

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

**SENKI SE MENEKÜL, PAJTIKÁK!**

**Társadalmi, szexuális és transzcendens frusztrációk  
az európai kesztyűs vásári bábjátékban**

**TÉZISEK**

**Ács Norbert**

2018

Témavezető: Nánay István

# TÉZISEK

## Bevezetés

A vásári bábjáték tanulmányozása – a populáris kultúra más formáihoz hasonlóan – a legtöbb esetben deskriptív maradt, ahelyett, hogy analitikus lett volna. A kutatást az elmúlt évtizedekig – különösen Kelet-Közép-Európában – gyakran egyfajta rajongó retorika mozgatta, illetve a tényleges anyag vizsgálatát a „tisztán etnográfiai érdeklődés” félresöpörte, és a színházi megközelítés tekintetében „folklórként”, megdermedt népművészetként értelmezte. Kutatása a néprajz és a gyűjtés ügyévé vált, karneváli potenciálja semlegesítődött.

Dolgozatom értelmezési kísérlet, amiben mindvégig arra törekszem, hogy a vásári bábjátékot európai példákon keresztül, egy adott kulturális rendszer elemeként és ne autonóm jelenségként tekintsem. Vizsgálom a magaskultúrával szemben elfoglalt helyzetét, különös tekintettel gyermekműfajjá válásának stációira. Különböző alkotókon és előadásokon keresztül áttekintem a vásári bábjáték szövegeinek „fossilizációját”, és azt, hogy milyen okok vezethettek az utcai kontextusban természetesnek ható, gördülékeny erőszakosságának, helyenként frivol komikumának a gyermekszínház pedagógiai közegében már immorálissá, „károssá” bélyegzéséhez. Megpróbálom nyomon követni ambivalens humorának és könnyedségének, a nőkhöz, illetve a transzcendens és földi hatalomhoz való sokszor offenzív vagy paternalista viszonyulásának változásait.

Vizsgálom azt is, hogy a bábjátszás hogyan kereste helyét a profán és a szent, az idegenség és azonosság közötti összeütközést használva felhajtóerőnek, s mindez hogyan alkotja a bábhagyomány alapját Európában, elsősorban az olasz félszigeten, mely az egész európai vásári bábjátszás dobbantódeszkája. A másik meghatározó terület az angol vásári bábjáték, mert pontos összefoglalása a műfaj szórakoztató, ugyanakkor talán legbátrabb társadalomkritikai szerepvállalásának. Az orosz *Petruskában* pedig különös példáját láthatjuk annak, hogy a hatalom – ebben az esetben a szovjet rezsím – hogyan alakította át, szívta magába és oldotta fel a városi kultúrát és a városi tömegszórakozás addigi formáit. Az egyéni bábjátékosok és a cenzúra kapcsolata legjellemzőbb módon talán a portugál *Dom Roberto* és a magyar *Vitéz László* esetében látható, az eufemizáló jelzővel illetett „puha” fasizmus, illetve a „legvidámabb barakk” vasfüggönnyel körülhatárolt keretei között: amikor egy önkényuralmi

rendszer már bekúszik a bábjátékos bódé mögé is, ahol formálja, vagy még inkább deformálja a paravánrendszert, a játékidőt.

Pulcinella a vérmérsékleti skála végpontjai között ingázva, más-más alakot öltve, mindenkit túlélve, ellenállhatatlan energiával végigsöpör Európa országain – minket sem kerülve el. Hullámzó sikerű pályafutásának állomásait mindig kiemelkedő kortárs európai alkotókon keresztül kívánom bemutatni. Hogy az anyag játékos formájából is következően örökké szétfutni vágyó szerkezetét egyben tartsam, és mert vizsgálati szempontjaim kiválóan bemutathatóak egy Magyarországon, magyar nyelven ma is műsoron tartott előadás kapcsán, időről időre utalok majd Pályi János *Órajáték* című előadására, mint egyfajta sorvezetőre. Ebben az előadásban egyszerre találkozik a tradíció és a modernitás, a marionett és a kesztyűsbáb, a színész, az animátor, és a közönségre folyamatosan reflektáló, improvizáló, európai színvonalon játszó előadóművész. Ugyanakkor az előadás emblematikus példája a korábban kültéri, szubverzív műfajoknak a privátszférába, azaz a négy fal közé szorításának, illetve a kőszínházakban a tömegművészet „biztonságosságának” jólfésült körülményi közé való visszaszorulásának.

Dolgozatomban, bár természetesen mind a szakterminológia tekintetében, mind a vizsgálat rendszerében támaszkodom néhány alapvető jelentőségű és a kutatás során megkerülhetetlen színház- és drámaelméleti munkára, az anyag sajátosságainak megfelelően a kesztyűs játék, úgy is mint a legjellemzőbb vásári bábtechnika *gyakorlati* oldalát előtérbe helyezve folytatom a kutatást. Mint gyakorló bábszínész, a korlátozott társadalomtudományi ismereteimet jóval meghaladó összefüggések feltárására nem vállalkozhatom, de előadói tapasztalataimat is a kutatás részének tekintem. Így egy eltérő irányú perspektívából talán rávilágíthatok olyan részletekre, amelyek mellett elment volna egy hagyományos kutató. Ez a törekvés egyébként egybeesik a kortárs európai tendenciákkal: ma már általában felsőoktatási háttérrel pályára került bábos alkotók – ellentétben a korai, írni-olvasni még nem tudó elődökkel szemben – a hagyomány tudatosabb rekonstrukciójára törekszenek, ami a bábok készítési fázisainak ismeretén és a technikai felkészültségen túl a kortárs trendek színháztörténeti kontextusba emelését is magában foglalja.

A vásári bábjáték gyökereinek és formálódásának kezdeti időszakát érintő kutatásban némi nehézséget jelent, hogy mivel ez a műfaj a rögtönzésre, spontaneitásra épül, meglehetősen kisszámú írott anyagra támaszkodhatunk.

A vásárterek körülhatárolt „arénában” a túlhajszolt munkától zsibbadt, esetleg már ittas báméskodók mindenképp nevetni akartak. A vásári bábjátékos nem kevesebbre

vállalkozik, mint hogy megfogja és ott is tartsa a nézőket, átbeszélje a hangzavart, megfelelő ritmusban poentírozzon, és mindig megérezze, merre "megy" a közönség. A bábos menet mindig kalapozni kényszerült. A játék így profitorientáltabb előadásmódot, a pénz pedig könyörtelenül pontos és tömör dramaturgiát követelt. A legjobb rögtönzések túléltek az előadást, sokszor éppen e reflexiók lazán összeillesztett jelenetsora lett maga a szöveggönyv. Különös módon éppen a cenzúrának köszönhető, hogy egyáltalán megmaradtak szövegrészletek: a regnáló hatalom a néprajzosok tisztán etnográfiai megközelítésénél jóval korábban – bár más okokból – elkezdett érdeklődni a bábjátékosok iránt.

Időközben nagyot fordult a világ, a kortárs vásári bábjáték szövegei immár nyomtatásban is megjelennek, ugyanakkor másfajta szövegminőséget képviselnek: a gyilkos agresszivitás pajkos elevenségévé szocializálódott. A huligánokból bábművészek lettek, a vásárterekből céges rendezvények. De hiába változott a társadalom és vele együtt az előadások közönsége vagy korosztálya, egzisztenciális frusztrációink közel ugyanazok maradtak, és máig tematizálják a vásári bábjátékokat. Csupa ismerős örökzöld: a családi viszály, a hatósággal szembeni harag, a büntetéstől való félelem, a bűntudat. És persze a semmittevés örök vágya. Mint minden lusta ember, a vásári bábhősök is nagyon elfoglaltak. El kell takarítaniuk az útból a hivatalnokokat vagy a határőröket, „Cucliferkót” vagy épp „a legnagyobb számárt”, a halált.

**Első nagyobb egységben** elsősorban Pulcinella köpönyegéből kibújt alakok általános portréját kíséreltem meg vázolni. A kutatást egyik nehézsége abból fakad, hogy a vásári kesztyűsbáb alapfigurája egy sor nyelvi, vallási és pszichológiai határokon kelt át, a változatok összevetéshez pedig nem állnak rendelkezésünkre kanonikus szövegek, megfelelő történeti összehasonlító anyagok. Abban konszenzus érzékelhető, hogy az összes európai vásári bábkarakter olasz eredetre nyúlik vissza, és a különböző figurák körülbelül a 19. század elején jelennek meg a maguk máig ismert, lokális változataiban. A hasonlóságok tágabb dimenziójú értelmezéséhez és a talán még jelentősebb apró eltérések rekonstruálásához elengedhetetlen, hogy elsőként Pulcinella alakját járjuk körül.

**Vizsgálom a szexuális frusztrációkat,** valamint a nők szerepét. Itt elemzem a bábjátékban megjelenő családi kötődést, mint a transzcendens és morális felemelkedés lehetőségét éppúgy, mint a rémálommá vált házasság tragikus komédiáit.

Az előadások frivol, helyenként durva humora még hordozta a korai mezőgazdasági fesztiválok nem koedukált közönségének előadott dramatizált rituáléinak örökségét, de elsősorban a városi tömegek szórakoztatásában találta meg igazi terepét. A végeredményben mindenképp italozásba és verekedésbe torkolló motívum minden esetben dominált, de az urbánus, alárendelt osztályok számára különösen ismerős lehetett. Az eleve szórakozni, röhögni vágyó, frusztrált és így sokszor agresszív tömeg nevetetett saját torz, miniatűr tükörképén, vagy akár felkiáltójelként is értelmezhetette azt – intelligenciája, illetve az elfogyasztott alkoholmennyiség függvényében. A 19. században a nő morális vezető szerepe a társadalomban megkísérelte átértelmezni a vásári bábjátékokban fellépő karakterét is, és a pacifista viselkedésmintát preferálta. A műfaj a gyermekekben találta meg új közönségét, középosztálybeli szülei pedig az egyre divatosabb szalonokban, ligeti szórakozóhelyeken igyekeztek erkölcsi tanmesévé puhítani a női és férfi bábalakok folyamatos küzdelmét. Napjaink bábjátékaiban a passzív feleség helyett a női alakok már energikus résztvevői a tudatalattinkba lefojtott szexuális frusztrációk elleni harcban: együtt talán győzhetnek.

A következő nagy szerkezeti egységekben, a hetedik és nyolcadik fejezetben a **társadalmi frusztrációkat** kutatom. A vásári bábjáték humorának sötét oldala a benne megbújó xenofóbia. Itt a kesztyűs játékokban megjelenő fekete karaktereket vizsgálom az európai, illetve a magyar kesztyűs figurák között.

Az állam elnyomó és hatalmi szerveivel szembeni lázadás vizsgálatánál világossá válik, hogy a rendőrök és katonák tehetetlenek a mindenkori hegemoniát kigúnyoló személyiséggel szemben. A kesztyűsbábok, akárcsak a bohócok, nem egy társadalmi struktúrában, hanem egy szabadabb mozgástérben léteznek. Egy jogellenes cselekedet azonnal akasztással végződött, a kesztyűs báb pedig épp leglényegesebb célját, az elrettentést neveteti ki.

**A harmadik fejezet a transzcendens frusztrációkat kutatja.** Részletesen elemzi a műfaj emblemikus **ördögalakjait, halálfiguráit** és a játék során paravánra pattanó **állatkarakterek allegórikus és transzcendens dimenzióit.**

Az apoteózis megjelenése a legkedveltebb templomi bábjáték-feldolgozások közé tartozott. Szent Antal történetét például Franciaországban és Belgiumban is számtalan feldolgozásban játszották, kombinálva az egyházi ikonográfia és a barokk színház “effektkészletét”, ami esztétikai jellemzője a vásári bábjátéknak is. A kesztyűs technika

kevésbe látványosan használta a színpadi elemeket, sőt a 19. századra az „apoteózis” fogalma gyakran „az énekeljünk és táncoljunk egy jót” finálé játékká vidámodott. Emellett a barokk színház bonyolult emelőszerkezeteit még a legszegényebb marionett szekér is „par excellence” képes utánozni, könnyedén röptet ördögöket és sárkányokat a játéktérben.

Ugyanakkor az ördög felbukkanása gyakran a feszültségoldás dramaturgiai funkcióját képviselte és a nevetetés forrását jelentette középkori misztériumjátékokban. A főhős nézőpontjából a bábszínpadon az összetettebb mozgatót megengedő, felülről mozgatott ördögök gyakran sötétebbre színezhették a hangulatot, de a számtalan komplikáció csapdáját magában hordozó marionett technika nem jelenthetett reális veszélyt a főszereplőre, inkább parabola funkciója dominált. A paraván síkján, azaz a föld alól felpattanó ördög már fizikai értelemben is más dimenzió, és valódi kockázatot jelent a protagonista számára, ráadásul metafizikai értelemben is jelentőségteljes. Míg Petruska esetében az ördög helyett (vagy annak álarcában) egy fekete lompos kutya robban a színre, addig a Hamburgban egy kutya változik át ördöggé és rángatja ki a játéktérből a Faust nélkül maradt Kasperlt. Toby már élő kutya, aki bizony nagyon is valódi fogakkal harapja meg a báb Punch orrát. Polichinelle-t pedig a paravánon átkényeskedő kandúr vezeti a pusztulásba. Csak idő kérdése volt, hogy a középkori ikonográfia pokoli állkapcsai mikor támadhatnak a jungi tudatalattiból az egyre sebezhetőbb főhősre. A valószínűleg Angliában testet öltött krokodil aztán végleg átvette az uralmat az ördög felett a kesztyűs vásári bábjátékokban, vagy legalábbis övé lett az utolsó szó. Alakja a diabolikus állatfigurák hosszú sorának betetőződését jelentette. Egyedül a mi Vitéz Lászlónk nem tette le a fegyvert, és küzd ma is rendíthetetlenül a Vén Pisztóval.

Míg a magas művészet a bukott angyal szép vonásaiban a lázadás tiszta energiájával fellépő forradalmárt látja, addig a mélyen az irodalom alá zavart európai kesztyűs vásári bábjáték a folklór területére száműzött, naivizálódó ördögöt megtartja bohócnak. Mindeközben úgy tűnik, napjaink sátáni összecsapása inkább az ember belső világába teszi át a küzdelem színterét, önmaga sötét oldala az emberi lény fő ellenfele. A harc az irigységgel, rosszakarattal, kárörömmel és a többi milliónyi kisördöggel már introvertált és individualizált. A küzdelem szellemi és erkölcsi vetületét a vásári kesztyűs bábjáték sem tagadja, még akkor sem, ha ördögkommandóját klasszikus középkori jelmezben, patás-szarvas viseletben állítja hadrendbe, és meghagyja nekünk azt a gyermeki illúziót, hogy egy hétköznapi palacsintasütővel fejbe verhetjük. Amíg újra és újra fel nem támad.

A vásári bábjátékok hősei nehezen értelmezik az idő szerepét, létük, mozgatójukéval ellentétben intemporális, időn kívüli létezés. Az időbeliség horizontján a halállal való

találkozás kikerülhetetlen, ugyanakkor perdöntő pillanat, amelyben a jelenvaló lét feltárulhat. Az élet nem értelmezhető a halál nélkül, sőt ez erősíti meg a jelenvaló létet. Ez azonban csak azok számára értelmezhető, akik az időn belül vannak, hiszen a keljfeljancsihoz hasonlóan örökké felpattanó vásári bohóc számára nem tud „kizökkenni az idő,” számára nem értelmezhető a halál.

A kesztyűs játékok címszereplői azonban soha sem halhatnak meg, lévén eleven fabábuk, örök szinkronicitásban a halállal. A vásári bábjátékok által gyakran használt, a 14. századtól hektikusan csörgő *danse macabre*, a halál előtti egyenlőség vad tánca is éppen ez a kettősséget szorítja magába, a „létezés szenvedélyét és a mégsem eléggé létezés nyugtalanságát.”

Ariès vagy Gorer már odáig merészkedik, hogy kijelentik, a nyugati ember ma már csak technikai értelemben fogadja el saját halálát: megköti az életbiztosítását, ha muszáj, de lelke mélyén halhatatlannak érzi magát. A populáris kultúra zombihősei, kísérteties szellemei valójában már ennek a radikális életigenlésnek a filléres paródiái. Mégis, a vásári bábjátékot a transzcendens, a törvény és a család által körbehatárolt, örökké frusztrációt generáló triumvirátusnak semmibevétele azért teszi a felnőttek számára is szórakoztatóvá, mert rámutat, hogy bár látszólag talán több kontrollt gyakorolnk életünk felett, mint gyerekként tehattük, de időközben mindörökre rabjai lettünk egy magasabb autoritásnak. Így örökre megmarad a vágyunk, hogy elmeneküljünk saját szervilitásunk elől. A figurák hegemoniaellenes, a halált, az ördögöt letegező és fejbe kólintó attitűdje ezért különösen vicces lehet minden olyan felnőtt számára, aki magában őrzi még a gyermeklét anarchiára hajló szellemét.

**Doktori disszertációmban** a vásári bábjátékot egy adott kulturális rendszer elemeként és nem autonóm jelenségként vizsgálom. Kutatom a magas kultúrával szemben elfoglalt helyzetét, különös tekintettel gyermekműfajjá válásának stációira.

A vásári bábjáték elemeinek (szöveg, technika, szimbolikus elemek) külön vizsgálatával, egymással össze nem függő folyamatokra világíthatunk rá, mint például a hatalom és a paravánrendszer.

Kutatom, hogy a társadalom és vele együtt az előadások közönségének és korosztályának változásai hogyan befolyásolták a nőkhöz, illetve a transzcendens és földi hatalomhoz való sokszor offenzív vagy paternalista hozzáállását.

Megállapítom, hogy az idő tengelyén és a tér dimenzióján belül a vásári bábjáték specifikus változásokat mutat az öt meghatározó tényezők változásaival összefüggésben. (Politikai aktualitások, nagyobb társadalmi fordulatok.) Egy-egy társadalmi paradigma olyan változást indukálhat, ami kicseréli a célközönségét, s ez olyan kézzel fogható változást eredményezhet, mint például a marionett technika és a kesztyűsbáb változása.

Vizsgálom a műfaj konkrét, kézzelfogható elemeit: a bábokat és a paravánrendszereket egyaránt, illetve kevésbé egzakt részét, mint amilyen a szöveg. Gyakran jelenetrészletekkel támasztom alá kutatásaim, hivatalos fordítás hiányában eredeti nyelven.

Mivel a vásári bábjáték gyökereinek és formálódásának kezdeti szakaszát érintő kutatásban nehézséget jelent, hogy a műfaj a rögtönzésre, spontaneitásra épül, s csak meglehetősen kisszámú írott anyagra támaszkodhatunk vizsgálata közben, így kutatási módszerem, útvonalam intuitívabb és szabadabb.