek hagyománya is tapad. Jelleme annyira kialakult, hogy nem nehéz belezökkenni szerepébe s beszélni helyette.

Az improvizálás jelentősége: élményszerűbb, életszerűbb, reálisabb párbeszédre vezethet, mint a leírt „irodalmi" párbeszéd. Ha jól sikerül, már csak azért is közelebb jut az élethez, mert minden részletében váratlan: s mi csináljuk, s mégis olyan, mintha történnék velünk . . . A másik jelentősége: hagyományos alapokat teremt, amelyek a nézőnek is jó ismerősei, s a dialógust a néző is ellenőrizheti, mint gyermek, a sokat hallott mesét. Minden ötlethajtás, trükk — gallyacska, színes és rezgő levél visszamutat a lassan növő, azonos törzsre, Pulcinella ötletei a perc ötletéből születnek,[11] eredetiek és sokfélék, de a századokat kapcsolják össze, mert Pulcinella a századoké.[12]

Tovább mehetnénk a rokon vonások keresésében, de annyi is elég, hogy kimondjuk: a *modern bábjátékn*ak, úgy, ahogy a XVI. századbeli Itáliában kialakult, a *commedia dell'arte a mintaképe.* Onnan vette figuráinak javát és irodalmi, valamint színpadi technikáját is.

S ez természetes is. Egymás mellett éltek és küzdöttek létükért a vásárokon — a velencei Szent Márk tértől a párizsi Saint-Germain és Lőrinc-napi vásárokig és a Pont-Neufig. Mindegyik minden lehető eszközzel vonzotta oda közönségét, amelyet meg kellett állítania sétájában vagy bevásárló útján, le kellett kötnie, mikor repülni szeretett volna. A commedia dell'arte burkolt célja sokszor az volt, hogy varázsszereket, gyógyszereket adjon el, amint a francia vásári komédiások is annyiszor voltak drogisták s a patikusok elődei; a bábszínház ugyanakkor bűvészmutatványokkal kötötte le a járókelőket. Mindegyik a közállapotok, s különösen a helyi események újságot is megszégyenítő kommentátora volt a nép szájíze szerint. Közvéleményt keltett és erősített.

Mind a kettő középarányos volt a színház, a cirkusz és az opera közt. Az akrobatikus táncokat a modern opera tánckomikusa, a „natubusch" tőlük tanulhatta volna. S mikor a francia balett kialakult, olasz zenészek, táncosok, koreográfusok egyengették z útját. A tánchoz hajaz a sok „lazzi": tréfás és akrobatikus színpadi trükk is.

A rokonság legközvetlenebb bizonyítéka az, hogy a nevezetes *Pulcinellát*, akiből a franciák Polichinelle-je lett, éppúgy a commedia dell'arte adta kölcsön a bábszínháznak, mint a Burettinót (Nápolyban az első komikus mellett szereplő második tréfás színész neve), s ebből lett a marionettek első olasz elnevezése, a „Burattini".

A *Pulcinella* szó eredetén sokat vitatkoztak. Valószínű, hogy a kiskakas olasz elnevezésből (pulcino) származott; csőrszerű orrával emlékeztet is a kakasra.[13]

A commedia dell'arte állandó figurái között a legtöbb — szolga. Egyrészt azért, mert a római vígjátékban a rabszolga volt a cselekvény vivője; ő talál ki ötleteket, ő a furfangos cselszövő, mert kevesebb a gátlása, mint urának, akit osztályának, állásának, az illemnek vagy általában az erkölcsnek szabályai inkább kötnek. Másrészt, mert ő a komikum hordozója, s ez még a bécsi operett virágkorában is a népszerűség biztosítéka. A commedia dell'arte szolgaalakjai egy-egy jellemalakot vagy egy-egy vidéket képviselnek. (Sokszor nyelvjárásban is beszélnek, aminek megvan a maga külön nevettető értéke.) De már csak nagy számuk miatt is ki vannak téve annak, hogy jellemük elveszítse éles határait: komikus voltuk pedig egyre erősebb stilizálásra ad alkalmat. Legjellemzőbb talán Arlecchino esete, aki eredetileg a naiv, falusi (bergamói) legény utánzata akart lenni, később a legkörmönfontabb és legkipallérozottabb cselszövők egyikévé lett. Ruhá-

zata is messze eltávolodott eredeti parasztruhájától: valóságos eleven sakktábla, több színű szövetdarabokból; fekete álarc; fakard . . .[14]

De azért hiba volna azt hinni, hogy a commedia dell'arte és a bábszínház alakjai messze eltávolodnak a való élettől. Díszletül mind a kettőben a jól ismert város igazi utcájának képe szolgál (Prospettiva). S ebben a környezetben minden stilizáltságuk ellenére is nagyon *reális* alakok mozognak. A nagyképű doktor: Dottor Graziano, a bolognai egyetem jogtudósának karikatúrája; a kapzsi és kicsapongó öreg Pantalone velencei kereskedő; a római komédia hencegő katonájának megfelel Capitano, akiben a gyűlölt spanyol hódítót figurázta ki a közhumor. A fiatal lányokat két főtípus képviselte: a kacér (Izabella) és a szende (ennek többféle neve volt). Ők s a pénzért mindenre kapható lakájok, inasok hada az életnek jókora karéját tálalták a közönség elé.

* * *

Miért lett a commedia dell'arte figuráiból fabáb — trupp?

A szomszédság és a siker példája mellett talán azért is, mert a tudat mélyén a kifejezés és a stilizálás végleteivel próbálkozó olasz színművészek a legtöbb feladatnak, legnagyobb „kunsztnak" az élettelen tárgy megelevenítését érezték. Hát még akkor, amikor (mint a bábszínházban) egyetlen mozgató fejezhette ki mindezt a sokféleséget!

Aztán meg a *szabad* művészet csúcsa is volt a bábjáték. Abban is, hogy a bábjátékos kevés lefoglalható tárgyát könnyen továbbíthatta, ha okvetetlenkedő hatósággal gyűlt meg a baja. Egyszerűen zsebre vágta a bábukat és továbbvándorolt. Ennél fontosabb a *szabad szó* csaknem korlátlan lehetősége. Íratlan szöveghez nemigen fért hozzá a cenzúra, kevesebbet is törődött vele, mint a nagyigényű, nyomtatásban is megjelenő irodalommal. A stilizálás is elkódosította a mondanivaló élét: gyakran nehéz volt megállapítani, mi a bábjáték által képviselt közvélemény, és mi a kivetni való, parodisztikus anyag. S aztán ott van a műfaji szabadság nem megvetendő előnye.[15] A bábjátékban kevés a műfaji megkötöttség. Ismerünk olyan darabot, ahol úgy változik a hangulat, a hangnem, a műfaj-látszat, mintha más meg más gyémántlapocska fordulna felénk: hol molière-i jellemvígjáték, hol nápolyi lazzi, hol francia bohózat jellege villan fel benne.

A klasszikus poétika mesterei megvetették a mesét, a regényt és a bábszínházat. A romantika majd fölfedezi őket, de addigra már a szabadság olyan energiáit szívják magukba, hogy nem lehet őket megzabolázni . . .

A *barokk* korszak szelleme távolról, de nagyon hatásosan járult hozzá a bábjátszás művészi fejlesztéséhez. A barokk szobrok esengő, nemes szenvedélyben megnyúlt alakok, a templom legtávolabbi pontjáról is látható és érezhető patetikus gesztusok, vitorlaszerűen dagadó ruházat és drapéria, ez az, ami már márványba, mészkőbe és *fába* is mozgásra kész energiákat rejt el.[16]

Az elvi kérdések után most már néhány adatot kell idejegyeznünk.

Az olasz bábosok legrégibb neve: *burattini*. Lorenza *Lippi* komikus költő a *Malmentile Racquistata* című komikus eposzban állít nekik emléket, s másutt is kitér a bábjátékra. Míg Lippi firenzei főterén mutatja be a burattinókat, Giuseppe *Berneri* a római Navona térre vezet bennünket. Könyve illusztrátorának, *Pinelli*nek egy másik munkájába *(Raccolta dei 50 costumi pittoreschi)*[17] is találunk olyan metszetet, mely Pulcinellát ábrázolja népi közönség közepette (1809).

Pinellin kívül más művészek fantáziáját is izgatták az olasz bábok, így L. *Bernadáét* és F. *Magiottóét*, de lényük titkát mégis francia művész: Jacques *Callot* ragadta meg legjobban, akinek rajzai a kifejező mozgást leleplező mesterművei.

A XVIII. század legnagyobb milánói bábjátékosa Masimino *Romannino*. A személyzet nála rendesen egyetlen személyből állt, az mozgatja kezén a bábokat, ő ad „második hangot" a „pivetta" vagy „fischio" segélyével. Csak nagy néha van segéde is. De ez egyébként inkább a vándor „pupazzi" (babácskák) háztartása; az állandóbb lakású és előkelőbb *fantoccini*t vonalak, drótok, rugók irányítják. A koponyájukba szúrt vaspálcát úgy rejti el a bábjátékos, hogy a színpad elején finom drótháló t húz fel, s ebben elvész a bábokat mozgató drót képe is. Így teljesebbé válik az illúzió. Egy másik ötletes újítás valamennyi szálát (a mozgatószálak kivételével) a test belsejébe vezeti; a testből a szálak a fej tetején jönnek ki, és vékony fővezetékben egyesülnek. Ez a cső a vaspálcát is helyettesíti.

Barzolommeo *Neri* festő és mechanikus, bábuit a színpad padlóján vágott résekbe állította. A támasztékokat a gépész alulról látta el; onnan kezelte a szálakat is. A technikai hajlamú olaszok ezeket az újításokat sokszor kombinálták, s olyan hatást értek el vele, hogy a bábszínházi operaparódia, balett és dráma egyaránt versenyezhetett az eleven színészek játékával.

Minderről azonban inkább a XIX. századból maradtak följegyzéseink. A klasszicizmustól ittas XVI. század és a barokkosan mozgalmas XVII. után

a XVIII. század Itáliában a viszonylagos tespedés kora, bár ez a század adja *Goldoni*ban és *Gozzi*ban, a két nagy velencei vetélytársban az új vígjáték két mesterét, akiknek hatása kétségkívül a bábjátékra is erős volt.[18] De talán éppen az ő hatásuk alatt alakultak ki a XIX. században az önálló bábszínház-termek általános típusai Európa számára is értékes normája. A milanói Fiando színház majd éppoly nevezetessége Milánónak, mint a Sforza-palota, Leonardo da Vinci falképe vagy a dóm. Milánóban előadtak egy bennünket, magyarokat is érdeklő bábdrámát, amelynek címe: *Szavojai Jenő herceg Temesvár ostrománál.* A darabot bemutató „fantoccini" játéka természetes, tánca pedig elragadó — így számol be az előadásról egy tudósító.

Van egy híres tanúnk erről: *Stendhal,* a nagy regényíró, akkor még családja nevén mint Henry Beyle kalauzolt egy francia utazót a római bábszínházban. A római bábjátéknak ekkor *Cassandrino* éppoly koronázatlan királya, mint a nápolyinak Pulcinella; Cassandrino jól táplált, elegáns, tetszeni vágyó öregúr, aki azért rendszerint mégis hoppon marad. A darabok, amelyekben szerepel, gyakran vezetnek festőművész műtermébe vagy a muzsikusok közé, és elkerülhetetlen, hogy operaáriát ne kapjon a közönség, amely olyan jól ismeri az operairodalom gyöngyeit.[19] A *Cassandrino mint festőművész* című játék folyamán a színfalak mögül egy cipész leánya énekli el Paisiello egy áriáját — fölségesen. A *Cassandrino mint műkedvelő és impresszário* című bábdrámában van egy maestro, aki a primadonnának udvarol, szereti a jó ételt-italt, szellemes — amellett szőke, kék szemű és lámaszőr-ruhát visel —, persze erről mindenki ráismert Rossinira, és viharzott a taps.

Cassandrino jellegzetesen római figurája először állítólag egy Cassandro nevű római ékszerész darabjaiban szerepelt, aki a névrokonságon felbuzdulva maga mozgatta kis „druszáit".[20]

A XIX. századi olasz burattini-művészet olyan tökéletes illúziót keltett, hogy amikor a *Cassandrino mint festőnövendék* előadásán egy gyermek oda akart menni a színpadhoz, hogy megigazítsa a lámpákat, két néző önkéntelenül felkiáltott, mert a gyermekben óriást láttak — meséli Stendhal. Ha az ember színházi látcsővel kísérletezik, megérti a színpadi alakok nagyságának relativitását a szem számára. Az olasz bábjátékra egyébként is talán a legjellemzőbb vonás, hogy illúzió és realizmus jól megfér egymás mellett, legtöbbször egymás szövetségében.

A nyilvános színházak mellett magánosoknál is játszottak bábdarabokat. A zártkörű előadásoknak sokszor megvolt a maguk „hibája": szabadszájúak, sikamlósak (pl. a *Mandragora* egy XIX. századi, rövidített előadása) vagy politikailag túl merészek voltak. Ugyancsak Stendhal számol be egy ilyen „titkos" szatíra előadásról, amikor is Don Cochino, aki elvesztette emlékezőtehetségét, három félnek ad audienciát: egy papnak, egy marhakereskedőnek és egy carbonaro fivérének, s a három fél ügyeit összekeveri. Hogy az ilyen politikai szatírákban a személyes utánzás csábjának is sokszor enged az elrejtőzött bábjátékos, magától értetődik. A bábjáték a politikai allegóriának sajátosan kedvező formája: ezt könnyű volt felismerni ebben a risorgimento-felé haladó korban.

Egy másik nagy regényíró is hírt ad olaszországi benyomásairól: *Dickens,* a Karácsonyi történetek írója. Napóleon halálát látta — bábelőadásban.

Ezzel szemben az olasz jelentések száma aránylag csekély. Annyira az olaszok életéhez tartozott a „bábozás", hogy észre sem vették, milyen tökélyre vitték.

Mégis emeljük ki, hogy a nemzetközi versenyben, mely a bábjáték új felhasználásáért, irodalmi értékemelkedéséért folyt, az olaszok sem hiányoztak. *Prandi* 1893-ban a londoni Kristálypalotában aratott nagy sikert operáival és tündéri játékaival. Volt mire támaszkodnia: az olaszok műszaki zsenije és színészi kifejezőképessége, illúzióteremtő ereje volt sikerének alapja. És említsük meg századunkból a nagy Vittorio *Podreccát,* aki művészies faragott, jellegzetes fejű bábjaival eredményesen szolgálta a művészetet világszerte abban az időben, amikor nagy drámaírók és költők keresték a bábszínházban merész és emelkedett elgondolások megvalósításának lehetőségeit. Ebben az időben a bábjátéknak szinte nagyobb volt a becsülete, mint a színháznak . . .

Fejezzük be ezt az áttekintést azzal, ami az átlagember elképzelésében a legolaszabb művészet: az *operá*val. A zene mindig ott szerepel a bábjáték történetében. Az országút szélén „planchette"-ező vándorkomédiás dudán játszik; a városi vásártéren felállított „castello" előtt folyton szól a hegedű, s a külföldön szereplő olasz bábjátékosok szívesen exportálnak balettet, tündérjátékot, operát. Rossini minden operáját előadták a nagy báb-

színházakban, óriási, 1,20 méteres *bambocchiák*kal, de már a XVIII. században is hallott báboperákat *Du Bos*, az esztéta. Bennünket, magyarokat azért is közelről érint ez a kérdés, mert a XVIII. század végének egyik leghíresebb bábszínháza a magyar Eszterházán volt, a báboperákat — köztük Haydn operáit is — ebben a magyar bábszínházban olaszul adták elő.

A bábopera-játszás kezdeményezése a salzburgi ünnepi játékokon tehát nem volt igazi újítás, csak felújítás.

S a bábok jól megállták helyüket abban a műfajban is, amelyet Wagner „Gesamtkunstwerk"-nek, minden művészet szövetségének tekintett.

SZÉKELY GYÖRGY

Az angol bábjátszás története

Nehéz dolog a teljesség igényével megírni egy tárgy történetét. Különösen nehéz akkor, ha a rendelkezésre álló kútfők ritkák, vagy alig közelíthetők meg. Ez az utóbbi eset forog fenn az angol bábjáték történeténél is, mert — különösen a XVI. század előtti korról — úgyszólván semmilyen tudósítás nem maradt fenn.

Lehet ugyan hivatkozni azokra az általános jellegű megállapításokra, amelyeket a kultúrtörténet és az összehasonlító színháztörténet tett meg bizonyos párhuzamos jelenségek vizsgálata közben. Nyilvánvaló például, hogy a szigetvilág őslakosságánál is kialakult az a — ma már folklóranyagon sem kimutatható — szokás, hogy az elhunyt ősöket apró babákkal, ősfigurákkal vagy nagyobb, szinte szoborszerű alakokkal ábrázolták. Ezeket a figurákat, babákat, szobrokat az egyes szertartások alkalmával mozgatták, táncoltatták is. Részesei voltak azoknak a kultikus táncoknak, amelyek segítettek fenntartani a kapcsolatot a „tovább élő holtakkal". Ez a kapcsolat persze csak a megengesztelés, védekezés kapcsolata volt.

Hasonló, általános párhuzamos jelenség a keresztény középkor mindenütt jelentkező egyházi bábjátéka. Így az első adatok Angliában is *liturgikus tartalmú* bábjátékokról szólnak. Azonban a többi európai példák kapcsán fel kell tételeznünk egy korábbi eredetű, folyamatosan létező *profán bábjátékot* is, amelyet a görög időktől fogva az országutakon kóborló mimusok és vagánsok[1] hordoztak szerte az egész európai kultúra területén.

Általános vélemény szerint Angliában akkor kezdett szélesebb körben elterjedni a bábjáték, amikor a misztériumok kialakultak, és akkor váltak általánossá, amikor az emberszínházban a misztériumokat a moralitások műfaja váltotta fel. A misztériumok korában keletkező darabok anyaga természetesen az ó- és újtestamentum történeteiből, a szentek életének és

legendáinak köréből táplálkozott. A moralitások idejében viszont — és ebbe a korban kell számítanunk még a XIV—XV. századot is — a bábszínpadon is megszemélyesített tulajdonságok jelentek meg bábalakban. A moralitás-játék központi figurája *Old Vice* (Ős Bűn) volt, akinek a szerepe itt is úgy alakult, mint az élőszínpadon, vagyis: a humort szolgálta. Szereplőtársai *Gluttony* (Falánkság), *Vanity* (Hiúság), *Le Chery* (Bujaság) és *Mundus* (azaz a megszemélyesített Világ) voltak.

* * *

Kik és milyenek voltak azok az emberek, akik Angliában bábozással foglalkoztak? Az első adat 1473-ból maradt ránk. Ekkor ugyanis egy olasz bábos telepedett meg Londonban. Az ő nevét még nem ismerjük — de tudjuk, hogy a XVI. század utolsó éveiben *Pod kapitány* és *Cokely* aratta a legnagyobb bábsikereket. Adatok szólnak arról is, hogy I. Jakab uralkodásától, tehát 1603-tól kezdve Anna királynő uralkodásáig, vagyis 1714-ig folyamatosan játszottak bábszínházat Londonban. Ezt a folyamatosságot még az angol polgári forradalom[2] közismert színház-betiltó rendelete sem érintette. Nem változtatott ezen a tényen az sem, hogy részben a hivatásos színészek, részben a korabeli rideg puritánok élesen tiltakoztak a bábozás ellen. Geoffry Fenton még könyvet is írt annak a bebizonyítására, hogy a bábjátékosok ugyanolyan méltatlan teremtmények, mint a színészek. Ez azonban nem akadályozta meg a bábosokat, hogy tovább ne űzzék mesterségüket. Már csak annál is inkább, mert ebben az időben a bábosok nem kizárólag bábjátszással keresték kenyerüket. *Ben Jonson*[3] *Bartholomew Fair* című vígjátékában, melyről még megemlékezünk, szereplteet egy embert: Lanthorn *Leatherhead*et, aki elsősorban vásári árus volt, de mellékesen bábjátszással is foglalkozott. Egyenes utóda azoknak a *minstrel*eknek, akik az egész középkor folyamán barangoltak Angliában, s akik nemcsak vándormuzsikusok voltak, hanem emellett még akrobatikával, bűvészettel, színjátszással, kóklerséggel, kócevéssel és mindenféle „népszórakoztatással" is foglalkoztak. Lanthord Leatherhead sátrában csörgőket, dobokat, hobby-horse-okat, játékbabákat, játékhegedűket, állatbabákat (oroszlánt, medvét, bikát, kutyát, macskát) pénzerszényeket, tárcákat, varrótűs dobozokat, pipákat, ébresztő szerkezeteket és füttyös madarat árult. Felsorolt árui közül a hobby-horse van a legközelebbi kapcsolatban régi teátrális szokásokkal. Ezek a furcsa, egész testet álcázó groteszk álarcok régi vegetációs, sőt még azt megelőző halott-rítusok maradványaiként hagyományozódtak a különböző angol népszokásokban egészen a XIX. századig. Még azt is tudjuk erről a bábosról, s ez nyilvánvalóan tipikus vonás volt, hogy bódéja előtt két ajtónállót tartott, akik a jegyeket

árulták, kezükben zászlóval és dobbal csalogatták be a közönséget, amelynek fegyelmére és figyelmére később azután vigyázniuk kellett. A leírásból valószínű az is, hogy a bábos a játék megkezdése előtt egy kosárban hozta be a játszó bábokat. Tudjuk továbbá, hogy a játékot egy, de legfeljebb két ember vezette, akik közül azonban az egyik rendszerint hegedűs (fiddler) volt. A játék vezetője részben epikus formában mesélte el a színpadon történő dolgokat, interpretált, részben pedig a bábok helyett beszélt. A párbeszédek egy része a báb és az interpretáló között folyt le.

Ezek a vásáros bábosok az országutakat járták, és nem örvendtek valami jó hírnévnek. 1700 körül Josph *Strutt Sports and Pstimes* című, korának társadalmi életét sokoldalúan ismertető művében így beszél a korabeli bábosokról: „... ezek a játékok barbár módon kiformált és feldíszített fafigurák nyomorúságos mutogatásából állottak..., mozgatásuk módja kezelőjük tudatlanságáról és figyelmetlenségéről tanúskodott. A párbeszéd egy csomó abszurditás és értelmetlenség keveréke volt, tele alantas és erkölcstelen szövegekkel, amelyeket Punch a hegedűssel váltott... A zenekar többnyire csak egy muzsikusból állt... Manapság a bábos az utcákon kóborol, ha az idő megengedi, és a babákat színházával együtt a hátán cipeli. Az előadásokat a szabadban tartja, és a nyomorúságos vándor csekélyke jövedelme a nézők önkéntes adományitól függ..."

Volt persze híresebb, elismert bábjátékos is. Így például az 1750 körül Londonban működő Henry *Rowe,* aki azonkívül, hogy bábozott, még hírneves trombitás is volt, akinek szülővárosában, Yorkban előjoga volt trombitaszóval köszönteni a városba évenként kétszer érkező bíróságot. Egy másik híres bábjátékos, Robert *Powell* életéről meg éppen könyv is jelent meg még 1715-ben.

A XIX. század leghíresebb angol bábjátékosa nem volt angol származású. Londonban lakott, de ha az időjárás megengedte, fáradhatatlanul rótta a távoli utakat, és minden fontosabb vásáron felbukkant. Az olasz *Piccini* 1830 körül indult országjáró útjára. Kis kövérkés ember volt. A fél szemét elvesztette. Hátán faláda lógott, ebben hordta a bábuit. A keze ügyében mindig ott volt a trombita (mint egyik régi elődjénél, Henry Rowe-nál), melynek vidám hangja mindenütt maga köré gyűjtötte a mókára éhes hallgatóságot. Állandó kísérője volt egy magas ember, aki a bábszínházat hordozta, de aki különben sohasem avatkozott bele a játékba.

A XIX. század végén és a XX. század elején a vándorbábosok mellett felbukkantak a családban, iskolákban játszó, nem hivatásos bábozók, és a

művészi igényekkel fellépő, vagy az irodalom, vagy a képzőművészet területéről vendégként érkező játékosok. Az ő soraikból toborzódott az a nagy szervezet, mely 1925 óta fogja össze az angol bábosok nagyszámú seregét.

* * *

A legkorábbi *játékok helye,* színháza a kezdeti időkben a templom mellett felállított, majd később teljesen a vásárterekre szorított bódé volt. Külön kialakult és rendkívül tartós változatnak bizonyult az „ambulant" formájú bódé. Ezt ugyanis gazdája „sétálva" bárhová vihette magával, s bármely utcasarkon vagy terecskén felállíthatta. Három oldala körülfogta a játékost. A bódécska belső oldalán levő szögeken lógtak a játékon kívüli bábok. Ilyenfajta bábjáték bukkant fel egy hideg tél alkalmával 1684-ben a Themse jegén, ahol a rendkívül hideg időjárásra való tekintettel nagy vásárt tartottak.

A XVIII. században Londonban már teljesen színházszerű bábozás alakult ki. Ezek a színházak állandó jelleggel bírtak. Míg a kezdeti formákat a legegyszerűbb felszerelés és technika jellemezte, addig ezek az *állandó színházak* szinte versenyeztek az emberszínházzal, nemcsak ami a műsort, hanem és főképpen, ami a kiállítást illeti. Inigo *Jones* szellemi hagyatéka, a barokkos gazdagság ezeknél a bábszínházaknál is érvényesült, és a pazar kiállítás mellett a nagyobb hatásosság kedvéért a bábok is megnőttek. A technikai bravúr is döntő tényezővé vált. Így például egy 1702-ben tartott előadáson, melyen a *Régi világ teremtését* adták. A színlap szerint ez alkalommal „... több szökőkút köpi a vizet; az utolsó jelenet azt ábrázolja, hogyan száll ki Noé családjával és az állatokkal páronként a bárkából, a levegőben röpködő madarak a fákon lóbálják magukat; látható a bárka fölött a nap, amint fenségesen felkel stb. stb! Majd végül különböző masinák segítségével az istentelen gazdag a pokolba, Lázár pedig Ábrahám kebelébe vitetik ..."

A XVII—XVIII. századból egyébként több bábszínház-alapításról is tudunk: ekkor állott fenn Charlotte Cibber *James Street*-i bábszínháza, valamint az Exeter-Exchange-nél lévő *Patagonian Theatre* és az 1769-ben alakult *Fantoccini Theatre.* Ez utóbbi különösen híres volt szépen faragott és művészien mozgatott bábjairól. A múlt század közepén működött szintén Londonban az előkelő nevű *The Royal Marionette Theatre.*

Ezek szerint tehát három fő színháztípus keletkezett és volt használatban Angliában. A legegyszerűbb az *ambuláns-színház;* a fejlettebb a *városi*

bódé, amelynek ülőhelyekkel ellátott zárt nézőtere van; és az *állandó jellegű* bábszínház, amelyik egy-egy nagyobb vendéglőhöz csatlakozva vagy esetleg teljesen önállóan, egy nagy termet bérelve „kőszínházi" jelleget öltött, s ennek megfelelően apparátusa is gazdagabb, technikai felkészültsége, művészi teljesítménye is egészen magas színvonalú volt.

A kereseti lehetőségek is nagyon változóak voltak. Az ambuláns-színház természetesen naponta több előadást tartott: a napi 5—9 előadás sem ment kivétel számba. Az állandó londoni színházak mindig rendkívül nagy közönséget vonzottak, s nemcsak az élőszínháznak, operának, hanem még a közeli templomnak is nagy konkurenciát jelentettek. Századokon át nem szűnnek meg a panaszok s a felsőbbségekhez intézett kérvények, melyek mind a bábszínház túlzottnak tartott vonzóereje mellett tanúskodnak.

Az utóbbi időben, a XX. században azután a bábfilmeken keresztül a legmodernebb szórakoztató nagyüzemet is meghódította magának az angol bábjátszás, sőt televíziós bábadások is vannak.

* * *

Az ismert legkorábbi időszakban, tehát a XVI. század során a *bábfigurák* a moralitásoknak megfelelő alakokat ábrázoltak. Nem egyes embereket, foglalkozásokat vagy ismert történeti személyiségeket, egyéniségeket személyesítettek meg, hanem jó és rossz tulajdonságokat, köztük az Ős Bűnt, amely egészen a Punch-báb feltűnéséig — mint már említettük — a fő humoros figurává változott át.

Az első egyénített figurák a Biblia és a szentek életének közismert alakjai voltak. Ezek azonban meglehetősen gyorsan profanizálódtak, és ez elsősorban abban nyilvánult meg, hogy a bábok szájába játékosaik az eredeti mesétől eltérő, profán jellegű, humoros szövegeket adtak. A többé-kevésbé rögtönzött előadásmód is gyorsította, segítette ezt a folyamatot.

A bábok technikája túlnyomórészt a felülről mozgatás, a marionettszerű bábozás volt. Az ambuláns-színházak viszont minden valószínűség szerint kezdettől fogva a kézre húzható, zsákos bábukat használták.

A bibliai személyek után s részben e személyek mellett megjelentek az angol reneszánsz idején a görög mitológia és irodalom alakjai is. Persze ezeket a históriákat erős áttétellel, sok helyütt parodisztikusan használták fel s játszották el. Ezt példázza a már említett Ben Jonson-féle játékbetét, Hero és Leander játéka is.

Vannak, akik 1666—67-re időzítik *Punch*nak, ennek a híres angol bábjáték-figurának a megjelenését. E vélemény alapja az a bejegyzés, amelyet egy londoni plébánia felügyelői könyvében olvashatunk, s amely szerint ezekben az években a bevételek között szerepel „Punchinello . . . az olasz bábjátékos helypénze, a Charing Crossnál felállított sátra fejében". Ez a feljegyzés egyben egészen pontosan rávilágít e legnépszerűbbé és legangolabbá vált figura eredetére is. Nyilvánvaló, hogy őse az olasz korai commedia dell'arte Pulcinellója. Először marionett technikájú báb volt, és adataink vannak róla, hogy végtagjait több részletben, csuklóra tudta mozgatni, sőt a szája is nyitható volt. Így rendkívül élénk illúziót tudott nyújtani. Az öltözetét részletesebben ismertetjük a figura bábtörténeti fontosságára való tekintettel. Kabátkája és nadrágszárai két színben: pirosban és sárgában tündököltek. (Ezt a két szín különben a középkor tradicionális bolond-színe). Csúcsos kalapot viselt, és kezében fakardot, amely már a régi moralitások Vice-figurájának is állandó kelléke volt. A közönség előre tudta színpadra lépésének pillanatát, mert meghallotta a jellegzetes, éles, sípító hangot, a „rot-ti-toot"-ot (ruttitut), amelynek felharsanása elegendő volt, hogy már eleve derültséget keltsen a nézők között. *Addison,*[4] a híres angol író, aki ebben az időtájban még fiatal oxfordi diák volt, leírta, hogy Punch nagyságával felülmúlta bábpartnereit, durva hangon veszekedett, óriási púpja s nem kisebb hasa volt, és a futó darab cselekményét a legalkalmatlanabb időpontokban zavarta meg röhögésével, közbeszólásaival. Állandóan káromkodott, de végeredményben jóindulatú fickónak mutatkozott, akinek éles humora mégsem hatott sértő módon. Adatunk van róla, hogy Punch megjelenése pillanatától kezdve valóban állandóan beleavatkozott a legkomolyabb, sőt bibliai témájú darabokba is. Így például a vízözönről szóló játék egyik pillanatában Punch az oldalfüggöny mellől kibukkanva, a közönség nem kis örömére, ezt kérdezte Noétől: „Csúnya idő. öregem, mi?"

Punch állandó jellegű kísérői is csakhamar kialakultak. Így a XVII. század végén már *Toby kutya* is szerepelt, 1714-ben *Jack Pudding* jelent meg mellette (szintén kétszínű kabátkában), majd a század vége felé *Judy,* Punch élettársa kisgyermekükkel. Az egyes bábjátékosok azután egyéni jellemvonásokkal gazdagították ezt a figurát. Piccini Punch-bábuja például bandzsított.

A századok során ebből a figurából központi szereplő lett, aki már nemcsak bele-beleszólt az idegen meséjű darab menetébe, hanem maga köré gyűjtötte az eseményeket és szereplőket, s maga vált a cselekmény tengelyévé.

A legkorábbi időktől kezdve állatbábok is megjelentek a színpadokon. Elsősorban háziállatok, akik közül egy táncoló kisdisznó és Punch Toby kutyája különösen közkedveltté vált. A már említett, Henry *Powell*ről szóló életrajzban hosszú felsorolás van azokról a bábokról, amelyek a híres játékos készletét alkották. Ezek szerint Powell színpadán „csuklós", mozgatható tagokkal bíró „királyok, királynék, cselédek, szűzek, kisbabák, nemesek, anyókák, elöljárók, birkózók, kötéltáncosok, ludak, parasztgazdák, patkányok, polgármesterek, lakájok, kocák, indiánok, macskák, varázslók, baglyok, papok, fafejűek, veresbegyek és falusi vének" jelentek meg a színpadnyílásban.

Meg kell még említenünk, hogy a bábjáték két fő formája (ti. a marionett és a zsákbáb) mellett az árnyjátékszerű forma (ombres chinoises) is felbukkant, bár elég ritkán. Játékanyaga többnyire azonos volt a bábjátékokéval. *Flögel* a *Geschichte des Grotesk-Komischen* című művében leírt egy ilyen árnyjátékszerű bábjátékot, ahol a bábok egy transzparens mögött tűntek fel, de egyébként a bábjáték minden kelléke, a síptól a játékos ezüsttel kivert magyarázó botjáig megtalálható volt.

A XX. századbeli modern bábjátékosok kísérletezések alkalmával új módszereket, mozgatási technikákat is kipróbáltak. Így például sor került üvegtalajon át mágneses erővel, valamint elektromos úton mozgatott bábjátékokra is. A drótos mozgatásnak is felmerült még egy formája. Ekkor a bábok aljába merőlegesen drótot szereltek, és a háttérfüggöny alatt vezették az egyes bábok irányító drótjait.

Ugyanilyen kísérletnek számított az, amikor egy bábfilmen *(Little Paper People = Kis papíremberkék)* Cyrill Jenkin rendezésében Margaret Hoyland papírból vágott és dróttal mozgatott babáival játszódott le a cselekmény; vagy amikor Amerikában R. E. Johns és Remo Buffano az 1931-es Stravinsky-féle *Oepidus Rex* előadásához óriási méretű bábot tervezett; vagy amikor egy New York-i revüben a *Jumbo* című számban egy tíz méter magas teleszkopikus báb szerepelt. A bábnak ilyenforma színpadi alkalmazásai azonban csak különlegességszámba mentek, és nem szolgálták a bábművészet fejlesztését.

* * *

Amikor a *bábdarabokról* és a bábszínházak angliai *műsoráról* beszélünk, elsősorban arról a játékról kell szólanunk, amelyet *Ben Jonson* írt le 1611-ben megjelent *Bartholomew Fair* című vígjátékában. Itt már az említett

Lathorn Leatherhead sátrában egy olyan darab előadására készülnek, melyet a kis londoni írnok: John Littlewit (a vígjáték egyik szereplője) írt, és amely Hero, Leander és Pythias komikus szerelmi háromszög-tragédiájáról szól. A komikumot elsősorban az szolgáltatja, hogy a legendás görög nevek alatt londoni iparosok, kocsmárosok, pincérlányok rejtőznek torztrágár módon karikírozva. A játék formája az, hogy Leatherhead tizenkét soros epikus szöveggel bemutatja a darabkezdő három bábot: Leandert, a kelmefestő segédet, Herót, aki éppen heringet eszik és Cole-t, a Themse két partja között járó komp révészét. Csakhamar párbeszéd alakul ki Leander és az „interpreter" módon működő Leatherhead között. A vitába egy-két néző is beavatkozik, de a révész rettenő gorombán kinek-kinek megadja a magáét. Leander egy korsó sörrel meghódítja Herót. A lány előző két szerelme szintén a kocsmába érkezik, név szerint Damon és Pythias, és mialatt Leander Hero szobájában tartózkodik, rettenetesen összevereksze-nek. A bábjáték az élőszínpad eseményei miatt akkor szakad félbe, amikor a Dionysius nevű iskolamester szelleme jelenne meg éppen a színen. Ilyen módon ez a mű már olyan állapotában mutatja a bábszínházak műsorát, amikor már a késői középkor misztériumai és moralitásai mellett a humanizmus által közvetített tematika is megjelent, sőt már ennek a tematikának travesztált, kigúnyolt formája is. A bábszereplők modora végig rendkívül durva, trágár, s minden valószínűség szerint ennek megfelelő mozdulatok, játékok kísérték szövegeiket.

Az új tematika megjelenése azonban nem homályosította el a régi hagyományos anyagot. A polgári forradalom idején, annak puritán-vallásos színezete miatt, továbbra is színen maradhattak a bibliai tárgyú játékok, és egy korabeli drámaíró adata szerint (Cowley *Cutter of Coleman Street* c. darabja V. felvonásában) a puritánok egyáltalán nem átallották a „szent előadásokon" való megjelenést. Ezek a darabok a Miltont[5] is inspiráló *Ádám és Éva* játékon kívül Babilonról, Ninivéről s benne Jónásról szóltak. Ugyancsak a XVII. század folyamán állandó műsordarabok szerepét töltötték be az olyan művek, mint a *Türelmes Griseldis,* a *Zsuzsánna,* a *Sodoma és Gomorrha, A Világ teremtése, London, Róma, Jeruzsálem* és *Norwich* című darabok. Különösen nagy közkedveltségnek örvendett az a játék, mely a „Watt Tyler" féle forradalmi megmozdulás[6] emlékeit elevenítette fel. Sokat játszották még a *Judit és Holofernest,* valamint a *Jefta Elhamarkodott Fogadalma* című bábjátékot.

Az operák divatjának megérkezésével a bábszínház is igyekezett korszerű maradni, és erősen zenésítette darabjait. Így például 1720-ben a *Régi világ teremtése* című játékot „kisoperának" hirdették, amely után — a színlap

szövege szerint — „. . . különböző személyek jiggeket, sarabandokat és kontratáncokat andnak majd elő . . ., miközben Punch és nemes John Spendall vidáman tréfálkoznak. Befejezésül ének és zene következik, majd egy nyolcéves gyermek kardtáncot lejt." Az opera persze a műfaj követelményeinek engedve paródia formájában is jelentkezett. Powell jr. egy ránk maradt báboperájának címe így hangzott: *Venus és Adonis, vagy a szerelem diadalma, melyet a Punch Színházban adtak elő, a Convent Gardenben, 1713-ban. Szerezte Martin Powell, operaparódia.*

Az itt említett Powell repertoárja egyébként az eddigiekhez képest fejlődést mutat, mert a bibliai és ókori témák mellett az angol történelem és a közelebbi múlt meséi is megjelentek a műsoron. Az ő színháza játszotta elsőnek a *Robin Hood és Little John*t, a *Doktor Faustus*t, a *Bacon frátert és Bungay frátert*, valamint a *Whittington és macskáját.*

1790 körül keletkezett az a Punch-játék, melynek szövege Collier feljegyzésében egészen a mai napig fennmaradt. Ez a mű úgyszólván a Punch-játékok klasszikusa. A már említett Piccini nevű bábjátékos az egész XIX. században keresztül játszotta; címe pedig *The Tragical Comedy of Punch and Judy.* Ez a darab magába foglalja mindazokat az elemeket, melyek a századok során Punch személye körül kialakultak. Egy körülbelül ugyanebben az időben keletkezett, *Punch's Pranks* című ballada motivikája arra enged következtetni, hogy mint a *Tragical Comedy*ben is, a Punch-játékok kapcsolatban voltak a Faust-, illetve a Don Juan-témával. Ilyen közös motívumok: az ördöggel való tárgyalás, a sorozatos nőhódítás és egy sor gyilkossági momentum, persze erősen travesztált formában. Ilyen motívum például a *Tragical Comedy* egyik változatában a Shakespeare-féle III. Richárd leánykéréséhez hasonló jelenet. Punch ugyanis azt a lányt csábítja el, akinek apját előzőleg megölte.

Adataink vannak róla, hogy a régi témákat aktuális, rögtönzött anyaggal frissítették fel. Így például 1818-ban egy londoni bábjátékban, a *Noé bárkája* és a *Tékozló fiú* jelenete közé egy új, helyi jelentőségű jelenetet iktattak be, melyben kifiguráztak egy csaló péket, aki hamis súllyal mért.

Az angol bábdarabok *dramaturgiájáról* szólva két típust kell megkülönböztetnünk. Az egyiknél döntő az emberszínházhoz való kapcsolata, ezáltal a szereplők egymáshoz kötöttsége, a helyszín és cselekmény bizonyos meghatározható logikai egysége. Ebbe a csoportba tartoznak az egyházi témájú, a történelmi anyagot feldolgozó, valamint a humanista eredetű mitológiai és a felnőtt drámairodalomból kölcsönzött művek bábszínjáté-

kai. Van azonban egy másik csoport, és ez bizonyult életképesebbnek. Ezeknek a színjátékoknak a dramaturgiája nem ismeri a hely, idő és cselekmény egységét, egy bizonyos revüformát alakítottak ki. Az ilyen darabok tengelyében Punch személye áll, és körülötte felvonul a család tagjaitól kezdve idegeneken, történelmi alakokon, az angol társadalom különböző rétegeinek képviselőin keresztül egészen az ördögig mindenki. Ez a fajta bábdramaturgia túllépi nemcsak a naturalizmus köreit és lehetőségeit, hanem a szűken vett realitását is. Konfliktusai azonban, ha jelképesen is, de mindig reális konfliktusokat fejeznek ki a népi hős Punch és az őt körülvevő társadalom: a kényes urak, a formális jogot és jogrendet képviselő főbírák s a megsemmisítő büntetést képviselő hóhér között. Nem gyűri le Punch-ot az egyházak fenyegetését képviselő ördög sem. Punch-csal mindig az élet győz a kárhozat és megsemmisülés felett.

Ez a bábdramaturgia egymás mellett szerepelteti Sába királynőjét, Szent György lovagot, az ország főbíráját egy francia lakájjal és a mindezekkel össze-összeütköző Punch-csal, de közben sajátos eszközeivel elfelejteti, hogy feloldotta idő és tér megszokott korlátait. Biztosra vehető, hogy éppen ez a gazdagsága, időt és tért ölelő hatalma az oka annak, hogy túlélte a hosszú századok egyházi vagy reneszánsz-humanista, vagy felvilágosult-klasszicista irodalmi divatjait, és eleven kapcsolatban tudott maradni legfőbb közönségével, igazi fenntartójával: a néppel. Rendkívül tanulságos az angol bábjátszás eme tanúbizonysága. Mutatja, hogy a bábjáték legfőbb ereje nem a szabványos drámák és nem az élőszínház cselekményépítő szabályainak megtartásában rejlik, hanem olyan sajátos öntörvényei vannak, amelyek szinte szabályul írják elő a műfaj igazi lehetőségeinek legvégletesebb kihasználását is.

* * *

Mint rendkívül eleven műfaj, a bábjáték Angliában is állandó kapcsolatot tartott az *irodalmi élettel,* az írókkal is. Az Erzsébet-kori Anglia sok neves írója, így elsősorban *Shakespeare* emlegeti a bábjátékot (a *Lear király*ban, a *Makrancos hölgy*ben, az *Antonius és Cleopátrá*ban, sőt a *Hamlet* egyik sora úgy magyarázható, hogy a királyfi Ofélia szeme tükrében kisbabák játékaként látja az embereket).

Állítólag Thomas *Dekker* is írt bábdarabokat 1620 körül. *Pepys* világhírességre szert tett *Naplójá*ban a XVII. század második felében többször is megemlékezik a vásári bábosokról, és még azt is megjegyzi, hogy ez a „vacak" milyen nagy hatással van azokra az emberekre, akik nézik, sőt még „őrá magára is"! A *Tatler* és a *Spectator,* az angol irodalmi közéletnek a

XVIII. század elején megjelenő két első nagy jelentőségű folyóirata állandóan közölt híreket a bábjátékokról. *Swift,* a *Gulliver* szerzője hosszabb versben számolt be 1720-ban Punch vidám játékairól, de *Fielding* és *Goldsmith*[7] is védve-dicsérve emlékeztek meg róla. Közkézen forgó versek jelentek meg a népszerű bábhősről. (Ilyen az 1731-es *Punchinello* vagy az 1793-as *Punch's Pranks.*) Punch figurája különben Angliában a bábos bódéjából került fel az élőszínpadra, tudomásunk szerint kétszer is. Az elsőhöz a híres vígjátékíró, *Sheridan,* a *Rágalmazás iskolájá*nak szerzője írt előszót *(Punch mint iskolamester);* a másikban — címe szerint: *A hajótörött Pulchinella, avagy a nápolyi esküvő* — az olaszos név ellenére angol jellegzetességekkel ellátott Punch jelent meg a színpadon (1824, London). A bábjáték még a képzőművészeket is megihlette. *Hogarth,* a nagy angol karikaturista és zsánerképfestő *Southwark Fair* című festményén a vásár sok más érdekessége között egy bábjátékos bódét is megfestett; a XIX. század utolsó harmadában pedig *Cruickshank,* Dickens műveinek híres illusztrátora készített egy huszonnégy képből álló sorozatot egy Punch-játék megörökítésére.

* * *

A bábjáték *társadalmi hatása* mindvégig igen erős volt az angol kultúréletben. Közönsége lelkesen támogatta és hű maradt hozzá hosszú évszázadokon keresztül. Hű maradt hozzá akkor, amikor a puritán irányzat szórakoztatás-ellenes utasításai eltemették a nyilvános játékalkalmakat. Hű maradt hozzá, amikor nagy konkurensek szálltak vele versenybe. A bábjáték az ilyen esetekben rendszerint győztes maradt, mint például 1675-ben, a Drury Lane színházzal folytatott viták során, amikor pedig a színház egyenesen a királyhoz fordult segítségért. Győztes maradt a divatos operával szemben is, hiába panaszkodott rá a híres vendégénekes, Niccolini. És hiába panaszkodott két év múlva, 1713-ban a legnagyobb londoni templom sekrestyése, hogy Punch elviszi az ájtatoskodókat a templomból: a bábok maradtak az erősebbek.

Közönsége mindig a legszélesebb rétegekből tevődött össze. A vásárok vidám, hangos csődülete mellett polgárok és írók, de nemesek is sűrűn látogatták. Így vette észre ez egyik bódé előtt a naplóíró Pepys Lady Castelmain-t, az előkelő dámát, amikor az a türelmes Griseldis érzékeny históriáját nézte végig. Így láthatta a kíváncsi közönség a trafalgári győztes Nelsont, amint tréfás párbeszédben vitatkozik Punch-csal, s biztosítja róla, hogy „akit akasztásra szántak, nem fulladhat tengerbe". Ugyancsak Punch népszerűségének bizonyítéka, hogy egy XVIII. századbeli képviselőjelölt

jónak látta — valószínűleg a választók megnyerésére —, hogy egy bábelőadás során melegen érdeklődjék Punch fia gyomrának egészségi állapota iránt.

1841 óta viszont Punch mindennapi kenyere lett a vidám kritikára éhes angol közvéleménynek. Ekkor alakult meg ugyanis az a ma már világhírűvé vált nagy vicclap, mely már első éveiben is maga köré gyűjtötte kora legfényesebb elméit, köztük *Thackeray*-t is, Punch szelleme figyeli azóta is a közélet fonákságait, visszásságait, és szókimondása, éles nyelve ma sem kíméletesebb, mint akkor volt, amikor a vándorbábosok ostorozták az ő száján keresztül a kisvároskák vétkeseit.

* * *

Az angol nyelvű bábjátszás történetéről szólván, pár szóval meg kell emlékeznünk az *amerikai bábozókról* is. A XVIII. század első harmadából maradt fenn az első adat az amerikai angol nyelvű bábelőadásról, bár tudjuk, hogy már az ezt megelőző évszázadokban is használtak az Amerika különböző részein élő, bennszülött indiánok bábokat különböző kultuszaik, rituális szertartásaik alkalmával. Az első angol nyelvű bábelőadásokat Angliából érkezett vendégek, idegenek tartották. Ezek nem annyira az országutakat járták és nem is az egyes államok fővárosainak nagy vásárait, hanem inkább a varieték, nagy éttermek, szórakozóhelyek műsorainak egyes számaiként léptek fel. Azonban ez a fajta bábozás is megszűnőben volt a XIX. század első évtizedeiben. A század vége felé ismét történtek, bár csak szűk körben, kísérletek a bábművészet feltámasztására. Elsősorban Chicagóban tartottak ilyen előadásokat. A műsoron a *Szentiváneji álom* és a híres mesejáték, az *Alice Csodaországban* szerepelt.

A kapitalista reklám hamarosan felismerte a báb nagy mozgósítóerejét, és ezért a XX. században már elsősorban az üzleti propaganda eszközéül, reklámcélokra használta fel. Így az amerikai Duncan-Mabley Társaság 1935-ben egy fürdőruhás figurát készített, mechanikus irányítással, amely fejest ugrott egy úszómedencébe, majd onnan felbukkanva újra felmászott a trambulinra. Ez a „bábprodukció" az egyik New York-i főutca egyik kirakatában került bemutatásra, és szabályszerű forgalmi akadályt okozott. Ugyanez a cég készített egy másik reklám-bábszínházat a jégszekrények népszerűsítése számára. Természetesen a bábnak ez a felhasználása is csak vulgarizálta a báb művészetét.

1937-ben alakult azután egy *The Puppetteers of America* elnevezésű társaság, mely céljául tűzte ki a művészi bábjáték ápolását és elterjesztését.

Az angol bábosok legjobbjai mindig magas művészi igénnyel nyúltak alkotásaikhoz, s az *artisztikum* lehetőségét hangsúlyozták. E művészet hívei a látott nagyszerű produkciók alapján hajlandók voltak magasabbra becsülni a bábok játékát az élő színészek játékánál. Dr. Samuel *Johnson,* a XVIII. század nagynevű irodalmára például egy előadás kapcsán, melyen a *Macbeth* ember nagyságú babákkal való produkcióját látta, megjegyezte, hogy ez a teljesítmény szinte élvezhetőbb volt, mint a szokásos színházi esték. Ugyanez a gondolat merült fel a XX. század elején, 1904-ben Gordon *Craig* híres könyvében, az európai színházat elsősorban képzőművészetileg forradalmasító *On the Art of the Theatre* című művében. Craig nagy elismeréssel adózott a bábjáték artisztikus lehetőségeinek, és azt az elméletét fejtette ki, hogy igazi színházi produkciót csak valami csodálatos „Über-Marionett"-tel lehet elérni. Véleménye szerint ugyanis a műalkotás mindig megtervezett, mérlegelt, véglegesen kialakított, változtathatatlan valami. Márpedig a tapasztalat azt mutatja, hogy az élőszínházi előadásokat túlságosan befolyásolják a legkülönbözőbb zavaró körülmények: így elsősorban a bennük szereplő színészek változékony és változó lelkiállapota, ellenőrizhetetlen privát érzése. Hogy lehet valami műalkotássá — kérdi Craig —, amikor kétszer egymás után sem ugyanaz? Egyetlen megoldás van csak: valami csodálatos, tökéletesen megbízható bábot szerkeszteni, amely a színész összes eszközeivel rendelkezik, és az előadás megalkotójának vízióját nap mint nap követve, egyenletes hűséggel tudja tolmácsolni a költő és rendező művészi elképzeléseit.

Craig, akinek kísérletei az élőszínházban is megtermékenyítőleg hatottak, hű maradt a bábművészet gondolatához, és amikor már rég felhagyott az emberszínházzal, 1918-ban *The Marionett* címen egy magas színvonalú folyóiratot indított, ennek tizenkét száma jelent meg, és a marionett s általában a bábozás művészetére vonatkozóan rengeteg anyagot tartalmazott. Craig ezenkívül 1925-ben a Londonban megalakult *British Puppet and Model Theatre Guild* elnöke lett, amely mind a mai napig központja az angol birodalom bábművészetének. A szervezet tagjai előadásokat tartanak, kiállításokat rendeznek és külföldi tanulmányutakon vesznek részt. Könyvtárat alapítottak, és a tagokat történeti és technikai felvilágosításokkal látják el. Az egyesületnek a második világháború előtt már több mint hatszáz tagja volt, és jelenleg is tevékenyen működik.

Az angol bábjáték története még nem a múlté. Iskolák és a művészet lelkes hívei egyre szélesebb rétegekben igyekeznek megszerettetni ezt a rendkívül hatásos, különlegesen szép művészetet.

SZEGŐ IVÁN

Az orosz és a szovjet bábjátszás története

Olyan területet szeretnénk a következőkben ismertetni, amelyet a magyar olvasók — szakmabeliek és nem szakmabeliek egyaránt — csak igen kevéssé vagy egyáltalán nem ismernek. Még magyar nyelven is elég sok adatot találhat meg az érdeklődő az indiai, burmai, kínai, japán, jávai vagy a francia, a német, az olasz, az angol bábjátszásról. A szovjet, különösképpen az orosz bábjátszásról azonban szinte alig tudhatott meg eddig valamit. Ezt a hiányosságot igyekszünk most pótolni.

Elöljáróban mindjárt le kell szögeznünk: az anyag annyira nagy és szerteágazó, hogy közel sem törekedhetünk teljességre. Ilyen módon több témakör eleve kiesik a tárgyalás során, így például az árnyjátékról, a képmutogatásról,[1] a „tantamorescáról",[2] a „guckkastenről",[3] a bábfilmről stb. egyáltalán nem esik szó.

A hatalmas történelmi korszakot felölelő anyag két részből áll: egyik a múltról, másik a jelenről szól. Természetesen a kettő csak együtt alkot szerves egészet, mégis — úgy hisszük — helyes, ha határozottan elkülönített két részben tárgyaljuk, mert éles határvonal, a nagy októberi forradalom választja el őket egymástól. A múltról szóló részben területileg elsősorban az orosz, az ukrán és a belorusz bábjátszásról, a második részben pedig, ahol a szovjet korszak bábjátszását tárgyaljuk, főleg a szovjet-orosz bábszínházakról esik említés.

I.

A forradalom előtti Oroszország bábjátszásának története két vonalon haladt. Az egyik az *egyházi* bábjáték (betlehemes játékok), a másik a *világi* bábjátszás, amely szinte kizárólag a Petruska-játékokban[4] jelentkezett. E

két népi jellegű bábjátékon kívül nyomai vannak a főleg külföldi eredetű ún. művészi bábjátszásnak is, amelynek műsorában — mint majd látni fogjuk — egyházi és világi jellegű darabok egyaránt találhatók.

Oroszország déli részén az egyházi bábjáték, a *vertyep*[5] volt a népszerűbb, Közép- és Északkelet-Oroszországban viszont a *Petruska-komédiák*nak volt nagyobb népszerűségük. E népi bábjátékok Oroszországban két és fél évszázad alatt szinte semmit sem változtak.

Semmi adat sincsen arra vonatkozólag, hogy a bábjáték, elsősorban a vertyep, mikor jelent meg *először Oroszországban*. A *XVI. században* azonban már ismeretes: erről az időről van megbízható értesülésünk. E. *Izopolski*[6] tanulmányozott olyan vertyepet, amelyen a felírás azt tanúsította, hogy 1591-ben készült, s egy másikat, amelynek születési éve 1639.

A *vertyep, a bábtáncoltató betlehemes játékok*nak ez az ukrán megjelenési formája Lengyelországból került Oroszországba. A Lengyelországban különböző akadémiákon tanuló ukrán diákok, elsősorban a papneveldék szeminaristái hozták magukkal. A középkori misztériumoknak a változatai voltak, s főleg Krisztus születését és Heródes halálát mutatták be. Ukrajna ege alatt ezek a biblikus jellegű darabok csakhamar népi és nemzeti jelleget öltöttek, cselekményük komikus népi jelenetekkel bővült.

Maga a betlehem egy láda vagy a templom kicsinyített mása, amely két szintre van osztva; két színpaddal rendelkezik. A felső színpad a vallásos, a bibliai tárgyú cselekmény számára, az alsó világi jelenetek számára szolgált. A vertyep mellett néhány zenész ment, előtte egy legény hosszú rúdon olajos papírból készült lámpást, csillagot vitt.

A. *Alferov*[7] a múlt század végén a következőképpen ír le egy betlehemes előadást:

„. . . Képzeljünk el egy ukrán falut karácsony éjszakáján! Fagy. A hó csikorog a talpak alatt. Az utca feketéllik az emberektől. Mindenki a kivilágított láda körül tolong; gyönyörködik a megható vagy kacagtató jelenetekben. A csoport fölött hosszú imbolygó rúdon, hatalmas kínai lámpás módjára a háromkirályok csillaga, efölött pedig a téli ég sötétlik, amelyen csillog, szikrázik, hunyorog a számtalan valódi csillag. A betlehemes ládában folyik az előadás. Örvendeznek a pásztorok, hogy Krisztus megszületett. Örömükben táncra perdülnek. A hegedűk ukrán táncdalt játszanak. Megtörtént a kisdedek legyilkolása, s az ördög máris elvitte Heródest; érthető az öröm. Az alsó szinten is elkezdődik a tánc. Táncol a vénember a vén-

asszonnyal, mellettük táncol a katona a szép Darja Ivanovnával, a pipaszárlábú német is táncol kövér feleségével, táncol a cigánylegény a cigánylánnyal... S ekkor végre megjelenik a régen várt, mindenki által annyira szeretett zaporozsjei kozák — a vertyep Punch-ja[8] —, aki mindenkit megver, még magát az ördögöt is. Ez utóbbit semmi pénzért el nem hagyná. A zaporozsjei először Feszkával, a kocsmárosnéval táncol, aztán homlokával betöri a kocsma ajtaját, megöli a kocsmárost, s utána nyugodtan lefekszik aludni. Ördögök jelennek meg ordítozva, és meg akarják fojtani, a zsaporozsjei azonban a farkuknál fogva megragadja és humoros vizsgálatnak veti alá őket, miközben így kérdezősködik: Mik ezek? Miféle madarat fogtam? Aztán táncra kényszeríti az ördögöket, végül bunkósbotjának ütéseivel elkergeti őket. Bejön egy unitárius lelkész. A zaporozsjei olyan szörnyű bűnöket gyón meg neki, hogy a pap ijedten elszalad. Klim, az együgyű muzsik[9] jön, disznókat hajtva maga előtt. Egy sor kacagtató jelenet következik most a disznókkal és egy kecskével, amely még Heródes trónusa alá is bemászik. Befejezésül Szávocska, a koldus jelenik meg a színen, akinek tarisznyájába bőségesen hullik a nézők aprópénze..."

Elképzelhetjük, hogy ezeknek a jeleneteknek, amelyek a képmutató papokat, az elbizakodott lengyel pánokat, az orosz udvaroncokat gúnyolták ki, a nép körében hatalmas sikerük volt. Különösen tetszett a merész és leleményes zaporozsjei kozák — vagy némely változatban a jobbágy-paraszt —, aki mindenkit legyőzött.

A szeminaristák által háztól házig vitt vertyep előadásaiért a nők boldogan fizették az 5—30 kopekes „mutogatási" díjat, amelynek nagysága a szereplő bábuk számától függött. Ezekben a darabokban jellegüknél fogva elég sok bábu lépett fel. Számuk harminc és hatvan között változott. Az egyébként merev testű bábuk mozgatása úgy történt, hogy a színpadocska padlóján hézag, kivágott rés volt, s ezen dugták keresztül a bábuba erősített vékony pálcát. A pálca végét a színpadpadló alatt fogta a mozgató, s így a közönség számára láthatatlanul tudta a bábu helyzetét változtatni. (A magyar bábtáncoltató betlehemek egy részénél, mint például a legismertebb szatmárcsekeieknél, ugyanilyen módon mozgatják a bábukat.)

Az *Ukrajnában* kivirágzott vertyepnek *Belorusziában* is kinőtt egy hajtása *Betlejka* néven. Ez az elnevezés nyilván a betlehem szóból ered. A játék eszközei, bábui, cselekménye és szövege majdnem azonos az ukrán vertyepéivel. A XVIII. század közepétől kezdve *Szibériában* is meghonosodik a vertyep, ennek szövege azonban már erősen különbözik az előb-

biektől. A *XIX. században,* főleg a század vége felé már alig találkozni vele. Ennek oka az, hogy — elsősorban Szibériában — betiltották, mert az ortodox görögkeleti egyház nem vette jó néven az egyre szaporodó világi elemeket, ugyanakkor a lengyel katolikus propagandától is félt. Az első ok teljesen érthető, de a második nem egészen indokolt, hiszen a darabok vallási cselekménye tiszta középkori misztérium, amely mind a két egyháznál azonos. Nyilvánvalóan a túlságosan merészen bíráló és a tekintélytisztelet elvét sértő hang volt a betiltás fő oka.

Érdekessége miatt megemlítjük, hogy maga a nép a vertyepek keletkezésének idejét időtlen időkre teszi és ahhoz teljesen világi magyarázatot fűz. Egy legenda szerint ugyanis ősrégen valamelyik ukrán cár messzi országból való királynőt akart feleségül venni. Meg akarta ismertetni országa népének külsejével és szokásaival, s ezért egy vertyepet építtetett; ebben bemutatta a legfontosabb vallási szertartásokat, és „becsületesen meggyónta az ukránok otthoni szokásait is".

Közép-Oroszországban jóformán alig találkozunk a vertyep nyomaival. *Népi bábkomédia* azonban itt is van, csak az teljesen világi jellegű. E bábkomédiák legtipikusabb megjelenési formája a *Petruska-játék.* A Petruska-figura eredetét igen messzire vissza lehet vezetni. Ősei között nem kisebb alakok voltak, mint az olasz Polcinello és a német Hanswurst. Ezt a rokonságot bizonyítja a figura külseje is. Már a XVII. századtól kezdve ábrázolják Petruskát: egykorú nyomatok szerint hatalmas orra és elöl-hátul egy-egy púpja van. Ruházata vörös ing, bojtos sapka vagy a vásári komédiások öltözete.

Az *első írásos emlék* az orosz Petruskáról 1636-ból maradt fenn. Adam *Olearius*[10] német prózaíró és orientalista ír le részletesen egy Moszkva mellett látott bábjátékot. (A tudósításra és általában az egykori Petruska-játékokra később visszatérünk.)

A következő értesülésünk egy 1699-ből származó rendőri hír, amely Moszkvában egy Pokrovka-környéki verekedésről számol be. Eszerint két mutatványos, egy orosz és egy dán összeverekedtek egy udvarban „valami bábuk miatt".

A két hír között több mint félszázad telt el, pedig nyilvánvaló, hogy a népi bábjátszás folyamatos láncolata sem közben, sem később egy pillanatra sem szakadt meg. Petruskáról csak a XIX. században olvashatunk újra. A közbeeső időből származó bábvonatkozású feljegyzések kizárólag az

idegen eredetű, ún. *művészi bábjátszással* foglalkoznak. Valószínű, hogy a külföldi bábművészek Nagy Péter uralkodása alatt tűntek fel először, akinek reformjai megnyitották Oroszország kapuit nyugat felé.

A következő bábos emlék időrendben az 1730-as évekből maradt fenn. Anna Ivanovna cárnő uralkodásának első éveiből nyolc plakát ismerteti a *Pétervárott* szereplő *hivatásos német bábszínház* műsorát. A műsor egy része teljesen a Bibliára támaszkodik. Főleg Ádámról és Éváról, Józsefről és Putifárnéról, valamint Krisztus keresztre feszítéséről szólnak a bábdarabok. Már inkább az iskoladrámák hatása érezhető az Ahasvérusról és Eszterről írt darabban. Hanswurst és felesége is szerepel e drámában. Az előadás finálója nagyszabású balett. Ha az említett darabban Hanswurst csak mellékszerepre van kárhoztatva, a *Don Juan élete és halála* című darabban már egyenrangú a címszereplővel. (A német színház néhány darabjának szövege megtalálható Carl Engel *Deutsche Puppenkomödien* című könyvében.)

Körülbelül ugyanebben az időben az akkori „Szentpétervári Közlönyben" már egy *elméleti fejtegetés* is megjelenik a bábjáték jellegzetességeiről. A német bábjátékosok előadásainak nagy sikereiből kiindulva, a cikk írója azt fejtegeti, hogy a bábjátszásnak milyen előnyei vannak az élőszínház fölött. Néhány sort érdemes idézni a cikkből.
„. . . Ilyen bábukkal sok olyan szereplőt lehet bemutatni, amelyeknek ábrázolására élő színész nem képes. Például csodálatosan szép személyeket és a legrútabb torzszülötteket. Általában olyan alakokat és cselekvéseket — például halálos arcot —, amelyeket élő színészek csak a legnagyobb nehézségek árán tudnának előadni."[11]

A XVIII. század közepén már Moszkvában is volt állandó bábszínház. Ennek fenntartója és igazgatója is külföldi volt, s színházában marionett figurákkal együtt különböző automatákat is mutatott be.[12] 1759-ben érkezett Moszkvába Pierre Dumoulin francia mechanikus, akinek különböző automata bábuit naponta délután 4—9-ig tekinthette meg a közönség a Német-Külvárosban.[13]

1761-ben „olasz marionett" színház érkezik Oroszországba. Ez a színház már nemcsak pantomimeket[14] ad elő bábuival, német darabokból álló repertoárjukon szerepel egy igen nagyszámú bábuval előadott, bibliai tárgyú, Judithról szóló darab, valamint egy Doktor Faustusról szóló bábjáték. Mindkét darabban szerepel természetesen Hanswurst is. A színház

igazgatója egy Zerger vagy Serger nevű „hollandiai Kunstmeister". A darabokat két arsin (kb. 140 cm) nagyságú bábukkal adták elő. Egy évvel később két külföldi bányász hoz újabb automatákat Oroszországba.

Ez idő tájt válik a bábjáték „udvarképessé". Egy leírás szerint 1765-ben Pável Petrovics trónörökösnek szórakoztatásul bábjátékot mutatnak be.

A marionett színházak és a „kunstmeisterek" által előadott darabok az előszínpadról kerültek a bábszínházak repertoárjába. A XVIII. századi Oroszországban — mint sok más országban is — a bábszínház a megelőző korszak drámairodalmát tükrözte vissza, nemegyszer parodisztikus formában. Kezdetben ez is elősegítette a bábjáték népszerűségét: a közönség már ismerte a darabokat. Azonkívül vonzó volt számára a darabok bibliához való kapcsolata és a népi legendához fűződő rokonsága is.

A XVIII. század második felétől kezdve a bábszínház egyike lesz a nép legkedveltebb szórakozásainak. Ez a tény a „művészi" bábszínházak későbbi műsorán erősen érezteti hatását. Nyilván nem véletlen, hogy 1813-ban *Dolgorukij* herceg[15] így ír a bábjátékokról: „. . . Számomra igen furcsa, hogy az ilyenfajta játékokban mindig szerepel szerzetes, méghozzá nevetség tárgyává téve. Nincsen bábjáték, amelyben ne fordulna elő csuha." A bábszínházak *népszerűségére* és látogatottságára jellemző, hogy például a Serger által játszott Faust-játék kerek esztendeig ment egyfolytában. Ennek ellenére a művészi bábszínházak aránylag csak szűk társadalmi réteghez jutottak el. A nép *igazi szórakoztatását* a vertyepen kívül a bábjáték vásári fajtája, a már említett *Petruska-játék* szolgálta. Az igazi mély gyökereket ez a fajta bábjáték eresztette Oroszországban. Erről bővebben kell szólnunk.

A *vásári komédiások* által játszott Petruska-játékok szövegét csak a XIX—XX. században írták le először.[16] A legkülönbözőbb emlékekből mintegy mozaikszerűen összeállított kép alapján biztosan lehet állítani, hogy három évszázadon keresztül virágzott a Petruska Oroszországban, és műsora jóformán semmit sem változott ez alatt az idő alatt.

Nem kétséges, hogy Petruska külföldről került Oroszországba. A legvalószínűbb az, hogy Németországból, illetve még nyugatabbról, Németországon keresztül. (A német eredet mellett bizonyít például a régi orosz nyelvben meghonosodott „spielman" szó is.)

Egy másik elmélet, amely a keleti eredet mellett foglal állást, a XIX. században élt V. Kresztovszkijra[17] hivatkozik, aki távol-keleti utazásai során

Kínában látott utcai bábjátékosokat, leírása szerint ezeket csak a nyelv és a ruházat különböztette meg az oroszországi „petruskáktól". Valószínű, hogy az orosz népi bábjátszás kialakulásában nemcsak nyugati, hanem keleti hatások is érvényesülhettek. Ezek azonban csak feltevések, bizonyosat nem tudunk.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy akár a komédiások, akár Petruska maga idegenek volnának. Petruskát a nép a *maga képmására* teremtette újjá. A bábjátékosok a híres régi orosz vásárok legjellegzetesebb alakjai voltak, népszerűbbek az igriceknél (táncosoknál), medvetáncoltatóknál, akrobatáknál, kardnyelőknél, tréfacsinálóknál. Ennek a népszerűségnek fő okát kitűnően érzékelteti *Nyekraszov Ki él boldogan Oroszországban?*[18] című költeményének vásárjelenetében.

„. . . a komédia
Nem bölcs ugyan, de nem buta,
A rendőrbiztost megdöfi
Az élc, s beletalál."

A petruskások első hiteles leírását *Olearius* már említett tudósítása adja a XVII. századból. Az idegen író, akit a moszkvai utcai mulatságok és a vásári komédiások szabadszájúsága megdöbbentett, így ír a látottakról könyvének az *Orosz népnek mindenfajta szemérmetlen dalok és látványosságok iránt tanúsított hajlamáról* szóló részében:

„. . . Nyílt utcán szemérmetlen dalokat adnak elő a hegedűsök, mások pedig a fiatalságnak és a gyerekeknek pénzért bábelőadásokat mutatnak be. Aztán a medvetáncoltatók is ilyen komédiásokkal járnak, akik többek között igen hamar be tudnak mutatni bábuikkal egy csínyt (vagy Külnchtöt, ahogyan ezt a hollandusok nevezik). A testük köré terítőt kötnek, és maguk fölé emelik, vagyis egy theatrum portatilét[19] vagy színpadot készítenek, amellyel az utcán járkálnak és amelyen bábuikkal játszhatnak." (Ez az egyszemélyes mozgó bábszínház"[20] igen ismert módja Kínában is a népi bábjátéknak — ez szintén adalék lehet a keleti hatáshoz.)

Az Olearius által látott bábjátékos a szerző eredeti rajza szerint guszla- és dudakísérettel mutatta be műsorát, s amennyire a bábukból megítélhető, azt a ma is ismert lóvásárlási jelenetet játszotta, amelyben Petruska lovat vesz a cigánytól. A képen a bábjátékoson kívül egy bohóc és egy medvetáncoltató is szórakoztatja a közönséget.

A vertyepről beszámoló és idézett *Alferov* is ír a petruskásokról a múlt század utolsó éveiben. A színes tudósítás alkalmas arra, hogy megismerjük belőle a klasszikus Petruska-játékot.

„A sípláda rekedt hangon orosz dalt nyekereg. A paraván mögött Petruskának majd orrhangú, majd rikoltó kiáltása, egyszer nyögdélése, másszor dúdolása hallatszik. S mikor a közönségnek a hosszú várakozástól felcsigázott figyelme kezdene elfáradni, Petruska váratlanul felbukkan a paraván mögül, és elkiáltja magát: 'Jó estét, urak!' Beszédbe elegyedik a zenésszel, és megkéri, hogy húzzon talpalávalót. A zeneszóra először egyedül táncol, majd a feleségével (akit egyes változatok Melania Pelagejevnának, mások Pigaszja Nyikolajevnának hívnak), s végül kikergeti feleségét a színpadról.

Cigány-kupec jelenik meg, fogatlan gebét ad el Petruskának, s az botja segítségével számol el vele. Mulatságosan szemlélgeti a lovat, farkát felemelve akarja korát megállapítani, huzigálja a fülét, végül ráül, és rikácsolva énekelni kezd. A gebe nem sokáig tűri lovasát. Addig ugrándozik, míg Petruska leesik. Fafeje nagyot koppan a paraván szélén, fájdalmában jajgat, nyögdécsel, siránkozik, és a doktort hívja.

Meg is érkezik a német doktor, akit Petruska csúfondárosan kőhíd alatti patikáriusnak titulál, és bemutatkozik a közönségnek. Ezután megkérdezi Petruskát, hogy mije fáj?

'Micsoda doktor vagy te? — kiáltja Petruska —, ha kérdezned kell, hogy hol fáj? Miért tanultál akkor? Magadnak kell kitalálnod, hogy hol fáj! Tudnod kell!'

Megkezdődik Petruska vizsgálata. A doktor a beteg helyet keresi, ujjával végigbökdösi Petruskát, és kérdezgeti: 'Itt fáj? Itt? Hát itt?' Petruska pedig egész idő alatt: 'Feljebb! Most lejjebb! Most egy kicsit feljebb! Még egy picurkát feljebb!...' Aztán hirtelen előreugrik, és botjával eldöngeti a sietve kimenekülő orvost.

Bohóc jelenik meg, szintén német. Petruska megöli, és a paraván szélére, a rivaldára fekteti. A zenész, aki eddig kintornájával kísérte a dalokat, most beleszól a darabba. Odafordul Petruskához: 'Mit csinált Pjotr Ivanovics? Mindjárt itt lesz a rendőrség!' Petruska először hősködik, vidáman nézegeti a fekvő bohóc ábrázatát, és tréfálkozva mondja: 'Ez a német úgy tesz, mintha meghalt volna.' Majd mint egy zsákot, a vállára veszi, és gondtalanul kiáltozza: 'Krumplit vegyenek! Krumplit vegyenek!... Eladó a malacom! Eladó...!'

Tatár jön be, kaftánokat[21] árul, Petruska azonban azt hiszi, hogy újoncnak akarja besorozni. Az primitív szellemeskedéssel bemutatkozik:

'Én egy tatár pap vagyok,
A fejedre sózok nagyot!'

Ezzel üldözni kezdi Petruskát, aki menekül előle. Miután sikerül üldözőjét kijátszania, Petruska egyedül marad a színen. Most egyszerre nyugtalankodni kezd, a büntetéstől fél, s ijedten kérdezi a zenészt: 'Nem keresett valaki? Biztos?'
Egy ideig rejtekhelyet keres, majd szomorúan leül, és bús nótát dalol:

'Elvesztem én már a fejem
Sapkával és bojttal együtt . . .'

Megjelenik a kerületi rendőrfőnök. Petruska kifejezésével 'a kerülgető tök', és be akarja Petruskát sorozni újoncnak. Az tiltakozik, s azt mondja: 'Púpos nem teljesíthet katonai szolgálatot!'
A rendőrfőnök gúnyosan kérdi: 'Hol van neked púpod? Hiszen nincs is púpod!'
Petruska ordít: 'Elvesztettem!' — 'Hol vesztetted el?' — 'A kályhacsőben!' (Ez célzás arra, hogy Petruska valamikor púposan jött Oroszországba, s az idők folyamán elmaradt a púpja.'
Most humoros jelenet következik: Petruska katonai kiképzésben részesül. Bunkósbotjával csinálja a puskafogásokat, s eközben állandóan fejbe veri kiképzőjét. Az ordít, de Petruska összevissza veri. A rendőrfőnök végül is elszalad. Most már azonban nincs messze Petruska szemtelenségének méltó büntetése.
Kutya szalad be morogva. Petruska látja, hogy bajba kerül, s megkísérli a zenészt segítségül hívni, de az elutasítja, és így a kutyát hízelkedéssel igyekszik levenni a lábáról. 'Lelkecském, lelkem, ölebecském, sasocskám! . . .' — mondogatja, miközben óvatosan szemmel tartja. A kutya azonban váratlanul orron ragadja, s vonszolni kezdi. Petruska már csak az orrával törődik, s szaglószervére célozva kiabálja: 'Oh, a dohányzacskóm! Jaj, én seregélykalickám!' . . . és általános kacagás közepette eltűnik a paraván mögött. A kintornás — aki eddig hallgatott — ismét tekerni kezdi sípládáját, s orosz népdalt játszik . . ."

A vásári komédiások Petruskája szinte kivétel nélkül kesztyűbábu, amelyet a játékos jobb kezére húzott, s a partnereket bal kezén váltogatta. Ez utóbbiakat saját hangján beszéltette, míg Petruska szövegét az úgynevezett „csipogóval"[22] mondta. A csipogó használata élesen elkülönítette Petruska hangját a többi szereplőétől: jellegzetesen fémes csengésűvé tette. Hősünk hangja messzire hallható és messziről felismerhetővé vált.

Hallatlan népszerűségnek örvendett ez a bábfigura. *Ivan Scseglov*[23] 1895-ben írja egy falusi vásárról:

„. . . Végül magam is itt vagyok a bábszínház előtt a bódét ostromló tömeg gyűrűjében. Különösen izgatott a tömeg, minden arcon, gyerekén és felnőttén egyaránt olyan feszült várakozás van, mintha ki tudja milyen ragyogó látványosság készülne, holott mindenki pontosan tudja, hogy egy kis, hosszú orrú bábfigura készül megjelenni. És íme — milyen boldogság — éles, orrhangú kiáltás hallatszik, és a bódé oldalnyílásában, a színpadon megjelenik Ő, a vásárok főhőse, Petruska! Nézzetek csak oda, hogy derülnek fel az arcok egyszerre, és a szokásos tréfálkozó köszöntést, az 'Aggyisten urak, megérkezett a régi ismerős'-t gyermekien boldog, egyszerre kirobbanó kacagás viszonozza.
'Isten hozott, Pjotr Ivanics,[24] hogy vagy?' — válaszolja a tömegből egy szakadt daróckaftános öregecske, és olyan mély meghajlással köszönti Pjotr Ivanovicsot, mintha komája, öt gyermekének keresztapja volna.
'Miért olyan szomorú, Pjotr Ivanics?' — kérdi részvevően egy tisztes külsejű öregasszony . . . Egy magas legény, málnaszínű ingben, új szemellenzős sapkában, basszus hangján kéri: 'Ejnye, énekeljen már nekünk valamit, Pjotr Ivanovics!'
Úgy látszik, Petruska valóban régi ismerős, és nagy tiszteletnek örvend . . ."

A nép gyermeke volt. Az irodalomtörténész V. *Peretc*[25] száraz adatok alapján megállapíthatja ugyan róla, hogy nem olyan szellemes és vitriolosan gúnyos, mint a francia Polichinelle vagy az angol Punch, és hogy nem játszotta sem a politikai bíró, sem az irodalmi kritikus szerepét — mégis igazabb Maxim *Gorkij* véleménye, mert ő a külsőségeken túl a Petruska-játék lényegét ragadja meg, amikor így ír:
„. . . Ami Olaszországban Pulcinello, Angliában Punch, Törökországban Karagöz — az nálunk Petruska. A népi bábszínháznak ez a hőse legyőzhetetlen, mindent és mindenkit legyőz: a rendőrséget, a papot, az ördögöt, sőt magát a halált is, és önmaga halhatatlan. Ebben a durva és naiv alakban a dolgozó nép saját hasonmását teremtette meg, annak a hitének megtestesítőjét, hogy végül is mindent és mindenkit le fog győzni!"

II.

Ivan *Scseglov* látnoki szemmel írja 1895-ben az orosz bábjátszás jövőjéről:
„. . . . Képzeletben látom ezt az új Cristian Waldót[26] egylovas szekerén, orosz oldalgombolós ingben és köpenyben (talán éppen egyetemi diplomájával a zsebében), amint vándorbábszínházával felkeresi ünnepnap az elhanyagolt szegényes falut . . . De hiszen nem is szegény és nem is elhanyagolt ez a falu! Megérkezése felnőtteknél és gyermekeknél egyaránt általá-

nos boldogságot vált ki, mindenkin érezni, hogy régi, kedves ismerős érkezett. Nemsokára a kis réten, nem messze a falusi iskolától, felállítják a szép, összecsukható színházat, és megkezdődik az előadás. Istenem, menynyire nem hasonlít ez a régi bábuk értelmetlen ugrándozásához, zavaros énekéhez!... Milyen kifejező és aprólékos gonddal elkészített bábuk, milyen művészien és szépen elkészített díszletek, milyen friss, eredeti repertoár!..."

Scseglov jóslata bekövetkezett, de ehhez elég hosszú időnek kellett eltelni, s egy egészen új társadalmi rendnek kellett megszületnie Oroszországban. A fiatal szovjet kultúra a múltból jóformán csak *Petruskát* kapta és vehette át. Az új szovjet bábszínházak működésének első éveiben Petruska jellemét és megjelenését, külső alakját illetően jelentős változáson esett keresztül. Egy ideig azonban még a régi alakjában is tovább élt és hatott. Volt egy kiváló mutatványos-játékos, Ivan Afinogenovics *Zajcev*, aki mint a népi mutatványos művészet utolsó mohikánja, megérte az új Oroszországot. Zajcev végeredményben ugyanolyan vásári komédiás volt, mint elődei sok száz éven keresztül, ugyanazokat a darabokat is játszotta: a Petruska-komédiákon kívül bűvészmutatványokat mutatott be, hasbeszélő számokkal szerepelt, zsonglőrködött. A szovjet rendszer hagyománytisztelete nyilatkozott meg abban a megbecsülésben, amelyben ezt az idős művészt élete utolsó éveiben részesítették. Hetvenéves korában, 1932-ben a moszkvai Központi Állami Bábszínházhoz került, de továbbra is régi magánszámaival lépett fel. Iskoláknak, üzemi kluboknak, kultúrházaknak lett kedvenc művész vendége az a régi bábjátékos, aki a forradalom előtt a vásárokat, búcsúkat és a nagyvárosi bérházak udvarait járta fáradhatatlanul. Zajcev volt az első a bábjátékosok közül, akinek munkáját a szovjet állam kitüntetéssel jutalmazta: 1936-ban megkapta a „Köztársaság Érdemes Művésze" címet, megelőzve ezzel több híres bábjátékos művészt. A Központi Állami Bábszínház múzeumában ma külön tárló emlékezik meg Ivan Afinogenovics Zajcev munkásságáról.

Az első igazi „szovjet" bábszínház a *Jefimov házaspár* színháza. Ivan Jefinom szobrászművész és Nyina Szimonovics Jefimova festőművész voltak e bábszínház megalapítói, rendezői, tervezői, színészei és díszítői.[27] Nyina Jefimova már 1905-től kezdve foglalkozott bábjátszással, de a színház tulajdonképpen 1916-ban alakult, amikor is a Moszkvai Művészek Baráti Körének felkérésére a házaspár szakmai közönség előtt lépett fel. Az előadásnak igen nagy sikere volt, s ez lendületet adott a további munkához.

A forradalom alatt és után, egészen 1920-ig, a nehézségektől vissza nem rettenve, fáradhatatlanul járták az országot. Sok városban és faluban lép-

tek fel; játszottak óvodákban, iskolákban, elhagyott gyermekek otthonában, gyermekkórházakban. Mindenütt nagy sikerrel. Felszerelésüket, amelynek súlya közel harminc kg volt, hátukon szállították egyik faluból a másikba. Előadásuk hatására nem egy helyen — mint például Tambovban is — műkedvelő bábszínház alakult.

Időnként Moszkvában is felléptek. 1917-ben az akkori Café Pittoresquesben tartottak előadást. Játszottak Sztanyiszlavszkij[28] előtt is; a Romanov-teremben mutatták be műsorukat, most már felnőttközönségnek.

A 20-as évektől kezdve már állandó jellegű gyermekbábszínházat vezettek Moszkvában. Egy évtizeddel később, 1931-ben a színház ezredik előadását ünnepelte.

Jefimovék műsora igen változatos és sokrétű volt. Játszottak meséket Alekszej *Tolsztoljtól, Szaltikov-Scsedrintől, Andersentől* (például a *Borsóhercegnőt).* A híres orosz fabulaírónak, *Krilov*nak jó néhány meséjét dolgozták fel bábszínpadra, többek között *A medve és a remete, A halál és a paraszt, A farkas és a daru, A róka és a szőlő* című meséket. E darabok igen népszerűek voltak. Jefimovék magának Krilovnak a figuráját is elkészítették, s két darab között ez a bábu beszélgetett a közönséggel. A műsorban szerepeltek még orosz népmesék, más népek meséi, Gulliver kalandjai (a címszerepet Ivan Jefimov játszotta „életnagyságban"), Nyekraszov *Hüvelyk Matyi*ja és Shakespeare *Macbeth*je. Ezek közül néhány darabot felnőttközönségnek mutattak be. Jefimovék azonban elsősorban a gyermekeknek játszottak. A színház névadója Petruska volt, időnként ő is megjelent a színpadon. De ezek a darabok már nem a régi Petruska-játékok voltak. *A vidám Petruska, A beteg Petruska* című nevelő célzatú vidám gyermekdarabok hőse ugyan Petruska volt, de már egy új Petruska, s nem a vásárok szatirikus komédiáinak főhőse.

Jefimov feleleventette azt az egyszemélyes bábszínházat is, amelyet Olearius említett és rajzolt le könyvében. (Itt kell megemlítenünk, hogy ez a fajta „mozgó bábjátékos" ma sem ismeretlen a Szovjetunió déli köztársaságaiban. Egyik változata néhány éve hozzánk is elkerült Lengyelországból, s igen jól bevált mint tömegmulattató eszköz.)

A színház kesztyűs bábukat, pálcás és mechanikus bábukat egyaránt használt, sőt ember nagyságú bábuk is szerepeltek a színpadán. A repertoáron rendszeresen szerepeltek árnyjátékok is.

Működésükről 1925-ben Nyina Jefimova *Egy bábjátékos feljegyzései* címen könyvet írt, amely a színház történetének kapcsán sok érdekes elméleti és gyakorlati kérdést tárgyal. E könyv később angolra fordítva Amerikában is megjelent.[29]

A 30-as években lassan eltűnik Petruska a bábszínpadról. A mai bábszínházban csak mint kesztyűs bábu általános elnevezése jelenik meg. Ennek oka nyilvánvalóan az, hogy Petruska betöltötte történelmi hivatását, amely — mint azt Obrazcov hangsúlyozza[30] — a forradalom előtt abból állt, hogy Petruska bunkósbotjával mindenkit elvert, akit a nép nem szeretett. A bábszínpad mai hőseinek azonban nagyobb és főleg sokrétűbb feladatokat kell végrehajtaniok, és ehhez nem elég a bunkó.

Az első „mai" mondanivalójú bábdarabok előadásai a *Demmenyi-bábszínház*hoz fűződnek.

Egy francia származású bábjátékos, Jevgenyij *Demmenyi* 1918-ban marionett előadásokkal lépett fel Leningrádban. Az előadásoknak nagy sikerük volt. 1924-ig a színház a Munkások Drámai Stúdiójának keretén belül működött, ekkor alakult belőle az önálló Leningrádi Bábszínház.

A színház húszéves fennállását 1929-ben az állam is megünnepelte, s a társulat legrégibb dolgozóinak kitüntetést adott. Jevgenyij Szergejevics Demmenyi jelenleg a „Köztársaság Érdemes Művésze" cím és a Becsületrend birtokosa.

A ma már közel negyvenéves színház repertoárján orosz és külföldi népmesékből készült darabok, valamint az orosz és a világirodalom klasszikusainak művei szerepelnek. A színház plakátjain megtaláljuk a legnagyobb szovjet írók nevét, köztük Majakovszkijt, Szamuil Marsakot és Jevgenyij Svarcot. Csak néhány darabot sorolunk fel a színház műsorából, de az is adhat némi fogalmat a Leningrádi Bábszínház jelentőségéről. Jersov: *A púpos lovacska,* Perrault: *Piroska és a farkas,* Marsak: *Macskalak, Mese a bakkecskéről, Petruska, a külföldi,* Svarc: *Mese az elveszett időről,* Puskin: *Szaltán cár,* Cervantes: *Don Quijote,* Swift: *Gulliver a törpék országában,* Csehov: *Lakodalom,* a Gogol-elbeszélésekből készült *Ivan Ivanovics harca Ivan Nyikiforoviccsal,* az Anatole France *Crainquebille*-jéből készült *64-es bádogszám,* Shakespeare: *A windsori víg nők* stb. szerepeltek idők folyamán a színház műsorán.

Amint a felsorolásból is kiderül, a színház egyaránt játszik felnőtteknek és gyermekeknek — kesztyűs bábuk és marionettek váltakozva jelennek meg

színpadán. A nagy honvédő háború éveiben a Demmenyi-színház frontszínházként működött, és parodisztikus-szatirikus darabokkal járta az arcvonalakat.

A ma is működő Leningrádi Bábszínház egyike a Szovjetunió legismertebb és legmegbecsültebb bábszínházainak.

A Szovjetunió legkiválóbb bábszínháza az 1931-ben alakult, világviszonylatban is a legjobbak közé tartozó moszkvai *Központi Állami Bábszínház.* Vezetője Szergej Vlagyimirovics *Obrazcov,* Állami-díjas, a Szovjetunió népművésze.

Obrazcov 1901-ben született. Eredetileg képzőművésznek készült, majd a Művész Színházhoz került, ahol először mint prózai színész, majd pedig mint énekes működött egy évtizeden keresztül Nyemirovics-Dancsenko[31] irányítása alatt. Már gyermekkorában foglalkozott bábjátszással, és 1923-tól kezdve a nyilvánosság előtt lépett fel magánszámaival. 1931 óta a Központi Állami Bábszínház művészeti vezetője és főrendezője. (Nemrégiben a „Munka Vörös Zászlórendjével" tüntették ki több évtizedes kiváló munkásságáért.) Mint magánszámokkal fellépő esztrádművész külföldön is ismert és népszerű. A vezetése alatt álló moszkvai Központi Állami Bábszínház — amelyről a továbbiakban részletesen beszélünk — közel negyedszázados fennállása alatt több mint 15 000 telt házas előadást tartott. Már ez a nagy adat is jelent bizonyos értékelést. Rendezői és színészi munkásságán kívül Obrazcov mint a bábművészet teoretikusa is kimagasló érdemeket szerzett. Obrazcov működésének e három területe szervesen összefügg, nem választható el egymástól, mégis az érthetőség kedvéért bizonyos fokig külön beszélünk róluk.

Obrazcov magánszámai főleg klasszikus románcokból, század eleji divatos cigánydalokból és állatmesékből állnak. A bábuk az előadott számokat nem csupán illusztrálják, érthetőbbé teszik, hanem legtöbbnek az eredeti jellegét is teljesen megváltoztatják. Rendszerint ironikus, gúnyoros, szatirikus élt adnak az előadott műveknek. Ez egy példán keresztül is egészen nyilvánvalóvá válik. Obrazcov egyik magánszáma például a *Mi csak jóbarátok vagyunk* című cigányrománc, amely egy boldog szerelmi találkozásnak és egy szomorú elválásnak érzelgős-szirupos történetét meséli el. A románcot Obrazcov minden torzítás nélkül adja elő, de ezáltal, hogy annak szereplői nem emberek, hanem kutyák, a különben „mély és megható" románc a közönséget hangos nevetésre ingerli. Szergej Obrazcov elsősorban a szentimentalizmust, a giccset, a modorosságot, az önmutogatást veszi cél-

ba, és az egyes számok több évtizedes sikersorozata mutatja, hogy a közönség megérti azok célzatosságát. Minden egyes számhoz más és más bábut készít magának a művész, attól függően, hogy a szám mondanivalója milyen technikát követel meg. Az egyszerű kesztyűs bábutól kezdve a fejre szerelhető mechanizált és az ökölbábuig igen sokfajta bábut szerepeltet.

A magánszámok Obrazcov működésének csak szűkebb területét jelentik. Munkásságának nagyobb részét a *Központi Állami Bábszínház produkciói* képezik; ennek egyharmada felnőttek, kétharmada pedig gyermekek számára készül. A színház fennállása óta a Szovjetunió 250 városában tartott előadást; a színészek Arhangelszktől Bakuig, Ogyesszától Vlagyivosztokig sok tízezer kilométert tettek meg repülőgépen, hajón, vasúton, gépkocsin. A nagy honvédő háború idején kisebb egységekben tizenegy hónapig szerepeltek a tűzvonalban antifasiszta műsorokkal; a háború után pedig külföldi vendégszereplésekkel szolgálta az emberi haladás és a nemzetközi kulturális kapcsolatok nagy ügyét.

Néhány adat kellőképpen jellemezheti a Szovjetunió egyik legismertebb és leglátogatottab színházát. A Központi Állami Bábszínház Majakovszkij téren lévő épülete 400 személyes nézőtérrel rendelkezik. A társulat létszáma 200 körül mozog. A színház egy időben három előadást is tud tartani különböző helyeken. Ötven színésze, húsztagú zenekara van. Talán még többet érzékeltetnek ezek a számok, ha tudjuk, hogy 1931-ben az alakuló színháznak összesen hat tagja volt.

A színház fennállása alatt közel 50 bemutatót tartott. Az előadott darabok közül több olyan előadásszámot ért el, amely egyedülálló a világ bábjátszásának történetében. Így pl. a *Puzán* 636, a *Csodálatos kalucsni* 1300, a *Mi cirkuszunk* 1030, az *Aladdin csodalámpája* 750, *A csuka parancsára* 1700, a *Csizmás kandúr* 1800, a *Vidám medvebocsok* 1000 és a *Rendkívüli hangverseny* 1000 előadást ért meg (az utóbbi öt még ma is állandóan műsoron van). A színház naponta egy felnőtt- és egy gyermekelőadást tart, de nem ritka a napi nyolc előadás sem.

Az előadott darabok kivétel nélkül a színház számára íródtak. A darabok többségét maga Obrazcov rendezte.

A színház produkcióit a tartalom és a forma, a mondanivaló és a rendezés, a színészi játék és a díszletek, bábuk stílusának ideális *egysége és összhangja* jellemzi. Míg például Jefimovék színházában a képzőművészeti elemek voltak túlsúlyban — addig Obrazcov előadásait a képzőművészi és

színészi hatások egyensúlya jellemzi. A produkciók alkotói a szó legteljesebb értelmében alkotók, mert a díszletváltás rendszerétől kezdve a legkisebb kellékig mindent az adott darabhoz terveznek meg és készítenek el. Ennek illusztrálására két gyermekelőadást hasonlítunk össze. Egyikük az ismert orosz népmese alapján készült, *A csuka parancsára,* a másik a Perrault-mese alapján készült, immár klasszikusnak számító *Hamupipőke vagy a kristálycipellő* című darab.

A csuka színpada kisméretű körparaván, díszletei inkább csak jelzések, s a díszletváltások majdnem kivétel nélkül nyílt színen történnek. A díszletek stílusa és felépítése a groteszkségig humoros. A bábuk egyszerű kesztyűs bábuk, csak a cár atyuska hadseregét jelző négy katona mechanikus báb. Ezek a „gépemberek" minden mozdulatot egyszerre végeznek. A főhősnek, Jemeljának olyanfajta paravánra kidobható lába van, mint Petruskának. Ez a figura nemcsak külső megjelenési formájában, de jellemileg is erősen hasonlít a bábjáték népi hősére. A színészek hangban, mozgásban egyaránt kitűnően érzékeltetik a naiv népi humort. A népi díszítőelemek (például a nap-, a kakasmotívumok) erősen érvényesülnek; az előadást kísérő néhány hangszer között a harmonika dominál.

A *Hamupipőke* ugyancsak mesejáték, és szintén gyermekeknek játsszák, de színpada méreteiben azonos a felnőttelőadások nagy színpadával: közel négyméteres a színpad nyílása. A többsíkú színpad stilizált gótikus portáljai, a díszletek színes plasztikája, a nehéz selyem- és bársonyfüggönyök hangulata szintén mesei, s mégis egészen más ez a mesehangulat, mint *A csuka* esetében. A díszletváltozások észrevétlenül, a revüfüggöny mögött mennek végbe. Ez a darab is tele van csodákkal, amelyek a nyílt színen történnek. De amíg *A csuka* csodái humorosak, a *Hamupipőkéé* erősen ünnepélyes jellegűek. — A darabban szereplő bábuk pálcás bábuk, s ezek mozgása romantikus, hősi és dekoratív. A bábfejek kevésbé stilizáltak, mint *A csukánál.* A színészek a legnemesebb pátoszt és romantikát szólaltatják meg: az előadást nagyzenekar festi alá.

Az ellentétes megoldások illusztrálására ugyanígy összehasonlíthatnánk a színház bármely produkcióját, pl. a *Csizmás kandúrt* a *Nyúl meg a kandúrral* vagy a *Meseládát* mondjuk az *Ilja Muromec* című darabbal. Ami viszont közös a darabokban, illetve az előadásokban — s ezt nem győzzük eléggé hangsúlyozni —: a *tartalom és a forma teljes összhangja.* Obrazcov a Sztanyiszlavszkij-rendszer és módszer híve, alkalmazta a bábszínház sajátos körülményeire, s ez sok mindent megmagyaráz. Ez az oka annak is, hogy Obrazcov színházában a téma, vagyis a darab és az előadás *mondani-*

valója az elsődleges, döntő fontosságú tényező. A színház alapelve: a művésznek pontosan kell tudni azt, hogy mit akar mondani, és kinek akarja mondani; ha ez nem világos, vagy a mű csak a siker kedvéért született meg, akkor a bukás elkerülhetetlen. Ha a mondanivaló, a cél világos, akkor meg kell keresni hozzá a legmegfelelőbb kifejezési formát. Ezért a legjellemzőbb a Központi Állami Bábszínházra az állandó formakeresés.

Szergej Obrazcov csak olyan darabokat ad elő a színházban, amelyek más színpadon csak rosszabbul vagy egyáltalában nem adhatók elő. Véleménye az, hogy bábszínpadon elsősorban a *mesejátékok, szatírák és romantikus-hősi játékok* érvényesülnek. A repertoár sikere igazolja ezt az elméletet. A korosztályok szerint szervezett gyermekközönség számára, egy-két kivételtől eltekintve, a színház csak mesejátékokat játszik. De *mesejátékok* képezik a *felnőttműsorok* túlnyomó többségét is. A felnőttben is meglevő meseszomjat elégíti ki például az *Aladdin* vagy a *Világszépe*. S hogy menynyire magával tudja ragadni a felnőttet is a költői szépségű mese, azt tanúsítják a Magyarországon tartott Obrazcov-előadások, amelyeknél a nézőket cseppet sem zavarta az a tény, hogy az előadás ismeretlen nyelven folyt. Ez különben a legnagyobb dicséret, amit prózai színház előadásáról el lehet mondani.

A felnőttelőadások másik, kisebb részét a szatírák adják. E művek nemcsak a kapitalista társadalom jellegzetes figuráit, ellentmondásait mutatják be a bábszínház eszközeivel, de a saját társadalom hibáit is feltárják, és a humor és gúny fegyverével veszik célba őket.

A színházban külön *tudományos és módszertani osztály* működik, amely a bábjátszás elméleti és gyakorlati problémáit kutatja, s a kutatás eredményeit időnként közzéteszi. Múzeum is van a színházban, amely a világ és a Szovjetunió népei bábjátszásának történetét mutatja be gazdag anyaggal. Az előadások szünetében a közönség számára tárlatvezetést tartanak. A színház *állandó kapcsolatot* tart fenn a Szovjetunió 150 hivatásos bábszínházával és igen sok külföldi bábszínházzal is. Ez is magyarázata annak, hogy több darabját igen sok hazai és külföldi bábszínház tartja műsoron.

Az Állami Központi Bábszínház nemcsak a hivatásos bábszínházak közötti összekötő kapocs. Sok műkedvelő csoporttal áll közvetlen összeköttetésben. Az ország több ezer mozgalmi bábjátékos csoportja és szakköre mindig nagy izgalommal várja a színház műsorkiadványait, hogy a darabok egy részét — ha leegyszerűsített formában is — a műsorába iktassa.

Obrazcov színháza a másfél száz szovjet bábszínház között az első helyet foglalja el a művészi színvonal, közönséghatás tekintetében, de a szovjet bábjátszásról adandó kép nem lenne teljes, ha csak ezzel az egy színházzal foglalkoznánk. Feltétlenül meg kell említenünk elsősorban a Lett Szocialista Szovjetköztársaság kitűnő bábszínházát, a *rigai bábszínházat.* A színház művészeti vezetője Josif *Javnosans.* Lett és orosz nyelven tartják az előadásokat. A műsor egy része azonos más szovjet bábszínházak műsorával. Játsszák Puskin *Aranyhalacskáját,* Matyejev, Cernet stb. neves bábszerzők darabjait. Ugyanakkor azonban a lettek nagy nemzeti költőjének, J. *Rainis*nek is több darabját adják: az *Aranyparipa* című bábjátékának van a legnagyobb sikere, amelyben a népmesei elemek kitűnően illeszkednek szerves egésszé.

A *lvovi bábszínház* az ukránok legjobb bábszínháza. Igazgatónője *Mackevics,* aki egyúttal a színház rendezője is. Férje, Sz. Sztesenko pedig a színház tervezője. A színház főleg ukrán nyelven játszik, és nemcsak gyermekek, hanem felnőttek részére is tart előadást.

A legjobb bábszínházak sorába tartozik még a *voronyezsi bábszínház,* a *Moszkvai Városi Bábszínház,* a *gorkiji* és *szaratovi bábszínház* és a *Moszkvai Kerületi Bábszínház.*

A hivatásos bábszínházakon kívül — mint azt már fentebb említettük — szép számmal működnek az országban öntevékeny bábcsoportok. E csoportok túlnyomó többsége szervezetileg a pionírmozgalomhoz, illetve valamelyik iskolához tartozik, s a fellépéseinek helye a pionírház, klubhelyiség vagy a pionírtábor.

A bábszínház-szakkörök munkáját a szovjet pedagógia mint a *gyermekek nevelésének fontos területét értékeli.* A szakkörök munkájának talán legjellegzetesebb tulajdonsága az, hogy elsődleges célja nem az előadások közönségének nevelése az előadásokon keresztül, hanem az előadások szereplőinek, megalkotóinak nevelése. A helyesen irányított szakköri munka a gyermekek sokoldalú nevelésének kiváló eszköze. A bábuk, díszletek és kellékek elkészítése közben a gyerekek jártasságra tesznek szert különböző anyagok és szerszámok kezelésében, fejlődik felfogó- és alkotóképességük, fejlődik szín- és formaérzékük; a szerep kialakításán végzett munka, amely természetesen a bábu segítségével történik, megkívánja a szerep mondanivalójának, a színpadi szituációnak felfogását, bizonyos zenei képességet, és végül, nem utolsósorban, erős munkafegyelmet követel.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy maga az előadás vagy a darab elhanyagolható, hiszen azon túlmenően, hogy ez minden öntevékeny

kultúrmunka elengedhetetlen feltétele, a bábszakkör munkája nem korlátozódik, nem korlátozódhat az előadás elkészítésének folyamatára. A bemutatóval a munka első fele lezárul, s a második — időtartamban és fontosságban is egyenrangú fele — megkezdődik. A kollektív nevelés szempontjából az előadások, a közönséggel folytatott „beszélgetések" rendkívül hasznosnak bizonyultak.

Ahhoz, hogy a bábjáték-szakkör pedagógiai célkitűzéseit végrehajthassa, első feltétel az előadások számának korlátozása. A bábszínház-szakkör egy évben, egy iskolai évben, legfeljebb tíz-tizenkét előadást tart. Alkalmakkor ugyanazt a darabot adja elő, mert a bábcsoport évenként csak egy bemutatót tart. Az a tény, hogy egy körülbelül egyórás műsor betanulására, elkészítésére egy teljes év áll rendelkezésre, a minőségen kívül is sok olyan lehetőséget jelent, amellyel a mi bábmozgalmunk egyelőre még nem rendelkezik.

A bábcsoportok által előadott darabok nagyrészt nem ismeretlenek a magyar bábjátékosok előtt. Egy részük műsorfüzetekben jelent meg, egy részüket Obrazcov színháza játszotta. Az előbbiekhez tartozik Braszevics és Karnauhova: *A bíborpiros virág,* Bicskov: *Iván cárevics és a szürke farkas,* Szudaruskin: *Iván — a parasztfiú,* Metalnyikov és Tudorovszkaja: *Nyikita, a szűcs és a sárkány,* Surinova: *Télapó,* Preobrazsenszkij: *Tavaszi virág,* Novoszeleckaja: *A nyúl meg a róka* stb., az utóbbiakhoz Matyejev: *Csodálatos kalucsni,* Tarahovszkaja: *A csuka parancsára,* Gernet—Gurevics: *A kisliba,* Landau: *Másenyka és a medve,* Marsak: *Macskalak, Tornyocska* stb.

A leghíresebb bábszakkör, pionír bábcsoport a moszkvai Kirov kerület pionírszínházának bábcsoportja. A csoport vezetőtanára V. Sz. *Scserbakov,* aki amatőr bábosból hivatásos lett, és jelenleg a moszkvai Központi Állami Bábszínházban is rendez. A csoport százötven személyes színházteremmel rendelkezik, amelyet a kiskorú nézők előadásról előadásra megtöltenek. A belépődíjakból a csoport nemcsak a következő bemutatót készíti el és a színpadi berendezést újítja fel, korszerű világítási berendezést és zongorát vásárol, de a pionírház egyéb céljaira is jelentős összeget ad.

Összefoglalóul megállapíthatjuk, hogy a bábjátszás az a művészeti ág, amelynek gyökerei a népművészet legtávolabbi forrásaihoz érnek el, a szovjet színházi kultúrában nagyszerű újjászületést ért meg.

A mi feladatunk, hogy e hagyományokban olyan gazdag múlt minden tapasztalatát és a jelen ragyogó gyakorlatát felhasználjuk saját bábművészetünk továbbfejlesztésére.

MENCZEL JÁNOS

A bábjáték Csehszlovákiában

Nemcsak a térképen léteztek és léteznek „fehér foltok", ismeretlen területek, hanem a népek kultúrtörténetének hasábjain is. A színház, az opera, a balett történetével mindenütt könyvek egész sora foglalkozott már, amikor — a századforduló táján — a *bábjáték* még mindig elhanyagolt terület volt, amelyre nem sok figyelmet fordítottak.

Nehéz lenne még egy országot találni, amelyben az egész kulturális fejlődést oly erősen befolyásolta volna a bábjáték, mint éppen *Csehszlovákiában.* Nem csoda, ha több kiváló csehszlovák szakember tartotta feladatának a „fehér foltok" felderítését. A csehszlovák bábjáték történetéről lehetetlen ma már dr. Jan *Malik* és dr. Erik *Kolár* tanulmányainak mellőzésével írni. Így hát ez a rövid összefoglalás is főleg erre a két tanulmányra támaszkodik. Nem annyira oknyomozó történelmet vagy művészi értékelést kívánunk adni, mint inkább bővebb ismertetést a bábjátszásnak arról a területéről, amely sok tekintetben példaként állhat a magyar művészi és amatőr bábjátszás előtt.

A cseh bábjáték *legrégibb nyomai* hasonlóak a többi európai ország bábjátékának eredetéről szóló adatokhoz. Hosszú utat kellett megtenniök a bábóknak, amíg ázsiai őshazájukból Európába eljutottak, s Csehország éppen két útirány keresztezésén feküdt. A bábjáték egyik ága Görögországon, Itálián, Spanyolországon, Franciaországon keresztül — kitérve Anglia és Németország felé — ért el Csehországba, míg másik ága Oroszországon, Ukrajnán és Lengyelországon vándorolt keresztül, kapcsolatot teremtve így egyrészt a cseh, másrészt a közép- és kelet-ázsiai bábjáték között. Ez magyarázza azt is, hogy már a bábok első megjelenése idején találkozunk Csehország területén a kézi bábuval és a marionettel, a botos bábuval és néhol az árnyjáték nyomaival is. Egy pillanatig sem kétséges, hogy ebben a korban a *marionett* jelentőségében és elterjedettségében

messze felülmúlta valamennyi rokonát. Ne felejtsük el, hogy a korabeli közönség a bábjátékot csak az élőszínpad helyettesítőjeként volt hajlandó elfogadni, ennek a követelménynek pedig a marionett felelt meg a leginkább. A sokkal merészebb stilizálást jelentő *zsákbábu* is ősi eredetű. Ennek kézenfekvő bizonyítéka, hogy a zsákbáb vagy kézi báb mai cseh neve *manásek* (manyászek), az élő nyelvből kiveszett régi cseh szó, amely „emberkét" jelent. A voltaképpeni bábszínház mellett nyilván különböző alárendelt szerepekben tűntek fel a zsákbábok (pl. mint a vásári kikiáltók, sarlatánok és kóklerek szerény segédei). Közvetett bizonyítéka ennek a báb legrégibb, 1588-ból származó cseh ábrázolása, amely Maximilián Biber luteránus prédikátort és báb alakú szentségtartóját ábrázolja.

A bábjáték területén tehát a marionett uralkodott. A róla szóló első, valóban megbízható értesülések a XVII. század közepe tájáról, tehát a harmincéves háború utáni korból maradtak fenn. *Külföldi,* főleg angol, később német, holland és olasz bábjátékosok alapozták meg a báb népszerűségét. Nagyrészük felváltva mutatott be élő- és bábprodukciót, de néhány „színigazgató" — akit színészeinek egy része elhagyott — kénytelen-kelletlen *kizárólag* bábjáték-előadások bemutatásával foglalkozott. Műsorukat érthető módon az élőszínpad leegyszerűsített darabjai alkották; ezért találkozunk oly gyakran az akkori bábdarabok közt olyan címmel és témával, amely Marlowe-ra, Shakespeare-re és Molière-re emlékeztet. Az ő nyomukban indultak útnak a *cseh népi bábjátékosok* szekerei, hogy szaporítsák az inkább csak megtűrt, mint támogatott „komédiások" sorát.

De vessünk egy pillantást a korra is! A cseh nép a fehérhegyi csatában (tehát már a harmincéves háború előtt) elvesztette szabadságát, egyre erősödött politikai, nemzetiségi és kulturális elnyomása. A gyakorlatban — állíthatjuk — szinte nem volt cseh irodalom, művészet, színház. A huszita forradalmi hit, a nemzeti eszme voltaképpen csak a falvakban élt — s éppen itt jelentek meg az újjászületés előhírnökeiként a cseh bábjátékosok, a szerény fabábuk, amelyek sok olyat elmondhattak, amit élő ember szájából túl veszélyesnek talált volna az uralkodó rendszer. S a bábok voltak az egyetlenek ebben a korban, „akik" mondanivalójukat a nemzet, a nép nyelvén — csehül mondották el! (Az első prágai cseh nyelvű színielőadást csak 1771-ben rendezték meg.)

Évszázadokon keresztül zörögtek faluról falura a cseh bábjátékosok szekerei, s a falvak népe a fából faragott színészek kezdetleges színpadán ismerkedett meg a hazai és a külföldi klasszikusok és kortársak műveivel. A Habsburg uralom évszázadokon keresztül igyekezett kiirtani a cseh kul-

túrát, s a bábok ugyanannyi időn keresztül folytattak eredményes harcot a nemzeti kultúra fennmaradásáért és terjesztéséért. A XIX. század negyvenes éveiben már 79 bábjátékos-család járta Csehországot — s ez a szám az akkori viszonyok között feltűnően magas.

A korabeli bábszínpadok műsorán elsősorban *nemzetközi* témákat találunk (*Faust, Don Juan* stb.). Igen jól felhasználható anyagot nyújtott a commedia dell'arte, de sokszor nyúlt a bábszínpad az operák szövegkönyveihez is. Érdekes, hogy mesékkel nem találkozunk a régi műsorokban — de megjelentek a kor vagy a közelmúlt dramatizált eseményei (így pl. a magyar vonatkozású *Horia és Kloska).* A műsor túlnyomó részét az élőszínpad darabjainak bábjátékos átdolgozásai alkották.

A cseh nyelvet és kultúrát fenntartó bábjátékosok legnagyobbja Matěj *Kopecký* (1775—1847) volt, akinek alakja, élete és bábui — köztük a híres Kasparek — Mikolas Aleš rajzaiban keltek új életre. Az ő műsora ihlette Bedrich Smetanát két bábjáték-nyitány, a *Faust* és az *Oldřich és Božena* megkomponálására. Kopecký közel 18 000 előadást tartott kb. 360 000 néző előtt, akik közt ott volt az orosz cár és a porosz király is. A játszott darabokat illetően már nem támaszkodhatunk egészen biztos adatokra. Évekkel halála után megjelent ugyan egy kötet *Matěj Kopecký komédiái és színdarabjai* címmel, de a tudományos kutatás mai álláspontja szerint az e kötetben közölt 61 bábdarab közül csak 32 szerepelt Kopecký műsorán. A darabok nagy része — mai szemmel nézve — naivnak hat; van azonban köztük néhány olyan is, amely a mai nézőt is elszórakoztatja, és ha nem is túl gyakran, de megjelenik a mai csehszlovák bábszínpadokon is. Elsősorban az *Oldřich és Božena, Franz úr a kastélyból, Doktor Faust* és a *Blanik* tartoznak ide.

Az *Oldřich és Božena* szellemesen megírt történet az erdőben eltévedt Oldřich hercegről, akit vendégül lát a szegény szénegető. Az inkognitóját megőrző vendég meghívására később a szénégető és lánya felkeresi a herceget. A nemzetközi mesekincsből származó témát, amely már az indiai mesék közt is megtalálható, igen szerencsésen dramatizálta az író (minden valószínűség szerint Prokop *Konopásek* tanító, az akkori népi bábjátékosok „háziszerzője"), aki a mese hangulatát megőrizve, a cseh falu reális képét vetíti a humorral teli szereplők mögé. A *Franz úr a kastélyból* cselekménye az újonnan megválasztott, hivatalára rettenetesen büszke bírót figurázza ki, aki összetéveszti Franz urat, a kastélybeli írnokot saját cselédjével, s neki adja át lányát, hogy őrizze meg Franz úr elől. — A nemzetközi témaként országról országra szálló *Doktor Faust*hoz a cseh báb-

játék, Kopecký is hozzátette a magáét: természetes, hogy a monumentális fausti gondolatot — az egyre mélyebb megismerés iránti vágyat — a népi gondolkodás módján adja vissza a darab. — A *Blanik* régi cseh regét dolgoz fel (lásd Smetana *Hazám* című szimfonikus költemény ciklusát): a hős huszita lovagok a Blanik-hegy üregében pihennek mindaddig, amíg a cseh nép a legsúlyosabb üldözés rabigájába nem kerül; de akkor előtörnek, hogy megmentsék az országot. A darab titkokkal terhes légkörét Vojtěch csatlós örök jókedve, csintalan vidámsága oldja fel sokhelyütt.

Nem véletlen, hogy Julius *Fučik*, akinek a cseh nemzeti kultúra legjobbjairól írott cikkei és tanulmányai ismertek a magyar közönség előtt is, így fejezi be *A legszerényebb színészek* című cikkét: „És mégis Matěj Kopecký zörgő komédiás-szekere . . . volt az első igazi cseh Nemzeti Színház."

Matěj Kopecký halálának helyén, Koloděje nad Lužniciben a Kopecký-centenárium évében, 1947-ben leleplezett méltató emlékmű hirdeti a ma már halhatatlan komédiás emlékét: életnagyságú Kaspareket ábrázol szakadt komédiás-dobbal.

Honnan származik Kasparek, és ki ő? Hiteles adatok bizonyítják, hogy Európa bábszínpadain már a XIII—XIV. században megjelentek különféle komikus figurák; ezek idővel egy személlyé váltak; a korabeli udvari bohócok bábu-megfelelőivé. A bábszínházi bohóc is alacsony, talán 40—50 éves férfi, aránytalanul nagy fejjel, rendszerint rövid kis pamacsszakállal és bajusszal. Minthogy a középkor a testi hibát szórakoztató, mulatságos valaminek látta, az udvari bolond gyakran púpos, s így púpos a bábszínpad bohóccsaládjának egyik nevezetes tagja, az angol *Punch* is. Nagy és dicső család ez minden országban, ahol él a bábjáték, megszületik a család egy-egy újabb tagja is; így születik meg Csehországban (egyes kutatók szerint a commedia dell'arte két szolgafigurájából, a csalafinta Arlecchinóból és az ostoba Brihellából) a cseh *Pimprle,* aki később — 1815 körül — a *Kasparek* nevet veszi fel. Rendszerint a darab hősének szolgája, aki megjegyzésekkel kíséri urának minden tettét, sőt néha nevetségessé is teszi — például a *Faust*ban, ahol gazdájának minden tettét parodizálja. Örök humorával segíti megtartani gazdájának lelki egyensúlyát; néha erkölcsösebb uránál, szemrehányásokkal árasztja el, szemére veti bűneit, igyekszik őt jó útra téríteni. Rendszerint humoros formába csomagolja örök érvényű szentenciáit, filozofikus igazságait. Lényegében majdnem mindig a közönség hangjának képviselője, igen ritkán válik öncélú alakká. Nem hiába mondja róla Zdeněk Nejedlý professzor, a Csehszlovák

Tudományos Akadémia elnöke: „Matěj Kopecký Kasparekje ügyes, szinte azt mondhatnám, elegáns. A lovagot és a parasztot egyaránt jó erkölcsökre tanítja. S ami a legfőbb, neki is van szilárd világnézete, van saját filozófiája... Kár, hogy eddig senki sem vett magának annyi fáradságot, hogy bemutassa nekünk... Kasparek filozófiáját. Értékes adalék lenne ez a cseh nép gondolkodásmódjának történetéhez."

* * *

Szlovákiában nem nyúlnak olyan messzire a bábjátékos hagyományok gyökerei, mint Csehországban. Az első bábelőadásokat a múlt század első felében rendezték itt cseh és morva bábjátékosok; ezektől tanulta művészetét Ján *Stražan,* a szlovák bábjátékosok Kopeckýje is. A forradalmian harcos szlovák bábjáték-repertoár első darabjai közé tartozik *Rajhona,* az urakat üldöző szegénylegény története. Stražan és családja kapcsolta be a szlovák bábjátékba a népdalt, a népviseletet és a táncokat.

* * *

Matěj Kopecký halálával lezárult a cseh népi bábjátékosok hőskora. Hamarosan a kor bábszínpadára jellemző romantikus pátosz, különleges frazeológia és hangsúlyozás ellenhatásaként bábjáték-paródiák születnek. S itt igen érdekes ponthoz érkezik a cseh bábjáték; míg egyrészt gyermekszórakoztató játékká válik, másrészt éppen ezek a paródiák keltik fel egyes művészek figyelmét, s győzik meg őket a bábok halhatatlan vonzerejéről. Műkedvelő bábjátékosok tűnnek fel: 1852 után alakul meg az első ilyen típusú bábszínház, s 1862-ben elkészül az új repertoár első, *Utazás Amerikába* című bábdarabja is. Az ezután következő rohamos fejlődésből csak egy-egy jellemző adatot tudunk kiragadni: sorban nyílnak meg az egyesületi bábszínházak, de eljut a báb az óvodákba és az elemi iskolákba is. A nyolcvanas években jelennek meg könyv alakban az első bábdarabok és adják ki az első bábjátékos szakkönyvet. A már erősen elterjedt egyesületi, iskolai és családi bábszínházak részére művészi kivitelű, nyomtatott díszletek jelennek meg; ezeket nagy ívekben hozzák forgalomba (körülbelül úgy kell őket összeállítani, mint a régebben nálunk is elterjedt, nyomtatott ház-, hajó-, vonatépítő kartonlapokat).

A marionettel együtt az eddig vásári bódékba száműzött zsákbábu iránt is felébred az érdeklődés. Irodalom- és művészettörténészek, színészek és képzőművészek kezdenek foglalkozni a háttérbe szorult zsákbábbal, bár ennek sikere sohasem tudja megközelíteni az általánosan elterjedt marionett népszerűségét.

E kor legjelentősebb egyénisége Jindřich *Veselý*, a cseh bábjáték tudós kutatója, a ritka emlékek fáradhatatlan gyűjtője és rendszerezője. Az ő segítségével alakul meg 1911-ben a Bábszínház Barátainak Cseh Szövetsége, amely megkezdi az első szériabábok gyártását, s 1912-ben megindítja az *első cseh bábjátékos folyóiratot*, a *Česky loutkář*t (Cseh Bábjátékos). Az első világháború fékezi, de nem állítja meg a cseh bábjáték újjászületését. A tematikai útkeresést dokumentálják a bábszínpadra alkalmazott Shakespeare-darabok és cseh klasszikusok bemutatása és kiadása, valamint Pocci darabjainak első cseh fordításai.

A megszűnt bábjátékos folyóirat utódaként megjelenik 1917-ben a *Loutkář* (Bábjátékos), amely 25 éves fennállása alatt külföldön is elismert bábjátékos folyóirattá válik. Néhány év múlva *Naše loutký* (Bábuink) címen újabb folyóirat is indul Prágában.

Az új cseh bábjáték mégsem Prágában, hanem Plzeňben születik meg. Plzeň már komoly bábjátékos múlttal rendelkezik ekkor; a *Feriálni osady* (Üdülőliget) bábszínház 1913 januárjában megkezdi állandó előadásait. Hamarosan csatlakozik a színházhoz Karel *Novák* népi bábjátékos, s itt kezdi meg működését 1917 őszén Josef *Skupa* professzor is. A két kiváló vezető munkája nyomán az operák és klasszikus operettek (Mozart, Gluck, Weber, Offenbach) és a drámairodalom klasszikusai (Shakespeare, Molière, Nestroy, Kotzebue, Scribe, Csehov) mellett helyet kap a színpadon az ún. *forradalmi kabaré* is. Kasparek alakja Skupa mesteri rendezésében és előadásában lázadóvá válik, aki — mint ahogy az 1928-ban elhelyezett emléktábla hirdeti — „segít a monarchia lerombolásában".

A Csehszlovák Köztársaság megalakulása után a prágai *Rise loutek* (Bábok birodalma) áll az élre. Nagyrészt kéziratban levő újdonságokat mutat be; a kicsinyek számára meséket, a nagyobbak számára technikai témájú és kalandos darabokat játszik.

A kor bábszínpadának központi alakja, főhőse *Kasparek*, aki már a századforduló körül különös fiatalítási műtéten ment keresztül. A szakállasbajszos Kasparek „kiöregedett" a műsorból, hát egyszerűen kicserélték a bábu fejét — s máris ott állt a fiatal fickó Kasparek, ősének piros bohócruhájában, csörgős sipkájával. Jelleme kezdetben nem változott, de aztán az új alak szájában akarva-akaratlanul finomodtak, könnyedebbé váltak a borsos tréfák, vaskos gorombaságok. Elismert központi hős lett, népszerűsége nem ismert határt — s ez ártott meg neki. Minden új bábdarabban szerepelt Kasparek, ha kellett, ha nem. Így aztán a különböző bábjá-

tékírók tollán számtalan különböző jellemű Kasparek született, aki külsőre nézve a régi maradt, de már magában hordta hanyatlásának jegyeit.

A plzeňi bábszínpadról is eltűnik Novák népi bábos hagyományos Kasparekje, aki csak úgy szórta magából a humort, de nem takarékoskodott a szatirikus ostorcsapásokkal sem. Népszerű volt, állandó sikere volt — de a típus-sztárt kiütötte a nyeregből egy új, egyéni jelleggel feruházott hős, Skupa professzor és Karel Nosek szobrász alkotása: *Spejbl.*

„Spejblnek nagy, kidülledt, szinte keresztbe álló szeme, előreugró orra és denevérfüle volt — emlékezik rá Szergej *Obrazcov Hivatásom* című könyvében. — Ugyanakkor azonban fejének egész megformálása csodálatraméltóan jól sikerült. Ez a minden szeglet és él nélküli kerek fej szoborszerű volt a szó legteljesebb értelmében. A szem, az orr és a fül olyan szervesen illeszkedett bele ebbe a fejformába, hogy egyáltalán nem hatott túlzottnak... Spejbl... egyáltalán nem volt karikatúra, hanem valami igen természetes arányokkal bíró, önálló lény."

Spejbl a megtestesült kispolgár, aki tipikus helyzetekben mutatkozik a színpadon. Határtalanul nevetséges, s amellett roppant dölyfös, hiszen ő a „társadalom alapja".

Hamarosan fiacskája is „születik", *Hurvinek.* Néha bizony elég szemtelen kérdéseivel még jobban hangsúlyozza Spejbl korlátoltságát; kedves csirkefogó, de mindig jókedvű és optimista.

Külön érdekessége a két alaknak, hogy a délutáni gyermekelőadásokon más, pedagógiai szempontból megfelelő jellemmel lép fel atya és fia; Spejbl ilyenkor gondos nevelővé válik.

Szergej Obrazcov így értékelte a két alak népszerűségét és Skupa professzor művészetét:
„Miben rejlik Josef Skupa tehetségének egyéni sajátossága, miben rejlenek a művészet terén és népe érdekében szerzett érdemei?
Könnyen válaszol erre a kérdésre mindenki, aki járt Csehszlovákiában. Egyetlen csehszlovák városban sincs olyan könyvkereskedés, amelynek pultján ne találhatnánk Spejblt, Hurvineket vagy mindkettejüket ábrázoló könyvet, képet vagy levelezőlapot. Nincs olyan játékkereskedés, ahol ne árulnák Spejbl és Hurvinek fából, agyagból, üvegből vagy porcelánból mintázott alakjait. Nehéz olyan családra találni, ahol a gyermekágy melletti kis szőnyegen, a zongorán vagy a rekamién ne találkoznánk Hurvinekkel vagy Spejbllel.

Ha egy művész által megalkotott alak hagyományossá válik, évtizedeket és évszázadokat él meg: ez alkotójának legnagyobb sikere és legnagyobb érdeme...
Nem tudom, hogyan és hol keletkeztek a népi bábjáték hősei, mint az orosz Petruska, az ukrán Vanyka-rutyutyu, a német Hanswurst, a francia Polichinelle, az angol Punch, az olasz Pulcinella. A történelem nem jegyezte fel azoknak a nevét, akik továbbnyújtva a hagyományok stafétabotját, megalkották ezeket az alakokat.
De a XVIII. században megalkotta a lyoni Mourguet bábjátékos a bábjáték új hősét, aki hagyományossá s ezzel népivé vált. Foglalkozására nézve textilmunkás volt az újszülött; Giugnolnak nevezték. Ma pedig el sem tudjuk képzelni a francia bábszínház történetét Giugnol nélkül.
Josef Skupa megalkotta a csehszlovák bábszínház két hősét, akiket megszeretett a nép. Nagy érdem és nagy megtiszteltetés ez egy művész számára."[1]

A vezető szerepet játszó nagy bábszínházak mellett számtalan amatőr bábszínház tartott rendszeres előadásokat. Nézzük meg a statisztikát! A három országos testnevelő szervezet keretében 1932-ben 1267 bábszínház működött, a hadseregben 26. A következő évre 1293-ról 1397-re emelkedett a számuk. Meg kell jegyeznünk, hogy hiányzik itt a számtalan családi, egyesületi, iskolai bábszínház statisztikája, amely bizonyára legalább kétszeresére emelné ezeket a számokat.

A hivatalos helyek is hamarosan felfigyeltek a báb pedagógiai jelentőségére, és 1921-ben hivatalosan is biztosították a bábjátszás nevelő szerepét az iskolák számára.

Időközben a Masarykról elnevezett prágai Népnevelési Intézet mellett megalakult 1923-ban a *Bábjátékosok Szövetsége,* s így a csehszlovák bábjátékosok nemcsak Európában, hanem a világon is alighanem elsőkként jutottak érdekszövetséghez. (Összehasonlításul: az angol szövetség 1925-ben, az amerikai 1936-ban alakult.) Egy évvel később már megszervezte a szövetség az országos bábkiállítással összekötött III. Országos Bábjátékos Kongresszust. A bábkongresszusok a következő évek folyamán a bábjátékosok szervezeti életének állandó részévé váltak. Az 1929. évi kongresszuson megalapították (csehszlovák és francia kezdeményezésre) az UNIMA nemzetközi bábjátékos szövetséget (Union internationale des marionettes), amelyben egy év leforgása alatt 14 ország kérte felvételét. Az UNIMA első elnöke dr. Jindřich Veselý, főtitkára Václav Sojka-Sokolov lett; később

prof. Josef Skupa és dr. Jan Malik váltották fel őket. Az UNIMA-val egyidejűleg megalakult Prágában a *Szláv Bábjátékosok Szövetsége* is.

A *bábjátékos tanfolyamok* hosszú sorát a Masaryk-intézet kezdte meg 1928 tavaszán rendezett iskolájával; hamarosan követte az óvónők, majd a szlovákiai bábjátékosok tanfolyama is. E tanfolyamok tapasztalatai nyomán vált rendszeressé a csehszlovák bábjátékosképzés.

A bábjátékos szakmai fejlődését szolgálták a *kiállítások* is. A már említett 1924. évi kiállítás után 1929-ben rendeztek nagyarányú bábkiállítást, ugyanabban az évben a Prágai Árumintavásár keretében a szovjet bábjáték eredményeit mutatták be, majd 1937-ben az orosz Alakszandra Ekszterova bábuiból rendezett kiállítást a prágai Iparművészeti Múzeum. A *külföldi bábjátékosok* közül a baden-badeni Ivo *Puhonny*, az olasz Vittorio *Podrecca (Tetro dei piccoli)*, a müncheni Paul *Brann*, a New York-i Dorothy *Zaconick* és a zsákbábokkal játszó angol Walter *Wilkinson* látogattak Csehszlovákiába a két háború között.

A *filmgyártás* is felfigyelt a bábokra: Spejbl és Hurvinek mellett *(Spejbl filmkalandja)* a népszerű Kasparek is filmre került, az egészségügyi bábjáték terén nagy érdemeket szerzett dr. Karel Driml filmjében. (Említsük itt meg, hogy a szerző egészségügyi bábdarabjait annak idején minden világnyelvre, még japánra is lefordították.)

A *csehszlovák rádió* 1925-ben közvetítette először V. Sojka-Sokolov bábjátékos együttesének mesedélutánját. Évek hosszú során keresztül aztán egész meseciklusokkal szerepelt ez a csoport a rádió műsorán. A plzeňi, brnói és kassai rádió is felhasználta adásaiban a bábjátékosok művészetét. Sikere volt a cseh bábzenének is; ezeket a szerzeményeket gyakran közvetítették a külföldi állomások is.

Ilyen körülmények között csapott le a csehszlovák bábjátékra a tragikus 1938-as év. Az ország feldarabolásával sok bábszínház elhallgatott, a *Nase loutky* folyóirat után 1939-ben megszűnt a *Loutkár* is, csak a sokszorosított *Zprávy LS* (A bábjátékos szövetség hírei) jelent meg. Dr. Malik szerkesztésében megjelent ugyan 1940-ben a *Loutková scéna* (Bábszínpad) c. folyóirat, de alig fél évvel később betiltották. Szigorúan cenzúrázták a néhány megmaradt színház műsorát is.

Mégis sikerült megtartani egy-egy illegális előadást; bemutatták Karel Čapek bábszínpadra alkalmazott fasisztaellenes prózai műveit, néhány il-

legális előadást tartott az ifjú PLUS (Prágai Művész Bábszínpad) együttese is. Skupa professzor pedig felnőttműsorral indult turnéra, melynek mondanivalója rejtve maradt a cenzúra előtt. Végül mégis letartóztatták Skupa professzort, és Spejbl és Hurvinek a Gestapo szekrényébe került. A bábosok közül is sok áldozatot követelt a megszállás és a háború — de a felszabadulás mégis munkára készen találta a csehszlovák bábjátékosokat.

* * *

Hihetetlen gyorsasággal gyógyultak be a háború sebei. A felszabadulás évének őszén már közel 200 bábszínház nyitja meg ismét kapuit. *Skupa* professzor színháza Prágában kap állandó helyiséget, s ez lesz a felszabadulás után az első szövetkezeti alapon működő színház. A bábjáték számára nagy elismerést jelent az 1948. évi új színházi törvény megjelenése, amely a többi színházzal egyenrangúnak ismeri el a bábszínházakat. A következő évben megalakul a prágai *Központi Bábszínház* dr. Jan Malik vezetésével, majd sorban megnyitják kapuikat a kerületi bábszínházak. Ma már *tíz hivatásos bábszínház* játszik állandóan Csehszlovákiában.

A hivatásos bábszínházak a többi színházzal együtt részt vesznek az évenként megrendezett „Színházi aratáson", a hivatásos színházak művészeti versenyén. Eredményeiket a legmagasabb elismeréssel jutalmazza az állam: Skupa professzort 1948-ban „Nemzeti Művész" címmel tünteti ki, a Központi Bábszínház pedig Állami-díjat kap. Ez a színház, amely Obrazcov csehszlovákiai látogatása után nyitotta meg kapuit, a közelmúltban kizárólag *wayang bábokkal* játszott. A Csehszlovákiában szokatlanul nagyméretű színpad, a műsorterv és a darabok kiállítása a moszkvai Központi Állami Bábszínház hatására utal. A legutóbbi hónapok folyamán átalakították a színház berendezését a marionett játékra is. Skupa professzornak a színház két hőséről elnevezett *Spejbl és Hurvinek színháza marionettekkel* játszik, de a bábok felső vezetését szükség esetén kombinálják az alsó mozgatással; több mint egy éve foglalkoznak *zsákbábbal* is, de ezeket inkább csak kisebb turné-műsoraikon használják.

A három hagyományos bábtípus és a nálunk is ismert új lehetőségek (mimikus, fejre erősített élő kezű báb stb.) mellett egyre többet kísérleteznek *sík bábukkal,* Skupa professzor színháza nemrég mutatta be *Spejbl családi albuma* című darabját. Spejbl és Hurvinek a családi fényképalbumot forgatják, s az ott látott alakok elevenednek meg egy-egy rövid történetben. Ezek az albumból felidézett alakok profilból ábrázolt, mozgatható sík bábok.

Meglehetősen sok csoport próbálkozik időnként az árnybábokhoz teljesen hasonló, mozgatható, de rajzolt, színes sík bábokkal is. Ezek ott érvényesülnek a legjobban, ahol népi ballada vagy népdal illusztrálására használják őket.

Mindezek mellett fel-feltűnik időnként, akár önálló formában, akár más bábelőadások szerves alkotórészeként a hagyományos *árnyjáték* is.

A felszabadulás után hihetetlen gyorsasággal nyílnak meg ismét a *műkedvelő bábszínházak*, főleg a testnevelő szervezetekben, iskolákban, szülői munkaközösségekben, üzemi klubokban. Ma már több mint *2100 bábjátékos együttest* tart nyilván az 1950-ben alakult Népművészet Központi Háza, amelynek egyik feladata a nem hivatásos bábjátékos együttesek irányítása, szervezeti összefogása.

A bábszínházak munkatársainak *képzéséről* széles körű oktatási hálózat gondoskodik; már 1947-ben rendeztek tanfolyamokat, de ezeknél még hiányzott a központi irányítás. Ma a központi iskolákon kívül (amelyek számát tudatosan csökkentették) kerületi és járási tanfolyamokat rendeznek. A csoportok oktatását, színvonaluk emelését szolgálja az 1952-ben Prágában megalakult „bábjátékos tanácsadó" és a kerületi és járási népművészeti tanácsok bábjátékos tanácsadó testületeinek munkája is.

A magasabb színvonalú bábjátékos oktatás a főiskolákon folyik. Három iparművészeti iskolán és az iparművészeti főiskolán tanítják a bábkészítést — de a bábjátékos oktatás legmagasabb központja a prágai *Múzsai Tudományok Akadémiája.*

Az 1952/53. tanévben nyílt meg az akadémia keretében a *világ első főiskolai bábtanszéke.* Tananyaga általános és szakmai tárgyakra oszlik.

A szakmai tárgyak között a háromféle bábtípussal való játék mellett szerepel a bábszínpadi szövegmondás, bábdramaturgia, képzőművészet, zene és ének, a báb technológiája. A felsőbb évfolyamokban kiegészítő tantárgyak is járulnak még ezekhez (például a külföldi irodalmak története stb.). Mint ahogy a hivatásos együttesek a „Színházi aratás" keretében mutatják be legjobb előadásaikat, úgy az amatőr csoportok is évente összegyűlnek. 1950-ben és 51-ben még a színjátszó együttesekkel együtt vettek részt a hronovi Jirášek Színházban rendezett országos bemutatón, 1951 óta pedig a híressé vált *chrudimi bábjátékos fesztivál*on gyűlnek össze a legjobb együttesek. E bemutatók alkalmával rendezik meg az országos bábjátékos konferenciákat is. Ezeken nemcsak a bemutatott előadásokat értékelik, ha-

nem megtárgyalják az egész bábjátékos mozgalom problémáit is, igyekeznek utat mutatni a mozgalomnak.

A nagy hagyományokkal rendelkező csehszlovák *bábjátékos sajtó* számára is újjászületést jelentett a felszabadulás. Elsőként a megszállás idején megindított és illegálisan kiadott *Zprávy LS* jelent meg régi sokszorosított formájában. Ugyancsak megjelent már 1945. október 15-én a szintén megszállás alatt alapított *Loutková scéna* is dr. Jan Malik szerkesztésében. Ez a folyóirat az előzővel együtt 1950-ben szűnt meg, amikor az egész színházi szakirodalmat a *Divadlo* (Színház) folyóiratba tömörítették. A cseh *Lidová tvořivost* és szlovák megfelelője, a *Ludová tvořivost* (mindkét cím magyar fordítása: Népművészet) szintén helyet adott hasábjain a bábjátékos cikkeknek, de mindez együttesen sem tudta kellőképpen ellátni a bábjátékos sajtó feladatát. Így hát már 1950 júniusában megjelent a *Československý loutkář* (Csehszlovák Bábjátékos) c. folyóirat, amely tudomásunk szerint máig is első helyen áll a bábjátékos folyóiratok között. Bizonyára nem felesleges kitérés, ha megpróbáljuk legalább nagy vonalakban jellemezni ezt a Magyarországon alig ismert folyóiratot.

Legfontosabb jellemzője: egyaránt szolgálja a hivatásos színházakat és az amatőr együtteseket. Tartalmának gerincét a bábjátékos élet konkrét eseményei képezik: állandó rovat jelenik meg *Csoportjaink munkája* címmel, ezenkívül időnként beszámol a legjobb szakemberekből álló bizottságok vizsgálata alapján egy-egy kerület bábjátékos életéről. Rendszeresen közöl ismertetéseket és kritikákat a bábszínházak (elsősorban a természetesen a hivatásos és legjobb nem hivatásos színházak) bemutatóiról, előadásairól. Ismerteti az újonnan megjelent bábdarabokat, kritikát fűz hozzájuk, értékeli, milyen csoportok és milyen közönség számára felelnek meg a legjobban. Elvi cikkek mellett (pl. *A bábjáték jelentősége a pedagógus munkájában* vagy *A színész és a gyermekközönség)* állandóan közöl technikai cikkeket valamennyi bábtípusról. Ide tartozik a nemrég megindított *Tanácsadó* rovat is, amelyben konkrét technikai problémákra ad tanácsot a szerkesztőség és a folytatásokban megjelenő *Bábjátékos ABC,* amely valóban az alapoktól kezdve foglalja össze a bábok technikai tudnivalóit. Dr. Malik folytatásokban megjelent *A bábjátékos oktatás alapvető módszertana* c. cikke a bábjátékos nevelés próbarendjét ismerteti. Külön cikkek ismertetik a mindenkori technikai újdonságokat (mimikus báb, könyvszerűen lapozható kulissza, színpadtervek stb.). A chrudimi és más bábfesztiválok idején beszámol a lap az előkészületekről, ismerteti és minden szempontból (mozgás, hang, rendezés, képzőművészet, zene stb.) bírálja az előadásokat, ismerteti a vitákat, határozatokat. Mindezt fényképek, rajzok, vázlatok il-

lusztrálják. Beszámol a bábjátékos tanszék és a bábfilm munkájáról és újdonságairól is. Gyakran ismerteti a külföldi országok bábjátékosainak életét. (Pl. Szovjetunió, Lengyelország, NDK, Magyarország — ez utóbbi Jan Dvořák, a Skupa-színház képzőművészének beszámolója.) Rendelkezésre állanak a lap hasábjai a mindenkor aktuális viták számára is. Nem feledkezik meg a cseh és külföldi bábjátékos hagyományokról sem (beszámolt pl. Andersen bábuiról), pályázatokat közöl, ismerteti a bábjátékos kiállításokat. S végül egy kicsi, de igen jelentős állandó rovat: *Skupa jegyzetfüzetéből,* a csehszlovák bábjáték doyenjének tanácsai, amelyben egy hosszú, bábjátékkal eltöltött élet legjobb tapasztalatait adja át az ifjabb gárdának.

A *Československý loutkář*on kívül egész sor üzemi, tömegszervezeti és népművelési osztályhoz tartozó bábszínház ad ki sokszorosított folyóiratot. Előnyös a helyzet a bábdarabok terén is: rendszeresen megjelenik a *Hry pro loutky* (Bábdarabok) sorozat, azonkívül még sokszorosított kötetek formájában is kiadják a legújabb bábdarabokat.

A csehszlovák bábosok, akikkel alkalmunk volt vitatkozni és beszélgetni, azt mondják, hogy nemcsak előny, hanem hátrány is az a nagy bábjátékos múlt és hagyomány, amit mi oly nagyra becsülünk. Ez valóban látszik is a mindennapi gyakorlatban. Bár megjelennek új darabok, számuk és átlagos színvonaluk nem kielégítő (bár van egy-egy egészen kiemelkedően jó is); így hát elég sok helyen, főleg vidéken még ma is megtalálható a régi repertoár egy-egy nem megfelelő darabja.

Az országban játszott darabok megoszlása — bár pontos statisztika nem áll rendelkezésünkre — körülbelül a következő: sok színház mutatja be a felszabadulás óta megjelent eredeti és idegenből (főleg Obrazcov műsorából) lefordított jó darabokat. A vidéki színházak nagy része viszont állandó közönségére való tekintettel, kénytelen igen gyakran, néha 1—2 hetenként változtatni műsorát —, ennyi új darab pedig nincs. Így hát igen sok helyen, főleg vidéken, túlnyomóan a régi repertoár nem mindig megfelelő darabjai jelennek meg a színpadon. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ezen a területen is állandó a javulás.

A darabhiányon nemcsak a bábosok igyekeznek segíteni, pl. pályázatok formájában. A kultúrügyi miniszter tavalyi felhívására a legjobb csehszlovák írók egész sora tett ígéretet, hogy bekapcsolódik a bábjáték-irodalomba.

A bábszínházak műsorának túlnyomó része gyermekeknek szól; alapos megvitatás után ma már kialakultak az egyes korcsoportoknak szóló darabok jellegzetességei. Állandó probléma ezen a téren Kasparek alakja; van-e ma még létjogosultsága? Úgy látszik, a *Československý loutkář* hasábjain most folyó vita Kasparek javára dől el, mert a hozzászólók szerint népszerűsége oly nagy, hogy könnyebben veszi rá a gyerekeket bármire, mint a szülők és a tanítók.

Érdekes megfigyelni a különböző bábufajták népszerűségének az utóbbi években történt változásait. *Csehszlovákia a marionett hazája volt,* a múltban csak elvétve találkozhattunk zsákbábbal vagy wayanggal. A megszállás alatt sok együttes hagyott fel technikai okokból a marionett játékkal és ismerkedett meg a zsákbábbal. A felszabadulás után jelentkezett is ennek hatása: oly sokan szerették meg a mozgékony, akcióképes kis zsákbábokat, hogy azok rohamosan elterjedtek. Apostoluk Josef *Pehr,* a prágai Nemzeti Színház művésze lett.

Szergej Obrazcov 1948. évi látogatása ismertette meg a csehszlovák bábjátékosokat a wayanggal. E műfaj vezető képviselője azóta a Központi Bábszínház (dr. Malik), de hamarosan elterjedt az öntevékeny csoportok közt is. Kezdetben nagy volt a „wayang-láz" — de ma már a csoportok általában minden darabhoz külön keresik meg és alkalmazzák a legmegfelelőbb bábfajtát.

A *felnőttműsorok*ról nehéz lenne olyan egységes képet rajzolni, mint a gyermekelőadásokról. Minden felnőttműsort bemutató színháznak megvan a maga stílusa. Skupa professzor színházának külföldi turné-műsorával tavaly a magyar közönség is megismerkedett. A hazai műsorok nem azonosak ezzel a lehetőleg szövegmentes esztrádműsorral; a közelmúltig Spejbl és Hurvinek szatirikus jelenetei alkották a felnőttműsorok gerincét. Az utóbbi időben azonban már egész estét betöltő darabokat is színre hoztak. Igen nagy sikerrel bemutatott darabjuk a régi francia *Pathelin mester* című komédia volt, amelyben a csalafinta juhász győz a kapzsi kufár, a csaló ügyvéd és a pénzimádó orvos felett. A marionettekkel játszott darab prológusát és zárószavát óriási zsákbábnak maszkírozott s annak groteszk mozgását utánzó, csak derékig látható élőszínész mondta.

A felnőttműsorokhoz sorolhatók Josef Pehr zsákbáb-produkciói is. Ezek képviselik az ötletekkel teli, újszerű *bábszatírát.* Egyik nagy sikert aratott darabja a *Gulliver úr Zsákbábországban.* Témája: zsákbábok országában

hatalmaskodó gonosz kis báb annyira felbosszant egy nézőt, hogy felmegy a színpadra rendet csinálni; ez az élőszínész dr. Gulliver. (Meg kell jegyezni, hogy Pehr előadásainak egyik jellemzője az élőszínész szerepeltetése.) Újabb darabjának címét meglehetősen nehéz lefordítani, mondjuk: *Mumusok, zsákbábkomédia a máról és a régi korokról.* Meséje a következő: Bürokra tanyán, a vár alatt gonosz sárkány telepedik le, amely Tollfalvy lovag lányát is fel akarja falni. A vár ura, a lovag, kihirdeti, hogy mindenki, aki meg akar küzdeni a sárkánnyal, s meg akarja kapni a lányát, köteles egy terjedelmes kérdőívet kitölteni. A várúr hivatalnokai még Erős Jánost is elrettentik a feladattól rémséges aktagyártásukkal. A kérdőívek a sárkány mancsába kerülnek — dühbe gurul, felfal mindenkit, aki a várhoz tartozik. A hivatalnokokból szellemek lesznek — s boldogok, hogy továbbra is kísérthetnek ezen a világon; hiszen most már halhatatlanokká váltak, örökké kínozhatják az embereket. A hivatalnokok szellemei Tollfalvy szellemével az élen értekezletet tartanak, amelyet Erős János véletlenül kihallgat. Fejére húzza ingét, szellemként kopogtat rá az értekezletre. A bürokrata szellemek először kigúnyolják, de amikor meghallják, hogy a jövevény az egyetlen ellenfél, akitől valóban rettegnek: „a kritika szelleme" — rémülten elmenekülnek.

A bábszínpadon kívül helyet kapnak a bábok a televízióban is, ahol az adások első napjától kezdve különösen a gyermekműsorokban nélkülözhetetlenek lettek. A nálunk ismert darabok közül bemutatták már a *Máseny-ka* és a *Csodálatos kalocsni* című darabokat. A televíziós bábozás természetesen egész sor új problémát vetett fel. Szövegben nem lehet számítani a közvetlen reakcióra; külön díszleteket kell készíteni; a szövegmondás változik, a szünetek rövidebbek; a túl gyors mozdulatokat (pl. a nyúl ugrása) nem tudja követni a felvevőgép; nem lehet számítani a fényhatásokra, filmvilágítással kell dolgozni; ugyanakkor viszont jól használható a külön, magnetofonszalagra vett szöveg; végül a filmszerű vágással vagy két felvevőgép váltott munkájával közvetlenebb és mozgalmasabb lehet az előadás, premier plannal ki lehet emelni a darab egy-egy hősét, jelenetét.

A *hanglemezek* is újabb teret nyújtottak a bábjátéknak (egész sor Spejbl- és Hurvinek-lemezt vettek fel Skupa professzor előadásában; megvan lemezen a legöregebb népi bábosok néhány jellegzetes darabja vagy legalább egy-egy részlete). A hanglemezipar más segítséget is ad a bábjátékosoknak: egész sor zajlemez készült már el, s számuk egyre szaporodik. Ezeken megtalálható minden külső zaj, amire a bábszínpadnak szüksége van, kezdve a madárcsiviteléstől, az érkező, induló és robogó vonaton, autón, motorkerékpáron, zörgő szekéren, szélen, viharon, autótülkön, vitat-

kozó tömegen és különböző állatok hangján keresztül az ünnepi harsonákig, harangzúgásig és zenélőórákig.

* * *

Külön fejezetet érdemel a csehszlovák *bábfilm,* amely „a tényleges európai mesefilm-művészetet reprezentálja a hollywoodi Walt Disney-iskolával szemben. Finom, lírai, lassúbb tempójú, de az európai életet jobban jellemző, gyengédebb történeteket mutatnak be a filmek — ugyanakkor mindegyik hazai motívumokból áll. Egészen sajátos nemzeti karaktere van az ilyen filmnek, s ez még sokkal érdekesebbé és hitelesebbé teszi a művet."[2] Az ilyen művészi értékű filmek készítésének erős támasza, előfeltétele az a mélyrenyúló bábjátékos hagyomány, amellyel a csehszlovák nép rendelkezik.

A bábfilm természetesen nem azonos a bábjátékkal: önálló új műfaj, amely külön eszközökkel rendelkezik, amelynek megvan a sajátos kifejezésmódja. Lehet filmet készíteni egy bábjáték-előadásról is — de ez nem bábfilm, csak egy előadás dokumentatív, esetleg néhány filmszerű eszközzel (vágással, közel- és félközel felvételekkel) tarkított visszaadása. Az új műfaj technikai adottságai is sokkal nagyobb szabadságot adnak a bábfilm rendezőjének, mint amit a bábszínpad rendezője valaha is elérhet. A filmbábot nem mozgatják folyamatosan, hanem beállítják vele a kívánt mozgás első, apró részletét, lefényképezik; a bábut átállítják a mozdulat következő részletére, ismét lefényképezik stb. Így keletkezik az álló képek sorának levetítésével egy olyan mozgás, amely a valóságban nem is történt meg. Hihetetlen türelmet igényel ez a munka — hiszen egy-egy egész estét betöltő bábfilm elkészítése 1—2 év megfeszített, kemény munkáját jelenti. A *Bajaja* filmhez például 116 000 felvételt készítettek.

A csehszlovák bábfilm szerény gyökerei 1942-be nyúlnak vissza, amikor a már néhány reklám-bábfilmen túljutott Hermina *Tyrlová* elkészítette *Ferda, a hangya* című bábfilmjét. A mai, az egész világon elismert első helyhez vezető útra viszont csak a felszabadulás után lépett a csehszlovák bábfilm, amikor Jiři *Trnka,* Skupa professzor volt tanítványa került a *Bratři v triku* nevű prágai rajzfilmcsoport élére, amelynek védjegye — három, csíkos trikóba öltözött kis emberke — hamarosan a legjobb rajzfilmek ismertetőjegyévé vált. Három kis szobában dolgozott a csoport, s itt született meg az első Trnka-bábfilm, a *Špaliček* is. Ebben a filmben a cseh népi szokásokat és legendákat fűzte csokorba Jiři Trnka. Szövege nincs a filmnek — az egészet zene, dalok, elsősorban gyermekkórusok festik alá.

Nem soroljuk fel valamennyi filmjét, csak a legjelentősebbeknél állunk meg egy pillanatra. *A császár csalogánya* ismert Andersen-meséből készült. A film kerete az egész világtól gondosan óvott fiúcska története, aki megbetegedik. Lázálmában játszódik le az egzotikus keleti történet, amelynek díszletei a kisfiú szobájának használati tárgyaiból kerülnek ki. A következő világsikert a lovagkorban lejátszódó *Bajaja* jelentette, amelyet Božena Němcová, a klasszikus cseh írónő meséiből írtak filmre. Bajaja, az egyszerű parasztfiú, fehér paripa képében visszatérő holt anyja segítségével győzedelmeskedik a gonosz erők felett — ez a cselekmény rövid tartalma. Itt már valamennyi báb mind képzőművészeti formájával, mind pedig finom mozgásával pontosan kifejezi az egyes alakok jellemét. Aki csak egyszer láthatta is a filmet, aligha felejti el például az udvari bolond ezernyi érzelmet kifejező arcát és játékát. Ez a mélyen emberi figura a shakespeare-i drámák feledhetetlen alakjait idézi a néző emlékezetébe.

Az előbbieknél rövidebb és könnyedebb a *Dalol a préri* című filmparódiával és a csehovi humorral telt *A nagybőgő regénye* című történettel ismét új oldaláról mutatkozik be Jiři Trnka.

Ezek után ismét hatalmas alkotást, egész estét betöltő bábfilmet készített. A cseh nép évszázadok homályába vesző történelmét idézte fel ez a film a cseh írók egyik legnagyobbika, Alois Jirášek *Régi cseh mondák* című műve alapján. Megjelenik benne Čech, a honszerző fejedelem, magasra csap halotti máglyájának lángja, s magasba száll a sas, amely a holt vezér lelkét viszi az ég felé. És sorban jelennek meg a filmen az elmúlt korok hősei, uralkodói és eseményei.

Ismét újszerű feladatra vállalkozott Trnka a szatíra-irodalom klasszikus regénye, Jaroslav Hašek *Svejk*jének megfilmesítésével. Technikai érdekessége a filmnek, hogy míg a film szereplői rendes plasztikus filmbábok, addig Svejk vége-hosszat nem érő, elmesélt történeteit a rajzfilmhez hasonló hatást keltő, mozgatható részekből összeállított sík, rajzolt és kivágott papírfigurák, tehát sík bábok elevenítik meg.

Trnka alkotásai egy érett művész csodálatos képzelőtehetségéről, sokoldalúságáról és találékonyságáról tesznek bizonyságot. Nem véletlen, hogy Trnka a Méliès-díj mellett sok kitüntető díjat kapott a különböző filmfesztiválokon.

Másik két bábfilmstúdió is dolgozik Csehszlovákiában. Hermina *Tyrlová* már a háború előtt is készített bábfilmeket — nagyrészt reklámfilmeket

—, igazi sikert azonban csak a felszabadulás után készült, a megszállás idejét felelevenítő *A játékok lázadása* című filmje aratott. Ez a film egy játékkészítő műhelyében kezdődik, ahová betör egy SS-legény. A játékok megelevenednek és kikergetik a betolakodót.

Általában nem szerencsés ötlet élőszínész és bábu közös szerepeltetése — stílustörést okoz. Itt azonban helyénvaló, hiszen a cselekmény szerint is élő ember van a bábuk között. A két elem találkozása tehát reális.

Tyrlová filmjeinek ez a reális alap a jellemzője. Ide tartozik az élő csecsemő megelevenedett játékbabáiról szóló *Bölcsődal,* amelyben a kisgyermek és az élő macska jól megfér a megelevenedett babákkal. Hasonlóan reális az iskolások által készített, megelevenedett babák és ismét egy élő macska kalandjairól szóló *Az elrontott bábu,* továbbá a vitrinbabákat megelevenítő *Éjszakai kaland* című kisfilm is. Tyrlová legtöbb filmje gyermekek számára, hangsúlyozott mondanivalóval és pedagógiai célzattal készült.

A másik gottwaldovi bábfilmstúdió vezetője Karel *Zeman.* Első filmje, az 1945-ben készült és nálunk is bemutatott *Karácsonyi álom* a Tyrlová-filmek rokona: az élő gyermek az új játék kedvéért félredobja a régi rongybabáit, s ezek elevenednek meg egy éjszakára.

Zeman hét rövidfilmjében indult útnak egy új bábhős: *Prokouk úr.* Ezek a filmek mai problémákkal: a romeltakarítással, a bürokráciával, az újításokkal, a hulladékgyűjtéssel, az alkoholizmussal stb. foglalkoznak. Prokouk úr szegletes talpakon, vékony lábon álló, gúla alakú testű stilizált bábu. Feje fatojás, festett szemmel; vékony drótkarja hatalmas kézben végződik. Jellegzetes öltözéke a lapos szalmakalap.

Magyarországon is bemutatták Zeman következő filmjét, a *Kincskeresőt.* Egy csendes sziget nyugodt életének képeivel indul a film; de a nyugalom és béke csak addig tart, míg a sziget népét hatalmába nem keríti az arany birtoklásának vágya, meg nem indul a harc a kincsért. A békés, munkás-élet nyugalmát csak a kincs elsüllyedése adja vissza.

Ennek a filmnek az alakjai is stilizáltak, de egészen más, egyedülálló jellegűek. A bábok, a díszletek és a képek kompozíciója egyaránt a perzsa miniatűrök különös dekoratív stílusára emlékeztet. Alkotói tudatosan törekedtek a sajátos hangulatú, perspektíva nélküli sík ábrázolásra. Talán ez is kicsit a hiányossága: artisztikuma kissé hideg; a film nézője kénytelen állandóan, minden képnél újra és újra tudomásul venni, hogy igen ma-

gasrendű művészi alkotást szemlél, és éppen ezért nem tud elmerülni a film varázsában.

Zeman következő alkotása a Midás király történetére emlékeztető *Lávra király* című film. Ennek fő erősségei a jellemeket kitűnően kifejező, esztergált alapformákra épített, valóban bábszerűen leegyszerűsített fejek.

A világ minden részét bejárta üvegfigurákkal játszott, az üveg fény- és színhatásaira felépített filmje, az *Inspiráció* (vagy egyes országokban: *A jégkirálynő).* A csehszlovák kritika azt vetette Zeman szemére, hogy nem elég konkrét a mondanivalója.

Karel Zeman legutóbb befejezett alkotásával új feladatot vállalt magára a csehszlovák bábfilm. Címe: *Utazás az őskorba.* Négy fiú (élő szereplő) egy titokzatos barlangon keresztül eljut a föld történetének különböző korszakaiba, ahol az őskori állatokkal és növényekkel (bábuk) találkoznak. Minthogy a film cselekményének hordozói, a kalandok szereplői az élő fiúk, ez az első bábfilm, ahol a néző megfeledkezik arról, hogy legalább részben bábfilmet lát. A varázs elveszik ugyan, de hatalmas jelentőségű lépés ez: a bábfilm a tudományos ismeretterjesztés szolgálatába állott. S e film tapasztalatai alapján készül már Zeman következő, hasonló jellegű filmjének forgatókönyve is *Utazás a világűrbe* címen.

Szorosan a bábfilm keretei közt maradva, de hasonló feladatra vállalkozott a Trnka-stúdió munkatársa, Břetislav *Pojar* rendező is *Egy pohárkával több* című filmjével. Ez a történet egy becsípett motorkerékpáros sorsát mutatja be.

A felsorolt filmek közt talán nincs is olyan, amely ne kapott volna egy vagy több díjat és kitüntetést valamelyik filmfesztiválon. Ez is bizonyítja jelentőségüket; nagymértékben hozzájárulnak ahhoz, hogy az egész világ megismerje a külföldön „bábjátékos nagyhatalom" néven emlegetett Csehszlovákia bábművészetét.

* * *

A világ bábjátékosai állandóan figyelemmel kísérik Csehszlovákia bábjátékosainak életét; ahová elküldik képviselőiket, legyen az akár a rövid ittléte után nálunk is népszerűvé vált Skupa-bábszínház, akár valamelyik bábfilm vagy bábelőadásról készült kisfilm, mindenütt örömmel fogadják, s hasonló öröm az is, ha egy-egy bábjátékos ellátogathat Prágába, a világ egyetlen városába, amelyben *Bábjátékos utcát* és *Zsákbáb utcát* ta-

lálhat a látogató. Minden téren megindult országaink között az együttműködés, néhány magyar bábjátékos szakember már járt is kint: most az illetékesekre vár a feladat, hogy lehetővé tegyék a csehszlovák és a magyar bábjáték minél szorosabb kapcsolatát, tapasztalatainak kicserélését. Ahogyan Jan Dvořák, a Skupa-bábszínház tagjának kritikája indította el a budapesti Állami Bábszínházat az új úton,[3] úgy segítheti a csehszlovák bábjáték művészi és szervezeti tapasztalataival bábmozgalmunk munkáját is.

PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR JOLÁN

A német és az osztrák bábjáték

Az osztrák és a német bábjáték történetét ilyen rövidre fogott összefoglalás keretében érdemlegesen ismertetni fölöttébb nehéz vállalkozás. Éppen ezért az adatok teljessége helyett inkább azokra a lényeges jegyekre kívánok szorítkozni, amelyek a német és az osztrák bábjátékot a többi nép hasonló mutatványaitól megkülönböztetik. Nem terjeszkedem ki technikai részletekre sem, mert ez a technika többé-kevésbé mindenütt azonos. Itt is, mint másutt, találkozunk árnyjátékosokkal, fonalon felülről mozgatott és kezére húzható bábokkal egyaránt: német, közelebbről Rajna-vidéki különlegességnek látszik ellenben a pálcával alul rögzített és dróttal irányított bábjáték.

Ha most már azt kutatjuk, hogy van-e olyan bábjáték, amelyben legjellegzetesebben tömörülnek a német bábjáték jellemző jegyei, ezt kétségkívül a *Faust-bábjáték*ban találjuk meg. Éppen ezért térek ki részletesen ennek a bábjátéknak a tárgyalására. Német bábjátékos el sem képzelhető a Faust-játék nélkül. A darab nem maradt meg a német nyelvterület határain belül. Hozzánk két úton is eljutott: egyfelől osztrák közvetítéssel, másfelől cseh és szlovák kerülőn át, hogy végül is magyaroknak magyarul szóljon.

A német bábjáték történetével kapcsolatban elsőnek felvetődő kérdés az *eredet* kérdése. A bábjáték napkelettől napnyugatig mindenütt ismert. Vannak, akik a német bábjáték keleti eredete mellett kardoskodnak, és a cigányokat tartják a bábjáték nyugatra terjesztőinek. Bizonyítékul az ind bábjáték komikus figurájának a német tréfaűző Hanswursttal és utódaival való rokonságát hozzák fel. Mások ismét a római légiók nyomában járó mulattatókban keresik a bábjáték meggyökereztetőit német földön. Mindkét feltevés mellett tetszetős és szellemes érvek sorakoznak, de a dolog természetéből következik az, hogy tudományos bizonyosságra alig-

ha vezetnek. Maradna még a harmadik, legkevésbé tetszetős, de talán éppen ezért a legvalószínűbb feltevés, hogy azonos előfeltételekből *egymástól függetlenül, több helyen is* kifejlődött a bábjáték. Bizonyítékul ez ellen bizonyos tárgyak, alakok és technikák egyezését hozzák fel. Ez azonban csak azt bizonyítja, hogy későbbi időpontban, amikor a népek közötti érintkezés megindult, kölcsönhatás keletkezett közöttük ezen a téren is. Azért, mert a női divatot hosszú időn keresztül a francia, a férfidivatot pedig az angol ízlés vezette, mégsem állíthatjuk, hogy a női öltözködést a franciák, a férfidivatot pedig az angolok találták fel. Akár a gyermekjátékot tartjuk a bábjáték kiindulópontjának, akár a vallást, amely faragott képet csinált magának, mindkét mód jelenvaló mindenütt, ahol emberek kezdetleges kultúrfokon élnek.

Magán a német nyelvterületen elsősorban *Ausztria, Dél- és Nyugat-Németország* voltak a bábjáték bölcsői, ugyanazok a területek, melyek a népi színjátszást is felvirágoztatták. Ennek többféle oka van. Az egyik a lakosság ősi játékos kedve, mely mindenféle mutatványnak elengedhetetlen feltétele. A táj szépsége és változatossága is kedvezett a képzelet és kedély játékainak, míg észak és északkelet síkságai a tisztán látó logikának voltak kirepítő fészkei. Ezeknek a vidékeknek virágzó faszobrászatuk is volt, és ugyanakkor a kezek, amelyek betlehemi jászolt, ragyogó napkeleti fejedelmeket, de realisztikus és komikus pásztorfigurákat is faragtak, készítették a bábjáték szellemalakjait, földi fejedelmeit és népi tréfaűzőit. A *német bábjáték* és a *betlehemes játékok* összefüggése kétségtelen, sőt ez az összefüggés nem is korlátozódik német területre; nálunk is talált ilyen kapcsolatokat a néprajzi kutatás. Németországban egy döntő nyelvi érv is szól mellette: azelőtt Himmelreichnek, azaz mennyországnak, ma pedig Krippének, vagyis jászolnak nevezik azt a szekrényt, amibe a vándorbábjátékos figuráit rakja. S még egy harmadik körülmény is kedvezett délen és nyugaton a német bábjáték fejlődésének: a román és flamand nyelvterületeknek, Olaszországnak, Franciaországnak és Flandriának, a virágzó bábjáték megannyi hazájának szomszédsága.

A német bábjáték fejlődését a *XII. század óta* tudjuk nyomon követni, amikor is Herrad von Landsberg apáca-fejedelemasszonynak a *Hortus deliciarum,* magyarul *Gyönyörök kertje* címet viselő kódexében[1] találkozunk egy ábrázoláson két lovagfigurával, amelyeket fonallal mozgatnak — bár a kétkedők és túlságosan kritikusok azt vetik ellene, hogy a kép nem bábjátékot, hanem gyermekjátékot ábrázol. Hogy a cél a gyermekek mulatsága vagy a nézők mulattatása volt-e, az a képből valóban nem derül ki, a lényeg azonban az, hogy a báboknak fonallal való mozgatása ek-

kor már ismert dolog volt. A XIII. századtól kezdve mind gyakoribbak a bábjátékra való utalások. 1253-ban egy német lovagköltő akképp nyilatkozik IV. Ince pápáról, hogy úgy rángatja a német fejedelmeket, mint a bábjátékos a figuráit. Ez a hasonlat szükségképp feltételezi a bábjáték közismertségét. A XVI. században már *teljes kifejlésben* találjuk a német bábjátékot, noha a hivatalos történetírás kevés adatot jegyzett fel róla. A vándorbábjátékosokat a kor nem tekintette valami tisztességes iparhoz tartozóknak, és a történetírók tudós gőgjükben szégyelltek tudomást venni róluk. Nem így Luther Márton, aki a pápaságot hívságos bábjátékhoz hasonlítja. A bábjátékosok műsora is kívül maradt a hivatásos irodalmon. Az egyetlen hivatásos író, aki bábszínház számára ez időben darabot írt, a mesterdalnok Hans *Sachs*.[2]

A XVII. század meghozza a bábjáték teljes virágzását Németországban. A harmincéves háború zavarai megakadályozták a vándorló színtársulatok közlekedését; de a magánosan vándorló bábjátékos, hátán a bábuszekrénnyel, továbbra is bebarangolhatta a hadak dúlta országot. Az *első állandó német bábszínház* a XVII. században keletkezett a játékkedvelő Bécsben; Peter *Resonier* állította fel 1667-ben a Judenmarkton.[3]

A *bábjátékok* és *színházak* műsora és stílusa akkor még teljesen *hasonló jellegű* volt; a színpad sem tartott még sok kapcsolatot az irodalommal. A német színészetet kizárólag vándortársulatok képviselték. Játékrendjük igen tarka elemekből tevődött össze: az angol komédiások,[4] akiket a szigetország túltermelése a kontinensre szorított, a dél felől beszivárgó olasz commedia dell'arte,[5] az udvari színházak olasz operája s a jezsuita színpad barokk dagálya egyaránt éreztették rajta hatásukat. *Haupt und Staatsaktion*nak nevezett komoly darabjaik stílusa az angol komédiások naturalisztikus játékmodorának és az udvari színházak ünnepélyes pátoszának sajátos keveréke, de a véres borzalmak közt gátlástalanul űzi játékait a *komikus figura*, aki ekkor még különböző nevekre hallgat; ezek a különböző idegen eredetű nevek útjelzői a különféle külföldi hatásoknak, amelyek a német színjátszást kezdeti fokán érték; az angol John Bouset, a francia Crispin, az olasz Arlecchino vagy az angol komédiásokra németalföldi útjukon ragadt holland Pickelhäring. De mindezek mellett már felmerül a később állandósuló német *Hanswurst* név is.

A német színpadot a XVIII. század közepén *Gottsched*[6] reformálta meg a felvilágosodás gondolatkörének és ízlésének jegyében. A német színpadot irodalmi értékek közvetítőjévé akarta tenni, s mivel német drámairodalom

még nem állott rendelkezésére, a francia klasszikus drámákat és saját, ebből az ízlésből fakadt alkotásait adatta elő, ehhez az irodalmi stílushoz szabva az új játékmodort is. Hanswurst és társai, a néphumornak ezek a meg nem szabályozható teremtményei száműzettek a színpadról, a rögtönzés ellen irtóhadjárat indult, a német színjátszás vadvizei határozott mederbe terelődtek. Gottsched reformjainak döntő hatása volt a német bábjátékra is: a megszabályozott színpadról idemenekült a népszínpad stílusának tarka összevisszasága, ide Hanswurst és a komikus figurák. Ezzel beállott a *hasadás* a színpad és a bábjáték között. A színpad *fejlődött,* a bábjáték *megmerevedett,* s bár később kapott egyes indítékokat az eleven színpadtól, ez lényegén mit sem változtatott.

Bécsben épp fordítva: Hanswurst a bábszínpadról került az eleven színházba. Ez a bécsi *Hanswurst,* „der wienerische Hanswurst" már nem a nemzetközi mulattató. Megteremtője, *Stranitzky* a XVIII. század első évtizedében mint bábjátékos jött Dél-Magyarországból Bécsbe, s 1712-ben megalapította az első bécsi népszínpadot a karinthiai kapu mellett. Az ő Hanswurstja speciálisan osztrák: hegyes föveget visel, mint a régi görög dráma komikus figurái óta minden színpadi tréfaűző, de ez a hegyes föveg itt már a salzburgi paraszt zöld kalapjává válik, s az egész alak osztrák népi színezetet kap. A bécsi Hanswurst az összes komikus bábfigurák összefoglalása, a mindig változó és mégis egy, az egészséges bécsi néphumor megtestesítője, a realizmus a komoly szereplők idealizmusával szemben, a nép kritikája a rajta uralkodók s az őt irányítók felett.

Gottsched reformjai a bécsi Hanswurstot is megsemmisüléssel fenyegették, mert Bécsben is akadt apostoluk *Sonnenfels*[7] személyében. De reformjai itt nem verhettek gyökeret: a bécsiek szívvel-lélekkel csüggtek népszínpadukon, s ezt nem lehetett észak-német ideológiával megreformálni. A száműzött Hanwurst szász alakban újraéledt mint Bernandon, Thaddädl, Rochus Pumpernickel és főképp mint *Kasperl.* Ez a Kasperl a pozsonyi születésű Johann *Laroche* bécsi színész alkotása, a bécsi lipótvárosi színháznak annyira *uralkodó alakjává* lett, hogy magát a színházat sokáig Kasperl Theaternek hívták. Kasperl nemcsak a bécsi nép, hanem a császári ház osztatlan kegyeit is élvezte. II. József kedvteléssel utánozta Kasperlt magántársaságában, és arra a kérdésre, hogy jól csinálta-e, udvaroncok tömege zúgta: „Eure Majestät sind der leibhaftige Kasperl." „Felséged a megtestesült Kasperl." Kasperl aztán az osztrák bábjátékosokból is *kiszorította* Hanswurstot, és vándorló játékosok ezt a figurát terjesztették el a Rajna-vidéket kivéve, ahol a hazai talajból sarjadt Hännesche maradt uralkodó, az egész német nyelvterületen olyannyira, hogy a bábjátékot ál-

talában *Kasperltheater*nek kezdték nevezni. Később ez az elnevezés csak a kézre húzható bábukkal játszó bábjátékot jelölte.

A német színészet XVIII. századi reformja után a bábjáték egyfelől egyre inkább *népmulattatássá* vált, másfelől azonban a század végén a *rokokó túlérett kultúrája* nyúlt felé. Végletek ölelkeztek össze: a már nem fokozható kifinomultság a naiv játékban keresett felüdülést. Esterházy Miklós herceg, ki Eszterházán „magyar Verszáliát" akar létesíteni, versailles-i mintára bábszínházat is állít a kastély kertjében. Diwald német vándorszínigazgató játszik benne marionettjeivel[8] és előadja Haydnnak erre az alkalomra írt kisoperáit. A hangokat nyilván az eszterházi operatársulat s a zenét a Haydn vezényelte hercegi zenekar szolgáltatta. Ez talán a legnagyobb magaslat, ahová bábszínház eljutott. De ez csak elszigetelt jelenség, s innen nem vezet tovább út. A fejlődés felé a magánosan, hátukon bábszekrénnyel haladó vagy egylovas szekéren családjukkal s bábjaikkal poroszkáló vándorlók haladnak.

Ebben a fejlődésben fontos évszám 1802, a *kölni állandó jellegű bábszínház* megnyitásának éve. Ez komikus alakjáról a *Hännesche-Theater* nevet kapta. Alapítója, Christoph *Winters,* eredetileg a szabómesterséget űzte, és ebbeli tudományának nyilván hasznát vette a bábuk felruházásánál. Családi hagyomány szerint Franciaországban és Flandriában utazgatott — s valóban, a kölni bábjátékban, technikában és a bábok típusában egyaránt megállapítható a flamand hatás. A kölni bábszínház azután több nemzedéken át megmaradt az alapító család kezén egészen az első világháborúig, és 1927-ben a régi bábokkal és régi személyzettel új életre keltették. Kölni különlegességgé nőve ki magát, vendégjátékra ment Berlinbe. A sikerrel természetesen együtt járt a konkurens vállalatok keletkezése. Ezek közül az egyik, a *Millowitsch*-féle, életnagyságú bábokkal kísérletezett. Ezek azonban rendkívül esetlenül hatottak. A kísérlet csődje megmutatta a bábjáték lényegének és lehetőségének határait. A Hännesche-színház sikerének másik következménye az volt, hogy *típusait átvette az élőszínpad is,* és élő emberekkel játszotta a bábjáték-szövegeket. De a fejlődésnek ez az ága is zsákutcába futott, és a műsor divatoperettek és francia vígjátékok felvételével visszafordult az élőszínpadhoz, megmutatva, hogy az nem bírja el a műsornak, szövegeknek és típusoknak azt a megmerevedését, ami a bábszínház lényege.

A kölni bábszínház fő erőssége a hazai talajból fakadt *népi típusoknak változatos sokasága.* A fő tréfaűző, a gyors észjárású és pergő nyelvű Hännesche Knoll, a szomszédos Knollendorfból Kölnbe került falusi sihe-

der nem elszigetelt komikus figura: hozzátartozik nyelves „örök menyasszonya, Bärbelche, aztán nagyapja, a kopasz, szürke biedermeier gérokkba[9] és köcsögkalapba öltözött Nikola Knoll, ki hajlott kora ellenére is tevékeny részt vesz unokája csínyjeiben s ennek felesége, Maria Sybilla vagy kölniesen Marizebell, akit hiába próbál ütlegeivel nevelni; a nagy orrú Tünnes szomszéd a kölni fuvarosok öltönyét viseli, és ő az, akit az orránál fogva vezetnek. A falusiakkal szemben áll a rangos városiak csoportja, köztük a patikus, a doktor és az iskolamester, akik persze mindig a rövidebbet húzzák. A két csoport között áll a duhaj falusiak ősi ellensége, a nagy bajuszú rendőr, Schnäuzekowsky, aki hajdan a francia zsandárok karikatúrája volt, később aztán a porosz fogdmegek recsegő beszédét figurázta ki. A bábjátéknak ez a fellendülése Kölnből átterjedt Aachenbe és az egész Rajna-vidékre, sőt Hamburgba és Berlinbe is. Mindenütt helyi színekkel gazdagodott, és ez volt a meggyökereztetője.

A bábjáték XIX. századi állandósulásának másik központja *München.* Itt a Papa Schmidnek becézett Joseph *Schmid* alapított állandó bábszínházat 1858-ban. Ez akkor élte virágkorát, mikor *Pocci* gróf finom és kedves szövegei új vonzerőt adtak neki. Állandó bábszínházak keletkeztek még Ulmban és Frankfurtban is. A bábjátékot mint népmulattatást Németországban is, mint mindenütt, az olcsóbb és változatosabb mozi tette tönkre.

A bábjáték két úton tartotta fenn életét. Az egyik a *képzőművészet* felé vezetett. Ennek a bábjáték tág és izgató teret adott. Az új képzőművészeti törekvéseknek érvényesülése a bábjáték terén csak nagy művészi központokban volt lehetséges, mindenekelőtt Münchenben, ahol a képzőművészet virágzása megfelelő játékos kedvvel találkozott. Így keletkezett a *müncheni művészek bábszínháza,* amely már nem népmulatság volt, hanem ínyencek kedvtelése, de egyben kísérleti hely is. A bábszínház nagyon alkalmas olyan színi hatások kipróbálására, amelyek a nagy színpadon is alkalmazhatók. Ezt a célt szolgálja a *zürichi kísérleti bábszínház,* amelyet a modern színpad két nagy reformátorának, Adolphe *Appiá*nak[10] és Gordon *Craig*nek[11] törekvései ihlettek meg. Az új művészi bábjáték-stílus az összes modern törekvéseknek helyt ad, és éppen Németországban, Dassauban olyan formáival is találkozunk, ahol „konstruktivisztikus abszolút marionett" címen már csak celluloid gömbök, csavarok és hajtókerekek játszanak. A modern német művészi bábjáték gyakran kap ihletet Kelettől: innen meríti a bécsi Richard *Teschner* bábjátékainak költői varázsát.

A másik út, melyen a német bábjáték halad, a *német otthon.* Ez a *házi bábszínház* a német bábjáték jellegzetessége. Olasz- és Franciaországban

éppúgy, mint Angliában, széles néprétegeket mulattatott a bábszínház, de főképp nyilvános helyen. Ha magánházba került, úgy előkelőek kedvtelése volt, mint a XIX. század elején George *Sand*[12] francia írónőé, aki nohant-i kastélyában mutatott be bábjátékokat meghívott közönségnek. Németországban a lakosság széles rétegeinek otthonába vonult be a bábjáték, s nemcsak Goethe[13] életének, lelki fejlődésének fontos állomása, hanem évszázadok óta hozzátartozik úgyszólván minden német gyermek életéhez. Hasonló jelenségek ehhez más területen a németek házi zenélése, amely éppúgy forrása a nagy tömegek zenei műveltségének, mint a házi bábszínház a széles körű színházi kultúrának. Nem a gazdagok gyermekeinek rafinált szórakoztatásáról van itt szó, hanem Hanno Buddenbrook,[14] az előkelő kereskedőcsalád dekadens utolsó sarjának tökéletes kis színpadáról, amelyen Beethoven *Fidelio* operájának figurái mozognak Thomas Mann regényében. Menjünk el *Goethé*vel nagyanyja házába *Wilhelm Meister Theatralische Sending* (Meister Vilmos színházi küldetése) című regénye nyomán. Karácsony előtt vagyunk, s a nagyanya karácsonyi meglepetésül bábszínházat készít unokáinak. Minden otthonról kerül ki. Éppen ruhákat varr a bábuk számára a fiatalkora óta gondosan gyűjtött rongydarabokból, még menyasszonyi ruhájából is szerepel egy folt. — De volt Németországban olyan kiállítás is a haldokló bábszínház propagálására, ahol karalábéból és sárgarépából faragott bábuk voltak láthatók. Így érthető, hogy az első világháború állóharcaiban a német katonák bábjátékokat készítettek a lövészárokban. A nyugati fronton a franciaországi Vogézekben mészkőből faragták a bábukat, a keleti fronton fagyökerekből.

A széles néprétegeket felölelő *házi bábjátékot* pusztulással fenyegeti a technika, bár tudatos propagandával igyekeznek fenntartani mint közművelődési eszközt s mint nemzeti és művészi értékek hordozóját és átmentőjét. Mert a boltok a házilag készült primitív gyermekjáték helyett villannyal hajtott és világított bábszínházakat hirdetnek. Mihelyt pedig az ember mozgatta báb helyébe automata lép, elvész az egésznek a lényege, a minden előadást újrateremtő művészi akarat. S a sóvárgó vágy a gyermekkor elveszett tündérvilága után fontos erő, amely számtalanszor volt a német bábjáték újjászületésének forrása.

A német bábjáték másik jellemző vonása az a szoros kapcsolat is, amely itt a *bábjáték és az irodalom* között több mint másfél évszázad óta fennáll. Nemcsak az irodalom a bábjáték táplálója, hanem megfordítva is: a bábjáték az irodalom tárgya és ihletője. Nem azt akarom ezzel mondani, hogy másutt nem volt kapcsolat bábjáték és irodalom között. Hisz ott vannak például Franciaországban Lesage[15] bábkomédiái vagy George Sand már

említett nohant-i bábszínháza. Kétségtelen az is, hogy az egykorú bábjáték hatással volt a francia klasszikus jellem-vígjáték legnagyobb művelőjére, Molière-re is. De arra, hogy a bábjáték ihletése nyomán a nemzeti irodalomnak legkiemelkedőbb alkotása keletkezzék, arra csak a német irodalomban van példa: *Goethe Faust*jában. Goethe Frankfurtban Robertus Schäfer bábjátékos előadását látta, és ez adta neki az indítékot a Faust-téma drámai feldolgozására. A bábjáték hatása elsősorban a dráma felépítésében érvényesült.

A *Faust-bábjáték* eredetét homály fedi. Az eredet kutatását fölöttébb megnehezíti az a körülmény, hogy bár a Faust-bábjáték szövege számtalan változatban ismeretes, ezek nemcsak erősen eltérnek egymástól, de valamennyien újabb kori lejegyzések. Így az eredeti forma, amelyen a többi alapult, sem nem ismeretes, sem helyre nem állítható a későbbi változatokból. Hogy ezeknek a változatoknak a tömegéről és sokféleségéről csak némi fogalmat is alkothassunk, megemlítem, hogy pusztán a kiadott szövegek között van berlini, frankfurti, ulmi, strassburgi, augsburgi, weimari, schwiegerlingi, frank, alsó-ausztriai, két magyarországi, több cseh, szlovák, németalföldi, Bonneschky- és Geisselbrecht-féle (amely a társulat vándorútjain többfelé is színre került, sőt még katolikus és protestáns változatban is).

Ennek a sokféleségnek egyik oka, hogy a Faust-bábjáték *elengedhetetlenül hozzátartozott* minden német bábjátékos műsorához, mert egy darab sem fejezte ki ennyire a német bábjáték leglényegét. De a sokféleségnek még más oka is van. A német bábjátékosok a szövegeket nem jegyezték le, hanem csak emlékezetükben őrizték, és mint szent titkot örökítették apáról fiúra. Így a Faust-bábjáték szövegei részben nem is mennek vissza közös szövegre, hanem már kezdettől fogva különböző források nyomán *eltérő változatokban* készültek, részben pedig az egyik bábjátékos elleste a másiknak a szövegét, és pontatlanul adta vissza. Az emlékezetben tartás természetesen súlyos szövegromlásokat eredményezett.

Ezekből az eltorzult szövegekből nehéz kihámozni a Faust-bábjáték kezdeti formáját. Annyi azonban megállapítható, hogy a legrégibb formát aránylag legkevesebb romlással az ulmi változat tartotta fenn.

A bábjáték *hőse* Faust János, „Doktor Johann Faustus", valóban élő, történeti alak, 1480 körül született, és 1530 táján halt meg. 1507-ben iskolamester volt a németországi Kreuznachban, kalandos élete során megfordult különböző egyetemi városokban, így Heidelbergben, Erfurtban, In-

golstadtban, Wittenbergben és Krakkóban, de mindenütt összeütközésbe került a hatóságokkal és kiutasították. Garabonciás diák, tudós és szélhámos volt, mágiával és bűvészkedéssel foglalkozott. Már életében megindult alakja körül a legendaképződés. 1570-ben már lejegyzője is akad a Faust-mondáknak, a XVI. század végén népkönyv dolgozza fel Faust csodálatos életét. Ez a népkönyv idegen nyelvekre lefordítva bejárta Európát, különösen Csehországban és Angliában verve nagyobb hullámokat.

A népkönyv angol fordítása nyomán *Marlowe*, Shakespeare kortársa, 1587-ben drámában dolgozta fel a Faust-témát. Ezt a drámát az angol komédiások magukkal hozták a kontinensre, és Marlowe-nak az angol vándorkomédiások kezén többé-kevésbé eltorzult drámája nyomán keletkeztek a német drámai feldolgozások. A már említett Gottsched-féle színházi reform a XVIII. század közepén a Faust-drámát is leszorította a színpadról, hisz megtestesülése volt a szabálytalan drámának, amely ellen Gottsched irtó hadjáratot vezetett. Már a cselekmény huszonnégy esztendőt felölelő történési ideje, az egész világegyetemben cikázó, változó színhelyei, ördögei és szellemalakjai sem illeszthetők bele abba az eszménybe, amelyet Gottsched a hármas egységű francia klasszikus tragédia nyomán megalkotott; s ezt a komoly cselekményt egyre dúsabb burjánzással szövi át a tréfaűzők bohóckodásait tartalmazó mellékcselekmény.

A népdráma, melyet Gottsched reformja az élőszínpadról leszorított, a *bábszínházba menekült,* s ott, mint már említettük, számtalan változatot termelt. Ez a tárgy legjártabb útja a történeti valóságtól a bábszínpadig, ami természetesen nem jelenti azt, hogy egyes bábjáték-változatok nem keletkeztek más módon és nem származnak közvetlenül a mondából, a népkönyvből vagy annak valamelyik ponyvaváltozatából. Ugyanígy lehetnek az élőszínpadnak is olyan drámaváltozatai, melyek az angol kerülő nélkül egyenesen német forrásokból táplálkoznak. De a bábjáték-szövegeknek szinte valamennyiében fellelhető Marlowe keze nyoma. Tőle származik Faust bevezető monológja is,[16] mellyel csaknem az összes drámai és bábjáték-szövegekben találkozunk csakúgy, mint Goethe drámájában vagy Gounod Faust operájában.

A Faust-bábjáték *meséjének* lényege, mely a részletekben több-kevesebb eltéréssel valamennyi bábjátékban megtalálható, a következő: Doktor Faustot a theológia tudománya nem elégíti ki, és elhatározza, hogy a mágiára adja magát. Jobbján a jó angyalok igyekeznek ettől visszatartani, de balján a rossz szellem mégis ráveszi. Famulusa, Wagner diákokat vezet hozzá, akiktől a mágiához szükséges könyveket kapja. Ezek segítségével

ördögöket idéz, majd szerződést köt az ördöggel, akinek huszonnégy esztendő múltán eladja lelkét. De addig kísérőül megkapja az egyik ördögöt, Mefisztót. Az ördög hatalmat ad neki a szellemek fölött, fejedelmi udvarba viszi, ahol kívánatra különböző szellemeket idéz. Faust közben megbánja bűneit, és szabadulni akar az ördögtől, erre Mefisztó, hogy visszatartsa, szép Helénát[17] kelti életre, aki azonban karjai közt fúriává változik. Végül is Faustot a szerződés lejártával az ördögök a pokolba hurcolják. Nem így szolgáját, Hanswurstot vagy Kasperlt, aki vidáman űzi játékait a különböző ördögökkel, akiknek se szeri, se száma: Pluto, Lucifer, Mefisztó, Fitzliputzli, Auerhahn, Marguel, Plick és mások; sárkányháton eljut a fejedelmi udvarba is, és tréfái az uralkodót se kímélik. Végül is a legtöbb változatban éjjeliőr lesz, túljár az összes ördögök eszén, és nem jut a pokolba. (Sőt, a magyar változatban Vitéz László furkósbottal fejbe veri az ördögöt, és kiszabadítja gazdáját is a körmei közül.)

Persze a meseváz minden vidéken helyi színekkel gazdagodik: így a magyarországi német változatban „jó napot"-tal köszönnek, Soroksárt emlegetik, s Hánzl és Miskó éjjeliőrök űzik benne tréfáikat.

A bábszínpad *fölöttébb alkalmas* volt a különböző varázslatok ábrázolására, a színhely változásai sem okoztak itt olyan problémát, mint az élőszínpadon. Az ijesztő és nevettető ördögbábukat is nagy kedvvel és változatosságban faragták a bábjátékosok, s ezekből mindegyiknek nagy készlete volt. A Faust-bábjáték polifóniája[18] fejezte ki legjobban a német bábjáték lelkét: misztikus[19] és naturalisztikus elemek, pátosz[20] és komikum, irodalmi „Hochdeutsch" és nyelvjárás váltakozása, hatásos varázslatok, ördögbábuk légiója kergették egymást.

A bábjáték, mint mondottuk, szerves része a német életnek, a német otthonnak és főképp a német gyermekkornak. Ezért válik olyan sokszor *irodalmi tárggyá* is. A régi irodalomból sem hiányzik, de valójában *Goethe* fedezte fel a német irodalom számára. Önéletrajzában, a *Dichtung und Wahrheit*ban *(Költészet és valóság)* részletesen szól arról a nagy hatásról, amelyet a nagyanyjától kapott bábszínház egész életére tett; ugyanilyen elhatározó a bábszínház befolyása regényhőseinek, Wilhelm Meisternek életpályájára is, mint ezt a már említett *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* című regényében, majd rövidebben ennek végleges formájában a *Wilhelm Meisters Lehrjahre*ban *(Meister Vilmos tanulóévei)* megírta. De ezeken kívül magát a bábjátékot is színre hozza *Der Jahrmarkt zu Plundersweilen (Plundersweileni vásár)* című jelenetében, ahol a vásári forgatagban a bábjátékos mellett az árnyjátékos is megjelenik. A bábszínház

a német bábjátékosok egyik kedvelt darabját, a *Judit és Holofernest* játszsza, a patetikus és naturalisztikus stílusnak a bábjátékra annyira jellemző keverékében.

Goethe kortársai közül a regényíró Jean *Paul*[21] a bábuknak ad előnyt a színészekkel szemben. Goethe után főképp a német romantikusok[22] érdeklődése fordul a bábszínház mint népi eredetű művészet felé. *Tieck*[23] és *Novalis*[24] mellett a drámaíró Heinrich von *Kleist*[25] foglalkozik a bábjátékkal, és egy kis cikkében élesen világít rá a bábszínház hatásának titkára: a bábuk csak a fizikai törvényeknek hódolnak, és ezért sose lehetnek mesterkéltek, mint az élő színészek. E. T. A. *Hoffmann*-nak[26] egész gyűjteménye volt bábukból. *Offenbach* operettje, a *Hoffmann meséi* tette közismertté Hoffmann-nak azt a szép novelláját, melyben a hős egy automata babába szeret bele. Justinus *Kerner*[27] egyenesen az ember ellen foglalt állást a színpadon a bábukkal szemben. *Lenau*[28] is a bábszínházban látta az igazi német népszínházat, Richard *Wagner*[29] meg éppen a német dráma jövőjének zálogát.

De a német bábjátékos képét legművészibben a német realizmus finomtollú elbeszélője, Theodor *Storm*[30] rajzolta meg *Pole Poppenpäler (Bábjátékos Pál)* című novellájában. Ami a bábjátékról szóló könyvekben mint holt anyag hever, itt megelevenedik egész jellegzetes valóságában. Látjuk a bábjátékost egylovas szekerével, amelyen felesége és leánya is ott ül, és csengőszó mellett érkeznek meg az észak-német tengerparti városba. A bábjátékos, mint általában az összes vándorbábjátékos egész német földön, a déli bajor vidékről jött és fafaragó. Felesége, ki a női szerepeket mondja s a bábuk ruháit készíti, szintén bábjátékos családból származik: ezek céhszerűen tömörülnek és egymás közt házasodnak. Felesége nagy hozományt hozott: apjának, Geisselbrecht bábjátékosnak a figuráit. Ez a Geisselbrecht különben történeti személy. Ő nem fafaragó volt, hanem mechanikus. Míg veje a fejeket faragta, ő a mozgatószerkezetet készítette és tartotta rendben. A rőfnyi kis figurák járnak, karjukat, fejüket mozgatják. A főfigura Kasperl még sok mindent tud ezenfelül: száját tátja, bandzsit, ide-oda mozgatja kolbászvastagságú orrát és főképp aránytalanul nagyra szabott hüvelykujját. Míg a többi figurából csak egy-egy van, Kasperlből kettő, mert ha ezzel valami történik, mint a *Pole Poppenspäler* című novellában is, úgy megáll a játék. A másodpéldány nem olyan bonyolult kivitelű, mint az első, s ha a Kasperl-báb elromlik, a második mint Kasperl „unokaöccse" ugrik be a játékba.

Holtei[31] *Vagabunden* című regénye elviszi hősét egy bábjátékos családhoz, ahol a szokásos munkamegosztással dolgozik férj és feleség; a regény hőse

be akar állni a bábjátékoshoz segédnek. De ez nem olyan egyszerű dolog: esküt kell tennie, hogy a műhelytitkokat és főképp a szövegeket senkinek el nem árulja. Dreher, Holtei regényének iszákos öreg bábjátékosa felháborodva emlékszik meg arról, hogy Berlinben a tudósok annyiszor eljátszatták egy bábjátékossal a Doktor Faustust, hogy végül is lejegyezték és kinyomtatták, amit ő aljas lopásnak minősít. Ez különben történeti tény. Így keletkezett a Faust-bábjáték szövegének első nyomtatott kiadása.

A német bábjáték darabjainak, de a műsor egészének is egyik fő jellemző vonása az a *polifónia,* amellyel már a Faust-játékban is találkozunk. Míg az olasz bábjáték legújabb időkig a commedia dell'arte örököse, a francia bábjáték a csúfondáros gall szellem, az „esprit gaulois" szolgálatába szegődött, s főképp a politikai szatírát műveli, a német bábjáték felölel *minden drámai tárgyat, műfajt, stílust,* amit a színpad a középkortól kezdve nyújtott. Azzal a csodálatos hagyományőrzéssel, amely Kölnben napjainkig megőrizte a bábjátékban a középkori szimultán színpadot,[32] őrzi a régi német bábjáték drámai anyagát is. Találkozunk itt betlehemes játékkal, bibliai történetekkel, az angol komédiások antik és középkori darabjaival: Trója feldúlása a szentek legendáival váltakozik, s a nézőket sokszor borzongatja Dorottya és Orsolya kínzatása, az efezusi matróna[33] keletről származó meséjével Kölnben Marizebell alakjára szabva. Majd régi népkönyvek meséi bukkannak fel, Fortunatus, Griseldis históriája. Kedves bábjátéktárgy Don Juan is; a shakespeare-i drámák meséi, lovag- és rablódrámák, köztük Moór Károly históriája,[34] a XVIII. század végének és XIX. század elejének színpadi szerzői (Kotzebue, Zschokke, Houwald, Raupach) is élnek a bábszínházak műsorán. De nem kevésbé vonzott a bűvös vadász hátborzongató históriája.[35] Divatos opera- és operettlibrettókból készült játékok és a commedia dell'arte darabjai (mint Harlekin halálos ítéletéről szóló) csodálatos, évszázadokat átugró egymásmellettiségben találhatók itt. De ez a polifónia mégis *egységes hangolású:* a bábjátékos számára minden mese csak anyag, amelyet saját használatára formál; kiegyensúlyozott világképe áthat minden tárgyat, amellyel egyformán szabad önkénnyel bánni. Ebben a világban a jók mindig elnyerik jutalmukat, a gonoszok büntetésüket, az ördögök a pokolba hurcolják a rosszakat, vagy legalábbis kijut nekik egy jó adag verés. És mint minduntalan felbukkanó scherzo-téma[36], át- meg átszövi a leggyászosabb tárgyat is a még a halált is kicsúfoló *tréfaűző.*

A *századforduló* táján megújuló német bábjáték olykor visszanyúl a *régi tárgyakhoz.* De ezek a régi tárgyak már nem újulhatnak fel régi gyermetegségükben: már jelképek csupán és új problémák hordozói. A megújult

bábszínház hozzákapcsolódik az új *irodalomhoz*. A századfordulónak a naturalizmustól megcsömörlött irodalma kapva kap a bábjáték kifejezési lehetőségein, s a bábszínház örömmel tár kaputt az új irodalomnak. Frank *Wedekind*nek[37] kora polgári erkölcse ellen forduló gúnyos és groteszk játékai stílusos kifejezőeszközt találtak a bábjátékban.

A bábjátékhoz menekülnek a századforduló fáradt, kiábrándult, dekadens költői is, így a bécsi *Schnitzler*[38] és *Hoffmanstahl*[79]. Báb és ember, játék és élet határvonala elmosódnak számukra.

A német *élőszínpadon* is mutatkoztak törekvések arra, hogy elmossák bábu és ember közt a határt, és divattá vált stilizált, irreális színpadon, bábjátékstílusban játszani élő embereket. Az ilyen kísérletek természetesen csak elszigetelt próbálkozások maradhatnak. Élőszínpadnak és bábszínháznak egyaránt megvannak a maga sajátos törvényei, és ezek áthágása csak zavart eredményezhet.

Ahogy az angol komédiásokat a túltermelés a XVI. századtól kezdve a kontinensre szorította, úgy áramlottak a rendkívüli megszaporodott bécsi mutatványosok a *XVIII. században* egyfelől *Csehország*, másrészt *Magyarország* felé. Egyesek aztán cseh kerülővel jutottak el hozzánk, vagy mások fordítva, Magyarországon át kerültek Cseh- és Morvaországba. Ezek a mindenfelé előforduló vándortársulatok nemzedékeken át bukkannak fel különböző helyeken; így a *Hilverding*-család tagjait a XVII. és XVIII. század fordulóján még Prágában találjuk, 1768-ban Magyarországon és a következő évtizedekben Nagyszombatban, Kassán, Sopronban, Budán, Pesten, Nagyszebenben tudjuk nyomon követni. *Diwald Ferenc* kilenc nyáron át játszik Eszterházán a hercegi kastélyban. Sokszor bukkannak fel a *Stöger*-család tagjai is. Stöger Ferenc a XIX. század elején a pesti vásárok alkalmával a Király utcában mulattatja a közönséget két garas belépődíj mellett délután háromtól este tízig, és előadásai sokszor látogatottabbak, mint a nagy színházéi. Ezek a „bujdosó mesejátékos társaságok", mint őket magyar forrásaink a XIX. század elején nevezik, felváltva mutatnak be bábjátékot, bűvész- és artistamutatványokat, sőt olykor élő színészekből is sikerül csapatot toborozniok.

Már a XX. századba, napjainkig nyúlik át a *Hincz* bábjátékos-család tevékenysége, mely a XIX. század közepe óta az egész történeti Magyarországot és Horvát-Szlavonországot keresztül-kasul kóborolta, télen a pesti Városligetben ütve állandó tanyát. A pesti Népligetben is három nemzedéken át játszik a *Zimmermann—Hoffer—Glasenapp*-család, ahol a bábmes-

terség leányágon öröklődik. A bábjátékosok Magyarországon is nagyjából ugyanazokat a darabokat játszották, mint Ausztriában, ámbár a szövegekbe lassanként helyi színek lopóztak.

A Magyarországot járó német bábosok aztán hazai aktualitásokkal is szolgálnak. Így előadnak egy, az 1784-i Hora és Kloska-féle parasztfelkelésről szóló darabot. Ez eredetileg az elrettentési célból folyó kormánypropaganda szolgálatában állott, mint ahogy Ausztriában gyakran vette igénybe a kormányzat a képmutogatókat és bábjátékosokat a politikai propaganda céljaira. Ennek megfelelően Hora és Kloska mint rablóvezérek szerepelnek. Ezek az aktualitások azután a bábszínház hagyományőrző és megmerevedett műsorában évtizedekig megmaradnak. A Hora és Kloska darab még 1827-ben is szerepel Győrött a *Pratte*-féle bábszínházban mint rablódráma, elvesztve politikai mellékízét, akárcsak Moor Károly története.

A hazai német bábjátékos társulatok aztán fokozatosan a magyar nyelvre tértek át. Hinczék a múlt században magyarul, németül, szerbül és törökül beszéltek. A bábjáték-szövegek ugyan németül maradtak ránk, de ez korántsem jelenti azt, hogy nem az éppen bejárt vidék nyelvén játszották.

A századforduló táján Pesten már csak magyar nyelvű bábjátékokkal találkozunk. Hanswurstból Paprika Jancsi lett és mint fonallal mozgatott bábu mulattatta közönségét, míg a kézre húzható Kasperl-bábu a Vitéz László nevet kapta, s a Hincz-féle bódé büszkén viseli az *Első Magyar Bábszínház* nevet.

HLAVÁTS ELINOR

Német bábjátékosaink

Részletek

I.

A bábjáték fogalma és fajai

Mielőtt a bábjátékok történeti kialakulásával foglalkoznánk, néhány szót kell szólnunk a bábjáték fogalmáról és fajairól. Ez nem könnyű feladat, mert igen sokféle bábjáték van, és ezekről már számos munka jelent meg. Általános meghatározással azonban, amely a szó igazi tartalmát megvilágítaná, sehol sem találkozunk. A lexikonok, amelyeknek elsősorban az a feladatuk, hogy fogalmakat magyarázzanak, nem tudnak elfogadható meghatározást adni. Legtalálóbb *Németh* Antal meghatározása: „A bábjáték az emberi szellemnek a színjátszással rokon ősrégi alkotása: színjáték, ahol az eleven embereket mozgatható bábok helyettesítik."[1] [. .]

Külön nehéz probléma a bábjáték őshazájának kérdése. Régebbi kutatók, *Pischel*,[2] később *Rehm*[3] szerint is Indiából származik. Innen terjedt szét szerintük Japán és Kína, másrészt nyugaton Sziám, Burma, Perzsia és Turkesztán felé. *Boehn*[4] megdönti ezt az elméletet. Az ő felfogása szerint a bábjáték eredete nem egy bizonyos néphez vagy helyhez kapcsolódik. Megcáfolja *Rehm* állításait. A kínai bábjáték például szerinte görög eredetű, és Közép-Ázsián át, valószínűleg a kereskedelem révén jutott Kínába. A kínai források viszont nem tudnak a görög hatásról; régi hagyomány alapján egy Jen-Sze nevű kínainak — aki Kr. e. 1000-ben élt — tulajdonítják a marionett felfedezését. — De még Rehm könyvében magában is van olyan adat, mely nem egyezik az általa hangoztatott indiai eredet elméletével. Azt említi ugyanis, hogy a jávai bábjátékokban mohamedán hősök is szerepelnek, a japán bábjátékokat pedig külön fejezetben tárgyalja, s teljesen önálló kifejlődésüket nem tudja kétségbe vonni.

A legtöbb feltevés tehát kelet felé irányítja figyelmünket, ámbár nyugaton szintén találunk már a legrégibb időktől kezdve fejlett bábjátékokat. Így

elsősorban Görögországban, később a római birodalomban, ahol valószínűleg görög hatásra honosodtak meg. Az egyiptomi sírokban is találtak mozgatható babákat, amelyekből bábjátékra lehet következtetni. Az mindenesetre feltehető, hogy az egyiptomi és görög bábjátékok kölcsönösen hatottak egymásra.

Mint már említettük, a római bábjáték elsősorban görög hatásra mutat. Nagy hatással volt rá ezenkívül a rómaiaknál annyira közkedvelt vidám álarcos színjátékok. A régi oszk városkában, a campaniai Atellában már az ókorban kedvelt szórakozás volt a városról elnevezett *atellana komédia*, mely később pulcinellára változott. Athénban pedig ugyanekkor a *neurospastesek*, vagyis a görög bábjátékosok voltak a közönség kedvencei. Sőt, név szerint is ismerjük a bábjáték egyik legnépszerűbb mesterét, *Potheinost*. *Xenophon* és *Arisztotelész* is írnak a neurospatesekről, és hangsúlyozzák nagy sikerüket a nézőközönség körében. [. . .]

Solymossy[5] érdekes párhuzamot von a drámai előadások s a bábjátékok között, és így ír: „A marionette mint egy miniature színi faj épp olyan változásokon ment keresztül, kicsinyben ugyanazt a sorsot mutatja, minő a nagy drámát érte. Eleintén egyházi egészen, majd egyik része kivonja magát a vallás szűkebb korlátaiból, elhódít magának minden kedvező tárgyat, fényes pályát fut meg, másik része az alatt megmarad tovább is a vallás szolgálatában a nép között, s mint misztérium (a nagy dráma részéről) és betlehem (a marionette utódaképpen) napjainkig fennáll."

Mindezt összefoglalva nyugodtan állíthatjuk, hogy a bábjáték mindenütt létezett valamilyen formában, ahol a kezdetleges népi műveltség nyomait megtaláljuk. Emellett azonban, amint a fent említett adatok is mutatják, az egyes népek kölcsönös érintkezés folytán hatottak egymásra.

Az árnyjátékok, amelyek a tágabb értelemben vett bábjátékokhoz tartoznak,[6] szintén a legrégibb időkre nyúlnak vissza, de ezek inkább keleten voltak elterjedve, és valószínűleg elsősorban az arabok vagy a törökök révén jutottak el Európába.

A bábjátékoknak egyébként több fajtáját ismerték már a görögök is. A görög írók, így Arisztotelész, Apuleius és mások zsinóron mozgó bábokról írnak (a neuropasteseket Boehn „dróthúzók"-nak fordítja). Ebből világosan kitűnik, hogy a legkedveltebb bábjátékfajta a mai értelemben használt marionett volt. De hasonlóan kedvelték a különféle önműködő bábukat is. Ezeket vízi erő hozta mozgásba. A kézre húzható bábukról azonban sehol

sem találhatunk említést. Ez azonban nem zárja ki azt a feltevésünket, hogy a gyermekek és így esetleg a család is szórakozhatott ilyenféle bábukkal.

II.

Az első bábjátékok

Bizonyos, hogy a bábjáték nagyon régi múltra tekinthet vissza. A legősibb időkben is megtaláljuk nyomait. „A bábu a legősibb játék, és valószínűleg épp olyan őseredeti, annyira egyidős minden emberi kultúrával, mint talán a tánc, az ének, a ritmus, sőt maga a beszéd."[7] Csupán a keletkezés körülményei kétesek. E kérdésekről már sokat vitatkoztak a tudósok és kutatók.

Ami a keletkezés módját illeti, a legvalószínűbbnek látszik az a magyarázat, amely a primitív népek ösztönös alkotásmódjára és istenfélelmére utal. Ez utóbbi már azért is érthető, mert hiszen a műveltség első és legkezdetlegesebb kibontakozása csakis az egyszerű (primitív) népből indulhatott ki. Ha azonban így gondolkozunk, akkor kutatásunkat nem keleten kezdjük, hanem általában az ősi népeknél.

A népben és a gyermekben öröklődik leginkább az ősi ösztön. Ez az ösztön vezérli őket munkájukban és szórakozásaikban egyaránt. A bábu létrejötte is az utánzási ösztönnel magyarázható. A gyermek, sőt az egyszerű ember ezen ösztönénél fogva is magához hasonló kicsinyített játékszert próbál teremteni, és igen nagy örömet talál abban, hogy kicsiny műve felett ő az úr, hogy a báb úgy mozog és úgy cselekszik, ahogy őt alkotója mozgatja. „Az ölbeli gyermek elé tartott rongybábot megrázza az anya, és az apróság arca mosolyra derül, szemében boldog fény ragyog. A baba mozog: a baba él! Ezt a gyermekörömet megtaláljuk minden gyermekkorát élő népnél. A primitív és mozgatható, tehát az élet illúzióját keltő emberalakokkal, bábokkal vagy silhouettekkel minden korban és kultúrában találkozunk."[8] De az egyszerű (ősi) népnek van még egy érdekes tulajdonsága is: fél az ismeretlentől, a nálánál nagyobbtól és erősebbtől. Ez annyira jellemző és nagy fontosságú a primitív embernél, hogy voltak, akik egyszerűen ebből a félelemből származtatták le magát a vallást is. Hogy tehát a felette uralkodó hatalmas és ismeretlen lényhez vagy lényekhez közelebb jusson, és félelmét azáltal eloszlassa, emberi tulajdonságokkal ruházza fel azt az ismeretlent, az „isten"-t, sőt emberi alakban ábrázolja, és emberi nyelven beszél hozzá.

Tehát a játszási, illetve utánzási ösztön, továbbá az a szándék, hogy a természetfölötti erőket (istenek stb.) jelképes cselekménnyel érzékelhetővé tegyék, vezetett a bábjáték első kialakulásához.[9] *Naumann,*[10] aki a népi javakat a művelt ember szellemi kincseivel állítja szembe, a bábjátékot a nép körébe lesüllyedt kultúrkincsnek mondja. Különösképpen a bábjátékok szövegeire gondol, mert a báburól elismeri, hogy „primitives Gemeinschaftsgut" [„primitív közös vagyon" T. E.] [...] A többi kutató azonban mind a bábjátékok népi eredete mellett tör lándzsát. *Holl* Károly például határozottan kimondja, hogy a bábjáték, lényénél fogva, kétségbevonhatatlanul népművészet, mely azonban behatolhat a művelt világ művészetébe, és képzőművészetté válhat.[11] Lehetségesnek tartja, hogy a bábjáték volt a vígjáték ősanyja. *Vajda* is elismeri a népi eredetet, mert szerinte a „művészek keltik új életre a marionettet, és... kínálják vissza oda, ahonnét eredt: a népnek". A bábjátékok szövegének keletkezése pedig annak az általános megfigyelésnek alapján gondolható el, hogy a gyermek a babáit játszadozás közben megszólítja, beszél hozzájuk, sőt helyettük ő maga felel is saját kérdéseire. [...] Ezek szerint a bábjáték a gyermekektől ellesett babákkal való játszadozásból fejlődött volna ki.

De a babonaságra való hajlam, az egyszerű népek istenfélelme is hatással volt a bábjáték keletkezésére. Vajda szerint „szorosan a marionett játék eredetéhez tartozik a rómaiaknak az a babonás vallásos szokása, hogy ajtajaik elé gyapjúból készült babákat akasztottak ki az alvilági Moirák megengesztelésére, hogy azok beérjék a bábokkal, és ne húzzák le az igazi gyermekeket az alvilágba. De hogy ez a szokás régebbi eredetű a római kultúránál, bizonyítja, hogy például Sziámban ma is bábokat akasztanak a fák ágaira a betegek nevében, hogy ezzel könyörületessé tegyék a betegek iránt Chaost, a démonok uralkodóját." Ezek mindenesetre mozgó bábuk voltak, mert hiszen valamiféle kötelékkel lehettek felfüggesztve, és ha egyéb nem is, de a szél himbálta és mozgásba hozta őket. Nem lehetetlen, hogy ezt leste el a gyermek vagy felnőtt, és ezt próbálta a maga szórakoztatására utánozni.

III.
Középkor

Sok adatunk van arról, hogy a történelmi ókorban milyen kedveltek és mennyire különfélék voltak a bábjátékok. A fennmaradt különféle bábuk és önműködő szerkezetek szépen kiegészítik ismereteinket ezen a téren.

Annál kevesebb emlékünk és feljegyzésünk van magukról a középkori bábjátékokról. A legtöbben úgy vélik, hogy legalábbis európai szemszögből nézve, Itáliából terjedtek el a különféle bábjátékok. *Solymossy* szerint Itália volt a marionett bölcsője. Vagyis a bábjáték elterjedése olasz földről indult ki ugyan, de nem a XVII. században — mert ekkor nyert volna szerinte polgárjogot a bábjáték —, hanem valamikor jóval régebben. Állítása igazolására egy strassburgi kézirat, az ún. *Hortus delicarum* iniciáléjára hivatkozik, amely Herrad von *Landsperg* 1170 táján írt kódexében található. Ez két harcosnak öltözött babát ábrázol, amelyeket zsinór segítségével hoztak mozgásba. Az említett bábjátékról azt állítja Solymossy, hogy olasz eredetű, mert az egykori leírások nyomán a pompeji bábtáncoltatókról készült rajz ugyanilyen, és a szicíliaiak ma is hasonló módon táncoltatják bábuikat. Ugyanezt a fajta bábjátékot írja le a XVI. században élő *Cardan* matematikus, aki két szicíliai bábjátékosnak csodálatos és ügyes bábtáncoltatását figyelte meg. Solymossy ezzel a példájával kétségbe vonja *Grimm* Jakabnak azt a feltevését, hogy a német bábjáték nemzeti talajból sarjadt volna ki. *Niessen* nem érinti ezt a kérdést, hanem nagy általánosságban azt írja, hogy rendszerint egy vállalkozó járt vidékről vidékre bábszínházával. A vállalkozók leginkább a nép emberei, akik az előadásra szánt darabokat a nép ízlésének megfelelően adják elő szövegválasztás és előadásmód tekintetében. A bábjáték tehát sajátosan népi művészet. Magyarázatával így inkább Grimm feltevését támasztja alá.

Ami már most a többi német bábjáték-kutatót illeti, *Flögel* és *Rehm* a pogány házi istenekből indulnak ki. Ezek kis groteszk fababák voltak, azután keresztény felfogás szerint átalakultak, és mint „Kobold" és „Tattermann" továbbra is megmaradtak a családi tűzhely közelében. Később drótokra akasztották őket, és elkezdték mozgatni. Játszottak velük. Ilyenfajta bábjátékról ír — magyarázza tovább az előbb említett két kutató — Hugo von *Trimberg*, a Minnesänger, aki *Der Renner* című tanító költeményében elmondja, hogy a XIII. században vándorkomédiások és bűvészek hasonló figurákat hordoztak magukkal. Ezeket alkalomadtán a kabátjukból vették elő, és szórakoztatták velük a köréjük csoportosult nézőközönséget. Ezeknek a bábuknak a X—XII. században *tocha* vagy *docha* volt a neve. A XII. században már *Tokken-* vagy *„Dokkenspiel*ről van szó. *Boehn* úgy véli, hogy római vándorkomédiások, akik a légiókkal együtt keltek át a Krisztus utáni időkben az Alpokon, mutatták be először német földön ezt a játékot. Ezt bizonyítja szerinte az ófelnémet „tocha" szó, mellyel a latin „mima" szót fordították. *Naumann* is azt állítja, hogy valószínűleg a római mimusok (álarcosok, bohócok) vitték Észak-Európába a bábjátékot. A XII. század előtti korból azonban semmi bizonyítékunk sincs. Ezek után *Boehn*

is hivatkozik a strassburgi iniciáléra, majd megemlíti, hogy a XIII. században élő *Ulrich von dem Türlin* és *Thomasin von Zirclaria* majdnem egyöntetűen leírják a *Tockenspielt* mint az akkori világ szórakozását.

Boehn Hugo van *Trimbergről* is ír, és hozzáfűzi, hogy a bábuk, melyeket szerinte *koboltnak*, *wichtelnek* és *tatermann*-nak neveztek, valószínűleg kézre húzható és ujjakkal mozgatott bábuk voltak. A középkori bábjátékok történetét nagyon ügyesen vezeti tovább, mert bebizonyítja, hogy ezek a XV. században is ismertek voltak. Megemlíti egy wismari ciszterciita szerzetest, név szerint *Calf* Pétert, aki 1464-ben egy húsvéti játékot írt, melyben a bábjátékosok babákkal (Docke) játszanak, sőt e játékokból élnek.

A franciák is ismerték az ilyenfajta bábjátékokat. Több munka, így *Boehn* könyve is hivatkozik egy XIV. századbeli francia kéziratra, amely a *Li romans du bon roi Alixandre* című hősköltemény tartalmazza. A kéziratba Jean de *Grise* festő rajzolta az iniciálékat. Ezek közül kettő bábjátékot ábrázol. Az egyik képen Paprika Jancsi-szerű alak és egy másik kézre húzott báb mulattat három kislányt, a másik képen négy férfi néz egy verekedő bábjáték-jelenetet. (A kódexet az oxfordi *Bodleian Libray* őrzi). A középkori bábjátékosok vándorló komédiások voltak, akik az udvaroknál is megfordultak.

Hollandiában is találunk már a középkorban bábjátékosokat, és adatunk van arra, hogy 1363-ban egy Jan van *Blois* nevű gróf Dordrechtben előadott egy bábjátékot, és hogy 1451-ben megtiltották húsvét idején az ilyen játékot. Egyébként megvetett foglalkozás volt a bábjáték, mert ha valamit gúnyosan említettek, a bábjátékhoz hasonlították. *Luther* pl. egy alkalommal a pápaságot gúnyosan „lauter Puppenspiel"-nek („merő bábjáték"-nak *T. E.*) említi. Érdekes, hogy éppen az olasz bábjátékokról, melyek később a legjobban felvirágoztak, semmiféle középkori feljegyzésünk sincs. *Rehm* szerint az első, aki a régi olasz marionettekről felvilágosítást nyújt, az az 1501-ben Páviában született orvos és matematikus, az előbb említett *Cardan* Jeromos. Ez *De varietate rerum* és *De Subtilitate* című munkáiban megemlékezik két ügyes szicíliai bábjátékosról. A fabábukat *magatellinek* nevezi. Ugyanitt említi meg Rehm, hogy a francia bábjátékok a theatinus[12] szerzetesek betlehemes mutatványaira vezethetők vissza, [...] majd a commedia dell'artét próbálja a bábjátékokkal kapcsolatba hozni. Ez szerinte közvetlen folytatása a római álarcos komédiáknak, az ún. atellanajátékoknak. *Flögel* szerint az olasz marionettek főbb komikus bábalakjait a commedia dell'arte élő szereplőiről nevezték el. Ilyen például Burattini,

aki a XVII. században élő közkedvelt komikus volt. De több álarcos komikus hős vált halhatatlanná azáltal is, hogy a bábszínházak egyes bábui felvették a nevüket és megőrizték jellegzetes tulajdonságaikat. A pulcinella például egy apuliai tréfacsinálóról kapta nevét, aki mintha egyenes leszármazottja lenne az ókori *maccus*nak vagy *mimus*nak, minthogy tulajdonságai ezekkel nagyon megegyeznek, és ilyen esetekkel mindig találkozhatunk Olaszországban. *Holl* Károly azt állítja, hogy az antik mimus a középkorban közvetve vagy közvetlenül tovább él, és megteremti a marionett előadásokkal a bohózat kifejlődésének az alapját.

Ha kevés adatunk van is a középkori bábjátékokról, annyi bizonyos, hogy a pogány kori bábjátékot a keresztény ókorból átvéve továbbfejlesztették. Az egyházatyák ellenezték a pogány színházakat és egyéb szórakozásokat, de nem emeltek szót a bábjátékok ellen, hiszen ezek nem lehettek olyan illetlenek, mint pl. a mimus.

A bábjáték helyet kapott a betlehemi jászolban és a passiójátékokban. A középkornak pedig a commedia dell'arte mellett a marionett volt az egyedüli igazi színjátéka. „A világ-rejtélyszerűen sokoldalú *Leonardo da Vinci* tökéletes szerkezetű bábokat készített, és legnagyobb szeretettel pepecselt velük." Valóban, ettől az időtől kezdve rohamos fejlődésnek indul a marionett,[13] és hamarosan a legkedveltebb szórakozássá válik.

IV.

Az újkori bábjáték

A XVI. században a bábjáték már minden országban ismeretes volt. A legtöbb helyen azonban még inkább csak a nép szórakozott vele eléggé kezdetleges formában. Olasz- és Franciaországban azonban lassanként művészivé alakul. Nemsokára az előkelőbb közönség is pártfogásába veszi. Ekkor kezdenek a különféle bábjátékoknak megfelelő nevet adni. A legelterjedtebb elnevezés a *marionette* lett. Ez francia elnevezés. Talán Máriának a diminutívuma, és Máriácskát jelent. A szó eredetét és értelmét a kutatók és írók különféleképpen magyarázzák. *Flögel* a kis Mária-képekre gondol, melyeket az utak mentén és a templomokban állítottak fel. Később elrontották ezt a kifejezést, és „marote", mariotte" és „marmozet" alakban — világi értelemben — babákra alkalmazva használták. *Solymossy* a következőket mondja: „A bábos előadás — közös lévén célja és műsora a misedrámával — ezzel együtt gyarapodott és emelkedett. Eleinte a húsvéti misztériumot mutogatta: a három kis Mária, kik húsvét reggelén a szent

sírhoz zarándokolnak balzsamaikkal, hogy megfeszített és eltemetett Uruk holttestét megóvják az enyészettől, *kis Máriák* voltak, vagyis *Marionettek.*"

Egészen eredeti *Vajda* Ernőnek a magyarázata. Ő a marionett hazáját Indiába helyezi, és gyökerét a zsinórral felfüggesztett áldozati bábukban látja. Az elnevezés szerinte is francia eredetű, mégpedig „kétszeres diminutívum Máriából Marion, Marionette. Marionette (= kis Máriácska): így nevezték Franciaországban azokat a szobrocskákat vagy inkább apró fabábokat, amelyek Szűz Máriát ábrázolták. Íme: a zsinórra függesztett áldozati báb, amelyet még ma is áldoznak csodatevő Máriának, és magának a csodatevő Máriának kicsi szobra: bámulatos keverékben egyesülnek." Tény az, hogy a marionette elnevezést egy Guillaume *Bouchet* nevű francia anekdotaíró rögzítette 1584-ben megjelent *Sérées című* novelláskönyvében.

Az előző századok különben a bábjátékok különféle elnevezéseit teljesen önkényesen használják.

A francia *marionette* elnevezéssel egy időben terjed el Olaszországban a *fantoccini* elnevezés; ez Angliába és Németországba is eljut. (Vö. a német *Fangtocke* — zsinóros bábu — szóval!) A kézre húzható babákat, melyek főleg verekedő jeleneteket mutattak be, az olaszok *burattini*nek nevezték. *Bevilaqua* a következőképpen tesz különbséget a kétféle bábjáték-típus között: „A marionette (Fangtocke) és a burattini közül az utóbbi az élénkebb, mozgalmasabb, drámaibb. A marionette merev, mozdulatai lebegőek . . ."[14] Az *Allgemeines Theaterlexikon* azonban különválasztja a fantoccinit (ez szerinte a kézibabát jelenti) a marionette-től, mely a zsinóros babákra vonatkozik. [. . .] Sok félreértésre adhat okot pl. az, hogy igen sok tanulmány és könyv George *Sand* gyönyörű bábjátékait marionetteknek könyveli el, holott az ő bábui mind kézre húzható, ujjakkal mozgatható bábuk voltak. De erre még később visszatérünk.

A bábjátékok minden fajtája (az árnyjátékok is) — bárhol művelték is őket, a Távol-Keleten vagy Angliában — a kezdetleges népi gondolkozásból fejlődött ki. Tárgyuk és tartalmuk szerint kétfélék voltak: vallásosak és világiak. A vallásos tárgyú bábjátékok a misztériumjátékokkal együtt, azok segítségével terjedtek el Európában, amint azt már *Solymossy* idézete alapján láttuk. A bábjáték — írja *Gesztesi*[15] — „a középkorban a korszak legegyetemesebb érzésének, a vallásos érzésnek áll szolgálatában. Gondolatnak is kegyes és megható, hogy a bábos betlehemes játékot magán a templom oltárán játszották el. Fa-lényük szinte átszellemült a magasztos

feladatra, hogy velük példázzák a Megváltó születését, s a hívők jámbor serege annyira magáénak érezte őket, hogy mikor kitiltják a szentély belsejéből, a templom előcsarnokában és a kolostorok kapujában állítják fel kedvelt — marionettjeiket."

A XVI. század végéig főképpen vallásos tárgyú darabokat adtak elő a kis bábszínházak. Ez *Netzle*[16] szerint az iskolai daraboknak és később a jezsuita drámáknak tulajdonítható, mert a betlehemes színjátékok (Krippendarstellungen) teljesen külön és önállóan fejlődtek ki. Az önműködő betlehemes bábuk pedig szerinte csak a XVIII. század második feléből mutathatók fel. Vallásos célokra a XVII. századig használtak Franciaországban bábukat, míg XIV. Lajos ki nem tiltotta őket a templomokból. De a városokban és a falvakban továbbra is megmaradtak, és igyekeztek a nagy „Mystéres à personages"-t pótolni.

Érdekes, hogy Németországban már a XVI. század elején használják a bábjátékosok a „Himmelreich" (égi birodalom) kifejezést hordozható bábjáték-szekrényükre. Ez a szó fordul elő a nürnbergi tanács rendeleteiben, és ezt a kifejezést találjuk *Murner* Tamás *Narrenbeschwörung*jában is. Bővebb magyarázatot azonban a szó értelmezésére nem találunk. Annyi bizonyos, hogy a bábjátékosok ebben az időben szívesen adtak elő vallásos vagy bibliai tárgyú darabokat. Így például Angliában is, ahol a bábjátékot a XVI. századig tudjuk visszamenőleg nyomon követni. Ekkor nagyobbára bibliai darabok kerültek színre, *Shakespeare* korában azután már történelmi darabokat is adtak elő, pl. a Julius Caesart.

Rehm ügyesen hozza kapcsolatba a misztériumot és a „mindenütt ismert" önműködő betlehemeket a vallásos drámákkal és a világi színdarabokkal. Az utóbbiak bibliai darabok és humoros farsangi játékok (Fastnachtspiele) formájában szerepelnek a bábjátékok színpadán. A misztériumok és az ilyen bohózatok (Farzen) Németországban, Franciaországban és Angliában egyaránt kedveltek voltak.

Az önműködő bábokat is nagyon kedvelték. Ilyeneket ismerünk már az ókorból is. *Heron* Kr. u. az első században munkát ír az automata színházról. A Kr. utáni II. század végéről adatunk van arról, hogy egy ilyen automata színházban a bizánci *Philo* drámáját adták elő. Az ily automaták a későbbi századokban a városok díszéül szolgáltak, tornyokon, kutakon stb. Nagyon híres volt a XIV. században az ún. „Männleinlaufen" a nürnbergi Mária-kápolnában. Ez már óraszerkezetre mozgó automata volt, míg az előzőt vízi erő mozgatta. Bár a XVI. században élő olasz mechanikus,

Bernardino *Baldi* szomorúan állapította meg, hogy a *Heron*-féle gyönyörű automaták már csak műveletlen komédiások kezeiben láthatók, a XVII., de különösen a XVIII. században valósággal rajongtak az apró önműködő babákért. Nagy parkok és kertek díszei voltak. Így a XVII. században *Salamon de Caus* heidelbergi parkjában állított fel vízműves automatát. A neuchateli szépművészeti múzeum gyönyörű óraszerkezetű önműködő babákat őriz a XVII. századból, de ilyeneket látunk a középületek tornyain is, pl. a berni városkapu felett.

A harmincéves háború kezdete előtt Németországban nagyon elterjedt a világi bábjáték, holott még a XVI. században, sőt a XVII. század elején is jóformán csak vallásos darabokat adtak elő. A politikai helyzet ugyanis nagyon kedvezett a bábjáteknak. A XVII. század vége a forradalmak és háborúk kora. A művészet és a dráma virágzásához viszont jólét és béke kell. A bőkezű és nemes lelkű mecénások kora letűnik. A dráma e siralmas állapotában virágzik fel a bábjáték. A közönség pénzhiánya nem árt neki. Egyszerű eszközökkel dolgozik, olcsó, így bárhol meg tud élni.

A bábjáték általában „ugyanazon fokokon halad fölfelé, melyen a nagy dráma lesüllyedt. Végigmegy a társadalmi létrán, műsora gazdagszik, megtisztul, díszletei szépülnek, végre meghódítja a főrangúakat, a fejedelmek udvarait, a XVIII. század közepe felé korlátlan ura a helyzetnek." A legelragadóbb és legértékesebb darabok a régi balladákból és népkönyvekből merített tárgyúak voltak. 1666-ban jelent meg Lüneburgban egy *Treu* Mihály Dániel nevű bábjátékos, aki előadásainak káprázatosan tarka műsorával igazolja ezt az állításunkat. 1667-ben megalakult az első állandó bábszínház a bécsi Judenhofban, ahol *Dr. Faust* került színre, beiktatott áriákkal és balettel. 1705-ben egy bécsi bábjátékos, *Sebastian di Scio* Berlinben bemutatott egy Faust-darabot. Előadása annyira felizgatta a kedélyeket, hogy F. Jakob *Spener,* az ismert misztikus a vallásügyi minisztériumnál panaszt emelt a darab ellen. A harmicéves háború befejezése után a német bábszínház ismét erőre kapott, mert a számtalan külföldről jött angol, spanyol, francia, holland és olasz bábjátékos és az élőszínpad maga is igen nagy hatással volt a bábszínházak műsorára. Igazi népi, nemzeti vagy művészi bábjátékról a XVII. században és a XVIII. század elején beszélni sem lehet. A XVIII. század vége felé azonban a régi népi színdarabok mindinkább lekerülnek az élőszínpadról, és komikus szereplőjükkel, Hanswursttal, illetve Kasperlével[17] a bábszínházak legjellemzőbb darabjaivá lesznek. Ekkor már az előkelőbb társaság sem idegenkedik a bábjátékoktól, sőt igen nagy pártfogói akadnak az arisztokrata körökben is. Ilyen volt *Baden-Durlach* őrgrófja, aki marionett-játékosokat tartott udvarában.

Esterházy Miklós herceg gyönyörű bábszínházat állított fel kismartoni kastélyában. A babákat Pietro *Travaglia* készítette mesteri művészettel. Ez a bábszínház olyan nagy hírnévre tett szert, hogy *Mária Terézia* Schönbrunnba hívta vendégszereplésre. A bábszínházak számára már híres költők és zeneszerzők sem restelltek darabokat írni. Így *Lesage* 100 vígjátékot írt bábjáték-előadásra. A zeneszerzők közül különösen *Gluck, Weber, Haydn, Beethoven, Mozart* és *Offenbach* emelkedtek ki. Az előbb említett kismartoni kastély bábszínházában *Gluck-, Haydn-* és *Mozart*-operák kerültek színre. A XIX. században Németországnak csaknem minden városában volt már bábszínház. Ezek alapítóit és vezetőit név szerint is ismerjük. Ilyen volt *Weyermann* marionett színpada Ulm városában, az 1802-ben alapított kölni *Hännesche-Theater,* melynek alapítója és igazgatója *Winter* Kristóf[18] volt; végül Hamburgban a *Küper*-család virágoztatta fel a kézre húzható babák színpadát (Handpuppentheater). K. Wilhelm *Heydeck* bajor tábornoknak is volt szép marionett színháza. Ezt 1858-ban *Schmid* Józsefnek adta át. Schmid ezután a müncheni Blumenstrassén állította fel színpadát, amely *Pocci* gróf bábdarabjainak és a *Papa Schmid*nek becézett mester kitűnő játéktechnikájának köszönhette nagy hírnevét.

De nagy népszerűségnek örvendtek a vándorbábjátékosok is. Híres volt a XIX. század közepén *Schütz* és *Dreher* társulata. Ez egész Észak-Németországot bejárta, míg Németország déli vidékein *Jungkunz* János és sokan mások utazgattak. A műsorok igen változatosak voltak. A bibliai legendás események, a lovag- és rablótörténetek, a népkönyvi elbeszélések, a legújabb történeti események és a bécsi színpad eltorzított darabjai egyaránt színre kerültek.

Németországhoz hasonlóan Franciaországban is a XVII. században indul a bábjáték virágzásnak. Párizsban a St. Germain és a St. Laurent városnegyed lett a bábjátékok igazi fészke. 1646-ban itt kaptak először szabad játszási jogot a kötéltáncosok és bábjátékosok. A XVIII. század elején már ismert nevű művészekről is tudunk. A Commédie Française erős vetélytársat talált a bábszínházakban. S minthogy a színházat királyi rendeletre többször bezárták, a bábjátékosok ellenben szabadon működhettek, az utóbbiak színvonala egyre emelkedett. Csakhamar állandó bábszínházak létesültek, mint például *Fouré* és *Nicolet* színháza 1768-ban, a *Fantoccini Français* és az 1793-ban megnyílt párizsi *Théâtre des Patagoniens.*

A franciák különösen a kézre húzott babákat kedvelték. Ezeknek „megvan a saját formanyelvük; minden érzést erősen hangsúlyozott groteszk mozdulatok fejeznek ki". Ez a burattini[19] típusú játék inkább népies for-

ma, de rendkívül eleven és drámai. Ilyen a francia *Giugnol*. Ez tulajdonképpen egy bábutípus volt, mint amilyen Lille-ben *Jasques* és Amiens-ben *Lafleur* alakja stb. De míg az utóbbiak helyi bábszereplők, az előbbit lassan egész Franciaország megismerte és megszerette, úgyhogy ez a név terjedt el a kézre húzható bábuk megjelölésére. Ezek a „mozgatható babák a XVIII. században kerülnek először a vásári bódékból a szalonokba . . ., megszületik a rokokó kor szenvelgős-hajbókoló, sóhajtó és megható, finom marionette bábája. Ez később az 1840-es években újra életre kel George *Sand* bábszínházában, melyben Sand bábuival saját darabjait mondatta el." Ezen leírás alapján mindenki zsinóros marionettekre gondolhat, holott erről szó sincs. *Rehm* is, aki minden bábjátékot marionette-nek nevez, így ír: „Zu Zeiten der Dubarry war es Mode mit sogenannten *Pantins* zu spielen."[20] Ez a szó pedig, a Larousse lexikon szerint kartonból vagy fából készült komikus figura, melynek végtagjait zsinór segítségével mozgatják. Állítólag szokásba jött ilyenek kölcsönös elajándékozása. *Rehm* és *Boehn* arról írnak, hogy *Sand* nouhant-i kastélyában 1847-ben bábszínházat állított fel. *Boehn* azt is kiemeli, hogy az írónő ebben a bábszínházban kézre húzható bábukkal játszott, melyeket fia, Móric faragott. A bábszínház neve *Théâtre des Amis* volt. Előadásait egy művészi kör — írók és zeneszerzők (köztük *Liszt* Ferenc) — nagy tetszéssel nézték végig.

De másutt is voltak nagyhírű bábszínházak. Ilyen volt például *Lemercier de Neuville* bábszínháza, szintén kézre húzható bábukkal. Egészen egyéni és sajátságos bábjátékokkal próbálkozott Henrik *Signoret*, neki ugyanis zsinórokkal alulról irányított bábui voltak.

Olaszországban szintén a XVIII. században kezdenek a különféle bábjátékok felvirágozni. A *Fianó*nak nevezett álló bábszínház országszerte ismeretes volt. Engedélyt kapott arra, hogy hétköznapokon is működjék, míg ilyenkor más színháznak zárva kellett lennie. Melodrámákat, sőt operát is adtak elő benne. A milánói Teatro Santoróban *Bizet, Verdi, Puccini, Leoncavallo, Rossini, Mascagni* stb. operáit adták elő. Egyébként pedig a commedia dell'arte mulatságos hősi alakjai (amelyek természetesen a bábszínházakba is eljutottak) tették oly vonzóvá és híressé az olasz bábjátékokat. Ilyen közismert szereplők: Arlecchino, Pantalone, Dottore, Scapino, Tartaglia, Pierrot, Colombine és még sokan mások. Ezek közül a nevek közül egyet valamely bábszínház kiválasztott magának cégérül, s e cégér alatt nem egy közülük idővel híressé vált.

A minden kicsiségért rajongani tudó angol nép különös szeretettel pártfogolta a bábjátékot. *Puppet, mannet* vagy *mammet* volt a neve a vallásos

és templomi játékokban szereplő babáknak. *Motion* az automaták bábuinak, *drollery* pedig a komikus darabok szereplőinek a neve. A világi bábjáték felvirágozása a XVIII. században indult meg francia és olasz hatásra. A tipikusan angol *Punch* voltaképp olasz eredetű, s a „Punchinello" rövidített alakja. E púpos hátú, hosszú és görbe orrú és állú bábu már a XVII. század közepén is közismert alak volt, amint azt *Pepys* naplójegyzetei igazolják. Voltak vándor- és állandó bábszínházak, de kívánatra a bábjátékosok szívesen játszottak magánházakban is. A XVII. században *Pod* és *Cokely*, a XVIII. században *Powell* a híres bábjátékos. A XIX. században *Dickens* londoni házában bábjátékkal mulattatja rokonait és gyermekeit.

Spanyolországban is fejlett és népszerű volt a bábjáték. Alakjainak neve *titeri* volt. A XVI. században *Torriani* János, közönségesen *Gianello* olasz matematikus, aki V. Károly számára készített remekmívű automatákat, sokat javított a spanyol bábjátékokon. Neki köszönhetik a spanyolok bábjátékuknak azt a fejlettségét, hogy *Cervantes* is szerepelteti ezeket művében. *Don Quijote* ugyanis izgatott felháborodásában kardot ránt a mohamedán bábuk ellen, s a kis színpadon kegyetlen mészárlást visz végbe. Nagyon sok volt a spanyol vándorló bábjátékos, de legtöbbje külföldön szerepelt.

Belgiumban is hasonló a helyzet. Csakhogy itt a flandriai történetek, melyekben erőteljes hősök szerepelnek, bizonyultak legalkalmasabb bábszínházi műsornak. Emellett azonban modern darabokat is színre hoztak. Bruxelles-ben általában 12—15 bábszínház működött. Állandó közönségük volt. Ez mutatja legjobban a bábjáték közkedveltségét e kis országban.

A hollandok sem maradtak hátra a bábjátszás terén. A bábjátékosok különösen vásárok alkalmával szórakoztatták a nézőközönséget fejlett előadásaikkal. *Powel* angol bábjátékosnak is feltűntek ezek, ezért lelkesedésében a hollandokat tartotta a bábjátszás terén elsőknek a világon.

Nem szóltunk még a mai korban kétségkívül első helyen álló cseh-morva bábjátékosokról. Hogy a cseh-morva bábjáték a legnagyobb tökéletességet érte el, azt annak köszönheti, hogy a cseh nemzetnek hosszú ideig egyetlen drámai művészete a bábszínház volt. A ma élő cseh bábjátékosok nagy büszkeséggel emlegetik és szinte legendás hősként tisztelik a XVIII. században élt *Kopeczky Mátyást* és *Winiczky* Józsefet, akik maguk írták a darabokat. Azóta igen sok bábszínház és színtársulat alakult. Ezekről azonban később szólunk.

Lengyelországban különösen a betlehemes bábtáncoltatások örvendtek nagy népszerűségnek, melyeket *szupki*nak vagy *szopká*nak neveztek.

Az ukrán[21] és ruszin bábjáték nagyon hasonlít a lengyelhez. A betlehemes bábszínház, a *vertep* egy-két emeletes faházikó, melynek földszintjén a Szent Család szerepel. A kis színpadon felvonulnak a különféle népeket megszemélyesítő bábok: *Ráchel* mint ukrán menyecske, egy lengyel úr és felesége, egy muszka és felesége, egy magyar huszár mentében, egy zsidó és egy zsidónő, a darab főhőse a zaporozsi kozák, továbbá a cigányasszony, ördög, unitárius pap, iskolásfiú, korcsmáros. A bábjáték énekszámaiba és táncaiba a nézőközönséget is belevonták. Az ukrán vertepről első írott adatunk 1591-ből való, de valószínű, hogy a betlehemes bábjáték itt is — Lengyelországhoz hasonló módon — a XIII. század óta megvolt.

Oroszországban[22] egy egészen különös népi bábjáték fejlődött ki, az ún. *Petruska-játék.* Ez a játék főhőséről kapta elnevezését, aki igazságosztó népbarát s az erősen oroszos politikai szatíra kifejezője. Jelleme: pityókos, jóindulatú, de bosszúálló a nép ellenségeivel szemben, az elnyomottak barátja. A bábu, mely eredetileg téli erdei manó volt, egy öreg paraszt prémes süvegű és kaftános ruházatában és maszkjában jelenik meg. Lehet kézre húzható bábu, de a különleges orosz Petruska félig élő színész, félig bábu, amennyiben a hős egy fatábla előtt mozog, míg a függőlegesen álló fatáblán a színész feje számára nyílás van, a nyílás alatt pedig bábutest, amelyet hátulról mozgatnak.

Ezzel áttekintettük a bábjáték valamennyi fajtáját, amelyek az újkorban egyáltalán előfordulnak. Mindezek stílusa „a teljes irrealitás, mondjuk a klasszikus surrealisme. Addig stílusos, míg ilyen, s talaját veszti, ha technikai raffinementbe vész bele". „A megelevenedett bábu az álmodó gyermeki fantáziának emlékét lopja a felnőttbe. Abszolút irreális lévén: a stílus abszolút kifejezője, sőt: maga a stílus. Ez az oka, magyarázata, hogy a világirodalom s a történelem legnagyobb szellemei gyöngéd vonzalmat éreztek saját gyermekségük s az emberi kultúra gyermekségének ezen bűbájos holmija iránt, mint *Goethe, Napóleon, Nagy Frigyes, Byron, Dickens, Cervantes, Voltaire.*"[23]

Az irrealitás egyik legfőbb kifejezője a maszk vagy álarc; jelentőségét már a görögök hangsúlyozták. Így azonosulhatott csak tökéletesen a színész vagyis az alakító az alakítandóval. A bábuk is olyanok, mint az álarcban szereplő színészek. „A bábuknak csak a feje van kiképezve. A XVI. század óta kialakult bábumasque stílusának formáit a messzeláthatóság és a moz-

dulatlan arcon a markáns karakter fában való kifejezésének szüksége szabja meg. Ezért a masque erősen stilizált, részletektől eltérő, naturalizmus nélküli. Eszerint a fej túlzottan nagy, a szem, orr, száj, áll szintén túlzott, kinézésük népiesen és gyermekiesen élénk. A hagyományos műsornak megfelelő típusok: Király, Királynő, Tudós, Katona, Boszorkány, Tündér, Ördög, Halál, Varázsló, Rabló, Remete stb. costume-jei szintén hagyományos stílust mutatnak."

Az álarc a görögöknél nagyon fontos szerepet játszott. Az volt az előnye, hogy nem akadt olyan szereplő, akinek arcjátéka ellentétben állt volna a darabban szereplő személyével. Niobe például szomorú arccal jelent meg a színpadon stb.

Ugyanez lett a XIX. század bábjátékainak előnye az élőszínpaddal szemben. A bábjátékosok arra törekedtek, hogy a művész elgondolásának megfelelő arckifejezést véssék a kis bábukra. A bábu arca így sokszor kifejezőbbé válik, mint az emberi arckifejezés. „Während der Schauspieler das Eigene bringt, bringt die Marionette das Typische."[24] [...]

V.
Történeti emlékek a magyarországi bábjátékokról

A magyarországi bábjáték külföldi eredetű. Elég korán, a középkor elején jelenik meg hazánkban, és innen kezdve minden korban megtaláljuk. Bár művelődéstörténeti szempontból nagy jelentőségű, távolról sincs akkora hatása kultúránk fejlődésére, mint külföldön, Francia-, Olasz- és Németországban, ahonnan hozzánk származott. Ennek oka [...] a magyar nép jelleme, melynek a szentimentalizmusra, regényességre s főképp az aprólékos munkában való elmélyülésre nincs hajlama.[25]

Magyarországon egészen a XVIII. század végéig csak a bábjáték egyik legrégibb formája, a betlehemes bábtáncoltatás volt igazán népszerű és közkedvelt. Az ország legkülönbözőbb vidékein megtalálható, s a ma is szokásos betlehemjárás is részben ebből fejlődött ki. Természetesen, mint a későbbi bábjátékaink, ez is külföldi eredetű. Olaszországból került hozzánk a XII. század elején.

A betlehemezés szokása a Kr. utáni első századokba nyúlik vissza, és eredete annak a betlehemi sziklabarlangnak a tisztelete, amelyben Jézus született. A szentföldi zarándokok Európában is eljuttatták ennek a kegyelet-

nek a hírét, s csakhamar itt is, elsősorban Olaszországban fellendült a karácsony kultusza. Az első jelentősebb betlehemet talán *Liberius pápa* állíttatta fel a későbbi Beata Maria ad Praesepe-nek nevezett bazilikában.[26] Ettől kezdve egyre több olasz templom vette át ezt a karácsonyi szokást.

Az első „betlehem" a sziklabarlangot jelentő szekrény, a szent jelenetet (Szent Család, pásztorok) ábrázoló bábukkal. Később a betlehem mellett liturgikus misztérium formájában mondták el a szenteste történetét. Így fokozatosan az egyes bábuk önálló szerepet kapnak, melyet azután élő alakok vesznek át, nagyrészt világiak, s ez a „színjáték" profanizálja a betlehemet. A XIII. században *III. Ince* pápa kitiltja a templomból. (A betlehem felállítását egyebütt a maga eredeti mivoltában továbbra is engedélyezik.)

Olaszországból a ferences rend révén terjedt szét a betlehemezés. Ebben az időben még a templomban, a pápai kitiltó rendelet után pedig a templom előtt adják elő. A XIV—XV. századtól kezdve annyira népszerű lesz, hogy a nép köréből kikerülő alakoskodók veszik át a pásztorok, királyok szerepeit, s mondókájukat sokszor nemzeti nyelven adják elő.

Így egyre több világi elem kerül bele, bár egyházi jellegét hosszú időn át élesen megtartja. Sok helyen az alakoskodókat mozgatható bábukkal helyettesítették, s ezek voltak az első marionettek. A XVI. század előtt azonban „a világi marionette-nek, mint drámákat előadó színjátéknak egyetlen emléke sincs, míg a szent históriákat mutogató bábszínház még java népszerűségnek örvend. Franciaországban jelennek meg az első komikusabb tartalmú darabok. Ezek ördögdarabok voltak (Teufe-leien), melyekben a gőgös és elbizakodott ördögöt teszik nevetségessé. [. . .]
A világiak többnyire csak kedvtelésből segédkeztek vagy működtek közre a misztériumok előadásánál, s ezért ezek csak lassan mentek át a laikusok kezére. A vallásos tárgyú vagy legalábbis erősen egyházi vonatkozású darabok szórakoztatásra vagy pénzkereseti forrásul szolgáltak."

A magyarországi betlehemezés története nagy vonásokban megegyezik az eddig tárgyalt általános európai képpel.

Mint már említettük, Olaszországból került hozzánk ez a kultusz a ferencesek révén,[27] a XII. század utolsó éveiben. Az időpontot a rend északi terjeszkedése alapján határozhatjuk meg. *Ernyey* szerint ugyanis 1237-ben már Lengyelországba is eljutott a betlehemezés. „Krakkói rendházuk ek-

kor keletkezett, s vele együtt híres betlehemük is, mely az 1850-es tűzvész alkalmával pusztult el."

A megjelenést követő első időben nálunk is a templomban adták elő a betlehemes misztériumot, de a pápai rendelet folytán csakhamar elhagyja a templom területét. További történetét a fennmaradt betlehemező szövegek alapján állapíthatjuk meg.

Eredeti nyelve természetesen latin volt. Nyomait, legtöbbször elferdítve, máig is őrzi néhány kifejezés. A templomból való kitiltás után, valószínűleg a dékán (sekrestyés) kezelte a bábukat, s előadás után perselyezett. *Viski* Károly tanulmánya [Magyarország néprajza III. kötet, *T. E.*] szerint ennek maradványa lehet a bábtáncoltató betlehemes játékok Kismiklós nevű bábuja. E báb ugyanis táncoltatás közben egy kis pénzes tarsolyt csörget. Feltehető tehát, hogy a nép szemében a pénzt csörgető báb magát a sekrestyést személyesítette meg.

A XIV—XV. században mint külföldön, nálunk is alakoskodók mondják el a szerepeket s általában magyarul. Ezek a játékok valóban marionettek; a szó ugyanis a kis Máriát, a „Szűzanyácskát" jelenti. *Viski* szerint: „A dunántúli változat Jutka Marinka bábjának nevében a Marionette szó magyar változata él, s egykor Máriát ábrázolhatta".

Ezek a játékok pontosan megegyeztek a XIV. századi latin misztériumokkal, kivéve a pásztortáncot, mert ezt a középkori misztériumok nem ismerik. Ezt a problémát *Sebestyén* Gyula magyarázza meg. Szerinte a karácsonyi misztérium megjelenése előtt is volt nálunk ún. alakoskodás, mégpedig a regösök között, akik ezzel a hagyományos népi alakoskodással a karácsony kultuszát is szolgálták. Ez a regösjáték hatott a betlehemes misztériumra, a regös szerepeket a bábokkal játszatták el, az eredeti szövegek azonban jórészt megmaradtak.

Egyes változatokkal találkozunk a Dunántúl és a Felső-Tiszavidékén, *Viski* Károly idéz egy, a XIX. század elején Tapolcán előbukkant kéziratot, mely *Bötlehem-járáshoz való verseket* tartalmaz. A játék szereplői: két angyal, három bundás pásztor, a vén Dadó, cigányvajda, továbbá a következő bábuk: két szárnyas angyal, két bundás pásztor, szőrös ördög, lajtorjás kéményseprő és a dékán csengővel és persellyel. Az egykori feljegyzés szavai szerint a játék szakaszai: 1. angyalvers (bemenetkor), 2. a pásztorok köszöntése, 3. első bábtáncoltatás, 4. a pásztorok éneke, 5. második bábtáncoltatás, 6. felköszöntés, 7. kimenet.

Lengyeltóti községben a fentieken kívül még három bábu játszik: egy Lackó nevű figura (cilinderben), a magyar paraszt és egy Jutka Marinka nevű nőbáb, amelyről már szó volt.

A bábuk a dunántúli változatokban nem jutnak szóhoz, cselekvésük tehát még jobban érvényesül. Ez már nem illik a vallásos énekekhez, teljesen világi szellemű. A fent részletesebben tárgyalt tapolcai betlehemezésben a két pásztor, majd a kéményseprőtánc után a kéményseprő összeverekszik a belopódzkodó ördöggel, végül az ördög győz, hátára kapja, és elszalad vele. Utánuk jön a dékán, s hajlongva csörgeti perselyét.

A felső-tiszavidéki bábjátékokban néhol szembeötlő magyaros, népi motívumokat veszünk észre. A szatmárcsekei bábjáték bábszereplői, melyek 15 cm-es fahengerből készülnek, esernyődrót fogantyúval: „2 drb Titiri bojtár, fehér ingben, gatyában, fekete lajbiban és kalappal, 2 drb Öreg juhász, fehér báránybőrben, 2 drb Angyal, fehér vászonruhában, fejkendőben, kék szalagövvel, 1 drb Heródes, piros posztóban, levehető piros fejjel, 1 drb Ördög, fekete báránybőrben, farokkal, 1 drb Halál, fehér vászonruhában, fekete szalagövvel. Csak jobb keze van, esernyődróttal kaszaformára görbítve, mellyel játék közben Heródes fejét üti le, 1 drb Kismiklós, fehér ing, kék gatya, piros posztólajbi. Sapkája réz pipakupak. Derekán kis táska van, ebbe kéri a gyertyapénzt.

Maga a kis színpad, amelyen a babák táncolnak, templomot, tájképet vagy istállót ábrázol, és nem egyéb egy házi marionette-szekrénynél, melyek minature házacskáit, apró cicomáit a benne táncoltatott babák kicsiny alakja kívánta meg . . ."[28]

Ma már szinte teljesen megszűntek a betlehemes bábjátékok. A bábok szerepét átvették a betlehemesek, a betlehemet báb nélkül hordozzák. Ez a régi marionett-szekrény váza; a drámai elevenséget, az énekeket, régi szövegeket kántáló fiúk sajátították ki.

Mint már említettük, hazánkból Lengyelországba jutott el a betlehemezés. Krakkóban találunk is a mi bábtáncoltató betlehemünkhöz nagyon közel álló játékot, a szupkit vagy szopkát. A krakkói ferences kolostor, s ezzel együtt természetesen a bábjáték is, a XIX. században, Erzsébet lengyel királynő idejében élte virágkorát. A betlehemes bábjátékon erős magyar hatást lehet észrevenni, ami természetes is, hiszen Magyarországon át került oda. Karácsonykor, vecsernye és mese közti időben előadták az egész karácsonyi történetet. Jézus születését, a pásztorok és a három király hó-

dolatát, a betlehemi gyermekgyilkolást, illetve Heródes kegyetlenkedéseit. A Halál és az ördögök éppúgy elbántak Heródessel, mint a magyar játékban.

Másrészt a cseh-morva játékok hatottak a lengyelre. *Solymossy* megállapítja, hogy a lengyel bábjáték még tárgyára nézve is megegyezik a morvák kántáló népjátékával. A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának Értesítője a következőket írja: „*Czaja* Szaniszló összehasonlító tanulmányának II—III. fejezetében szolgáltat néhány adatot a kérdés megvilágítására. E szerint különböző változatai voltak: a lengyel betlehemezésben mindenütt megtalálható a magyar hatás, de többször észrevehető néhol a szövegben, máshol egy-egy újabb báb alkalmazásával a cseh-tót befolyás. Így Czaja említi, hogy a szövegváltozatok mellett 11 kisebb-nagyobb eltérést talált, közülük ötben a magyar (huszár), háromban az olajos tót is hódol az Úr jászolánál."[29]

A betlehemezés terjedési iránya tehát délnyugat-északkeleti; Olaszországból Magyarországba, innen a felvidéki szlovák vidékeken át Lengyelországba, majd a csehekhez jutott el. Az egyházi bábjáték így közvetlenül délről került hozzánk.

Egész más a helyzet a világi bábjátékkal. Egyrészt északnyugatról (Németország, cseh-morva vidék), másrészt esetleg keletről (törökök, cigányok) szivárgott be hozzánk. Időrendben a keleti bábjátékosok beszivárgása megelőzte a nyugatit.

Vajda Ernő szerint a marionett mai formája (a dróttal vagy zsinórral mozgatott fabáb) és az árnyjáték Indiából származik, s innen valószínűleg a cigányok terjesztették el Európába. Ez a véleménye *Jacob* Györgynek is. Ő *Pischel*re hivatkozik, s főleg az árnyjátékokra akarja alkalmazni ezt az elméletet. [...] Hivatkozik egy *Erolija* nevű török kutatóra, aki szerint a törökök kedvenc bábuja a Karagöz nevű cigány bábu volt, annál is inkább, mert ez az alak fellépésekor cigányul köszön. Karagöz sapkája egyébként egy Közép-Ázsiában is messze elterjedt föveg, melyet a cigányok is viseltek. Ilyen volt a fejükön 1584-ben is, mikor Budán egy török ünnepi felvonuláson mint muzsikusok részt vettek.

Rehm a Németországba jutott bábjátékos cigányokról ír, és játékmódjukról ábrákat is közöl. Ezeken a bábjátékos kis deszkapadlón mozgatja a bábukat, s közben valami fúvós hangszeren a zenét szolgáltatta. Hasonló technikájú az Európa-szerte ismert savoyardok bábjátéka. [...] A báb-

játékos a jobb térdéhez erősített s a bábukon is keresztülfűzött egyetlen zsinór segítségével táncoltatja a bábukat, s közben könnyen zenét is szolgáltathatott (furulya, duda).

Ennyit tudunk tehát a cigányokról s a legkezdetlegesebb világi bábjátékokról. Állítólag az árnyjátékot is a cigányok terjesztették el, de erre semmi közelebbi adatunk nincs. Az árnyjáték hazája valószínűleg Kína volt; itt voltak a legfejlettebbek, s innen származtak be Európába. A török Karagöz-játék is az árnyjátékokhoz tartozik. Ennél lapos bábokat mozgatnak egy kifeszített vászon mögött, melyhez a színpad mögött a bábukat odanyomják, s ily módon a közönség csak az árnyékukat látja. A bábjátéknak ez a fajtája igen kedvelt volt a törököknél, szultánaiknak (mint Szelimnek és IV. Muradnak, III. Ibrahimnak, III. Szelimnek, II. Mohamednek) állandó udvari bábjátékosaik voltak.

Felvetődik a kérdés, hogy Magyarországon, ahol oly hosszú ideig volt török uralom, ismeretesek voltak-e a világi bábjátékoknak e kezdetlegen formái? Bár semmi bizonyítékunk nincs rá, mégis valószínűnek látszik, hogy nálunk is ismerték a török udvaroknak ezeket a szórakozásait. *Jacob* György említ egy Kukla-ojnu nevű örmény-török bábjátékot. Lehetséges, hogy az Erdélybe beszivárgott örmények Magyarországon is megőrizték régi szórakoztató játékukat. *Németh* Antal írja az árnyjátékra vonatkozóan, hogy azt a Bécs ostrománál 1683-ban foglyul esett, az ún. török színházat űző árnyjátékosok terjesztették el. Így lett általánossá „az árnyképkivágás, és a kézzel formált ember- és állatárnyéknak falra vetítéséből álló népszórakozás."[30]

Az árnyjáték azonban, mint minden igazi népszórakozás, Olaszországban virágzott leginkább. A XVIII. században már minden országban találkozunk vándorló olasz árnyjátékosokkal. Elsősorban Németországba járnak, de eljutnak hazánkba is. Így van egy feljegyzésünk 1775-ből, mely szerint a nagyszebeni városi tanács *Conti* János olasz árnyjátékosnak megadta az engedélyt, hogy az ottani városi színházban a vásár tartama alatt előadásokat tartson. Ebben az időben tehát már nálunk is elterjedt az árnyjáték. A szorosabban vett bábjátékok csak az újabb időkben, a XVIII. század közepétől kezdődően terjedtek el Magyarországon.

Európában a színészet legelső képviselői a vásári mutatványosok, tehát akrobaták, kötéltáncosok, bűvészek stb., az ún. „Fahrende Leute" [„vándorcsepürágók" *T. E.*]. Voltak közöttük marionett-játékosok is. Ezeket a jómódú polgárok, kereskedők mindig szívesen fogadták. Az országos vásá-

rok alkalmával elvetődtek Magyarországra, így Sopronba[31] már a XV. századtól kezdve.

Két fennmaradt adat szerint meglehetősen korán eljutotta Kassára is.[32] — Amint látjuk, a marionett-játékosok a vásári mutatványosokkal együtt vándoroltak, s mint nevük is mutatja (Fahrende Leute, Fahrendes Volk) németek vagy legalábbis túlnyomó részben németek voltak. *Gaal* József is ír róluk *Peleskei nótáriusa*ban. A III. felvonásban Zajtay így tűnődik magában a pesti színház előtt: „Vajjon úgy játszanak-e ebben is, amint az a német, ki egyszer Csengerben ollyan dróton járó fabábokat produkált!"[33]

Az érdekesség kedvéért megemlíthetjük, hogy Solymossy a betlehemezésről írt művében is szerepel Csenger falu. Az általa említett szereplőjegyzék említ egy bábtáncoltatót, „aki a bábokat, leginkább csak komolyabb részleteknél táncoltatja..." Ebből *Solymossy* arra következtet, hogy a betlehemes marionettek e formája nem az egyházi szokással összeforrva fejlődött ki, hanem „a vásáros bábjátékból kerültek volna a nép közé".

Valószínűnek látszik, hogy a *Solymossy*nál és *Gaal* Józsefnél említett bábjátékos azonos volt Adolf *Hincz* német vándorbábjátékossal, aki magyarországi vándorlása alatt Csengerbe is eljutott.

Mint már az említettekből is láttuk, a világi bábjáték az újkorban nyugatról, elsősorban Németországból kerül hozzánk; először a vásári marionettjátékosok, majd utódaik, a vándorbábjátékosok, akik már önállóan foglalkoznak a marionett játékkal, s nemcsak kiegészítő szereplői a vásári mutatványoknak. Ezekkel mint a hazai bábjáték legjelentősebb, mai napig működő képviselőivel később még részletesen foglalkozunk.

VI.
A vándorkomédiások és vándor bábjátékosok külföldön és hazánkban

A XVIII. és XIX. században Magyarországon is megjelentek a főleg német és cseh-morva eredetű bábjátékosok. Mint „Fahrendes Volk" vándorolták be hazánkat, és búcsúk vagy országos vásárok alkalmával telepedtek meg egy-egy városban vagy faluban, ahol bábjátékukkal és egyéb mutatványokkal szórakoztatták a köréjük sereglett közönséget. Kik is tartoztak a vándorló társasághoz? Különböző bűvészek (Gaukler), szemfényvesztők (Taschenspieler), költéltáncosok, műlovasok, állatszelidítők, medvetáncoltatók, bohócok, akrobaták, varázslók, képmutogatók (Bänkelsän-

ger), jövendőmondók, kintornások és még sokan mások. Ide tartoztak a vándorló bábjátékosok és színészek is. Mindezzel fontos tisztában lennünk, mert ebben a korban a vándorkomédiások eme sok változata nem különíthető el a vándorbábjátékosoktól. A vándorbábjátékosok ugyanis akárhányszor vándorkomédiások is voltak egyúttal. Így a magyarországi *Hincz*-család kezdetben csak képmutogató és artista volt, később mind többet szerepelt bábjátékokkal. Éles különbséget tenni vagy erősebb határvonalat vonni ezeknek a szerepkörében nem lehet. [..] A vándorszínészek tehát egyszersmind bábjátékosok is voltak, ez utóbbiak pedig sokszor mint képmutogatók, de gyakran mint kötéltáncosok is szerepeltek. Ben *Jonson* (1573—1637) angol író is egyik munkáját bábjátékkal zárja.[34] [...]

A különböző bábjátékok közül fontos még a képmutogatás fogalmának részletesebb megtárgyalása, minthogy ezek hazánkban is sokat szerepeltek.

Mi is tulajdonképpen a Bänkelsängerei vagy képmutogatás? A kérdésre a német és a magyar elnevezés már meg is adja a választ. Ez a vásári látványosság ugyanis lényegileg padról való éneklésből és képekre való mutogatásból áll. Az első magyarázatot 1774-ben *Adelung* adta meg, amenynyiben szerinte Bänkelsängerek azok, akik az utcákon fapadokról (melyeket magukkal hordoznak) mindenféle gyilkossági történeteket (Mordgeschichten) adnak elő énekelve.[35] A kis *Meyer-lexikon* majdnem ugyanezt a fogalmi meghatározást adja, csak „Mordgeschichte" helyett a tágabb fogalmú rémtörténetet (Schauergeschichte) használja. [...] *Naumann* — aki a Bänkelsängerekről írt tanulmányában kijelenti, hogy a *Bänkelgesang*ról nincs irodalom, lényegét félreismerik, és történetét összezavarják — a nagy Meyer-lexikon meghatározását elfogadja és helyesnek találja. Ezután részletesen leírja és fejtegeti a képmutogatók előadását, és arra a végső eredményre jut, hogy ez a foglalkozás tulajdonképpen reklám célját szolgálta, és hogy a német Bänkelsängerek nem egyebek, mint a „Neue Zeitung" házaló terjesztői. Ez az „újság" szigorúan a vásárokhoz kapcsolódott. A dal, kép és zene (kintorna) csalogató eszközök voltak csupán. De ez az első pillanatra látszólag oly alacsonyrendű, közönséges és népi jelenség tulajdonképpen irodalmi erdetű, és legalább kétszer ment át egy műveltségileg magasabban álló irodalmi réteg kezén. A Bänkelsängereinek ez a felkarolása *Naumann* szerint a XVI. és a XVIII. században történt, s a XVI. században bizonyos vallásos színezetet kapott. Ezzel magyarázható az énekes elbeszélés végén lévő erkölcsi kifejezés. Minthogy az ilyen előadásokat *Moritatók*nak is nevezték, egyesek a középkori „moritates" = morálprédikáció szót sejtik benne, és összefüggést keresnek a képmutogatás és moralitások (erkölcsoktató) középkori előadások között. *Jacob* is megemléke-

zik a német Moritatókról, és megemlíti, hogy Sziámban is volt ehhez hasonló. [...] Nézzünk most magyarázatként néhány idézetet *Arany* János *A képmutogató* című költeményéből is!

„Debreczeni sokadalom!
Nézz e képre, halld meg dalom."
„Első képem azt mutatja:
Gróf kisasszonyt feddi atyja"...
„Második kép, hogy az atyja
A deákot felhívatja"...
„Új kép váltja most a régit
(Nézni kell a vessző végit")...

Riedl Frigyes szerint a képmutogatás régi vásári látványosságon alapul. *Arany* debreceni diák korában láthatott ilyen póznákra felfüggesztett képeket. Ezeket a kikiáltó az ábrázolt gyilkosság vagy szerencsétlenség elbeszélésével kíséri. Arany képmutogatója tíz ilyen képen mutatja be a kegyetlen gróf és a gróf kastélyából kiűzött Veron leánya történetét.

Amint látjuk, a magyarországi képmutogatás teljesen hasonló volt a némethez. Arany tíz képről számol be, holott a tábla *Neumann* szerint általában öt mezőnyre oszlott, középen a legnagyobb és hatástkeltő végjelenet képével. A kép előtt volt a padocska, melyre az énekes, de még inkább az énekesnő felállt, és éneklés közben egy pálcával mutogatva magyarázta a képet. Rendszerint még a kintorna is fontos szerepet játszott az ilyen bemutatásnál. Képmutogatás közben a különböző segédek kis, nyolc-, ritkán négyoldalas nyomtatványokat árusítottak a körülálló nézők körében. Ezek az elbeszélést részletesen és dallal együtt tartalmazták. *Rehm* azonban az olaszországi vásáros gyilkossági történetekről (Jahrmarkts-Mordgeschichten) azt állítja, hogy itt a tábla, mely sok mezőnyre osztott képsorozatból állt, a házak falán lógott, és arra szolgált, hogy felhívja az emberek figyelmét a házban lévő bábszínházra. A ház ajtajában álló kikiáltó is tulajdonképpen azért szerepelt, hogy az arra menő közönséget a bábszínházba csalogassa. Spanyolországban *Rehm* szerint vak vagy nyomorék Bänkelsängerek adtak elő bábjátékot. Ezek nagyobbára szerzetesek voltak és *Bonifratres*eknek hívták őket. A magyarázó szöveget, az eseményt ők mondták el, esetleg énekeltek, vagy párbeszédeket adtak elő, míg a bábukat egy serdülő fiú mozgatta. Ugyanezt állítja *Flögel* is, de hozzáfűzi, hogy a játék ábrázolása és előadásmódja Spanyolországban és Portugáliában a XIX. században ugyanaz maradt, mint *Cervantes* idejében, és a cselekmény általában mór-spanyol románcokból, lovagmesékből és bikaviadalokból állott.

Arany János *A képmutogató* című költeményét 1877-ben írta, tehát már a Bach-korszak után. Ő is átélte e korszak borzalmait, és láthatta, hogy a népnek ezt a kedvelt szórakozását is fel lehet használni politikai célokra. [...] De ugyanakkor, illetve még előbb, a XVIII. század végén Németországban már művészi színvonalra emelték a képmutogatást, és kedvelt lett az ún. *Salonbänkelsängerei.* Lelkes pártfogói, Achim *Armin* és *Brentano* még egy ún. Bänkelsänger-iskolát is akartak a nép számára építeni. Az előadandó darabokhoz — elképzelésük szerint — *Schulz, Mozart* és *Reinhardt* írta volna a dallamot. De már *Gleim* is érdemesnek tartotta a Bänkelsängereijel való foglalkozást. Sok tekintetben utánozta a képmutogatókat, de egyszersmind írt is számukra darabokat. Ő is gondolt e népi szórakozás megnemesítésére. [...] Darabjaiban, úgy látszik, annyira eltalálta a népi hangnemet és egyéb kívánalmakat, hogy *Herder* nem is tudta a *gleimi* Bänkelgesangot a *Volkspoesietől* elválasztani.[36] De mások is írnak a képmutogatók számára. [...] A spanyolországi képmutogatókkal, illetőleg bábjátékosokkal kapcsolatban említettük már, hogy ezek túlnyomórészt szerzetesek voltak. Érdekes, hogy a tiefurti kastély egyik festményén, mely a plundersweilerni vásárt ábrázolja, szintén egy szerzeteshez hasonló módon felöltözött képmutogató szerepel. [...] Ez már valószínűleg nem volt tényleges szerzetes, csak ruházatában hasonlított hozzá, és inkább a „szent bábjátéknak volt a papja". 1900 körül csupán a szász királyság területén több mint 40 utazó bábjátékos társaság volt. Így könnyen érthető, hogy hamarosan egész kis céhek keletkeztek. [...] Különleges szokásokat és törvényeket léptetnek életbe. Ezekhez járult még, hogy a játszott darabokat, helyesebben azok szövegét nem írták le; ezeket a bábjátékosoknak a rendezésre, illetőleg a kezelésre vonatkozó megjegyzésekkel együtt meg kellett tanulniok. Különleges kitüntetésként jellegzetes ruházatot viseletek: ez széles fekete köpenyből és széles karimájú kalapból állott.

Mint már említettük, a bábjátékos társaságok közül sokan hol bábukkal, hol meg emberekkel adták elő darabjaikat. A lényeg az, hogy a darabok legnagyobb részét a színházak műsorából vették át. A bolond játszotta a főszerepet, mint az angoloknál. Hiszen a bábjátékosok *Holl* szerint az angol és más nemzetiségű vándorkomédiásoknak az örökösei. Ha kevés is a költői, illetve irodalmi értékű darab, a műsorukban bizonyos hagyományt mégis jelentenek a színházi művészet terén.

A régi vándorló bábszínházak főleg felnőttek számára játszottak. Gyermekek számára vasárnap délutánonként tartottak külön előadást, mégpedig elsősorban mesejátékot. A közkedvelt darabokat, melyek a nagy színházak

műsorából kerültek a bábszínház színpadára, ugyanis csak felnőttek nézhették meg. [...] A felnőtt közönség egyébként úgy beleélte magát a darabokba, hogy például az asszonyok sokszor könnyekre is fakadtak. Egyébként minden nap más és más darab volt műsoron. A játékokat a kor és a nép igényei szerint válogatták össze. Megmaradtak a XVI. században annyira kedvelt angol vándorszíntársulatok antik és középkori darabjai (*Trója feldúlása, Pyramus és Thisbe* stb.), a legendák (*Genovéva, Orsolya, Dorottya, Hirlanda, Beteg Henrik*), a bibliai tárgyú darabok (*Judit és Holofernes*); nagyon szerették a régi népkönyvek meséit (*Fortunatus, Griseldis, Faust*); igen sok darab került ki a XVIII. században virágzásnak indult rémdarabokból, lovagdrámákból és rablótörténetekből is.

A bábjáték lelke azonban a XVII. és XVIII. századtól kezdve Hanswurst. A bábjátékosok számára tehát a legtekintélyesebb anyag a nagy színpadon játszott ún. Hanswurst-komédiákból vagy Hanswurstiádákból adódott. A komikus Hanswurst-figurát legelsőnek *Stranitzky* József vitte a bécsi színpadra. Ezzel elérte azt, hogy a merev barokk színmű és az olasz opera a nép ízléséhez igazodott, népivé vált. A z ún. népszínjáték (Volksschauspiel) a XVIII. század vége felé mindinkább leszorul a nagy színpadról, hogy annál erősebben élhessen tovább a bábszínházak színpadán. Közép- és Észak-Németországban, ahol *Gottsched* és *Lessing* a színház újjászervezésére törekedtek, hamarosan lekerült Hanswurst a színpadról. Ugyanúgy tűnt el ez a komikus alak a bajorországi színpadokról is. Egyedül Ausztria és főleg Bécs tartott ki régi kedvelt szórakozása mellett. Ez elsősorban Hanswurst kitűnő megszemélyesítőjének, *Stranitzky*nak és utódának, *Prehauser*nek köszönhető. Az erős kritikával és gúnyolódásokkal Bécs mit sem törődött. A barokk szellem is tovább élt, és Hanswurst letűnte után Kasperl lépett a komikus alak örökébe. Kasperl első megszemélyesítője *Marinelli* színházának kitűnő színésze, *La Roche* volt. Kasperlt vagy Kasperlét szintén átvették a bábjátékosok, és mint a régi Bécs barokk maradványát, a mai napig meg is őrizték. Mi is történt tehát tulajdonképpen? Egy, a nép lelkében megszületett komikus bábu első alakban felkerült a színpadra, melyről azonban száz év múltán visszakerült a neki megfelelőbb eredeti rendeltetési helyére, a bábszínházba.

Mint már említettük, Hanswurst feltalálója *Stranitzky* volt, akit a XVII. század végén még bábjátékosként emlegettek. 1699-ben Augsburgban találjuk, ahol Polichinelle-játékot mutatott be. 1705-ben Bécsben szerepel marionettjeivel, és 1714-ben egy udvari határozat engedélyt ad neki, hogy az egész farsangon keresztül, „esténként az ima után", marionettel szórakoztassa a lakosságot. A komikus főszereplőről később még részletesen

szólunk. Annyit azonban már most is meg kell állapítanunk, hogy Hanswurst tulajdonképpen az olasz commedia dell'arte főhősének, *Pantalon*nak a rokona. *Pantalon de Pisognosi*nak nevezte magát Peter *Hilverting* vándorszínész is, aki 1685-ben Bécsben marionettekkel játszott. Később azonban Salzburgban látjuk, ahol *Stranitzky*val is találkozunk. Johannes *Hilverting,* aki valószínűleg Peter *Hilverting* rokona, 1699-ben a danzigi tanácshoz kérvényt nyújtott be, hogy 1 méternél magasabb (1 1/2 rőfös) bábuival játszhasson. Egész Németországot beutazta, és kisoperákat, komédiákat adott elő *(Hercules és Alcesta, Jason és Medea, Perseus és Andromeda*). Később Bécsben találjuk, ahol *Stranitzky*val társult.

„A *Hilverding*[37] vagy *Hülverding*-család ösmert színészcsalád volt a XVIII. században. Története még nincs kellőképpen felkutatva. Hihetőleg Salzburgból vagy Olaszországból származott." *Vatter* Ilona egy Hilverding József nevű színészről emlékezik meg, aki „régi bécsi művészcsaládból származott. Hozzátartozói már a XVIII. század elején mint vásári mutatványosok gyönyörködtették a bécsi népet. Egy Hilverdingnek az 1690—1702. évben Prágában marionett-színháza volt. A Hilverding-család első tagja 1768-ban jelenik meg Magyarországon, s lehetséges, hogy azonos a mi színigazgatónkkal, Hilverding Józseffel, aki 1776-ban Sopronban, 1778-ban Nagyszebenben, Nagyszombatban, Budán, Pesten és Kassán fordul meg." Ez rendkívül fontos adat számunkra, mert a Magyarországon vándorló bábjátékosokról alig van valami feljegyzésünk. Tudjuk azonban, hogy a vándorszíntársulatok igen gyakran bábjátékosok is voltak, és hogy a Hilverting vagy Hilverding-család több ízben mint marionett-játékos szerepel. Valószínűnek tarthatjuk tehát, hogy Hilverding József, akinek Prágában marionett-színháza volt, hazánkban is megfordult, itt is bemutatta bábjátékos tudományát. Mint német vándorbábjátékos ilyen módon hazánkban elsőként szerepelhetett.

Vele egy időben jelenik meg hazánkban Franz *Passer,* aki 1769-ben Sopronból a morvaországi Iglau városába távozott, és akit két évre rá Pozsonyban találunk. „Általában betanult darabokat adott elő, de Hanswurstiádákat és marionett játékot is hozott színre." Kassán 1792-ben egy *Bienfait* Albert nevű színész kérést intézett a városhoz, „hogy egy színtársaság érkezéséig bábjátékokat (Marionettenspiele) adhasson elő, de kérését azzal az indokolással, hogy a színházban javítási munkálatokat kell eszközöltetni, elutasították". Egy-egy művészibb vándorszíntársulatnak azonban igen előkelő mágnás pártfogója is akadt. A bécsi színházak történetében a XVIII. században igen sok magyar gróf és herceg foglal el kiváló helyet. Különösen az *Esterházy* hercegek fejtettek ki hallatlan fényűzést e téren. Az esz-

terházai és kismartoni kastélyukban királyi vendégek is gyönyörködtek az előadásokban. Az eszterházi színtársulat *Diwald* (Tiebold) Ferenc vezette. Kilenc nyáron át játszott Diwald *Esterházy* Miklós hercegnél, aki a drámai és zenei művészetnek egyik legnagyobb mecénása volt. Joseph *Haydn* 1761 májusától 1790-ig tartózkodott a herceg kismartoni birtokán, ahol mint a zenekar igazgatója és a színház karmestere működött. A mintegy 104 szimfóniáján és sok vonósnégyesén kívül operákat és több bábszínházi kisoperát is írt. Cím szerint ismertebbek: *Philemon und Baucis* (1773), *Dido* (1776), *Genoveva* (1777), és talán a *Hexenschabbas* (1773) is ide tartozik. Ezek közül a *Philemon és Baucis* című darabot az Esterházyak *Mária Terézia* előtt játszották el a királynő tiszteletére, amikor látogatóban járt náluk. A művészi kivitelű bábukat, a marionetteket azonban mozgatni is kellett. Valószínű, hogy ezt a herceg színtársulata, a Diwald-család tagjai végezték. Ez volt tehát hazánkban a legszebb és legművészibb kivitelű bábszínház, melyben azonban csak a hercegi család és a legnagyobb előkelőségek gyönyörködhettek. A nagyközönség csak a vándorló bábjátékosokat ismerte, akik hazánkban is a német céhrendszer szerint működtek. A szövegeket nem volt szabad feljegyezni. Azokat a fiú az apjától és nagyapjától tanulta meg. *Gragger* szerint e bábjátékosok két úton jöttek hazánkba. Az északi megyékben cseh és morva bábjátékosok jártak. Ezek a *Don Juan*t, a *Faust*ot és a *Genovévát* adták elő, rendszerint cseh vagy szlovák nyelven. A másik út Ausztrián vezetett keresztül. Innen német bábjátékosok jöttek ún. *Kasperl-theáter*-rel. Ilyen volt a több emberöltő óta Budán élő *Raab*-család és a pesti Városligetben élő *Hincz*-család. A XIX. század elején egy *Stöger* nevű vándorszínészről is tudunk. Vásárok alkalmával több ízben megjelenik Pesten,[38] és a „régi Kasperl-bábjátékkal mulattatja a nagyrészt fiakkeresekből és lámpagyújtogatókból álló közönségét délután háromtól este tíz óráig, hat krajcár belépődíj ellenében a Király utcában". Darabjait maga írja, s ezek a régi nyári színház modorában, csupán kacagásra való nevettető bohózatok. [...] De néha jobban meg is nevetteti közönségét, mint a nagy színház komikusai, s előadásai látogatottabbak, mint az ottaniak.[39] Kasperle egyébként ekkor már egész Európában közismert mulattató alak. Svédországban is ismerték. *Pratte* Stockholmból hozta ui. bábszínházát. 1837. január 31-én Győrött a Pratte-féle *Kunst-Figuren-Theater* kezdte 11 előadásból álló sorozatát. Lovagdrámákat adott elő, melyekben nagy szerepük volt a különféle repülő gépeknek és elváltozásoknak. Legérdekesebb köztük *Doktor Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt. Drama in 4 Aufzügen mit Verwandlungen und Metamorphosen.* [„Faustus doktor élete, tettei és pokolraszállása. Dráma 4 felvonásban, átalakulásokkal és átváltozásokkal." *T. E.*] Tele volt átalakulásokkal, például egy tükör változik benne először Szép Helénává,

aztán Szaturnusszá. Magyar szempontból érdekes a február 9-én előadott *Horia und Kloska, oder die Räuberbande in Siebenbürgen* [„Horia és Kloska, vagy az erdélyi rablóbanda." *T. E.*] című színmű. Mindegyik darabban szerepe van Kasperlnek, a bohócnak.[40]

A régi német vándorbábjátékos céhek egyik utolsó képviselője *Jungkunz* János (1863—1936), a múlt század második felében hazánkban is megfordult, sőt — amint maga említi — igen gyakran más színtársulattal vagy marionett-játékosokkal együtt utazott.

Ahogy a fenti szórványos adatokból is kitűnik, a hazánkban megfordult bábjátékosok leginkább németek, mégpedig vándorló német bábjátékosok voltak. Mint ilyenek, természetesen egész bábszínpadi felszerelésüket és az egész színházat magukkal vitték. Amint már az eddigiekben láttuk, a bábjátékosok vásárok alkalmával, tehát leginkább mindjárt a vásártéren állították fel kis színpadukat. A fogadósok, vendéglősök számára ilyenkor mindig bő kereset kínálkozott, mert a bábelőadások, melyek többnyire náluk bonyolódtak le, mindig ilyen nagyszámú közönséget vonzott hozzájuk. A falu zenekarának bevezető indulója vagy a bábjátékosok egyéb zenei bemutatása után elkezdődött a játék. A kicsiny színpadot könnyű volt felállítani, és az előadás késő estig is elhúzódhatott. Az összefüggő, rendes színdarab után a bábjátékosok még sokféle mutatvánnyal szórakoztatták a közönséget. A bábjátékosokkal együtt vándorló artisták, kötéltáncosok, bűvészek akkor mutatták be ügyességeiket (mint ahogy valószínűleg az előadás megkezdése előtt ők csábították és hívták fel a közönség figyelmét a bábszínházi előadásra is). De ekkor kerültek elő és jelentek meg a kicsiny színpadon az ún. metamorph-bábuk [die beliebten Metamorphosen — a legkedveltebb átalakulók, *T. E.*], melyeknél a bábuk egy-egy zsinórrántásra teljesen átalakultak. Például egy török pasa átalakult egy négygyermekes anyává, egy női báb léghajóvá változott stb.[41]

A kis színpad lényegében kétféle volt: egy, a marionettek számára szánt kicsinyített dobogós színpad és egy dobogó nélküli, kézre húzható bábuk számára. Az előzőnél a zsinórokon felfüggesztett bábuk a kis emelvényen úgy mozoghattak, mint az élő emberek a nagy színpadon, a második esetben minden esemény a kis színpad korlátján játszódott le. Ez utóbbi esetben sokszor csak a bábuk felsőtestét láthatta a közönség; a babának lába nem is volt, a zsákszerűen végződő ruhába pedig a bábjátékos, mint egy kesztyűbe, beledugta a kezét. A bábu tehát kézre húzva mozgott. Sokszor azonban az ilyen kézre húzható bábuknak is volt lába. [Mint Vitéz Lászlónak. *T. E.*] A ruha ez esetben kissé bonyolultabb volt, mert a bábuk lábai is a korlát elé kerültek, a bábjátékos keze pedig a ruhának egy zsákszerű külön nyúlványában volt. *Rehm* szerint a vándorbábjátékosok inkább ez

utóbbi bábjáték-típust kedvelték; a marionett szerinte az állandóbb jellegű bábszínházak játéka volt. Ezt azonban kétségbe vonhatjuk. Ha megnézzük a délnémet vándorbábjátékosok *Netzle* által összeállított táblázatát, azt látjuk, hogy a legtöbb vándorló bábjátékos marionett-játékos volt, de ún. Kasperlspieler is, tehát Marionettenspieler und Kasperlspieler. Ebből az következik, hogy a bábjátékosok igen gyakran mindkét fajta bábjátékkal szerepeltek. A kis színpadot nem volt nehéz az egyik vagy a másik játéktípus számára átalakítani. A ma élő városligeti Hincz Károlynak is ilyen átalakítható színpada volt. A kis színpad dobogóját ajtószerűen felemeli, és már meg is történt a Paprika Jancsi vagy Vitéz László előadására szánt színpad átalakítása.

Az előbb már megismertük a kézre húzható babák mozgatását. A mozgatási technikáról még csak annyit jegyzünk meg, hogy a kesztyűszerűen felhúzott bábunál a bábjátékos mutatóujját a bábu karjaiba dugja. Az ily módon kézzel mozgatott bábu mozdulatai kissé túlzottak és groteszkül hatnak, de éppen ez a tulajdonság és a bábu kicsinysége — e két ellentét — az, mely oly kedveltté és népszerűvé tette a bábjátékokat. A parányi ember túlzásai nagyon élethűen és elevenen hatottak. A nézők szinte lelket véltek látni az apró figurákban.

A marionett babákat főként zsinórokkal mozgatják, de van, ahol drótokkal vagy mással (tollal, fapálcával). Vannak, akik a dróttal mozgatott bábuk szereplését tagadják, de már az angol enciklopédiák és a német munkák legtöbbje a dróttal mozgatott babákról is megemlékezik; ilyeneket ma is látni *Hincz* Károly bábjátékos százéves bábui között. A zsinórok (vagy drótszálak)[42] egy fakereszthez vannak erősítve, melyet a bábjátékos a kezében tart. A főtengelyről a bábu fejét tartó zsinór indul ki, a keresztlécen vannak a végtagokat mozgató zsinórok. A bábuk mozgatása e zsinórok ujjakkal való emelgetése és egyéb mozgása által történik. A bábuk a legkülönbözőbbek lehetnek. A kézre húzható bábuk vagy másként zsákbábuk egyszerűbbek és jellegzetesen groteszk alakok (maszkok, álarcok).

A kézre húzható bábu a maga kezdetleges alakjában művészet. A bábuk ruhája egyszerű, minden fölösleges dísz nélkül. A bábu arca, mely mint az álarc, mozdulatlan, jellegzetes arckifejezést mutat; ennek a lehető legnagyobb mértékben kifejezőnek kell lennie. [...] Hogy a zsákbábuk mennyire a régi mimus- és álarcos játékoknak az utódai, azt legjobban azzal igazolhatjuk, hogy vannak bábuk, melyeknek a feje a törzshöz viszonyítva aránytalanul nagy. Ilyeneket készített például a múlt század végén Karl *Böcklin,* a híres svájci festőművész, Arnold Böcklin fia. A magyar

származású *Puhonny* Ivánnak, aki keleti tanulmányútja után 1911-ben Baden-Badenben állított fel marionett színházat, a következő a jeligéje: „Egy jó marionett többet ér, mint egy élő közepesszerű." Puhonny társa, a kis színház vezetője, *Ehlert* Ernő kijelenti, hogy a bábu nem utánozhatja az élő színészt, mert a bábunak megvannak a saját törvényei. Nem kell, hogy szép legyen, inkább jellegzetesnek kell lennie. Puhonny éppen ezért szintén nagy fejű bábukat készített, ezek arckifejezése kedvező megvilágításban kitűnően érvényesült.

Puhonnynak egyetlen bábuja is el tudta szórakoztatni a közönséget. Ő vezette be az ún. *Solo-Puppet* vagy *Solo-Marionettet*. Mégis voltak olyanok is, akik a groteszk és markáns, erősen jellegzetes vonású, egyszerű öltözetű bábuk helyett a lehető legtökéletesebb, finom, szinte álomba vagy mesébe illő bábukat választották művészetük számára. A bécsi Richard *Teschner* — Prágában a csehek művészi bábjátékát tanulmányozta — ennek legkiválóbb képviselője. Kicsiny színpadján a leggyönyörűbb kiállítás és megvilágítás mellett zene kíséretében valódi Hoffmann-fantáziával adták és adják elő a legszebb mesedarabokat. Bábuit nem zsinórokkal, hanem alulról, fapálcák segítségével mozgatja.

A bábjátékosok a játék és a bábuk tökéletesítését nemsokára túlzásba vitték, és ezzel megindult a bábjátékok hanyatlása. *Holden* marionettjei már nem nevezhetők bábjátéknak, hanem bűvészetnek.[43] *Bevilaqua* Béla és *Orbók* Loránd szerint a müncheni *Schmid* József-féle bábszínház is túlzás. Ahogy *Orbók* mondja: „A Münchenben működő művészi bábjáték, melynek kitűnő művészek, festők, szobrászok, zenészek és énekesek dolgoznak, az első pillanatra, bármilyen kedvesen hat is, a világ legunalmasabb színháza." Ha ezt a véleményt nem is osztjuk — hiszen, hogy a müncheni bábszínház mennyire népszerű volt, az igazolja legjobban, hogy a kis színház lelkes vezetője a „Papa" jelzőt kapta, és még a tudományos munkák is csak „Papa Schmid" néven emlegetik —, azt elismerhetjük, hogy Thomas Holden már valóban túlzásba vitte a marionett művészetet. [. . .]

VII.

Hanswurst és változatai

Már a bábjáték újkori történetének ismeretetésénél megemlítettük, hogy a XVIII. század vége felé mind jobban közkedveltté válik ennek komikus változata. A komikus bábjáték főhőse volt éppen az, amely annyira vonzotta a bábszínházak közönségét. *Storm* meghatóan meséli el novellájában egy bábjátékos élettörténetét. [. . .] Pole bábjátékos legkedvesebb bábuja,

Kasperl, a sírba is követte gazdáját. Egy falubeli fiú dobta a temetőfalon az elhunyt bábjátékos koporsójára. Ez az elbeszélés csak mese, de a novella írója a való életből leste el. A vérbeli bábjátékosok életük végéig ragaszkodnak bábuikhoz. *Orbók* Loránd is „bábuihoz örökre hű maradt, mert barcelonai koporsójában feje alatt párnaként feküsznek magyar bábui, melyeket a művészi bábjáték magyar megteremtője, a geniális művész, szívével szeretett".

A bábjátékok legnélkülözhetetlenebb szereplője a vidám hős, aki eleinte csak a szüneteket töltötte ki fellépésével, később azonban a cselekmény főhősévé vált. A komikus és vidám alakot azonban a nép a legrégibb időktől ismerte és kedvelte. „Az indiai Vidusaka, a jávai Semar, a perzsa Kacal Pahlavan, a török Karagöz, nemkülönben az újkoriak: Pulcinella, Hans Wurst, Kasperle, Punch, Giugnol, Pierrot vagy akár Paprika Jancsi és Vitéz László, mind valamennyien egyazon családhoz tartoznak, egy közös, ködbe vesző ősnek édes vagy mostoha leszármazottjai." Tulajdonképpen minden országban a nép teremtette meg, mint ahogy a nép adta neki a jellegzetes nevet is. És nevet, mely a komikus hős egyéniségére ráillett, könnyű volt találni. Mivel mulattatta és mivel vonzotta ez a hős a közönséget? Egyszerű, emberi gyengeségeivel, melyek a színpadon túlzott formában groteszkül és nevetségesen hatottak. E hősnek nincsenek nagyobb céljai és gondjai. Szeret jól és sokat enni, szereti a kényelmet, de a külső körülmények cselekvésre kényszerítik; továbbá jóléte érdekében harcolni is képes, ilyenkor senkitől sem fél, a katonai vagy rendőri egyenruha nem imponál neki, de még a túlvilág lényekkel (ördög) is szívesen szembeszáll, s a haláltól sem riad vissza. Primitív gondolkozásával mindig eltalálja, hogy hogyan kell cselekedni; az életet úgy veszi, ahogy adódik, és jó kedélyét és humorát minden helyzetben és időben megőrzi. Mindebből láthatjuk, hogy a közkedvelt hőst három fő tulajdonság jellemzi: falánkság, bátorság és jó kedély. Első tulajdonsága alapján a következő néven szólították: Olaszországban Maccaroni, Franciaországban Jean Potage, Angliában Jack Pudding, Hollandiában Pickelhering, Oroszországban Kapusztnik, Németországban Hans Wurst, hazánkban Paprika Jancsi. A két utóbbi tulajdonság alapján, melyek a nagy színpadok komédiáiban szereplő hősöket jellemezték, leginkább a komikus hőst játszó közkedvelt színészeknek neveit adták a bábszínházak főhősének. Olaszországban ilyen volt Burattino, a XVII. század elején élő közkedvelt komikus, akiről nemcsak a bábjáték főszereplőjét, hanem az egyik legrégibb olasz vándorló bábjáték-típust burattinónak, a bábukat pedig burattininek nevezték. De ennek analógiájára majdnem minden olasz városban született egy-egy bábszínházi főhős (Milanóban Girolamo, Turinban Gianduja stb.). Egyesek szerint az Európa-

szerte ismertté vált Polchinell vagy Pulcinello elnevezés is egy valamikor Nápolyban élő emberről, egy humoros parasztról kapta a nevét. Franciaországban és Angliában is ismerték ezt a nevet, az előbbiben Polichinell, az utóbbiban Punchinell néven. Ez azonban távolról sem jelenti azt, hogy ezekben az országokban olasz hatásra fejlődött volna ki a bábjáték. Az igazán népből született bábjátékot és a hozzá tartozó komikus főszereplőt minden országban megtaláljuk.

Franciaországban, Lyonban, a Rue Noir egyik épületében, 1795-ben Laurent *Mourguet* egy különleges bábszínházat alapított, melynek a *Guignol* nevet adta. „Hogy Mourguet miért nevezte el színházát guignolnak, pontosan nem tudjuk, de egyesek szerint egy lyoni selyemkereskedő ötletéből, aki jól mulatva a bábuk mókáin, önkéntelenül így kiáltott fel: 'C'est guignolant!' (Milyen kedves!) Mások szerint Mourguet bábuinak egyikét a valóban élő Guignol nevű, ugyancsak lyoni selyemkereskedőről mintázta le, míg egy harmadik feltevés szerint Chignolóból, egy lombardiai városból ered."[44] Minthogy az első és a harmadik feltevés kissé erőszakoltnak hangzik, bátran megmaradhatunk itt is az élő komikus utáni elnevezés mellett.

Olaszországhoz hasonlóan Franciaországban is megvan a különböző vidékeknek vagy városoknak a maguk külön bábjátéka. Lyonban Guignolón kívül a cilinderes Gnaffron is szerepel, Párizsban Guillaume a kedvenc bábalak, de nagyon szerették a 16 gyermekes francia polgárnőnek, *Gigogne* asszonynak az alakját is. Ez a báb már 1602 óta szerepelt a kis francia színpadokon.

A spanyolok az olasz polchinella nyomán megteremtették a maguk Graciosóját, mely névhez a Don Cristóbal Pulichinella hangzatos előnevet tették.

Angliában már a régi moralitásokban is megtaláljuk a komikus szereplőt. A XV. században Old Vice (ősbűn, ős-egyenetlenség) mint az ördög megszemélyesítője és John Spendall, egy falánk személy szerepelnek a bábjátékokban. Csak 1688-ban áll be lényeges változás a bábszínházi műsorban. A szereplők névjegyzéke ugyanis új alakkal, Punch-csal bővül, mely egyesek szerint a franciáktól (polchinell), helyesebben már az olaszoktól ered, és az angol punchinellnek rövidítése. Partnere, Judy asszony ezek szerint későbbi hozzátétel lenne. Vannak azonban — és ezt igazolja egy XVIII. századbeli ballada —, akik szerint Punch és Judy két élő alak, egy létező házaspár voltak. Ha nem is olasz eredetű Punch, annyi bizonyos,

hogy a komikus hős alakja, aki egy ideig mint jóhiszemű, ledér fiú szerepelt, olasz hatásra megváltozik, és Don Juan vagy Kékszakáll lesz belőle. Azóta Punch az angol nép közkedvelt és nemzeti bolondja lett.

A német bábszínházak Kasperje vagy Kasperlje éppúgy, mint ahogy a régi „Meister Hemmerlin" elnevezése is a kobold és az ördög megjelölésére vezethető vissza [...], a svábok azonban „der schwarze Kasper"-en a betlehemi három királyok egyikét, a szerecsen Gáspárt értik.

A német színpadon a legrégibb komikus karakter Hanswurst, mely elnevezés német eredetre vall. Tulajdonképpen az angol vándorszínészek megjelenésekor kapott szerepet először mint bolondkópé, aki német nyelven és német ízlés szerint összefoglalta vagy elmagyarázta a színre hozott darabokat. Később a már német színészekkel kevert színtársulat is megtartotta e komikus alakot, vele fűszerezte a darabot, sőt főszerephez is juttatta. A komikus vidám szereplő tehát alig hiányzott egy darabból, és így lett a bábszínháznak is elmaradhatatlan bábuja. Mikor pedig *Gottsched* a nagy színpadról elűzte Hanswurstot, ez, illetőleg utóda, Kasperl, a bábszínházakban talált menedéket és szívélyes befogadtatást. Kasper vagy Kasperl a nép teremtménye, és mint ilyen, teljesen a néphez tartozik, éppúgy, mint a franciák Guignolja és az angolok Punch-ja. Nem is kell ehhez egyéb bizonyíték, mint az a tény, hogy ahol ez a komikus szereplő megjelenik, mindenütt az ő falujának vagy városának a nyelvjárásában beszél.

Más a helyzet hazánkban. *Tolnai* Vilmos a következőket írja egyik cikkében: „Valamint a paprika, úgy a bábjáteknak is róla elnevezett bohó személye sem régi keletű minálunk. Sem régibb irodalmunkban, sem a karácsonyi és húsvéti játékok személyei közt nem találjuk meg az együgyűségnek s egyszersmind a furfangnak ezt a furcsa megtestesítését. A Nyugat az ő szülőhazája és otthona, onnan került mihozzánk."[45] Időpontul a XIX. századot említi a szerző. Megállapítását *Kropf*[46] Lajos és *Gálos*[47] Rezső igyekszenek megcáfolni, amennyiben kimutatják, hogy Magyarországon a bábjátékok vásárok alkalmával már a XVII. században vagy még előbb is ismertek voltak. Ez azonban egyáltalán nem áll ellentétben Tolnai állításával, aki csak a Paprika Jancsi újabb keletű elnevezéséről beszél. Tény az, hogy a Vitéz László és a Paprika Jancsi elnevezések újabb keletűek, és a német komikus hősöket, melyek hazánkban is sokat szerepeltek, kereszteltük át és tettük ily módon magyarrá. Tolnai Kemény Zsigmondra hivatkozik, aki még Hanswurstnak mondja a vidám legényt. De tán a legegyszerűbb bizonyíték erre, ha megnézzük a budapesti Népligetben a *Glasenapp* Henrikné által előadott *Faust-bábjátékot*, melyet a német bábjáté-

kokból tanulhatott meg Glasenappné valamelyik őse. Azt fogjuk tapasztalni, hogy a darab megőrizte régi jellegét és meséjét, de a bábjátékos ezt már magyar nyelven és Kasperl helyett Vitéz Lászlóval adja elő. Hasonló bizonyítékkal szolgál a városligeti *Hincz* Károly bábjátékos is, aki — saját állítása szerint — 1895-ben látott egy Hanswurst-darabot a bécsi Práterben. Akkor jutott először eszébe, hogy kedve lenne ilyennel nálunk is próbálkozni. Budapesten már kb. 1898 óta szerepelteti Vitéz Lászlót, mégpedig kizárólag gyerekek szórakoztatására. Felnőttek számára a zsinóros marionettekkel játszik. Már ebből is kitűnik, hogy Vitéz László csak kézre húzható zsákbábu volt. Ezt eddig még nem említettük. Kézre húzható bábuk voltak a francia Giugnol és az angol Punch is, de a német Kasperl már marionett is lehetett. Faustot, ahol Kasperlnek fő szerepe van, igen gyakran marionett darabként adták elő a bábjátékosok.

SZOKOLAY BÉLA

A magyar népi bábjátszás

(Betlehemes bábtáncoltatók és mutatványos bábjátékosok)

A magyar néphez a bábjáték több ezer éves művészete két úton jutott el. Az egyiknek építője, majd gondozója az egyház volt, s ezen az úton jártak népünk betlehemes bábtáncoltatói. A másik utat a német és cseh-morva vándorbábjátékosok törték.

Az *egyház révén* hozzánk került népi bábjátszás a középkori templomi misedráma leszármazottja. *Solymossy* Sándor szerint (*Bábjáték a népmisztériumok és a dráma történetében.* Bp. 1884.) a magyar népi betlehemes játékok „egy közös alapdarabra vezethetők vissza, mely darab minden nehézség nélkül rekonstruálható. Ez az eredeti játék hajszálnyira összevág a XIV. századból fennmaradt latin misztériumokkal, mindenben a templomi hagyományt követi, csak egy jelenetével vagyunk megakadva: a pásztortánccal. A középkori misztériumok ezt nem ismerik." Nem tartozik szervesen a játékhoz, de annyira általános az elterjedése, hogy fel kell tennünk egy közös ősi forrást. „A magyar játékokat jellemző jelenet a régi egyházi misztériumnak marionettes részéből került hozzánk és pedig még bábjáték formájában..." Néhány feldolgozott bábtáncoltató betlehemes játékunkban valóban a bábok is járják a pásztortáncot, nemcsak az élő alakoskodók.

A bábjáték használata a középkori templomokban általános volt. Eredetét egy Jeruzsálemben lévő sziklakápolnában felállított betlehemes bábszínpadon előadott misztériumjátékra vezetik vissza, amely 300 táján vált általánosan ismertté. Valószínűnek látszik, hogy az ismert antik pogány bábjátszás gazdagsága és színessége vezette rá ez egyházat annak felismerésére, hogy a bábut igen jól felhasználhatja a maga céljaira. Az élő szereplők erre kevésbé alkalmasak. Még a művészetével szemben legalázatosabban érző színészben, alakoskodóban is valamelyes hívságos érzés. A bábu személytelen, s éppen ez az a vonás, amely az egész középkor művészeté-

nek jellemző sajátja. Az egyház az élő színészetet nem kedvelte. Eleinte üldözte, de még a kései középkorban s azután is igyekezett minél szorosabb korlátok közé szorítani. A bábjátékot s annak világi ágát már nem rendszabályozta ilyen erővel.

A betlehemes játékokat előbb a templomokban, majd a templomok körül lévő cinteremben (temetőkertben) játszották. Solymossy Sándor szerint a kevés templomú vidéken, nálunk és tőlünk északra, a plébániák és monostorok rendszeresen küldtek ki betlehemes csoportokat, hogy azok a távoli tanyák, falvak hívőihez is elvigyék az ünnepek áhitatát. Amikor azonban világi kézen a játékok egyre több profán elemmel telítődtek, „nyakukba zúdultak a zsinati határozatok, tiltó rendelkezések", amelyeket ugyan nem valami lobogó buzgalommal hajtottak végre, mégis a bábjáték lassanként kiszorult a templomból s még a környékéről is. Népi játékká vált, de egyházi származását szövegeiben, dallamában és külsőségeiben megőrizte (templom alakú szekrény, ministráns-ruhás angyalok, a dékán stb.). Ugyanakkor a korábbi és feltehetőleg ősibb regölés rekvizitumaival (láncosbot, dob, áldás-kívánás) és szokásával gazdagodott. A betlehemezés és a regölés egyaránt a téli napforduló (dec. 21.) ünnepéhez, tehát az új esztendőhöz kapcsolódott. Évszázadokon át együtt futott a két szokás, mindkettőnek maradtak fenn nyomai az ország nyugati, dunántúli és keleti (Székelyföld és a Felső-tisza) vidékén. Megvolt az Alföldön és Felvidéken is.[1]

A betlehemes bábtáncoltatók játéka az egész történet alatt néma, pantomim jellegű. (Egyébként is a dialogizálás a bábjátékban általában csak a reneszánsszal kezdődik.) A betlehemes játékoknak még „praeco"-ja, bemondója sincs. Az élő betlehemesek éneke szolgál kíséretül a játékhoz. Kivétel ez alól a felső-tiszai vidékek betlehemes bábtáncoltatása, melyben — valószínűleg a cseh-morva vándorbábjátékosok későbbi hatására — párbeszédes játék is van. (L. Barta Károly: *Szatmárcsekei bábtáncoltató betlehem.* = Etnogr. 1933. 117—130. old.) Itt ilyen dialógusokat hallhatunk:

„HERÓDES Én vagyok Heródes, a zsidók királya, nálamnál nagyobb urat nem ismérök, még a haláltul se félek!
(Ezt vékony sipító hangon mondja.)

HALÁL *(balról jön be, az ellenkező oldalról, és ugyanúgy mondja):* Ó, Heródes, Heródes, a zsidók királya, mongy le te ma minden birodalmadru és kereskedésedrü, mert te már az enyém vagy!"

(A halál és a Heródes báb összevész — a bábtáncoltató összeveri őket — végül a halál leüti Heródes fejét. A halál az ördöggel is összeverekszik.)

„HALÁL *(az ördöghöz)* Gyere, gyere, neked is felborzolom a szakállad!"

De a verekedésük eldöntetlen. Mindketten kimennek. Rövid ének után Kismiklós — ez a dunántúli játékokban a dékán, vagyis a hajdani egyházfi, sekrestyés alakjából származik — bejön, s a közönség felé hajlongva mondja: „Kismiklósnak gyertyáravalót! Kismiklósnak gyertyáravalót!" Eközben tréfás, kéregető ének hangzik.

A betlehemes játék botbábui egy egészen különleges, primitív bábjátszás eszközei. Maga a szekrény barlang vagy templom alakú építmény, amelynek hátterében helyezik el a jászoljelenetet, a barmok, a szamár és a juhok között. Ezek a mozdulatlan alakok. A játszó bábuk ezek előtt, a szín elején mozognak úgy, hogy botjukat a padló síkjába vágott keskeny nyíláson át alul fogja a játékos. A kivágás félköríves, s csak egyfajta mozgást tesz lehetővé a bábu számára. Talán ez az erős korlát is egyik oka annak, hogy ez a bábjátszás megmaradt a betlehemi játékok kizárólagos tulajdona, s a nép nem is gondolt arra, hogy segítségével más játékok előadását is megkísérelje.

Miként a botbábu a maga különleges szekrényéjével a karácsonyi misztérium külön játékfajtájává lett, úgy vált egy marionett játékfajta a nagypénteki passió és a húsvéti feltámadás ünnepségének különleges játékává. Ez a játék inkább a Felvidék városaiban terjedt el. Határozott és aránylag tiszta nyomait Lőcsén és Garamszentbenedeken találták meg. Mindkét helyen kb. fél-háromnegyed életnagyságú Krisztus-szobrot fedeztek fel, amelynek csuklókon mozgatható karjai, tagjai mutatják, hogy játék céljára készült. Külön bábuval játszották *(Divald* Kornél szerint) a mennybemenetelt úgy, hogy a lebegő bábut a templommennyezet kárpitjai mögé zsineggel felhúzták. (L.: dr. Haiczl Kálmán: *A garamszentbenedeki apátság.* Bp. 1913.; Divald Kornél: *Magyarország csúcsíveskori szárnyasoltárai.* II. sorozat.)

Ezek a szobrok vagy bábuk valóságos műremekek. A lőcsei városháza épületében befalazva talált szoborbábukat a műtörténészek Stoss Vit vagy iskolája műveinek tartják. Maga a játék, éppúgy, mint a betlehemi bábtáncoltatás, általában már a múlt abbahagyott szokása. (Újabban a Népművészeti Intézet erőfeszítéseket tesz a betlehemes bábtáncoltatás hagyo-

mányainak megmentésére. Így Tiszacsécsén, Tyukodon, Balatonberényben és Osztopánban filmre is felvették a felelevenített játékot.)

A vázlatosan ismertetett régi magyar egyházi bábjátszás mellett egészen új, alig 100—120 éves a világi, ún. mutatványos, vásári bábjátszás. Ezt, hiteles adatok szerint, német és cseh-morva bábjátékosok hozták hazánkba. A ma is élő, működő legjobb népi bábjátékosaink, a *Hársfai—Hincz* és a *Kemény*-család olyan idegen származású bábos dinasztiák, amelyeknek a magyar népi, vásári bábjátszás megteremtése körül is úttörő érdemeik vannak. A régi vándormutatványosok között a bábjátékos nyomok felkutatása igen nehéz feladat. Hosszú, szívós munkát igényel, s nem is ígér különös eredményt. A Hincz-család vándorkönyve, amely a Nemzeti Múzeum kézirattárában van, az ország legtávolabbi városainak, községeinek engedélyszövegében is olyan megjelöléseket ad az ős Hincz Adolf valóságos foglalkozásáról és művészetéről — ha ugyan egyáltalában ad közelebbi meghatározást —, hogy csak alapos vizsgálat és rendszerezés derítheti fel, hogy például mikor kezdett Hincz Adolf és családja bábjátszással foglalkozni, s hogy milyen is volt az a bábjátszás. Kézi bábu volt-e vagy zsinóros bábu?

Az első bejegyzés így szól:
„Szent Tamás M városban [mezővárosban] tartott télelő hó 15-én [december 15] 841 [1841] és megengedett háromnapi tartózkodást. Printz Károly [aláírás]". A szövegbeli „tartott" valószínűleg vásárra vonatkozik.

A következő bejegyzések között már foglalkozás-megjelölések is előfordulnak: „játszhatik", „mutatványának előadását megengedtem" (1842. IX. 18.), „Hyencz Adolfnak képek mutogatása Szt. András m városában két napig engedélyeződött" (1842. XII. 12.). „Sátoralja Újhelyi Sarlós Vásárba a fent kitett gymnasztikusoknak megengedtetik a játszás (1843)." A szabadkai 1843. XI. 19-én kelt engedély „hangyász és gymnasztikus"-nak mondja (zenész és tornász). A későbbi bejegyzések a „művész", „bűvész", „színész" megjelölést használják.

Az első bejegyzés, amely a bábjátékot megemlíti, 1849-ben kelt Varjason. A német nyelvű bejegyzés lefordítva így szól: „E könyv tulajdonosa, Heincz (Hincz) Adolf essag . .i művész marionett színházával három napig itt tartózkodott, s ez alatt az idő alatt jól viselte magát. Varjas, 1849. március 29-én. Koronásy jegyző."

Más bejegyzésekből megállapítható, hogy valamilyen hangszeren játszottak és énekeltek is, és „nyomtatásokat", „példányokat" árusítottak. Más bejegyzés „színmutatásról" szól (Dugaszella, 1845. XII. 22.).

A *Marionett Theater* — ez a megjelölés többször is előfordul — még korántsem dönti el a műfaj kérdését. Hivatalos írásokban, néprajzi irodalomban, sőt néha a báb-szakirodalomban is „marionett" névvel jelölik meg a nyilvánvalóan kézi, bot- vagy árnybábukat is. „Máriácska" néven emlegetik a legkülönbözőbb fajtájú bábjátékokat. De Hinczék esetében a kérdést a család eleven hagyományai mellett az is eldönti, hogy nyilvánvaló üzleti és talán családi kapcsolatai is voltak Hinczéknek a híres *Dubszky* bábjátékos családdal, amely morvaországi székhelyéről igen gyakran látogatott el Magyarországra, s itt szinte második hazára lelt. A Dubszky-család pedig marionettista, vérbeli zsinóros-bábjátékos család volt. De az ebben az időben az országot járó mutatványos bábjátékosokról nem is tudunk sokkal többet, mint azt, hogy idegen nyelven játszottak és marionettisták voltak. Gvadányi *Peleskei nótáriusa* is említi, hogy Csengerben látott egy németet, aki dróton rángatott bábukkal játszott. Az irodalomban igen gyakoriak a hasonlatok, amelyek a marionettre utalnak. A köznyelvben is él egy bábos hasonlat: úgy mozog, mintha dróton rángatnák.

Az országban, különösen a német és szlovák nyelvterületen, már a XVII. század óta jártak német és cseh-morva bábjátékosok, akik közül Hilverding József, Passer Ferenc, Bienfait Albert, Slöger, Jungkuncz, Raab, Glasenapp, Hincz és Korngut neve maradt fenn. (L.: Hlaváts Elinor: *Német bábjátékosaink*. Bp. 1940.; Vámossy Klára: *Hazai bábjáték*. Bp. 1941.). Ezek közül a három utóbb említett család elmagyarosodott, magyar nyelven kezdett játszani, s ezzel a magyar vásári (mutatványos) népi bábjátszás megalapítójává vált. Ebben a vonatkozásban úttörő érdemei vannak a Hincz-családnak. Az 1840-es évek legelején kezd szerepelni. A varjasi idézett bejegyzés szerint 1849-ben kezdtek el bábjátékkal is foglalkozni. Vándorkönyvükben levő utolsó bejegyzés szerint (1895. november 17-ről Kistétényből) a század utolsó évtizedének közepéig járták az országot. Utána a Városligetben telepedtek meg. Hogy mikor kezdtek el magyarul játszani, nehéz volna pontosan megállapítani. Az abszolutizmus évei alatt inkább a német- és délszlávlakta vidékeken játszottak. Nyilván német játéknyelvük miatt kerülték el a magyar vidékeket, ahol akkoriban a német szó bizony nem volt valami népszerű.

Hlaváts Elinor azt mondja, hogy Glasenapp Henrikné ismert népligeti bábjátékos már magyarul adta elő a Faust-játékot, s ebben Kasperl helyett már *Vitéz Lászlót* szerepeltette. Hincz Károly azt állítja, hogy 1905-ben a bécsi Praterben látott Hanswurst-darab adta neki az ötletet Vitéz László alakjának felléptetésére. Budapesten — mondja Hlaváts — már 1898 óta ismerték műkedvelő játékosok Vitéz Lászlót. Hincz csak 1909 óta szere-

pelteti. Lehet, hogy Vitéz László alakja már korábban is élt, de hiteles adatunk csak a múlt század végéről van felőle.

Egy 1890-ből kelt fővárosi határozat Hinczéknek a Városligetben létesítendő kő-bábszínházra engedélyt és területet ad bérbe, „figyelemmel azon körülményre, hogy folyamodó magyar nyelvű bábszínháza eddig is keresett szórakozóhelyét képezi a gyermekvilágnak . . ." Ennek alapján feltehető, hogy a Hincz-család Gusztávval, Adolf fiával magyarosodott el. Gusztáv 1892-ben halt meg. Fia, Károly (1885—1952), a bábos dinasztia harmadik tagja már magyar anyanyelvűnek mondja magát — bár játékában éppúgy, mint Kemény Henrik, ő is svábos kiejtést használt. Fiai: Lehel és Rezső szintén elismert bábjátékosok.

Mindebből megállapítható, hogy a magyar bábjátszás népi vásári ágazata a német bábjátszásból akkor keletkezett, amikor — a kiegyezést követő évtizedben — a magyar művelődés új lendületet kapott, amikor Budapest szinte egy csapásra elmagyarosodott. A bábjátszás ilyen elmagyarosodásának folyamatában a Faust-játéknak s a marionettnek jóval kisebb a szerepe, mint a kézi bábunak. Hogy a bábműfajok közül éppen a kézi bábu vált népszerűbbé nálunk, annak a mi népünk vérmérsékletében kell az okát keresnünk. Humora és legkivált a dinamikája, temperamentumos, szenvedélyes cselekvése közelebb áll a mi népünk sajátságaihoz, mint a marionett bábu kimért, bizonytalan mozgása, kontemplatív cselekvése. A kézi bábu a népi vaskos humornak, naiv tréfáknak is megfelelőbb kifejezője, mint bármely más bábfajta.

A Hincz-család ugyanazon műsorban marionett bábukkal és kézi bábukkal is játszott. (Id. Kemény Henrik is egyszerre játszott marionett és kézibáb-darabokat.) A Hincz-családnak a Nemzeti Múzeum kézirattárában levő kéziratai között a következő, talán még a múlt században játszott darabokat találjuk:

Donjuán, 4 felvonásos német nyelvű;
Ter politise pauer (csonka);
Die türkische Gefangenschaft, oder Sultan Murads Tod, 3 felvonásban. (Ez a cím idegen kéz bejegyzése. Való és eredeti címét nem ismerjük);
Kasperle als Kaufmann, 3 felv. (Ez sem eredeti cím);
Faust-játék 4 felv.;
Donjuan (változat, csonka);

Egy ugyancsak csonka játék, melyben Kasper, Basa, Kenig (Kőnig) szerepel;
Kasperl als Kaufmann (csonka).

Magyar szövegű csak egy töredékes verses dráma, feltehetőleg *Lohengrin* című. Szereplői Elza, Ortrut, Lohengrin (valószínűleg marionett játék). A szövegek olvasása rendkívül nehéz, mert leírója a német szöveget magyar ortográfiával vetette papírra, kezdetleges írással és svábos, néhol bécsi kiejtéssel. Ahogy a szövegeken nem mint irodalmi búvárkodó, hanem mint bábjátékos átrágtam magam, kétségtelennek látom a darabok ritmusából, jellegéből, hogy a *Donjuán* és a *Faust,* továbbá a töredékes verses, magyar nyelvű *Lohengrin* marionett játékok voltak. A többiről is az a meggyőződésem, hogy inkább zsinóros játékra készült. Lassú ütemük, aránylag hosszú monológjaik és a heves akciók hiánya (verekedés alig fordul elő bennük), nem azok a tulajdonságok, amelyek a vásári zsákbábjátékot általában jellemzik.

Hincz Károly műsora elődeihez képest lényegesen változott. Különböző mesefeldolgozásokat játszott marionettel (*Csipkerózsika, Piroska és a farkas* stb.), *Vitéz László-darabokat* főleg kesztyűs bábokkal, amelyekben az ismert népi hős különböző, inkább túlvilági hatalmakkal harcolt, verekedett. Bábuinak fejét — özvegyének közlése szerint — faszobrásszal faragtatta, a testet, szerkezetet maga készítette. Megtörtént az is, hogy Bécsben járván egy megszűnt bábszínház raktárából mintegy harminc bábut megvásárolt. Valószínű, ekkor került hozzá az a tiroli táncospár, amelyet Hlaváts könyvében közöl és talán az a széthulló tagú bábu is, amelynek képét szintén bemutatja. A *Faust*ban szereplő „Kasper" bábu eredeti Hincz-bábu, s a család közlése szerint legalább 130 éves.

Hincz Károllyal egyidőben működött *id. Kemény* Henrik. Ő is vegyes, kézi bábu és marionett műsort játszott ligeti színházában. Bábuit maga faragta és készítette. Marionettjei közül emlékszem egy igen mulatságos táncoló kacsára, amely ma úgy tűnik, mintha kissé a Disney-filmek hatása alatt készült volna, pedig az idősebb Henrik jóval az első világháború előtt készítette. A kínai táncos is sok sikert ért bábu. Ezekkel az ifjabb Henrik is játszik. Több szép bábu között emlékszem még egy autós marionettre is, amelynek valóban ördöngősen egyszerű és mégis sokat tudó szerkezetére a különben végtelenül szerény idősebb Henrik is büszke volt. Akkoriban — a húszas-harmincas években — végignéztem és tanulmányoztam az összes mutatványos bábjátékosok játékát és működését. Az idősebb Kemény Henriket kimagaslóan a legjobb játékosnak tartottam. Igazi művészetet

nyújtott. Hincz Károly is kitűnő bábjátékos volt, de Kemény játékában több tűz, több hit és naiv belefeledkezés volt. Hincz kissé hűvösen, józanul, kiszámítottabb hatásokkal játszott. Kemény teljesen átadta magát a játéknak, átélte, hitte azt, amit játszott, s ezzel a közönségben is hitet tudott kelteni. Az ifjabb Henrik játékát ugyanezek a vonások teszik értékessé és egyedülállóvá.

Az említett úttörő bábosokon kívül még jó néhány vásári bábjátékosról tudunk: *Höfer* Raymund, *Jungkuncz* János és leánya, *Glasenapp* Henrikné, *Holländär* Gyula, *Pintér* Sándor, aki Kemény Henrik segédje volt, majd önállósította magát — kiváló képviselői voltak ennek a műfajnak. Néhányan a bábjátékos népi művészek közül ma is működnek, járják az országot, és szórakozást, az élet örömét viszik a távoli falvak, tanyák gyermekeinek. (Így a monori *Dögler* Gyula és a gyomai *Molnár* Erzsébet, akinek az apja is kitűnő bábos volt, ma is rendszeresen tart előadást.)

A népi bábjátszás története — még így vázlatosan is — hiányos volna, ha megfeledkeznénk arról a másik bábjáték hősről, amelyet a közvélemény szintén népi hősnek tart. Az 1903—1904. évben a Magyar Nyelvőrben és az Ethnográfiában *Tolnai* Vilmos cikke és többek hozzászólása tisztázta *Paprika Jancsi* származásának kérdését. A jelek szerint Pozsonyban született az abszolutizmus korában, abban a légkörben, amikor az osztrák kormány képmutogatókat, „Bänkelsängereket" bérelt fel arra, hogy Kossuth személyét és eszméit népszerűtlenítsék a magyarok között. Paprika Jancsi inkább a „magyar" alakjának kigúnyolására, mint népi hősnek született. Az elmagyarosodott vásári vándorbábjátékosoknál sehol sem találkoznak vele, s már ez is gyanússá teszi alakját. „Paprika Jancsi-színház" mint a bábszínház megjelölése nyilván akkor keletkezett és terjedt el, amikor az abszolutizmus alatt német és cseh-morva bábjátékosok kormánytámogatással szították a nemzeti ellentéteket. Talán ez is egyik oka annak, hogy ebben az elnevezésben annyi lenézés, szinte megvetés lappang.

Mindemellett persze lehet, hogy Paprika Jancsi neve a Jean Potage, Jack Pudding, Pickelhering, Hanswurst, Kapusztnik-sorozat folytatása és magyar változata. A bábjátékok népi hősei egy népnél sem voltak széltében-hosszában elismert egyeduralkodók. Az olaszoknál s később a franciáknál, németeknél is voltak olyan bábjátékhősök, „akik" egészen szűk területen, egy-egy városban, vidéken uralkodtak. (A mi bábjáték-mozgalmunkban is — úgy gondolom — a „központi hős" alakjának problémájánál sem lehet cél olyan típus kialakítása, amely országos népszerűségre tart számot. A helyi hősök sokkal tipikusabbak, jellemzőbbek s így életteljesebbek le-

hetnek. Amilyen volt Lafleur Amiens-ben, Jacques Lille-ben, Guignol Lyonban, Hännesche Kölnben stb., akik mint tréfás bírálók, nevető nevettetők, kedélyes bökdösődők a maguk városában páratlan népszerűségre emelkedtek. Ez a mulattató javító és nevelő szándék a bábjáték különös sajátja és legszebb művészi feladata.)

Ez a rövid vázlat megközelítőleg sem ad a népi bábjátszás történelmének minden kérdésére választ. A célja sem lehetett az, hogy az adott keretek között ilyesmire vállalkozzék. Csak arra törekedett, hogy nagyjából átfogó képet adjon ennek a népművészetnek a múltjáról. A részletes megírás, feldolgozás későbbi feladat. Azok a kiválóságok, akik eddig a bábjátszás történetével foglalkoztak, kiváló tudományos, kutatómunkát végeztek, de nem voltak bábjátékosok, s így sokszor éppen a döntő szakmai kérdésekben s az értékelésben tévedtek. Másfelől munkájuk megírásánál olyan társadalmi és esztétikai előítéletek irányították őket, amelyek miatt a népművészeti megnyilatkozásaival szemben többé-kevésbé értetlenül állottak. A mi művészeti mozgalmunk társadalmi és művészeti-esztétikai céljai érdekében igen fontos feladat az, hogy kijelöljük az igazi helyét bábos hagyományainknak. Reméljük, hogy a jövő év folyamán egy, a magyar bábjáték történetéről szóló kiadvány keretében erre is sor kerül.

N

K
te
to

M
ri
z
h
p

A
m
F
h
d
k

A
s
v
n
h
á
n
l
b

A
k

NÉMETH ANTAL

Művészi bábjáték-törekvések hazánkban

Kétségtelen, hogy a bábjáték elsősorban — *népművészet.* Mint ilyen, élete folyamatos egységet mutat, és ugyanakkor jellege hagyományosan változatlan.

Megváltozik a helyzet, ha a népi bábművészet varázsának hatása alá került tudatos alkotó fordul a bábjáték felé. Akár irodalmi ember, akár képzőművész az illető, amikor saját művészi mondanivalóinak tolmácsolására használja a bábot, szükségszerűen átalakítja a maga és kora szellemi képére és hasonlatosságára.

A bábjáték európai történelme gazdag ilyen művésztörekvésekben, de e művészi törekvések történelme sehol sem töretlen. Krónikájuk aránylag Franciaországban a legfolyamatosabb, Olaszországban már időről időre hiányokat mutat, Németországban és Ausztriában körülbelül egy évszázada, Csehországban és a Szovjetunióban pedig néhány évtizede látszik zökkenésmentesnek a fejlődés a *művészi bábjáték-törekvések* területén.

A művészi bábjáték-kezdeményezéseket általában a nagyobb kifejezésskálára, az árnyaltabb, színesebb megjelenítésre törekvés, így a *technikai* vagy *műfaji* változatosság jellemzi. Az alkotó művész hajlamai, leleményei, képzeletének sajátos iránya és jellege szerint válogat a népművészeti hagyományokból és nyúl a zsákbábuhoz, a zsinóros (marionett) bábuhoz, árnyjátékhoz, botbábuhoz, pálcás bábuhoz, vagy keres új lehetőségeket, mint pl. Henri *Signoret,* aki alulról mozgatott zsinóros bábukkal, ún. billentyűs marionettekkel vagy a kiváló szovjet művész, *Obrazcov,* aki bebújós bábukkal és mimikus fejű mellbábukkal játszik.

A művészi bábjáték-törekvések Európa-szerte a polgári társadalom keletkezésével és erősödésével kezdődnek. A polgári közönség is igényli a báb-

játék művészetét, de gazdasági és kulturális helyzetének megfelelően többet vár, színesebb, változatosabb élményt követel tőle. A bábjáték is, mint a többi művészet, a nép művészetéből fejlődött ki. Az európai kultúra történetében ez a fejlődés nem egészen világosan szembeötlő, minthogy az ősi mediterrán kultúrák végtelenül gazdag hagyománykincsei sűrű rárakódással el-elfedik az alapokat. De tudjuk, hogy az olasz reneszánszig népművészetként élő bábjátszásból olyan mesterek nőttek ki, mint Frederigo *Commandini da Urbino* (meghalt 1575), Giovanni *Torriani, Cremona* és tudjuk, hogy *Leonardo da Vincit* is foglalkoztatta a bábjátszás. A nyugati országokban a művészi és nép bábjátszás fejlődése nem szigetelődött el egymástól. Franciaországban *Lesage, Piron,* majd *Favart* és *Pantin,* a lyoni *Mourguet* vagy Franz *Pocci, Papa Schmid* stb. művészek voltak a szó polgári értelmében, de amit alkottak, az a nép, a városi tömeg művészete volt. Egyéni alkotásaikkal a nép szórakozását, érzelmi és értelmi világának gazdagítását szolgálták.

A török és német háborúk, szabadságharcok küzdelmeiben élő Magyarországon a polgári társadalom kialakulása később, csak a XIX. század folyamán indult meg. Azok a művészek, akik a bábjátszásban egyéni művészi élményeik kifejezésének eszközét és anyagát megtalálták, külföldi példákon buzdultak fel, s legfennebb tudatos művészi program szerint keresték a nép, a parasztság művészetével a kapcsolatot. Attól viszont — mint láttuk — nagyon sokáig idegen volt a bábjáték műfaja. Nyilván ez is az oka, hogy nálunk a bábjátéknak magasabb művészi színvonalon való művelése — mely sajnos, csak néhány író, képzőművész, bábos egyéni tevékenységével áll összefüggésben — csak nagyon töredezett képet mutat. Nem volt mögöttük olyan társadalmi erő, közönségigény, amely egységbe fűzte volna próbálkozásaikat. Egyéni utakon jártak, egymás mellett dolgoztak, sokszor anélkül, hogy tudtak volna egymás eredményeiről. A történeti fejlődés vonalát szinte lehetetlen meghúzni közöttük; csak regisztrálni lehet a területileg és időbelileg is elszórt magános kezdeményezéseiket.

Jelentőségük azonban így is igen nagy. Először is úttörő munkájukkal megteremtették az alapot a magyar bábkultúra számára: megismertették a közönséggel a bábjáték különös műfaját, és bebizonyították, hogy ebből a lenézett, csak gyermek-szórakoztatásnak tekintett „ligeti komédiázásból" magas színvonalú művészetet is lehet kifejleszteni. Megteremtették a lehetőségét annak, hogy később kedvezőbb körülmények között a bábjáték is elfoglalja helyét a hivatásos művészek által művelt és elismert művészeti ágak között, sőt, hogy a bábjáték tömegek által is gyakorlott művészeti tevékenységgé váljék.

Négy évtized művészeinek bábjátékos kezdeményezéseiről, sikeres vagy sikertelen, de mindenképpen tanulságos próbálkozásairól, művészi színvonalú bábjáték-törekvéseiről szólunk a következő két fejezetben. Célunk nem az összefoglaló értékelés, a végső következtetés levonása. Inkább a ma bábművészei számára kívánunk hasznos tanulságokat nyújtani a sokrétű kezdeményezések felvázolásával.

E krónika nem lenne teljes, ha nem előzné meg egy kurta megemlékezés a hazai legelső művészi bábjáték-előadásokról, amelyeknek sem nyelve, sem szelleme nem volt ugyan magyar, hiszen közreműködői mind idegenek voltak, de ezek az előadások Magyarországon arattak európai hírű sikereket, megelőzve és felülmúlva e téren számos nagy nemzet ilyen irányú törekvéseit.

I.

Bábszínház az Esterházy-kastélyban

A játékos bábu mindig hatással volt egyes írókra, művészekre, akiket alkati adottságok következtében elbűvölt e különös művészet hasonlíthatatlan varázsa. De a széles társadalom sohasem tanúsított olyan megértést a bábjáték iránt, mint a XVIII. században.

„Ennek a kornak [rokokó] ... levegőjében kelnek igazán életre a bábok — írja *Gesztesi* Gyula[1]. — ... Az emberek hihetetlen komolysággal kezdenek bíbelődni apró csecsebecsével, játékszerrel. Mindenütt, ahol a természet érzékeny szívet és szép lelket formált, Európa-szerte megjelennek a kandallók párkányán a kartonból kivágott *patin*ek és *hampelmann*ok. Nincs tűzhely, amelynek díszéül ne mozgatnák ezek a testetlen lények cérnával összefűzött karjaikat és combjukat. Az asszonyszobák titkos homályában a gyengéd ujjak kemény papirosokat vágnak ki, szoknyás és plundrás alakokat rajzolnak, színeznek. Kedves lánykák ezt kívánják, bókoló lovagok ezt nyújtják ajándékul ...

Még mindenütt hajlonganak, lépkednek, tesznek-vesznek, tornásznak, fűrészelnek, pörölnek, fúrnak-faragnak, udvarolnak, az élet egész külső megnyilvánulásában tetszelegnek ezek a testetlen figurák, s már újabb vendég kopogtat a szalonok csipke-bodros ajtaján. A mozgó árnyékképeket, az ombres chinoises játékát is dédelgetve fogadják, s ezek az ide-oda libegő sziluett-képek, a hajlékony finom vonalak, amelyeknek gyöngéd költészete

az udvart is meghódította, még jobban megerősítették a bábjáték marionettjeinek állandó hatását. Ezek a bábuk elválaszthatatlanul hozzánőttek ehhez a légkörhöz, amelynek embereit egész életükön végigkísérik kora gyermekségüktől kezdve. Esterházy hercegnek főúri vendégei életük legkedvesebb élményei közé sorozták azokat a kismartoni pompás kastélyban rendezett bábszínház-előadásokat, egész kisoperákat, amelyeknek zenéjét maga Haydn szerzette."

Az első világháború előtt egy esztendővel jelent meg ez a lelkes bábesztétikai cikk, amely már a XX. századi *magyar* művészi bábjáték-törekvések egyik fecskéje volt. Az említett magyarországi vonatkozás — nevezetesen az „eszterházi vigasságok" és azok bábtörténeti vonatkozásai — a nyugati szakirodalomban gyakran emlegetett tény.

Haydn 28 éves fiatal bécsi muzsikus volt, amikor Morzin gróf házi zenekarának feloszlása után mint másodkarmester-helyettes 1761-ben Esterházy Pál Antal herceg kismartoni zenekara élére került. Egy év múlva meghalt Pál Antal herceg, és akkor testvére, Miklós vette át a hatalmas vagyont, aki 28 éves keresztül volt gazdája a világhírű komponistának. Haydn tehát egy esztendő híján három évtizedet élt Magyarországon, a kismartoni és eszterházi kastélyokban, és 58 éves volt, amikor Miklós herceg halála után búcsút vett Magyarországtól.

Az Esterházy-kastélyban a fényűző főúr rendszeres operaelőadásokat tartatott. Állandó operatársulat játszott a kastély európai színvonalú színpadán. A nagy színpad mellett marionett színháza is volt a zenebarát hercegnek. A nézőteret barokk ízlés szerint barlangszerűen képezték ki, és kagylókkal, csigákkal díszítették. Az eszterházi marionett színháznak olasz díszlettervezője és festője volt, egy bizonyos Travaglia mester. Lelke *Pauersbach dramaturg,* igazi bábszínházi ezermester, aki 20 évet dolgozott a kis színház technikai tökéletesítésén.

Egy korabeli ismertetés[2] így emlékezik meg az eszterházi bábszínházról: „Annakutána van az úgynevezett Marionetten Theater a' kertben, mellynek épülete valamint költséges vala, úgy jeles és gyönyörű is a' benne lévő ékesítések és rajzok, oly mesterséggel intéztettek Pauersbach feltalálója által, hogy hirtelenséggel harminchatszor változtathatik, s' jelesebb és tökéletesebb vala, mint Parisban a híres Nikolaié. A játékdaraboknak által változtatásait többnyire maga Pauersbach szerzette, a muzsikát pedig hozzá Hajden [sic!] alkalmaztatta: a nézőknek helye egy kellemetes üreg alkot-

mányt mutat, melyben a víz ugrások azonnal elkezdődtek, mihelyt az Uraságok jelen valának."

Az eszterházi bábszínház messze földön híres volt. Mária Terézia 1773-ban meglátogatta Eszterházát leányai, Mária, Anna és Miksa fia társaságában. Három napot töltött itt. Az első este operaelőadás, majd álarcosbál szórakoztatta a vendégeket, a híres „kínai táncteremben". Másnap marionett előadás volt. Amikor beléptek a regényes hangulatú bábszínház nézőterére, a fülkékben elhelyezett szökőkutak működésbe léptek, és kellemesen hűvössé tették a termet. Ez alkalommal Pfeffel *Gottlieb* 1753-ban írt darabja, a *Philemon és Baucis* került színre *Haydn* zenéjével. A darab Philemon és Baucis, az öreg mitológiai házaspár ismert történetét mondja el, akiket Jupiter és Merkur vendégszeretetük jutalmául megfiatalít.

A bábelőadás nagy hatást gyakorolt Mária Teréziára. Ennek bizonysága, hogy amikor értesült egy újabb nagyszabású bábbemutatóról, magához kérette a bábukat és a díszleteket. Külön színházat építettek ennek az egy előadásnak a kedvéért Schönbrunnban, és itt adták elő 1777. július 8-án Haydn remekművét, a *Didót*. Ugyanebből az évből még egy Haydn-bábjáték ismeretes: a *Genoveva* 4. része. A *Dido* és a *Genoveva* szövegkönyveit *Pauersbach* írta, ezek tehát kifejezetten a bábszínház részére készült kompozíciók.

A humoros természetű, szívesen gúnyolódó Haydn rendkívül szerette a bábszínházat. Neki magának is volt kismartoni házában egy kis marionett színpada, amellyel szeretett játszani. Érthető tehát, hogy örömmel komponált bábszínpadra. Munkásságának ez a része nem hogy stíluskritikailag, de filológiailag sincs teljesen feltárva. Haydn báboperái elvesztek vagy lappanganak. A *Philemon és Baucist* — amelynek csupán egy gyönyörű áriáját ismerték 1953-ig a Haydn-rajongók, Párizsban felfedezték, de feltámadása bábszínpadon még késik.

Esterházy Miklós halála után a művészek szétszéledtek, és így előzmény és következmény nélküli elszigetelt tünemény maradt ez a rendkívül magas színvonalú kísérlet.

A bábjáték magyarországi története 120 évig nem tud még csak hozzá hasonló vagy megközelítő próbálkozásról sem. A magyar a bábjátékot csak az idegen, vándormutatványosok „vásári komédiáiból" ismeri; arról, hogy magasabb rendű művészi mondanivalók tolmácsolására is alkalmas, senki sem álmodik.

II.

Az első magyar próbálkozás

A rokokó hanyatlása után, amely véget vetett a bábművészet társadalmi divatjának, a bábuk nem sokáig rejtőzködtek a vándorbábosok ládáinak mélyén és a piaci alkalmi mutatványos sátrak ismeretlen „színpadjain", mert egyes írók és művészek csakhamar felfedezték a bennük rejlő nagy kifejezési lehetőséget. Erre már a XIX. században találhatunk egyes, szórványos jeleket (gondoljunk csak George *Sand,* Lemercier *Neuville,* Henry *Signoret, Pocci* bábos tevékenységére). A művészi bábjáték igazi újjászületése azonban csak a XX. század elején következik be.

Ekkor szerte a világban, egymástól függetlenül, lelkes bábapostolok tűnnek fel akik közül csak egyet említünk: Gordon *Craig*et, a színházművészet egyik reformátorát, aki annyira hitt a marionettben, hogy erős propagandát indított meg érdekében, sőt egy időben folyóiratot is szerkesztett *Marionette* címen.

A bábművészet század eleji európai mesterei közvetve és közvetlenül befolyást gyakoroltak a magyar kezdeményezésekre is, így elsősorban Richard *Teschner* bécsi iparművész. Az „oknyomozó bábjáték-történelem" vaskos kötetére lenne szükség, hogy felderítsük azokat a finom összefüggéseket, amelyek a külföldi és a hazai művészi törekvések közt fennállnak. A hatásoknak és gondolatébresztő indításoknak egész szövedéke bontakozna így ki.

Megszállottjai támadnak a bábjáték művészetének, akik csak ebben a műformában képesek közölni művészi mondanivalóikat. Magukhoz vonják mindazokat, akik akárcsak a legkisebb hajlammal, érdeklődéssel, érzékkel is viseltetnek a bábjáték iránt, és csakhamar egyre-másra születnek kísérletek, amelyek hallatlan erővel bizonyítják a bábjátékban rejlő vitalitást.

Hazánkban századunk első évtizedében az első ilyen „megszállott" *Orbók* Loránd volt, ez a romantikus sorsú, itthon majdnem ismeretlen író, akinek életrajzával még adós irodalomtörténet-írásunk. Az ő rajongása, a bábjáték iránt érzett lelkes szeretete egész sor írót, esztétikust, képzőművészt „mételyezett meg". A rajongók közt történelmi szerep jutott a minden szép iránt őszintén lelkesedő fényképész-művész *Rónai* Dénesnek, aki nemcsak Váci utcai műtermét engedte át bábelőadások céljaira, hanem maga is beállt igazgatónak, szervezőnek és — amire legnagyobb szüksége volt a kis csoportnak — mecénásnak.

Az 1910—11-es évben volt az első „szezon". Hogy mivel nyílt meg Európa legkisebb színháza a pesti Váci utcában, nem lehet megállapítani, mert a második világháború elpusztította a fennmaradt dokumentumokat, mielőtt sor kerülhetett volna bábjáték-történeti feldolgozásukra. A kezdetről a sajtó nem ad tájékoztatást: az első előadások csendben, intim körülmények között pereghettek le. Csak amikor az írói és művészi berkekben híre terjedt az érdekes kísérletnek, támadt nagyobb visszhangja Orbók és Rónai kezdeményezésének.

A nagy érdeklődésre való tekintettel 1911 tavaszán három előadásból álló „pót-utószezont" rendezett a lelkes együttes meghívott közönség előtt. A 20—25 főből álló válogatott közönség tagjainak egy része a sajtó képviselőiből került ki, akiknek korabeli beszámolóiból némiképpen megeleveníthetők ezek a forró hangulatú, kedves, mulatságos előadások, amelyek az első tudatos törekvést jelentették irodalmi-képzőművészeti téren a magasabb színvonalú bábjáték megteremtése érdekében.

A zártkörű bábjáték-előadásokat *Bevilaqua* Béla konferálta be. Ő volt a bábjáték rendezője, és miután a műterem ajtónyílásában felállított kis színpad előtt üdvözölte a közönséget és ismertette a művészcsoport vállalkozását, visszavonult, de csengőszóra a még zárt függöny középső résén ismét megjelent — kesztyűs bábként. A kis báb a konferáló rendező hű mása, így szólt a közönséghez:

„. . . Pardon,
Egy szóra még, kedves közönség!
Illőnek tartom,
Hogy mielőtt
Komédiánkat kezdenők,
Önöket innen is köszöntsék.
Most hát e cseppnyi színpadon
Fogadják mély hódolatom (meghajlás),
Ezt kívánja már a bon-ton,
Hogy össze kellett zsugorodnom!
Szigorú házirend ez itt,
Hol minden megkisebbedik,
Hol minden bábjátékra vál csak,
Mi életünkben öröm, baj van —
S illatját nyújtjuk egész rózsafának
Egy csepp rózsaolajban . . ."

A színpadavató egyfelvonásos bábjátékot, a *Bajazzo feltámadását Rédey* Tivadar[3] írta. E szimbolikus, finom irodalmi verses bábjáték bábjait és díszleteit a kiváló grafikus, *Muhits* Sándor tervezte. A játékban az esztétika nyilvános rendes tanára vizsgáztatja Bajazzót, aki bizony semmit sem tud saját műfajának, a bábjátéknak elméleti törvényeiről. Megbukik, s a könyörtelen tanár, a műfaj törvényei szerint, halálra ítéli. Felakasztott tetemét hűséges társai koporsóba teszik sok-sok virág közé. Megható gyászinduló következik. A tanár még halálában sem kíméli Bajazzót. Felnyitja a koporsót fedelét — de Bajazzo teteme eltűnt, a koporsó telis-tele van virággal. Míg a tanár töpreng, vidáman megjelenik a feltámadt Bajazzo. A tanár dühében a halált hívja. Az meg is jelenik, de nem Bajazzót viszi el, hanem az élet szikkadt ellenségét, a pedáns tanárt.

A tavaszi „szezon" repertoárján két humoros bábjáték aratta mindig a legnagyobb sikert.

Az egyik *Amerika felfedezése* volt. Szerzője *Szekeres* Jenő újságíró. Ezt a bájos bábjátékot *Az Est* tudósítójának cikke[4] alapján rekonstruálhatjuk: „A hullámzó tengeren egy hajó ringatódzik, s a hajón a nagy Kolumbus és a legénységet jelképező matróz hevesen disputálnak, aminek oka az, hogy a legénység nem akar továbbhajózni, és megkérdi Kolumbust, hogy mik a tervei. Kolumbus azt feleli, hogy neki előre, mindig csak előre kell mennie, mégpedig azért, mert fel kell fedeznie Amerikát. A legénység tovább érdeklődik, és tudni szeretné, hogy miért is kell azt az Amerikát felfedezni. Kolumbus mélyen meghajolva megmondja ennek is az okát. A vallás- és közoktatásügyi miniszter úr azt tapasztalta, hogy a gyerekek nem tanulnak elég földrajzot, ezért megbízta őt, a híres Kolumbust, hogy fedezzen fel egy új világrészt, Amerikát, a polgári iskolai földrajzkönyvek számára. Kolumbus most ennek okáért megy előre, előre, és bár a legénységet jelképező matróz fel akar lázadni, hosszas és szerfelett izgató bonyodalmak után sikerül Amerikát felfedezni, ahol burgonya termend."

Eddig a tudósítás a tartalomról. De az előadás nem ment ilyen simán — amint azt a cikk további részében megtudjuk —, mert több rendezői balset fordult elő. (Legalábbis azon az előadáson, amelyről a lap beszámol.) Így szegény Kolumbusnak egyszer leesett a feje, s a nézők lábai elé gördült. A vérfagyasztó látványnak egy kisfiú vetett véget, aki a fejet előzékenyen felnyújtotta a „legénységnek". A legénység a fejet a törzsre helyezte, de figyelmeztette Kolumbust, hogy ezentúl jobban vigyázzon, és ne veszítse el a fejét, amit az szentül meg is ígért. Alig feledkezett meg a közönség erről a rémes esetről, amikor „hátborzongató recsegés és robaj kí-

séretében" a kulisszák leszakadtak. Kolumbus azonban erre nem jött zavarba, hanem kijelentette, hogy ezután díszlet nélküli színpadon fog játszani, úgy, ahogy Párizsban Antoine-ék teszik.

A másik szatirikus játék főhőse *Babits* Mihály volt, a Váci utcai előadások lelkes barátja, aki sűrűn megjelent az Orbók Loránd és Rónai Dénes rendezte bábos játékokon. Állítólag e kis játék keretében szájába adott „bökverseket" maga a költő írta. A műsoron szereplő „rémdráma" eredeti címe: *Babits Mihály a legsötétebb Afrikában.*

A költő „bamba bún borongva" Afrikában bolyong e bábjátékban, és bogarakat gyűjt, amelyeket a Nemzeti Múzeumnak szándékozik jó pénzen eladni, és amit ott nem vesznek meg, azokat majd beküldi a *Nyugat*nak. Az majd kiadja őket. „Azonban Afrika — mondja tovább egy tudósítás a sajnálatra méltó módon elveszett bábdarabról — nagy veszedelmeket rejt magában, minek bizonyságául megjelenik a tigris és a medve, akik ugyan emberhúsra vágynak, de egyelőre annyira jókedvűek, hogy ismert melódiákra egy menüettet majd bosztont lejtenek, aminél többet igazán nem lehet követelni egy Afrika legsötétjében nevelkedett tigristől és medvétől. Azonban a víg történetnek szomorú a folytatása, mert Babits fejét leharapja egy szörnyű nagy krokodilus, aki oly szívet tépően tud búgni, hogy az ember ereiben megfagy a vér. Ugyanitt szerepel még a hős Bertalan, kinek vitézsége határtalan és a néger Kakambó, tehát amint mindezekből kitűnik, ez a három felvonásos darab egyáltalában nem olyan egyszerű, mint ahogy az első pillanatra látszik" — vonja le a következtetést a tudósító.[5]

Az előadás programjában még Molière *Botcsinálta doktor*ának bábátirata is szerepelt, de a „szereplő hang berekedt, és gyorsan megjelent a színen Molière és sírja, az utóbbiban az előbbi megbotránkozóan forogni, peregni kezdett, és ezzel bájos, rokonszenves vasárnap délelőtti marionette(?)-mulatság véget ért. Az emberek elszéledtek, mindenki jól, derűsen, íróiasan és gyermeiken érezte magát: köszönet a megcsinálóknak érte."

Az *Orbók* Loránd és *Rónai* Dénes körül csoportosult kis írói kör, a színészek és a tervezők (*Muhits* Sándor és *Sassy* Attila) azt tervezték, hogy 1911 őszétől egy megfelelőbb helyiségben rendeznek bizonyos időközökben, de rendszeresebben előadásokat 100—150 főnyi meghívott közönség előtt, de erre nem került sor. A következő „évad" színhelye is a Váci utcai kis műterem maradt.

De a repertoár bővült. *Rédey* Tivadar *Bevilaqua* Béla társszerzőségével megírta egy régi, *Pocci* által is feldolgozott olasz téma alapján az együttes „nagy" darabját, amelynek címe *Violone király és Clarinette hercegkisasszony, vagy a szerelem örvénye* volt.

Erről a bábjátékról már pontosabb tudósítások szólnak.[6] A válogatott közönség ismét hallotta Bevilaqua Béla konferálását, láthatta a régi műsor sikerült produkcióját, Kolumbusról szóló játékát, majd sor került az új játékra, melyről másfél évtized után így írt Rédey Tivadar társszerzője:[7] „Talán a legnagyobb sikere a *Violone király és Clarinette hercegkisasszony* sorstragédiájának volt, melyet Rédey Tivadar bájos verse örökített meg egy régi, Pocci gróftól származó motívum után. A vén király ifjú menyasszonyába, a hercegkisasszonyba szerelmes az ifjú királyfi: Philidor is, ámde a sanda vén miniszter, Buffalmacco is. A királyfi meg akarja szöktetni a hercegkisasszonyt, a nyihogó mén már vár a várkapu előtt, a palotahölgy már ledobta a kötélhágcsót az erkélyről, a gaz miniszter azonban elárulja a fiatalokat, a királyfit alabárdos sbirrek [poroszlók] tömlöc fenekére vetik, a miniszter gúnykacajba tör ki, a hercegnő elájul, ámde a zord atya meglágyul, így szólván a miniszterhez:

Siess fiamhoz, percet sem habozva,
Vigyed neki szabadulás hírét.
Övé országom, övé Clarinét.

A tragédia azonban itt robban ki. A királyfi azt hiszi, hogy vérpadra hurcolják: széthasítja a Miniszter fejét. Ez végzetét ötödfeles jambusokban elsírván, nyílt színen meghal. A királykisasszony, hallva a jajkiáltást, kalaptűjébe dűlve meghal, mire a királyfi kardjába dűl, a zord atya-király mérget iszik, a hű palotahölgy szíve nyílt színen megszakad, mire udvarlója, a kamarás a bástyáról a szédítő mélységbe veti magát, az elősiető Népség és Katonaság reinhardti kórusban elbúcsúzik az élettől, s rakásra hal. S a halottakkal borított színpad felett elsuhan a Halál, kék világításban kísérteties verset szavalva. Vitéz László végül elmondja a tragikus morált:

Az élet játék, véle elcicázhat
A Bátor és a Gyáva egyaránt,
De mindenképpen pusztulásba ránt,
Ha a játékot egyszer elhibáztad!
Jön a halál, s biz' ő nem válogat,
Koldust és dúsat, butát, okosat,
Hideg ágyába sorba fektet szépen, *Voilà!*
Mind bábuk vagyunk hideg csontkezében."

Bevilaqua Béla későbbi visszaemlékezései[8] során a műterem látogatóit is felsorolja. Ezek közül Babitsot már említettük. A Nyugat írói köre is csaknem teljes létszámban megjelent az előadásokon: Ignotus, Osváth Ernő, Hatvany Lajos, Móricz Zsigmond, Karinthy Frigyes (aki később a bábszerzők sorába lépett) és Kosztolányi Dezső. Rónai Dénes szerint Jászai Mari is kedvvel látogatta e műtermi előadásokat, amely képzőművészeti szempontból is kitűnő értékeket mozgósított a művészi magyar bábjáték megteremtése érdekében. „A bábukat az Orsz. M. kir. Iparművészeti Iskola tervezte és készítette, mégpedig a fejeket Simay Imre szobrászművész osztályán Imre Gábor és Muhits Sándor festőművész tervei után Ráduly János fafaragó-szobrászművész faragta. Muhits Sándor dekorálta a színpadot. Az igazán pazar pompájú kosztümöket Muhalik Gyula tanár tervezte. A díszleteket Sassy Attila festőművész és Rózsaffy Dezső — később a Szépművészeti Múzeum osztályigazgatója — festették" — tudósít minket e zártkörű úttörő előadásokról Bevilaqua visszaemlékezése.

Ebben az esztendőben a pesti színházi világot Reinhardt társulatának vendégjátéka hozta lázba. Jellegzetesen Reinhardt-produkció volt a *Sumurun* című keleti tárgyú pantomim. A bábosok azonnal kaptak az ötleten, és megjelent a Váci utcai műterem parányi színpadán a *Sumurun* paródiája: Orbók Attilának (Loránd öccsének) sikerült kis bábdarabja, amelynek tartalma a következő:
A Bölcs Kádinak van egy Sumurun nevű tehene, amelyet két tolvaj ellop. Bagdadban erre kihirdetik, hogy élő állatot nem, csak vágott marhát lehet a városkapun kivinni. A két tolvaj vitát kezd a tehén tulajdonjogát illetően. A Bölcs Kádi salamoni ítélettel vágatja kétfelé a tehenet, miközben az bánatos dalt énekel.

Orbók Loránd és Rónai Dénes bábegyüttese egyre nagyobb népszerűségre tett szert: művész műtermekben, az Uránia színpadán, magánlakásokon rendezte nagysikerű előadásait. Röviddel az első világháború előtt, 1913 telén, Szablya-Frishauf Ferenc meghívására az Iparművészeti Múzeumban rendezett *Gyermekművészeti kiállítás* keretében tartott az együttes előadás-sorozatot. A műsor részben módosult: Rédey Tivadar átdolgozta Bajazzo feltámadásáról szóló bábjátékát, az afrikai burleszk szereplőgárdája is kibővült, új bábuk születtek: Szent Péter, egy messenger-boy, Jónás, a népszerű állatkerti víziló, egy majom, név szerint Majom Mór.

Az Iparművészeti Múzeumban rendezett előadás-sorozat végre alkalmat szolgáltatott a művészi bábjáték úttörő magyar apostolának, hogy kifejtse e műfajjal kapcsolatos esztétikai elveit.[9]

Orbók álláspontja marionett-ellenes: „Bármily művésziek is a díszletek, bármily karakterisztikusak is a bábok, ha dikcióznak, keveset mozognak és az élő színészeket lehetőleg híven utánozzák, az első kedves meglepődés után unalmassá válnak. Úgy hatnak, mint a megfordított gukkeron át nézett színpad. Egy pillanatra nagyon kedves a színes miniatűrkép, de csakhamar megfordítjuk látcsövünket. A Münchenben működő művészi bábjáték, melynek kitűnő művészek, festők, szobrászok, zenészek és énekesek dolgoznak, az első pillanatra bármilyen kedvesen hat is, a világ legunalmasabb színháza. Az igazi bábjáték, amely talán csak a jövőben fog megszületni, az lesz, amely nem akarja az élő színészeket mechanikus hűséggel utánozni, hanem megengedi a babáknak, hogy a maguk babaéletét éljék."

A századforduló színpadi naturalizmusa, amely rányomta e század első évtizedeiben a maga jellegzetes bélyegét, még a bábművészetre is, legerősebben — a mozgatási technika következtében — a marionett műfajában érvényesült, s elriasztotta tőle a vérbeli művészeket, akik így szívük teljes érdeklődésével a kesztyűs bábu felé fordultak. Orbók Loránd művészi hitvallásában jóformán a kesztyűs báb apológiáját írja meg: „A kézre húzott babáknak megvan a saját formanyelvük; minden érzést erősen hangsúlyozott, groteszk mozdulatok fejeznek ki. Ezek a babák mindig karikíroznak, és épp ezért elevenebbek, mint a marionettek, mert az életet kifejező mozgást tömörítve, összegezve adják. Míg a marionette megközelíti a valódi életet, a Vitéz László-baba élete elevenebb életet él az élőknél. Igaz, hogy karikírozott életet él, de viszont a karikatúra mindig inkább művészet, mint a fotográfia. A kesztyűs bábok saját formanyelvükön beszélnek hozzánk . . . Ha az megütődik, tényleg beleütődik az oldalkulisszába, hódolatát derékszögben meghajolva fejezi ki, ha megnéz valamit, egész fejét végighúzza az illető tárgy fölött, ha verekedik, teljes törzsével lendül neki, s ha meghal, a kis színpad párkányán kicsüngő nehéz fej az üressé vált ruhán, melyből a mozgató kihúzta a kezét, úgy csüng, mint valami nagy tömör virág, melynek szára elfonnyadt. A lélek elszállását, a lelkehagyott testnek szomorúteljes összeroskadását minden nagy tragikus színésznél erőteljesebben fejezi ki ez a bánatosan csüngő fej. És valóban az eleven élet hagyta el, mert hiszen testében valódi vér keringett, mozdulatait valódi idegszálak irányították, melyek a mozgató kezén át hálózták be a babatestet. Ezért él oly igazán Vitéz László a marionettek mellett. A jövő bábszínháza az lesz, amely ezeknek a bábóknak sajátos kifejezésű, eleven életét művészi keretbe foglalja."

Ennek a művészi programnak a megvalósítása már nem Orbók Lorándra várt. A világháború kitörése Franciaországban érte. Internálták. Kedves

bábuit mindenüvé magával vitte. Később kiengedték, s akkor Barcelonába költözött, ahol — magyar barátainak írt levelei bizonysága szerint — utcai bábjáték-előadásokkal tartotta fenn magát. De a magyar „muszáj Herkules" kiverekedte magát a nyomorból. Előbb Madridban, majd az angol, dán, svéd, amerikai és német színpadokon aratott sikert darabjaival. A spanyolos hangzású név — Lorenzo Azertis — viselőjéről kevesen tudták, hogy magyar *„Azért is!"*.

A bábuk úttörő, nagy szerelmese, aki 1914-ben megszűnt erjesztője lenni a hazai művészi kezdeményezéseknek, tíz évvel utóbb, negyvenéves korában Spanyolországban elhunyt. A francia internáltság alatt szerzett betegsége végzett vele. Barátai és munkatársai tanúbizonysága szerint felesége a kedves bábukat ura feje alá, a koporsóba tette.

A pálcás bábu első megjelenése Magyarországon

A művészi magyar bábjáték-törekvések nem haltak meg Orbók Lorándnak külföldre utazása és kényszerű ottrekedése után sem. Kezdeményezésének folytatói támadtak, akik közül csakhamar kivált mint legkitartóbb és legeredetibb bábos tehetség *Blattner* Géza — és új utakra terelte a művészi magyar bábjátékot.

Az első világháború itthon is szerteszilálta a Váci utcai műterem lelkes művészeit. Szórványosan egy-egy előadás még esett ugyan, amely arról tanúskodott, hogy a bábozási „ragályt" nevesebb íróink is sorra megkapták. *Balázs* Béla, aki már 1911-ben Berlinben komoly figyelmet szentelt a bábjátéknak,[10] és 1918-ban dramaturgiai előadásai során első kísérletet tesz e különös emberi megnyilatkozás esztétikájának megalkotására,[11] egyre inkább színpadi alkotó munkája területének érzi a bábot. Feltétlenül a bábjáték inspiratív erejének köszönhetjük *A fából faragott királyfi* című táncjáték szövegkönyvét, amelynek komponistája, *Bartók* Béla a fabáb táncát kifejező zenei részben abszolút megoldását adta a tökéletes bábszerű muzsikának. Balázs a „néma táncjátékát" Bartók Bélának dedikálta, egy másik „játékát" pedig az ekkor még gyermek ifj. Bartók Bélának. Ez már kifejezetten bábjáték: *A Halász és a Hold ezüstje.*[12] Ez a kesztyűs bábokkal kitűnően megoldható játék, amely a hagyományos lehetőségeket magasrendű költőiséggel olvasztja egységbe, bár a 20-as évek elején sűrűn szerepelt az akkori művészi bábelőadások műsorán, sajnálatos módon, alig fejtett ki példamutató hatást, és a bábjáték-dramaturgiának e „klasszikus" eredménye követés nélkül maradt csakúgy, mint Balázs még merészebb úttörő kísérlete, az első magyar árnyjáték, *A fekete korsó.*

Nem lenne teljes *Kosztolányi* Dezső és *Karinthy* Frigyes írói portréja sem, ha a tanulmányírás életrajzukból kihagyná a bábjáték jelentőségének hangsúlyozását, a művészi magyar bábjáték-törekvések irodalmi eredményeinek rövid krónikája pedig éppenséggel csonka lenne, ha nem szentelnénk kellő figyelmet ilyen irányú munkásságuknak.

Karinthy Frigyes kis bábdarabja, amelyet az első világháború alatt a Rónai-műterem kis bábszínpada számára írt, *A hosszú háború* címet viselte. Két bakabábu lövészárokban lejátszódó beszélgetések formájában fejezte ki az emberek lelkében élő céltalanságot és reménytelenséget. Ez, valamint *Kosztolányi* Dezsőnek *A csoda* című bábjátéka elveszett,[13] de fennmaradt Kosztolányi egy másik bábjátéka, amely néhány évvel utóbb, a Rónai-féle művészcsoport nyilvános színházi bemutatkozása alkalmával színre is került.

Rónai mecénási hajlandósága új inspirátort nyert a müncheni évei után Budapestre vetődő *Blattner* Géza festőművész személyében. Blattner Géza Bécsen át jött, ahol ekkor már a legmagasabb igényű esztétáktól is elismerten működött Richard *Teschner* iparművész. Teschner Hágában látott először jávai wayang előadást, és azonnal felismerte a mozgó kisplasztikai remekekben rejlő művészi lehetőségeket. Az ornamentális lehetőségeknek olyan kimeríthetetlen gazdagsága bontakozott ki előtte, amely sohasem érhető el a marionettel. Teschner művészálmaiban egy új színházi stílus körvonalai kezdtek kirajzolódni. A művész währingi villája lett számos kezdeményezés kiindulópontja.

A minden újra, szépre, érdekesre elevenen reagáló Blattner Géza, megismerkedvén az alulról pálcákkal mozgatott bábuk technikájával, rávette Rónait, hogy a *wayang rendszert* is vezessék be. De nem lett volna ízigvérig művész, ha egyetlen bábmozgatási rendszernek akart volna kizárólagossági jogot biztosítani. Nagyobb ambíciók is fűtötték: a csak kesztyűs bábokkal való játékra alkalmas kis műtermi színpad szűk volt a számára, ha nyilvánosságra akarta hozni új művészi elgondolásait. Komoly, nagyobb méretű színpadot tervezett tehát, amely egyformán alkalmas volt különböző technikájú bábok szerepeltetésére. Blattner saját költségén megépítette első szétszedhető bábszínpadát, amelynek portálját jobbról-balról egy-egy ornamentális keretbe foglalt és a jávai reliefek emlékét idéző, táncoló bábalak aranyozott fafaragású képe díszítette. Ezzel kezdetét vette az első világháborút követő hónapokban honi művészi bábjáték-törekvéseink második korszaka.

A *Pesti Napló* 1919. február 16-i számában jelent meg a legelső kis hír: „Wayang játékok a Belvárosi Színházban március elején kezdődnek. Mesebeli elgondolások válnak valóra a néző előtt. A színpadot és mekanizmust [sic] egy külföldön élt fiatal magyar művész, Blattner Géza tervezte." Ezt az első híradást ezután sűrűn követik különböző közlemények. A bemutató után több lap kritikát is közöl.[14]

A „bábos" Karinthy megtagadta volna önmagát, ha nem fejezte volna ki a *Pesti Napló* „Ó nyájas olvasó!" című kroki-rovatában[15] a pesti polgár érzéseit, hangulatait a wayanggal kapcsolatban.

A műsor hűen tükrözte Blattner mozgékony és változatosságot kedvelő művészi fantáziáját.

Az első kis darabot, *Balázs* Béla művét, „ligeti" stílusban elevenítették meg a játékosok — „talán éppen a wayang játékkal való összehasonlításra adva alkalmat" — írja a *Déli Hírlap* kritikusa. Jellemző: egyetlen kritikus sem vette észre, hogy ez a műsorkezdő darab, amely a „Bolondos bábjáték, eredeti városligeti módra" alcímet viselte, csak affektálta a kültelki jelleget. A legjellegzetesebb marionett komédia volt, amely e bábfajta lényegi lehetőségeit aknázta ki a következő humoros cselekmény keretében.
Philine, akinek keblében dúlnak az érzemények, gyűlöli a nehéz járású, otromba, vaskos férfiakat, utálja a durva, nehéz tuskókat. Ez a fiatal biedermeier hölgy finom és lenge ifjúról álmodik, aki, mint az orchidea szirma, minden leheletre megremeg. Alig mondja ki a vágyát — „Oh, egy ifjúról álmodom, aki finom és könnyű, mint az illat" —, berepül az ablakon és tántorogva, lebegve nekiütődik a bútoroknak a *könnyű ember*, akiről e bábjáték a címét is kapta.
Philine eleinte azt hiszi, hogy a fiatalember részeg, de ez megmagyarázza: azért tántorog, mert végtelenül könnyű és finom, a szobában pedig huzat van. A leány becsukja az ablakot. A könnyű ember elmondja, hogyan került be a tavaszi széllel ide, a szűzi leányszobába. Ironikus szerelmi jelenet kezdődik. A könnyű ember meg akarja csókolni Philine-t, de az minduntalan tüsszent, és a fiú hol a szoba túlsó végébe, hol a szekrény tetejére repül. Végre a leleményes szerelmesek kitalálják, hogy a könnyű ember majd hátulról közelíti meg Philine-t. Így a pehelykönnyű lovagnak sikerül is néhány csókot adnia, amikor belép Betty, Philine barátnője. A könnyű ember nem lenne méltó nevére, ha állhatatosnak bizonyulna: azonnal Bettynek kezd szépeket mondani. A leányzók összevesznek, ide-oda tépik, legyezik a lovagot, majd belátják, hogy ennek semmi értelme — megosztoznak tehát rajta. Tánc kezdődik. Labdáznak

a könnyű emberrel, egymásnak dobálva, amikor a borzas fejű cseléd jelenti, hogy jönnek a porszívók. Betty és Philine krinolinjaik alá rejtik a könnyű embert, hogy megmentsék, de az ablakban megjelenik egy létra, azon lassan feltolódik egy szörnyű nagy fej, majd egy félelmetes, kísérteties emberalak. Kezében egy nagy cső.

A SÖTÉT EMBER *(démonikusan)* Itt van a Vacuum Cleaner porszívó, és szívni fog. Szívni! Szívni! Szí-í-í-vni! *(Bedugja a nagy csövet az ablakon.)* Kohn, kezdheti!

A könnyű ember rövid küzdelem után megadja magát sorsának, miután a nők sem bírják többé tartani.

„Szerelmek, Lillák, Isten veletek! Isten veletek örökre! Cúg, cúg!" — kiáltja, és kirepül az ablakon. Betty és Philine pedig sikoltva elájulnak. A szerelmes marionett játék után a műsoron Balázs Béla egy másik műve következett: *A fekete korsó,* ez az „óegyiptomi sziluettekre írt árnyjáték". A témaválasztás ugyanolyan „trouvaille" volt a fiatal költő részéről, mint a zsinóros marionett szempontjából. *A könnyű ember* is kitűnően bizonyítja, mennyire beleélte magát Balázs a bábjáték mindegyik fajtájába. *A fekete korsó* szinte akció nélküli cselekménye az alvilág bejárata előtt játszódik le. Pamyles eljön a halottak urához, Osirishez, és könyörög, hogy adja vissza szerelmes feleségét, Tuit. A föld alatti hang, Osiris hangja könyörtelen törvényt hirdet. De Pamyles, szerelmére hivatkozva szembeszáll a halál-istennel. Osiris megengedi, hogy Pamyles megdöngesse vágyával a halál kapuját. Előhívja a halottakat, elindul az árnyékok menete, és Pamylesnek fel kell ismernie Tuit. Sorra vonulnak el előttünk az áldozatot vivő nők kosarakkal a fejükön, a bárkások árnyai, a hadikocsik és harcosok, táncosok, végül teljesen egyforma múmiák. Az utolsó múmia megáll, a többi elvonul, és Pamyles vágya kibontja a múmiából Tui meztelen testét. És a halott, nehezen emlékezve, felébred férje hívó szavára. De az élet nem hívja már Tuit, akinek lelke átélte már a testetlenség édes gyönyörűségét.

PAMYLES Oh, Tui, Ti, jer közelebb!
Testem keretét kifeszíti vágyam.

TUI Hiába simulnék hozzád, és hiába ölelnél,
Csak az éj, csak az éj árnyékhulláma mos össze.

PAMYLES Hát jöjjön az éj! Suhogó takarója boruljon,
Jöjjön az éj! Zuhogó árnyékhullám elöntsön!

TUI Korsómban az éj vize van, a halál vize van.
Puha édesvíz, olvasztó, bársonyos hullám.
PAMYLES Oh, öntsed az éjet, a halált.

Tui Pamyles kérésére lehajtja a fekete korsót, amelyből fekete sugárban ömlik az éj fekete vize a földre, és gyorsan áradva, fekete szintje egyre magasabbra emelkedik. A fekete ár egészen elborítja őket. A láthatár megmaradt fehér csíkjában megjelenik a saskeselyű kiterjesztett szárnyú sziluettje a fekete vizek felett lebegve. A sas szárnyát terpesztve elborítja a fehér eget, és a színpad egész négyszöge sötét lesz.

Ezzel zárult a változatos műsor második darabja.[16] A költői szimbolikus szöveg, Blattner finoman kimetszett árnyalakjai mint mozgó művészi illusztrációk, rendkívül finom, mély élménnyel ajándékozták meg a szombat délutáni és a vasárnap délelőtti bemutató nézőit.

A harmadik darab szerzője *Kosztolányi* Dezső volt. A műsor is, a kritikák is egyöntetűen állítják, hogy *A lovag meg a kegyese* „óflamand játék", amelyet Kosztolányi csak fordított. De véleményünk szerint nem ez a helyzet. Minél régibb egy bábjáték, a sok előadás, a gyakorlati játék annál jobban átalakítja, úgy mondhatjuk, a „közönség dramaturgiája" olyan erős nyomait hagyja a szövegen, hogy ezt a szakember azonnal felismeri. A kis verses bábdarab, amely szerencsésen fennmaradt, ezt nem mutatja. Kosztolányi Dezsőnek kétségtelenül egyéni költői alkotása, amelyet ő nem értékelt nagyra, és ezért nem is sokat törődött sorsával.

Kosztolányi mint néző a Váci utcai műtermi előadásokon megszerette a bábjátékot, ezt a sajátos emberi megnyilatkozást, és — próbát tett. Kipróbálta költői erejét ebben a műfajban is. Nemrégiben fordította Chr. Gluck *Május királynője* című egyfelvonásos pásztorjátékának szövegét, s ennek naiv bája is elbűvölhette. Egyszerű mesét írt versben a szűz és szép Izoldáról, akit megejt szerelmese, a lovag, ravasz és gonosz anyja segítségével. A szerelmében mélyen megbántott leány erdei bolyongása közben találkozik egy várúrral, aki beleszeret, és noha Izolda becsületesen bevallja bukását, magával viszi asszonyául a várába. A fiatal lovag nem tudja elfelejteni egy éjszakán ölelt kegyesét, kamarásával keresteti mindenhol. A kamarás felleli Izoldát, de az most már büszkén utasítja el a lovag ajánlatát, hogy felesége legyen: hiszen asszony már, megbecsült, büszke asszony. A kamarás Izolda halálhírét költi, a lovag életére sírig tartó bánat borul.

A játékosok nemigen tudtak mit kezdeni a csak költői szövegében élő verses bábdarabbal. Rónai Dénes tulajdonában maradt egyik „húzott" példány a tanúbizonysága annak, hogy milyen erősen megszabdalták a játékosok a darab áradó tirádáit. Még így is „kissé hosszadalmasnak, apró jelenetekre széttagoltnak" mondta a *Déli Hírlap* kritikusa. Pedig a művet olvasva lehetetlen nem éreznünk, hogy Kosztolányi milyen közel járt a bábszerű verses bábjáték stílusproblémájának megoldásához, és azt, hogy nem rajta, hanem az előadáson — amely rendkívüli stílusprobléma elé állította a játékosokat — múlt, hogy a hatás a várakozáson alul maradt.

A műsor negyedik darabja a novelláival akkoriban feltűnt *Walleshausen* Rolla székely tárgyú mesejátéka volt e címen: *Egyszer volt.* Ez a bábjáték még felkutatóra vár.

Kosztolányi és Walleshausen darabjaihoz Walleshausen Zsigmond, a „ligeti bábjátékhoz" Detre Szilárd készített igen szép díszleteket. A bábukat és a teljes árnyjátékot Blattner Géza tervezte.

Az egyik napilap[17] azzal zárta kritikáját, hogy a wayang játékok „szándékaiban s a megoldásban is a legnemesebb művészi és irodalmi szempontok jutnak diadalra. Rónai Dénes igazgató és Blattner Géza művészi tervező szép és minden dicséretet megérdemlő munkát végeztek."

Ennek ellenére a szép és úttörő vállalkozás nem folytatódott. Néhány hét múlva véget értek a szombat délutáni és vasárnap délelőtti „wayang előadások" a Belvárosi Színházban. Rónai Dénes végleg felhagyott kedves passziójával. Tehette. A folyamatosság biztosítva volt, Blattner Géza szétszedte ugyan első bábszínpadát, de álmait nem zárta raktárba. A fiatal művész két esztendő múltán majd önálló kezdeményezéssel jelentkezik.

A Magyar Gyermektanulmányi Társaság kezdeményezése

Blattner Géza rajongó szerelmese lett a bábozásnak. A festészettel nem hagyott ugyan fel, de munkásságának súlypontja egyre inkább a bábjáték felé tolódott. Festői látását valamiféle egyéni groteszk realizmus jellemezte, leginkább L. van Valckenbroch majdnem karikatúrává sikerült figuráinak szelleme áradt képeiből. 1924-ben a Belvedere nevet viselő Váci utcai kiállítóhelyiségben gyűjteményes kiállításon mutatta be festményeit, amelyek arról tanúskodtak, hogy festőjük bábszerűen látja az emberi életet.

Blattner bábprodukcióinak előkészületei csendben folytak a Donáti utcai kis műteremben, amikor az egyik havi szemle hasábjain kis cikk jelent meg e sorok írójának tollából.[18] Emlékezés volt ez a „wayang játékok"-ra. „Az ízléstelenségek, a művészeti korrupciók idején — ma — jólesik emlékezni egy csendes szombat déutánra a Belvárosi Színházban, ahol majdnem üres széksorok előtt hajladoztak, komédiáztak, szerettek és szenvedtek két óra hosszat fából faragott kis figurák, a távoli Kelet ideszármazott kedves szórakoztatói, a jávai wayang európaivá vedlett színes testvérei. Van annak már két éve is, hogy a pesti wayang játékok rendezői elmondhatták bukásuk után Aranynak az úttörőre vonatkozó vigasztaló szentenciáját[19] — és azóta sem gondolt senki arra, hogy egy kis szépséget lopjon bele megtépett életünk sivár napjaiba."

A kis cikk a továbbiakban a bábjáték-esztétika és -dramaturgia több kérdését vetette fel, egyikre-másikra felelni is próbált, de fő célja nem a problémák megoldása volt, hanem az érdeklődés felkeltése a bábjáték művészete iránt.

Ha több nem is, de egy ember felfigyelt a cikkre: *Blattner* Géza, aki ekkor már megnyerte a Magyar Gyermektanulmányi Társaság páratlanul agilis, nagy tudású vezetőjének, *Nagy* Lászlónak a támogatását eszméi számára. A Társaság erkölcsi támogatásával már az új műsor művészi kidolgozásán dolgozott éppen, amikor a cikkírót meghívta műtermébe, majd az előadásra, és ezzel kezdetét vette a később egyre szorosabbá váló együttműködés.

A pedagógiai szempontokat is figyelembe vevő, de a magas művészi színvonalat is tartani akaró bemutató előadás 1921. november havában a Katolikus Kör Molnár utcai nagytermében zajlott le. Itt állította fel Blattner bábszínpadát, 1919 óta először. Műsorát *Művészi bábjáték* címen hirdette meg. Ismét több technikát alkalmazott egy műsor keretein belül. Az előadásról a következő beszámoló jelent meg[20].

„A Magyar Gyermektanulmányi Társaság dramaturgiai felügyelete alatt, Blattner Géza festőművész vezetésével szép művészi célkitűzésekről tanúskodó vállalkozás indult meg: feltámasztani poraiból a magyar bábjátékot, és a magyar monda- és meseanyag kiaknázásával beállítani a gyermek nevelésének ható tényezői közé. Nincs alkalmasabb mód, hogy belopjuk a fejlődő lelkekbe a szép iránt való fogékonyságot, mint éppen a bábszínpad groteszk figuráinak mozgásából és a mese dekoratív keretének alkalmas megoldásából harmonikussá szövődő bábjáték művészi él-

ménye. — A mese bábszínpadra való elevenítésének három módja volt képviselve a *Művészi bábjátékon*. Az egyik a régi magyar vásári típus, mikor kesztyűbe bújtatott kézzel, guignol-módra mozgatják a személyeket *(Lusták orvosa)*, a másik a figurák modernizált wayang-szerű (pálcás) mozgatása *(Béka—egérharc)* és az árnyjáték, melynek az volt a speciális érdekessége, hogy nem megvilágított háttér mögött, hanem az előtt mozogtak az alakok *(Bűvös hordó)*. A három dimenzióban mozgó kesztyűs bábukat a kétdimenziós síkfigurákkal kombinálva kaptuk a *Lúdas Matyi*ban, azonban ez nem bizonyult szerencsésnek, mert nagyon érezhető volt a stílusdisszonancia. A dekorációk stilizált hatására törekvő pikturális megoldása felette állt az előadás oktató szempontokat szem előtt tartó irodalmi részén. Ez alól egyedül talán Mohácsi Jenő kínai motívumokból rímbe szedett árnyjátéka volt kivétel. A bábjátéknak megvan a maga, anyagában és lehetőségeiben, azonkívül a múltban meghatározott dramaturgiája, melytől nem lehet eltekinteni. — Kíváncsian várjuk a programba felvett eredeti *Faust-Puppenspielt*, és örülnénk, ha gyökeret tudna verni az igazi művészi élmények után áhító közönség köreiben a művészet e halk szavú és mély szépségeket magában hordozó kitagadott ága."

A nemsokára valóban bemutatott *Faust-bábjáték*, e klasszikus bábdráma inspirálta Blattnert egy *újabb bábmozgási technika* kidolgozására és első alkalmazására.

A játékban szereplő bábok teste könnyű faváz volt, amelynek közepén áthaladó, forgatható, esetleg felemelhető és lebuktatható rúdra szerelte Blattner a fából faragott fejet. A karok mozgatásának funkcióját a vállrésznél egy-egy rúd vette át, mely a testvázon keresztül leért az alsó tartórészig. Ezeket a bábokat két kézzel kellett tartani és mozgatni, de előnyük volt a később kialakult belső-csempuritos vezetőpálcás bábokkal szemben, hogy ezeket a paraván szélére szerelt villákba be lehetett állítani a többszereplős álló jelenetekben, és ilyenkor két bábuval egyidejűleg is játszhatott a játékos. A karmozgás archaikus merevsége emlékeztetett a kesztyűs bábuéra, viszont a bábu lassúbb, ünnepélyesebb testmozgása a wayang-golek és az ennek példájára kialakított ún. „pálcás bábok" testmozgásával volt rokon.

Természetesen e mozgási technika alkalmazása nem volt sémaszerű. Az alaknak a drámában előforduló egyszerűbb vagy bonyolultabb cselekvései határozták meg a szerkezet jellegét, amely távoli rokonságban van a kölni helyi kuriozitással, a rúd-marionettel és egy-két német városban hagyományosan még élő alsó zsinórzású, ún. „billentyűs" marionettel.

Blattner ezekről akkor mit se tudva alakította ki saját rendszerét, amelyet azután egyre tökéletesített, és párizsi működése során, a 30-as években néhány nagy hatású produkciót dolgozott ki erre a technikára.

A *Faust-bábjáték* elkészült, és ugyancsak a Molnár utcai teremben bemutatásra is került Blattner és e sorok írójának személyes interpretálásában. A bemutató előtt bevezető előadás ismertette a több száz éves Faust-bábjáték drámatörténeti jelentőségét.

A Magyar Gyermektanulmányi Társaság 1924 nyarán nagyszabású *gyermekügyi kiállítást* rendezett a Műcsarnok összes termeiben. Blattner meghívást kapott, hogy a kiállítás kéthónapos időtartama alatt rendszeres előadásokat rendezzen a látogatók részére. A Műcsarnok Munkácsy-termében állította fel színpadát. Itt folytak az előadások mindennap, külön a gyermekek és külön a felnőttek részére.

A műsor legtöbbször játszott darabjai: a *Faust-bábjáték* és a *Lúdas Matyi* voltak, de Blattner felelevenített több más bábjátékot is. Így például sokszor játszották Balázs Béla *A Halász és a Hold ezüstje* című bábjátékát is és Mohácsi Jenő árnyjátékát, *A bűvös hordót* is.

A kiállítás bezárulása után a művészi bábjáték lehetőségei tovább romlottak. Blattner egyre több hívást kapott Párizsban élő barátaitól. Az akkor 32 éves Blattner Géza egy esztendővel azután, hogy Orbók Loránd koporsóját lebocsátották a madridi temető sírjába, vonatra ült, és Párizsba indult. Harmadik évtizede él kinn. Szerepe azonban nem szűnt meg a művészi magyar bábtörekvések történetében, csak átalakult. Blattner Géza a harminc esztendő alatt soha nem szűnt meg példájával, tanításával, segítő támogatásával buzdítani mindazokat, akik valóban szívükön viselték és viselik a bábművészet magyarországi sorsának jobbra fordulását.

Egy magyar kísérlet külföldön

Blattner elutazásával lezárult az a másfél évtizedes fejlődés, amely 1910—11 telén kezdődött Orbók Loránddal. E másfél évtized szép eredményeket mutathat fel a művészi játék minden területén: irodalmi és képzőművészeti szempontból egyaránt magas szinten mozog. De nemes célkitűzésű bábművészetünk mintha végzetszerűen arra lenne ítélve, hogy megfoganását és átmeneti el-elpusztulását egyformán a *külföldnek* köszönje.

Az Esterházyak európai hírű bábszínháza csak magyarországi, de nem magyar még. Orbókot Spanyolország, Blattnert Franciaország szívja magához, mielőtt gyökeret tudna verni egyéni nagy kezdeményezésük. Nem zárulhat méltóbban e kis fejezet, mint *Divéky* József bábos tevékenységének ismertetésével, aki ugyanezekben az évtizedekben kizárólag külföldön tevékenykedik a művészi bábjáték megteremtése érdekében.

Divéky Józsefet általában mint grafikusművészt ismerik. Bécsben tanult, Zürichben és Brüsszelben működött. Egész sor könyvet illusztrált, ex libriseket rajzolt és rézkarcokat metszett, amelyek közül kiválóan sikerült a *Haláltánc*-sorozat. Rendkívül artisztikus fantáziájú, fegyelmezett, ritka rajztudású művész tükröződik grafikáiban. De azt alig, vagy csak nagyon kevesen tudják róla, hogy a művészi pályafutását a bábjáték, pontosabban a zsinóros marionettért való rajongás kísérte végig.

Divéky, a Váci utcai műtermi előadásokkal egy időben *Brüsszel*ben rendezett marionett előadásokat. A színházat, amelynek *Le petit Théâtre* volt a neve, állandó helyiség és tőke hiányában szétszedhető és praktikusan összerakható módon szerkesztette meg. Divéky maga készítette a díszleteket és a bábok terveit, a fejeket is ő faragta, felesége pedig öltöztette a bábukat. Mozart ifjúkori kisoperája, a *Bastien és Bastienne,* valamint Pergolesi *La serva padrona* volt műsorának két fő darabja, de egyes bábok régi francia népdalokat és újabb sanzonokat is előadtak.

Divéky vándorszínháza Brüsszelen kívül Antwerpenben és Genfben is játszott. Ez utóbbi helyen látott — feljegyzése szerint — egy XV. vagy XVI. századból származó bábokkal való játékot. E bábok aránylag nagyok, kb. 80 cm magasak voltak, és súlyuk egyenként 30—35 kg. Ekkor már csak három alak volt meg: Szűz Mária, az ördög és egy angyal; egykor valamennyien egy misztériumjátékhoz tartozhattak. Egy külvárosi pincehelyiségben mutogatták őket 20 centime belépti díjért. A nézőket csak alacsony deszkafal választotta el a színtől. A figurákat lécekkel mozgatták oldalról, a játszó az asztal magasságú deszkafal mögött kuporgott. A mozdulatok Divéky szerint igen primitívek voltak, úgyszólván csak a karok mozogtak valahogy. Díszletek nem voltak.

E középkori, csak bábjáték-történeti érdekességű előadáson kívül Divéky ismerte európa csaknem valamennyi bábszínházát. Podrecca *Teatro dei Piccoli*jának előadásait többször is megnézte, de az olaszok szinte kísérteties naturalizmusától idegenkedett. A müncheni *Künstler Marionetten-Theater*ban, Ivo Puhonny wies-badeni *Künstler Puppanspiel*jében, a zürichi és

asconai, valamint az urai marionett színházakban számos előadást nézett végig — és őt is lenyűgözte Richard *Teschner* művészete.

Divéky marionett-párti volt. Orbók Loránddal ellentétben, a kesztyűs rendszerrel szemben a zsinóros bábmozgatási technikában érzett nagyobb művészi kifejezőképességet. A kesztyűs bábbal való előadás szerinte menthetetlenül a vurstli hangulatát idézi fel, amelyet senki sem vesz komolyan. Amikor a második világháború végén, 57 éves korában *Sopronban* telepedik le, azonnal foglalkozni kezd egy létesítendő soproni marionett színház gondolatával. Kidolgozza a színház pontos terveit, a színpad egész konstrukcióját, portált és nézőteret tervez, pontos alaprajzokat készít, az ékítményeket is megrajzolja, és a felszabadulás után mindezt beadvány kíséretében benyújtja Sopron városának. A kész megoldásokkal szolgáló tervekhez tanulmányt csatol *„egy létesítendő magyar marionett színházról"*, amelyben nemcsak művészi programot ad, de a távolabbi munkacélokat is felvázolja. Így ír:
„A svájciak kivételével, valószínűen az összes német marionett színházak elpusztultak, és sokáig fog tartani, míg újakat létesítenek... Kapjunk az alkalmon, és lépjünk a helyükbe, mutassuk meg a külföldnek is, hogy kulturális és művészi törekvéseinkkel és teljesítményeinkkel európai viszonylatban is versenyképesek vagyunk. Egy művészi marionett színház idegenforgalmi és nemzeti propagandára is alkalmas volna: bemutathatná szép népviseleteinket, előadhatná népdalainkat, népzenénket külföldi vendégjátékai alkalmával. Itthon pedig beutazhatná az országot, és kultúrát, igazi kultúrát terjeszthetne a legfélreesőbb városokban."

Divéky a hanglemezzel szinkronizált marionett előadások mellett is síkra száll; hangsúlyozza, hogy anyagi támogatás csak az induláshoz, az első berendezéshez és beszerzésekhez lenne szükséges, mert a színház később feltétlenül fenn tudná önmagát tartani, olyan „attrakció" lenne. A propagandára is gondol: a bábokról és az egyes jelenetekről jó fényképeket kell készíteni a hazai és külföldi lapok részére. A hangosfilm is felkelthetné mindenütt a közönség érdeklődését, ahol csak vendégszerepel a magyar marionett színház.

E nagystílű, de reális alapokon nyugvó elképzelés azonban csak terv maradt. Divéky meghalt, mielőtt elképzelése megvalósulhatott volna. Egy magas művészi színvonalon működő marionett színház felállítása most már azokra vár, akik szívügyüknek és hivatásuknak érzik a magyar bábkultúra fejlesztését.

Bibliográfia, jegyzetek

A jegyzetanyag túlnyomóan azonos a tanulmányok íróinak jegyzeteivel, a kötet összeállítója mindössze néhány helyen egészítette ki, illetve javította azokat. Az eltéréseket, ha jelentéktelenek voltak (évszámok, adatok korrekciója), nem tartotta fontosnak külön megjegyezni, ettől csak akkor tért el neve kezdőbetűinek feltüntetésével, ha az arányok nagymértékben megváltoztak, vagy új jegyzetet tartott fontosnak.

Németh Antal: Kelet bábjáték-művészete

Bábszínpad 20. kötet. Művelt Nép, Budapest, 1955.

[1] A *Világirodalmi lexikon* 6. kötetében (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.) *kathászhitja* (kathá: elbeszélés, mese) elbeszélő műfaj az indiai irodalma egy részében. (T. E.)

[2] *Lie-ce:* Kínai filozófiai mű, a hagyomány szerint *Lie Jü-kou* műve, aki az i. e. 5—4. században élt Cseng fejedelemségben. (T. E.)

[3] *Hagemann,* Karl (1871—1945): német rendező, színigazgató és szakíró. Reinhardt mellett a század első felének kiváló, új utakat járó rendezője, aki elsősorban a költői vízió színpadi életre keltésére törekedett. (T. E.)

[4] *Boehm,* Max von: német kultúrtörténész, aki elsősorban a színházművészettel foglalkozott. Legismertebb munkái közé tartozik kosztümtörténete és a bábjátékról írott könyve, melyet gyakori forrásként használtak e kötet írói is. (T. E.)

[5] Ez a monda is, hasonlóan az előzőekhez, későbbi eredetű. A kínaiak gyakran fűszerezik színes történetekkel bábtörténelmüket. Az egykori történetírók a bábuk alkalmazásáról mit sem tudnak.

[6] A vízibábuk hagyományát napjainkban a vietnami bábművészek is folytatják. Sajátos előadásaikkal az európai bábfesztiválokon ismerkedhettünk meg. (T. E.)

Forrásmunkák

DÖHRING, Karl: *Siam*, I—II. Darmstadt, 1923.
ERKES, Eduard: *A kínai árnyjáték és bábjáték története.* (Színházi Lexikon, I—II. megfelelő címszavai.)
HÜRLIMANN, Martin: *Burmanisches Puppenspiel.* =Atlantis, 1935. febr. 73. lap.
JACOB, Georg: *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland.* Hannover, 1925.
KALDOVOVÁ, O.: *Az ősi kínai színház.* =Novy Orient, 1951. 9—10. sz.
KURE, B.: *The Historical development of the Marionette Theatre in Japan.* N. Y. Columbia University, 1920.
MAYBON, Albert: *Les marionettes.* =Le Théâtre Japonais. Párizs, Henri Laurens, 1925.
MÜNSTERBERG, Oscar: *Japanese marionette plays and the modern stage.* 1905.
NAGY Piroska: *A sziámi nang és a jávai wayang.* (Kézirat.)
NÉMETH Antal: *A wayang-játék.* =Műveltség, I. évf. 8. sz. 1922. máj.
NÉMETH Antal: *A keleti és nyugati bábjáték szelleme.* =Budapesti Szemle, 1928. október, 611. sz. 134—143. old.
PIPER, Maria: *Die Schaukunst der Japaner.* Berlin, 1927.
PISCHEL, Richard: *Der Heimat des Puppenspiels.* Halle a S., 1900.
WIMSATT, Genevieve: *Chinese Shadows Shows.* Harward University Press, 1936.

Hankiss János: Bábjáték az Ibér-félszigeten

Bábszínpad 27. kötet. Művelt Nép, Budapest, 1956.

[1] *Mérimèe: Spectacles et comédies á Valencia.*

[2] „Munecos animados."

[3] *Gasch*, L. Sebastian: *Titeres y marionetes.* Barcelona—Buenos Aires, Argos, 1949. Ebből a könyvből vesszük története adataink jó részét.

[4] Ezzel függ össze a spanyol „büszkeség" és a spanyol etikett is.

[5] *Via do grande Don Quijote de la Mancha e do gordo Sancho Pansa.*

[6] Nevük „bonifrates", „bonecros" stb. A *bonifrates* Charles *Magrien* szerint olasz származású szó, és a bábjáték egyházi eredetére utal.

[7] A katalán nyelv a dél-franciaországi provanszálhoz áll közel. (A középkor derekáig Katalónia és Dél-Franciaország egy része egy államot alkotott.)

[8] Az „Illúzió Palotája", „Újdonságok Színháza".

[9] *Espectáculó Infantil:* Gyermekszínház.

[10] *La nina que riega la albahaca y el principe pregunton.* (A bazsalikomot öntöző

leányka és a követelőző herceg); *Misterio de los Reyes Magos* (Háromkirályok misztériuma).

[11] L. az olasz bábjáték történetéhez kapcsolódó párhuzamot az opera és a bábszínház között.

[12] Működéséről a *Bábjátszás Magyarországon* c. kötetben olvashatunk bővebben.

Hankiss János: A francia bábjáték története

Bábszínpad 21. kötet. Művelt Nép, Budapest, 1955.

[1] Sem az elvi kérdéseknél, sem a történeti részben nem adunk részletes irodalmat. Ezt annak a fejezetnek tartjuk fenn, amely a bábjátszás általános történetéről készülő együttes mű számára készült. Kivételt *Tóth Sándor* értékes előadásával teszünk, amelyet *Találkozásom Guignollal és társaival* címen a Népművelési Intézetben 1954. június 10-én tartott, s amelyre több ízben hivatkozunk.

[2] Erről a rokonságról az olasz bábjátékkal kapcsolatban szólunk.

[3] A sok közül itt csak kettőt említünk: az angol *Holdent* és a magyar *Blattner* Gézát, akiről Tóth Sándor idézett előadásában többször megemlékezik.

[4] Könyv alakban is megjelent *Historie des marionettes en Europe* címen.

[5] Az automata-bábuk története nem záródott le, és a mi *Bartók*unk *Fából faragott királyfi*ja is közvetlen és ragyogó leszármazottjuk.

[6] Részleteket lásd *Magnin* idézett könyvének sok helyén.

[7] A monda szerint Cyrano kardot rántott Polichinelle majmára, „aki" nagyon szemtelenül nézett rá, és keresztülszúrta. Kárpótlásul talán a maga szelleméből adott egy jó adagot az elárvult Polichinelle-nek.

[8] *Castellet* (váracska): az utcai bábszínház.

[9] Említsük meg, hogy a Grand-Guignol viszont nem bábszínház vagy bábjáték, hanem a hátborzongató kis drámák színháza.

[10] *Tóth* Sándor előadásából.

[11] A színészeket különösen vonzza a bábu. A sok név közül itt csak egyet említek: a nagy *Gaston Batyét*, aki darabjaiban az egész francia társadalmat s annak történetét összefoglalja — „különös tekintettel" a bábjátszó-művész történetére.

[12] *Hroswita* a X. században élt, erkölcsi célzatú, latin nyelvű drámákat írt.

[13] A vászon híres komikusai sokkal nyilvánvalóbban igazolják Bergson nevetés el-

méletét, mint maga a vígjáték. A „faarcú" komikus külön — s nagyon elterjedt — típus lett (Buster Keaton, Charlie Chaplin — és követői).

[14] A cserkészek világtalálkozója. (T. E.)

Hankiss János: Az olasz bábszínház

Bábszínpad 26. kötet. Művelt Nép, Budapest, 1956.

[1] *Staggione* olaszul évszakot, évadot jelent. Színházi nyelven staggione-társulat egy-egy évadra szervezett színházi társulat, amely műsorát nagyobb belföldi vagy külföldi körútra viszi. Az olasz színjátszás történetében olyan staggione-társulatok is szerepelnek, amelyek évszázadokra rendezkedtek be. Ilyen volt az az olasz trupp, amely a párizsi vásárokon, majd fedett színházban volt otthon a XVII. és XVIII. század egy részében.

[2] Ez semmiképp sem jelent hajlamot a képmutatásra. Az eleven fantáziájú olasz könnyen beleéli magát idegen magatartásokba, amelyek tetszenek neki, de ugyanakkor pompás megfigyelő, aki élesen látja a valóságot, és kritikus szeme pillanatok alatt leleplezi a rejtegetett hibát, az álarc mögött megbújó jelentéktelenséget, a „fedezet nélküli" pátoszt. *Szabolcsi* Bence a XVIII. századi olasz irodalom emigrációját az olasz szellem „magát eltékozló hajlamával" hozza összefüggésbe. (*Európai virradat.* Singer és Wolfner, Budapest, é.n.) De emellett kétségkívül hódítás is ez, és az olasz opera századokon át úgy tartja megszállva a német és az angol városokat, mint egy hatalmát féltékenyen őrző hódító vagy mint a találmányát személyesen kiaknázó feltaláló.

[3] *Boehm,* Max J.: *Puppenspiele.* München, 1929.

[4] A dolgok változatosságáról, válfajairól, sokféleségéről.

[5] Egyébként feltűnő, hogy Szicília folklórja szinte teljesen önálló, független a félsziget folklórjától, és bábművészete is a maga útját járja.

[6] *Rahm,* H. S.: *Das Buch der Marionetten.* Berlin, 1905.

[7] *Horányi* Mátyás: *A commedia dell'arte* társadalmi háttere. Különnyomat a Filológiai Közlönyből, Budapest, 1955.

[8] Molière-re is nagy volt a hatása.

[9] *La commedia dell'arte ou le théâtre des comediens italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.* Pléiade, Paris, 1927.

[10] Állítólag azért, mert a bergamóiak sokszor cipelnek szeneszsákot, s ettől kormos az arcuk.

[11] Ezzel nem állítjuk, hogy a színész nem készült mondanivalójára, s hogy bonyolultabb jelenettöredékeket nem próbált össze partnerével.

[12] A rögtönzés előnyeit *Riccoboni* fejti ki legmélyebbről.

[13] Az egyik legelterjedtebb magyar élclap, a *Kakas Márton* is kakasfejű ember.

[14] Viszont Pulcinella, az olasz paprikajancsi a Nápoly melletti Acerából való. Megalkotója Silvio *Fiorello*, aki eredetileg kapitányszerepeket (Mutamoros) játszott. Végleges maszkja: félálarc és kúpos sapka. Angliában Punch lesz belőle, Spanyolországban Pulchinelo. Hogy a színpadon is mennyire népszerű maradt még a XIX. században is, *Scribe, Duveynier* és *Monfort* (zene) Polichinelle című vígoperája fejti ki. A nápolyi nép forradalomra is kész, csakhogy az ő kedves Pulcinelláját el ne vigyék Szicíliába: végül királyi parancsra kell fellépnie.

[15] Ami persze megfelelő hátrányokkal van egybekötve; a művészi hagyomány nem segít annyit.
[16] A báb testének sok része merev. Az ami viszont mozog — mintegy kárpótlásul —, végletes mozgásra képes.

[17] Ötven festői jelmez gyűjteménye.

[18] *Goldinit* talán a bábjáték és a commedia dell'arte példája is biztatta arra, hogy az olasz színpadon méltó helyet biztosítson a nyelvjárásban írt komédiának.

[19] A commedia dell'arte társulatoknak szinte elmaradhatatlan eleme az énekesnő (la Cantratrice).

[20] *Mercy* cikke a *Revue des Deux Mondes* 1810. augusztus 15-i számában.

[21] Olyanféle fantasztikus ötlet ez, amilyen a középkori farce-ban gyakran szolgálja a realista megfigyelést, s amilyen Karinthy *Bűvös szék*ének alapötlete is.

Székely György: Az angol bábjátszás története

Bábszínpad 24. kötet. Művelt Nép, 1955.

[1] A mimusok az időszámítás kezdete körül a görög-római birodalom területén működő hivatásos színészek, bűvészek, táncjátékosok stb. voltak. A vagánsok a keresztény középkor vándorló népi szórakoztatói, sokszor szökött kispapok voltak.

[2] Angliában az 1640—1660-ig tartó időben folyt le nagyrészt Oliwer Cromwell vezetésével a polgári forradalom.

[3] *Jonson*, Ben (1573—1637) az Erzsébet-kori Anglia egyik kiemelkedő íróegyénisége, a *Volpone* és a *Bertalan-napi vásár* közismert szerzője.

[4] *Adison*, Joseph (1679—1719) az angol klasszicista irodalom egyik úttörője, a *Cato* című tragédia írója.

[5] *Milton*, John (1608—1674) Anglia leghíresebb epikus költője, az *Elveszett Paradicsom* alkotója, egyben a polgári forradalom kimagasló alakja.

[6] *Wat Tyler* 1381-ben állt a lázongó, elégedetlen parasztok élére. Százezer főnyi parasztsereg követte London ellen. Tárgyalások során a király emberei orvul leszúrták.

[7] *Fielding,* Henry (1707—1754) realista regényíró. Legismertebb műve a *Tom Jones.* — *Goldsmith,* Oliver (1728—1774) *A vékfildi pap* című regény és több kiváló komédia szerzője.

Forrásmunkák

BEAUMONT: Puppets and Puppet Stage.
BOEHM, M.: Puppen und Puppenspiele, I—II. München, 1929.
CHAMBERS, E. K.: *The mediaeval stage.* Oxford, 1903.
CRUICHSHANK, G.: *Punch and Judy.* London, 1881.
DISHER, M. W.: *Fairs, Circuses and Music Halls.* London, 1942.
REHN, H. S.: *Das Buch der Marionetten.* Berlin. é.n.

Szegő Iván: Az orosz és a szovjet bábjátszás története

Bábszínpad 25. kötet. Művelt Nép, Budapest, 1956.

[1] A XVII—XIX. században volt divatos. A vásári komédiások és rendszerint a bábjátékosok is (mellékfoglalkozásként) valamilyen történetet meséltek el a közönségnek oly módon, hogy pálcával mutattak rá az egyes jeleneteket ábrázoló képekre. A teljes, rendszerint gyilkosságot tartalmazó történet több képből álló sorozat volt.

[2] Az orosz bábjátszásnak eléggé elterjedt fajtája. A bábu teste és végtagjai deszkára vannak erősítve, amelyek zsineg segítségével mozgathatók is. A bábu feje helyén a deszkában nyílás van, amelyen a komédiás a saját fejét dugja keresztül. A közönségnek a bódéba való becsalogatására is szolgált.

[3] Kukucskáló-szekrény, amelynek elülső nyílásán vagy lencséjén keresztül a láda belsejében elhelyezett és átvilágított képet tekintették meg a nézők.

[4] Pjotr (Péter) beceneve.

[5] Eredeti jelentése az egyházi szláv nyelvben: barlang. Jelenti a ládát, amelyben a betlehemes játék végbemegy, de magát a játékot is.

[6] *Izopolski* lengyel irodalomtörténész. 1843-ban megjelent könyve a betlehemes játékokkal foglalkozik.

[7] *Alferov,* A. orosz irodalomtörténész 1894. február 13-án, a Történelmi Múzeumban elmondott értekezéséből.

[8] Nem véletlen, hogy éppen az angol bábjáték népi hősére történik hivatkozás, mert a leírt jelenet egyes részei rendkívül hasonlítanak a Punch-játékokhoz.

[9] Az együgyű jobbágy-parasztot némelyik változatban Antalnak nevezik.

[10] *Olearius* (Ölschleger), Adam (1603—1671) mint III. Frigyes holsteingrottorpi herceg titkára részt vesz egy orosz—perzsa követségi utazáson, amelyet könyvében is leír és 1647-ben kiad Schleswigben.

[11] Figyelemre méltó, hogy Obrazcov elméletében is vannak hasonló gondolatok (*Obrazcov: A bábjátéktól a filmig*).

[12] Az automata-bábuk színháza, a gépszínház a XVIII. század legkedveltebb szórakozásai közé tartozott.

[13] *Dumoulin* automatái igen híresek voltak. Az egykori leírás szerint egész tömegjeleneteket is bemutattak belük. A bábuk mozgása olyan tökéletes volt, „mintha csak élő személyek lettek volna".

[14] Az eddig felsorolt marionett színházak csak zenével aláfestett némajátékokat mutattak be.

[15] *Dolgorukij*, I. M.: *Beszámoló egy 1813-as utazásról Nizsnijből Moszkvába.* Moszkva, 1870.

[16] Egy *Bronfejn* nevű bábjátékos emlékezetből gyorsírásba mondta az apjától hallott Petruska-komédiát.

[17] *Kresztovszkij*, Vszevolod (1840—1895) *Távol-keleti művészet* című cikke 1881-ben, a Művészeti Szemle című folyóiratban jelent meg.

[18] *Nyekraszov*, Nikolaj Alekszejevics (1821—1878) nagy orosz költő, forradalmi demokrata. Idézett művében kitűnően ábrázolta az abszolutizmus Oroszországát s a jobbágysorban élő faluban a „rabságban is szabad szíveket".

[19] Hordozható színház.

[20] Olyan bábszínház, amely a bábjátékosra van ráépítve, s vele együtt mozog. Vásárokon általában tömeg között ez a megoldás a legcélszerűbb.

[21] Hálóköntös-szerű ruhadarab, amelyet az oroszok, tatárok stb. viseltek.

[22] A francia eredetű „sifflet pratique": két vékony, zsineggel összeerősített ezüstlemez, melyet a bábjátékos hangtorzítás céljából a szájában tartott.

[23] Orosz drámaíró és színháztörténész. Nem annyira komédiái és egyfelvonásosai őrzik nevét, mint inkább a *Nép és színház* című műve, amely igen haladó eszméket pendít meg.

[24] A Péter-Petruska keresztnévhez a néző szeretete megszülte az oroszoknál használatos atyai nevet, az Ivanovicsot. Az Ivanics ennek kedveskedő rövidítése.

[25] *Peretc*, Vladimir Nikolajevics (1870—1936) az orosz és ukrán irodalom történésze. Több munkájában foglalkozik az orosz, az ukrán, és a lengyel színházak történetével.

[26] *Sand,* George (1804—1876) francia írónő *Hóember* című regényének hőse, vándorbábjátékos.

[27] Felesége halála után Iván *Jefimov* abbahagyta a bábozást, s csak mint szobrász dolgozott. Kitűnő műveit Moszkvában több helyen is láthatjuk.

[28] A Művész Színház alapítója, a legnagyobb orosz elméleti és gyakorlati színházi szakember. Műveit a világ minden táján ismerik és tanulmányozzák.

[29] *McPharlin,* Paul: több bábjátékos könyv szerkesztőjének kiadásában jelent meg 1935-ben.

[30] *Hivatásom* című könyvében. (Művelt Nép, 1954.)
[31] Sztanyiszlavszkijjal együtt alapította a Művész Színházat, kiváló rendező.

Forrásmunkák

PERETC V.: *A bábszínház Oroszországban.* (Történelmi vázlat.) Cári színházak évkönyve, 1894—1895-ös évad. Szt. Pétervár, 1896. (Oroszul.)
ALFEROV, A.: *Petruska és ősei.* Tíz olvasmány az irodalomból című gyűjtemény. Moszkva, 1895. (Oroszul.)
SCSEGLOV, I.: *Nép és színház.* Szt. Pétervár, 1911. (?)
OLEANIUS, Adam: *Die Welt-berühmten colligierte und viel vermehrte Reise-Beschreibungen...* Hamburg, 1696.
EFIMOVA, Nina: *Adventures of a Russien Puppet Theatre.* Birmingham, 1935.
Orosz népi dráma, XVII—XX. század. Moszkva, 1953.
OBRAZCOV, Sz.: *Hivatásom.* Művelt Nép, Budapest, 1954.
OBRAZCOV, Sz.: *Színész bábuval.* Moszkva—Leningrád, 1938.
OBRAZCOV, Sz.: *A bábjátéktól a filmig.* Művelt Nép, Budapest, 1949.
DAUMENI, J.: *Puppen auf der Bühne.* Berlin, 1951.
FEDOTOV, A.: *A bábu anatómiája.* Művelt Nép, Budapest, 1952.
FEDOTOV, A.: *A bábszínházi paraván építése.* Művelt Nép, Budapest, 1952.
FEDOTOV, A.: *A pálcás bábu.* Moszkva, 1950.
FEDOTOV, A.: *A bábu technikája.* Moszkva, 1950.
GREGOR—MILLER: Das Russische Theater. Wien, 1925.

Menczel János: A bábjáték Csehszlovákiában

Bábszínpad 23. kötet. Művelt Nép, Budapest, 1955.

[1] *Szovjetszkaja Kultura* 1954. május 8-i száma.

[2] *Szőts István*nak, a Csehszlovák Kultúra és a Népművelési Intézet 1954. április 15-i ankétján tartott előadásából. Szőts István filmrendező, legismertebb munkái: *Emberek a havason; Ének a búzamezőkről.* A bábosok számára két, különösen érdekes filmje van: *Magyarországi bábtáncoltató betlehemezés* (1954) és *A tyukodi bábtáncoltató* (1955). Mindkettőt *Raffay* Annával közösen készítette. (T. E.)

[3] L. *Lukács* Antal cikkét a *Köznevelés* 1955. júniusi számában. Lukács Antal tanár, dramaturg, a jelzett időben a budapesti Állami Bábszínház dramaturgja. (T. E. kiegészítésével.)

Pukánszkyné Kádár Jolán: A német és osztrák bábjáték
Bábszínpad 22. kötet. Művelt Nép, Budapest, 1955.

[1] Kéziratos, a középkorban, a könyvnyomtatás feltalálása előtt használatos könyv.

[2] *Mesterdalnokok* (németül: Meistersinger) a XIV—XVI. században a német városokban költészettel céhszerűen foglalkozó polgárok, főképp iparosok. Legkiválóbb képviselőjük a XVI. században Hans *Sachs* (1497—1576) nürnbergi varga, a nürnbergi iskola feje.

[3] Judenmarkt (magyarul: zsidópiac), Bécs egyik tere.

[4] Angol komédiások. Az angliai túltermelés folytán Németországot a XVI. és XVII. században elözönlő angol színészcsapatok, melyek fokozatosan a német előadási nyelvre tértek át.

[5] *Commedia dell'arte:* a XVIII. századig virágzó olasz rögtönzött színdarab, állandó komikus figurákkal.

[6] *Gottsched,* Johann Christoph (1700—1766) német irodalomtudós, drámaíró, kritikus. *Neuber* Karolina vándorszínigazgatónő segítségével hajtja végre a német színpad reformját a XVII. századi francia klasszikus dráma hármasegységének jegyében. Ez a hármasegység a hely, idő és cselekmény egysége, ami azt jelenti, hogy a dráma cselekményének azonos színhelyen, egy nap leforgása alatt kell leperegnie, s a komoly cselekménnyel párhuzamosan nem futhat komikus mellékcselekmény, mint a német vagy angol drámákban. A színpadi reform külső jelképe egy Hanswurst-bábu elégetése volt, ami a rögtönzött színjátszás száműzését jelentette..

[7] *Sonnenfels,* Joseph von (1733—1817) a bécsi felvilágosodás egyik irodalmi vezére. Különösen a bécsi népszínpad „szabálytalanságai" ellen küzdött.

[8] *Marionett:* a bábszínház felülről, zsinórokkal mozgatott figuráinak francia eredetű neve.

[9] *Biedermeier* a XIX. század első felében kialakult polgárias művészi irány elnevezése. A gérokk (Gehrock) az ebben az időben hivatalos alkalmakkor hordott térdig érő férfikabát.

[10] *Appia,* Adolphe (1862—1928) svájci díszlettervező és színházi teoretikus. A színpadkép reformátora. Elsőnek hangsúlyozza a színpad plasztikus elemei, a világítási hatások és a kísérőzene fontosságát. Dramaturgiai eszményképe a wagneri zenedráma. (T. E. kiegészítésével.)

[11] *Craig,* Gordon Edward (1872—1966) angol színész, rendező, díszlettervező és színházi teoretikus, a színpadkép forradalmára. A színpadot mint önálló és a dráma szövegétől független művészetet fogta föl.

[12] *Sand,* George: Duvelant báróné, Aurore Dupin (1804—1876) francia regényírónő írói neve.

[13] *Goethe,* Johann Wolfgang (1749—1832) a legnagyobbnak elismert német költő és író. Két részből álló *Faust*-drámája a tárgy legmélyebb és legköltőibb feldolgozása. Faust itt a küzdő és végül a gyakorlati és önzetlen munkában megnyugvást találó ember jelképe.

[14] *Buddenbrooks,* Thomas *Mann* (1875—1955 regénye, melyben egy előkelő német kereskedőcsalád hanyatlásán keresztül a polgári társadalom széthullását rajzolja meg.

[15] *Le Sage,* Alain-René (1668—1747) francia regény- és drámaíró, az egykorú francia népszínpad, a *Théâtre de la Foire* legtermékenyebb darabszállítója.

[16] *Monológ:* magánbeszéd, a drámában használatos eszköz arra, hogy a szereplők olyan gondolataikat feltárhassák, melyeket a többi szereplővel nem közölhetnek.

[17] Helena, görög mondai alak, korának legszebb asszonya. Párissal megszökött férjétől, Menelaos spártai királytól, s ezzel okozója lett a trójai háborúnak. Az irodalomban az antik női szépség megtestesítője.

[18] *Polifónia:* több önálló dallam egyidejű megszólaltatása.

[19] Titokzatos.

[20] *Pátosz:* szenvedélyes lelkesedéstől fűtött stílus.

[21] *Jan Paul:* Johann Paul Friedrich *Richter* (1723—1825) német regényíró írói neve.

[22] *Romantika:* az az irodalmi irány, amely a németeknél a XVIII. század végén, a franciáknál a XIX. század elején a költői szellemet felszabadította a szabályok béklyóiból. Jellemzői a képzelet és egyéniség teljes szabadsága, nemzetiesség, vonzódás a népköltészethez és a középkor világához.

[23] *Tieck,* Ludwig (1773—1853) német regényíró, elbeszélő, a német romantika egyik vezéralakja.

[24] *Novalis:* Friedrich Leopold von *Hardenberg* (1772—1801) német költő, regényíró, a német romantika legtehetségesebb lírikusának írói neve.

[25] *Kleist,* Heinrich von (1777—1811) német elbeszélő, a német romantika legjelentősebb drámaírója. (*Kohlhaas Mihály* című regénye alapján írta *Sütő András* az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című drámáját T. E.)

[26] *Hoffmann,* Ernst Theodor Amadeus (1776—1822) zeneszerző, karmester, zenekritikus, rajzoló, festő, díszlettervező, a német romantika legegyetemesebb tehetsége és legnagyobb elbeszélője. A *Diótörő és Egérkirály* című regénye nyomán született Csajkovszkij mesebalettje, mely az Állami Bábszínház műsorán is szerepel. Legismertebb zeneműve az *Undine* című opera. (T. E.)

[27] *Kerner,* Justinus (1786—1862) német orvos, a romantika mérsékelt irányához tartozó költő.

[28] *Lenau:* Nikolaus Niembsch von *Strehlenau* (1802—1850) magyarországi származású osztrák költő.

[29] *Wagner,* Richard (1813—1883) német zeneköltő, a romantikus opera nagy reformátora.

[30] *Storm,* Theodor (1817—1888) német novellista, költő.

[31] *Holtei,* Karl von (1798—1880) német regény- és drámaíró. A színészéletből merített regényei művelődéstörténeti értékűek.

[32] *Szimultán színpad:* egyszerre több színteret érzékeltető színpad. Ilyen volt a középkori misztériumjátékok színpada.

[33] Az efezusi matróna története az asszonyi hűtlenséget példázó elbeszélés. Egy özvegyasszony férje holttestе mellett siratja urát. Vigasztalására odajön egy katona, aki akasztott embert őriz. Közben az akasztófáról ellopják a hullát, amire az özvegy azt ajánlja, hogy akasszák fel helyette férje holttestét. A tárgynak az ókortól kezdve számtalan feldolgozása van. A kölni bábjáték alkalmasint *Weisse,* XVIII. századi német író drámája nyomán keletkezett. Vaskosságban túlmegy az összes feldolgozáson. Itt ugyanis kiderül, hogy az ellopott holttestnek ki voltak törve a fogai, és Marizebell ezért azt ajánlja, hogy verjék ki halott férje, Nikola Knoll fogait. Nikola Knoll azonban csak halottnak tetette magát, erre felkel, és jól elveri Marizebellt.

[34] Moor Károly Friedrich *Schiller* (1759—1805) német költő és drámaíró *Haramiák* című drámájának hőse, aki a társadalmi igazságtalanságok miatt lesz rablóvá.

[35] A bűvös vadász a német monda szerint szövetséget kötött az ördöggel, s ennek értelmében hat golyója teljes biztonsággal talál, de a hetediket az ördög tetszése szerint irányítja. A tárgy legismertebb feldolgozása Carl Maria *Weber* (1786—1826) német romantikus operája.

[36] *Scherzo:* olasz szó, jelentése: tréfa. A zenében a gyors, eleven ritmusú, könnyen pergő hangszeres tételek megjelölése.

[37] *Wedekind,* Frank (1864—1918) német drámaíró és költő.

[38] *Schnitzler,* Arthur (1862—1931) a századforduló osztrák irodalmának legjelentősebb képviselője, drámaíró, novellista.

[39] *Hofmannstahl,* Hugo von (1874—1929) osztrák költő, drámaíró, elbeszélő; drámái közül legismertebb a *Jedermann* és a *Rózsalovag,* Richard *Strauss* operájának szövegkönyve. (T. E.)

Hlaváts Elinor: Német bábjátékosaink

A Pázmány Péter Tudományegyetem Német Nyelvészeti és Néprajzi Intézete, Budapest, 1940.

[1] *Színészeti lexikon,* Budapest, 1930.

[2] *Pischel,* Richard: *Die Heimat des Puppenspiels.* Halle, 1900.

[3] *Rehm,* Hermann: *Das Buch der Marionetten.* Berlin, 1905.

[4] *Boehn,* Max: *Puppen und Puppenspiele.* München, 1929.

[5] *Solymossy* Sándor: *A betlehem a népminisztériumokban s a dráma történetében.* = Egyetemes Philológiai Közlöny, XVIII. 1894. 207. l.

[6] *Jacob,* George, *Laufer* Berthold alapján, aki a kínai árnyjátékokról írt, tagadja az árnyjáték és a bábjáték közötti kapcsolatot, történetüket pedig teljesen különbözőnek mondja (*Jacob,* George: *Geschichte des Shattentheaters im Morgen- und Abendland,* Hannover, 1925.). Ha azonban a lapos marionettekre és a plasztikus árnyjátékokra gondolunk, szembetűnő lesz a rokonság. De legcélszerűbb, ha megvizsgáljuk a különféle jávai wayang játékokat. Ezek szerint a wayang-purva és a wayang-gedog bőrfigurák árnyjátéka, a wayang-kelitikben vagy kerütjilben már a bőrfigurák maguk szerepelnek és nem az árnyékuk, míg a wayang-golekben plasztikus és felöltöztetett bábuk játszanak. (*Rehm,* Hermann: *Das Buch der Marionetten,* 54. l.)

[7] *Vajda* Ernő: *Marionettek.* =Új Élet, 1913. 598. l.

[8] *Orbók* Loránd: *Bábjátékok.* =Magyar Iparművészet 17. sz. 1914. 257. l.

[9] *Erich—Beitl: Wörterbuch der deutschen Volkskunde.* Leipzig, 1936. 585. l.

[10] *Numann,* Hans: *Grundzüge der deutschen Volkskunde.* Leipzig, 1922. 107—118. l.

[11] *Holl,* Karl: *Geschichte des deutschen Lustspiels.* Leipzig, 1923. 41. l.

[12] *Theatinus:* egy, a XVI. században alapított katolikus szerzetesrend. (T. E.)

[13] *Hlaváts* Elinor szóhasználatában a marionett gyakran nemcsak a mai értelemben vett marionett technikát, bábut jelenti, hanem általában a bábut, mint azt később ki is fejti. (T. E.)

[14] *Bevilaque* Béla: *Bábszínház.* =Színészeti Lexikon, 54—55. l.

[15] *Gesztesi* Gyula: *A bábjáték.* =Budapesti Hírlap, 1913. 298. sz. dec. 18.

[16] *Netzle,* Hans: *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater.* München, 1938. 10. l.

[17] Ez az újabb elnevezés *Gottschald* fellépésének köszönhető.

[18] E színház érdekessége a pálcikák segítségével alulról mozgatott bábuk voltak.

[19] A kézre húzható bábuk olasz elnevezése.

[20] „Dubarry idejében divat volt úgynevezett ‚Pantin'-ekkel játszani." (T. E.)

[21] *Színészeti lexikon* (ukrán színjátszás), 2/1041. l.

[22] *Színészeti lexikon* (Petruska).

[23] L. jegyzet 14.

[24] *Schwartz* Elemér *Bábjátékok* című egyetemi előadása, 1938/39. II. félév. („Míg a színész önmagát adja, addig a bábu típust hoz." T. E.)

[25] *Bevilaqua-Borsodi* Béla: *Magyarországi bábjátékok története.* =Színészeti Lexikon, 1/474. l.

[26] *Sebestyén* Gyula: *Dunántúli gyűjtés.* =Magyar Népköltési Gyűjtemény, VIII. 1906. 494. l.

[27] *Ernyey* József: *Lengyel adatok a betlehemesek történetéhez.* =Ethnographia, 17. sz. 1906. 159. l.

[28] *Volly* István: *Szatmárcsekei betlehemes játék.* =Népi játékszín. Budapest, 1935.

[29] A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának Értesítője. 8. 1907. 187—189. l.

[30] *Schattenspiellerey.* =Színészeti lexikon, 2/758. l.

[31] *Vatter* Ilona: *A soproni német színészet története 1941-ig.* =Német Philológiai Dolgozatok XL. Budapest, 1929. 8. l.

[32] *Flórián* Kata: *A kassai német színészet története 1816-ig.* =Német Philológiai Dolgozatok XXXII. Budapest, 1927. 9. l.

[33] *Gaal* József: *Peleskei nótárius* (III. szakasz 2. jelenet).

[34] *Bertalan-napi vásár.* Fordította Benedek András, megjelent az *Angol reneszánsz drámák* — Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. — III. kötetében. (T. E.)

[35] *Kluge: Etymologisches Wörterbuch der dentschen Sprache.* Strassburg, 1910. Bänkelsänger címszó.

[36] *Pukánszky* Béla egyetemi előadása: *Irracionalizmus és klasszicizmus.* 1939/40. II. félév.

[37] Bár a név itt d-betűvel szerepel, minden bizonnyal azonos a feljebb említett névvel.

[38] *Kádár* Jolán: *A budai és pesti német színészet története 1812-ig.* =Német Philológiai Dolgozatok XII. Budapest, 1914. 68. l.

[39] *Kádár* Jolán: *A budai és pesti német színészet története 1812—1847.* =Német Philológiai Dolgozatok XXIX. Budapest, 1923.

[40] *Lám* Frigyes: *A győri német színészet története 1742—1885.* Győr, 1938. 83—84. l.

[41] Ilyenekben gyönyörködhetett a század első évtizedeiben a pesti közönség is a városligeti vurstliban.
Vurstli: részben a mai Vidám Park és a Kis Vidám Park teljes helyén álló, belépőjegy nélküli szórakozóhely, mutatványosok és látványosságok utcája. (T. E.)

[42] A dróton mozgatott bábuknál általában csak a fejet mozgatja drót, a végtagok zsinórokkal mozognak.

[43] *Bevilaqua* Béla: *Puppenspiele.* =Budapester Presse, 1912. febr. 23.

[44] *Tiszay* Andor: *Grand Guginol.* =Magyar színházművészeti lexikon, II. köt.

[45] *Tolnai* Vilmos: *A paprika és a Paprika Jancsi.* =Magyar Nyelvőr, 32. 1903. 420. l.

[46] *Kropf* Lajos: *A paprika és Paprika Jancsi.* =Magyar Nyelvőr, 33. 1904. 230. l.

[47] *Gálos* Rezső: *Paprika Jancsi.* =Magyar Nyelvőr, 33. 1904. 414. l.

Szokolay Béla: A magyar népi bábjátszás

Bábszínpad 17. kötet. Művelt Nép, Budapest, 1954.

[1] Azok számára, akik a részletek és a további adatok iránt érdeklődnek, íme egy nem egészen teljes bibliográfia: Magyarság néprajza, III. köt. Viski Károly tanulmányai; — *Dunántúli játékok: Tapolca:* Népköltési gyűjtemény VIII. 12. l. *Lengyeltóti:* Etnographia 1926. 40—45. l. *Kiskanizsa:* Népköltési gyűjtemény. VIII. 3—11. l. *Nagykanizsa:* Magyarság néprajza, III. köt. 342. l. *Kiliti:* Népköltési gyűjtemény, VIII. 27—33. l. *Esztergom:* Népköltési gyűjtemény, VIII. 68—71. l. *Balatonszentgyörgy:* Keszthelyi Néprajzi Értesítő 1904. 112—127. l. *Mesztegnye:* Magyar Nyelvőr, 1876. V. 234—237. l. *Zádor:* Népköltési gyűjtemény, VIII. 33—46. l. *Gálosfa:* Népköltési gyűjtemény, VIII. 46—52. l. *Pola:* Népköltési gyűjtemény, VIII. 24. l. — *Felsőtiszai játékok: Csenger:* Népköltési gyűjtemény, I. 38. l. *Tasnád:* Magyar Nyelvőr, 1877. 278. l. *Botpaládi:* Magyar Néphagyományok, V. 1931. 34—43. és 46. l. *Szatmárcseke:* Etnographia, 1933. 117—130. l. *Tiszacsécse:* Etnographia, 1934. 78—86. l. + Sebestyén Gyula: Bábtáncoltató betlehemeseink, Etnographia, 1906. 101. l.

Németh Antal: Művészi bábjáték-törekvések hazánkban

„A bábjátszás Magyarországon." Művelt Nép, Budapest, 1955.

[1] *Gesztesi* Gyula: *A bábjáték.* =Budapesti Hírlap, 1913. dec. 18.

[2] *Vályi* András: *Magyar Országnak leírása.* Budán, 1796.

[3] *Rédey* Tivadar: *Bajazzó feltámadása.* =A Hét, 1914. I. köt.

[4] *Szekeres* Jenő: *Bibábó színház.* =Az Est, 1911. júl. 28.

[5] *Ujhelyi* Nándor: *Marionette-mulatozások.* =Nyugat, 1911. júni. 1.

[6] *Ujhelyi* Nándor: *Vielone király és Clarinette királykisasszony, vagy a szerelem örvénye.* = Nyugat, 1912. I. sz.
Szekeres Jenő: *Bi-ba-bo Theater.* =Budapester Presse, 1912. febr. 18.

[7] *Borsodi—Bevilaqua* Béla: *Vitéz László leszerel.* Mis-más holmi a magyar bábszínház históriájáról. =Nemzeti Újság, 1926. dec. 5.

[8] *Borsodi—Bevilaqua* Béla: *Az első pesti művészi bábszínház születése, tündöklése és halála.* =Lantos Magazin, 1930. II. évf.

[9] *Orbók* Loránd: *Bábjátékok.* =Magyar Iparművészet, 1914. XVII. évf.

[10] *Balázs* Béla: *Aréna és bábszínház között.* =Auróra, 1911-es évf.

[11] *Balázs* Béla: *Dramaturgia.* Budapest, 1918.

[12] *Balázs* Béla: *Játékok.* Gyoma, 1917.

[13] Mindkét, Németh Antal tanulmányában elveszettnek hitt bábjáték (A hosszú háború *A szörny* címen és a *Csoda*) már *Kosztolányi Dezső novellái* (Révai, 1943) első kötetében is olvasható volt. *A szörny* az Állami Bábszínház műsorán is szerepelt Cs. Szabó István rendezésében, előadásában. (T. E.)

[14] *Blattner* Géza Belvárosi Színházban tartott előadásairól megjelent kritikák: Pesti Napló, 1919. febr. 16., febr. 23., márc. 1., márc. 2., márc. 7., márc. 13. Pesti Hírlap, 1919. márc. 9. Déli Hírlap, 1919. márc. 9.

[15] Pesti Napló 1919. febr. 27.: *Wayang!*

[16] *Balázs* Béla: *A fekete korsó.* =Új játékok. Gyoma, 1919.

[17] Déli Hírlap, 1919. márc. 9.

[18] Magyar Helikon, 1921. II. évf. szept.

[19] Ti.: „Úttörőknek bukni érdem!"

[20] L. jegyzet 18.

Az előzőekben nem szereplő, a magyar bábtörténettel, annak részleteihez, korszakaihoz kapcsolódó bibliográfiai adatok

ASZLÁNYI Károly: *Kakambó kapitány.* =Lantos Magazin, I. évf. 545—549. l.
Bábesztétikai szöveggyűjtemény. Összeállította: Tarbay Ede. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1978.
A bábjáték, I—II. (Alapfokú oktatásképzés tananyaga.) Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1980.
BAKONYI István: *Az új magyar bábszínház.* Komárom, 1937.
BLATTNER Géza: *Egy bábjátékos emlékezései.* (Rádióelőadás.) 1940. júl. 26.
BARTHA N. Károly: *A magyar népi bábjáték.* Debrecen, 1948.
BAYER József: *A magyar drámairodalom története.* 1897.
BELITSCHKA-SCHOLTZ Hedvig: *Vásári és művészi bábjátszás Magyarországon 1945-ig.* (A tihanyi Bábtörténeti Kiállításhoz kiadott áttekintés.) Tihany, 1974.
BESSENYEI György: *Esterházi vigasságok.* Bécs, 1772.
BODOR Aladár: *A bábszínház.* =Néptanítók Lapja, 1940. aug. 1—15.
BORSODI-BEVILAQUA Béla: *Bábszínház.* =Magyarország, 1911. jan. 23.
BORSODI-BEVILAQUA Béla: *Magyar betlehemek.* =Lantos Magazin, I. évf. 461—463. l.
BORSODI-BEVILAQUA Béla: *A soroksári Faust.* =Pesti Napló, 1933. dec. 6.
BÜKY Béla: *A bábszínház.* = Népművelés VI. évf. 5. sz.
BÜKY Béla: *Bábjáték az iskolán kívül.* Erdélyi iskola. =Kolozsvár, II. évf. 1934. szept.—okt.
BÜKY Béla: *Magyar játék.* 1936.
BÜKY Béla: *Népi játékok és bábjátékok.* =Magyar Út, 1940. IV. 4.
DÉGH Linda: *A magyar népi színjátszásról.*
FITOS Vilmos: *A művészi bábjátszás a népművelés szolgálatában.* Pest Vármegye. =Népművelés, V. évf. 6. sz.
GYULAI István: *Bábjáték.* =Auróra, 1911. máj. 27.
HEINRICH Gyula: *Goethe Faustja.* (Tanulmányok.)
HEVESI Sándor: *A színpadi keret fejlődése.* = Új Élet, 1912.
KAZANLÁR Emil: *A bábjáték.* =Corvina Budapest, 1973.
KÖPECZI BÓCZ István: *Lengyelországi bábszínházi élmények.* =Bábszínpad, 27. sz. Művelt Nép, 1956.
Lakatos Bábszínház. Pápa, 1941.
Magyar bábművészet. Az azonos című kiállítás prospektusának szövegét írta: Tarbay Ede. 1977.
Magyar néphagyományok. Debrecen, 1931.
A magyarság szellemi néprajza, IV. köt. 414—421. l.
A mai magyar bábszínház. Szerkesztő: Szilágyi Dezső; Szilágyi Dezső, Kroó György és Halász László tanulmányai, Molnár Gál Péter kritikai elemzése. Corvina, Budapest, 1978.
MARKOS Erzsébet: *A megelevenedett Toldi.* =Ünnep, VIII. évf. 1.
NÉMETH Antal: *Magyarországi bábjátékok története.* =Színészeti lexikon, 1930
NÉMETH Antal: *A színjátszás esztétikájának vázlata.* 1929.
NÉMETH Antal: *A wayang-játék.* =Magyar Helikon, 1921. okt. 15.
PÓR Anna: *Az első írott magyar bábszínművek és európai rokonaik.* =*Filológiai* Közlöny, 1966. 3—4. sz.

PÓR Anna: *Balog István és a 19. század elejének népies színjátéka.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974.
PÓR Anna: *Ismeretlen bábszínművek a XIX. sz. elejéről.* Bábszínpad, 37. sz. Gondolat, Budapest, 1967.
RÓNAI Dénes: *A Magyar Bábszínház műsora.*
SOLYMOSSY Sándor: *A betlehem a népminisztériumokban.* =Egyetemi Philológiai Közlöny, XVIII. 208. l.
SOLYMOSSY Sándor: *A karácsonyi misztériumok.* =Egyetemi Philológiai Közlöny, XIII.
SZABÓ Lőrinc: *Könyvek és emberek az életemben.* („Hajnali beszámoló" c. írás a Lakatos nővérek bábszínházáról.) Magvető, Budapest, 1984.
SZACSVAY Éva: *Pusztai cselédek bábtáncoltató betlehemese Somogyban.* =Ethnographia, XXXVIII. (1972) 297—304. l.
SZEKERES Jenő: *Bibábó színház.* (Az „Amerika felfedezése" és a „Botcsinálta doktor" előadásáról.) =Az Est, 1911. júl. 28.
SZÉKELY György: *Bábuk, árnyak.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1972.
TARBAY EDE: *Gondolat, kép, játék.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1981.
TÓTH Sándor: *Cserkészbábszínház.* =Magyar Cserkész, 1931. jún. 20., okt. 15., 1933. márc. 15., dec. 1., 1934. dec. 15., 1937. ápr., 1938. febr. 1.
TÓTH Sándor: *Néhány szó a bábszínházról.* =A Jövő Útján, 1932. 2. sz.
VAJDA Ernő: *Marionette.* =Új Élet, 1912. VII. évf. 14—15. sz.
Zene és bábszínpad (Szilágyi Dezső, Breuer János, Passuth Krisztina tanulmányai.) Zeneműkiadó, Budapest, 1971.
VISKI János: *Magyar marionette.* =Nouvelle Revue de Hongrie, 1935—1936.
VOLLY István: *Betlehemes játék egy törökkel.* =Vigilia, 1969. dec.

A bábjátékos oktatás sorozatban kapható

BÁBJÁTÉK I.	Ára: 58,— Ft
BÁBJÁTÉK II.	Ára: 24,— Ft
BÁBESZTÉTIKAI SZÖVEGGYŰJTEMÉNY	Ára: 41,— Ft
Balogh Beatrix: ETÜDÖK	Ára: 30,— Ft
Balogh Beatrix: MARIONETT — MINDENKINEK	Ára: 40,— Ft
Balogh Beatrix: RÖPÜLJ, MADÁRKA	Ára: 67,— Ft
Kós Lajos: A BÁBSZÍNHÁZ TECHNIKÁJA I.	Ára: 18,— Ft
Kós Lajos: A BÁBSZÍNHÁZ TECHNIKÁJA II.	Ára: 22,— Ft
Kós Lajos: A BÁBSZÍNHÁZ TECHNIKÁJA III.	Ára: 24,— Ft
Kós Lajos: A BÁBSZÍNHÁZ TECHNIKÁJA IV.	Ára: 19,— Ft
Kós Lajos: A BÁBSZÍNHÁZ TECHNIKÁJA V.	Ára: 19,— Ft
Kós Lajos: KÉZ ÉS MOZGÁS (Bábanatómia)	Ára: 35,— Ft
Kovács Ildikó: BÁBSZÍNPADI RENDEZÉS	Ára: 16,— Ft
Lenkefi Konrád: BÁBKÉSZÍTÉS	Ára: 18,— Ft
Óhidi Lehel: A BÁBMOZGATÁS ISKOLÁJA I.	Ára: 7,50 Ft

Óhidi Lehel: A BÁBMOZGATÁS ISKOLÁJA II. Ára: 19,— Ft

G. Solymos Neszta: BÁBU, BÁBJÁTÉK, SZEMÉLYISÉG-FORMÁLÁS (A bábjáték szerepe az óvodás és kisiskolás gyermek nevelésében) Ára: 27,— Ft

Tarbay Ede: GONDOLAT, KÉP, JÁTÉK (Tanulmányok, esszék) Ára: 19,— Ft

Bábszabásminták

A korszerű bábjáték követelményeinek megfelelő új bábszabásminták: kesztyűzsák, gömbfej, egyszerű karakterek, a fej összeállítása.

Állatszabásminták

Macska, kutya, mackó, malac, egér, mókus, nyuszi, tehén, kecske, bárány, róka, farkas, sündisznó, tyúk-csibe, kakas-madár, őzike, elefánt, oroszlán, majom, bogár, béka

A teljes sorozat ára: 156,— Ft
darabja 6,— Ft

A kiadványok megrendelhetők:
MŰZSÁK KÖZMŰVELŐDÉSI KIADÓ
1139 Budapest XIII.,
Kartács u. 24—26.
(Postacím: 1442 Budapest 70. Pf. 86.)

Tartalom

Ára: 110,– Ft