

HERMANN ZOLTÁN

Akkor már mindegy volt

GIMESI DÓRA: *AZ IDŐNK RÖVID TÖRTÉNETE*

A drámai szövegből a színházban lesz valami, valami más. A mai úgynevezett „posztdramatikus színházcsinálás”¹ amúgy is elrugaszkodik az írott szövegtől, átírja, lerövidíti, improvizatív elemekkel zsúfolja tele az előadást, a retorikaiak helyett gyakrabban használja a színház performatív formáit.² Néha többet mond a posztdramaturgia az írott eredetinél, néha leegyszerűsít az írott eredetihez képest. Manapság már nem „a legjobb magyar dráma”, hanem a „legjobb magyar dráma / színházi szöveg” kategóriában – ugye, világos a különbség? – osztanak díjat évről évre a színikritikusok.³

Gimesi Dóra *Az időnk rövid története (Öregekről fiataloknak)* című darabja az Alföld 2017. júliusi számában jelent meg. Valószínűleg sokkal kevesebb a darabot olvasók száma azoknál, akik látták is a győri Vaskakas Bábszínház és az ESZME (Európai Szabadúszó Művészek Egyesülete) koprodukciójában készült, 2016 februárjában bemutatott előadást Győrben, 2017-ben a debreceni Deszka Fesztiválon, a Budapest Bábszínházban, vagy a Trafóban. A Hoffer Károly által rendezett előadás akkurátusan színre viszi Gimesi Dóra szövegének minden utasítását, ugyanakkor nagyon jól látszik, hogy a darab/szövegekönyv összetett módon a bábszínházi színrevitelt is irányítja, nemcsak írott drámaként, hanem színpadi szöveggént is működik. De nem mindent irányít: az előadásoknak sok olyan eleme van, amit a szöveg maga előre nem rögzít, és amelyek – például az ikeás zsúrkocsik színpadi funkcióinak változása, a zsúrkocsik mozgásának koreográfiája – a „posztdramaturgia” üzemszerűségét demonstrálva a próbafolyamat során kerültek az előadásba.

Maga az *Alföldben* megjelent szöveg leplezi le az író és a rendező közös koncepcióját, azt, hogy a bábok, akik Tibi *bácsiként*, Csaba *bácsiként*, Mara *néniként* és Marcella *néniként* vannak fent a színlapon, és az őket mozgató, helyettük beszélő bábjátékosok, akik ebben a minőségükben – Tibi, Csabi, Mara és Marcella neveken – meg is jelennek a leírt dialógusokban, mind a darab *szereplői*. Szereplőkként összetettebb viszonyuk van egymáshoz, mintha csak bábok és bábanimátorok lennének. A színlap azonban még azt is elárulja, hogy a báboknak és a bábmozgatóknak, élő színészként is jelen lévő szereplőknek magukhoz a bábszínészekhez is szorosabb a kapcsolatuk: Tibi bácsit és Tibit Szolár Tibor, Csabi bácsit és Csabit Teszárék Csaba, Mara nénit és a bábos Marát Pallai Mara, Marcella nénit/Marcellát pedig Andrusko Marcella játssza. Ezt a – bábszínházi berkekben tájékozatlan – néző azonban csak akkor konstatálhatja, ha kezében van az aktuális előadás műsorfüzete.

Induljunk ki abból, hogy a tradicionális színházi modellt, Eric Bentley 2005-ben magyarul is megjelent könyvének szinte doktrínává vált színházi „axiómáját” („A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel.”),⁴ még a kortárs, posztdramaturgiai vagy intermedialis színházi gyakorlat által átírt modell-variánsokénál is összetettebb képpé alakítja át *Az időnk rövid története*. A fiatal – a rendező és a dramaturg tizen-

négy éven felülieknek ajánlja az előadást – vagy nem fiatal nézőt ez valami miatt azonban nem zavarja: az eleinte csak a történetre koncentráló néző számára az előadás bonyolult *megszemélyesítettségi* viszonyainak megértése lehet az a fordulópont, amely a voltaképpeni téma, az *öregség* kapcsán gondolkodóba ejtheti a nézőt.⁵

Az „A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel” modellje igaz a színházi tradíció előadásainak történetileg és statisztikailag elég nagy részére. Arra, amit Lehmann a „nézők jelentős részének elvárásaként” említett. De másképp van a 18–19. században gyerekszínházi intézménnyé átalakult nyugati bábszínházi gyakorlatban – vagyis a tradicionális gyerekszínház is eleve másképpen működteti a Bentley-doktrínát, mint a kőszínházi gyakorlat –, ahol a megszemélyesített (B) szerepeket látható bábok (A₁) és az őket nem látható módon animáló bábszínészek (A₂) együtt jelenítik meg, és az (A₁) bábok helyett is a bábszínészek (A₂) beszélnek. A *ki ki helyett beszél?* hagyománya persze összetettebb: a XVIII. század végén, Eszterháza előadott Haydn-marionetoperákban például a mozgató bábos (az operátor) és az operatőres, vagyis két színész együttes játékából keletkezett a holt (A₁) báb bizarr, élőként való színpadi jelenlétének rokkoló illúziója. *Az időnk rövid történetében* alkalmazott bábtechnika eredetijét, a japán *bunraku* bábokat is több animátor mozgatta egyszerre, egy bábos csak a *bunraku* fejét, és egy – vagy két! – másik mozgató a báb testrészeit.

Másfelől azokat a kortárs színházi koncepciókat, amelyek egyszerre két színésszel játszatják ugyanazt a szerepet – s olykor még egyszerre is vannak jelen a színen (a gyerek és a nagykamasz Petya Rosztov a Vígszínház most bemutatott *Háború és béke*jében) –, vagy azt, amikor a mediális elemeket használó előadásban (A) nem közvetlenül személyesíti meg (B)-t, mert csak a hangja jelenik meg felvételtől, vagy videóbejátszás van róla, vagyis voltaképpen (A) nincs jelen, a Bentley-axióma felszámolására tett kísérleteknek tekinthetjük.⁶ Ilyen szereplője *Az időnk rövid történetében* is van: a végrendelet közös felolvasásában megszólaló, illetve az utolsó jelenetben Tennyson *Ulysses*éből, hangfelvételtől szavaló, Fodor Tamás hangján megszólaló, a történet szerint halott Tamás. (És akkor a „C figyel”-nek a modelltől való kimozdításait még nem is vettük sorra.)

A kortárs magyar bábszínházi műhelyeknek komoly munkájuk van abban, hogy igyekeznek felülírni a saját (A₁) báb és (A₂) bábszínész *együtt személyesítik meg (B) szerepet modelljüket*,⁷ egyre gyakrabban alkalmaznak a báb mellett élő szereplőt, vagy visznek színre olyan (A₁)-(A₂)-viszonyokat, amelyekben a báb és a bábszínész színpadi jelenléte nem rendelhető közvetlenül egymáshoz. Janne Teller *Semmjének*, a *Gengszter nagyinak*, a most bemutatott *Bambinak* a Budapest Bábszínházban repertoáron levő előadásai például mind ezeket az összetettebb perszónifikációs alakzatokat viszik színre. (Sőt, a kicsik is láthatnak ilyesmit a *Gingalóban*.)⁸ Ennek a modellnek talán mediális háttere is van, a modell érthetősége, a gyerekek, vagy a színházi akkulturációjukban előbbre jutott kamaszok általi kezelhetősége talán azért nem meglepő, mert az online világ és a televíziózás perszónifikációs, a jelenléthez és jelen-nem-léthez kapcsolódó alakzatait is nagyon jól ismerik.⁹ Voltaképpen erős *drámaiság* van abban is, hogy például a hírműsorokban, élőben bejelentkező riporter a műholdas jeltovábbítás késleltetettsége miatt 5-6 másodperccel később válaszol a stúdióban feltett kérdésre, mint ahogy a dia-

lógus üteme azt megszabná. A mai gyerekeknek ezt megtanulniuk sem kell, mint az idősebbeknek, hiszen ebben nőnek fel. Az élőszereplős és a belső szerepmegosztással dolgozó bábjáték – főleg mediális elemekkel kiegészítve – talán a legösszetettebb kortárs színházi modell: annyi legalábbis biztos, hogy az ebben szocializálódó nézőből más néző lesz, mint a színházlátogatók korábbi generációiból.¹⁰

Mi következik tehát abból, hogy *Az időnk rövid története* a neveken és nevek megszemélyesítésén keresztül forgatja fel Bentley A-B-C-modelljét? Egyfelől például az – gondolhatnánk –, hogy ha egyszer az egyik bábszínész helyére bekerül majd az előadásba egy másik, egy Anna vagy egy Péter, akkor a neveket is át kell majd írni Anna néni-re és Péter bácsira. Ez bizony meg is történt: Marcella néni/Marcella szerepeit a Trafó 2018. április–májusi előadásain Spiegl Anna vette át, és a színlap szerint is Anna néni/Anna szerepeit játszotta. Ez az előre kódolható színpadi *geg* azért lehet hatásos, mert Gimesi Dóra szövege eleve különbséget is tesz írott és színpadi szöveg között. A dialógusokat, az előadásban elhangzó szöveget nem kell átírni attól, mert más színész veszi át az animátor szerepét, hiszen – akár a bábok pozíciójából beszélnek egymással a szereplők, akár az egyik bábszínész szól bele a bábok párbeszédébe (pl. Tibi és Mara a ljubljana-i diszkós jelenetben) – a dialógusokban soha nem szólítják a szereplőket a nevükön. Csak Bátor, a kutyát, egy láthatatlan sorsjegyárust, Terikét, egy láthatatlan Marikát az öregotthonból, és egyszer mutatkozik be Marcella néni/Anna néni a telefonban „özvegy Lamberg Szigfridné”-ként.

A darab kommunikációs modellje is – nyelvészociológiai értelemben – hiperrealisztikus: az öregotthonban, a rendőrségen zajló párbeszédéből hiányzik a közvetlenség nyelvi gesztusa. A dialógusok szereplői „viselkednek”, szerepmintákhoz igazodnak, a *személyiségük* a bábok mozgása és a tanult normák által szabályozott (megírt) beszéd konfliktusából, pontosabban a báb mozgása és az „öreges”, illem-szabályokhoz kötött beszéd mimetikus alakzatainak megsértéseiből áll össze. A közvetlenség egyfajta hiánya, a távolságtartás az öregség retorikai jellemzője, éppen ehhez képest érdekes, hogy a cselekményt mindvégig a négy szereplő fiatal-korából származó történettörédek, az elhunyt Tamáshoz való viszonyuk szervezi. Igaz/hamis értékük ezeknek a történeteknek nem is fontos: hogy ki hányszor ment férjhez, hogy Tibi bácsi hogyan kényszerült tolókcocsiba, a sok félbehagyott és ellentmondásos történetmondás-kísérletből sem derül ki.

A történet ezen a szinten két filmes műfaj, a bakancslista-filmek és *road movie* narratív sémáit mutatja: feltehetőleg a közönség nagy része ezeken a filmes elbeszélői sémákon keresztül közelíti meg az előadást, és maga a darab tulajdonképpen nem is sérti meg ezeket a sémákat, csak folyton reflektál a műfajok ironikus alaphelyzeteire: a babettára kötött tolókcocsi (ilyesmit láthattunk már David Lynch *Straight Story*jában), Tamás heroinnak nézett hamvai a táskában (ez meg mintha egy Kádár-kori vándoranekdota lenne, arról, hogy a nagypapa levesporos dobozban hazaküldött hamvait a család szépen elfogyasztja a vasárnapi ebédkor), a táska- és urnacserék akcióvígjátéki kliséi is egészen frenetikus hatnak az előadásokban. Tulajdonképpen még egy igazi klasszikus is van *Az időnk rövid története* mögött: a *Csongor és Tünde* Tengely Gábor és Gimesi Dóra által a Nemzeti Színházban még 2012-ben színre vitt, bábos-élőszereplős változata.¹¹ A saját bábjukat

mozgató, és a bábjaik helyett beszélő színészek, az *Időnkben* és a *Csongorban* alkalmazott azonos bábtípus, a báb fejét és testét külön mozgató játékmód, a megöregedő báb paradoxonja, a két férfi-női páros utazása Velencébe, az utazásra alkalmatlan tákolmányokon, és az *Éj monológja* helyett Tennyson szavaló Tamás izgalmas módon írónak rá Vörösmarty drámai költeményére.¹²

Térjünk vissza a Bentley-képlethez. Mi történik – hogy Bécsy Tamást idézzem – „színházontológiai” értelemben?¹³ Például a Csabi bácsi nevű báb (A1) és a színpadon élő szereplőként is jelen lévő animátora/megszólaltatója, Teszárék Csaba (A2) közösen alakítják a szövegben szintén Csaba bácsi névvel megjelölt, a dialógusokban (A2) által megszólaltatott (B) szerepet. Ugyanakkor a szöveg helyenként Csabi, Tibi, Mara, Marcella névvel jelölt – Anna csak akkor, ha fizikailag létezik ki nyomtatva, vagy egy PC merevlemezén olyan szöveg, amelyben már ez a neve a szereplőnek – szerepeket is említ, például az első rész végén: és valóban, itt a színészi játék eltávolodik a bábbal való együttes játéktól, vagyis a drámaszöveg szerint inkább (B1), azaz „Csabi bácsi” és (B2), azaz „Csabi” szerepekről kellene beszélnünk. A sémából azonban ezek az áttekinthetőnek tűnő A–B-viszonyok is folyton kilépnek. Ez a kiléptetés történik a *songok* bonyolult jeleneteiben, amikor a szereplők leteszik a bábokat¹⁴ és énekelnek. Szigorúan véve, fizikailag (A2) énekel, de kontextuálisan az (A1) bábra és (B) szerepre is érthetők a dalok által megjelenített szituációk:

Tibi kinéz, Marcella néni folyamatosan beszél, de fokozatosan elhalkul. Végül már csak némán gesztikulál. Tibi kilép a bábja mögül, a lemezjátszóhoz megy, bekapcsolja a saját dalát.

TIBI: Régi kedves jó barátok
Kávéházi társaságok
Hosszú lábú barna lányok
Hol talállok újra rátok
Hogyha szólnak el se táncolt régi valcerek

Ilyen „kiléptetés”, amikor Marcella (Anna) nénit lehurrogja Marcella (Anna), vagyis a szövegben egyenesen a bábszerep (B1) és a színész-szereplő (B2) között alakul ki dialógus, az előadásban pedig fel is borulnak az alakítók és a megszemélyesítettek közötti axiomatikus viszonyok:

TIBI BÁCISI: De később elvált tőle.
MARCELLA NÉNI: *(egyre részegebb)* Akkor már mindegy volt.
MARCELLA: *(a báb fölött)* Én megmondtam neki, ha én egyszer férjhez megyek, tőlem akár meg is gebedhet, mer engem többet nem lát. Hát a lófasznak is van ám vége. *(visszavált a bábra)*

A „fölött” és a „visszavált” színpadi gesztusai közötti performatív és beszédaktus lényegében felfüggeszti az összes lehetséges (A–B)-viszonyt az adott szituációban. Nem eldönthető az adott helyzetben, hogy ez a kiszólás a megszemélyesített

szerep közbeszúrása, vagy a valós bábszínész saját kommentárja volt. Persze tudjuk, amint valaki a színpadon van: alakít valakit és nem önmaga, de a darab retorikai játéka szerint (amit a néző csak az előadás paratextusaiból, a műsorfüzetből, a plakátból, a színház honlapjáról következtethet ki) bizonytalanok, illetve jelenetről jelenetre folyton átalakulnak a színész és az általa alakított szerep(ek) határai.

Voltaképpen tehát a *mozgás* alapján is követhető, hogy (A₂) mikor játssza (B₁)-et, és mikor (B₂)-t. „*Tibi feltesz egy lemezt.*” Ez egyértelműen: (B₂) Később: *Nagy nehezen, iszonyú abszurd mozgássorok és tevékenységek folyamányaként végül sikerül felülnie* [Tibi bácsinak! – HZ], *átvarázsolni magát a tolószékbe, melyet TIBI helyez be a térbe, elgördülni a telefonig.* / *Ez egy viszonylag hosszú, több lépcsős etűd* [sic! – HZ] *egy viszonylag egyszerű probléma (a telefon felvétele) megoldására.*” – írja ez egyik szerzői utasítás. A bábszínész (A₂) és a báb (A₁) mozgathatóságának virtuóz technikája képes elhíttetni azt, hogy (B₁) nehezen mozog. A virtuóz bábmozgatást – (A₂) és (B₂) kooperációja – voltaképpen segíti, hogy a báboknak olyan merev ízületei, olyan párnázott idomai vannak – lásd Marcella/Anna néni –, hogy bizonyos mozgásokat egyenesen képtelenség megcsinálni velük. Azaz tulajdonképpen a mozgatás korlátai ugyanúgy az *öregség* megjelenítését segítik, mint ahogy a dialógus teszi.

Aztán ott vannak még azok a jelenetek, amikor – ha hangban nem is, de – az egyik színész egy időre átveszi a másik színész bábját. Vagyis báb és mozgatója össze is tartoznak, és mégsem. Mindvégig figyelnie kell a nézőnek az ebben a megszemélyesítésben rejlő kettősségre (sőt hármasságra), a báb mozgása és mozgatása közötti különbségre.

Ez a szöveg dialógusaiba, neveibe kódolt retorika és az összetett színpadi jelenlét nemcsak a megszemélyesítés alakzatait érinti, hanem egy összetettebb jelentést is hordoz. A színpadra lépő színészek ugyanis – *mert* a bábok felismerhetően a színészek háromdimenziós karikatúrái, a bábszínészek vonásai felismerhetők a rendező, Hoffer Károly tervezte bábokon – *saját* ironikus öregkori énjüket is „eljátsszák”.¹⁵ Mondjuk inkább így: a színészek saját elképzelt öregkorukon ironizálnak, viccelődnek. Vagy még inkább: azt játsszák, hogy mi lenne, ha most, ebben a pillanatban lennének öregek. A darab a fiataloknak szól az öregekről – olvassuk *Az időnk rövid története* alcímében –, ugyanakkor az öregeknek is, az öregekről és a fiatalokról. A báb az öregség átélésére készíti a fiatal bábszínészt: a bábszínész pedig előregedett, nehezen mozgó testeket játszik, az öregség retorikája által összerakott mondatokat mond, ilyesmiket: „kérem, az egy Dior”, „én kérek elnézést” stb.

Vagyis a nézőnek nem csak azt a moziklisék által is sugallt közhelyet kell észrevennie, hogy az öregség és a fiatalság relatív dolog. Persze ez is fontos, és okozhat örömet a néző számára, akár öreg (az előadásokat bizony nézik nyugdíjascsoportok is, szervezeten), akár tizenéves. De mi a közös az öregekben és a fiatalokban? A retorikai–dramaturgiai, bábesztétikai alakzatok, a mozgás, az összetett énkölcsönzések mit visznek színre valójában?

Ami *Az időnk rövid történetében* lejátszódik, az lényegében a Janne Teller adaptáció bábesztétikai intenciójának a fordítottja (vagy inkább kibővítése): „[a *Semmi* című] regényben egy felnőt tekint vissza gyerekkorának arra a szakaszára,

amikor valami végleg megváltozott. Hoffer Károly rendezővel leginkább ez a változás foglalkoztatott bennünket: meddig tart a gyerek és hol kezdődik a felnőtt? Hogyan lehet színházi eszközökkel megragadni kamaszok azon alapélményét, hogy már nem gyerekek, de még nem felnőttek?” – írja Gimesi Dóra.¹⁶ Az *Időnk* azokat a határátlépéseket (színházi metalepsziseket?) viszi színre, amelyben az *élőt* – a mozgatói és beszélgetőinek segítségével – *utánzó* báb és a *halott*, letett, az előadás végén magára hagyott báb színpadi jelenléte között van. Azt, hogy a színészek beszédében és a bábok mozgásának behatároltságában mennyire van már jólőre jelen a halál jelszerűsége, és hogy ez a szerep- és animátorváltásokkal, „kilépésekkel” teli játék mikor jeleníti meg a színpadi beszéd és mozgás hiányaként színre vitt halált: hol látja meg a néző a halál jeleit, és mikor következik be valójában. A néző minden jelenetben a szociális, testi, érzelmi-pszichológiai cselekvőképesség korlátozottságát (vagy erőszakos korlátozását, a szerepekbe kényszerítést) látja, a performativitás – értsd: az alkotóképesség – folyamatos csökkenését; és észleli a nyelv még-nem- és már-nem-birtoklásának ironikus és elégius tudomásulvételét.

Hogy az idő, az öregség, az emlékezet nem lineáris: ezt a Bentley-féle A-B-C-szerepek bábszínház-esztétikai elmozdítása, a „kiléptetések” váratlansága a maga fizikai közvetlenségében is színre viszi. A szereplők Tamáshoz való viszonya nem mesélhető el lineáris történetként, de az elmúlt és az elszalasztott időnek bármelyik pillanata „átélhető” lesz: a bábszínész öregember-bábokat mozgat, vagyis saját öregkori énjét játssza, de a színpadon jelenlévő, látszó, mozgó, beszélő, éneklő (kettős) élszereplőként az öregember/öregasszony-bábok fiatalkori énjét is. Azt, ami Tennyson *Ulysses*-ében is hallható, a Szabó Lőrinc fordítását mondó Fodor Tamás hangján: „Része lettem mindannak, ami ért; / de minden tapasztalás látkörén túl / ott tündöklök a be nem járt világ / s szegélye úgy fut, ahogy üldözöm.”

JEGYZETEK

A tanulmány a Magyar Gyerekkönyv Fórum (HUBBY) 2018. január 26-án, a Petőfi Irodalmi Múzeumban megrendezett, „*S a szó a szó a szó is / Más oldalára fordul*” – *Kortárs gyerekirodalom a mai magyar iskolában* című konferenciáján elhangzott előadás átdolgozása. Az előadás végkövetkeztetése az volt – a gondolatmenetnek ez a része kikerült a végleges változathoz –, hogy az irodalomtanításnak fel kellene hagynia azzal a gyakorlattal, hogy drámaszövegeket „kötelező”, házi olvasmányként ír elő anélkül, hogy a tizenéves olvasók az olvasott szöveg bármilyen színrevitelét ismernék. A drámaolvasás az egyik legösszetettebb és kifejezetten absztrakt gondolkodást igénylő befogadói tevékenység: a drámaszövegek olvastatása helyett a rendszeres színházlátogatásnak és diákszínjátszás fejlesztésének kellene – *kötelezően!* – bekerülnie a pedagógiai gyakorlatba.

1. „A »posztdramatikus« melléknév olyan színházat jelöl, amely készletét érez arra, hogy a drámán túl működjön: egy, dráma paradigmájának színházi érvényessége »utáni« korban. De nem az absztrakt tagadása, a drámahagyományról történő pusztán elfordulásra gondolunk. A dráma »után« azt jelenti, hogy a dráma a »normális« színház – bármennyire meggyengített is és kifulladt – struktúrájaként tovább él: a nézők jelentős részének elvárásaként, számos ábrázolási mód alapjaként, a drama-turgiája [sic!] kvázi automatikusan működő normájaként.” Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, Bp., Balassi, 2009, 23.

2. Vö. Kérchy Vera, *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kibívásai*, Szeged, JATE-Press, 2014, 15–21. Retorika és performativitás nehezen feloldható színházesztétikai konfliktusának gyerekszínházi kísérleteiről ld. Hermann Zoltán, *Drámai mesék 1-4. Retorika és*

performativitás = „...kézifékes fordulást is tud” – *Tanulmányok a legújabb magyar gyerekirodalomról*, Balatonfüred, Tempevölgy, 2018, 107–116.

3. Persze, érdekes – középiskolai, vagy egyre inkább egyetemi – irodalomtanári feladat lehet az érdeklődést mutató diákokat ráébreszteni a leírt drámai szöveg és az előadásban elhangzó szövegek folyton változó viszonyára. Ebben a bonyolult kérdésben a színházak színházpedagógiai programjai is komoly segítséget jelentenek. Kétszáz évvel ezelőtt a sűgő volt egy magyar színtársulat legfontosabb tagja – és ezt a gázsija is tükrözte –, ma alighanem a drámapedagógus.

4. Eric Bentley, *A dráma élete*, ford. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 2005, 123.

5. Ennek a témának a legutóbbi „bábszínházi” feldolgozásai közé tartozik, David Walliams ifjúsági regényének a szintén a Budapest Bábszínházban játszott adaptációja, a *Genszter nagyi*, vagy a Stúdió K-ban játszott, Szilágyi Bálint által rendezett Daniel Kehlmann-előadás, a *Rosalie elmegy meghalni*.

6. Ez utóbbinak olyan változata is van, amikor az élő szereplő, báb is jelen van a színen, és a színpadi jelenlétéről közvetített videóképp is: például 2011-ben, az Alföldi Róbert rendezte *Az ember tragédiája* londoni színeben a színészek playmobil figurákkal bábozták el egy terepasztalon saját szerepüket, és ezt a bábjátékot vetítették élőben a háttérben levő vetítővászonra.

7. Egy hipotetikus leegyszerűsített modellben a (B) szerepet lényegében a drámában/szövegekönnyvben szereplő név és a hozzá tartozó szövegrészekként kellene értenünk.

8. A felsorolt előadások mindegyikének Gimesi Dóra volt a dramaturgja.

9. „A színház és újmédia viszonyának vizsgálatakor nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a különféle digitális alkalmazásokon és internetes közösségi felületeken (újra)szocializálódó generációk számára a digitális technológiák számíthatnak olyan, minden mást magukba integráló médiumoknak, amelyek a színházi előadásokat minduntalan újraakasztják. [...] A színházivá alakítás folyamata során a médiumok fizikai hordozóinak tekintetében nem történik változás, a színház tehát úgy képes a médiumok gyűjtőhelyévé válni, hogy közben visszatükrözi mediális sajátosságait.” Deres Kornélia, *Képkalapács. Színház, technológia, intermedialitás*, Bp., JAK+PRAE.HU, 2016, 37.

10. Nem tartozik a tárgyhoz, de megemlítem, hogy ebből a szempontból bizony a szintén a tizenévesek által körülrajongott műfaj, a musical mennyire reménytelenül tradicionális, mennyire a színház kultikus és nem esztétikai funkcióit működtető, *A megszemélyesítő B-t* típusú műfaj.

11. Az előadásról: Hermann Zoltán, *Vörösmarty tér*, Színház, 2012. december, <http://szinhaz.net/2012/12/31/hermann-zoltan-vorosmarty-ter/>

12. Még a *Csongor és Tünde* értelmezését is segítheti, ha a középiskolásokat az irodalomtanár elviszi az *Időnkre*.

13. A Bentley-axióma Bécsynél így hangzik: „A színháték akkor tárgyiasul mint színháték, ha néző van, s az ember akkor tárgyiasul nézőként, ha színháték van. Először az tárgyiasul, hogy a Befogadó nem valóságot lát, hanem olyan embereket – s ez a tárgyiasulás másik oldala –, akik valaki másvalakiket, másvalakik cselekvéseit idézik fel. A tárgyiasulás nem egyszerű »fizikai« kapcsolat, hanem tartalmak és jelentések objektivációja. Ez pedig nem lehetséges másként, csak ha az adott korszak tartalmi és jelentései objektiválódnak, azaz, ha a tárgyiasulás a kor tartalmi alapján valósul meg.” Bécsy Tamás, *A dráma lételméletéről. Művészetontológiai megközelítés*, Bp., Akadémiai, 1984, 240. Az *Időnkben* sem egyszerű, »fizikai« kapcsolat a mozgatók és a mozgatottak viszonya.

14. „Az élő színházzal szemben, ahol a halál mindig csupán valaminek a felmutatása, eljátszása marad, a mozgatójától megfosztott báb ténylegesen képes meghalni – de ha mozgatója újra felveszi, vagy más bábbal helyettesíti – újjászülni is.” – írja Gimesi Dóra a *Semmi*-adaptációja koncepciójáról: Gimesi Dóra, *Az ártatlanság elvesztése. Janne Teller Semmi című ifjúsági regényének bábszínházi adaptációja = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Mészáros Márton, Szekeres Nikolett, Bp., FISZ, 2017, 367–384. Különösen: 373., 383–384. (Minerva-könyvek 8.)

15. A karikatúra-jelleg emlékeztet az 1967-es Beatles-dalhoz, a *When I'm Sixty-four*-hoz készült, általában egy bűnügyi technikus által rajzolt grafikára, amely hatvannégy éves korukban ábrázolja a „fütököt”. Paul meglehetősen hasonlít a képen mostani önmagára.

16. Gimesi, 2017, 373.