

KÖTŐ ÁRON

# DON CRISTÓBAL LÁDÁJA

## Kérdések és kicsapongások a bábjátékról



**Don Cristóbal  
direktorának vasdobozá  
az a láda, melynek  
titkai egy művészeti  
ágazatnak a részét  
képezik, és egyetemes  
nyelven beszél  
mindenkihez, a bábjáték  
nyelvezetén.**

■ Arisztotelész óta tudjuk, milyennek kell lennie a jó színháznak, és azóta is számos filozófus meg esztéta próbálta megfogalmazni évszázadokon keresztül. De hogy milyen a bábszínház, azzal már sokkal kevesebben foglalkoznak, hiába egyidős az emberiséggel. Ennek egyik oka, hogy kevesebb irodalom veszi körül, ritkán találni igazi bábdarabot vagy szakértő előadás-kritikát, hiányzik a „filológiája”.

Mert valahogy a nagylelátós szabadtéri focira is több időt szánnak a statisztikusok, mint a teremlabdarúgásra. Így vagyunk mi a bábszínházzal is, a világra szóló deszkák intézményrendszerének lesajnált kistestvérével, amely gyerekeknek szánt műfajként vonult be a köztudatba, őket pedig, meg a velük foglalkozókat, minek bántanánk. És különben is kevesebb pénz van benne. Félreértés ne essék, Joseph Haydn báboperát írt, Goethe, Federico García-Lorca is szült bábjátékot, tehát benne van a megírt, egyetemes kultúra nagykönyvében (saját folyóirattal is rendelkezik az anyaországban), de kétségkívül kevesebb figyelmet szentelnek neki, mint a nagyszínházra, egy kis képzavarral élve, a bábszínpad nincs eléggé „reflektorfényben”. Pedig a múltban politikai üzenetei meg élcés embergúnyoló hangneme miatt elsősorban nem is a gyerekeknek, hanem a felnőtteknek szólt a bábjáték, olyannyira, hogy még pornográf bábszínház is létezett (kevésbé mараdi társadalmakban a mai napig létezik). De a hagyományos előadások szövegei többnyire imp-

rovizáción alapultak, a mesterségbeli tudás apáról fiúra szállt, akár a népművészetekben, és vagy fennmaradt, vagy kihalt.

De mit is nevezhetünk bábszínháznak? Az aktuális szemlélet szerint ha valaki végigvonul egy térben, és eközben másvalaki nézi, az színház. Viszont ha valaki bábuval a kezén sétál végig, az bábszínház-e, vagy még mindig csak „színház”? A tradicionális bábszínháznak számos válfaja élt, és szerencsére él, eszközei, a kesztyűsbábu, a pálcás báb (wayang), síkbábu és ezeknek árnyváltozatai, a marionett, mind úgy jelenítődnek meg, hogy a mozgó nem látszik, „takarásban” van, de még a japán eredetű óriás bunraku figurákat is úgy keltik életre a nyílt színen, hogy az emberi arc vagy test lehetőleg a legkevésbé legyen észrevehető.

A mai bábelőadások megkerülhetetlen kelléke (legalábbis mifelénk) a színész mint látható figura. És mit látunk az esetek többségében? A színész teljes átéléssel, energiájával és saját arcmimikájával lejátsza a színpadról azt az élettelen tárgyat, amelyet úgy hordoz magával, mint a kőműves a kőműveskanalat vagy a cipész a suszterkalapácsot. Színház ez a javából, és a maga kontextusában érthető, értékelhető, és még akár élvezhető is, de hogy bábszínház-e... Az ilyen reprezentációk sajátossága, hogy a színész maga válik főszereplővé, és nem a bábu, „akit” ide-oda cipelnek. Erre a legmegfelelőbb eszköz a naiv (egypálcás) marionett, melyet a fejtől irányítanak, vagy a bunrakuszerű asztali báb, amelyet szintén látszólag könnyű mozgatni (megjegyezném, hogy Japánban a hagyományos bunraku-játék kitanulása tíz esztendő inaskodást követel, az igazi mesterre váláshoz legalább harminc év szükséges).

Még mielőtt megköveznének, és maradisággal vádolnának, beismerem, a mai gyerekközönségre valóságos audiovizuális orgiát kell rászabadítani a figyelmük lekötésének érdekében, köszönhetően a sok készüléknek, amely behálózta világot és képzelőerejüket. Viszont ebben az erős ingerkavalkádban néha előtérbe kerülhet az a tárgy is, amelybe a színész lelket lehel, és ettől megelevenedik. Mert ezt a csodát még az információhordozó kütyük sem tudják megteremteni. Ha egy előadáson belül, még ha egy-két pillanatra is, a csoda megtörténik, és a bábu a többi színész egyenrangú partnerévé válik, akkor már bábszínházról beszélhetünk. „Minden előadóművészetnek megvannak a sajátos kifejezőeszközei. A báb-játéké a bábu, amely élettelen anyagból készül, és a bábos kezén kel életre. A bábu az emberi világ jelképe; nem utánozza az embert, hanem ábrázolja. A báb csak akkor művészi hitelű, ha lényegített, ha stilizáltan ábrázol, ha kevéssel sokat fejez ki” – írta még a múlt század hetvenes éveinek elején Kovács Ildikó, az egyetlen bábesztéta, akit ismerhettem, és akit méltán nevezhetnénk a Kárpát-medencei bábjáték megteremtőjének is. Az általa említett stilizálás meg tudta oldani a színész-mozgó-bábu vagy a színész-partner-bábu dilemmáját. Ő az élő emberi figurát próbálta a bábu kifejezőeszközeivel mozgatni, és a pantomim jelrendszere bizonyult az egyik járható útnak. Kovács Ildikó előadásaiban a színész, stilizált gesztusaival, teljes valóságában is átalakult bábuvá, amit az *Übü király* vagy a *Karnyóné* rendezései is szemléltetnek. Ez még nem azt jelenti, hogy az élő színész csupán ilyen stilizált formában ábrázolhat, de fontos, hogy legalább egyenrangú játszótársává emelje a bábút. Ezért a továbbiakban szeretném megvizsgálni a bábszínész viszonyulását a szerepéhez, továbbá olyan helyzetekben, ahol a bábszínház legalább nyomokban fellelhető, és kifejtetni, miben más egy bábszínész mestersége, mint egy „komoly” prózai színészé.

Ha a színész maga a „homo ludens”, a játzó ember, akkor a bábos lelkülete talán a játzó gyermekéhez áll a legközelebb. Mint az ólomkatonáit csatasorba

állító kisleány vagy a babázó kislány, belefeledkezve a kitalált történeteikbe, életre keltve figuráikat, úgy eleveníti meg a bábos is hivatásának eszközét (más kérdés, hogy egyre kevésbé látni katonákkal játszó vagy babázó kisgyermekeket). De miként lehet ugyanolyan kifejező, ha nem kifejezőbb a bábu, mint az ember? Ennek egyik titka, hogy a báb mozgásának a ritmikája követi az irányító lelkiállapotát, akár a zenében, a hangulata meghatározza a tempót, melyet még a művész orgánumának szuggesztivitása is tetézi. Ehhez a bábosnak is ugyanolyan átélőkészséggel kell rendelkeznie, mint a prózai színésznek, miközben mindvégig mozgástechnikailag uralja a figurát. Ne merevedjen el a bábu teste, ne süllyedjen a díszlet és a paraván „tengerszintje” alá (a kesztyűs- vagy wayangfigurák esetében), a tekintete ne kapkodjon, hanem céltudatosan „nézzen”, és ha a helyzet megköveteli, hát a lábával kalimpáljon, bravúrosan buk fencezzen, né tán repülni is tudjon. Azt, hogy mindezt elérje és megteremthesse, nemcsak rendkívüli koncentráció, hanem olyan habitus, adottság szükséges, amely már elsősorban a bábjátékos sajátja. A mozgató színész (románul így nevezik hivatalosan a bábost, „actor-mánuitor”, nem véletlenül) egyszerre alakít és irányít, méghozzá akár több figurát is, oly módon, hogy alakításának legerőteljesebb része magában a bábuban teljesedjen ki. Gyakran előfordul, hogy a mozgató hiába alakít jól, a bábban ez nem látszik, képtelen megteremteni a harmóniát lelkiállapota és kezének „viselkedése” között. Színésztanonc koromban, ha túlságosan félszeg vagy nem odaillő mozdulatokkal „álltam bele” egy karakterbe, a tanárom megjegyezte, azért történik így, mert túlságosan görcsös vagyok, nem tudom eléggé jól „kanalizálni” testem energiáit. Ha mondjuk hősszerelme alakítasz, és kicsavart kézzel vallasz színt álmaid Júliájának, azt az átélés által felszabadult energiák helytelen irányítása okozza – magyarán szólva nem vagy ura a testednek. A bábjátékokra eme jelenség hatványozottan igaz, mert a bábos kifejezőerejének legnagyobb hányada a keze felé irányul. Ha túl görcsös a kéz, a bábu mozdulatlan marad, esetleg csak remeg, ha viszont túl energikus, akkor összevissza fog hadonászni, ugrálni. Egy táncos kifinomultsága is szükségeltetik ahhoz, hogy a bábos és a bábu közötti összhang megteremtődjön.

Így hát az alakító művész tudata legalább háromfelé „hasad”. A mozgató önmagává válik mint színészi karakter, a tárgyá, amit életre kelt, „valakivé”, és azzá a „civil” emberré, aki e kettőt felügyeli, összegyűrja, térbe helyezi. Esetenként két bábuval egyszerre. Hiába is próbálnánk szétválasztva szemléltetni e folyamatokat, valójában egységében, ösztönösen működnek. Szerencsére egy bábszínház repertoárja többnyire olyan, hogy nem követel különösebb mélylélektani alakításokat a színésztől, egy kicsit felszínesebben is meg lehet rajzolni a karaktereket. Talán így elkerülhető, hogy a művész teljesen beleőrüljön a szerepébe (azért állítólag minket, bábszínészeket bolondabbnak tartanak, mint a drámai színészeket).

Az uralkodó, objektív, „civil” tudatnak viszont mindig jelen kell lennie. Néha egy-egy felnőtt nézőnek alkalma adódott megtekinteni hátulról is egy paravános előadást, és hahotázva állította, hogy mennyire szórakoztató látni azt a többé-kevésbé tudatos összjátékot is, amely külön műsorként bontakozik ki. A színész figyel a bábút és a partnerét, a csoportjeleneteknél, akár a rögbijátékosok, tömörülünk össze, de óvatosan, nehogy feldöntsük egymást, és még a fejünk se kandikáljon ki a paraván mögül. Különösen kényelmetlen a magasak számára, hiszen a sajátos testtartás kialakítása elengedhetetlen, miközben lefelé is kell tekinteni, mert soha nem tudni, mi van a lábad alatt. Ha nem megfelelő a koor-

dinációd (sajnos jómagam is küszködöm ezzel), gyakran landolhatsz a kollegáid tyúkszemén. Aztán énekelünk. Majdnem minden előadásban. Élőben. Ezt sem teheted akármilyen testtartásban, de a jó bábos majdnem minden pozitívában képes énekelni.

És létezik-e iskolája mindennek? Egy ideje van egyetemi szintű báboktatás magyarul, de a szakmát igazán menet közben sajátíthatod el, évek kellene hozzá, és rengeteg előadás, míg egy bábos beérik. Az anyaországi bábszínházakban akár kétszáznál is több előadást játszanak egy évadban, nálunk sokkal többet próbálunk, mint játszunk, ami egyáltalán nem tesz jót a műfajnak. A próbák alatt nehezen mérhető a közönséggel való interaktív jellege az előadásnak, egy produkció a nézők előtt kapja meg igazi ritmusát. Térségünk egyik, ha nem a legnagyobb vásári bábjátékosa, még mielőtt a fesztiválunkra érkezett volna, egy kétéhetes turnéval járatta be a produkcióját, hogy legújabb furmányait, trükkjeit közönség előtt tesztelhesse. Számára csak így derülhetett ki, hogy beválnak-e a fogásai, vagy sem.

Sajnos mi a próbafolyamatot követően annyit játszunk, mint a nagyszínházakban, és ez nem elég, ezért az előadások nem igazán kapnak szárnyra. A nagyszínház felől érkező szemléletet próbálják erőltetni, ami nem szerencsés, és lassan a műfaj kihalását okozhatja (nem egy intézményt kereszteltek át bábszínházról „gyermek és ifjúsági” színházzá). A próbafolyamat hossza általában egy hónap, ami elég is, meg nem is, annak függvényében, hogy milyen gyorsan kapjuk meg a bábót. Szövegértelmezéssel, elemzéssel kezdünk, kialakítasz egy elképzelést a karakterről, melyet aztán majdnem teljes egészében kukába is dobhatsz, mert merőben megváltozik minden, amikor megérkezik a bábu. A figura konstrukciós jellemzői, arckifejezése, testalkata, mozgatási lehetőségei határozzák meg a színész szerepéhez való viszonyulását. Gyakran haza is viszed, együtt „élsz” vele, hogy igazán kiismerd.

En nem merek sokáig a bábu szemébe nézni. Egy idő után olyan érzésem támad, mintha ő irányítana engem. Vagy csak önmagam túlságosan őszinte kivételése zavar? Bölcsesség és alkat kérdése, végigkísér-kísért minden bábost pályája során... Aztán megszólal. A te hangod, te képezed, de valójában ez a hang csak a bábodban létezik... Hátborzongató. Amíg a színész keresi a karakter hangját, kicsit olyan, mintha egy filmben egy másik film hangsávját játszanák alá, vagy teljesen elcsúszott volna a szinkron. Érdekes módon, amikor a báb a hangszínt megtalálja, mozgásának ritmusa is a helyére kerül, és ekkor válik igazán egyéniséggé. A prózai színész általában csak a mellhangját használja, a bábos az orr- és fejregisztert is, és nem utolsósorban a torokhangot, ami káros lehet a hangszálakra. Nem árt az opera- vagy népdaléneklési készség sem.

Ha a színházi vonulatokba kéne ágyaznom a bábjátékot, talán az elidegenítő színház áll hozzá legközelebb. A báb merev arca, többnyire harsány, de minden esetben stilizált viselkedése, a kicsit felszínesebb lélekábrázolás a kiáltványreprezentációk tárházát meríti ki. A gyakran narratív kerettörténetbe zárt cselekmény, a kiszólásokkal megtűzdelt dialógusok – mindez az epikus dráma szándékainak is megfelel. Kendőzetlenül őszinte, érthetően beszélő, olykor már triviális megnyilvánulása a bábszínháznak, mely elsősorban az egyszerű emberhez szól, útmutatásként szolgál a modern irányzatok kibontakozásához.

Federico García-Lorca bábbohózatát, a *Don Cristóbal*t olvasva a brechti színház modellje elevenedik meg. Narrátor-költő vezeti fel a cselekményt: „Férfiak és asszonyok, figyelem; kisfiú, csukd be a szád. Azt akarom, a csend olyan mély

legyen, hogy még a források bugyogását is meghalljuk. És ha madár szárnya moccan, halljuk meg azt is, ha egy kicsi hangya a lábacskaát mozdítja, halljuk meg azt is, ha egy szív erősebben dobog, olyan legyen, mintha valaki könnyű kézzel nyitna utat a parti nádasban. Hej! Mert most ez kell, hogy a lányok összecsupkák legyezőjüket, a fruskák elővegyék csipkés keszkenőjüket, és hallják, lássák a Don Cristóbalhoz feleségül ment Dona Rosita és a Dona Rositával összeházasodott Don Cristóbal történetét. Hej! Már megperdülnek a dobok. Sírhattok és nevezhettek, nekem úgyis minden mindegy.”

A párbeszédék és monológok, enyhén fogalmazva, szókimondóak, hogy a nép fia is értse. Dona Rosita így epekedik: „Hhaj! Tündöklő pici éjjel ég a cseréptetők felett. Csillagokat számolgat most mindenfelé a sok gyerek, s lovaikon bóbiskolnak mindenütt a vénemberek, de én most ott feküdnék, a díványon, ahol Pálra vágyom, a dunyhán, ahol János hull rám, a kanapén, ahol Jósé az enyém, a karosszékben, ahol Ramón hentereg vélem, s azzal a földön, kivel az időm szívesen töltöm, a falhoz nyomva én borulnék Ágostonra, s a nagy sezlónyon, ahová Pál, János, Jósé, Ramón és Ágoston nyom. Jaj, jaj, jaj, jaj! Férfjhez akarok menni, értik? Férfjhez akarok menni, egy legényhez máris, egy katonához, aki célba talál is, legyen bár püspök, vagy generális, mennék én férjhez akár egy izéhez, csak izéljen, szóval nyomba, és hús keménykötésű legényhez Lisszabonba.”

A leánykérő alatt sem kertelnek túl sokat...

„**Any**a Mint két narancs rezeget neki elől a két kerek didi, s a popija olyan gömböly, hogy a férfi attól bömböl, hát még a kis pinyókéje...”

**Cristóbal** Jujujujujjj!

**Any**a Hát még a kis pinyókéje, az lesz csak a férje kéje!”

Lorca szándékát, hogy egy másfajta, szélesebb rétegek felé forduló színház mellett teszi le a névjegyet, így fogalmazza meg:

„**Költő** [...] a színház tulajdonosa a szereplőket vas-dobozban tartja, hogy csak a selyemkeblű és buta orrú úriasszonyok meg azok a szakállas úriemberek láthassák őket, akik klubba járnak, és azt mondják: »Te-rin-get-tét.« Mert Don Cristóbal nem ilyen, és Dona Rosita sem ilyen.” (A részleteket András László fordításában idézem.)

Federico García-Lorca és Bertolt Brecht nemhiába voltak kortársak, és vallottak hasonló politikai nézeteket (akkoriban még nem észlelték, hogy mindaz, amiben hittek, vagyis a kommunizmus, azzá válik, ami ellen tulajdonképpen küzdöttek). Állítólag Brecht-darabot nagyon jól lehet bábszínházra adaptálni.

Don Cristóbal direktorának vasdobozza az a láda, melynek titkai egy művészei ágazatnak a részét képezik, és egyetemes nyelven beszél mindenkihez, a bábjáték nyelvezetén. Habár manapság inkább a gyerekek hódolnak e műfajnak, próbáljuk megőrizni egyetemességét, hiszen tartalmasat üzeni a felnövekvő generációk számára nem kis kihívás. Ne vegyük félvállról. Korszerűen, de mégis a hagyományait tiszteletben tartva kell alkotni. Leírni könnyű, betartani annál nehezebb. Vezéreljenek az erények, amelyek e ládából kiszöktek, őszintén remélve, hogy Pulcinella, Vasilache, Paprika Jancsi, Vitéz László sosem felejt el jól elagyabugyalni és természetesen legyőzni magát a halált.