

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

SZUBJEKTÍV OBJEKTUM

A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és *A csomótündér* doktori műalkotás alkotói munkafázisai

Doktori értekezés

Ellinger Edina

Témavezető:

Marton László, egyetemi tanár, DLA.

Konzulens:

Nánay István

2017

Tartalomjegyzék

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| A doktori értekezés tézisei | 3 |
| Thesis of Dissertation | 8 |
| Előszó | 13 |
| I. Bábszínházi alapfogalmak meghatározása | 15 |
| I.1. Funkcionális tárgyjáték..... | 17 |
| I.2. Statikus-funkcionális tárgyjáték | 18 |
| I.3. Bábtervezés helyett tárgyválasztás | 22 |
| II. Kellék vagy báb | 24 |
| II.1. Tadeusz Kantor és tárgyai | 24 |
| II.2. Fodor Tamás: A székek..... | 30 |
| III. Magyar vonatkozású funkcionális tárgyjáték-előadások | 34 |
| III. 1. Funkcionális tárgyjáték a fekete színházban – Szőnyi Kató: Székhistoria | 34 |
| III. 2. Molnár Gyula: Kis öngyilkosságok | 40 |
| III. 3. A statikus-funkcionális tárgyjáték használata a magyarországi kortárs bábszínházban | 46 |
| III. 3. 1. Gáspár Ildikó: Kivi..... | 47 |
| III. 3. 2. Pelsőczy Réka: A pecsenyehattyú és más mesék..... | 52 |
| IV. A bábszínész jelenléte és munkája a funkcionális tárgyszínházban | 56 |
| IV. 1. A bábszínész feladata a fekete színházban | 56 |
| IV. 2. Az animáció képessége a tárgyszínházban | 57 |
| IV. 3. A bábszínész definiálása a statikus-funkcionális és funkcionális tárgyszínházban | 59 |
| V. A csomótündér alkotói folyamatának fázisai | 61 |
| V.1. Kezdeti paraméterek | 61 |
| V. 2. A tárgyválasztás | 64 |
| V. 2. 1. A cipők | 65 |
| V. 3. Koherens tárgyi világ..... | 69 |
| V. 4. A színpadi idők keveredése és az alteregók..... | 71 |
| V. 5. A színészi attitűd..... | 72 |
| V. 6. A tárgyak mozgatói rendszere | 73 |
| V. 7. A csomótündér nézői fogadtatása és a feldolgozó foglalkozás tapasztalatai | 76 |
| Zárszó | 79 |
| Köszönetnyilvánítás | 81 |
| Mellékletek | 82 |
| 1. Gimesi Dóra–Pallai Mara: A csomótündér, 2017. (szöveggönyv) | 82 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2. Szőnyi Kató: Székhistoria, Állami Bábszínház, 1975. (szövegkönyv) | 97 |
| A disszertációban felhasznált bibliográfia | 105 |
| A disszertációban felhasznált filmográfia | 106 |
| A disszertációban felhasznált színházi előadások jegyzéke | 106 |
| Képjegyzék | 107 |
| Szakmai önéletrajz | 108 |

A doktori értekezés tézisei

Dolgozatom témája az objektum (tárgy) színpadi animációja, a tárgyjáték. Ez a bábszínháznak az a formája, amelyben nem megtervezett, elkészített bábokat használnak, hanem hétköznapi értelemben vett tárgyakat mozgatnak.

Bábszínészi, rendezői és tanári pályámon sokféle bábtechnikával dolgoztam, és tapasztalataim alapján hazánkban a tárgyszínház még nem foglalta el méltó helyét. A magyar bábegyüttesek, bábszínházak előadásaikban elsősorban a tervezők által megálmodott bábfigurákat részesítik előnyben. Számomra a tárgyjáték műfaja kihívás és különleges, katartikus alkotói folyamat. A tárgyanimációs előadások létrehozásában teret nyer a fantázia, a kreativitás, a költészet.

Vizsgálódásom közben a fókuszpontot e témakörön belül a funkcionális tárgyjátéokra helyezem. Kutatásom elsődleges célja, hogy ezt a fiatal bábműfajt a gondolati és mozgatósi rendszerek tanulmányozásával tematizáljam, és ennek eredményeként bizonyosságot nyerjen, hogy a funkcionális tárgyjáték a bábszínház önálló műfajaként értelmezhető formanyelv. Ezt elsősorban előadások elemzésén keresztül, valamint a saját gyakorlati tapasztalataimra hivatkozva szeretném megtenni. Olyan előadásokat is vizsgállok, amelyek nem egyértelműen bábszínházi produkciók, de alkotóik gondolkodása és művészi eszköztára mégis közös kapcsolódási pontokat mutatnak ezzel a műfajjal.

A Színház-és Filmművészeti Egyetemen huszonegy éve zajlik báboktatás. Idei osztályaimban a tárgyjáték az első olyan bábszínházi forma, amelyben a diákok elmélyülhetnek. A tárgyakkal történő munka során az elsős növendékek absztraháló képességét fejlesztjük, valamint arra ösztönözzük őket, hogy képesek legyenek saját jelrendszert felállítani a színpadon. A diákoknak azonban gondot okoz, hogy e bábszínházi forma elméleti részét megértsék. Disszertációmmal is szeretnék segítséget nyújtani ahhoz, hogy a funkcionális tárgyjáték oktatásában a gyakorlati feladatok elméleti hátterét megvilágítsam.

Kutatómunkám végeredményeként egy tárgyszínházi szülő-előadást hoztam létre Gimesi Dóra *Csomótündér* című könyve alapján. Fontosnak tartottam, hogy elméleti következtetéseimet én magam ütköztessem egy művészi alkotófolyamatban. Ez a munka

lehetőséget adott arra, hogy gyakorlatban alkalmazhassam a funkcionális tárgyjáték műfajában szerzett ismereteket, következtetéseket és alapelveket.

A *Csomótündér* története a szülők válását dolgozza fel gyerekeknek, jól interpretálható nyelven és világban. A próbák során alkotótársaimmal arra törekedtünk, hogy bebizonyítsuk: a funkcionális tárgyjáték a lehető legjobb forma egy ilyen témájú előadáshoz, mert a stilizáció fokozottabban működik, mint a figurális bábszínházban. A tárgyaknak nincs arcuk, megjelenésükben nem hasonlítanak gyerekre, felnőttekre, ezért a nézőkben könnyebben kialakul a szereplőktől való eltartás. Ez a forma játékosabb utat teremt egy ilyen történet elmeséléséhez, és folyamatos fantáziamunkát igényel a nézőtől, ami feldolgozhatóbbá teszi az előadásban kibontott téma szülte feszültséget is.

Rendszerem legfőbb célja annak elősegítése, hogy ne csak ösztönösen, hanem tudatosan lehessen használni ezt a bábszínházi animációs lehetőséget a bábszínész képzésben és a bábszínpadi előadásokban egyaránt.

Bábszínházi alapfogalmak meghatározása

Ahhoz, hogy a tárgyról, mint bábról értekezni lehessen, szükséges meghatározni a tárgynak és a bábnak a jelentését, valamint olyan további alapfogalmakat kell tisztázni, amelyek definiálása segít eligazodni a „tárgyjátékos útvesztőben”.

Mi az anyag? Mit jelent a tárgy? Hogy definiáljuk a bábszínházat? A dolgozat első fejezetében ezeket az alapfogalmakat tisztázom ahhoz, hogy meghatározzam a tárgyjátékot, mint műfajt, továbbá két különböző típusát: a figurális és a funkcionális tárgyjátékot. Míg a figurális (antropomorfizált)tárgyjáték hasonlóan a figurális bábszínházhoz, utánzási funkciót tölt be, és játékmódjára az antropomorf mozgásjegyek jellemzőek, a funkcionális tárgyjátékban a tárgy fizikális adottságaiból, formájából jövő mozdulatsorok határozzák meg az animációt.

Dolgozatomban kizárólag a funkcionális tárgyszínházat tárgyalom, és annak egy speciális változatát, a statikus - funkcionális tárgyjátékot. A statikus-funkcionális játékmód azt jelenti, hogy az objektum nincs animálva, de a körülötte lévő szubjektumok viszonyrendszere mégis jellemezi formálja vagy szubjektivizálja azt. Ebben az esetben a tárgy nem hajt végre mozdulatsort a színpadon, tehát statikusan létezik.

Vékony az a határvonal, ami ebben az esetben elválasztja az objektum színpadi identitását a kelléket a tárgyként használt bábtól. Ahhoz, hogy vizsgálni lehessen, hogy a

gyakorlatban hogyan működik a statikus-funkcionális tárgyjáték, alapvető a kellék definiálása, mellyel szintén ebben a fejezetben foglalkozom.

Kellék vagy báb

A dolgozat második fejezetében olyan színházi alkotók munkáiban tanulmányozom a kellék és a megszemélyesített tárgy színpadi különbségét, akik előadásaikban különleges viszonyrendszerekbe helyezték a tárgyakat. Egyikük, Tadeusz Kantor lehántott a színházról minden hagyományos értelemben vett teatralitást, félredobta mindazt, ami az intézményes színház konvencióit alkotja: a dobozszínpadot, a díszleteket, az ábrázoló színészt. A színház tiszta elemeit kereste, független, autonóm színházat akart teremteni. Kantor színházában a díszletek tárgyakká, sajátos művészi objektumokká változtak.

A fejezet első részében Kantor *Hol van már a tavalyi hó?*, a *Vesszenek a művészek!*, illetve *A halott osztály* című előadását elemzem a funkcionális tárgyjáték aspektusából. Az általam feltett kérdés mindegyik előadás esetében ugyanaz: mikor működik az objektum színpadi kellékként és mikor megszemélyesített tárgyként?

A fejezet második részében a kellék és a bábként használt tárgy különbségének tanulmányozását Ionesco: *Székek* című darabjával folytatom, amelyet Fodor Tamás rendezésében a Thália Színház Új Stúdiójában mutattak be 1996. március 9-én. Ezzel egyben elkezdődik azoknak a példának az ismertetése, amelyek világossá teszik, hogyan működik a tárgyanimáció statikus-funkcionális típusa élőszínházi körülmények között.

Magyar vonatkozású funkcionális tárgyjáték-előadások

A funkcionális tárgyjáték történetét kutatva nem könnyű olyan előadásokat találni, amelyekben tisztán nyomon követhetők e bábszínházi forma stílusjegyei, gondolati mechanizmusai. Egy ilyen előadás biztosan született Magyarországon, az 1975-ben bemutatott *Székhistoria*, ami az Állami Bábszínház revelatív produkciójának számított, és felnőtt nézőknek készült. A *Székhistoriáról* nem maradt mozgóképes felvétel, így fotók és az előadás eredeti szöveggönyve alapján rekonstruáltam a színpadi cselekményt. Szilágyi Dezső 1975-ös, eredeti szöveggönyve a disszertáció mellékletében hozzáférhető. A következő előadás, amellyel ebben a fejezetben foglalkozom, a *Kis öngyilkosságok* (*Piccoli Suicidi*), amit egy hazánkban kevésbé, csak a legszűkebb bábos szakmában ismert művész, a külföldön élő és alkotó Molnár Gyula készített. Bár e két előadás megvalósítása

kicsit sem hasonlít egymásra, dolgozatom harmadik fejezetében mégis azt vizsgálom, hogyan tartozhat mindkettő a funkcionális tárgyjáték műfajába. A két példa elemzéséből kiderül, hogy milyen szabályrendszer alapján működik a funkcionális tárgyjáték a fekete színházban, és akkor, ha látjuk a mozgatót a színpadon.

Szintén ebben a fejezetben tanulmányozom a tárgyjátéknak a statikus-funkcionális típusát a bábműfajon belül. Magyar bábosok csak a legutóbbi időkben kezdtek foglalkozni a statikus-funkcionális tárgyjátékkal. Közülük e bábszínházi forma meghonosítására tett két legkorábbi kísérlet elemzése újabb műfaji és stiláris kérdések tisztázása ad alkalmat. Az egyik produkció, a *Kivi* a Budapest Bábszínház és a FÜGE közös előadása volt, a *Pecsenyehattyú és más mesék* pedig a győri Vaskakas Bábszínházé.

Mindkét esetben a színészi játékon keresztül szemléltetem, hogy a statikus-funkcionális tárgyjátékban hogyan szubjektívizálja a tárgyat a körülötte lévő szubjektumok viszonyrendszere.

A bábszínész jelenléte és munkája a funkcionális tárgyszínházban

A megvizsgált előadásokban több különböző típusú bábszínészi-színészi jelenléte figyeltem meg, ezért a negyedik fejezet a bábszínésznek a funkcionális tárgyszínházban végzett munkáját tárgyalja. Szükséges-e az egyéb technikákhoz képest más attitűd, ha egy bábszínész fekete színházban játszik? Mikor van a tárgyon a hangsúly, és mikor a színészen? Miként lehet sűrítetten kifejezni az érzelmi állapotot egy tárgyon keresztül? Hogyan dolgozik együtt a főmozgató az untermann-nal?

Az átlelkésítés csodáját vagy, ha úgy tetszik, illúzióját az animáció teszi lehetővé, legyen az fekete színház vagy olyan előadás, amelyben a bábos színészként is jelen van. Akár a funkcionális, akár a statikus-funkcionális típusú tárgyjátékról beszélünk, egyik sem működik akkor, ha a bábszínésznek nincs meg az a képessége, hogy vizualizálja magának az objektum megelevenedését. Ez olyan tényező, ami nélkül nemcsak a tárgyak színháza, de maga a bábműfaj sem működik.

***A csomótündér* alkotói folyamatának fázisai**

A funkcionális tárgyjáték témakörében végzett kutatásaim után elérkeztem abba a stádiumba, hogy létrehozam a saját, önálló művészeti alkotásomat ebben a műfajban. A disszertációnak ez a fejezete *A csomótündér* című produkcióm munkafolyamatát foglalja

össze. Az előadás bábszínházi formájának a funkcionális tárgyjátékot választottam, hogy azt a kutatási tevékenységet, amit a disszertációhoz végeztem, illetve azt az eredményt, amit elértem, a gyakorlatban is hasznosítsam. A próbafolyamat során az alkotótársakkal arra törekedtünk, hogy bebizonyítsuk: a funkcionális tárgyjáték műfajában létrehozható olyan egyszemélyes előadás, amely az absztrahálás eszközeivel közvetít egy problematikát gyerekeknek. Az előadás szövegkönyve a disszertáció mellékletében olvasható.

Az alkotási folyamatot a tárgyválasztás, a koherens tárgyi világ, a színpadi idők keveredése, a színészi attitűd, valamint a tárgyak mozgatási rendszere szerint tematizáltam. Dolgozatom utolsó, lezáró fejezetében *A csomótündér* nézői fogadtatásának és feldolgozó foglalkozásának tapasztalatait is összegeztem. A monodráma műfaja és a funkcionális tárgyjáték találkozása végtelenül izgalmas munkafolyamatot eredményezett. Színházi nevelési programba helyezése pedig olyan visszajelzéseket hozott a gyermekközönségtől, amelyek bizonyosságot adtak arra, hogy a tárgyszínház a kortárs bábszínház önálló formája, aminek nincsenek korosztályos határai.

Thesis of Dissertation

Subjective object

Analysing the functional object theatre and the creative workflow of *The Knot Fairy*, a
doctorate piece

The topic of my thesis is the object's on-stage animation, the object theatre. This is a type of puppet theatre wherein, instead of designed and pre-made puppets being used, objects in the ordinary sense are being moved.

During my career as a puppeteer, director and teacher, I have worked with various forms of puppetry techniques and based on my experience object theatre play hasn't been highly esteemed in Hungary. The Hungarian puppetry groups and puppet theatres prefer using puppets in their shows that are dreamed up by designers. For me, object theatre as a genre is a challenge and a special, cathartic creative process. Imagination, creativity and poetry gains ground in making object animation shows.

Within this topic I put the emphasis of my research on functional object theatre. The primary goal of my research is to thematise this young genre of puppetry through studying thought and movement systems and as a result prove that functional object theatre has a set of distinctive characteristics that make it an individual genre of puppet theatre. I intend to achieve this primarily through show analysis and additionally based on my own practical experience. I analyse shows which are not unequivocally puppet theatre productions, yet the thought processes and artistic palettes of their creators share mutual aspects with the genre.

Puppetry has been taught at the University of Theatre and Film for 21 years. Object theatre is the first form of puppet theatre that can be explored in my classes this year. While working with objects we develop our first year students' capability for abstraction and prompt them to be able to construct their own semiology on stage. However, our students struggle with understanding the theoretical part of this type of puppetry. With my thesis I would like to offer aid with illuminating the theoretical background of the functional object theatre education practice.

As a result of my research I have designed a solo object theatre production based on *The Knot Fairy (A csomótündér)*, a book by Dóra Gimesi. I found it important to clash my

theoretical conclusions in a creative artistic process myself, and doing so gave me an opportunity for the knowledge, conclusions and principles gained in the genre of functional object theatre to be put into practice.

The story of *The Knot Fairy* covers the parent's divorce, in an easily interpretable way and realm, for kids. During the rehearsals my collaborators and I aimed to prove that the functional object theatre is the best possible form for such a show as stylisation works more gradually than in a figurative puppet theatre. Objects have no faces, their appearance doesn't resemble children or adults, therefore the viewers can distance themselves more easily from the characters. This form allows a more playful retelling of such a story and requires constant imagination which makes the tension, the result of the topic discussed in the show, easier to process.

The central goal of my system is to help the prospect of puppet theatre animation not only on an instinctual but also on a conscious level during puppeteer education as well as in puppet theatre shows.

Defining puppet theatre terms

In order to have a discourse about the object as puppet the definitions of object and puppet must be defined. Additionally, further key terms must be outlined to help us navigate in the "labyrinth of object theatre".

What is the material? What does the object mean? How should puppet theatre be defined? I clarify these terms in the first chapter of my thesis in order to define object theatre as a genre and, furthermore, its two forms: figurative and functional object theatre. The figurative (anthropomorphic) object theatre, similar to figurative puppet theatre, imitates function and its ways of play are typically anthropomorphic movements. In functional object theatre, however, the animation is defined by the set of movements which stem from the object's shape and physical attributes.

The sole subject of my study is the functional object theatre play and one of its special forms, static-functional object theatre. Static-functional play means that the object isn't animated, but the surrounding subjects' system of relations turn the object into a symbol or subjectify it. In this case the object does not perform a set of movements on the stage; it is static.

Narrow is the line that divides the object's on-stage identity, the prop, from the puppet used as an object. In order to examine how the static-functional object theatre performs in practice, defining the prop is fundamental, and also the subject of this chapter.

Prop or puppet

In my second chapter I study the on-stage differences between the prop and the personified object through the works of theatrical creators who placed the objects into special systems of relations in their shows. One of them, Tadeusz Kantor peeled all conventional theatricality from the theatre and pushed aside what the stereotypes of the institutional theatre are made of: the box stage, the set, the actor who portrays. He was searching for the theatre's pure elements and wanted to create individual, autonomous theatre. In Kantor's theatre the set turned into items, into peculiar artistic objects.

In the first part of this chapter I analyse Kantor's *White as the Colour of Snow*, *Let the Artists Die* and *The Dead Class* from a functional object theatre's perspective. The question I propose about all three is the same: when does the object function as a stage prop and when as a personified object?

The second part of my chapter continues the analysis of the difference between the prop and the object used as a puppet through Ionesco's *The Chairs* which debuted in 9. March 1996 at the Thália Theatre's New Studio and was directed by Tamás Fodor. Simultaneously I begin describing the examples that will clarify how the object animation's static-functional form works under live theatrical circumstances.

Functional object theatre shows in a Hungarian context

When one researches the history of functional object theatre, finding shows in which the style and thought processes of this puppet theatre form can be clearly tracked are not without difficulty. One was certainly made in Hungary: *Story of Chairs (Székhistoria)*, which premiered at 1975, was considered the revealing production of the National Puppet Theatre, and was made for a mature audience. No motion picture recording remains of *Story of Chairs*, therefore I reconstructed the on-stage motions based on photographs and the original script of the show. The original script by Dezső Szilágyi from 1975 is available as the appendix of my thesis. The next show I study in the chapter is *Small suicides (Piccoli Suicidi)*, created by Gyula Molnár, an artist living and creating abroad

and only known in Hungary by the innermost puppetry circles. Even though the executions of the two shows are without any resemblance, in the third chapter I analyse how they can both be considered a part of the functional object theatre genre. The analysis of the two examples reveals the operating principles of functional object theatre in both a black theatre and when we see the manipulator on the stage.

In this chapter I also analyse the static-functional type of object theatre within the puppetry genre. Hungarian puppeteers have just recently started working with the static-functional object theatre. Analysing the two earliest attempts of domesticating static-functional object theatre provides an opportunity to clarify stylistic and genre-related questions. One was *Kivi (Kivi)*, the joint show of Budapest Puppet Theatre and FÜGE Productions; the other, *Roast Swan and Other Tales (Pecsenyehattyú és más mesék)*, by Vaskakas Puppet Theatre in Győr.

I demonstrate through the acting how in both cases the object is subjectified by the surrounding subjects' systems of relations in the static-functional object theatre.

The puppeteer's presence and work in functional object theatre play

I have observed various types of the puppeteer's presence in the analysed shows, therefore the fourth chapter discusses the actor's work in a functional object theatre play. Does playing in a black theatre require a different kind of attitude from the puppeteer? When is the object emphasized and when is the actor? How can concentrated emotions be expressed through an object? How can the main manipulator cooperate with the assistant puppeteer?

The wonder, or if you will, the illusion of the object with a soul is the result of the animation, let that be in a black theatre or a show with the puppeteer present as an actor. Whether it's a functional or a static-functional type of object theatre, neither works if the puppeteer doesn't have the ability to imagine the object coming to life. Without this factor it's not only the object theatre that doesn't work, but neither does the puppetry genre.

Phases of *The Knot Fairy*'s creative process

After my research about the functional object theatre I have reached the stage where I constructed my own, individual creation of the genre. This chapter concludes the workflow of my production: *The Knot Fairy*. I chose the functional object theatre as the

show's puppetry form in order to utilize the research done for my thesis and my accomplishments in practice. Our goal during the rehearsals with my collaborators was to prove that a one-person show can be created in the functional object theatre's genre that translates a problem for children through abstraction. The script is available in the appendix of my thesis.

I thematised the creative process based on the selection of objects, the coherent world of objects, the merging of on-stage timelines, the actors' attitudes, and the objects' system of movements. I summarized the audience's reception and the observations of the adaptation process of *The Knot Fairy* in the last, concluding chapter. The genre of monodrama meeting the object theatre resulted in an incredibly exciting workflow, and its insertion into a theatre's education program gave us the child audience's feedback which proves that object theatre is an independent form of puppet theatre and has no generation limits.

Előszó

„A tárgy önálló életébe vetett hitben és a tárgyra való koncentráció képességében ragadható meg a tárgyak színházának a lényege.”¹

Henryk Jurkowski

Dolgozatom témája az objektum (tárgy) színpadi animációja, a **tárgyjáték**. Ez a bábszínház az a formája, amelyben nem megtervezett, elkészített bábokat használnak, hanem hétköznapi értelemben vett tárgyakat mozgatnak.

Bábszínészi, rendezői és tanári pályámon sokféle bábtechnikával dolgoztam, és tapasztalataim alapján a tárgyszínház egyelőre hazánkban még nem foglalta el méltó helyét. A magyar bábegyüttesek, bábszínházak az előadásaikban elsősorban a tervezők által megálmodott bábfigurákat részesítik előnyben. Számomra a tárgyjáték műfaja kihívás és különleges, katartikus alkotói folyamat. A tárgyanimációs előadások létrehozásában teret nyer a fantázia, a kreativitás, a költészet.

Vizsgálódásom közben a fókuszpontot e témakörön belül a funkcionális tárgyjátékokra helyezem. Kutatásom elsődleges célja, hogy ezt a fiatal bábműfajt² a gondolati és mozgatói rendszerek tanulmányozásával tematizáljam, és ennek eredményeként bizonyosságot nyerjen, hogy a funkcionális tárgyjáték a bábszínház önálló műfajaként értelmezhető formanyelv. Ezt elsősorban előadások elemzésén keresztül, valamint a saját gyakorlati tapasztalataimra hivatkozva szeretném megtenni. A disszertációban elemzett bábszínházi előadások: Molnár Gyula: *Kis öngyilkosságok (Piccoli Suicidi)*, Szőnyi Kató: *Székhistoria*, Gáspár Ildikó: *Kivi*, Pelsőczy Réka: *A pecsenyehattyú és más mesék*. Érinteni fogok olyan előadásokat is, amelyek nem egyértelműen bábszínházi produkciók, de alkotóik gondolkodása és művészi eszköztára mégis közös kapcsolódási pontokat mutatnak ezzel a műfajjal. Tadeusz Kantor: *Hol van már a tavalyi hó?, Vesszenek a művészek!, A halott osztály*, valamint Fodor Tamás: *A székek rendezését elemzem a színpadi tárgyhasználat szemszögéből*.

A Színház-és Filmművészeti Egyetemen huszonegy éve zajlik báboktatás. Idei osztályaimban a tárgyjáték az első bábszínházi forma, amelyben a diákok elmélyülhetnek.

¹ Henryk Jurkowski: A tárgyak színháza. (ford. Pászt Patrícia), *Világszínház*, 1998/12, 55.

² Tárgyanimációs előadásokra a XX. század második felétől találunk példákat.

A tárgyakkal történő munka során az elsős növendékek absztraháló képességét fejlesztjük, valamint arra ösztönözzük őket, hogy képesek legyenek saját jelrendszert felállítani a színpadon. A diákoknak azonban gondot okoz, hogy e bábszínházi forma elméleti részét megértsék. Disszertációmmal is szeretnék segítséget nyújtani ahhoz, hogy a funkcionális tárgyjáték oktatásában a gyakorlati feladatok elméleti háttérét megvilágítsam.

Kutatómunkám végeredményeként egy tárgyszínházi szülő-előadást hoztam létre Gimesi Dóra *Csomótündér* című könyve alapján. Fontosnak tartottam, hogy elméleti következtetéseimet én magam ütköztessem egy művészi alkotófolyamatban. Ez a munka lehetőséget adott arra, hogy gyakorlatban alkalmazhassam a funkcionális tárgyjáték műfajában szerzett ismereteket, következtetéseket és alapelveket.

A *Csomótündér* története a szülők válását dolgozza fel gyerekeknek, jól interpretálható nyelven és világban. A próbák során alkotótársaimmal arra törekedtünk, hogy bebizonyítsuk: a funkcionális tárgyjáték a lehető legjobb forma egy ilyen témájú előadáshoz, mert a stilizáció fokozottabban működik, mint a figurális bábszínházban. A tárgyakkal nincs arcuk, megjelenésükben nem hasonlítanak gyerekekre, felnőttekre, ezért a nézőkben könnyebben kialakul a szereplőktől való eltartás. Ez a forma játékosabb utat teremt egy ilyen történet elmeséléséhez, és folyamatos fantáziamunkát igényel a nézőtől, ami feldolgozhatóbbá teszi az előadásban kibontott téma szülte feszültséget is.

A disszertációban bemutatott rendszerem végül is abban kíván segítséget nyújtani, hogy ne csak ösztönösen, hanem tudatosan lehessen használni ezt a bábszínházi animációs lehetőséget a bábszínész képzésben és a bábszínpadi előadásokban egyaránt.

I. Bábszínházi alapfogalmak meghatározása

Dolgozatom témája a tárgyjáték. Ez a bábszínháznak az a formája, amelyben nem megtervezett, elkészített bábokat használnak, hanem hétköznapi értelemben vett tárgyakat mozgatnak. Ahhoz, hogy a tárgyról, mint bábról értekezni lehessen, szükséges meghatározni a **tárgy** és a **báb** jelentését, valamint olyan további alapfogalmakat kell tisztázni, amelyek definiálása segít eligazodni a „tárgyjátékos útvesztőben”. Alapvetésként elmondható: a tárgyakat az különbözteti meg egymástól, hogy miként szerveződnek és rendeződnek anyagból tárgygyá. Az **anyag** definiálása többféle módon lehetséges, de abban mindegyik megközelítés egyezik, hogy olyan fogalomról van szó, amely emberi tudaton kívüli objektivitást jelöl. Az objektivitást sokféle módon lehet megközelíteni. A téma szempontjából Karel Makonj³ cseh rendező, tanár megközelítése a legadekvátabb. Makonj egy egyszerű példával magyarázza az objektivitást:

„Az anyag a létezése szempontjából objektív. Ezzel szemben az ember a maga szubjektivitásában él. Próbáljuk meg tisztázni ezeket a számunkra olyannyira fontos fogalmakat.

Ha a villamoson a szomszéd rálép a lábunkra, szidalmazni kezdjük, mert vigyázni kellett volna. Amikor azonban egy kő esik a fejünkre, ugyanúgy haragszunk a kőre, mint a mellettünk álló emberre a villamoson? Nem, mert a kő »nem tehet róla«. Egy bizonyos erő, ez esetben a gravitáció hatalmában volt. Véletlenszerű szomszédunkat a villamoson szubjektumnak tekintjük, a fejünkre zuhanó követ azonban objektumnak.”⁴

Míg a példában említett kő, az anyag nem rendelkezik a saját döntés lehetőségével és képességével, az ember dönthet létezésének módjáról, de az anyagéről is. Az anyag képessége kimerül abban, hogy olyan formákba szerveződik, amelyeket tárgyaknak nevezünk. A tárgy tehát konkrét formát öltött anyag. Ezt a formát megkaphatja

³ Karel Makonj (1947-) a prágai Állami Színházi Stúdió – Redut mellett működő Vedene Divadlo alapítója, 1968-1972 között művészeti vezetője. Ezt követően rendezőként és dramaturgként dolgozott a prágai Központi Bábszínházban. 2000-től a prágai Színházművészeti Akadémia Alternatív Színházi és Bábművészeti Tanszékének az oktatója.

⁴ Karel Makonj: A báb, mint tárgy. Szubjektív és objektív (tanulmányok). (ford. G. Kovács László), *Art Limes*, 2008/3.101.

természetes úton vagy az ember mesterséges beavatkozásával. A **természetben talált tárgyak**⁵ emberi erőktől függetlenül jönnek létre.

*„Az ember arra törekszik, hogy minden nem emberit, mindent, ami kívül esik az ellenőrzésén, bevonjon a maga emberi világába. Az ember értelmet ad a tárgyaknak, azt akarja a tárgyaktól, hogy hozzá való viszonyukban váljanak funkcionálisakká.”*⁶

Azért tehát, hogy az ember funkciókkal lássa el a tárgyakat, beleavatkozik azok anyagi összeszerveződésébe, és **készített tárgyakat** hoz létre. Amennyiben funkciójukat tekintve elsődleges a hasznosságuk, **használati tárgyakról** van szó. Ha a tárgyak elsődleges célja és meghatározottsága esztétikai természetű, akkor **műtárgyakról**, **műalkotásokról** beszélünk, amelyek funkcionálisan két kritériumnak tesznek eleget. Az egyik az **esztétikai** funkció, amely a műtárgy anyagszerűségére irányul, a másik a **mimetikus**, amely az alkotóművész szubjektumát hordozza. Amikor a művész az őt körülvevő világra reflektál, számos esetben létezésének megjelenítésére saját magát, mint szubjektumot használja eszközül. Ezt képviseli – ahogy a bábosok leginkább nevezik – az **„ember színház”**⁷. Bizonyos helyzetekben azonban az alkotó nemcsak a saját testét hívja segítségül, hanem tárgyakat is használ a létezés kifejezésére. A **bábszínház** a színház olyan formája, amelyben az ember és közegének tárgyi megjelenítésén van a hangsúly. Az eszközei pedig azok a tárgyak, amelyek az animáció során megszemélyesítetté válnak.

Egyszóval **bábok**.

Amikor a bábok külső esztétikájában is az ember és közegének utánozó jegyei jelennek meg, **figurális bábokról**, **figurális bábszínházról** beszélünk. Példa erre az összes klasszikus báb típus: bunraku, marionett, vásári és klasszikus kesztyűsbáb, botos és gapitos báb, valamint a maszkos játék és az árnyjáték is.

“A figurális bábszínház kendőzetlenül bevallja arra irányuló tendenciáját, hogy az emberi alakot báb révén formálja meg a színpadon. A tárgyszínház viszont úgy dolgozik a

⁵ Érttem ez alatt: pl. kő, fa vagy állati/emberi eredetű csontok stb.

⁶ Makonj i. m. 105.

⁷ Az a színházi forma, amelyben kizárólag embereket láthatunk szereplőként a színpadon.

tárggyal, mint egy drámai figurával, méghozzá rendszerint a színpadon jelenlévő színészhez való viszonylatban.”⁸

A bábszínház mimetikus törekvéseinek másik útja az, ha eredeti formajellegüket megőrizve természeti és/vagy készített tárgyakat használnak fel. Ezt nevezzük **tárgyjátéknak**. Alfajai az animáció szemszögéből: a **funkcionális** és a **figurális (antropomorfizált) tárgyjáték**. A figurális (antropomorfizált) tárgyjáték, hasonlóan a figurális bábszínházhoz, utánzási funkciót tölt be, és a játékmódra az antropomorf mozgásjegyek jellemzőek, függetlenül a színpadon használt tárgyak adottságaitól és funkciójától. Ebben az esetben a tárgyakat az eredeti rendeltetésüktől eltérően, az ember utánzása érdekében manipulálják, és hajtanak végre velük mozdulatsorokat. Mivel a funkcionális tárgyszínház témájába a figurális tárgyjáték nem illeszkedik bele, ezért a továbbiakban a disszertációban nem tárgyalom.

I.1. Funkcionális tárgyjáték

A funkcionális tárgyjáték esetében a tárgy fizikális adottságaiból, formájából jövő mozdulatsorok határozzák meg az animációt. Az animátor a tárgy megmozdítása előtt megvizsgálja a tárgy fizikális adottságait és képességeit, majd azokból kiindulva tervezi meg a tárgy mozdulatsorait, és hajtja végre az animációt.

Például, ha egy funkcionális tárgyjáték előadásban egy üres borosüveget el szeretnénk juttatni az asztal egyik pontjából a másikba, akkor azt a következő képpen tudjuk megtenni: finoman eldöntjük az üveget, és elkezdjük átgurítani a-ból b pontba. Majd felállítjuk. Ebben a mozdulatsorban nem használtunk antropomorf elemeket. Kizárólag azt a tulajdonságát használtuk ki az üvegnek, hogy henger formája miatt képes gurulni. Abban az esetben, ha szeretnénk karaktert adni az üvegnek, akkor azt a mozdulatai ritmizálásával tudjuk megtenni. Ha a jelenetben feszült várakozást szeretnénk szemléltetni, akkor a borosüveg helyzetváltoztatását, azaz ide-oda görgetését egyre sűrűbben kellene megismételnünk. Egészen addig is elmerészkedhetünk, hogy az üveg a várakozás alatt úgy dönt: véget vet az életének. A megoldás adott, leesik és összetörik. Egy folyadékkal teli üvegnél azonban a tárgy halálának megjelenítésére több megoldás is létezhet. Az egyik

⁸ Karel Makonj: A holt anyag életre nem keltésének csodája, avagy néhány megjegyzés a tárgyszínház ürügyén (ford. G.Kovács László), in: uő: *Od loutky k objektu*. Prazská scéna, 2007. 126. A fordítás a doktori dolgozathoz készült.

opció az, hogy összetörjük. Egy másik megoldás viszont sokkal szofisztikáltabban jeleníti meg a halált: a teli borosüveg dugóját kipattintjuk, az üveget eldöntjük és lassan kifolyatjuk belőle a folyadékot. Ha vörösbort vagy piros folyadékot használunk, egyértelműbben jelezhetjük, hogy elvérzik a szereplőnk. Ebben az esetben az üres üveg úgy marad előttünk, mint a kihűlt emberi test szimbóluma. Az előző példából következik, hogy a funkcionális tárgyjáték esetében éppúgy megjeleníthetők sorsok és drámák a színpadon, mint a figurális bábszínházban. A különbség, hogy a funkcionális tárgyszínház műfajában a nézőnek nincs felkínálva a lehetőség, hogy elsődleges jelként olvassa le a cselekvést, hanem a színpadi jelrendszer megértésével kapcsolódhat rá a történetre. Hangsúlyozandó, hogy a funkcionális tárgyjáték-előadások nézői emberek. Ez nyilván végtelenül egyértelmű és naiv kijelentésnek tűnhet, mégis fontos, mert a funkcionális tárgyjáték során bár nem antropomorfizáltak a mozdulatsorok, a néző számára a befogadás mozzanata mindig antropomorfizált lesz. Ezt az értekezés evidenciaként kezeli, és kizárólag az animáció szemszögéből állítja, hogy a funkcionális tárgyjáték nem antropomorfizált színpadi akció.

I.2. Statikus-funkcionális tárgyjáték

A funkcionális tárgyjáték esetében a tárgy fizikális adottságaiból, formájából adódó mozdulatsorok határozzák meg az animációt. Az előzőek alapján a funkcionális tárgyjáték magában hordozza azt a lehetőséget is, hogy az objektum egyáltalán nincs animálva, de a körülötte lévő szubjektumok viszonyrendszere mégis jelle formálja vagy szubjektivizálja azt. Ebben az esetben a tárgy nem hajt végre mozdulatsort a színpadon, tehát statikusan létezik. Ez a **statikus-funkcionális tárgyjáték**, ami a funkcionális tárgyjáték speciális változata. Például, ha a színpadon játszó színész a borosüveget a kezében tartja, majd elkezd beszélni hozzá, akkor az partnerévé válhat. Ha simogatja, csókolgatja, akkor a szerelmét jelenítheti meg az üveggel. Abban az esetben, ha az üveg tele van, és az udvarlást követően a színész a folyadékot az üvegből a szájába tölti, egyfajta beteljesülést is kifejezhet a játékaival. De ugyanezen módon el is fogyaszthatja a partnerét.

A statikus-funkcionális tárgyjáték kezdetleges formája a színház rituális gyökereivel, kultikus ősfelművel hozható kapcsolatba. A kultikus szertartások „főszereplői” (bálványok, totemoszlopok stb.) gyakran megmunkálatlan, képzőművészetiileg kidolgozatlan, statikus objektumok voltak. A rituális ünnepeken egybegyűlt emberek ezeket a tárgyakat úgy szubjektivizálták, hogy fizikálisan nem

érintkeztek velük. A szertartás szereplőinek cselekvéssoraiból, szuggesszióiból következett be azoknak a tárgyaknak a szubjektívizálása, amelyek nem hajtottak végre mozdulatsort, csak statikus „szemlélői” voltak „életre keltésüknek”.

A statikus-funkcionális tárgyjáték kifejezési eszközei ma is ehhez az egyszerű ősi helyzethez állnak a legközelebb. Ezt támasztja alá az is, hogy azokban az előadásokban, amelyekben ez a bábszínházi forma észlelhető, egyszerre van jelen a színész és a tárgy a térben, akárcsak a kultikus szertartások élő és tárgyi szereplői. Karel Makonj a következő képpen határozza meg a színész és a tárgy viszonyát a statikus-funkcionális tárgyszínház műfajában.

„Mi az, ami a kölcsönös létezés e viszonyát megkülönbözteti a bábszínház általános és meggyökeresedett formájától? Nem más, mint az animáció hiánya, a báb vezettségének, manipulálhatóságának s vele együtt a legkülönbözőbb technológiai eljárásoknak a hiánya, amelyeket a közvetlen színészi viszony helyettesít, a nem közvetített színészi akció. A bábót vezető mechanizmus közvetlen színészi akcióval, közvetlen fizikai kontaktussal való helyettesítése az ember és a dolog közti, mindkettejük lényéből fakadó partnerség forrása. Az önmagukban meghagyott dolgok – manipulálatlanok és manipulálhatatlanok.”⁹

A színészi szubjektum jelenlétében kétféle módon létezhetnek a tárgyak a színpadon. Egyik esetben a tárgyakat eredeti rendeltetésüktől eltérően, az ember utánzása érdekében manipulálják, azaz mozdulatsorokat hajtanak végre velük. Ez a **figurális tárgyjáték**. A másik eset a **funkcionális**, illetve ezen belül a **statikus-funkcionális tárgyjáték**, amelyekben a színpadon lévő objektumok megtartják eredeti rendeltetésüket, de nem kellékként funkcionálnak. Vékony az a határvonal, ami ebben az esetben elválasztja az objektum színpadi identitását, közelebről: a kelléket a tárgyként használt bábtól. Ahhoz, hogy vizsgálni lehessen, hogy a gyakorlatban hogyan működik a statikus-funkcionális tárgyjáték, alapvető a **kellék** definiálása. Patrice Pavis¹⁰ a következőt írja a kellékről:

⁹ Makonj: *Od loutky k objektu*.129.

¹⁰ Patrice Pavis (1947-) a Canterbury Egyetem Színháztudományi Tanszékének professzora volt, ahonnan 2015/16. tanév végén nyugdíjba vonult. Elsősorban a színházi szemiotika és az interkulturalizmus tanulmányozásával foglalkozik.

„Kellékek

A színpadon jelenlévő tárgyak (a díszletet és a jelmezt nem soroljuk ide), amelyeket a színész a darab folyamán használ, vagy mozgat.

A mielőtt annak minden attribútumával együtt rekonstruáló naturalista színházban számuk még igen nagy. Manapság a kellékeket egyre kevésbé használják ilyenfajta jellemzésre, inkább mindenféle gépezeteket vagy absztrakt tárgyakat láthatunk a színpadon.

Az is előfordul, hogy ezek az egyén életét bekebelező külvilág tárgyi metaforájaként jelenik meg, mint például az abszurd színházban (IONESCO).

Teljes jogú színpadi szereplőkké válnak, végül pedig elárasztják a színpadot.”¹¹

Patrice Pavis definíciójára a bábszínházi alkotók szeme minden bizonnyal felcsillan. Amikor azt írja, hogy a színész használja vagy mozgatja a tárgyakat, ő nyilván nem azokra a mozgásrendszerekre gondolt, amelyekkel egy bábszínész életet ad a tárgynak, s ekként báb minőségbe emeli azt, azaz tárgyjátékot hoz létre. Viszont a „*tárgyi metafora*” és a „*teljes jogú színpadi szereplő*” olyan kifejezések, amelyek az objektum szubjektívizálására utalnak. A műfaji félreértések elkerülése végett azonban a kellék definíciójának további pontosítására van szükség. Ehhez forduljunk ismét Pavishoz, és ahhoz a tanulmányához, amelyben a színházi tárgyak tipológiáját állította fel.

„Tárgyon azt értjük, amit a színész manipulálhat. Ez a terminus lassan felcseréli a kellékét, amely túlságosan a figurához tartozó másodlagos eszköz fogalmához kötődött. A tárgy nem csak hogy nem kellék, de a reprezentáció közepében, szívében helyezkedik el, mintha azt sugallná, hogy a díszletet, a színészt és az előadás minden plasztikus értékét ő támasztja alá.”¹²

Pavis ebben az írásában a **színházi tárgy** kifejezést használja, mert úgy véli, a kellék fogalma már nem fedte azoknak a tárgyaknak a jelentését, amelyekkel a színpadon dolgoztak.

A **kellék** definícióját tehát a következőképpen határozhatjuk meg: olyan színpadon jelenlévő tárgyak (kivételt képez a díszlet és a jelmez), amiket a színész elsődleges jelentésük és funkciójuk szerint eszközként használ. A kellékek manipulációja során

¹¹ Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikó), L'Harmattan Kiadó, 2006.218.

¹² Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. (ford. Jákfalvi Magdolna), Balassi Kiadó, Budapest, 2003.162.

alkalmazott mozgásuk kizárólag a funkcionális használatuk elősegítésére történik, és nem megszemélyesítésükre vagy másodlagos értelmezésükre.

Pavis tematizálását érdemes tovább vizsgálni, mert az általa felállított és leírt rendszer segít a funkcionális tárgyjáték szabályainak megértésében és működtetésében. A színházi tárgyakat objektivitási fok szerint osztályozza, és két csoportot hoz létre: **mutatott tárgyakét** és a **megidézett tárgyakét**. A tárgyjáték aspektusából kizárólag a mutatott, kézzel fogható tárgyaknak van létjogosultságuk, ezért a megidézett tárgyak témakörével ez a dolgozat nem foglalkozik. Pavis tanulmányában a mutatott tárgyak materialitást hordoznak magukban, a megidézett tárgyak spiritualitást. A bábszínház, és azon belül különösen a tárgyjáték, az a színházi forma, amelyben a materialitás és a spiritualitás egyszerre képes jelen lenni. A tárgyjáték során egy más asszociációs rendszerbe kerülhetnek a színpadon szereplő objektumok.

Pavis objektivitásuk foka szerint a legmagasabb fokra a természetben talált tárgyakat tette. Ez a nézet párhuzamba állítható Karel Makonj példájával, hiszen abban a fejünkre eső kő az, ami abszolút objektív tulajdonsággal bír. A mutatott tárgyak csoportjába tartoznak továbbá a nem figuratív formák (pl. kocka, gúla), az olvasható materialitást hordozó tárgyak¹³, az előadásra készített valós tárgyak¹⁴ és a talált reciklált tárgyak. Ez az utolsó Pavis által létrehozott tárgycsoport játssza a legfontosabb szerepet a tárgyanimációban. Ezeket a „valóságból veszik kölcsön és új környezetben használják”¹⁵, tehát hétköznapi értelemben vett használati tárgyak.

Tanulmányában Pavis megpróbálja megfejtetni, hogy az előadásban szereplő tárgyak metaforikus vagy metonimikus használatokor milyen folyamatok játszódnak le a nézőben. Példának egy nem figuratív formát említ, egy felfordított gúlát¹⁶, amelyet különböző identitásban – például tölcsérnek, betonkeverőnek vagy teherautó rakterének – lehet használni. Pavis ezt a jelenséget, amikor egy tárgy több, az ábrázolásban némi hasonlóságot mutató jelentést sűrít magába, felhalmozásnak nevezi. Amikor a gúla új funkcióba kerül, például felfordítják, a tárgy komikus hatást vált ki a szemlélőből, ugyanis, ha az objektum identitása folyamatosan „mozog”, és ez új metaforikus asszociációra kényszeríti a nézőt, az ettől zavarba jön. Másfelől: mivel minden egyes váltás meglepetést

¹³ „Az olvasható materialitás annak a tárgynak a tulajdonsága, amelynek egyéni materialitását éppen annyira észleljük, mint egy csoporthoz való társadalmi tartozását. Például a brechti stílusban készült tárgyak.”

Pavis: *Előadáselemzés*.163.

¹⁴ „[A] valós tárgy vonásait adja az előadáshoz, miközben a színpad szükségleteihez igazították (új arányok, stilizáció stb.)” Pavis: *Előadáselemzés*. 164.

¹⁵ Pavis: *Előadáselemzés*.163.

¹⁶ Heiner Goebbels: *Ou bien le débarquement désastreux* 1993-as párizsi előadásából.

okoz, fenntartható a tárgy iránti fokozott figyelem. Jóllehet, a Pavis által vizsgált színházi forma nem tárgyjáték, de az a fajta jelentéssűrítés, amelyről ír, az utolsó lépcsőfok az előtt, amikor a metaforikus asszociáció átbillen a tárgy megszemélyesítésébe.

I.3. Bábtervezés helyett tárgyválasztás

A tárgyjáték a bábszínháznak az a formája, amelyben nem megtervezett, elkészített bábokat használnak, hanem hétköznapi értelemben vett tárgyakat mozgatnak.

A tárgyszínházban a bábót nem a tervező és a műhelyek közös munkafolyamatai eredményezik, hanem egy egyszerű tárgy a művész elhatározásából válik bábbá. Ez a művész lehet az előadás rendezője vagy a játész színész. A tervező személye és munkája természetesen ezekben az esetekben sem elhanyagolható, mert a végső, színpadi összképért ő a felelős. A végső cél annak elhíttése, hogy a kiválasztott objektum szubjektív tulajdonságokkal bír a színpadon. Ennek sikerességét a tárgyak kiválasztásának tudatossága határozza meg, hiszen a tárgyak fizikális tulajdonságai alapvetően befolyásolják a mozgatást és a jelentéstartalmat.

Természetesen nincs szabály arra, hogy „a tyúk van-e előbb, vagy a tojás”. Megtörténhet, hogy a tárgy hozza meg a belőle megformálódó személyiség ötletét, ezzel együtt a mozgatási mechanizmusát. Ilyenkor az alkotók a munka során döntenek el, hogy egy előadáson belül a figurális (antropomorf) vagy a funkcionális gondolkodásmód dominanciáját választják, netán mindkettőt. Másfelől egy előre meglévő koncepcióhoz, gondolati világhoz is lehet tudatosan tárgyat választani.

A korábbi felosztásra utalva, megkülönböztetünk **természetben fellelhető és készített tárgyakat**. Érdemes megvizsgálni, hogy mi a következménye annak, ha az egyik vagy a másik mellett döntenek. A **készített tárgy** egyedi esetekben önmaga, sorozatgyártás esetén pedig egy adott tárgycsoport ikonikus jelzésévé válik. Az animáció során az elsődleges jelentéstartalom vagy a szereplő személyét határozza meg, vagy metaforává, metonímiává alakul. Például egy kerek ébresztőóra képviselheti saját magát tárgyasult formájában vagy elvont fogalomként az időt. De mozgathatják antropomorf megoldással is, ezáltal megteremtve egy kövér embert, akit determinál az idő. A „kerek óra-kövér ember” asszociáció mutatja, hogy a tárgyválasztásnál a forma, a szín, az anyag és az állapot jellemet rajzolhat, életkort határozhat meg, társadalmi hovatartozást jelölhet.

A természetben fellelhető tárgyaknál nincs olyan elsődleges információnk, hogy a tárgy milyen történelmi időszakban készült, milyen stílusjegyet képvisel, esetleg milyen márkájú. A nézőben a természetben fellelhető tárgyat látva hamarabb megindul az asszociációs folyamat. Például egy alma esetében a frissesség és az ízek mellett az eredendő bűn is eszünkbe juthat. Egy hagyományosan használt színházi kellékkal szemben a tárgyak színházában a dolgok végső jelentése nem mindig azonos a jelentéshordozó anyagával. Ebben a bábszínházi formában egy jelenet vagy előadás szereplője és a közege több tárgyból is kialakulhat. Ezért tudatos döntésnek kell lennie, hogy ezt a világot koherens tárgyak alkotják-e, vagy ha nem, akkor a stiláris káoszt milyen gondolatmenet képes áthidalni. Henryk Jurkowski¹⁷ lengyel színháztörténész *A tárgyak színháza* című művében a következőképpen indokolja egy tárgy bábként való választását.

„A bábosok kifejezőeszközeik gazdagítása céljából helyettesítették bábjaikat különféle tárgyakkal. A bábok és a tárgyak egyaránt az anyagi világ termékei, ám mégis azt az illúziót akarják képviselni, hogy más minőséget képviselnek. A valóság részét alkotják tehát, ugyanakkor a képzelet szüleményei. A közönség tisztában van ontológiai kettősségükkel, és e két világ közötti folytonos vándorlásukkal.”¹⁸

Jurkowski szerint a bábosok azért használnak tárgyakat a figurális bábok helyett, mert ez a forma kettőséget hordoz magában. A néző egyszerre látja a valóságot és egy elképzelt világot. Ez a kettősség pedig a bábszínház kifejezőeszközeinek szélesebb lehetőségét kínálja fel.

¹⁷ Henryk Jurkowski (1927-2016) lengyel kritikus, történész, teoretikus, drámaíró, egyetemi tanár. 1972 és 1980 között az UNIMA főtitkára, majd 1992-től tiszteletbeli elnöke lett. Világviszonylatban a bábjáték elméletének legjelentősebb szaktekintélye napjainkban, és mind bábtörténeti munkái, mind műfajelméleti írásai meghatározó iránytűk a modern bábjáték iránt érdeklődők körében.

¹⁸ Jurkowski i.m. 47.

II. Kellék vagy báb

A **kellék** olyan színpadon jelenlévő tárgy (kivételt képez a díszlet és a jelmez), amelyet a színész elsődleges jelentése és funkciója szerint eszközként használ. A kellék manipulációja során alkalmazott mozgatása kizárólag a funkcionális használatának elősegítésére történik, és nem megszemélyesítésére vagy másodlagos értelmezésére.

A **bábszínház** a színház olyan formája, amelyben az ember és közegének tárgyi megjelenítésén van a hangsúly. Az eszközei azok a tárgyak, amelyek az animáció során megszemélyesítetté válnak, azaz a **bábok**.

Mi az, ami a tárgyjáték esetében megkülönbözteti a kelléket és a bábként használt tárgyat? Ennek a kérdésnek a megválaszolását az segíti, ha konkrét példákat vizsgálunk meg. Olyan színházi alkotók munkáiban érdemes tanulmányozni a kellék és a megszemélyesített tárgy színpadi különbségét, akik a tárgyakat különleges viszonyrendszerekbe helyezték az előadásaikban.

Tadeusz Kantor (1915-1990) a képzőművészet felől érkező ember, és számára a tárgy olyan objektum, amely nemcsak egy képzőművészeti alkotás, hanem sorsa van. A lengyel színházra jellemző ez a kettőség, a képzőművészet és a színház összefonódása. Ez a szemlélet nagyon erősen megjelenik a lengyel bábszínházban is, amelyről a legátfogóbb áttekintést **Henryk Jurkowski** lengyel színháztörténész készítette el.

Ebben a könyvében Henryk Jurkowski.¹⁹ nem kizárólag a lengyel hagyományt dokumentálja, hanem egész Európáét. A mai napig ez a bábművészet reveláns szakirodalma nemcsak Európában, de az egész világon. Az absztrakció, az egyszerre több síkon való gondolkodásmód és a művészeti ágak közötti határok elbontása jellemzi azokat a lengyel alkotókat, akiknek munkáira ez a disszertáció hivatkozik.

II.1. Tadeusz Kantor és tárgyai

Tadeusz Kantor sokoldalú lengyel művész, aki egy személyben festő, művészeti és színházi szakíró, díszlettervező, happeningek és embalage-ok rendezője, a nyitottság és a kísérletezés híve volt és maradt egészen haláláig. Kantor művészetének kezdetén

¹⁹ Henryk Jurkowski: Pupperty aesthetics at the start of the twenty-first century. in: Penny Francis (szerk.): *Pupperty: A Reader in Theatre Practice*. Palgrave Macmillan. 2012.

találkozott a francia új realizmus és az amerikai pop-art tárgy-kultusza, ebből is táplálkozott a kantori művészetfilozófia. Kantor nemcsak avantgardista képzőművész, de megrögzött „tárgyfetisiszta” volt, így hamar rátalált azokra az objektumokra, amelyek művészi izgalomba hozták.

„...régi esernyőket vásárolni... kitölteni a teret esernyőkkel...

...az esernyő olyan tárgy, melynek használhatósága gyanús és megkérdőjelezhető...

valamiféle »fél-tárgy«, szinte »objet d'art« (műtárgy).

...érezem, hogy hasznát vehetem, megfelel a céljaimnak.

az esernyő nem egy komoly, megingathatatlan státuszú tárgy...

Valami csodát rejt magában, abban a drótcsontvázban, mely egy ötletes kombináció folytán egyszer összecsukódik, másszor pedig kinyílik, az észrevétlenből hirtelen és meglepetésszerűen impozánssá válik.”²⁰

Kantor szavaiban érezhető a megszállott tárgyválasztás fontossága és célja. Ugyanazzal az attitűddel szemléli a tárgyat, mint egy bábművész, de nála nem beszélhetünk klasszikus értelemben vett tárgyjátékról, inkább egyfajta „tárgyszemélyiség” megtalálásáról. Színházában a színész nem a háttérbe szorulva kelt életre egy tárgyat, és nem is mint partneréhez viszonyul hozzá, hanem sajátos módon kiegészítik egymást. Kantor a következőt vallotta egy tévéinterjú alkalmával:

„Művészet nem létezik, műalkotás nem létezik, a tárgy létezik és a valóság. A valóságból kiragadott tárgyat nevezi műalkotásnak az igazi művész.”²¹

Olyan rítust kezdett keresni, amely a való életben abszurd lenne, de a tárgyat be tudja vonni a művészet világába. Az esernyő után rátalált azokra a tárgyakra, amelyek sajátosságaik révén megoldást nyújtottak e problémájára. Ezek voltak például a táskák (közülük a szegényeseket, gyűrötteket kedvelte igazán). Kantor szerint a táskák képesek arra, hogy érdek nélküli szituációba vonják be a tárgyakat azáltal, hogy elrejtik azokat. Majd a táskákhoz csatlakoztatta a spárgával átkötözött csomagokat, végül a borítékokat is.

²⁰ Tadeusz Kantor: *Halálszínház*. (ford. Arany Éva, Bába Krisztina, Cservenits Jolán, szerk. Király Nina és Beke László), Prospero Könyvek, Budapest-Szeged, 1994. 35.

²¹ *Tadeusz Kantor portréfilm* (Radó Gyula, 1987, Varsó)

„A táskák beosztása adott, csukódásukból, mélyedéseikből, különböző gyári manipulációkból következik, és feliratok, jelek, számok hangsúlyozzák, artikulálják. A csomagok mind bonyolultabb összekötözgetése, csomózgatása magával ragadó és szinte teljesen érdek nélküli folyamat. Az összes formai érték és sajátosság a tárgy struktúrájában foglaltatik, nem pedig a kép illúziós terében. Csak aztán jó helyre kell a tárgyat helyezni.”²²

Először statikus helyzetben használta a táskákat, és felfedezte, hogy gyári állapotukban is egyéniséggel rendelkeznek. Kifejezetten az ócska darabokat kereste, mert a Kantor által felállított tárgyi hierarchikus rendszer szerint a legalacsonyabb rendűnek tartott objektumok így, az alkotásokban lehetőséget kaphatnak arra, hogy utolsó felvillanásként kinyilváníthassák autonóm tárgyi létüket. Ezekben az általa „találnak” nevezett tárgyokban a „művészivel” szembeállítható realitást kereste. Kantor ezeket a műalkotásait már nem tudta besorolni a kollázs kategóriájába, ezért ezekre az *emballage* kifejezést használta, ami becsomagolást jelent, és hangsúlyozottan felhívta a figyelmet arra, hogy az *emballage* több, mint a tárgy provokatív jelenléte, azaz folyamat és tevékenység. Ez az *emballage*-szenvedély egyre újabb előadásokban realizálódott.

A *Hol van már a tavalyi hó?* előadásában láthatunk például egy bohóctréfát idéző jelenetet, amelyben egy fehérre festett arcú, fehér, papírszerű ruhába öltözött ember lép a színpadra, kezében egy zsinórral átkötözött, fehér papírba csomagolt dobozt tart.²³ A papír nagy hangsúlyt kap – az emberek papírruhában léteznek –, akárcsak a fehér szín. Kantor a Radó Gyula készítette potréfilmekben úgy emlékszik vissza, hogy ez az előadás az öröm, a fölszabadultság művészi kinyilatkoztatása a kolorizmus ellenében. Ennek a fekete-fehér színkódolt előadásnak szerves része a tárgyak absztrakciós megjelenítése is. Az említett clown figura behozza a csomagot, leteszi és kibontja. Egy másik fehér doboz van benne. A jelenet további, hosszabb felében a játékos megpróbálja visszacsomagolni a dobozt. A színpadon természetesen ott van a saját előadásaiban rendszeresen jelen lévő, fekete öltönyös Kantor, majd érkezik két, az elsőhöz nagyon hasonló clown, akik biztatják a főszereplőt. A becsomagolás azonban nem megy, a biztatás egy idő után monotonná és idegesítővé válik, Kantor személyes jelenléte és megjegyzései szintén csökkentik (a néző számára is érezhetően) a papírral bajlódó ember önbizalmát. Sikerül olyan helyzetet teremteniük, amelyben egy idő után úgy drukkol a néző, hogy csak a csomagot figyeli,

²² Kantor i.m. 60.

²³ Tadeusz Kantor: *Hol van már a tavalyi hó?*, 1979.

amit egyre inkább azonosítani kezd a vele küzdő emberrel. Arra asszociál, hogy a szerencsétlenül vergődő doboz és tulajdonosának sorsa azonos, végül pedig eljut a sajnálat szintjére. Valójában a dobozt végig funkciója szerint, használati tárgyként kezelték, nem kapott személyiségi jegyeket, nem történt animáció. Mégis sorsa lett, és színpadi létezése érzelmeket indít el. Minden bizonnyal elmondható, hogy a tárgyat nem úgy kezelték, mint egy bábót, de túlléptek a használati tárgykezelésen, és az absztrakció segítségével a doboz új értelmet nyert.

Ebben a három clownt szerepeltető előadásban több hasonló szituáció figyelhető meg. Az újságot olvasó jelenet szintén a papírt, az anyagot helyezi előtérbe, mert ebben az előadásban nemcsak a tárgy, hanem maga az anyag is hangsúlyt kap. Az egyik szereplő újsággal érkezik, a másik kettő üres kézzel követi. Az első azt a lapot, amit elolvas, eldobja, a második fölveszi, amit pedig ez dob el, azt a harmadik emeli fel. Egyre több a lap, egyre jobban zörög, a néző óhatatlanul is a papírra kezd figyelni. Közben felfedezi, hogy ami az egyik szereplőnek már nem hír az újságban, a másoknak még igen. Ugyanaz történik a nézővel, mint a dobozzal való játék során. Az újságpapírra kerül a fókusz, miközben bábos szemszögből a szereplők nem csinálnak mást vele, mint egy hétköznapi ember.

Az előadás szintén egy nagy fehér papírral zárul: a szereplők hosszú papírlapedőt húznak ki, kezükben tartva ritmusosan zörgetik; olyan mintha zenélnének, vagy mintha a papír víz lenne, vagy valami más, önálló életet élő anyag. Mivel a rángatás kétségbeesett, erőszakos, ezek az asszociációk nem feltétlenül pozitív gondolatokkal társulnak. A színészek leteszik a földre a papírlapedőt: a fekete színpadon hosszú, fehér csík látható. Olyan, mint egy képzőművészeti alkotás, amin végül Kantor, a rendező kísétál. Ez a jelenet körülbelül három perc, de a fehér papírcsíkról ennyi minden juthat eszébe a nézőnek. Valójában ezt sem nevezhetjük még tárgyjátéknak, de a tárgyakkal történő absztrakt játéknak, igen.

A *Vesszenek a művészek!* című előadás egy jelenetében viszont valóban életre kelnek a tárgyak.²⁴ A színpadon másfél méteres fakeresztek állnak kis talapzatokon, valamint két szék és egy asztal. Hátul ajtó. Belép egy férfi, nézegeti a kereszteket, megáll előttük. Az egyik feléje mozdul. A többi kereszt is mozogni kezd, mintha furcsa táncot járnának a szereplő körül. Nem látjuk, hogyan és mitől mozognak. Zsinórral húzhatják őket, vagy már akkor, 1980-ban is volt távirányítási technika. Ha az utóbbi módszert

²⁴ Tadeusz Kantor: *Vesszenek a művészek!*, 1980.

használták, akkor felmerül a kérdés: amit gépek irányítanak, lehet-e bábszínháznak nevezni. A bábszínház a definíció szerint a színház olyan formája, amelyben az ember és közegének tárgyi megjelenítésén van a hangsúly. Az eszközei azok a tárgyak, amelyek az animáció során megszemélyesítetté válnak. Tehát a színpadon a gépek által mozgatott tárgyak is beletartoznak a bábszínház műfajába. Stephen Mottram például rendszeresen használ automata / motoros bábokat az előadásában.²⁵ Ez a disszertáció viszont kizárólag azt vizsgálja, hogyan működik a tárgyszínház akkor, ha az emberi kéz vagy jelenlét elengedhetetlen a színpadon. Így nézzük Kantor előadásának vizsgálatát továbbra is ebből a szempontból.

A férfi úgy kezd viszonyulni a maga körül lévő tárgyakhoz, mintha azok eleven lények lennének. Odalép a székhez, és kíváncsian hozzáér, vajon az hogyan reagál az érintésére, majd úgy dönt, hogy nem ül rá. Az viszont megmozdul magától. Ez értékes pillanat, mert a széket itt már a férfi animálja: kicsit megtolja (kerekei vannak), majd, amikor már gurul, eljuttatja, hogy az magától indult meg, saját akarattal rendelkezik. Ez minden kétséget kizárólag tárgyjátéknak nevezhető esemény. A szék lesz az a tárgy, ami az alkotók fantáziáját a megelevenedett tárgyak világa felé mozdítja. Ezek után a férfi ezt a széket szembe állítja a másikkal, és figyel, hogy mi történik. Az előbb említett motorikus technikával a két szék önálló életet élve elindul egymás felé. A férfi áll a színpad közepén, a kerek és a székek forognak körülötte, a néző pedig azt érzi, hogy életre kelt a szoba. Kantor színházába ezen a ponton tárgyjáték formájában beköltözött a bábszínház.

Kantor tárgycentrikus színpadi gondolkodása ugyan csak a happening korszakban alakult ki, de már az ötvenes évek elején a krakkói Stary Teatr díszlettervezőjeként olyan organikus színházi formaeszményt képviselt, amelyben a kosztümök és tárgyak a színészi játékkal egyenrangú funkciót kaptak. Színházeszményét ekkor fogalmazta meg:

„Mindig a fizikai realitásból, a tárgyból indulok ki, de úgy gondolom, többnyire eljutok a képzelet távolabbi régióiba, s így ugyanazt érem el, mint a metafizikus művészet...

...E színházban a díszlettervezés, a színpadkép, a díszlet fölösleges és haszontalan fogalmak.

Mindannak, amit e fogalmakon értünk, a színház egészével kell szervesülnie és teljesen bele kell olvadnia a színpadi matériába. A színész és annak az egykori díszletből vagy

²⁵ Stephen Mottram angol bábművész. Több mint negyven országban játszik és tart kurzusokat a bábok manipulálhatóságáról, többek között a londoni Central School of Speech and Drama-ban és a charleville-i L'Institut International de la Marionette-ben. Ld. pl. Stephen Mottram: Introduction to the Seas of Organillo, 2001. (<https://www.youtube.com/watch?v=stOVC3yLi6k>) Utolsó letöltés:2017.12.20.

rekvizitumból megmaradt »valami« közötti kapcsolatnak megbonthatatlanak és véglegesnek kell lennie.»²⁶

Kantor lehántott a színházról minden hagyományos értelemben vett teatralitást, félredobta mindazt, ami az intézményes színház konvencióit alkotja: a dobozszínpadot, a díszleteket, az ábrázoló színészt. A színház tiszta elemeit kereste, független, autonóm színházat akart teremteni. Kantor színházában a díszletek tárgyakká, sajátos művészi objektumokká változtak.

Színpadi tárgyhasználatának két további meghatározó típusa volt a **protézis** és a **maneken-tárgy**. Ez utóbbi voltaképpen figurális báb, és a színészek hasonmásaként szolgál az előadásokban. A figurális bábok nem tartoznak a disszertációban vizsgált témához, így a dolgozat eltekint ezen típusú bábokkal való munka elemzésétől. A tárgyjáték szempontjából viszont kulcsfontosságú a **protézis tárgyak** vizsgálata. Ezek olyan tárgyak, amelyek szinte összenőnek a színész testével, például zsák, hátizsák, ablak, bicikli. Az előadás egyes szereplőit ezek a tárgyak határozzák meg, így jön létre egy új színpadi realitás. E tárgyakat Kantor „szegény tárgyaknak” nevezi, mert hiányzik belőlük a megfejthető jelszerűség. A konkrét tárgy ugyanis nem eleve rendelkezik valamilyen szimbolikus jelentéssel – a funkciót csak a tárgy és a színész összjátékából olvashatjuk ki. A tárgyak itt az által animálódnak, ahogy a színész a testével és a ránőtt tárggyal együttesen dolgozik, és ebben a mentális térben egyszer csak összemosódik a színész és a hozzá kapcsolódó objektum. Nincs különbség a tárgyak élete és a színészé között, mi több, megfordulhat a viszonyuk dominanciája, és a színészek válhatnak a tárgyak élő, cselekvő részévé. A protézis tárgyak működését jól lehet tanulmányozni Kantor emblemikus előadásában, *A halott osztályban*.²⁷ Ez Kantor színházi pályafutásának csúcsa, ez az előadás kereszteli el végleg „halálszínháznak” a kantori teátrumot, de talán pontosabb úgy fogalmaznunk, hogy ezzel a produkcióval talál rá Kantor a maga „halálszínházára”. Az előadása a múlttal való szembenézésről szól, a gyermekkorba való visszatérés lehetetlenségéről. A holokauszt traumájáról, amely átléphetetlen határt szab a jelen és a múlt között. Az öregek belépnek egykori osztálytermükbe, gyerekkori hasonmás bábuikat, tárgyaikat, „kinövéseiket” vonszolván maguk után.

²⁶ Kantor i.m.116.

²⁷Tadeusz Kantor: *A halott osztály*, 1975.

A halott osztályban több jellegzetes protézis tárgy szerepel, közülük kettőt érdemes közelebbről szemügyre venni, az egyik a bicikli, a másik az ablak. A „félbicikli” rá van erősítve egy férfira, akiről elhangzik, hogy szüntelenül bolyong, nincs megnyugvása. A bicikli a haladás, az úton levés szimbóluma, és a tekeréséhez egyfajta letargikus monotonitás is társul. Egy ember a hozzánőtt bicikkel soha sehol nem fér el, nem tud kényelmesen elhelyezkedni, így az előadásban is furcsa, izgága, ideges emberré válik a szereplő. A tárgy determinálja őt, az ember kiszolgáltatottá válik neki. Ebben a közös létezésben nem a színész tudatos animációját láthatjuk, hanem közös létezését a kellékével, amely a személyiségévé válik.

Máshogy kiszolgáltatott egy női szereplő, aki az előadás ideje alatt végig egy ablakot tart a kezében, és úgy néz át rajta, hogy fizikális képessége eleve redukált. Éppúgy kényelmetlen ez a helyzet, mint a bicikli esetében, azzal a különbséggel, hogy az ablaküveg mindenki mástól el is szigeteli a szereplőt. Az üvegen át néző nő a többi szereplő között sokszor komikus hatást vált ki. Az ablak a nőhöz tartozik, akinek az a tulajdonsága, hogy állandóan figyel, a tárgy jóvoltából felnagyítódik. Elgondolkodtató, hogy mit jelképez ez az ablak. Mi vagyunk elzárva tőle tudatlanságunkban, vagy ő van elzárva az élettől? Nos, ez nem a klasszikus értelemben vett tárgyjáték, de mégiscsak jellemezhető úgy, mint egyfajta „nagybetűs színház tárgyakkal”.

II.2. Fodor Tamás: A székek

A másik példa a kellék és a bábként használt tárgy tanulmányozására Fodor Tamás *A székek*-rendezése (Eugène Ionesco darabját a Thália Színház Új Stúdiójában mutattak be 1996. március 9-én). Ezzel elkezdődik azoknak a példáknek az ismertetése, amelyek bemutatják, hogyan működik a tárgyanimáció statikus-funkcionális típusa élőszínházi körülmények között. Annak megvilágítására, hogy Ionesco hogyan gondolkodik a színpadi tárgyokról, következzenek leveléből egy részlet, amit *A székek* első rendezőjéhez írt:

„A darab tárgya nem az üzenet, nem az életkudarcok, avagy két öregember erkölcsi katasztrófája, hanem a székek maguk, más szóval az emberek hiánya, a császár hiánya, az isten hiánya, az anyag hiánya, a világ irrealitása, a metafizikai üresség. A láthatatlan elemeknek egyre világosabban jelenvalókká, egyre valósabbá kell válniuk, míg nem eljutunk addig a be nem vallható, a józan ész számára elfogadhatatlan pontig, ahol az

irreális elemek megszólalnak és mozognak, és a semmi hallhatóvá válik, tapinthatóvá válik.”²⁸

Ezeket a szerzői utasításokat kétféleképpen lehet végrehajtani az előadásban szereplő tárgyak (székek) segítségével. Az egyik út, amikor a színpadon jelen lévő székeket kellékként használják. Ezt a megoldást választotta például Szabó József, aki a veszprémi Petőfi Színházban rendezte meg ezt a Ionesco-művet.²⁹ Ott a két színész úgy jelenítette meg a meghívott, képzeletbeli vendégeket, hogy a levegőbe beszélve, itt-ott pantomimikus mozgásokkal idézték meg azokat. A székeket csak arra használták, hogy ráüljenek, vagy a mimes mozgást kiegészítsék annyival, hogy alátolják a képzeletbeli levegő-személyeknek. A színpadi tárgyhasználat szempontjából egy általános megközelítést hoztak létre, mert a székek kizárólag kellék minőségükben voltak jelen a térben.

Ezzel szemben Fodor Tamásnak sikerült elérnie, hogy Töröcsik Mari és Iglódi István játékán keresztül a székek szubjektivizálódjanak. Az előadásból kiragadott jelenetekben elsősorban a színészek játékát érdemes vizsgálni a statikus-funkcionális tárgyjáték alapelvei mentén.

A cselekmény első szakaszában a színpadon két tonett szék áll, és azokat a színészek kizárólag használati tárgyként kezelik, azaz ülnek, legfeljebb állnak rajtuk. Az előadás második szakaszában azonban egy másfajta jelrendszer érvényesül. A felállított szabály szerint az elképzelt vendégeket, miután helyet foglaltak, a székek személyesítik meg. Ebben a jelrendszerben is van egy fázis, ami hasonlít a Szabó József-féle megoldásra: a vendégek láthatatlanul érkeznek meg, így ekkor még a levegőhöz nyúl és beszél Töröcsik Mari és Iglódi István. Megfigyelhető azonban, hogy az első vendég, a Hölgy megérkezése, leültetése és a vele folytatott diskurzus alatt a színészek nem arra törekednek, hogy pontosan egy emberi fejmagasságban lévő ponthoz és egy képzeletbeli archoz beszéljenek. Hanyagul kezelik az irányokat, de ez nem művészi slendriánság, hanem tudatos döntés. Így nem az lesz a lényeges, hogy a láthatatlan hölgy hogyan ül, és milyen magas, hanem személye lassan egybeolvad a székkal. Egy idő után pedig teljesen átminősül a színészek játéka, már nem a képzeletbeli személyhez, hanem a székhez beszélnek.

A második vendég, az Ezredes megjelenése véglegesíti a játékszabályt, miszerint a két színész mellett a székek lesznek a további szereplők. Ez az a pont az előadásban,

²⁸ Eugene Ionesco levele, idézi: Szántó Judit: Mari ülőbútorokkal, *Színház*, 1996/5. 18.

²⁹ Szabó József: *A székek*, 1989.

amikor az elhangzott szöveg szerint az Ezredes szemtelenkedik a mellette „ülő” hölgygel, ezért Iglódi arrébb rakja a széket. Ez a gesztus azt is kifejezhetné, hogy a széken ül az Ezredes, de Iglódi nem azt érzékelteti, hogy egy embert cipel a széken. Pontosan úgy teszi arrébb, mint egy széket, aki ekkor már a nézői asszociációnak köszönhetően nem egy szék, hanem maga az Ezredes. Ezt a képzetet erősíti az, hogy amikor Iglódi az ablak felé fordítja a széket, hogy az Ezredes a kilátást nézze, nem a levegőbe, hanem magához a székhez szól. Tehát a színpadon játszó színész partnerként kezeli a tárgyat, és megkeresi azt a realista mozdulatot, ami érvényes az adott helyzetre. Ha színész játszaná az Ezredest, akkor lehet, hogy Iglódi kedélyesen belekarolna, és úgy tessékelné arrébb. Ebben a helyzetben viszont meg kell találni azt a mozdulatot, ami ugyanezt jelenti a székkal. A széket arrébb rakni is sokféleképpen lehet. Az adott szituáció értelmezéséhez a mozdulat ritmusa, ereje és a színész lelki rezdülése együtt ad kulcsot a nézőnek.

A tárgyanimáció szemszögéből a következő fontos pillanat a Hölgy székének felborulása, amelyhez Ionesco a következő instrukciókat adja:

„Ügyefogyott mozdulatot tesz, a láthatatlan Hölgy széke felborul... Az öregember és az öregasszony felsegíti a láthatatlan Hölgyet... Az öregasszony leporolja a Hölgyet.”³⁰

Ez a szituáció a következőképpen zajlik az előadásban: Iglódi felborítja a széket, majd kizárólag azzal foglalatalkodik, hogy visszaállítsa eredeti helyzetébe. Végül elnézést kér a széktől. Törőcsik pedig magát a széket porolja le. A színészek realista játékán keresztül ismét születik egy nem realista szereplő, a szék. Természetesen a szék statikus állapotban van, csak a színészek hozzá intézett gesztusaitól válik megszemélyesítetté. Ezekkel a gesztusokkal a művészek alkalmazkodnak ahhoz, hogy egy szék a partnerük, hiszen azt állítják fel, azt porolják le, de a tárgy felé irányuló érzelmi megnyilvánulásaikkal átemelik azt egy szubjektivizált minőségbe.

A többi vendég érkezésénél is az eddig kialakított formát működtetik. Amíg le nem ül, a színészek egy láthatatlan emberhez beszélnek, majd miután helyet foglalt, a székből lesz a szereplő. Ezt támasztják alá azok a gesztusok is, amelyekkel Iglódi udvarol a széknek, a támláját simogatja, elé guggol és az ülőkéjére, az „ölébe” hajtja a fejét, miközben azt mondja neki: *„Akar-e Izoldám lenni, s lehetek-e a Trisztánja?”³¹* Vagy ahogy Törőcsik Mari kokettál a Cinkográfussal: groteszk szexuális jelentéstartalommal

³⁰ Eugene Ionesco: A székek. (ford. Gera György), in: uő: *Drámák*, Európa, 1990. 122.

³¹ Ionesco: *Drámák*. 126.

beszél a székhez, minden mozdulatával felé kommunikál. Fodor Tamás és a díszlettervező Rajk László arra is gondolt, hogy az érkező vendégek ülőalkalmatosságai kifejezzék azok egyéniségét, akivé válnak. A legjobb példa erre az ikerpár alacsony, hosszúkás sámlija.

Az előadás természetesen úgy folyik, ahogy azt Ionesco megírta, és egyre több szék uralja a színpadot; a színészeknek ekkor már csak itt-ott van alkalmuk egy-egy gesztust, mozdulatot tenni a székek felé, mert többnyire pakolják őket. Az előadás végén, a Császár és a Szónok megjelenésével az ülőbútorok arctalan tömeggé jelentéktelenednek, a fókusz a két színészen van. De az előadásnak ebből a szakaszból is láthatunk érzékletes példát a tárgyszínházi megoldásokra: Törőcsik Mari hosszan szorít magához egy széket, és természetes módon létezik vele együtt. A szék a kiegészítésévé válik, mint a kantori protézis tárgyak, és egy idő után nem lehet eldönteni, hogy a szék egy kellék, amit a színésznő fog, vagy ő is egy azok közül, akik a hiányukkal vannak jelen.

Fodor Tamás *A székek*-rendezése bizonyítja, hogy a statikus-funkcionális tárgyjáték az „emberszínházban” is működik, és kizárólag a színészek játékán múlik, hogy egy tárgy kellék minőségében marad-e, vagy „szerepet” kap az előadásban.

III. Magyar vonatkozású funkcionális tárgyjáték-előadások

A funkcionális tárgyjáték történetét kutatva nem könnyű olyan előadásokat találni, amelyekben tisztán nyomon követhetők e bábszínházi forma stílusjegyei, gondolati mechanizmusai. Egy ilyen előadás biztosan született Magyarországon, az 1975-ben bemutatott *Székhistoria*, ami az Állami Bábszínház revelatív produkciójának számított, és felnőtt nézőknek készült. A disszertáció egy másik előadással is foglalkozik, a *Kis öngyilkosságokkal (Piccoli Suicidi)*, amit egy hazánkban kevésbé, csak a legszűkebb bábos szakmában ismert művész, a külföldön élő és alkotó Molnár Gyula készített. Molnár Gyula tárgyszínház művész 1950-ben született Magyarországon, majd emigrált, és rövid németországi tartózkodás után jelenleg Olaszországban él. Molnár francia és német kollégákkal dolgozik – rendezéseivel szinte minden európai fesztiválon vendégeskedik, Olaszországban, Németországban, Franciaországban rendez, workshopjainak résztvevőit és diákjait minden helyszínen magával ragadja. Darabjait olaszul, németül és franciául játsszák. A tárgyszínház egyik mestere, aki három évtized alatt immár egy egészen sajátos színházi nyelvezetet fejlesztett ki.

Megvalósításában e két produkció kicsit sem hasonlít egymásra. A *Székhistoria* egy állami intézményben készített csapatmunka eredménye, míg a *Kis öngyilkosságok* egy szólóelőadás, ami egy Olaszországban készült workshop végterméke. Abban viszont hasonlóak, hogy ihletőik a színpadon használt tárgyak voltak, s mindkettő tagadhatatlanul „tárgyfetisiszta” előadás.

III. 1. Funkcionális tárgyjáték a fekete színházban – Szőnyi Kató³²: Székhistoria

A **fekete színház** olyan bábszínházi forma, amelyben a színpadon sötét van, és a mozgatók fényutkába tartva animálják a bábokat vagy tárgyakat. Olyan titokszínház ez, ahol a bábosok feketébe öltözve, arcuk előtt is csuklyát viselve olvadnak bele a sötétbe, hogy létrejöhessen az az illúzió, hogy a tárgyak maguktól mozognak. A fekete színház az Állami Bábszínház divatos előadásmódja volt a hetvenes-nyolcvanas években.

³² Szőnyi Kató (1918-1989) rendező. Az Országos Színészképző Iskolában folytatott tanulmányok után a Mesebarlang Bábszínházhoz szerződött bábszínésznek, majd a győri bábszínház vezetője és rendezője lett. 1949-ben az Állami Bábszínházba szerződött, 1958-tól haláláig főrendezője volt. A színház meghatározó művészegyénisége volt, rendezéseit nemcsak Magyarországon, hanem külföldön is elismerték.

A *Székhistoria* a kor bábos trendjének megfelelően fekete színházi előadásmódban valósult meg, és megkerülhetetlen előadás a funkcionális tárgyjáték szempontjából, mivel a kutatás alapján ez volt az első produkció Magyarországon, amely a tárgyszínháznak ezt a típusát képviseli. Mivel korábban nálunk e bábszínházi formával sem elméleti szinten, sem művészi indíttatásból senki sem foglalkozott, valószínűsíthető, hogy 1975-ben Szőnyi Kató sem tudatosan dönthetett a funkcionális tárgyjátékkal való megvalósítás mellett, hanem az Állami Bábszínházban folyó kísérletezésnek, az új formák keresésének eredménye lett ez a tárgyjátékos szemszögből kincset érő előadás.

A funkcionális tárgyjátékban az objektum fizikális adottságaiból, formájából következő mozdulatsor vagy magának a tárgynak a létezése határozza meg az animációt. Az animált tárgyak ebben az előadásban – és ez (a címből kiindulva) nyilván nem meglepő – székek. Az előadásban használt székek Schaár Erzsébet³³ szobrainak felhasználásával készültek. Arra a kérdésre, hogy ezek a szoborinstallációk miért ihlették meg Szőnyi Kató rendezőt és Szilágyi Dezsőt³⁴, a darab íróját, Molnár Gál Pétertől³⁵ kapunk választ, aki így írt a *Székhistoriáról*:

„Szilágyi Dezsőnek a tárgyjátéka, a Székhistoria a színház egyik legjobb darabja. Biztosak lehetünk benne, hogy a színházművészet előbb-utóbb fölfedezi a maga számára Schaár Erzsébet szobrait. Schaár művészete csupa fanyar teátrális, sűrített elbeszélőkedv. Bár széksorozata nem mentes az elbeszélő jellegtől, mégsem anekdotikus. Székekben fejeződik ki az emberi dráma. Mintha Samuel Beckett világa jelenne meg székekben elbeszélve. Tagadhatatlanul Beckett világa ez, csak emberibb. Emberibb éppen azért, mert székeket ruház fel emberi jelleggel. Nem formában teszi ezt: jellemben.”³⁶

³³ Schaár Erzsébet (1908-1975) szobrász. Először portréival keltett figyelmet a szakma és a műértő közönség körében. Később az építészeti elemek is foglalkoztatni kezdték. Ekkor alkalmazta a könnyű hungarocellt, amelyből már életnagyságú tereket hozott létre. A XX. századi magyar képzőművészet meghatározó egyénisége. Számos köztéri szobra áll Budapesten.

³⁴ Szilágyi Dezső (1922-2010) bábművész, szakíró. 1958-1992-ig az Állami Bábszínház művészeti igazgatójaként működött, nevéhez kötődik a bábszínház fénykora. Nemzetközi híró bábesztetikai szakíróként működött, több nyelven publikált. Az UNIMA elnökségi tagja, magyarországi központjának elnöke volt.

³⁵ Molnár Gál Péter (MGP) (1936-2011) színikritikus, újságíró, dramaturg, színháztörténész. 1961-ben szerzett diplomát a Színművészeti Főiskolán, majd a Petőfi Színház dramaturgja lett. 1961 és 1978 között a Népszabadság munkatársa volt. Több tanulmánykötete jelent meg, amelyekben a magyar színházművészet helyzetét, problémáit, egyes színházművészek pályáját elemezte. Miután 2004-ben ügynökműltja miatt eltávolították a „papír” Népszabadságtól, a Színház.hu portálon folytatta periodikáját. 2006-tól már más médiumokba is írt kritikákat, recenziókat, 2009-től haláláig újra publikált a Népszabadságban is.

³⁶ Szilágyi Dezső (szerk.): *A mai magyar bábszínház*. Budapest, Corvina Kiadó, 1978, 39.

A *Székek* című (először kisbronz) sorozatába két ember történetét sűrítette, a magáét és Vilt Tibor³⁷ szobrászművészt, aki a házastársa volt.



1. Schaár Erzsébet: *Utca* (Janus Pannonius Múzeum, Pécs) fotó: Janus Pannonius Múzeum

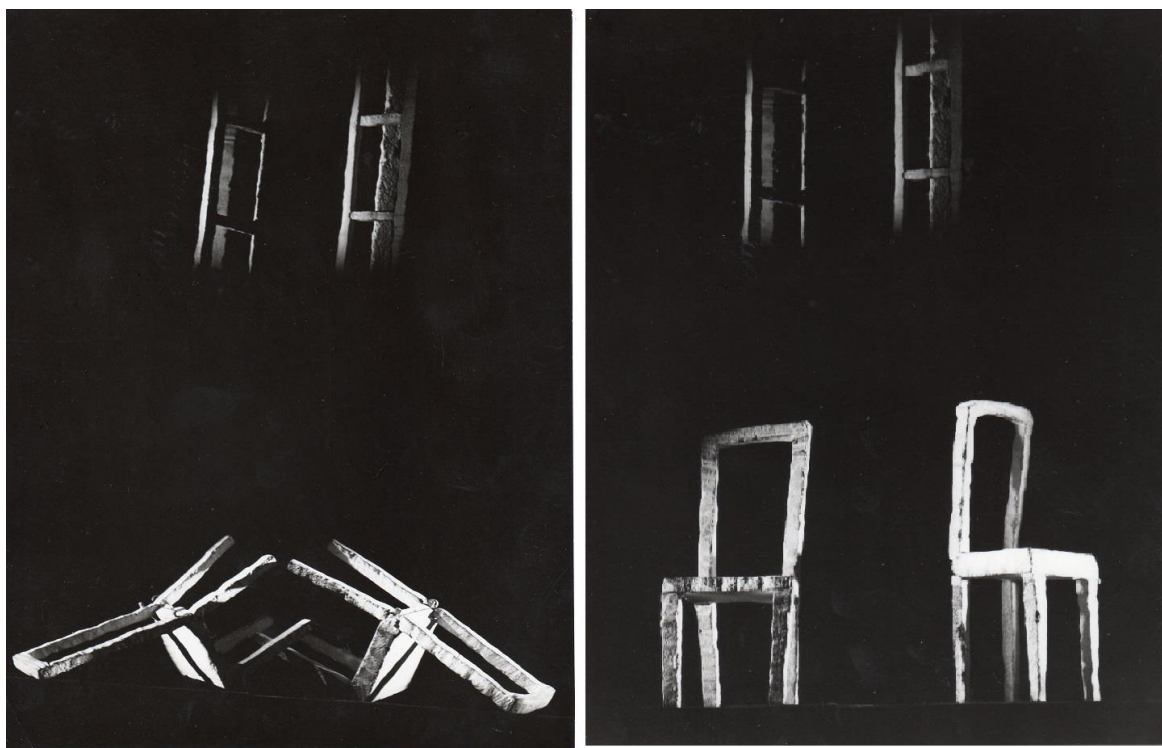
Az 1970-es Schaár Erzsébet-kiállításról így írt egy kritikus:

„E voyage autour de ma chambre attitűd – amelynek dokumentuma a kiállítás számos darabja, az ajtó-, ablak-, szék- és falsarokszorozat – arra utal, hogy Schaár Erzsébet művészete elsősorban alanyi, lírai művészet. A tárgyi világ számára emócióval telített, sohasem a dolgok puszta halmaza, hanem emberre vonatkoztatott, humanizált. A tárgyak asszociációs szférafókuszai, jelentésük egyszerre pszichikai és plasztikai. A székek, az ajtók körvonala finoman rezgetett, az érzékeny felület még a bronzban is megőrzi a dolgok »epidermiszt«, az idő és használat koptatta anyagának az emberre vonatkoztatottságát.»³⁸

³⁷ Vilt Tibor (1905-1983) szobrász. Indulásakor zárt, feszes formavilágban alakította ki műveit, majd egyre expresszívebb, nagy feszültségű alkotásokat hozott létre. A harmincas években éppen úgy, mint a hetvenes évtizedben a XX. századi magyar szobrászat egyik legfontosabb megújítója volt.

³⁸ Németh Lajos: Schaár Erzsébet szobrai a Múcsarnokban. *Kritika*, 1970/8., 1.

Nem csodálható tehát, hogy az Állami Bábszínház alkotógárdáját meghihlették ezek az installációk, és Schaár Erzsébettel mint tervezővel megkezdtek közös munkájukat. Azok a szobrok, amelyekről az előadásban megmintázott székek készültek, már egy újabb verziói voltak a kisbronz plastikáknak: hungarocell és gipsz felhasználásával nyerték el alakjukat és formájukat. Ezeket Vízvári László szcenikus segítségével tették bábszínpadra alkalmassá. Schaár Erzsébet *Székek* című sorozata jelenleg is megtekinthető Pécsen, a szobrásznő *Utca* című kiállításának keretében.³⁹ Ez azért fontos tényező, mert a *Székhistóriáról* nem maradt mozgóképes felvétel, így csupán fotók⁴⁰, valamint e kiállítás segítségével próbáljuk rekonstruálni az előadást. Fellelhető még egy fontos, segítő dokumentum: Szilágyi Dezső szöveget írt a történethez, amely rövid párbeszéd sorozata egy férfi és egy nő között. A szövegek alapján lehetőségünk nyílik mozdulatról mozdulatra követni az előadást.



2. Szőnyi Kató: *Székhistória*, 1975. (fotó: Állami Bábszínház)

A szövegek könyv borítóján a következő olvasható: „*Székhistóriák*, 21 pillanatfelvételen Schaár Erzsébet szoborkompozícióira”⁴¹. Ez a cím előrevetíti, hogy itt olyan tárgyszínházról lesz szó, amelyben a tárgyak nem használati vagy természetben talált

³⁹ Janus Pannonius Múzeum, Pécs, Káptalan u.5. (ld. 1. sz. képmelléklet)

⁴⁰ Ld. 2-3. sz. képmelléklet

⁴¹ Szilágyi Dezső: *Székhistóriák*. Állami Bábszínház Stúdiója, 1975, 1. (Az előadás szövegek könyve, 2. sz. melléklet)

tárgyak, hanem műalkotások. Mivel azonban ezek a műalkotások nem figurális ábrázolásmódot képviselnek, hanem a művészi önkifejezés keretében egy használati tárgyat ábrázolnak, ezért a funkcionális tárgyjáték kategóriájába is illeszkednek. A tárgyválasztás azért is figyelemfelkeltő, mert ezeknek a szobor-székeknek önmagukban is teátrális hatásuk van.

A szövegekönyvből az is kiderül, hogy ezek a székek milyen mozgásokra voltak képesek. Szilágyi Dezső a következő instrukciókat adta a játékmódhoz:

„A komédia lényegét a játék látványi – akusztikai – mozgásbeli összetevőinek állandó kontrasztja adja. Az alakok tárgyként mozognak, emberként beszélnek. A hevesen indított, nagyon egzakt mozgáskörben önálló lények benyomását keltik, az állóképekben visszaváltoznak tárgyakká. Groteszk kontraszt feszül emberszerű törekvéseik és azok tárgyszerű megvalósításai között is. Minden jelenet hármastagozódású:

Az egyes akciókat hangeffektek indítják, dallamtöredékekből álló zene kíséri. Amikor hirtelen megszakad, a szereplők tablóba merevednek 2-3 másodpercig: fényváltással. /szoborhatás/

Csak ezután kezdődik a dialógus, a szereplők a szövegrészeknél kis terjedelmű mozgásokat végeznek. A párbeszéd recitálása éppoly banális – tehát egyben primitíven komoly és őszinte – mint maga a szöveg. – Mozgatási technika: fekete színház.”⁴²

Az instrukcióból jól kiolvasható, hogy az alkotók a funkcionális tárgyjáték gondolkodásmódjának mentén haladtak. Az a kikötés, hogy a székek csak tárgyszerűségükből fakadó mozgást végezhetnek, azt eredményezte, hogy a nézők a székek játékába nem azért láttak bele emberi kapcsolatot, mert azok mimetikus mozgást hajtottak végre, hanem ez a humanoid szál a döntéseikből – ahogy Molnár Gál Péter is megfogalmazta –, a jellemükből fakadt. A fotósorozaton jól követhetőek azok az állóképek, amelyekben egy-egy mozgássor után a székek megpihentek, nyomatékosítva ezzel a szoborszerű kiszolgáltatottságot, és a történet fő fordulópontjait, mondhatni filmszerűen, fényvel megvágva. A főszereplő: két szék. Rajtuk kívül egy ablak van még a színpadon. Az ablak azonban csupán elsődleges jelentésű tárgy, azaz ablak.

Az előadás azt mutatja be, hogy az új, az ismeretlen felé vágyódás következtében hogyan omlik össze a biztos jelen. Ebben a történetben a női jellemű szék a kíváncsi

⁴² Szilágyi i.m. 2.

természetű, mint ahogyan ez már sztereotipikus jellemrajzzá vált az emberiség meséiben. A férfi szék pedig mindent megtesz, hogy a női szék kegyeit elnyerje. Mindkettőjük célja, hogy az ablakon⁴³ killessenek és meglássák az ismeretlent. A két szék semmi mást nem tesz, mint egymásra állva megpróbál kinézni rajta, miközben ostoba kis csatáikat vívják egymással.



3. Szőnyi Kató: Székhistoria, 1975. (fotó: Állami Bábszínház)

A kiinduló pozíció: a székek a színpad két oldalán állnak. A következő instrukciók olvashatóak a szövegkönyvben:

„...előbb a Nő, aztán a Férfi erőlködik, hogy elmozduljon a helyéről. Aztán egyszerre csusszannak merev lábukkal középre. Ott egy utolsó lendülettől megbillennek és egymásnak esnek... a Férfi lassan feláll, oldalt dől a Nőnek, vállával támasztja, szinte simogatja... a Nő utána mozdul, és ráakasztja támláját a férfira... a Férfi két szélső lábára áll és támláját a Nőébe teszi. A Nő odaadóan elengedi magát. Teljesen összeborulnak...”⁴⁴

Az instrukciók tehát a szék alkatrészeiből építkeznek. A támla, a székláb, az a mozdulat, ahogy elhúznak egy széket, mind a szék funkcionalitását erősítik. Ennek ellenére képes megteremtődni a székek közötti emocionális kapcsolat. Ebben az esetben nem láthatók a mozgatók, csak a tárgyak. A sötétbe bújtatott animátorok a „láthatatlan mozgató” szerepében maradnak, és a néző nincs megterhelve azzal a feladattal, hogy felfedezze a rendszert a mozgatók és tárgyak közös játékában. Ez egy idő után kevés ésingerszegény közeg is lehetne, de a *Székhistoriában* az alkotók azzal bonyolították a

⁴³ Szintén Schaár Erzsébet munkája, és koherensen kapcsolódik mind anyagában, mind formájában a székekhez.

⁴⁴ Szilágyi i.m. 3-4.

megvalósítást, hogy bizonyos pontokon dialógok hangoztak el. A szövegek egy női és egy férfihangon szólaltak meg. Szilágyi instrukciójában az szerepel, hogy „*Az alakok tárgyként mozognak, emberként beszélnek.*”⁴⁵ Székek mozognak, a mozgásrendszerük is ezt erősíti, de jellemük az elhangzott beszéd által emberi. Amikor a felvett dialógok elhangzanak, a szerzői instrukció az, hogy a székek minimális mozgást végezzenek.⁴⁶ Azt, hogy ezt a feladatot jól értelmezték-e a funkcionális tárgyjáték keretein belül, az előadásfelvétel hiányában nem lehet kideríteni.

Viszont azt a két eshetőséget, ami elméletileg bekövetkezhetett, meg lehet vizsgálni. Ha a mozgatók apró mozdulatokat téve egyfajta beszédre illeszkedő fejjátékot utánoztak a székekkel, akkor a rendszer megtört, mert addig kizárólag olyan mozgássorokat kezdeményeztek, amelyek a szék-létezésből fakadtak, a beszéd közbeni fejmozgás imitálása pedig a figuratív megjelenítés eszköze. A másik eset, ha a két szék apró mozdulatokat tett az elhangzott szövegek alatt azért, hogy jelezzék megelevenedett állapotukat. Ezek a mozdulatok ugyanakkor csak a „szék”-létezésüket erősítették meg, és nem voltak összhangban az adott dialógokkal. Így ezek a párbeszéd a székek gondolatainak kivetülései lettek.

Az elemzés alapján megállapítható, hogy az Állami Bábszínházban sikerült olyan tárgyszínházi előadást létrehozni, amelyben két ember történetét úgy játszották el székekkel, hogy azok mozgásrendszerében nem használtak antropomorf elemeket. Azt a groteszséget használták ki az alkotók, amit a tárgyjáték funkcionális formája képvisel. Eufóriával tölti el a nézőt, amikor egy tárgyban, egy székben magára ismer, miközben az csupán olyan mozdulatokat tesz, amelyeket a konyhánkban álló székekkel nap mint nap elvégzünk. Mert a funkcionális mozdulatsorok dekódolását emberi létünk mindig is determinálni fogja, és minden helyzetben a magunk mozdulatait látjuk bele.

III. 2. Molnár Gyula: Kis öngyilkosságok

A szintén felnőtteknek szóló *Kis öngyilkosságok* három különálló történet egy előadáson belül. Megteremtőjük, Molnár Gyula szerint a funkcionális tárgyjáték szempontjából az első két etűd elemzése a legcélravezetőbb. A külföldre emigrált magyar művésszel 2014 novemberében sikerült hosszabb interjút készíteni. Ez a beszélgetés segít

⁴⁵Szilágyi i.m. 2.

⁴⁶Szilágyi i.m. 2.

felfejteni azt, hogy mi motiválja az alkotóművészt, amikor használati tárgyakat választ szereplőinek, és velük drámát hoz létre.

Az alkotás menete egyedi, és kizárólag emocionális alapokra épül. Első lépésként Molnár a környezetéből véletlenszerűen kiválaszt két olyan tárgyat, ami bármely háztartásban is fellelhető. Leteszi azokat maga elé, és megpróbálja definiálni a köztük lévő kapcsolatot. Ezt a folyamatot már az alkotás értékes részeként értelmezi. Tehát nem témát, hanem tárgyat választ, és abból lesz a téma. A következő feladat, amit a művész kitűz maga elé, hogy címet adjon az előtte fekvő „csendéletnek”. Meggyőződése, hogy a jól átgondolt és fókuszált címadás tudat alatt inspirálóan hat, és gondolatokat, érzéseket generál. Ez a metodika teljesen máshonnan közelít a tárgyszínházhoz, mint az eddig vizsgált példák.

A *Kis öngyilkosságok* munkafolyamatát Molnár véletlen műhelymunkaként definiálja. A kiválasztott tárgyakból építette fel a történetet. A tárgyak adták az ötletet, a dramaturgiát, ő pedig úgy érzi, csak leolvasta, amit látott, amikor azokra nézett. Ezért a történet a tárgyak és a művész kapcsolatának közös eredménye.

Ez az érzelmi alapokra helyezett alkotási folyamat leolvasható a vizsgált előadásban. A *Kis öngyilkosságokban* a tárgyak, mint élő, érző, esendő szereplők jelennek meg a néző előtt. Az előadás megteremti a lehetőséget annak, hogy a befogadó azonosuljon valamelyik tárgy-szereplővel, és ez érzelmeket váltson ki belőle. Mindez úgy történik, hogy a szöveg nélküli etüdkben a tárgyak csak a funkciójuknak megfelelő és a mozgató által animált mozgássorokat végeznek.

Az első kis öngyilkosság egy konyhaasztalon játszódik, ami mellett ott az előadás rendezője, játszója, dramaturgja, maga Molnár Gyula. Fölötte egy lámpaizzó lóg, ami megvilágítja az asztalt és a játszó arcát. Történetének szereplői egy bontatlan pezsgőtabletta, egy pohár víz, valamint egy papírzacskó, amelyben hét színes, fényes papírba csomagolt bonbon lapul. Ezek a tárgyak, a főszereplő pezsgőtabletta kivételével, gondosan vannak elhelyezve: az asztal jobb szélén a pohár víz, a bal szélén a papírzacskó. A néző jól megnézheti az első történetben játszó tárgyakat, mielőtt megérkezik Molnár. Felveszi zakóját, ami addig az asztal mögött álló széken várta, majd megáll a nézőkkel szemben, köszönti őket, bemutatkozik, ismerteti az előadás címét, azt is, hány perces a produkció, végül zakója zsebéből előveszi a pezsgőtablettát, bemutatja, és az asztal közepére helyezi. Mindezeket szenttelenül, precízen, hidegen prezentálja, és azt az érzetet kelti, mintha egy kísérlet tanúi lennénk. A humor jól működő forrása a tárgyilagossággal és túlzott precizitással élő színészi játék.

Ezek után helyet foglal az asztal mögött, felkészül a játék kezdetére – és lekapcsolja a lámpát. Ez a nem várt gesztus nevetést vált ki a nézőből, de a rövid sötétséget követően ismét kigyúl a fény, s ekkor egy egészen más Molnár ül a közönség előtt. Először az arcával játszik és kis hangokat hallat, egyik kezével gesztikulál is, és hozzá-hozzányúl az asztalon fekvő tablettához. Tologatja, ujjával megnyomja a csomag sarkát, mire az felemelkedik, aztán egyre nagyobb távokon mozgatja. A néző fókuszát a tablettára szűkíti, és azt érzékelteti, hogy ez a pezsgő tablettá nem érzi jól magát a bőrében, valami nincs rendben az „életében”. Molnár fél perc alatt mindezt képes tudatni a nézővel.

Molnár színészként is jelen van a játékban. Ott működteti a mimikáját és a gesztusait, ahol szükséges, miközben ügyel a tárgy funkcióján belüli mozgatására. A színészi játékot arra használja, amire a tárgy az adottságain belül nem képes. Nála nem az ő színészi viszonyán keresztül kap személyiséget a tárgy – miképpen a statikus funkcionális tárgyjáték eddig tárgyalt eseteiben –, hanem egyfajta színészi gesztusokkal vegyített animáció által. Erről az egyedi játékmódról könyvében a következőképpen nyilatkozik:

*„Nem az a kérdés, hogy hogyan mozgatom a tárgyat, hanem hogy mit csinálunk együtt a tárggyal. Az a szokványos praxis, hogy emberi tulajdonságokkal ruházunk fel bábokat és objekteteket, tehát a tárgyakat egy veszélyes és tetszetős illusztrációvá alacsonyítjuk. Ha viszont megfordítjuk ezt a hierarchiát, akkor meglepő és jelentéssel teli hatást érünk el. Ilyen módon a színész és az objekt kapcsolata önálló jelentéssel fog bírni az egész nagy egységben. A dramaturgiai koncepció függvényében lehetőség nyílik arra, hogy a néző vagy a tárgyra, vagy a színészre vagy a színész-tárgy kapcsolatára fókuszáljon. Az objektszínész egyik legfontosabb célja, hogy pont ezt a különleges kapcsolatot tudja létrehozni. Az előadás menetében fontos, hogy felismerhető legyen a partitúra struktúrája, el kell tudnia árulnia, hogy hogyan találta meg ezt a nyelvet. Ami a színpadon történik, azt a tárgy találta ki: ezt felfedni olyan, mint egy olyan ruhát hordani, amin még a varratok látszódnak. Miközben a néző a jeleket felfedezi és megérti, a titkos kreatív folyamat beavatottjává válik. Egy hirtelenjében kialakuló poétikus intuíció ez, egy nem mindennapi öröm. A cél az, hogy a színpadi kommunikáció részleteiben ezt az örömet csempésszük az emberek közé.”*⁴⁷

⁴⁷ Molnár Gyula: *Objekttheater: Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von Gyula Molnár.* (ford. Altorjai Erzsébet Zsuzsanna) Theater der Zeit, Berlin, 2011. 56-57. A fordítás a doktori dolgozathoz készült.

Az első történet első jelentőségteljes mozzanata az, amikor a papírzacskó furcsa bugyborékoló hangok közepette kinyílik. Ezt Molnár a bal kezével végzi, miközben a jobbal a pezsgőtablettát mozgatja, amely érdeklődve figyel a történéseket. A zacskóból kibújik egy színes cukor. A pezsgőtabletta becsúszik a pohár mögé, és onnan „szemléli” az eseményeket. A színes cukrot araszolgatva mozgatja Molnár, közben aláfesti hanggal a haladását. Amikor a cukor úgy látja, hogy eljött a pillanat, a színész füttyent helyette a többi színes cukortársnak. A játészó nem bajlódik azzal, hogy a zacskóból egyenként jöjjenek ki a cukorkák, hanem lassan kiönti őket az asztalra, miközben vidám halandzsa szöveggel érzékelteti: ez egy jókedvű társaság. Pregnáns mozdulatot végez, hogy a pezsgőtabletta lelkiállapotával ellentétes felfokozott jókedvet érzékeltesse: két markába fogja a cukorkákat, megemeli, majd hirtelen az asztalra ejti őket. A hangulat egyre felfokozottabb. A színész körberendezi a cukrokat, és kiszámolósat játszik velük: mutatóujjával számol végig a cukrokon. A kiszámolást követően a kiválasztott cukrot ugráltatja, rakosgatja át a többiekre. Molnár folyamatosan azzal játszik, hogy a figyelmet hol magára, hol a tárgyra irányítja, míg a néző egy közös képben együtt látja a játészót a tárgyakkal, és nem választja le azokat egymásról. Ez kockázatos játék lehet, mert a klasszikus bábszínpadokon a látszódo ember a mimikájával gyakran el tudja vonni a figyelmet a bábjáról, ugyanis az élő tekintet mindig erősebb a holt anyagnál.

Hogy Molnár Gyulánál a tárgyválasztás mennyire fontos és átgondolt folyamat, azt jól érzékelteti a következő részlet:

„A Pezsgőtabletta –tragédia mellékszereplőinek olyan tárgyakat kellett találnom, amelyek fényesek és vidámak. Izgatottak és izgatottá tesznek. Túlzottak. Ezek lettek a bonbonok, melyek állandó extázisban vannak. Mindig farsangolnak. Csak egy hátránya van: pillanatok alatt a szápadlásra és a fogakba ragad. De ezt a problémát megoldottam úgy, hogy egyben nyeltem le.”⁴⁸

Lenyelni pedig azért szükséges, mert Molnár ezzel a dramaturgiai fordulattal átlép a teremtő felsőbb erő szerepébe. A színes cukrok második megjelenésekor kiválaszt közülük egyet, kicsomagolja és megeszi, azaz elpusztítja, csillogó papírját otthagyja az asztalon. Ez az aktus a nézőt kizökkenti a történetből. A pezsgőtabletta megtalálja az üres, színes cukorpapírt, és feltépi a saját csomagolását, hogy becsomagolja magát a másik

⁴⁸ Molnár i.m. 82.

„bőrébe”. Így próbálja elfogadtatni magát ott, ahová tartozni szeretne. A többletjelentéssel bíró tárgyakkal történő egyszerű megmutatása ez annak, hogy hogyan áldozza fel valaki az identitását azért, hogy elfogadják. A történet vége: a cukorkák kivetik maguk közül az álrühába bújt pezsgőtablettát, mert érzik, hogy nem közéjük való. A pezsgőtabletta kibújik a színes celofánból, odagurul a pohárhoz, a tetejére kerül és beleveti magát a vízbe, hogy eltűnjön a kívülállóság örvényében. Ezt az utolsó akciót teljes csöndben mutatja meg Molnár, nincs arcjáték, engedi, hogy a néző érzelmileg azonosuljon a főszereplő halálával. Bár a pohár víz a jelenet eleje óta ott állt az asztalon, mégis váratlanul történik ez a magától értetődő akció, mert a figyelmet teljesen lekötötte a pontos és irányított tárgyjáték.

A második kis öngyilkosság szereplői a kávé és cigaretta. Ezeket egy tálcán veszi elő Molnár, de ez alkalommal etüd közben is érkeznek új tárgyak a színpadra. Ebben a történetben azzal játszik az alkotó, hogy a tárgyak a funkciójukból adódóan hogyan tudnak új formát, új állagot nyerni, és ezek az új minőségek hogyan tudják drámaibbá tenni a történetet.

A második öngyilkosság egy szerelmi történet: a szikár gyufaszál, a svéd Jörg a brazil és egzotikus kávészem, Pita iránti viszonzatlan szerelme miatt elfogyasztja önmagát. A tizenkét perces előadásban végigkísérhetjük a kávészemből folyékony kávévá alakulás folyamatát, illetve egy gyufaszál égési fázisait. A művész szerint a tárgyjátékban a szimbolikus, a tragikus és a drámai történéseket reális szintre lehet emelni. Ellentétben egy hús-vér színésszel, a tárgy képes arra, hogy valóban meghaljon, ha a történet ezt kívánja. Eltörhet, tönkremehet, ezer darabra eshet szét, elég lehet, felszívódhat, akár ki is radirozható. Minél inkább azonosul a néző egy olyan szereplővel, aki ekkora áldozatra képes, annál intenzívebb lesz az érzelmi megrázkódtatás a dráma végén.

A második történet is ugyanazzal a tárgyilagos hangvétellel kezdődik, mint az első. Az asztalon lévő tálcán egy felfordított kávéscsésze, azon egy nagyméretű kávébab, a csésze mellett egy szál cigaretta és három doboz gyufa áll. Molnár rámutat a kávészemre, elmondja, hogy az egy brazil kávébab és Pitának hívják, majd beteszi a fülébe. Az egyik gyufás skatulyából kivesz egy szál gyufát, és a tálcára állítja. (A tálca néhány pontján kicsi, alig látható gyurmaszerű pötty van, hogy a gyufaszál képes legyen megállni rajta. A preparáció alig szembeötlő, de a gyufaszál így sokkal jobban látható és kifejezőbb jelenség.) A játészó rámutat a gyufaszálra, arcával is átszellemül annak személyiségévé, és úgy mondja el, mint saját nevét, hogy ő Jörg, és Svédországból származik.

Az első etüdhöz képest egy fontos változás is megfigyelhető: nevük van a szereplőknek, így nemcsak egy általános kávébab és gyufaszál találkozását láthatjuk,

hanem két meghatározott személyét, akikről még a nemüket is megtudjuk. Mivel a tárgyak mozgatása a funkcionális tárgyjáték rendszerén belül marad, úgy kapnak emberi személyiséget, hogy közben mégis tárgyakként tekintünk rájuk. Ez jó példa arra, hogy a funkcionális tárgyjáték rendszerében hogyan lehet emberi neveket adni a tárgyoknak. Sőt, odáig is el lehet merészkedni, hogy ezek a tárgyak beszéljenek is. Igaz, Molnár Gyula tárgyszínházában csak egy szót ismételt a két szereplő, a saját nevét, majd a másikat. Tehát a két felhasznált szó: *Jörg és Pita*.

Már az első találkozáskor elhangzik e két név. Molnár kipottyantja füléből a kávészemet a gyufaszál elé, és miután az földet ér, kissé vékony karakterhangon bemutatkozik. A színész a kávészemet közelebb rakja a gyufaszálhoz, és ismét elmondja a nevét. A gyufaszálat is átrakja, majd elmondja a nevét. Ezt jó néhányszor elismétli, így nyilvánvalóvá válik: egyre jobban megismerik egymást. Hogyan éri el az animátor, hogy ne mímelnie kelljen a beszédet a tárgyakkal, és ne kerüljön a figurális ábrázolás illuztratívitásának csapdájába? Előbb mozdítja meg a tárgyat, és utána hangzik el a szöveg. Úgy tudja tehát elkerülni az antropomorf ábrázolást, hogy a mozdulat és a szöveg nem egyszerre történik.

A történet során Jörgöt és Pitát többször elsodorja az élet egymástól, így folyamatos keresgélésben vannak. A hiányt és az annak megszüntetésére való törekvést absztrakt módokon fejezi ki Molnár. Először Jörg tűnik el, azaz a játékos beleteszi a gyufaszálat az egyik gyufás skatulyába. Leteszi mindhárom skatulyát az asztalra, és „itt a piros, hol a pirost” játszik velük. A kávébabot, Pitát, mint az „itt a piros” játékban a „pirost” megjelölő kavicsot leteszi az egyik skatulya elé. Ez a cselekvéssor kifejezi a keresést, a kétségbeesést, és mindezt Molnár Gyula a gyufás skatulya tárgyi rendszerén belül talál metaforát.

Az animátor folyamatosan azzal játszik, hogy visszaobjektíválja a szubjektív objektumot. Miután elfogadjuk egy tárgyról, hogy a színpadon szubjektummal bír, furcsa lesz, ha azt a tárgyat kiszakítják szereplői mivoltából, és egy hétköznapi tevékenységben arra használják, amire való. A furcsaság szintje a történet egészétől függ. Például, ha egy dugóhúzó elfogadtunk szereplőnek, utána meglepő érzetet vált ki, ha hirtelen visszaminősítjük „csak” dugóhúzónak, és kinyitunk vele egy borosüveget. Ám ha a történés adott pontján a dugóhúzónak oka van arra, hogy dugót húzzon – talán, hogy vízözönt csináljon, vagy elvérezzen az üveg –, akkor ez az akció következetes lépés is lehet. Az epizód akkor lenne bizarr, ha a dugóhúzó például inni akarna. Hogy tehetné ezt?

Vannak tárgyak, amelyek funkcionalitásukból adódóan probléma nélkül tudnak inni. Például egy szivacs, ami képes felszívni a folyadékot. De egy dugóhúzó hogyan iszik?

A dugóhúzó a mesélő szájával tud inni, annak a szemével lát, kezével tapogat, a mesélő fülével hall, és orrával szaglász. A mesélő eszközeivel moccan, és a mesélő eszközeivel hatja meg a nézőt. Az animált tárgynak az animátor lesz a szerszáma. Ezért van szüksége Molnár Gyulának arra, hogy bizonyos pontokon emberként beavatkozzon a történet menetébe. Ha a tárgy el akar bújni, akkor azt megteheti a mesélő zsebében, a pulóvere vagy a hónalja alatt, vagy akár a hajában. Ha szükséges, akkor az animátor ujjonghat vagy szenvedhet a tárgyért, de ha annak haláláról van szó, akkor azt a tárgy önmaga teszi, meglepő méltósággal.

A második kis öngyilkosságot Jörg, a gyufaszál követi el. Pita, a brazil kávébab először úgy tűnik el a szeme elől, hogy a felfordított csésze mellé helyezi Molnár, majd felemeli a csészét, amely alól szétömlik a tányéron egy kupac további kávészem. Jörg hiába keresi a sok kávébab között. Molnár ezt követően megőrli a kávészemeket (ezt csak hangban halljuk), elővesz egy kávéfőzőaljat, tele őrölt kávéval. A gyufaszál egyre kétségbeesettebben ismételteti Pita nevét. Molnár kicseréli az őrölt kávéval tele aljat a kávéfőző tetejére, és kiönti az asztalra a kész kávé. Pita sorsa tehát funkciójában beteljesedett. Ekkor a játékos a gyufaszállal belekotor a kávéba, hagyja, hogy a vége felszívja a folyadékot, és az átítatódott gyufaszállal a tálca szabad részére írja a Pita nevet. Az utolsó Pita nem szóban hangzik el, hanem kihasználva a feketekávé és a gyufaszál tárgyi képességeit, vizuálisan jelenik meg előttünk az asztalon. A színész meggyújtja a gyufaszálat, és hagyja elégni. Mindezt teljes csöndben teszi, az arcjátékot ismét mellőzi, engedi a nézőt Jörg drámájára fókuszálni. Molnár Gyula absztrahációs képessége zsigerileg hat a befogadóra. Az ilyen pillanatokért érdemes a tárgyjátékot mint műfajt választani.

III. 3. A statikus-funkcionális tárgyjáték használata a magyarországi kortárs bábszínházban

A funkcionális tárgyjáték esetében a tárgy fizikális adottságaiból, formájából jövő mozdulatsorok határozzák meg az animációt. Az előzőek alapján a funkcionális tárgyjáték magában hordozza azt a lehetőséget is, hogy az objektum egyáltalán nincs animálva, de a körülötte lévő szubjektumok viszonyrendszere mégis jelle formálja vagy szubjektivizálja azt. Ebben az esetben a tárgy nem hajt végre mozdulatsort a színpadon, tehát statikusan

létezik. Ez a statikus-funkcionális tárgyjáték, amely a funkcionális tárgyjáték speciális változata. Azokban az előadásokban, amelyekben ez a bábszínházi forma észlelhető, elengedhetetlen, hogy a színész és a tárgy egyszerre legyen jelen a színpadon.

Magyar bábosok csak a legutóbbi időkben kezdtek foglalkozni atatikus-funkcionális tárgyjátékkal. Közülük e bábszínházi forma meghonosítására tett két legkorábbi kísérlet elemzése újabb műfaji és stiláris kérdések tisztázása ad alkalmat. Az egyik produkció, a *Kivi* a Budapest Bábszínház és a FÜGE közös előadása volt, a *Pecsenyehattyú és más mesék* pedig a győri Vaskakas Bábszínházé. Ezeket, a választott tárgyjátékos technikán kívül, az is összeköti, hogy rendezőjük a prózai színház területéről érkezett. Pelsőczy Réka és Gáspár Ildikó első bábszínházi rendezéseiként jegyzi a *Pecsenyehattyút*, illetve a *Kivit*. Továbbá mindkét esetben hasonló az az alkotói koncepció, hogy egy már meglévő irodalmi anyaghoz keresték a megfelelő bábszínházi műfajt és annak eszközeit.

A tárgyjáték e disszertációban vizsgált típusa jó lehetőséget nyújtott mindkettőjüknek, hogy miközben bábos formanyelven fogalmaztak, nem kellett kimozdulniuk az általuk jól ismert, prózai színházi közegekből sem. Elsősorban a színészi játékon keresztül érték el, hogy a tárgyak szubjektívizálódjanak a színpadon. Ebből fakadhatott az a játékkedv, amellyel mindketten olyan tárgy- és emberszínházzal kísérleteztek, amely revelatív eredményt hozott a tárgyjáték magyarországi történetében.

III. 3. 1. Gáspár Ildikó: Kivi

A statikus-funkcionális tárgyjáték alapja, hogy végiggondolt színpadi jelrendszer legyen mögötte. Sem a bábszínész, sem a néző nincs megtámogatva azzal, hogy a színpadra rakott tárgy figurális mozgásrendszerrel váljon megszemélyesítetté. Ez a bábszínházi forma olyan nézőt igényel, aki folyamatosan használja a fantáziáját, kitöltve ezzel azokat a réseket, amelyeket az átgondolt rendezés meghagy a szemlélőnek. Mivel a Budapest Bábszínház *Kivi*⁴⁹ című előadása kilencven százalékában megfelel ezeknek a feltételeknek, ezért érdemes megvizsgálni, hogy milyen módon érték el ezt a sikert.

⁴⁹ Az előadás szerzője Daniel Danis (1962-), kanadai író, az egyik legfontosabb kortárs színpadi szerző. *Kivi* című darabjával – amit saját rendezésében, társulatával mutatott be – bejárta Európát és Kanadát, és számos színházi és irodalmi díjat nyert el. A *Kivi* Németországban 2008-ban megkapta a legjobb ifjúsági dráma díját. Hajléktalan gyerekek védszövetségéről mesél, akik az olimpiai falu építkezésének kezdetekor, hatósági „tisztogatások” miatt az utcára kerülnek. Kivi, a dráma főszereplője, egy tizenkét éves lány, egyedül küzd a megfagyás és az éhhalál ellen, amikor a városban találkozik egy csapat hajléktalan fiatallal, és hozzájuk csapódik. Az új „család” tagjai saját szabályrendszer alapján élnek egy földalatti, volt óvóhelyen.

Gáspár Ildikó, a darab rendezője a következőket nyilatkozta:

„A formai megvalósításhoz a Fonográf együttes Ha felépül végül a házunk című dala adott inspirációt, és vált az előadás muzikális díszletévé. Majd Kálmán Eszter látványtervezővel folytatott beszélgetések vittek afelé, hogy egy építkezés helyszíne legyen a tér, hiszen a zenében a ház is felépül az előadás végére.”⁵⁰

Ez a házmotívum tartja össze az előadás rendszerét. A végeredmény egy négyzet alakú linóleum a földön, amit körbeülnek a nézők, akiknek a háta mögött építkezésekről ismert szalagkordon húzódik. Ez a tér úgy működik, mint egy sziget, és bárhova lehelyezhető.

Mivel az előadás osztálytermi színházi funkciót is hivatott volt betölteni, ezért ez a tényező is befolyásolta az egyszerű és praktikus megoldásokat. Többek között azt, hogy totálfényben játsszák az előadást. A díszlet hiányát Gáspár Ildikó egy looper⁵¹ segítségével kompenzálta. A két színész, Spiegl Anna (Kivi) és Bercsényi Péter (Licsi) ezzel az eszközzel hozza létre az adott jelenethez tartozó hangkulisszát. Ez azon effektek együttese, amelyek hatására a nézőben akusztikusan is térélmény teremődik. Az előadásban fokozatosan keveredik és egészíti ki egymást a hangjáték és a tárgyjáték. Ez a műfaji találkozás azt a szándékot erősíti, hogy a néző fejében álljon össze az előadás képi világa, mintha egy belső filmet nézne.



4. Gáspár Ildikó: Kivi, 2013. (fotó: Éder Vera)

Prostitúcióval tartják fenn magukat, és gyűjtik a pénzt arra a házra, ahová utópisztikusan boldognak képzelik a jövőt.

⁵⁰ Kivi a Bábshínházban – „Nagyon más ez az anyag”, *Tóra7*, 2013.07.09.

(http://7ora7.hu/2013/07/09/kivi_a_babszinhazban_nagyon_mas_ez_az_anyag) Utolsó letöltés:2017.12.20.

⁵¹ Frázis hangfelvevő készülék. Több hangsávban lehet hanganyagot rögzíteni rá, majd billentyűzetes pedálrendszerrel segítségével ismét előhívni a felvételeket (loopokat).

A *Kivi* alapján véve olyan színházi produkció, amelyben párhuzamos monológok keverednek a narrációval. Fontos eleme az előadásnak a színészek játékstílusa, az a szinte civil és laza állapot, amelyben ki-belépnek egy-egy monológból. A játék során többször előfordul, hogy a történeten kívül, mintegy civilként kommunikál Bercsényi és Spiegl egymással, valamint a nézőkkel, miközben éppen egy újabb közeget, illetve helyszínt hoznak létre a looper és a tárgyak segítségével. Ettől a játékstílustól a néző az előadás első perceiben zavarba jöhet, mert nehéz eldönteni, hogy egy próbát lát-e vagy már a kész produkciót.

Jogos kérdés lehet, hogy hogyan beszélhetünk egy olyan színpadi szituációban bábszínházról, amelyben színészek játszanak, és a tárgyakat, kellékeiket nem animálják. A válasz erre a statikus-funkcionális tárgyjátékban található, vagyis az előadás metonímiákra és szimbólumokra épülő jelrendszerének következetes alkalmazásában. A tárgyak koherens közegből származnak, mindegyik megtalálható egy háztartásban, és a négyzet alakú tér körül látszólag véletlenszerűen vannak elhelyezve.

Az alkotók a „mintha véletlennek” nagy szerepet szánnak, leginkább az előadás első felében, mert így elkerüljük az illusztrálást, amitől az előadás, a „szakmai jóízlés” határainak megsértése miatt, tíz perc után működésképtelenné válna. A játék azzal zsonglörködik, hogy a véletlenszerűnek hitt tárgyfelmutatás éppen a jó pillanatban kapcsolódik a megfelelő szövegrészlethez vagy színpadi szituációhoz, ezzel létrehozva egy sajátos jelrendszert. Az asztal bekerül a térbe, de nem abban a szöveg kontextusban, hogy például „ez a házunk”, hanem egy monológ alatt, amely a „fekete házról” szól. A felismerés az asszociáció segítségével születik meg a nézőben. Ez a színpadi jelenség a Pavis által definiált felhalmozás. A nézői asszociációt természetesen nemcsak az asztal fizikális elforgatásával érik el, hanem a megfelelő szöveggörnyezettel is segítik, hogy a tárgy két identitással is rendelkezzen.



5. Gáspár Ildikó: *Kivi*, 2013. (fotó: Éder Vera)



Ahogy haladunk előre a történetben, Kivi és Licsi⁵² találkozása után megjelennek az előadás további szereplői, a zöldség- és gyümölcsnevű fiatalok. Ebben a folyamatban nem a véletlennel manipulál a rendezés, hiszen már bevonta a nézőt a történetbe, folyamatosan dolgoztatja őt a párhuzamos monológok történetegésszé való összerakásával, a statikus-funkcionális tárgyhasználat dekódolásával, ezért lazít a szabályokon. Azon a ponton, amikor elhangzik a többi hajléktalan fiatalról szóló szövegrész, a színészek egy kosarat vesznek elő, amelyből zöldségek, gyümölcsök kerülnek elő. Nem imitálnak antropomorf mozgásrendszert velük, csak rakosgatják vagy a kezükben tartják azokat, ezért továbbra sem váltanak ki illusztráció iránti ellenérzést a befogadóból. A mozgatók gyümölcsként és zöldségként kezelik a gyümölcsöket és a zöldségeket. A mozgatási mechanizmus által nem történik megszemélyesítés. Beléjük harapnak, dobálják, gurigálják a természetből vett tárgyakat, miközben a szöveget tudatosan ráépítik a szituációkra. Például abban a jelenetben, amelyben Kivi elmeséli, hogy fázott és hozzábújt Mandarinhoz, Spiegl Anna ül a földön, és egy mandarint gurigat maga előtt egyik kezéből a másikba. Tudatosan nem beszélnek a szereplők a tárgyakhoz, ezzel elkerülik a direkt megszemélyesítésüket. A nézőben az elhangzott szöveg és a látott színpadi helyzet összekapcsolásával válnak szereplőkké a gyümölcsök és zöldségek.

Két karakter kivétel e szabályrendszer alól; mindkettőnek sorsfordító jelentősége van a történetben. Az egyik egy kuncsaft a bordélyházból; őt egy fülhallgatóval jelenítik meg, amelyből Vivaldi hallható. Itt ismét összekapcsolódik hang és tárgy metonimikus használata. Ez az egyetlen olyan hanghatás, amelyet nem a színészek hoznak létre a looper segítségével, hanem egy külső, másik világot képvisel. Egy gazdag, aberrált embert jelenítenek meg a tárgyak és a szöveg segítségével. A jelenetben, amikor megtörténik ennek az embernek a meggyilkolása, Licsi kézbe fogja a fülhallgatót, és beszél hozzá. Ezzel kiemelik és megszemélyesítik a negatív szereplőt, ugyanakkor a néző együttérzését kiváltva felmentik Licsit a gyilkosság bűne alól. A gyilkosság megtörténtét a fülhallgatóból érkező zene elhallgatása jelzi. A rendszer úgy lesz teljes, hogy a fülhallgatót Licsi a nyakába akasztja. Bercsényi Péter így játssza tovább az előadást, szimbolikusan is jelezve: Licsi viseli a gyilkosság terhét.

⁵² A főszereplők az egyedüli kivételek, akiknek nincsen báb alteregójuk. Saját magukat alakítják élőben az előadásban.



6. Gáspár Ildikó: Kivi, 2013. (fotó: Éder Vera)



A másik kivétel az újszülött gyermek, Mandula⁵³. Kivi valóban egy szem mandulával kommunikál. Az egyik jelenetben a lány elmeséli, hogy babakocsiba rakja a gyereket, és a színész a zsebébe csúsztatja a mandulát, úgy viszi magával. A narrálás ellenére, a zseb és a babakocsi metaforája nem hagyja, hogy a játék didaktikussá váljon. Spiegl Anna színészi játékával szép és meghitt kapcsolatot alakított ki az egy szem mandulával, amelyre nem is lehetett másképpen tekinteni, csak, mint gyermekre. Az előadásban ennek az apró lénynek megkülönböztetett bánásmód jár, de nem gyermeki babusgatással, hanem a megszemélyesítés tudatos eszközével.

Az előadás csúcspontja a hontalan fiatalok lemészárlása. A szituáció hétköznapi főzés keretei között zajlik: Spiegl és Bercsényi minden szereplőt összeapítanak, akkurátusan felvagdossanak. Az az egyszerűség, ahogy a legtermészetesebb mozdulattal hámozzák meg Krumplit vagy aprítják fel Hagymát, hátborzongatóvá válik az által, ahogy a naturalisztikus szöveg és az előadás elejétől felépített tárgyi jelrendszer összetalálkozik.

Ebben a rendszerben minden tárgynak megvan a szimbolikus vagy metonimikus jelentése (például az öreg embereket jelképező száraz zsemlék, a szűzhártyát megidéző nejlonzacskó). Egyetlen részlet nincs megoldva és rendszerbe helyezve: a looper és a két mikrofon. Nem érezte indokoltnak a rendező, hogy beillessze a rendszerbe az akusztikát segítő tárgyakat, ezért azok megmaradnak a kellékek szintjén.

⁵³ A történetben egy idősebb lány teherbe esik a csoportból, így érkezik meg Mandula, a csecsemő a családba.

III. 3. 2. Pelsőczy Réka: A pecsenyehattyú és más mesék

Parti Nagy Lajos azonos című, különböző népek meséiből összeállított gyűjteményéből készült a győri előadás⁵⁴. A Vaskakas Bábszínház a tárgyanimáció terén már jelentős eredményeket mutathat fel: a kísérletező kedvű társulat Prof. Krzysztof Rau⁵⁵ rendezésében korábban már két fontos tárgyjátékra épülő előadást hozott létre⁵⁶. Ezekben a tárgyszínház figurális megközelítését használják, ezért velük e disszertációban nem foglalkozom. Velük ellentétben Pelsőczy Réka vendégrendező munkájában többféle bábszínházi játéktípus keveredik, és ezek többsége megfelel a tárgyjáték formarendszerének, így beleillik vizsgálódásaim körébe.

Az előadás nyolc különálló meséből áll, és mindegyiknek megvan a mesélője. A nyolc színész⁵⁷ külön-külön mondja el a maga történetét. A rendezés szemmel láthatóan igyekezett a meséket és a különböző bábtechnikákat a bábszínészek kvalitásaiból felépíteni. A meséket kerettörténet fogja össze: nyolc különböző karakterű, más-más társadalmi rétegből érkező szereplőt egy óvóhelyre kényszeríti az élet. Azért, hogy a várakozás elviselhető legyen, történeteket kezdenek mesélni egymásnak, eközben a szereplők kezdik megismerni egymást, kapcsolatok alakulnak ki közöttük. A hangsúly azonban a nyolc mese előadásán van. Mindegyik történet egy mesélő narrációján alapul, a többi színész bevonásával. Az alkotók két mesében a statikus-funkcionális tárgyjáték rendszerét alkalmazzák. A kérdés, hogy ezekben a helyzetekben is ugyanaz a szabályrendszer működik-e, mint a *Kivi* esetében. Következzen tehát az első és a negyedik mese elemzése.

Az első egy cigány mese. Előadója a Vaskakas Bábszínházban vendégeskedő Szikszai Rémusz. Szerepe szerint ő egy mindenek-kereskedő román cigánylegény. Tőle származik a mesélés ötlete, mert kissé energiatúltengéses figurája szeretné elütni az időt. Így kezd bele a maga történetébe, amely azt beszéli el, hogyan lett sós a tenger. Szikszai Rémusz az előadással kapcsolatos interjújában azt hangsúlyozta, hogy a bábszínházi munka során elsősorban azt tanulta meg, hogy a színpadon hogyan kell a tárgyra és nem

⁵⁴ A Parti Nagy Lajos által átvett mesegyűjteményből nyolc mesét használtak fel az előadáshoz.

⁵⁵ Prof. Krzysztof Rau (1937-) rendező, bábművész, drámaíró. A Bialystoki Teatru Lalek rendezője, a 3/4 Zusno társulat alapítója. Ő indította meg az 1979-ben befejezett Bialystoki Teatru Lalek építtetését. Ez volt az első professzionális épület Lengyelországban, melynek célja a bábszínház igényeinek kielégítése.

⁵⁶ Prof. Krzysztof Rau: *Metamorfózis*, 2009.

Prof. Krzysztof Rau: *A világ teremtésének nyolc napja*, 2002.

⁵⁷ Kocsis Rozi, Pallai Mara, Rab Viki, Ragán Edit, Szikszai Rémusz, Szúkenyik Tamás, Tengely Gábor, Varga Anita

csupán a saját személyére irányítani a figyelmet.⁵⁸ Ennek köszönhetően Szikszainak sikerült új aspektusból megközelítenie a tárgyjáték és a játszó színész viszonyát. Prózai színészként nem tudott teljes egészében bízni a tárgyak és a szöveg erejébe, ezért önmagát erősebben építette bele a történetébe, mint a többiek. Ez különleges statikus-funkcionális tárgyszínházi megoldást eredményezett. Az ő színpadi játéka nemcsak tárgyakkal, hanem azok fényével is manipulált.

Szikszai Rémusz meséjének szereplőit különböző izzókkal jeleníti meg. Az alkotók átgondolt, koherens tárgyi világot használnak, ügyelve arra, hogy ezek a kellékek kapcsolódjanak a mindenes-kereskedő román cigánylegény szerepéhez. A mese kezdetekor egy kristálycsillárt akasztanak fel az óvóhely mennyezetére. A cigánylegény ezt akkor kapcsolja fel, amikor a szövegében elhangzik: „ahol ez a történet játszódik, az a fények országa”. Ezzel rakja le a történetmesélése szabályainak alapkövét. A befogadó erőteljes jelzést kap arra, hogy nemcsak a tárgy, hanem a fény is a megszemélyesítés eszköze lesz. A színész a színpadon hétköznapi cselekvéseket hajt végre: különböző típusú lámpákat helyez el a sötét óvóhelyen, miközben elmond egy történetet. Szikszai arcjátékkal jeleníti meg a mese szereplőit, de arcát az adott karaktert jelképező izzóval világítja meg. Amikor például a történet főszereplőjéről, a szegény emberről kezd mesélni, a színész elővesz egy zsinóron lévő, kis teljesítményű sárga izzót. A kis teljesítmény a kevés pénzre, míg a sárga fény a melegségre, a pozitív belső kisugárzásra utal. Így a szegény ember figurája az izzó karakteréből, annak fényéből és a színész játékából tevődik össze. A pokolban az ördögöt ugyanígy jeleníti meg, csak egy piros fényű izzó segítségével. A gazdag ember nagy teljesítményű, ám hideg fényű izzó, ami azt sugallja: ez negatív szereplő. A szegény ember családja karácsonyfa fényfüzér. A sok kis izzóról sok gyerekre, éhes szájra asszociálunk. Ha egyszerre több szereplő van a jelenetben, akkor a színész mindig azzal a karakterű izzóval a fényével világítja meg annak az arcát, aki éppen beszél. Ez egyszerre tudatos és könnyen követhető jelrendszer. Virtuóz megoldás, hogy a gazdag polgár otthona egy világító, giccses Szűz Mária kép a kis Jézussal, a hajóskapitány egy elemlámpa, melyet a mozgó színész morzejelekhez hasonlóan villogtat. Szerepel a mesében olyan tárgy is, amely nem megszemélyesített, például egy sódaráló, ezt Szikszai a zsebéből előkotort, színes fényvel világító mini ventilátorral jelképezi. Minden említett példa azt bizonyítja, hogy a mesében az alkotók olyan tárgyjátékot használnak, ami a tárgyak funkcionalitására épít, anélkül, hogy animáció történne a színpadon.

⁵⁸ GYÖRE Gabi: Interjú Szikszai Rémusszal. *Pagony blog*, 2011. május 4. (<https://www.pagony.hu/nem-lehet-lazazni>) Utolsó letöltés: 2017. 12. 20.

A történet végére az összes lámpát és izzót felaggatják a színészek, hogy az óvóhelyen világítást biztosítsanak maguknak, hiszen a hétköznapi cselekvés szintjén azért történt az egész cselekvéssor, hogy e sötét helyen világosság legyen.

Sorrendben a negyedik mese az előadáson belül a Szúkenyik Tamás által előadott orosz történet. A színpadi eszközök, amelyekkel dolgozik, hasonlóak a *Kivi* tárgyjátékos megközelítéseihez. Valójában ez egy minielőadás, színház a színházban, amelyben a felhasznált tárgyak koherens világot alkotnak, és az étkezéssel kapcsolatosak. Az előadás első rétegét nézve, a cselekmény a következő: Szúkenyik Tamás felállít egy kempingasztalt, kenyeret és zsírt vesz elő. Felszeleteli a kenyeret, megkeni a szeleteket, majd uborkát vagy erős paprikát rak rá, és megkínálja a körülötte lévő hallgatóságot. Közben elmesél egy történetet.

A felsorolt kellékeket pontosan ugyanúgy használja, mintha prózai színházban látnánk a jelenetet. Valójában azt is lát a néző, élőszínházat. Hasonlóképpen, mint a *Kivi* esetében, itt is a szöveggörnyezet és a tárgyak véletlennek látszó találkozásában van a tárgyjátékos megoldás kulcsa. Tudatosan megkomponált a színpadi történet, amelyben a nézőt végigvezetik egy olyan világon, amelyben ő metaforák és szimbólumok segítségével, a saját asszociációira építve rakhatja össze a mesét. Az illusztratív történetmesélés helyett sajátos tárgyi jelrendszerrel adják át a történetet. A szereplők bemutatása a játéktér kialakítása, vagyis az asztal felállítása és leterítése után kezdődik. Szúkenyik Tamás praktikus mozdulatokkal folyamatosan pakol, és „véletlenül” éppen az uborkásüveget veszi elő és rakja az asztalra, amikor az orosz boltosról beszél. A tárgyszínház működése alapján bármilyen tárgyat kijelölhetne erre a szerepre, de az uborkával tele üveg egyértelművé teszi az orosz vonatkozást. Ez ebben az esetben azért is szerencsés, mert sokat bíznak a néző asszociációs képességére, és az egyértelműsített szimbólum minden néző számára érthető. A falusi emberek bemutatásához akkor ér a mesélő, amikor felszeleteli a kilós kenyeret. A kenyérszeletek így újabb szereplőkké válnak; a legszegényebb ember természetesen a sercli. Amikor párbeszéd zajlik a szegény és a gazdag ember között, a színész feltartja a serclit, és úgy beszél a szegény ember hangján. Nem néz a kenyérszeletre hosszabban vagy gyakrabban, mint más ember egy ilyen hétköznapi szituációban. Mégis mindenki tudja, érti, hogy most éppen a „szegényember-sercli” beszél. Véletlennek tűnik, de tudatosan van éppen a színész kezében kiemelve a tárgy. A másik kezével előveszi a zsírosbödönt. Ő a gazdag ember. Itt is ugyanúgy járnak el, mint az uborkásüveg esetében, hiszen egy közhelyet mutatnak meg az érthetőség kedvéért. Ami az előadás erőssége, hogy ebben a tárgyhasználati formavilágban ez

mégsem számít színpadi közhelynek. Finom gesztus, hogy amikor elhangzik: „az uraság kalapot emel”, akkor veszi le a színész a zsírosbödön tetejét. Nem játszik rá antropomorfi megoldásokkal, hanem hétköznapi mozdulatot tesz vele, mégis kalapemelésként dekódolható a mozdulat.

A felállított metonimikus jelrendszer kiteljesedése az, amikor a szegény ember és a gazdag ember alkut köt egymással. Színpadi cselekvésben ez annyit tesz, hogy a színész a lepaktálás mesélése közben megkeni a kenyeret zsírral. Az ilyen sokrétű pavisi halmozás esetében érdemes megnézni a jelentések három rétegét:

1. A színész megken egy szelet kenyeret zsírral.
2. A megismert szegény ember és a gazdag ember kapcsolatba kerül egymással.
3. Megszületik az asszociáció: a gazdag ember gazdaságilag „megkeni” a szegény embert, vagy szleng kifejezéssel élve, „zsíros lehetőséghez” juttatja.

A mesében végül megkoronázzák ezt a metonimikus kapcsolódást azzal, hogy Szúkenyik paprikaszeleteket rak a zsíros kenyérre, amelyek a szöveg kapcsolódásával a történetbeli tallérokka válnak. A kész szendvicseket a színpadon őt hallgató szereplőknek kínálja, és azok valamennyien jóízűen elfogyasztják, akárcsak a történetét.

Nyulassy Attila a következőket írja az előadásról:

„Ha az előadás sikerül, akkor egy különleges, bátor és mindenképpen elismerendő kezdeményezéssé válik ez az előadás, hiszen színes, fantáziadús világa, amelyben mese és színház egyszerre kel életre, megtanítja a gyerekeket arra, amire mi, felnőttek se vagyunk képesek: színházat nézni, létezni vele és használni. Nem a szöveget hallgatni és csak arra figyelni, hanem azt nézni, ami a színpadon történik, átadni neki magunkat, vele létezni és vele együtt gondolkodni. Hiszen erre való.”⁵⁹

A Kivi és a Pecsenyehattyú és más mesék elemzésén keresztül eljutunk oda, hogy statikus-funkcionális tárgyjáték azért tölt be kiemelkedő szerepet a bábműfajban, mert arra készíti a nézőt, hogy gondolkodjon. A tárgyjáték jelrendszerének köszönhetően a nézők és a színpadon játszóknak között a klasszikus bábszínházi, nézői attitűdön kívül szorosabb kapcsolati minőség jön létre.

⁵⁹ Nyulassy Attila: Színház és mese életre kel. 7óra7, 2011. május 16.

(<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3628/a-pecsenyehattyu-es-mas-mesek-vaskakas-babszinhaz/>) Utolsó letöltés 2017.12.20

IV. A bábszínész jelenléte és munkája a funkcionális tárgyszínházban

A megvizsgált előadásokban több különböző típusú bábszínészi-színészi jelenléte figyelhetünk meg, ezért ez a fejezet a bábszínésznek a funkcionális tárgyszínházban végzett munkáját tárgyalja. A Színház- és Filmművészeti Egyetem bábművész képzése azt vallja, hogy a bábszínész ugyanazokkal a képességekkel rendelkezik, mint az élőszínpadi színész, csak többet tud, mert elsajátítja a bábtechnikákat és a komplex bábos gondolkodást is. Ezt bizonyítják a példaként felsorakoztatott előadások is, kivéve a *Székhistóriát*, mert abban a fekete színházi technika kevesebb teret enged a bábművészeknek. Ezért a fekete színházban működő bábművész feladatát külön kell megvizsgálni.

IV. 1. A bábszínész feladata a fekete színházban

A legtöbb tárgyalt esetben a bábszínész látható volt a színpadon; kivételt képez a fekete színházat használó *Székhistoria*. A bábszínész munkáját vizsgálva ez a típusú tárgyjáték adja a legegyszerűbb feladatot az animátoroknak, mivel itt kizárólag tárgyi síkban kell gondolkodniuk. A színpadon nincs színészi attitűd és játék. A mozgatók elsődleges feladata az illúziókeltés. A színész azt szeretné elérni, hogy a néző elhiggye, hogy a tárgyak életre kelnek, és ezt az illúziót nem töri meg a testi jelenlétével. Ez az úgynevezett illúziószínház, amelyben a bábszínészi attitűd ugyanazt képviseli, amit Patrice Pavis szerint a nyugati színész.

„A nyugati színész azt az illúziót akarja kelteni, hogy a rábízott szerep személyiségét alakítja egy történetben, amelyben a cselekmény egyik főszereplőjeként lép fel.”⁶⁰

Jelen esetben Pavis megállapítása akkor érvényes, ha elfogadjuk azt, hogy a tárgy a színpadon a bábszínész kivetülése, meghosszabbítása, és a színész a rábízott szerepet a tárgyon keresztül interpretálja a néző felé. A tárgy és a mozgatója közötti fizikális kapcsolat mindig nagyon erős. A mozgató minden idegszálával arra koncentrál, hogy a szerep jellemét ki tudja fejezni a tárgy mozgatási szabályrendszerén keresztül. Ilyenkor a

⁶⁰ Pavis: *Előadáselemzés*. 58.

lelki impulzusok végigáramolnak a mozgató karján, és egy-egy mozdulatban van csupán lehetősége arra, hogy sűrítetten kifejezze az adott pillanat érzelmi állapotát. Ez a folyamat jóval egyszerűbb, ha egy tárgyat egy bábszínész mozgat, de a *Székhistoria* esetében gyakran előfordul, hogy egy szék mozgatásakor több színésznek kell összedolgoznia. Ilyen esetben mindig van egy főmozgató, aki egyben a szerep eljátszásáért is felelős, és aki segítséget, egy untermannt kap maga mellé, hogy olyan mozdulatsorokat is létrehozassanak, amelyek egyetlen bábszínész számára lehetetlenek lennének.

Az untermannak abban a pillanatban, ahogy megfogja az adott tárgyat, azonosulnia kell az eljátszott szerep lelkiállapotával. Ilyenkor a főmozgatónak és untermannjának a próbák során kell kitalálnia és összehangolnia a mozgássorokat. Ahhoz azonban, hogy a néző ne érzékelje, hogy két bábszínész mozgat egy tárgyat, a két művésznek szinte együtt kell lélegeznie a színpadi munka során. Ez a folyamat ugyanígy történik akkor is, ha nem fekete színházról beszélünk, de akkor a mozgatóknak a testüket is bele kell illeszteniük a vizualitásba és a helyzet értelmezésébe.

IV. 2. Az animáció képessége a tárgyszínházban

Az átlelkedés csodáját vagy, ha úgy tetszik, illúzióját az animáció teszi lehetővé, beszéljünk bár fekete színházról vagy azokról az előadásokról, amelyekben a bábos színészként is jelen van. Akár a funkcionális, akár a statikus-funkcionális típusú tárgyjátékról beszélünk, egyik sem működik akkor, ha a bábszínésznek nincs meg az a képessége, hogy vizualizálja magának az objektum megelevenedését. Ez olyan tényező, ami nélkül nemcsak a tárgyak színháza, de maga a bábműfaj sem működik. Henryk Jurkowski szerint ez a képesség már az emberiség történetének kezdetétől létezik:

„A tárgyakhoz való mágikus vagy animisztikus viszony kezdetei az ősi társadalmak kultúrájára nyúlnak vissza. Az őskori ember mélyen hitt abban, hogy a lelki (természetfeletti) erők a természet minden elemét átjárják, és kapcsolatba kerülnek az emberi lényekkel is.

A fák, a patakok, az óceánok, hegyek is saját lélekkel rendelkeznek, mint ahogy a többi, természetben előforduló és az ember által elkészített tárgy is, különösen azok, amelyek szakrális célokat szolgálnak (bálványok, maszkok, fétisek).”⁶¹

⁶¹ Jurkowski: *A tárgyak színháza*. 48.

Bár a természetfeletti erőket a színház- és bábművészetben inkább energiának nevezzük, és tudományosan bizonyíthatatlan, hogy átjárja-e a bábót vagy a tárgyat, de a hiánya mutatja meg legjobban, hogy a jelenség létezik. Érdekes, hogy ha a bábszínházban egy kettőzések szereposztás esetében az előadást előzőleg a másik szereposztás játszotta, a bábszínész megérzi a bábban, hogy más kezén volt vagy más mozgatta, és el kell telnie egy rövid időnek, mire újra „összeszoknak”. A lengyel bábkultúrkörnél maradván, Jan Wilkowski⁶² is a Jurkowski által megfogalmazott elvet vallotta és tanította, kissé sajátos, fanatikus módon.

„A bábozás elsajátításának első elve szerint a diákokban el kell ültetniük a hitet, hogy az általánosan halottnak nyilvánított anyag önálló élettel rendelkezik. Meg kell győzniük őket, hogy egyetemes perspektívából szemlélve mind a tárgyak, mind az emberek egyenlő jogokkal rendelkeznek. A bábosoknak tehát hinniük kell a tárgyak titkos életében, ha azt akarják, hogy a tárgyak életre keltése hitelesnek tűnjék.”⁶³

Ezek az értekezések több mint ötven éve születtek, és alapelveik máig érvényesek, de napjainkban már kevésbé elfogadható ez a romantikus látásmód. A kortárs bábszínházban nem követelmény az átlényegítéshez, hogy a bábszínész egyfajta titkos életet képzeljen el a kiválasztott tárgyának. Az energia viszont, amelyet mindenki alkatának megfelelően állít elő és használ azért, hogy a holt anyagot élővé tegye, alapelvadás.

Ám az, ha a néző látja a tárgyak mögött álló mozgatót, igen kényes színpadi helyzet. Az emberi, élő arc mindig érdekesebb, mint a holt anyag, ezért a mozgatónak ügyelnie kell arra, hogy tekintetével irányítani tudja a néző figyelmét. Figyelnie kell arra, hogy mikor engedi meg, hogy érzelmei eluralkodjanak az arcán és a testén. Ez a feladat még nehezebb, ha a bábszínésznek az animáció közben szöveget is kell mondania. Molnár Gyula előadásai kapcsán például megfigyelhető, hogy ő hogyan tud eltűnni a szemünk előtt, miközben fizikálisan látjuk őt a színpadon. Ilyenkor a színészi játékát redukálja, és alárendeli magát a tárgy mozgásának.

⁶² Jan Wilkowski (1921-1997) rendező, színész, a lengyel bábművészet legendás alakja. 1981-től 1990-ig a varsói Aleksander Zelwerowicz Nemzeti Színházi Akadémia, bialystoki bábtanszékének vezetője.

⁶³ Jurkowski: *A tárgyak színháza*. 48.

IV. 3. A bábszínész definiálása a statikus-funkcionális és funkcionális tárgyszínházban

A statikus funkcionális tárgyszínházban a színészek úgy teremtik meg a viszonyt a tárgyakkal, hogy nem animálják azokat, de nem is kellék minőségükben használni őket. Karel Makonj az animáció hiányán keresztül próbálta definiálni a bábszínész munkáját a statikus funkcionális tárgyjáték folyamatában.

„Más helyzet alakul ki azonban a színpadon, ha a színész a dologgal együtt találja ott magát. Egyetlenegy, a színpadon jelenlévő szubjektum is lehetővé teszi az objektumnak, hogy az »objektív« nyugalom, az akció hiányának állapotában maradjon. Egyszerű trükk. Természetesen átváltozhat szubjektummá – »rosszalkodhat«, »lökdőshet«, bökdöshet, támadhat, de le is mondhat ezekről a cselekvésekről, azonos maradhat önmagával és »a dolog felett« állhat. De eközben még nem rekvizitum, mert csak abban a pillanatban válik rekvizitummá, amikor az ember rekvizitumként, utilitarista módon használja is.

Mi az, ami a kölcsönös létezés e viszonyát megkülönbözteti a bábszínház általános és meggyökeresedett formájától? Nem más, mint az animáció hiánya, a báb vezettségének, manipulálhatóságának s vele együtt a legkülönbözőbb technológiai eljárásoknak a hiánya, amelyeket a közvetlen színészi viszony helyettesít, a nem közvetített színészi akció.

A bábót vezető mechanizmus közvetlen színészi akcióval, közvetlen fizikai kontaktussal való helyettesítése az ember és a dolog közti, mindkettejük lényéből fakadó partnerség forrása. Az önmagukban meghagyott dolgok – manipulálatlanok és manipulálhatatlanok. ”⁶⁴

A bábszínész kizárólag a színészi eszköztárát tudja használni a statikus-funkcionális tárgyszínház esetében; azzal teszi lehetővé azt is, hogy a tárgy partnerre váljon mellette. Ebben az esetben is pontos megfogalmazást ad Pavis nyugati színész definíciója a bábművész munkájáról:

„A nyugati színész – főként a lélektani hagyomány követője – szisztematikusan építi fel a szerepet: »megírja« a hangok és a mozdulatok kottáját, amelyre rárakódnak majd a viselkedésbeli, a verbális és az extra verbális ismertetőjegyek, s mindettől a néző úgy érzi, igazi személlyel áll szemben. ”⁶⁵

⁶⁴ Makonj: *Od loutky k objektu*. 127-129.

⁶⁵ Pavis: *Előadáselemzés*. 59.

Azokban az előadásokban, amelyeket a statikus funkcionális tárgyjáték témakörében vizsgáltunk, a játékosok egyértelműen szerepépítéssel dolgoztak. Ezekben az esetekben nagy segítséget nyújtott, hogy mindegyik szerep szöveges szerep volt, ezért lélektanilag is könnyebb dolguk volt a bábművészeknek.

Nem könnyítette meg ellenben a feladatát Molnár Gyula, aki előadásaiban alapvetően önmagát képviseli a színpadon. Ezt elég nyilvánvalóan, már a darab elején a néző tudtára adja, amikor bejön, bemutatkozik, és ismerteti, hogy a néző mit fog látni. Előadása során megtartja a személyiségét, miközben többször „kölcsonadja” testét a tárgyaknak azokhoz a tevékenységekhez, amelyeket azok funkciójukból kifolyólag nem tudnak megtenni. Hitvallása szerint az animátor tanácsokat adhat a tárgynak, figyelmeztetheti a közelgő veszélyre, akár szeretetteljesen meg is védheti. Ugyanakkor az sem áll távol tőle, hogy tárgyszereplőjét megcsalja, elárulja vagy megölje. Mert az animátor olyan manipulátor, aki egy időben több tárgyszereplőt is szolgálni tud: tárgyakat mozgat, akik egymás ellenfelei, akik egymást kínozzák, és akik az ő kezén keresztül semmisítik meg egymást. Olyan bábjátékos, aki idegen sorsok madzagjait húzogatja, aki a szereplői érzelmeit kölcsönzi azért, hogy megmeneküljön a deus ex machina magányából. Hol partner, hol teremtő, hol egyszerű személy, aki egy pillanatra kellék funkciójába emeli a tárgyat, és mindeközben a néző cinkostársa is. Ehhez a játékmódhoz gyermekekre jellemző, laza lelkiállapokra van szükség. A vele készített interjúból kiderül, hogy a játék az, amit a gyerekek életéből igyekeznek átmenni az előadásaiba.⁶⁶ A cél, hogy olyan lelkülettel tudjon elmosódni a játékában, ahogy a gyerekek játszanak, olyan örületes komolysággal. Molnár szerint a gyerekek játéka azért rendkívüli, mert komoly drámákat élnek meg a tétnélküliség helyzetében.

Molnár Gyula színészi játékát azonban a tudatosság megkülönbözteti a gyermeki játéktól. Mindkét történetének előadása alatt precízen végig gondolt folyamatot és metaforikus világot tapasztalhatunk. A színészi energia kulcsfontosságú a tárgyak mozgatása kapcsán. Nincs felesleges mozdulat. Színészi játéka viszont kétségtelenül annyira laza és felszabadult, mintha valóban egy gyermeket látnánk az asztal mögött.

⁶⁶ Az interjút Molnár Gyulával 2014. 10. 18-án Ellinger Edina készítette Budapesten

V. *A csomótündér* alkotói folyamatának fázisai



7. Tengely Gábor: *A csomótündér*, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu)

A funkcionális tárgyjáték témakörében végzett kutatásaim után elérkeztem abba a stádiumba, hogy létrehozam saját, önálló művészeti alkotásomat ebben a műfajban. A disszertációnak ez a fejezete *A csomótündér* előadás munkafolyamatát foglalja össze. Ez az előadás egyszemélyes produkció, ezért a szubjektív hangvételt érzem a legmegfelelőbbnek ahhoz, hogy az alkotói folyamatról írhassek. Az előadás létrehozásában alkotótársaim Tengely Gábor rendező, Gimesi Dóra író, Pallai Mara dramaturg, Végvári Viktória színházpedagógus, valamint Michac Gábor tervező. A produkció megszületését Meczner János volt osztályfőnököm és jelenlegi igazgatóm tette lehetővé a Budapest Bábszínházban. Jómagam, mint alkotótárs és mint bábszínész veszek részt a 2017. szeptember 30-án bemutatott produkcióban.

V.1. Kezdeti paraméterek

2015-ben egy szólóprodukció elkészítésére kaptam lehetőséget a Budapest Bábszínházban. A kikötés az volt, hogy az előadás általános iskolás, alsó tagozatos gyerekeknek szóljon. A próbafolyamat első felében a bábszínház vezetése arra az elhatározásra jutott, hogy ez a produkció intimebb teret igényel azoknál, mint amelyekkel

akkor a színház rendelkezett, ezért a bemutatóval megvártuk az új, negyven fős játszóhely, a Kemény Henrik Terem felépítését. Abban a megtiszteltetésben részesültem, hogy 2017. szeptemberében *A csomótündér* előadása nyithatta meg ezt az új játszóhelyet.

Az előadáshoz az általam választott bábszínházi forma a funkcionális tárgyjáték volt, hogy mindazt, amire kutatásom során jutottam, a gyakorlatban tudjam hasznosítani. A próbafolyamat alatt alkotótársaimmal arra törekedtünk, hogy bebizonyítsuk: a funkcionális tárgyjáték műfajában létrehozható olyan egyszemélyes előadás, amely az absztrahálás eszközeivel közvetít egy problematikát gyerekeknek.

Tengely Gábor bábrendező bizonyult a legjobb partneremnek. Számos esetben dolgoztunk már együtt, és mindig bebizonyosodott, hogy a bábszínházról kialakított gondolkodásunk és ízlésünk hasonló. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen a 2016-2017-es tanévben végzett bábszínész-bábrendező osztálynak még a tanulmányuk első évében közösen tanítottuk a tárgyjátékot egy komplex bábos gondolkodás-kurzus keretei között. Egyértelmű választás volt, hogy Tengely Gábor legyen a külső szem ebben a munkában.

A disszertációmban elemeztem olyan előadást, amelyben a történet ihlette meg az alkotókat, és olyat is, amelyben az objektumokból indult ki az alkotási folyamat. A *csomótündér* esetében a munkafolyamat kezdetekor a történet dominált. Meczner Jánossal és Tengely Gáborral egyetértésben arra jutottunk, hogy a fantáziám jobban működik, ha olyan történetet találok, amely számomra személyes ügy, és szívesen mesélek róla gyerekeknek. A választásom Gimesi Dóra *Csomótündér*⁶⁷ című meséjére esett. Ez a történet a szülők válását dolgozza fel gyerekeknek, jól interpretálható nyelven és világban. Mivel a téma olyan társadalmi jelenség, amely sok gyermek életében előfordul, ezért úgy döntöttünk, hogy speciális szakmai segítségre is szükségünk lesz. Végvári Viktória színházpedagógus megerősített abban, hogy a tárgyjáték a lehető legjobb forma egy ilyen témájú előadáshoz, mert a stilizáció fokozottabban működik, mint a figurális bábszínházban. A tárgyaknak nincs arcuk, megjelenésükben nem hasonlítanak gyerekekre, felnőttekre, ezért a nézőkben könnyebben kialakul a szereplőktől való eltartás. Ez a forma játékosabb utat teremt egy ilyen történet elmeséléséhez, és folyamatos fantáziamunkát igényel a nézőtől, ami feldolgozhatóbbá teszi az előadásban kibontott téma szülte feszültséget is.

⁶⁷ Gimesi Dóra mesekönyve 2013-ban jelent meg a Pagony Kiadó gondozásában.



8. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu)

Az eredeti *Csomótündér* meséjének főszereplője Apollónia, a csomótündér. Az ő feladata, hogy a megadott tündérminisztériumi lista alapján összekösse az összetartozó királyfikát és kiráyleányokat. Ezt oly módon tudja megtenni, hogy összeköti a párok cipőfűzőit. Ez az úgynevezett örökcsomó, melyet nem lehet szétvágni többé. A történetünk arról az egyetlen esetről szól, amikor Apollónia egy véletlen folytán nem tudja elolvasni a lista utolsó összekötendő párját, ezért az emlékezetére hagyatkozik, de téved. A tévedésből összekötött párnak, Menyusnak és Panninak gyermeke születik, Kismenyus. A szülők összeférhetlenségük miatt sokat veszekednek, ami Kismenyust egyre jobban megviseli. Egy napon két panaszos jelenik meg a Tündérminisztérium Csomóügyi Főosztályán: Miklós és Fanni. Miklós reménytelenül szerelmes Panniba, Fanni pedig Menyusba. Reklamációjuk miatt a csomótündér utánanéző a minisztériumi rendszerben, hogy kik a leendő párjaik, és ekkor kiderül a tévedés. A csomótündér viszonylag rövid hezitálás után beismeri magának a tévedést, és, pályafutása során először, szétvágja a tévedésből kötött csomót. A mesében végül mindenki megtalálja eredeti párját, így Kismenyusnak két apukája és anyukája lett, meg egy testvére. Apollónia pedig elment nyugdíjba.

A kiválasztott történetnek hat szereplője van, és többször előfordul, hogy egyszerre hárman vagy négyen vannak egy jelenetben. Itt vált először egyértelművé, hogy ebben az esetben miért a tárgyszínház a legjobb választás. Egy szólóelőadásnál nehéz kikerülni, hogy a színész ne látszódjon, kivéve a vásári kesztyűsbáb technikát, ám ez a harsány stílusa miatt ezúttal nem kerülhetett szóba. Tehát, ha a bábszínész jelen van, akkor az

úgynevezett **asztali bábjáték**⁶⁸a legpraktikusabb előadásforma. A mozzgatónak két keze van, tehát egyszerre csak két bábót tud animálni, így, ha egy jelenetnek három vagy négy szereplője van, nem lehet egy időben mindenkit mozzgatni. Ha figurális bábokkal játszanám az előadást, gyakran előfordulna, hogy az egyik báb csak állna önmagában. Ez a szoborszerű állapot azt sugallja, hogy amit látunk, az halott anyag. Azért válthat ki ilyen érzetet a nézőből, mert, ha arca van a bábnak, és éppen nem mozzgatják, akkor a tekintete üres és szoborszerű. Ezt a problémát viszont kitűnően ki lehetett küszöbölni a tárgyjáték rendszerével. A tárgyoknak nincsen festett arca, ezért nem találkozik a néző üres tekintettel. Ha a tárgyszínházban nem mozzdítom meg a tárgyat, és magában áll, akkor csak azt az érzetet kelti, hogy figyel. Erre jó példa Molnár Gyula színháza, ahol rendszeresen megtörténik, hogy magára hagyja az egyik tárgyat, de a befogadó ezt a jelenséget mégsem úgy dekódolja, hogy halott anyagot lát.

V. 2. A tárgyválasztás

A *Csomótündér* történetét egy bábszínész kétféle módon tudja közvetíteni. Az egyik a klasszikus mesélő helyzet. A színpadon van egy mesélő, elmondja a történetet, és tárgyakat használ a szereplők megszemélyesítésére. A másik út, ha az egyik szereplő meséli el a történetet, és a tárgyak a partnerei az előadás során. Alkotótársaimmal a második lehetőséget választottuk, mert úgy gondoltuk, hogy a csomótündér figurája kitűnő lehetőség arra, hogy színészként prezentáljam őt. Az előadásban a Pavistól ismert nyugati színész attitűdjéből dolgozom. Pallai Mara dramaturg egy tündérminisztériumi meghallgatás keretei közé helyezte a történetet: a csomótündérnek itt kell számot adnia arról, miért döntött úgy, hogy elvágja Menyus és Panni örökcsomóját. Az előadás dramaturgiája úgy épül fel, hogy a jelen idejű mesélés keveredik a múltbeli történések visszaidézésével. A jelen idejű jelenetekben a csomótündér élő szereplőként mesél a közönségnek, míg a múltbeli jelenetekben kap helyet a funkcionális tárgyjáték.

⁶⁸ Az asztali bábjáték során a mozzgató vagy mozzgatók egy asztalmagasságú térelemben dolgoznak. A kisméretű báboknak (kb. 30-50 cm-ig) ez adja a színpadot. A bábszínészek a dobogó vagy asztal mögött helyezkednek el, és hátulról mozzgatva keltik életre a bábokat. Magyarországon jelen pillanatban ez a legközkedveltebb bábszínházi forma a professzionális és a magántársulatoknál.



9. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu)

V. 2. 1. A cipők

A tárgyak kiválasztása egyértelműen adta magát a történetből. Az eredeti mesében nagy hangsúly kerül az összekötött cipőfüzőkre és az öröksomóra. Ezért döntöttünk úgy, hogy a szereplőket cipőkkel kell eljátszani. Minden személyt egy darab cipővel jeleníték meg. Felvetődhet a kérdés, hogy miért nem egy párral, hiszen az jól szimbolizálná az emberi lábakat. A kérdésben benne van a válasz. Azért ragaszkodom az egy darab cipőhöz, mert így elkerülöm a figurális tárgyjáték csapdáját. Egy pár cipő úgy hatna, mintha valakinek csak a lábát látnám, ekkor tehát antropomorf mozgássorokat kellene kreálnom. Továbbá az is nyomós indok a pár cipő ellen, hogy annak használatával egyszerre csak egy szereplőt tudnék megmozdítani a két kezemmel.

Az előadásban felhasznált cipők kiválasztása hosszú és bonyolult folyamat volt. A szempontrendszer pontokba szedve szeretném ismertetni, hogy érthető legyen, milyen átgondolt rendszert igényelt ez az alkotócsapat részéről.

A következő kérdés az volt, hogy milyen típusú és stílusú cipők legyenek a szereplők. A választás a Converse⁶⁹ klasszikus, magasszárú, fűzős tornacipőire esett.

⁶⁹ „A Converse márka létrejötté az 1910-es évekhez köthető, megalkotója Marquis M. Converse (1861-1931) volt. A cipő elkészítéséhez vulkanizált gumit és vásznat alkalmazott. Az újfajta lábbeli előnyeit a kosárlabda egyik kiemelkedő alakja, Chuck Taylor (1901-1969) ismerte fel, akinek neve mai napig megtalálható a cipőkön. Innentől kezdve a cipő elválaszthatatlan lett a sportoktól. Később már nemcsak a sportolók

Mivel a mese szereplői kezdetben egyetemisták, ezért jutott eszünkbe ez a trendi tornacipómárka, ami az értelmiségi, húszas éveiben járó fiatalok meghatározó öltözkékének része. Ezek a vászon tornacipők azért is alkalmasak az animációra, mert nem nehezek, könnyen hajlíthatók, és különböző méreteken rengeteg színű, stílusú verziójuk létezik. A magasszárú forma elengedhetetlen volt, mert annak a típusú tornacipőnek van a legjobb tartása, továbbá a fűző is jól érvényesül benne. Bábszínpadon nem elhanyagolható az a tulajdonsága sem, hogy kitűnően meg lehet fogni hátulról, ami segíti a bábszínész munkáját.

Kezdtek felépíteni a tornacipő-világot. Itt kapcsolódott a munkába Michac Gábor tervező, akivel közösen választottuk ki a szereplőknek megfelelő, különböző karakterű tornacipőket. Szerettük volna, ha a cipők tükrözik hőseink személyiségét. Ez fontos segítség egy olyan előadásban, amelyben nem figurális bábokkal dolgozunk. A cél az volt, hogy a tárgy, amit a befogadó a színpadon lát, kódot adjon a nézőnek a szereplő értelmezéséhez.

V.2. 1/a Méretek

A cipők kiválasztásának következő szempontját a méretek jelentették. A felnőtt szereplők ugyanolyan méretűek maradnak a történet során, de fontos, hogy öregszenek. Ezt legjobban azzal tudtuk érzékeltetni, hogy a cipőket kezdtük mesterségesen koptatni.

Menyus és Panni cipője az első jelenetben még újszerű, de ahogy megyünk előre az időben, úgy lépnek színre az egyre viseltesebb alteregóik. Ehhez a két főszereplőhöz négy-négy pár cipőt használok fel Panni 38-as méretet kapott, Menyus pedig 44-est. A döntés az alapján született, hogy ezek a méretek fejezik ki legegyszerűbben a férfi-nő viszonyt, ha egymás mellé rakjuk őket a színpadon. Valamint messzebről is jól láthatóak mindenki számára.

A gyerekszereplő, Menyus cipőméreteinek kiválasztása még több figyelmet igényelt. Szükség volt egy babakorú, egy hároméves (20-as), egy hatéves (23-as) és egy nyolcéves (26-os) méretre. A választott méretek nem teljesen fedik az azonos korú gyerekek cipőméretét, de szempont volt, hogy mindig a leoptimálisabb legyen a méret a

elengedhetetlen felszerelése volt, hanem megjelent a cipő utcai változata is. A 100 éves múlta visszatekintő lábbeli azon felül, hogy kényelmes, rendkívül stílusos viselet. A Converse napjaink egyik legnépszerűbb márkáinak egyike, amelynek előnyeiket kortól és nemtől függetlenül széles körben élvezik.”

szülő-cipőkhöz viszonyítva. Egy nyolcéves kisfiúnak megfelelő, körülbelül 33-as méretű cipő nem tűnne gyerekszereplőnek a 38-as Panni mellett. A babacipőnek, ami Kismenyus első megjelenése, a legkisebb (18-as), kemény talpú tornacipőt választottuk. Az eredeti, babáknak gyártott, puha talpú verzió ugyanis nem tükrözött akkora mértékben hasonlóságot a szülőkkel, mint ahogy szeretnénk volna.



10. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu)

Miklósnak és Fanninak, akik a panaszos ügyfelek és a főszereplők leendő párjai, 46-os, illetve 37 és feles méretet választottunk.

V. 2. 1/b. Színkód rendszer

A szöveggönyv alapján a szereplők jelleméről pontos képet alakítottunk ki a rendezővel és a tervezővel. A feladat az volt, hogy olyan karakterű tornacipőket találjunk, amelyek vizuálisan is segítenek megteremteni a szereplőket a színpadon. Amikor a Fannit megszemélyesítő cipőt megláttuk, rögtön tudtuk, hogy ez a cipő ő maga, Fanni. Lila színű, és a különlegességét az adja, hogy a cipő nyelve túlléből van, ezért kiválóan leképezi ezt a nyafogós karakterszerepet. A cipő megjelenésében van valami nyafkaság, de szerethetőség is. Az ő partnere az ironikus, rossz idegrendszerű Miklós. Napsárga cipőt választottunk neki, mert furcsa és érdekes jellege van. A főszereplő Menyusnak és Panninak olyan sztereotip cipőket szeretnénk volna, melyekről egyértelműen a férfira, az apára, valamint a nőre, az édesanyára asszociálnak a gyerekek. Menyusnál középkék szín, Panninál sötétebb

rózsaszín mellett döntöttünk. A piros szín is felmerült, de szerettem volna, ha Panni lányos attitűdöt képvisel, és a rózsaszín tagadhatatlanul ennek az ikonja. Kismenyus a fehér színt kapta, amiről asszociálhatunk a gyermeki tisztaságra is, de tulajdonképpen ez a szín illet leginkább a rózsaszín anyja és a kék apa mellé.

Van a darabban még négy epizódszereplő: a legidősebb és a legfiatalabb szerelmespár, akiket a csomótündér valaha összekötött. A cipők koherens tárgyi világához alkalmazkodva, ezeknél a szereplőknél is a Converse tornacipőkre esett a választásunk. A cél az volt, hogy az idős párhoz minél régebben gyártott tornacipőket párosítsunk, végül Michac Gábor hosszú keresgélés után egy használt cipőboltban talált rá az „antik” tornacipőkre. A kisgyermek pár esetében valamivel könnyebb dolga volt a tervezőnek, mert csak arra kellett odafigyelnie, hogy a nemükre jellemző színárnyalatú (ezúttal lila, illetve kék kockás), kisméretű tornacipőket találjon.

A lejátszott előadások tapasztalatai alapján jól működik ez a konzekvensen működtetett színkódrendszer. Az eltérő korcsoportú gyerekek mindig pontosan meg tudják különböztetni, hogy mikor melyik szereplőt látják a színpadon.

V. 2. 1/c. Cipőfűzők

A cipőfűzők kérdése sok problémát vetett fel.

A főszereplő család cipőinél mindenkinek fehér cipőfűzője van, ez egyfajta összetartozást jelent, és jól látszik a színpadon. Menyus és Fanni cipőfűzőivel sok akció történik, ezért pontosan ki kellett kísérleteznem, hogy melyik a legalkalmasabb összetételű cipőfűzőfajta. Nehezíti a feladatot, hogy a cipőfűző fogyókellék, hiszen az egyik jelenetben el kell vágnom a megkötött öröksomót. Tehát olyan fűzőt kellett találnunk, amely alacsonyabb árkategóriában kapható, de kiszolgálja az igényeinket.

Viszonylag vékony, fehér, pamut cipőfűzőt választottam, mert amikor a cipők huzakodnak, az tartja meg legjobban a nyílt színen kötött csomót, és akkor is jól működik, amikor egy másik jelenetben a két cipő akarattal húzza szét a csomót, hogy különváljanak egymástól. Ehhez a jelenethez speciális kötési módot kísérleteztem ki, hogy a két fűző el tudjon csúszni egymáson. Így valóban el tudnak szakadni, úgy, hogy én kizárólag a két cipőt húzom el egyre távolabb egymástól.

Azok a nézők, akik nagyon figyelmesek, azt is észrevehetik, hogy Panninak és Miklósnak egyfajta, Menyusnak és Fanninak pedig egy másik fajta módon van befűzve a cipőfűzője. Ezzel is szeretnénk volna finoman utalni arra, hogy kinek ki a valódi párja.

V. 3. Koherens tárgyi világ

A tárgyszínház funkcionális típusa több munkát kíván a nézőtől, mint a figurális változata. A szimbólumok, a metaforák megfejtése ugyanakkor nagy élményt tud okozni, tehát mind az alkotók, mind a nézők befektetett energiája visszatérül. A szemlélőnek szüksége van olyan jelrendszerre, ami alapján meg tudja fejteni a színpadon látott tárgyi világot. Ezért az előadás koherens tárgyi világának megteremtése elengedhetetlen. Alkotói közösségünknek két kiinduló pontja volt ahhoz, hogy ezt a rendszert felépítse.

Az egyik, hogy az eredeti mesében a csomótündér közvetlen kapcsolatban áll a cipőkkel, hiszen a lábbeliken keresztül köti össze a párokat. A másik tényezőt a helyszín adta, a Tündérminisztérium, ahol a csomótündér meghallgatása zajlik. Az előadás több múltbeli jelenete is ezen a helyszínen játszódik, a Csomóügyi Főosztályon, a csomótündér irodájában. Cipők és iroda. Ezekből a kiindulási pontokból tervezett Michac Gábor egy pop-up⁷⁰ irodát, ami első látásra olyan, mint egy nagy cipős doboz. Viszonylag könnyedén, három mozdulattal kialakítható belőle a csomótündér irodája, amelynek íróasztala az animált tárgyak színpada. A hátsó falán, egy polcrendszeren helyezkednek el a csomótündér eddig kapott szakmai díjai. Ezek is fontos szerepet játszanak az előadásban.

Az íróasztal nagyon sok fiókkal rendelkezik, amelyeket úgy is ki lehet tolni, ha az asztal mögött helyezkedem el. A fiókok alkalmasak a szereplők, a cipők elrejtésére, alakjuk pedig cipős dobozokra emlékezteti a nézőt. Azért, hogy ezt az érzetet nyomatékossítsuk, néhány fiók kiszedhető az asztalból, és tereptárgyként bárhová elhelyezhető. A fiókrendszer használható úgy is, mintha Menyus és Panni otthonának szobái lennének. A szülők leghevesebb és végső veszekedésének jelenetében a fiókokkal három szobaajtót szimbolizálok, mert a rendezővel azt láttuk célravezetőnek, ha a cipők ezúttal nem a fűzőjükön keresztül rángatják egymást a színpadon. Az agresszió tettleges formáját igyekeztük elkerülni, ezért úgy stilizáltunk, mintha a szobájukból, azaz három egymás melletti fiókból szólnának ki, kiabálnának egymással a nem látható szereplők. Ekkor az asztal mögé guggolok, és az adott szereplő szövegére hol kitolom a nézők felé a fiókot, hol visszahúzom. Az intenzitással és a ritmussal tudom a leginkább kifejezni a nem látható szereplők érzelmi állapotait. A kisiskolás közönség visszajelzése alapján a gyerekek tökéletesen értik ezt az absztrakt játékmódot.

⁷⁰ Bárhol felállítható, könnyedén felnyitható, szétszedhető.

A történet egyetlen gyerekszereplőjét, Kismenyust először babaként pillantják meg a nézők, ezért a cipők világában kellett megkeresnünk a születés metaforáját. A legkisebb tornacipő dobozát használom erre a célra. A történet adott pontján előveszem ezt a kisméretű és új cipős dobozt, felnyitom, kicsomagolom a selyempapírból a kis cipőt, és bemutatom a gyerekeknek, mint Kismenyust. A selyempapírból történő kicsomagolás azt idézi fel a nézőben, amikor először bont ki és pillant meg egy új cipőt. Ezért választottuk ezt a színpadi megfogalmazást a születés megmutatására. A selyempapír nemcsak a születés pillanatában, hanem az előadás egyetlen halál motívumánál is megjelenik. A darab elején a világ legidősebb szerelmespárjának történetét mesélem el úgy, hogy kihúzom az egyik fiókot, és beleteszem az idős pár tornacipőt, majd befedem őket a selyempapírral, és visszatolom a fiókot. Ennél a momentumnál korosztályának megfelelően asszociálhat a néző koporsóra, szemfedőre vagy csak egy egyszerű cipős dobozra. Halálról tehát nem esik szó, csak az arra való asszociáció lehetőségét adom meg.

A következő fontos tárgy az előadásban egy laptop, pontosabban egy régi típusú (2008-as), fehér MacBook. Az eredeti mesében a csomótündér azért nem tudja elolvasni az utolsó, összekötendő pár nevét, mert idős, és elveszíti a szemüvegét. A mi adaptációnkban figyelembe kellett venni a koromat, és ehhez igazítani a csomótündér szerepét. A Budapest Bábszínház előadásában a harmincas éveiben járó, karrierista, sikerorientált csomótündér azért nem tudja elolvasni az utolsó összekötendő pár nevét, mert a régi típusú laptopja lefagy.

Ezt az ominózus laptopot folyamatosan használom, mert skype kapcsolat segítségével azon keresztül van lehetőségem kommunikálni az Elnök úrral. Az Elnök úr az a személy, aki a csomótündér meghallgatását kezdeményezi, és az állásának megmaradásáról a későbbiekben döntést hoz. Az előadásban így a partneremmé válik a régi, fehér MacBook. Az Elnök úr beszédhangját nem halljuk, mert a régi gép csak azt teszi lehetővé, hogy írásban kommunikáljon velem. Amikor üzenet érkezik tőle, azt hangeffekt jelzi. A nézők viszonylag könnyen megértik ezt a jelrendszert, így, ha meghallják ezt a hangot, tudják, az Elnök úr reagált valamit. A csomótündér szerepében végig azt érzékeltetem, hogy az Elnök úr lát a laptop kameráján keresztül engem, valamint a hangomat is hallja. Itt egy olyan statikus-funkcionális tárgyjáték jelenik meg az előadásban, amelynél kizárólag a színészi játékon keresztül egy MacBook egyet jelent az Elnök úr személyével. Ebből következik, hogy ha lecsukom a gépet, akkor ő nincs jelen.

V. 4. A színpadi idők keveredése és az alteregók



11. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu)

Az előadás során a csomótündér élő szereplőként a jelenben meséli el a történetét, de több jelenetben visszaugrik a múltba. E múltbéli eseményeknek több ízben ő maga is szereplője. Ezekben a jelenetekben a szereplőket cipők segítségével, tárgyjáték formájában interpretálom. A rendezővel úgy gondoltuk, ha élő szereplőként lennék részese ezeknek a múltbéli történéseknek, valamint a jelen időt is én jelentem, akkor a gyerekek számára követhetetlen lesz az előadás időbelisége. Továbbá szeretnénk volna elkerülni azt a helyzetet, hogy a cipők mellett élő szereplői méreteimben létezzek, mint csomótündér, mert akaratlanul is belecsúsznánk abba a hibába, hogy emberi minőségemben „istenszerű” lényt jelentsek. Keresnünk kellett egy kisebb alteregót. A cél az volt, hogy megmaradjunk az iroda koherens világában, így a már említett szakmai díjakat választottuk a csomótündér múltbéli alteregóinak.

A harminc centis díjak mind a csomótündért formázzák meg különböző tárgyakkal és testhelyzetekben. A tervező humorának és ötletességének köszönhetően felismerhetünk bennük az Oscar-díjra vagy a Golden Globe-ra jellemző külső jegyeket is. Felmerülhet az a kérdés, hogy ha figurális tárgyakat animálok, akkor az már figurális bábszínháznak számít-e. A válasz: nem. Az, hogy ez a tárgyhasználat miért a funkcionális tárgyjátékhoz tartozik, az a mozgás rendszerével és ideológiájával indokolható. A funkcionális tárgyjáték

definíciója a következő: a tárgyjáték ezen esetében az animációt az objektum fizikális adottságaiból, formájából jövő mozdulatsorok vagy létezés határozza meg.

Ezeknek a kisméretű szobroknak a funkciójából fakadó mozgások a következők: rakosgatás, csúsztatás, döntés, forgatás, valamint, mivel szilikon gumiból készültek, hajlíthatóak is bizonyos szinten. Az előadás összes olyan jelenetében, amelyekben a díjakat használom, kizárólag ezeket a mozgássorokat végzem velük. E játéknak az adja az érdekességét és a humorát, hogy tíz darab van belőlük, és mindegyik máshogy ábrázolja a csomótündért. A történet során, a különböző lelkiállapotaimnak megfelelően, mindig másikat választok az adott szituációhoz. A legutolsó jelenetben pedig a csomótündér nagymonológjából mindegyik elmond egy-egy sort a maga habitusának megfelelően.

A díjak használatának több pozitív hozadéka is van. Méretükből kifolyólag (30 cm-ek) jól kezelhetőek a cipőkkel egy színpadon. Továbbá a közönséggel kapcsolatos élményeim alapján a következő tapasztalatot szűrtem le: az a tündér, aki a díjaival játssza el magát a minisztériumi meghallgatásán, bizonyosan kissé zavart állapotában van, ettől szerethetőbbé válik a gyerekek számára.

V. 5. A színészi attitűd

Ebben a szólóelőadásban mind a hat szerepet lélektani szempontok alapján építem fel. A játék legfőbb kihívása számomra az, hogy a nézők valójában csak egyetlen szereplőt látnak a színpadon, a csomótündért. Minden más szerepet ő játszik el a nézőknek, hogy illusztrálja a történetét. Az összes narrációt a nézőkkel folyamatos kontaktust tartva, élő játékban prezentálok. Az első részben az a feladatom, hogy a gyerekeket bevezessem a tündérvilágba. Hosszan beszélek arról, hogy mit jelent csomótündérnek lenni, és milyen szabályok vonatkoznak erre a munkára. Rengeteg információt kapnak a nézők, ezért fontos, hogy a gyerekek érdeklődését fenn tudjam tartani. Ennek elérése érdekében többször is megszólítom őket, interaktívvá téve az első negyedórát. A gyerekekhez intézett kérdések általában eldöntendőek, hogy a válaszokkal ne menjen el sok idő, és ne zökkenjünk ki a történetből. Az első néhány előadás alkalmával azon dolgoztam, hogy megtaláljam az interakciónak azt a mértékét, ami felszabadítja a gyerekközönséget, de nem válnak gátlástalanná. Ez azért is fontos, hogy a későbbiekben ne érezzék azt: bárhol beleszólhatnak az előadásba.

A bevezető részben megismertetem a nézőket munkám legnagyobb kihívásaival és büszkeségeivel is. Utóbbi a legidősebb és a legfiatalabb összekötött szerelmespár rövid

története. Ekkor veszek elő először cipőket az asztal fiókjaiból. A legfiatalabbak a már említett gyerek Converse cipők, a legidősebbek pedig e márka régi, használt darabjai. Mindkét esetben prezentálom az örökcsomó megkötését is. A rendezővel közösen azért tartottuk lényegesnek, hogy ezt a két példát már cipőkkel mutassuk meg, mert a nézőknek ekkor van alkalmuk megismerkedni az előadás stilizált világával, így amikor a főszereplők színpadra kerülnek, már nem okoz problémát a jelrendszer olvashatósága.

A csomótündérben az animáció során leválasztom magam a cipők játékaról. Molnár Gyula személyében olyan manipulátort láthattunk, aki testével kiegészíti a tárgyak hiányosságait. Én nagyobb feladatot bízam rájuk azzal, hogy magamat kivontam az ő játékból. Mivel ezek szöveges szerepek, ezért a hangomat különböző karakterek formájában kölcsönzöm a szereplőknek. Arcjátékomat igyekszem a lehető legminimálisabbra redukálni, hogy a nézők csak a cipők rezdüléseire koncentrálhassanak. A váltás az élő és a bábos jelenetek között nagyon egyszerű. A cipők, jeleneteik végén, bekerülnek valamelyik fiókba vagy az asztal mögé, így a nézők az én színészi játékomra tudnak fókuszálni. Előfordul, hogy ezek a váltások nagyon gyorsak, de a rendszer átláthatósága miatt nem okoz zavart a gyerekeknek, hogy értelmezzék ezeket a fókuszváltozásokat.

Két jelenet van, ahol ez a rendszer tudatosan megtörik: amikor megkötöm, és amikor elvágom a szülők közti csomót. Tengely Gábor rendezővel úgy értékeltük, hogy a csomó megkötése és elvágása az előadás két legfontosabb pontja. Mindenképpen bagatellizálta volna ezeket a jeleneteket, ha az egyik kisméretű szobor-alteregóval próbálom megköttetni vagy elvágatni a cipőfűző-csomót, ezért ezen a két helyen – *deus ex machina* – az élő csomótündér végzi el a cselekvéseket. Ezen a két ponton hasonló rendszerbe kerülök a tárgyaimmal, mint Molnár Gyula, azzal a különbséggel, hogy nem Ellinger Edina-attitűdből létezek a színpadon.

V. 6. A tárgyak mozgatási rendszere

Az előadásban a legtöbbet használt tárgy a cipő, amiből kettő vagy három helyezkedik el egyszerre előttem. A próbákon az okozta a legnagyobb gondot, hogy nem hittem eléggé a minimális tárgyi mozgásokban. Nehéz feladatot adtam magamnak, amikor kitaláltam, hogy szövegre épülő jeleneteket tárgyakkal fogok eljátszani, és még tovább nehezítettem, hogy úgy döntöttem, elkerülöm a figuratív mozgásrendszert. Tengely Gábor személyében nagyon fontos volt a külső szem, mert ő szigorúan és konzekvensen arra

terelt, hogy kevesebb mozdulatból tegyek meg egy gesztust, és ne aprózzam szét a cipők mozgatóját.



12. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu)

Egy idő után kiderült: akkor tudom elfogadni, hogy a cipők beszélnek, ha a mozgásuk nem akar összhangban lenni a beszédükkel. Molnár Gyula is ugyanezt a megoldást választotta, bár az ő esetében csak egy-egy szó hangzott el. *A csomótündérben* a cipő-szereplők akkor működnek jól, ha nem akarom imitálni a beszéd közbeni rezdüléseiket. Amikor sok szövege van egy szereplőnek, akkor általában az a megfelelő megoldás, ha a cipőt szép lassan lábujjhegyére állítom beszéd közben, esetleg meghajlítom. Ezek a mozgássorok feszült állapotot jeleznek, de egyik sem antropomorf, mivel a cipők fizikumából adódnak. A szereplők helyváltoztatása az emberi lépéshez hasonló mozdulattal jön létre, de ez sem a humanoid mozgássorból, hanem a cipők fizikális felépítéséből ered. A helyváltoztatás ritmusával széles skálán mutathatók meg az érzelmi állapotok. A női és a férfi cipő lassú egymáshoz közelítése vonzódást jelent, ha pedig az orruk összeér, az egészen intim viszonyt jelez. (A gyerekek reakcióiból az szűrhető le, hogy a cipők csókolóznak.) Az esetlenséget és a zavart azzal lehet kifejezni, ha a főszereplők véletlenül rálépnek egymás lógó cipőfűzőire. Ez az összeismerkedési jelenetben nagyon szerethető gesztus, egyben humorforrás is. Az előadás egyik leglényegesebb metaforája, hogy két fél pár cipőből akkor lesz egy teljes pár, miután összeköttem az addig mellettük lógó fűzőiket. A cipőknek csak az egyik fűzőjét kötöm össze, a másik fele a fűzőjüknek röviden lóg, hogy ne zavarjon bele a játékba. Az összekötött fűzőjű cipőkkel nehezebb a játék, ezért nagyon pontos koreográfiával találtuk

ki a veszekedős jelenetek mozgásait. Ezekből a cipőkből több párt is használok, amelyek előre bekészítve várákznak az adott fiókban. Van, amikor minél hosszabb összekötött fűzőre van szükség a játékhoz, és van, amikor a rövid a megfelelő. Egyetlen olyan pár van, amelynél szét kell tudnom szakítani a csomót, mintha véletlenül esett volna meg, egyfajta rossz előjelként. Itt használom a már említett speciálisan megkötött csomót. Miután szétszakadtak a fűzők, megrázó jelentést hordoznak újra lógva, a gazdájuk oldalán. A szakadáskor Menyus éppen behúzza magára a fiók ajtaját, így csak a fűzője marad kinn. Drámai hatást tudok elérni azzal, hogy hátulról, az asztal mögül lassan behúzom a fűzőt, azt az érzést keltve, mintha az édesapa lassan elhidegülve otthagyná az édesanyját. Az ezt követő jelenetben ezt tovább lehet fokozni azzal, hogy két fiókot kiszedelek, és az asztalra állítok, hogy a belseje láthatóvá váljon. Előre belehelyeztem külön az apát és külön az anyát. A jelenet alatt semmi más nem történik velük, mint a fiókban fejjel lefelé vannak, és lóg a cipőfűzőjük. Ez a színpadi kép a lelki szétesettséget, a magányt, a szomorúságot egyszerre képes kifejezni.

A gyerek cipő mozgásrendszere hasonló a szülőkéhez, csak sokkal gyorsabb ritmusban kell vele dolgozni, így ábrázolva az életkori sajátosságnak megfelelő izgatottságot, élénkséget. Rá tud ugrani az apa cipőre, valamint egy-egy földhöz vágással, toppantással hisztériás állapotot is ki lehet vele fejezni. A szülő cipők a gyerek cipőt tudják ide-oda tologatni, mintha tereletnének a kicsit.

Sok játéklehetőség adódik a cipők tartozékaival, nyelvükkel és fűzőikkel is, ezek ugyan nem emberi gesztusok, a néző mégis azokra asszociálhat belőlük. A panaszos, szingli szerelmeseket játszó Miklós és Fanni karakterszerepében jó néhány ilyen meghatározó gesztust lehet használni. Fanni folyamatosan igazgatott, fodros, tüll cipőnyelvével a sírós, rossz idegrendszerű nő jellemezhető. Amíg az ő cipőfűzője rezignáltan lóg, addig Miklósé szigorúan masnira van kötve, jelezvén: zárkózott jellem. Az előadásban ezt abban a pillanatban kötöm ki, és lazítom meg, amikor megtudja, hogy ki a valódi párja, és megkönnyebbülve felkiált: „*Tudtam, úgy tudtam*”. Ez az egyszerű gesztus prezentálja, hogyan lehet egy mozdulattal kifejezni egy új lelkiállapotot a funkcionális tárgyjáték rendszerében.

V. 7. A csomótündér nézői fogadtatása és a feldolgozó foglalkozás tapasztalatai



13. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu)

A *csomótündér* produkcióval fontos lépésre szánta el magát a Budapest Bábszínház. Ez az első olyan gyerekelőadása, amelyben a központi problémafelvetés egy társadalmi jelenség, a válás köré épül. Az alkotótársakkal kezdetektől fogva hittünk abban, hogy ez a mese alkalmas arra, hogy a bábszínpad megvalósításon keresztül szólni tudjon mindenkinek. Abban is biztosak voltunk, hogy ez olyan történet, amely interpretálása után a gyerekeknek szükségük van a látottak feldolgozására. Végvári Viktória színházpedagógus közreműködésével a próbafolyamat kezdetétől fogva kerestük ennek a formáját. A kétéves próbaperiódus alatt volt módunk tesztközönségekkel is dolgozni és többféle színházi nevelési műfajt kipróbálni. Végül a feldolgozó foglalkozás mellett döntöttünk. Indoklásként idézem ennek definícióját a legújabb színházi nevelési kézikönyvből:

”A színházi nevelési programokban a feldolgozó foglalkozás a színházi előadáshoz kapcsolódva a beszélgetés mellett dramatikus tevékenységeket is kínál. Ezek a drámapedagógiai munkaformák irányulhatnak a színházi formanyelv, az előadás által használt színházi jelrendszer jobb, saját tapasztalaton alapuló megértésére. A beszélgetéshez hasonlóan a foglalkozások segíthetnek az előadás által felvetett kérdések,

központi probléma átgondolásában, és élményszerű tapasztalatokat adhatnak a látott darab megértéséhez.”⁷¹

A feldolgozó foglalkozás műfaja éppen azt a célt szolgálja, ami egy olyan problémafelvetésű előadás, mint *A csomótündér*, elengedhetetlen. A színházpedagógiai munkaformáknak köszönhetően pedig lehetőségem nyílt arra, hogy gyerekektől kapjak visszajelzéseket a funkcionális tárgyjáték jelrendszerének befogadhatóságáról

Az előadást a Budapest Bábszínház legújabb játszóhelyén, a Kemény Henrik Teremben játszom. Itt ezt az intimitást igénylő előadást hétköznapiokon egy osztálynak, hétvégén maximum negyven főnek adom elő. Ez a létszám az, amely mellett a feldolgozó foglalkozás is hatékony lehet.

A foglalkozást Végvári Viktória készítette és vezeti. Az előadás előtt a produkció formai világára nem készítjük fel a gyerekeket, így a tárgyjátékos jelrendszerrel a csomótündér történetén keresztül ismerkednek meg. A tapasztalatok alapján konstatálható, hogy a hat-tíz éves, általános iskolás korosztálynak nem okoz problémát, hogy nem figurális bábszínházat néznek. Sem az előadás közben, sem az azt követő feldolgozó foglalkozáson nem tettek fel olyan kérdéseket, hogy mit jelentettek a cipők, vagy miért nem emberek játszanak a mesében. Minden alkalommal elfogadták az előadás jelrendszerét, és akkor és ott azonosultak a szereplőkkel, ahol és amikor szerettük volna.

A feldolgozó foglalkozás kialakulása hosszabb időt vett igénybe, és több színházpedagógiai munkaformát is kipróbáltunk, míg a végleges verzió megszületett. A gyakorlatban is kipróbált helyzetekből szeretnék néhány példát felsorakoztatni, amelyek visszaigazolják, hogy a funkcionális tárgyjáték előadásunk hogyan működött érvényes bábszínházi előadásként. Egyik feladatnak azt kapták az iskolások, hogy az előadásban látott cipők felhasználásával készítsenek installációt az asztalon. Egymáshoz képest úgy kellett elhelyezniük a cipőket, hogy a kép a történetből megismert családnak a csomóvágás utáni állapotát mutassa meg.

A gyerekek a cipőket pontosan az előadáson megismert szabályrendszer szerint használták, tudták, hogy mire alkalmasak, értették, hogy milyen szimbólumokat jeleníthetnek meg velük, valamint mindenképpen mozgatni szerették volna azokat, pontosan úgy, ahogy azt én csomótündérként tettem. Egy kilenc éves kislány például úgy

⁷¹ Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. InSite Drama, 2017. 159.

helyezte el a Kismenyust játszó cipőt, hogy annak mindkét fűzőjét hosszan lelógatta. A kérdésre, hogy mit csinál a cipő, így válaszolt: „Kismenyus sír, és folynak le a könnyei.”

Egy másik feladatban a gyerekeknek ugyanezzel a módszerrel kellett bemutatniuk, hogy milyen emberré válik Kismenyus tizenhat éves korára. Egy tízéves kislány kezébe vette a cipőt, majd begyúrta a nyelvét, és úgy tette vissza az asztalra. Majd így szólt: „Kismenyusnak nem lesz baja, ha nagyobb lesz, de egy kicsi nyoma a törtéteknek maradni fog a lelkében.” Úgy gondolom, ez az egyik legjobb példa arra, hogy a gyerekek mennyire nyitottak a funkcionális tárgyjátéokra. Ez a kislány a cipő funkcionalitásán belül találta meg azt a képet, amellyel tökéletesen ki tudta fejezni azt az érzelmi állapotot, amit szeretett volna.

Az örökcsomó kérdése rendszeresen hosszan foglalkoztatja a gyerekeket. Az egyik foglalkozás alkalmával felvetették, hogy egy újfajta családi csomót kellene kidolgozni. Ezt azzal indokolták, hogy ha egy anya és apa már nem él együtt, akkor is szükséges, hogy legyen egy olyan kötelék, ami a közös gyermek miatt mindig érvényes marad. A gyerekek hosszas értekezés után megalkották ezt a cipőfűző-csomót pontosan abban a tárgyi jelrendszerben, amelyben mi, az előadás alkotói gondolkodtunk.

A csomótündér előadásai és az azokat követő feldolgozó foglalkozások sok esetben megindítottak érzelmileg bennünket, alkotókat, és mindez megerősített abban, hogy a funkcionális tárgyjáték megfelelő, érvényes forma a csomótündér történetének bábszínpadai megvalósításához.

Zárszó

Doktori dolgozatommal szerettem volna bebizonyítani, hogy a funkcionális tárgyjáték a bábszínház önálló műfajaként értelmezhető formanyelv, ezért a kutatás során a fókusz a tárgyszínház gondolati és mozgatási rendszereinek tanulmányozására helyeztem.

A disszertáció első fejezetében tisztáztam a témához szükséges alapfogalmak definícióit és tematikusan felépítettem, példákkal alátámasztva a funkcionális tárgyszínház szabályrendszerét. Ezen belül megkülönböztettem egy speciális változatát, a statikus-funkcionális tárgyjátékot. A disszertációban elemzett előadásokon keresztül bebizonyosodott: a funkcionális tárgyjáték az „emberszínházban” és a bábszínházban is lehetőséget teremt arra, hogy az élőjáték és a bábjáték közös kapcsolódási pontja legyen, elmosva a közöttük lévő műfaji határokat. Hangsúlyozandónak tartom, hogy a tárgyjáték műfaja hasonlóan működik, mint bármelyik színházi forma, nem pedig úgy, mint egy matematikai képlet. Fontos, hogy ismerjük a működési elveit, de mindig a produkció érdekeit szem előtt tartva használjuk azokat.

Úgy gondolom, hogy a bábszínész oktatásban továbbra is nagy szerepet kell szánni a funkcionális tárgyjáték tudatos elsajátításának, ezért jelen pillanatban is ez az első félév anyaga az általam vezetett elsős bábszínész osztálynak. A funkcionális tárgyszínház témakörében született jelenetek azt bizonyítják, hogy a „bábos gondolkodás” elsajátítására ez a leginspiratívabb bábszínházi forma. Bízom benne, hogy a funkcionális tárgyjátékról felállított elméleti rendszerem segítséget nyújt a növendékeknek, hogy ne csak ösztönösen, hanem tudatosan használják ezt a bábszínházi animációs lehetőséget az egyetemi és jövőbeni munkáikban egyaránt.

A csomótündér előadásának létrehozása elképesztő kihívás volt számomra. Fontosnak tartottam, hogy elméleti következtetéseimet én magam ütköztessem egy művészi alkotófolyamatban. A monodráma műfaja és a funkcionális tárgyjáték találkozása végtelenül izgalmas munkafolyamatot eredményezett. Színházi nevelési programba helyezése pedig olyan visszajelzéseket hozott a gyermekközönségtől, amelyek bizonyosságot adtak arra, hogy a tárgyszínház a kortárs bábszínház önálló formája, aminek nincsenek korosztályos határai.

Nagy bizalommal tekintek *A csomótündér* előadás jövőjére, és minden képességet és szakmai tudásomat felhasználva szeretném minél több gyermeknek megmutatni a funkcionális tárgyszínház fantáziadús világát.

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Marton Lászlónak, a szakmai konzultációkért, Jákfalvi Magdolnának, a dolgozatom megírásához szükséges hasznos tanácsaiért, Balogh Gézának a kutatásom folyamán történt beszélgetésekért, valamint Kuti Editnek a Doktori Iskola elvégzése alatt nyújtott összes segítségéért.

Köszönöm Gimesi Dórának, Tengely Gábornak, Pallai Marának, Michac Gábornak és Végvári Viktóriának, hogy tehetségükkel segítették *A csomótündér* előadás létrejöttét.

Hálával tartozom Nánay Istvánnak, akinek konzulensi segítsége nélkül ez a disszertáció nem így készült volna el, valamint férjemnek, Horkay Péternek, aki megteremtette a lehetőséget, hogy kutatói munkát végezzek a gyermekeim mellett.

Külön köszönetet mondok Meczner Jánosnak, aki mindig látja bennem a továbbfejlődés lehetőségét, és tizenhét éve folyamatosan ösztönöz erre.

Mellékletek

1. Gimesi Dóra–Pallai Mara: A csomótündér, 2017. (szövegkönyv)

Játssza: Ellinger Edina

Dramaturg: Pallai Mara

Tervező: Michac Gábor

Rendező: Tengely Gábor

Budapest Bábszínház
2016

1. A TÜNDÉRBIZOTTSÁG ELŐTT

Apollónia már bent van. Bedugja a laptopját, a papírjait rendezgeti.

APOLLÓNIA Akkor kezdek? Kezdem. Tisztelt Tündérminisztérium, tisztelt Elnök úr, tisztelt megjelentek! Én tulajdonképpen örülök ennek a meghallgatásnak. Izgulok is, persze, hiszen mégis csak az állásomról van szó, de alapvetően örülök neki. Miért örülök? Mert meggyőződésem, hogy a Tündérminisztérium Csomóügyi Főosztályán eljött a radikális változtatás ideje. Hogy mást ne mondjak, 300 éve ugyanezt a laptopot használok, nagyon jó kis gép, de 300 év mégis csak 300 év.

Hang.

Ez csupán egy közbevetés volt. Itt most meg is ragadnám az alkalmat, hogy összefoglaljam a munkám lényegét.

Hang.

Röviden! Mint tudjuk, van a világon egy csomó tündér. Tavasztündérek, konyhatündérek, villamosvezető-tündérek, satöbbi. De Csomótündér csak egyetlen egy van. Nem panaszképpen mondom, de tény, hogy 532 éve egyedül végzem a munkámat. Ezt a meglehetősen felelősségteljes munkát. Mert mit is csinál a Csomótündér? Nos, természetesen csomóz. Hurkol. Köt. Na de mit csomóz, mit hurkol, mit köt? Cipőfűzőket, természetesen. Királyfiak és királyleányok cipőfűzőit hurkolja, köti, (ez a telefon jobban szereti, ha csak én érek hozzá), csomózza össze, és nincs az az olló, az a kés, az a varázslat, ami a Csomótündér csomóit kibonthatná.

Hang.

Illetve sokáig nem volt, de erre még visszatérek. Engedjenek meg egy röpke statisztikát!

Hang.

Eddig háromszor nyertem el a Nemzetközi Puck ösztöndíjat. Továbbá, tündérek közt egyedülálló módon tizenkétszer kaptam meg az Év tündére kitüntetést. És 1 perc alatt futom körbe a Margit-szigetet. Mondanom sem kell, hogy pályafutásom során a legkülönbözőbb esetekkel találkoztam. *(Cipők.)* Voltak egyértelmű ügyek, amikor nem is volt kérdés, hogy az adott emberpár egymásnak lett teremtve. Hamupipőke és a Herceg, Rómeó és Júlia, Shrek és Fiona... Ez mi?, Tündér Triatlón! Arany! Brad és Angelina, Kate és Vilmos, a Szépség és a Szörnyeteg. Szeretem a kihívásokat! Több millió összekötött szerelmespár köszönheti nekem a boldogságát!

Hang.

Évszázadokig tudnék erről beszélni, de most az idő rövidege miatt csupán két különleges példát említenék meg.

Egy: a világtörténelem legöregebb párja. Mert akár hiszik, akár nem, ilyen is előfordul! Hogy valaki egész életében keresi a másik felét, aztán amikor már rég feladta, egyszer csak ott áll előtte, ő meg észre sem veszi. Helyszín a Péterfy Kórház reumatológiai osztálya.

Két nagyon öreg férfi- és női cipő csoszog be. (Esetleg járókeret, tolókosci, bot?). Az összekötött pár egy ritmusban indul tovább.

Bármilyen lassan, bármennyire csoszogva is, de mégis csak vannak, akik az első perctől kezdve az utolsóig egyszerre lépnek. És természetesen előfordulhatnak épp ellenkező esetek is.

Példának okáért, kettő: a legfiatalabb összekötött szerelmespár. A kislány hároméves, a kisfiú négy. A helyszín a Ságvári Utcai Óvoda udvara, az őzikés szobor mellett. Az időpont szeptember 2-a, első nap az óvodában.

Kis jelenet két óvodás méretű cipővel. Lehet gyerekdal-dúdolás alatta (Icipici fakaticára gondoltam), vagy pár mondat, csúfolás, rugdosás, hajhúzás.

Megesik, hogy a királyfiak meg a királyleányok egymásnak lettek ugyan teremtve, de kezdetben sehogy se sikerül nekik egyszerre lépni. Jól jön ilyenkor a széttéphetetlen öröksomó – idővel úgyszólván megtanulnak egyszerre lépni, családot alapítanak, palotát építenek, boldogan élnek, míg meg nem halnak és a többi és a többi.

Hang.

Tudom, máris a tárgyra térek. Amint a fentiekből is látszik, a Csomótündér munkaköre rendkívül összetett és felelősségteljes. És nem azért, mintha magyarázkodnék, de 532 év alatt egyszer sem hibáztam.

Hang.

Egyetlenegyszer se!

Hang. Hang.

Kivéve azon a napon.

2. AZ ÜGY: MENYUS ÉS PANNI

APOLLÓNIA

Egy szerda reggelen történt. Egy egészen átlagos, őszi szerda reggelen. Szokásomhoz híven korán keltem, elmentem futni, mivel

az én munkakörömben a jó fizikum ugye elengedhetetlen, aztán elvittem a tökhintót a szervízbe, befizettem a csillámcekket, beugrottam a kozmetikusomhoz, aztán bejöttem a Tündérminisztérium Csomóügyi Főosztályára az aznap megkötendő örökcsonk listájáért. A protokoll évszázadok óta változatlan. Miniszter úrtól reggel megkapom a listát, utánanézek az alanyoknak, felépítem a stratégiát, hogy megköthessem a csomót. Ez mindig is így volt. De azon az átkozott szerda reggelen minden a feje tetejére állt.

Látjuk azt a reggelt

APOLLÓNIA B *(a gépen üzenet érkezik, Apollónia megnyitja, magában olvassa a mailt)* Kedves Apollónia, csatoltan küldöm a megkötendő csomók listáját, összesen 40 tétel... Mi? Negyven! Negyven? Normálisak ezek? *(ideges)* Na jó, mit nekem negyven tétel. *(olvassa)* Azt mondja, hogy... *(magában mormolja a neveket)* Katalin és Gyula, Zsuzsanna és István, Tamás és Tamás, Menyus és Fanni, Eszter és Dávid...

Ekkor hibáüzenet ugrik fel, lefagy a gép. Apollónia kétségbeesetten csapkodja. Többször emlékezteti magát, hogy ne kapjon idegrohamot. Kihúzza, bedugja, újraindítja. Reménytelen. Előveszi a telefonját, tárcsáz.

APOLLÓNIA B Halló, informatika? Itt a csomótündér. Nagyon sürgős segítségre volna szükségem, mert lefagyott a gépem. Igen, most. Hogy érti, hogy majd hétfőn? Egyáltalán nem érdekel, hogy maga csak helyettesít. Csináljon valamit a gépemmel, most! Én? Én nem kiabálok! Én próbálok a munkámat végezni, mi lenne, ha maga is azt ten-? Hálló? *(ő is lecsapja)* Üljlél sündisznóba! Na jó. Ez csak egy kis technikai probléma, meg lehet oldani.

APOLLÓNIA A legtöbb tétellel nem is volt gond. Mondjuk elég jó a memóriám. Kötöttem, hurkoltam, gubancoltam egész nap. Már bőven benne jártunk a délutánban, amikor az utolsó pár került sorra. A királyfira jól emlékeztem: Menyus nevű, zöldesszürkeszemű, vigyori szájú. Hamar meg is találtam a Királyi Egyetem előtt.

Megjelenik Menyus királyfi.

APOLLÓNIA B Menyus nevű, zöldesszürkeszemű, vigyori szájú. Már csak az a kérdés, hol lehet a neki rendelt királyleány. Bizonyos Anni. Vagy Manni. Vagy valami ilyesmi.

APOLLÓNIA Nem akarom szépíteni a dolgot, ezen a ponton cserbenhagyott a memóriám. Tehetek én arról, hogy tele van a világ Annákkal, Hannákkal, Fannikkal, Annipannikkal meg ilyenekkel? Nos, már éppen kezdtem volna kétségbe esni, amikor segítségemre sietett az élet.

Menyus és Panni összeütköznek a sarkon.

MENYUS Ööö... bocss.

PANNI Semmi baj. Én nem figyeltem.
MENYUS Te is ide jársz...
PANNI Hova?
MENYUS ...a Királyi Egyetemre?
PANNI Aha. Királyleány szakra.
MENYUS Ú!
PANNI Harmadév.
MENYUS Komolyan? Én is!
PANNI Te is királyleány-szakra jársz?
MENYUS Dehogy, én királyfi szakra...
PANNI Bocs.
MENYUS ...de én is... szóval harmadévre.
PANNI Aha.
MENYUS Együtt van államigazgatás-óránk.
PANNI Nem láttalak még.
MENYUS Mert idén még nem nagyon voltam bent. Meg tavaly se.
PANNI Figyu...
MENYUS Bocs.
PANNI Ha kell jegyzet...
MENYUS Az jó lenne.
PANNI Jó.
MENYUS De mostantól asszem be fogok járni.
PANNI *(nem akar még menni)* Örülök, hogy találkoztunk.
MENYUS *(ő sem)* Én is.
PANNI Akkor szia.
MENYUS Szia. Egyébként Menyus vagyok.
PANNI Én meg Panni! Panni vagyok. Mármint a nevem Panni.
MENYUS Én meg Menyus.
APOLLÓNIA B Panni! Hát persze, hogy Panni, mi más! Egyértelmű! Egyszerűen tévedhetetlen vagyok!
MENYUS Akkor szia.
PANNI Szia.

Panni és Menyus elindul az ellenkező irányba.

APOLLÓNIA B Nana! Nem búcsúzkodunk! Nekem ma még össze kell kötnöm benneteket!

Küzdelem a Csomótündér, Menyus és Panni között.

PANNI Te követsz engem?
MENYUS Én? Én nem. Csak...

A következő dialóg alatt egyik lábukról a másikra állnak, a Csomótündér megpróbál csomózni, de mindig rossz a szög vagy a pozíció, ilyenkor magában káromkodik.

MENYUS Van egy új film... Most mutatták be a Királyi Moziban...
PANNI Amelyikben földönkívüliek támadják meg a bolygót?
MENYUS Aha!

PANNI Jaj, imádom az olyan filmeket, amikben földönkívüliek támadják meg a bolygót!
MENYUS Komolyan? Én is!
APOLLÓNIA B Na, hála az égnek... Ha ezek nincsenek egymásnak teremtve akkor senki. Ez az örökcsomó! Legyetek nagyon boldogok!

Végre összeköti a fűzőket. Menyus és Panni eltaknyolnak.

MENYUS *(megpróbál irányítani)* Na, akkor háromra! Figyelj! Egy... kettő... há...
PANNI *(feláll. Menyus a földön marad, Panni visszaesik.)* Hé, azt mondtad, háromra!
MENYUS Hát ez az, hogy azt mondtam, háromra, ami azt jelenti, hogy a hár még a felkészülés, a rom meg a felállítás.
PANNI Figyu. Ha azt mondd, romra állunk fel, akkor romra állunk fel, de nem, mert te azt mondtad, HÁROMRA, ami minden normális univerzumban azt jelenti, hogy HÁROMRA.
MENYUS Jó, akkor mutass nekem egy univerzumot, ahol a HÁR-ra csinálnak bármit és nem a ROM-ra.
PANNI Tudod mit? Inkább kapaszkodj!

Felállnak és csókolóznak.

APOLLÓNIA Született is hamarosan egy barna szemű, vigyori szájú kisfiuk, akit ifjabb Menyus királyfinak neveztek el.

Kismenyus megjelenése. Esetleg kicsi, idilli családi jelenet.

Tulajdonképpen szépen éltek hármásban. Tulajdonképpen boldogok voltak.

3. AZ ELSŐ CSALÁDLÁTOGATÁS: HÉTFŐ REGGEL

Reggel. Vekker csörög. Panni felpattan, Menyus a másik oldalára fordul. Panni direkt közel teszi a füléhez a vekkert. Menyus magára húzza a takarót. Ez a reggeli szekatúra párszor megismétlődik, míg Menyus végre felkel. Kismenyus 4 éves.

PANNI Ébresztő!
MENYUS Milyen nap van?
PANNI Hétfő!
MENYUS Nem vasárnap?
PANNI Óvoda, munka, uralkodás.
KISMENYUS *(beront egy lego-úrrepülővel)* Apa, apa, ébresztőőő!
MENYUS Gyere, kisfiam, aludjunk még egy kicsit...
PANNI Még mit nem! Ébresztő! Hétfő van!
PANNI Fogmosás, reggelizés, egy-kettő! Menyus!
KISMENYUS Apa!
MENYUS Tudod, hogy nem bírom ezt kora reggel! Hol a koronám?
PANNI *(közben beágyaz, pakol, stb.)* Ahol hagyta!

MENYUS Hát ott egyáltalán nincs.
PANNI Miért, hol hagytad?
MENYUS A wc-n.
PANNI Miért hagynád a koronád a wc-n?
MENYUS Mert ott vettem le.
PANNI Jellemző.
MENYUS Te meg elpakoltad.
PANNI Dehogy pakoltam.
MENYUS Mindig mindent elpakolsz.
PANNI *(pakol)* Nem igaz.
MENYUS Korona nélkül nem mehetek uralkodni!
PANNI Nem nyúltam a tetves koronádhoz!
MENYUS *(közben a palástját veszi le a szárítóról)* De a palástomat bezzeg kimostad géppel.
PANNI Tudod mit? Akkor legközelebb mosd ki te! És ha már úgyis ott vagy, vasalj ki, porszívózd fel a palotát, vidd el a gyereket oviba!
MENYUS *(megtalálja a palástban a koronát)* Te megint kimostad a koronámat is.
PANNI Dehogy mostam.
MENYUS Ott van a palástom zsebében. Fogadunk?
PANNI Jaaa, hát ha benne hagytad!
MENYUS De mért nem lehet ellenőrizni mosás előtt, hogy benne hagytam-e?
PANNI Nehogy már nekem kelljen ellenőrizni, hogy te benne hagytad-e a hülye koronádat a hülye palástodban...

Ezen a ponton már addig feszítik a húrt, hogy elszakad a cipőfűző. Mindketten hanyatt esnek. Apollónia pánikba esik.

APOLLÓNIA B Nem. Nemnemnemnemnem. Ezt nem. Ezt nem csináljuk. Nem látta senki, ugye? Még jó, hogy nem látta senki. Ez teljességgel szabálytalan. Nem úgy! Így ni! Legyetek nagyon boldogok!
PANNI Hol a gyerek?

Kismenyus ezalatt eltűnt: elbújt valahová.

MENYUS Az előbb még itt volt!
PANNI Menyus!
MENYUS Kisfiam!
PANNI Ez is miattad van!
MENYUS Mért nem figyelsz rá?
PANNI Úristen, és ha kiesett az ablakon? Kismenyus!

Panni már sír, Menyus fel-alá rohangál. Egyszer csak a bűvőhely (az eredeti sztoriban ugye szekrény) ajtaja megnyikordul. Menyus jelet Panninak, odaóvakodik, benéz. Ott a gyerek.

PANNI Hála az égnek, kisfiam, kijössz onnan végre?
KISMENYUS *(nem beszél, csak hümmög, hogy nem.)*
MENYUS Kisfiam, halálra ijeszted anyádat. Gyere ki!
KISMENYUS Hülyék vagytok.

Apollónia nem tudja visszatartani a röhögést. Menyus és Panni se. Mindenki röhög.

MENYUS Kisfiam, neked teljesen igazad van.
KISMENYUS Akkor most már kibékültök, jó?

Kismenyus kimászik és az új csomón kezd hintázni (már amennyiben ez bármiképp lehetséges)

4. A PANASZOSOK

APOLLÓNIA Valamit szeretnék leszögezni: az örökcsomó nem azt jelenti, hogy soha nincs veszekedés és mindig mindenki egyetért. Én is folyton üvöltök a titkárnómmal, de attól még nagyon kedveljük egymást. Van ilyen. A legjobban működő birodalmakban is előfordul. Egy júniusi napon azonban – éppen a névnap megglepetés banketemet szerveztük, ami egyébként fergetegesen sikerült (*Hang.*) – igen, szóval azon a napon két panaszos jelent meg a Tündérminisztérium Csomóügyi Főosztályának ügyfélszolgálatán.

Fanni és Miklós az előszobában várakoznak. Lehet ez egy kicsit hosszabb, néma etűd. Fanni megpróbálja visszatartani a bögést, de újra és újra kibuggyan belőle. Miklóst ez láthatólag feszélyezi.

MIKLÓS Zsebkendőt?
FANNI Köszí... Van. Fanni vagyok.
MIKLÓS *(kezet nyújt)* Miklós.
FANNI Magának mondott valamit a titkárnő? Meddig kell még várnunk?
MIKLÓS A Csomótündér állítólag nagyon elfoglalt.
FANNI Én ezt nem bírom, nekem vigyáznom kell az idegeimre...
MIKLÓS Na jó, azt hiszem írásban fogok panaszt tenni. Nem ülhetek itt egész nap.
FANNI Szintén... boldogtalan?
MIKLÓS Olyasmi.
FANNI Akkor biztos meg fog engem érteni. *(megint bög)* Én olyan végtelenül boldogtalan vagyok!
MIKLÓS Hát... sajnálom, nekem erre most nincs időm. *(indulna)*
FANNI Én reménytelenül szerelmes vagyok Menyus királyba. Évek óta. És az udvari jósnóm is azt mondja, hogy egymásnak lettünk teremtve! *(megtorpan)* Menyus királyt mondott?
MIKLÓS Ugye, milyen szép neve van?
FANNI Én meg épp azért akarok okvetlenül panaszt tenni, mert Panni királynéba vagyok reménytelenül szerelmes. Nekem ugyan nincs udvari jósnóm, mert egyáltalán nem hiszek az efféle hókuszpókuszban, de azt száz százalék biztonsággal állíthatom, hogy mi is egymásnak lettünk teremtve.
FANNI Ahogy a kissé gyűrött palástjában késve beviharzik a trónterembe...
MIKLÓS Ahogy átrohan a piroson, amikor a kisfiát viszi az óvodába...

Sóhajtanak.

APOLLÓNIA Na, valami ilyesmire gondoltam!

Hang.

APOLLÓNIA Nem, Elnök úr, kérem, ez nem egyedi eset. Gyakran előfordul, hogy egyes királyfiak meg királyleányok másvalaki mellé képzelik magukat, amíg nem kötöttem össze őket az igazival. De én szeretem a munkámat alaposan végezni, tehát úgy döntöttem, teszek egy ellenőrző látogatást Menyus királyék birodalmában.

Hang.

Természetesen, ahogy azt a protokoll is előírja.

. A MÁSODIK CSALÁDLÁTOGATÁS: VASÁRNAP

Kismenyus beszalad, de már iskoláskorú. Menyus ül és dolgozik. A gyerek odafut hozzá, az úrhajóval bökdösi.

KISMENYUS 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1! Kinyílt a dimenziókapu! Ismétlem, kinyílt a dimenziókapu!

MENYUS *(szórakozottan felpillant a munkából)* Menyuskám, legyen most a dimenziókapu egy kicsit máshol, jó?

KISMENYUS De a cybermenek mindjárt átjönnek és előzönlík a Földet.

MENYUS Jöjjenek most anyához a cybermenek, jó? Muszáj uralkodnom.

KISMENYUS De reggel óta uralkodsz! *(bökdösi az úrhajóval)*

MENYUS Panni!

PANNI Mi van?

MENYUS Foglalkozz már a gyerekekkel!

PANNI Miért? Egyszer te is foglalkozhatsz vele!

MENYUS De én most uralkodom!

PANNI Vasárnap?

MENYUS Vasárnap van?

PANNI Egész nap nem lehet hozzád szólni, mert te uralkodsz! Mindig uralkodsz!

MENYUS Nem tudom, ki akart nagyobb hintót meg nagyobb palotát!

KISMENYUS Hagyjátok már abba!

PANNI Aú!

MENYUS Kisfiam, te ne beszélj bele!

PANNI Különben is, kész a házid?

MENYUS Mars a szobádba!

KISMENYUS De azt mondtad, segítesz!

MENYUS Miben?

KISMENYUS Hát a matekháziban.

MENYUS Az nem csak hétfőre kell?

PANNI HOLNAP van hétfő!

KISMENYUS Tényleg elfelejtetted?

PANNI Megígérted neki!
 MENYUS Nem látod, hogy dolgozom?
 KISMENYUS Nem is fontos a hülye házi. Csak légyiszi, hagyjátok abba!
 PANNI Gratulálok! A gyerek most miattad fog egyest kapni! És megbuktatják, és évet kell ismételnie, és aztán nem veszik fel a Királyi Egyetemre, és...
 MENYUS Még csak hét éves! Hol van még az egyetem?
 PANNI Ha így folytatod, sehol se lesz! Aztán mehet utcaseprőnek!
 KISMENYUS Apa, Anya, ne veszekedjete!
 PANNI Kisfiam, ebbe most tényleg ne szólj bele!
 MENYUS Akkor legalább majd nem kell egész nap dolgoznia, csak mert valaki nagyobb palotát szeretne! És főleg nem mossák ki mosógéppel a koronáját!
 PANNI Egyetlen egyszer mostam ki! Miért kell ezt mindig felhozni?
 MENYUS Mert azóta szorít, azért!

Ekkor szakad el újra a cipőfüző: de az is lehet, hogy ez már nem véletlen szakad, hanem szakítják. Menyus elviharzik a saját felét magába tekerve. Panni ott marad, egy hosszú, zavaró madzaggal.

6. APA NÉLKÜL

Panni megpróbál kezdeni valamit a madzagjával, de folyton útba van neki. Kismenyus odabújik hozzá.

KISMENYUS Anya, anya, anya! Hol van apa?
 PANNI Apának most sokat kell dolgoznia.
 KISMENYUS De mikor jön haza?
 PANNI Majd este.
 KISMENYUS Tegnap is ezt mondtad. És ha elrabolták a földönkívüliek? (Én vagyok a rettenthetetlen bogárszörny...)
 PANNI Nem rabolták el. Nem rabolták el. Nem rabolták el.
 KISMENYUS Honnan tudod?

Panni sír, Kismenyus odabújik. Apollónia kétségbeesetten keresi Menyust.

APOLLÓNIA B Ez katasztrófa. Így mondjuk lőttek az Év Tündére díjnak. Még az is lehet, hogy elveszitem az állásomat. Ez létezhetetlen!

Megtalálja Menyust.

Nyugalom. Még nem késő. Még simán helyre lehet hozni.

Menyust visszaköti Pannihoz – még egy csomó lesz a madzagon, amit jól körülteker a három figurán. Az esetleges reakcióik nem érdeklik.

Így ni. Így már jó lesz. Nem kell róla tudnia senkinek.

Hang

APOLLÓNIA Igen, tudom. Ilyesmi sehol nem szerepel a protokollban. A leírt folyamat háromlépcsős: 1) párok azonosítása, 2) öröksomó megkötése, 3) családi élet rendszeres és szűrőpróbaszerű ellenőrzése.

Hang.

7. AZ ISKOLA ELŐTT

APOLLÓNIA Ezután sokáig minden rendben volt. Menyus uralkodott, Panni főzött, Kismenyus iskolába járt.

Kismenyus az iskola előtt ül, egyedül. Rég hazament mindenki. A cipőjével rajzolgat a porba vagy valami labdát rugdos.

KISMENYUS Ha földönkívüliek támadnák meg a bolygót, az lenne a legjobb, ha elvinnék anyát meg apát, és ilyen lézersugárral kioperálnák belőlük a veszekedést. Vagy átváltoztatnák őket valami békés lényekké. Mondjuk brontosauruszokká. Azok csak eszegetik csendben a faleveleket és nem kiabálnak egymással soha. És biztos nem felejtik el a gyerekük focimeccsét. Vagy az is lehet, hogy az lenne a jó, ha inkább engem vinnének el a földönkívüliek.

Megérkezik Panni, késve. Majd Menyus is, késve.

PANNI Kisfiam! Hát te? Neked nem a meccsen kellene lenned?
MENYUS Itt vagyok, ideértem!
PANNI Késtél.
MENYUS 5 percet.
PANNI Negyedórát. Háromnegyed öt van.
MENYUS Jó, de most már itt vagyok, nem?
PANNI Na, gyere kisfiam, menjünk be. Már rég át kellett volna öltöznöd.
MENYUS Olyan büszke vagyok rád!

Kismenyus nem szól, nem mozdul.

PANNI Kisfiam! Mi a baj?
MENYUS Baj van?
PANNI Bántott valaki?
MENYUS Nem akarsz játszani a meccsen?
KISMENYUS Háromkor volt a meccs.

Kismenyus elindul haza egyedül. Elbújik. A szülők indulnak utána, eltaknyolnak.

MENYUS *(megpróbál irányítani)* Na, akkor háromra! Figyelj! Egy... kettő... há...
PANNI *(feláll. Menyus a földön marad, Panni visszaesik.)* Most mi van? Azt mondtad, háromra!

MENYUS Hát ez az, hogy azt mondtam, háromra, ami azt jelenti, hogy a hár még a felkészülés, a rom meg a felállítás.
PANNI Ha azt mondod, romra állunk fel, akkor romra állunk fel, de nem, mert te azt mondtad, HÁROMRA, ami minden normális univerzumban azt jelenti, hogy HÁROMRA.
MENYUS Jó, akkor mutass nekem egy univerzumot, amiben nem vagy benne!!!

8. KISMENYUS EGYEDÜL

KISMENYUS

Befonja most a ház minden zugát
A csend, akár a sarkokat a pók.
Szép emlékeket esznek a kukák.
Rosszkedvvel járnak most a télapók.

A nevetést, a sírást, kiabálást,
káromkodást is megeszi a csend
ronda csápjával a szívekre kúszik
gombóccá gyűlik lassan odabent

Megígérem, hogy többé nem verekszem
És a menzán is mindent megeszek
A sóskát is, csak múljon már a csönd el
Elmúlik, hogyha holnap jó leszek?

9. A LISTAELENŐRZÉS

APOLLÓNIA Én azt nem bírom nézni, ha mindenki boldogtalan. Egyszerűen nem bírom. Lehet veszekedni, meg üvöltözni, meg hasra esni a cipőfüzőben, de ezt a csendet meg ezeket a gombócokat a gyomorban, ezt nem lehet elviselni.

APOLLÓNIA B Ezt nem lehet elviselni!

A gépen keres, megtalálja, megnyitja.

FANNI Ezt nem lehet elviselni!
MIKLÓS Kérem, ezt már nem lehet elviselni!
APOLLÓNIA B Nyugodjunk meg! Utánanézek. Itt is van: 2008. április 26. Hát persze. A negyven tételes lista.

Megnyitja a dokumentumot, pittyenő hang.

FANNI Azt mondja hogy... Menyus. 175 cm magas, zöldesszürke szemű, királyfi szakos... a párja pedig... a párja... Ó, hogy szakadna rám az ég!
FANNI Hogy tetszett mondani?

APOLLÓNIA B Azt mondtam, hogy szakadna rám az ég. Hogy száradna le a kezem.
 Hogy ülnék sündisznóba.
 FANNI Miért, mi van odáírva?
 APOLLÓNIA B Alacsony, vörös hajú, kék szemű, másodéves királylány szakos
 egyetemista. Nem Panni.
 FANNI Hanem Fanni. De hát az én vagyok!
 APOLLÓNIA B Tudom.
 MIKLÓS És akkor Panni királyné? Neki ki a párja?
 APOLLÓNIA B *(nézi)* Panni királyné... meg is van. Az van mellé írva, hogy: magas,
 szőke, szemüveges, osztályelső...
 FANNI Miklós.
 MIKLÓS Tudtam! Úgy tudtam!
 FANNI Én is tudtam!
 APOLLÓNIA B De jó maguknak.
 MIKLÓS És akkor most mi lesz velünk?
 FANNI Mi lesz Menyus királlyal?
 MIKLÓS Mi lesz Panni királynéval?
 APOLLÓNIA B Mi lesz, mi lesz, mi lesz? Mi lenne? Semmi. Össze lettek kötve,
 kész, passz, slussz. Lehet, hogy tévedésből, lehet, hogy rosszul, de
 akkor is össze lettek kötve. Én ez ellen már nem tehetek semmit.
 Feljelenthetem a dilettáns informatikust, maximum. *(szünet)* Ha
 gondolják, nagyon szívesen összekötöm magukat! Nagyon szépen
 meg lehet tanulni egymás mellett élni. Csak egy kis türelem meg
 alkalmazkodóképesség, ennyi. Az én életem se fenéig tejfel. Meg
 aztán olyan, hogy boldogan élnek, míg meg nem halnak, olyan csak
 a mesékben van.
 MIKLÓS És nem lehetne elvágni azt a tévedésből kötött csomót?
 APOLLÓNIA B Nem. Nem. Az teljesen kizárt. Ha elvágnám, annak beláthatatlan
 következményei lennének. *(szünet)* Menjenek szépen haza!
 FANNI Akkor én már egész életemben páratlan leszek?!
 MIKLÓS Egyenesen a Miniszternél teszek panaszt!

Panni-Menyus még mindig nem szólnak egymáshoz.

PANNI Kisfiam!
 KISMENYUS Igen?
 PANNI Mondd meg apádnak, hogy a vacsorája kint van a konyhában!
 KISMENYUS Mondd meg neki te!
 PANNI Én biztos nem, amíg bocsánatot nem kér!
 MENYUS Kisfiam!
 KISMENYUS Igen?
 MENYUS Mondd meg anyádnak, hogy azt lesheti!
 KISMENYUS Apa!
 PANNI Jó, akkor apád meg ehét a kínaiban!
 KISMENYUS Anya!
 MENYUS Ezt nem lehet kibírni!
 PANNI Ezt nem lehet kibírni!

*Panni és Menyus ide-oda rángatja a cipőfűzőjét, Kismenyus a kettő között próbál
 egyensúlyozni.*

APOLLÓNIA B Na jó, ezt tényleg nem lehet kibírni.

Elővesz egy nagy ollót, és elvágja a csomót.

Panni és Menyus csodálkozva konstatálják, hogy szabadok. Próbálgatják a járást. Menyus elmegy.

Hang.

APOLLÓNIA Van ez a régi varázsolló. Nem is az enyém, még az elődömtől örököltem, de soha nem vettem elő. Nem volt rá szükségem, hiszen én mindig csak csomózok, hurkolok meg kötök, minek nekem olló? A mozdulat egyébként könnyű. Csak hát a világon semmi sem olyan egyszerű, mint amilyennek látszik, és az elnyisszantott csomó helye sajog egy ideig. Akik egyszer össze lettek kötve, azokban örökre marad valami egymásból.

8. A KÜLÖNÉLÉS

Kismenyus Pannival nézi a tévében a Csillagok háborúját. Panni szipog.

KISMENYUS Láttad, láttad, hogy felszippantotta őket a csillaghajó?
PANNI Ühüm.
KISMENYUS Nem kell sírnod, a földönkívüliek csak azért jöttek, mert felrobbant a bolygójuk és nincs hova menniük, tudod?
PANNI Tudom.
KISMENYUS És igazából nem is gonoszak.
PANNI Igazából nem.
KISMENYUS Te anya.
PANNI Igen?
KISMENYUS Mondtad, hogy apával tévedésből kötöttek össze benneteket. Azért veszekedtetek mindig.
PANNI Igen.
KISMENYUS Azon gondolkoztam, hogy akkor én is tévedésből születtem?
PANNI Nem, dehogyis! Illetve... lehet, hogy tévedés volt, de akkor ez a legeslegesodálatosabb tévedés a világon.
APOLLÓNIA Na, hát ez az. Erről van szó. Remélem, Elnök úr is hallotta, mert pontosan erről van szó! Akárhogy is döntenek, mindenképpen vegyék figyelembe, hogy Kismenyus nem született volna meg, ha én azon a szerdai napon nem rontom el a csomót. És az bizony végzetes hiba lett volna. Az a kisfiú, komolyan mondom, egy csoda! (*Pitty.*) Igen, tudom, belátom, a tévedés, az tévedés. Teljesen megértem, ha ezek után nem tarthatom meg az állásomat. És azt is, ha soha többé nem jelölnek az Év Tündére díjra. Hozzáteszem, mióta minden dilettáns megkaphatja, az a díj már nem is ér semmit. Hogy most mindenki boldogtalan? Nos, ez azért nem egészen igaz. Az elvágott csomók helye lassan gyógyulni kezd, és idővel új csomók kerülnek a régi cipőfűzőkre. Lehet, hogy Menyus végül összeköti az életét Fannival, Panni pedig Miklóssal. Vagy Fanni Pannival. Vagy Menyus Miklóssal. És az is lehet, hogy lesz olyan, aki csomótlanul

érzi jól magát. Lehet, hogy ifjabb Menyusnak végül egyszerre két apukája és két anyukája lesz, de baj ez? Szerintem nem baj. Miért is ne lehetne egy családban két, vagy három csomó? Vagy akárhány csomó? Nem igaz

Hol is tartottam az előbb? Ja, Kismenyusnál. Nem azért, hogy dicsekedjek, de az a kisfiú egy igazi zseni. Technika órán tervezett egy távirányítós űrsiklót. Teljesen egyedül! És figyeljék meg, ha egyszer földönkívüliek támadják meg a bolygót, ő lesz az egyetlen, aki tudja majd, mit kell csinálni.

És ha mégsem rúgnak ki az állásomból, szeretnék egy új laptopot. Csak mondom.

Vége

2. Szőnyi Kató: Székhistoria, Állami Bábszínház, 1975. (szövegkönyv)

SZÉKHISTÓRIÁK
21 pillanatfelvételen

Schaár Erzsébet szoborkompozícióira írta:
Szilágyi Dezső

Zene: Láng István
Tervező: Schaár Erzsébet
Szcenikus: Vizvári László

Rendező: Szőnyi Kató

Szereplők:
Nő
Férfi
Harmadik
Ablak

Állami Bábszínház Stúdiója
1975.

A komédia lényegét a játék látvány-akusztikai- és mozgásbeli összetevőinek állandó kontrasztja adja. Az alakok tárgyként mozognak, emberként beszélnek. A hevesen indított, nagyon egzakt mozgáskörben önálló lények benyomását keltik, az állóképekben visszaváltoznak tárgyakká. Groteszk kontraszt feszül emberszerű törekvéseik és azok tárgyszerű megvalósításai között is. Minden jelenet hármas tagozódású: az egyes akciókat hangeffektek indítják, dallamtöredékekből álló zene kíséri. Amikor a hangeffekt hirtelen megszakad, a szereplők fényváltás kíséretében tablóba merevednek 2-3 másodpercig (szoborhatás), és csak ezután kezdődik a dialógus; a szereplők a szövegrészeknél kiterjedelmű mozgásokat végeznek.

A párbeszéd recitálása éppoly banális – tehát egyben primitíven komoly és őszinte –, mint a szöveg.

Mozgatási technika: fekete színház. Hangok magnóról.

Két szék áll kétoldalt a színpadon, szemben a nézőknek. Középpütt csukott ablak (csak keret). Apró szöszmötölés, percegés, metronómzaj.

1.

Szélroham, az ablak kinyílik. A két szék egyszerre hátrabillen, hátsó lábán megpördül, egymásra néz.

NŐ: Azt hittem, egyedül vagyok.

FÉRFI: Érdekes véletlen.

NŐ: Sejtettem, csak hát...

FÉRFI: Törvényszerű, nem gondolja?

NŐ: Fázom. Az ablak!

FÉRFI: Becsukjam?

NŐ: Legyen szíves.

FÉRFI: Én inkább megnézném.

NŐ: Igaza van, nézzük meg.

FÉRFI: Semmi kedvem. Tudja, mire hasonlít maga?

NŐ: Hagyjon, nincs értelme.

FÉRFI: Nekem mindegy. Csukja be, ha tudja.

2. *Előbb a Nő, aztán a Férfi erőlködik, hogy elmozduljon a helyéről. Aztán egyszerre csusszannak merev lábakkal középre. Ott egy utolsó lendülettől megbillennek és egymásnak esnek.*

NŐ: Ügyetlen! Lehorzsolta a térdem.
FÉRFI: Végre hozzád érhettem.
NŐ: Mit akar tőlem?
FÉRFI: Érezni akarlak... még jobban.

3.

Férfi lassan feláll, oldalt dől a Nőnek, vállával támasztja, szinte simogatja.

NŐ: Az ablak... már nem érdekel?
FÉRFI: Én miattad jöttem!
NŐ: Mind ilyenek vagytok!
FÉRFI: Gyere, még... még közelebb!

4.

Férfi egyre hevesebben ostromolja a Nőt. Szembefordul és döntené hátra, az elcsúszik előle, a Férfi térdre esik.

FÉRFI: Miért vagy ilyen kegyetlen?
NŐ: Mit képzelsz rólam?
FÉRFI: Miért, csak velem nem?
NŐ: Hagyjon békén! Takarodjék.

5.

A Férfi felugrik, ellöki a Nőt, és hátat fordít neki.

FÉRFI: Ócska konyhabútor!
NŐ: Faragatlan!
FÉRFI: Te szerencsétlen...

6. *Gőgösen elsétálna, de a Nő utána mozdul, és ráakasztja támláját a Férfire.*

NŐ: Várj... mondok valamit...

FÉRFI: Mi lenne az?

NŐ: Talán, mégis... szükségem van rád...

7.

A Férfi két szélső lábára áll, és támláját a Nőébe teszi. A Nő odaadóan elengedi magát. Teljesen összeborulnak.

FÉRFI: Így van jól, drága.

NŐ: Az ablak... mégis ki kéne nézni.

FÉRFI: Hát, ha ez a mániád... Segíts.

8.

A Férfi kibontakozik, a Nő az ablak alá csúszik. A Férfi nagy lendülettel feltornázza magát két lábbal az ülőkéjére. Szuszogás. A Férfi billeg.

FÉRFI: Tarts erősen!

NŐ: Még egy kicsit... Följebb, följebb!

FÉRFI: Nem bírom!

NŐ: Ne hagyd el magad. Nem akarok csalódnı benned.

9.

Kintről beszűrődő utcazaj, érthetetlen emberi hangok. Aztán zeneszó, recsegés, sípolás, mintha rádió keresőjén csavargatnánk. A Férfi egy ugrással a Nő vállán terem, ott egyensúlyoz, kifelé néz.

FÉRFI: Megvan!

NŐ: Mit látsz?

FÉRFI: Mindjárt, mindjárt... már tisztul... milyen alakok!

NŐ: Olyanok, mint mi?

FÉRFI: Nahát, de furcsa... Nincsenek tán lábaik?...

NŐ: Mit csinálnak?

FÉRFI: Nem látok jól... No, most.
NŐ: Mondd már!
FÉRFI: Forognak, lebegnek, pörögnek, repülnek, zuhannak... szárnyalnak! Ezt én is tudom!
NŐ: Gyere le! Velem foglalkozz!

10.

A Férfi nyújtózás közben elveszti az egyensúlyát, és megpördülve lezuhan. Estében a Nőt is ellöki. Kiterülnek előrebukva a földön, egymásnak háttal.

NŐ: Mondtam, ugye...
FÉRFI: Inkább tartottál volna. Csak ennyi volt a dolgod.
NŐ: Repülni akartál...
FÉRFI: Már majdnem sikerült... Jaj! A lábam! *(Az egyik hátsó lába kiesik.)*
NŐ: Próbálj felállni... Gyere, kedves, segíték.
FÉRFI: S aztán mi lesz velem?
NŐ: Majd én tartalak az ölemben.

11.

A Nő ügyesen oldalt fordul, térdre, majd lábra áll – közben a lapjával felemeli a Férfit. Az most mintegy az ölében ül.

FÉRFI: Mit is kezdenék nélküled?
NŐ: Kicsi fiam, fáj még?
FÉRFI: Mindig így maradunk, jó?
NŐ: Így, igen. Azt mondtad, olyanok, mint mi vagyunk.
FÉRFI: Csak egy pillanatra láttam.
NŐ: Föl kell oda jutnunk. Neked, még egyszer.
FÉRFI: Már nem lehet.
NŐ: De. Csak másképp kell csinálnunk. Várj csak.

12.

A Nő kicsúszik alóla, a Férfi megbillen, de aztán megáll a három lábán. A Nő egy könyvoszlopot húz elő a sötétből, és a Férfi hiányzó lába alá tolja.

NŐ: Most dőlj előre. És most hátra. Máris erősebb vagy.

FÉRFI: Remek! Meg sem moccan.

13.

A Férfi hátrabillen, a Nő az első két lába alá egy-egy dobozt tol. Majd, hogy a Férfi előrebillen, egy magasabb zsámolyt csúsztat az ép hátsó lába alá.

FÉRFI: Ugye, milyen ügyes vagyok?

NŐ: Tartsd vissza a lélegzeted.

FÉRFI: Fenséges érzés.

NŐ: Mindig így akartalak látni. Odafönt, a magasban, mindenki fölött... Csukd be az ablakot. Huzat van.

FÉRFI: Nem tudom, háttal vagyok.

NŐ: A fejjel, te szerencsétlen! Mindent én csináljak?

14.

A Férfi engedelmeskedik, kicsavarodik, egyensúlyát veszti, s lezuhan. A másik hátsó lába is kitörök. A tárgyak eltűnnek. Az ablak lassan félig becsukódik.

NŐ: Hiába figyelmeztettelek...

FÉRFI: Te biztattál. S most vége. Csak magadra gondolsz. Itt porosodhatunk örökre.

NŐ: Milyen férfi vagy te?

FÉRFI: Segíts föl, kérlek.

NŐ: Egyszer már megtettem. Elég volt!

15.

A Nő dühösen elfordul, hátrahúzódik. A Férfi utána húzódik, könyörögve nekitámaszkodik.

FÉRFI: Csak te maradtál nekem. Ne hagyj el.

NŐ: És ápolgassalak, mi?!

FÉRFI: Mi lett az álmainkból?... Elárultad őket.

NŐ: Te! Ezt érdemeltem? Tőled! A sorstól?

FÉRFI: Bocsásd meg, hogy magamhoz kötöttelek...

NŐ: Utállak!... Aludj csak. Szedd össze magad.

16.

A Férfi mozdulatlan, a Nő lassan elcsúszik mellőle, s az ablak alá áll. Sóhajok. Az ablak lassan kinyílik. Egyidejűleg a háttérből megjelenik a Harmadik szék. A Nő nyújtózik feléje. A Harmadik méltóságteljesen közeledik, aztán határozott mozdulattal a női székre ül. Reccsenés. (A jelenetet hangutánzó effektek kísérik.)

17.

A Férfi felijed a zörejre, felugrik, de nyomban vissza is esik. A Harmadik alak eltűnt. A Férfi nagy erőfeszítéssel felemelkedik, nekivágódik a Nőnek, oldalt dönti. Összekapaszkodva, lihegve birkóznak.

FÉRFI: Te! Ezt tetted velem?

NŐ: Miért? Ki vagy te?

FÉRFI: Ő ki volt? Ugye kintről jött? Mondd meg!

NŐ: Képzeld. Nem volt itt senki.

FÉRFI: Mindegy. Már nem számít. Lehet, hogy csak én láttam. Mindegy.

NŐ: Álljunk föl. Kezdjük előlről.

18.

Leccsillapodva, nehézkesen szembefordulnak, s próbálnak lábra állni. Amikor a Nő egyensúlyozva feláll, az első két lába kibicsaklik, térdre esik.

NŐ: Nyomorult! Tönkretettél...

FÉRFI: Most legalább egyformák vagyunk.

NŐ: Fel akarok kelni! Nem hallod? Segíts!

FÉRFI: Nyugodj bele.

NŐ: Könyörgöm, találj ki már valamit!

FÉRFI: Csak együtt és egyszerre. Másképp nem megy. Várj, támasszuk egymást.

19.

Átcsúszik a Nő háta mögé. Egymásnak támaszkodnak, háttal. Egy lendülettel felállnak. A két szék így egységes alakzat lesz.

NŐ: Látod, talpra álltunk.
FÉRFI: Így maradunk, örökre.
NŐ: Így. Te... ne menjünk oda?
FÉRFI: Az ablak? Már becsukódott.
NŐ: De én megfulladok. Ki kell nyitni.
FÉRFI: Nem sürgős. Pihenjünk.
NŐ: Kik azok odakint? Tudom, te is akarsz, látni akarsz őket.
FÉRFI: Hát próbáljuk meg... Most egyszerre!
NŐ: Most én megyek fel.
FÉRFI: Jó.

20.

Felemelkednek, nyújtóznak az ablak felé. Aztán a lábuk kicsúszik alóluk. Elzuhanak. Az ülőkeretek is rázuhanak a háttámlákra. Mindez hang nélkül. Az ablak lassan teljesen kitárol. Föl-fölerősödő zenei fragment.

FÉRFI: Láttad őket?
NŐ: Láttam, végre. Olyanok, mint mi.
FÉRFI: Majdnem. Kár, hogy nem ismerjük jobban őket.
NŐ: Csak ki kellett volna lépnünk az ablakon...
FÉRFI: Hogy szaladtak, pörögtek, repültek...
NŐ: Lebegnek, suhannak... Velük kéne menni...
FÉRFI: Igen, igen! Várj csak... Ha most kitárod a karod... Érzed?
NŐ: Érzem, emelkedünk!
FÉRFI: Ezt akartuk. Végre! Ugye jó?
NŐ: Nagyon jó... Gyönyörű... Csodaszép!

21.

Apró lebegő mozgással megemelkednek, aztán felmeredő lábuk is lecsuklik. Elégedett sóhajjal összeolvadnak a padlóval.

Sötét.

A disszertációban felhasznált bibliográfia

- Balogh Géza: A színész Demiurgosz szerepében. *Critikai Lapok*, 2011/3.
- Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. InSite Drama, 2017.
- Dvořák, Jan: Egy hatvanas a hatvanas évekből. Portré Karel Makonjról. (ford., jegyz. G. Kovács László), *Art Limes*, 2008/3.
- Györe Gabi: Interjú Szikszai Rémusszal, *Pagony blog*, 2011. május
4. (<https://www.pagony.hu/nem-lehet-lazazni>) Utolsó letöltés: 2017. 12. 20.
- Ionesco, Eugène: *Drámák*. (ford. Bognár Róbert, Gera György et al.), Európa, 1990.
- Jurkowski, Henryk: A tárgyak színháza. (ford. Pászt Patrícia) *Világszínház*, 1998/12.
- Kantor, Tadeusz: *Halálszínház*. (ford. Arany Éva, Bába Krisztina, Cservenits Jolán, szerk. Király Nina), Prospero Könyvek, Budapest-Szeged, 1994.
- Kivi a Bábszínházban – „Nagyon más ez az anyag”, *7óra7*, 2013. július 9.
(<http://7ora7.hu/2013/07/09/kivi-a-babszinhazban-nagyon-mas-ez-az-anyag>) Utolsó letöltés: 2017.12.20.
- Makonj, Karel: A báb, mint tárgy. Szubjektív és objektív (tanulmányok). (ford. G. Kovács László), *Art Limes*, 2008/3.
- Makonj, Karel: *Od loutky k objektu*. Prazská scéna, 2007.
- Meyer, Anke: A valóság elbizonytalanítása - portré Molnár Gyula tárgyszínház-művészlől. *Art Limes*, 2013/15.
- Molnár Gyula: *Objekttheater. Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von Gyula Molnár*. Theater der Zeit, Berlin, 2011.
- Németh Lajos: Schaár Erzsébet szobrai a Műcsarnokban. *Kritika*, 1970/8.
- Nyulassy Attila: Színház és mese életre kel. *7óra7*, 2011. május 16.
(<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3628/a-pecsenyehattyu-es-mas-mesek-vaskakas-babszinhaz/>) Utolsó letöltés: 2017. 12. 20.
- Pavis, Patrice: *Előadáselemzés*. (ford. Jákfalvi Magdolna), Balassi Kiadó, Budapest, 2003.
- Pavis, Patrice: *Színházi szótár*. (ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő), L'Harmattan Kiadó, 2006.
- Szántó Judit: Mari, ülőbútorokkal. *Színház*, 1996/5.
- Szilágyi Dezső (szerk.): *A mai magyar bábszínház*. Budapest, Corvina Kiadó, 1978.
- Szilágyi Dezső: *Székhistóriák*. Állami Bábszínház Stúdiója, 1975. (szöveggönyv)

A disszertációban felhasznált filmográfia

Tadeusz Kantor portréfilm (Radó Gyula, 1987, Varsó)

A disszertációban felhasznált színházi előadások jegyzéke

Fodor Tamás: Székek, 1996.

Gáspár Ildikó: Kivi, 2013.

Tadeusz Kantor: A halott osztály, 1975.

Tadeusz Kantor: Hol van már a tavalyi hó, 1979.

Tadeusz Kantor: Vesszenek a művészek!, 1980.

Molnár Gyula: Kis öngyilkosságok, 1981.

Pelsőczy Réka: A pecsenyhattyú és más mesék, 2011.

Szabó József: Székek, 1989.

Szőnyi Kató: Székhistória, 1975.

Tengely Gábor: A csomótündér, 2017.

Képjegyzék

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Schaár Erzsébet: Utca, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, (fotó: Janus Pannonius Múzeum) | 26 |
| 2. Szőnyi Kató: Székhistoria, 1975. (fotó: Állami Bábszínház) | 27 |
| 3. Szőnyi Kató: Székhistoria, 1975. (fotó: Állami Bábszínház) | 29 |
| 4. Gáspár Ildikó: Kivi, 2013. (fotó: Éder Vera) | 38 |
| 5. Gáspár Ildikó: Kivi, 2013. (fotó: Éder Vera) | 39 |
| 6. Gáspár Ildikó: Kivi, 2013. (fotó: Éder Vera) | 41 |
| 7. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu) | 51 |
| 8. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu) | 53 |
| 9. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu) | 55 |
| 10. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu) | 57 |
| 11. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu) | 61 |
| 12. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu) | 64 |
| 13. Tengely Gábor: A csomótündér, 2017. (fotó: Gálos Mihály Samu) | 66 |

Szakmai önéletrajz

Személyes adatok:

Név: Ellinger Edina

Születési hely, idő: Budapest, 1980.02.13.

Családi állapot: házas

Elérhetőségek: edinaellinger@gmail.com

Tanulmányok:

2012- a Színház-és Filmművészeti Egyetem doktori hallgatója

2000-2004 Színház-és Filmművészeti Egyetem, színész szak – bábszínész tagozat
osztályvezető tanár : Meczner János

1998-2000 Kolibri Színház bábszínész-képző stúdiója

1996-1998 Vajda János Újreál Gimnázium

1994-1996 Vörösmarty Mihály Gimnázium – dráma tagozat

Színházi, színészi munkák:

Ódry Színpad:

2004. Carlo Goldoni: A hazug - bábos közreműködő (r.: Fodor Tamás)

Gesine Danckwart: Mindennapi kenyerünk – Ela (r.: Bagó Bertalan)

2003. Cyril Tourner: A bosszúálló tragédiája - Supervacuo (r.: Alföldi Róbert)

Jan Potockij: Parádék - Rosalinda (r.: Wieslaw Czolpinsky)

Rumi László: Csipkerózsika - címszerep (r.: Rumi László)

Kenneth Grahame: Szellő a füzesben - Vakond (r.: Czajlik József)

Nemzeti Színház

2003. Weöres Sándor: Holdbeli csónakos – bábos közreműködő, Gyöngyvér

(r.: Valló Péter)

Thália Színház

2004. Jerzy Andrzejewski: Sötétség borítja a Földet - Lorenzo de Montesa familiáris,

Izabella királynő (r.: Esztergályos Károly)

Pincszínház

2006. Márai Sándor: Válás Budán – Hertha (r.: Kőváry Katalin)

2004-től a Budapest Bábszínház tagjaként

2017. Gimesi Dóra: A csomótündér – szóló előadás (r.: Tengely Gábor)

2016. Bertolt Brecht-Paul Dessau: A kaukázusi krétakör – Natela Abasvili

(r.: Vidovszky György)

David Walliams - Gimesi Dóra: Gengszter nagyfi – Linda, Ben anyukája

(r.: Hoffer Károly)

2015. Masteroff-Kander-Ebb: Kabaré - Schatzie Kost (r.: Alföldi Róbert)

2014. Márton László: Trisztán és Izolda – Brangaene (r.: Csizmadia Tibor)

Gianni Rodari-Khaled Abdo Szaida: Hagymácska – Vadkörte (r.: Veres András)

2012. Sven Nordqvist - Fekete Ádám: Pettson és Findusz – Findusz (r.: Bereczki Csilla)

2010. Tasnádi István – Jeli Viktória: Rozi az Égen – címszerep (r.: Tengely Gábor)

Hajnali csillag peremén (kortárs gyermekverseket színpadra alk.: Gimesi Dóra,

r.: Tengely Gábor)

2008. Oscar Wilde–Gerevich András: Csillagfiú – Úrnő (r.: Tengely Gábor)

2007. Homérosz – Garaczi László: Odüsszeusz - Kalüpszó, Kirké, Nauszikaá, Pénélope

(r.: Valló Péter)

Carlo Gozzi, Heltai Jenő: A szarvaskirály – Angela (r.: Balogh Géza)

Bálint Ágnes: Egy egér naplója – Templomárnyéki Egbert (r.: Lénárt András)

2006. William Shakespeare: Szentivánéji álom – Puck (r.: Josef Krofta)

J.M.Barrie – Háry János: Péter Pán – Mickey (r.: Kovács Géza)

2005. Vörös Róbert: Sade márki 120 napja - Lány (r.: Alföldi Róbert)

Varró Dániel: Túl a Maszat hegyen - Maszat Janka (r.: Kovács Géza)

Lázár Ervin: Szegény Dzsoni és Árnika - Ágika (r.: Lengyel Pál)

2004. Muszorgszkij: Egy kiállítás képei - bábos közreműködő (r.: Ács János)

Andersen -Király Levente: Vadhattyúk - Kiskirálylány (r.: Rumi László)

Csajkovszkij: Diótörő - Frici (színpadra alk .: Meczner János)

Színházi rendezések:

2017. Gimesi Dóra: Gingalló (Budapest Bábszínház)

2015. L. Frank Baum: Óz, a csodák csodája – bábrendező (Vígyszínház, r.: Marton László)

Beatrix Potter–Fekete Ádám: Nyúl Péter (Budapest Bábszínház)

- Jeli Viktória - Tasnádi István - Darvas Ferenc: Hepp!!! (Bartók Kamaraszínház)
2013. Marék Veronika–Gimesi Dóra: Boribon és Annipanni (Budapest Bábszínház)
2010. W. A. Mozart: Varázsfuvola – bábos konzultáns és szereplő (Vígyszínház)
(r.: Marton László)

Filmes munkák:

2005. Reneszánsz – Lány (magyar rövidfilm)
r.: Vámos Zoltán
2003. Magyar Vándor – Kínai árus (magyar játékfilm)
r.: Herendi Gábor
2002. Limonádé – Réka – (magyar vígjáték sor.)
r.: Kapitány Iván, Török Ferenc, Erdélyi Dániel

Oktatás:

- 2017- A Színház-és Filmművészeti Egyetem kinevezett tanára, a színművész-
bábművész szakirány I. osztályának társosztályfőnöke
2016. Színház-és Filmművészeti Egyetemen, Marton László osztályában
tárgyanimációs kurzus vezetése
2015. Színház-és Filmművészeti Egyetemen előkészítő kurzus vezetője Marton
László induló osztálya számára
2014. Tárgyanimációs workshop vezetője a Sanghai Theatre and Opera College-ban
- 2014-2017 A “Three Layers of telling a story” Erasmus + program bábszínházi részének
vezetője a Színház-és Filmművészeti Egyetemen
- 2012-2013 Színház-és Filmművészeti Egyetem Bábszínész szakán komplex bábos
gondolkodásmód tantárgy oktatása
2011. A Színház-és Filmművészeti Egyetemen, Marton László osztályában
tárgyanimációs kurzus vezetése
- 2007-2008 A Budapest Bábszínház stúdiójában tárgyjáték oktatása
- 2008-2009 A Színház-és Filmművészeti Egyetem Bábszínész szakán tárgyanimáció, és
kesztyűsbáb-alapok oktatása
2007. Gabnai Katalin drámapedagógiai képzésén tartott bábtörténeti- és gyakorlati
kurzus

Díjak:

2014. VII. Kaposvári ASSITEJ Gyermek-és Ifjúsági Színházi Biennálé Üveghegy–díja a legjobb gyerekszínházi előadásnak: Boribon és Annipanni

Színkritikusok Díja a legjobb gyerek-és ifjúsági színházi előadásnak: Boribon és Annipanni

21. Szabadkai Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztivál legjobb előadás díja: Boribon és Annipanni

2009. Márciusi Ifjak Díj

2008. Havas–B. Kiss Díj

2003. Köztársasági Ösztöndíj

2016. december 1-től a Budapest Bábszínház igazgatóhelyettese