

BONCZIDAI DEZSŐ

# A VÁSÁRI KESZTYŰS BÁBJÁTÉK HALÁLKÉPE ÉS MITOLÓGIAI FIGURÁINAK ESZTÉTIKÁJA



**A karakter a deheroizált embert képviseli, aki esendősége ellenére képes megívni az ember sorsdöntő küzdelmeit, és a leghétköznapibb eszközökkel igazságot oszthat.**

A vásári bábosok paravánján groteszk mosollyal az arcukon a kesztyűs vásári bábfigurák kigúnyolják, nevetségessé teszik, ütlegelik, csépelik, elnászpángolják, agyonütik, felakasztják ellenfelüket. Az állandó típuskarakterek között tartjuk számon az ördögöket, a krokodilt, a halált, a rendőrt. Hőseink felülkerekednek a hatalom képviselőin és a mitológiai figurákon is, ezáltal szembesítenek bennünket a tudattalanból előtörő, elfojtott félelmeinkkel. Tehetnek sértő megjegyzéseket, használhatnak obszcén kifejezéseket, lehetnek nagyszájúak, nagyképzűek, kicsit lusták. Átléphetik a társadalom erkölcsi normáit, dacolhatnak a büntetés veszélyével a bűnhődés terhe nélkül. A paraván síkján a legegyszerűbb eszközzel legyőzik a legyőzhetetlen minőséget képviselő mitológiai figurákat, túlhaladják a mozgató, a halandó ember korlátait.

A vásári kesztyűs bábjáték dramaturgiájának legjellemzőbb mozzanatait magyarázó szemléletmód a halálattitűd és a mitológiai lények elemzésében konkretizálódik. Továbbá szorosan hozzátartozik a nők alulrepresentantárságának, a családmódelnek és a verekedés szervező elvének kérdése. A tanulmányban felvázolom a nyugati halálattitűd fejlődésének lényegesebb stációit, és azt vizsgálom, hogy a halálkép miképpen absztrahálódott a Korngut-Kemény család vásári kesztyűs játékaiban, illetve hogyan manifestálódott a bábfigurák szintjén.<sup>1</sup>

■ Kunt Ernő a halálképet egy adott kultúra világképének szerves részeként határozta meg, amely magában foglalja azokat a vélekedéseket, elképzeléseket, melyet az adott társadalom az idők során kialakított a halálról, a halottakról, a holtak viszonyáról. A halálkép szimbólumokból épül föl, normatív jellegű, és a társadalom tagjai számára cselekvési mintákat biztosít. Ezért minden társadalmat jellemez az, hogy a tagjaiban milyen mértékben és fokon tartja ébren a halál tudatát, hogyan alakítja a halálhoz való viszonyukat. Következésképpen a társadalom feladata, hogy a halálról, a halottakról, az elmúlásról felhalmozott ismereteket megőrizze, rendszerbe foglalja, és nemzedékről nemzedékre továbbadja.<sup>2</sup> Ezzel cselekvési mintákat biztosít a társadalom tagjai számára krízishelyzetek esetére. A halálkép egy társadalmi termék, amit az élők közössége folyamatosan újraalkot, hogy a halált „az emberi tudat számára hozzáférhető, felfogható jelentéssel lássa el [...] mert megalkotása révén a halál empirikus tabuja részben feloldhatóvá: jelentéstelivé válik.”<sup>3</sup>

Philippe Ariès francia történész a kora középkortól az újkorig vizsgálta az európai társadalom halálhoz való viszonyulását. A halállal szembeni attitűd és az ehhez kapcsolódó szokásrendszer elemzése alapján négy különböző halálviszonyt különített el. Ariès a kora középkortól a középkor végéig tartó időszakot a *megszelídített halál* korszakának nevezte, mert a halált az élet természetes részeként szemlélték. A halálhoz való viszonyt a homogenitás jellemezte: egyszerre volt meghitt, közömbös, közeli és jelentéktelen. A haldokló a betegágyán fekve várta a halált, a halál nyilvános és szervezett aktust jelentett, amelynek helyszíne jellemzően a haldokló szobája volt.<sup>4</sup>

Mújdricza Ferenc elutasítja a megszelídített halál tézisének kiterjesztését, a kora középkorra kivetítve korlátozottan tekintti érvényesnek. Kétségbe vonja a feltételezett „aranykor” létezését, mert a halálhoz való attitűd korántsem volt általános, és a halált sem tekintették a hétköznapi élet integrált részeként megtapasztalt jelenségnek. A kora középkor „megszelídített” vagy „szelídebb” halálképét azzal magyarázza, hogy a kereszténység a közösség és az egyén számára egyszerre és egyaránt megnyugvást kínált. A szociológus nemcsak a végletes szorongás megnyilvánulásaként értelmezi a halállal való foglalkozás és a helyes életvégre való felkészülés igényét, hanem „a halál rettenetét kezelni törekvő kultúra” jeleként is.<sup>5</sup>

Norbert Elias bírálataival szintén kiegészíti Ariès tézisé, hangsúlyozva, hogy a megszelídített halál időintervallumában az életkörülmények annyira kiszámíthatatlanok voltak, hogy az elmúlás bármikor bekövetkezhetett. A halál aktusa szenvedésekkel, kínokkal járt, mert az embereknek társadalmi és egyéni szinten kevesebb eszköz állt rendelkezésére a szenvedések enyhítésére.<sup>6</sup>

Ariès a kora középkor halállal szembeni attitűdjében finom változásokat, módosulásokat feltételezett, aminek hatásaként a halálnak individuális és drámai értelmet nyújtottak. Ezt a viszonyulást, amely a középkortól a 18. századik tartó időintervallumot ölelte fel, *önmagunk halálának* nevezte. A halál individuális jellege felerősödik, az utolsó ítélet áthelyeződik az egyéni élet végére, a halál pillanatára. A 13. században az apokaliptikus inspiráció témáját felváltotta az ítélet gondolata. Elemzésében külön figyelmet szentelt az *ars moriendi* fametszeteknek és a holttest beemelésének a művészetekbe, valamint az irodalomba. Az *ars moriendi* fametszetekben új ábrázolási mód jelent meg, amely szoros kap-

csolatban állt az előző korszak halállal szembeni attitűdjével. A meghalás helyszíne a haldokló ágya maradt, a hangsúly viszont áttevődött az individuális élet egyedi megítélésére.<sup>7</sup>

Az *ars moriendi*vel párhuzamosan jelent meg a „*transi*”, vagyis a hulla beemelése a művészetekbe és az irodalomba. A holttest ábrázolása a 14. századtól a 16. századig kevésbé volt elterjedt a művészi alkotásokban. Jellemzően a haláltánc-reprezentációkban fordultak elő, majd a 15. és 16. század költészetének tradicionális témájává vált a fizikai haláltól és a felbomlástól való iszonyodás. A felbomlást az ember kudarcának a jeleként értelmezték, ami a haláltémák mély értelmét képezte.<sup>8</sup>

Az Ariès által is tárgyalt utolsóítélet-reprezentációk Horányi Ildikó szerint a 14. századtól lesznek gyakoribbak, és ezekben már megjelenik a halál ábrázolása mint az apokalipszis negyedik lovasa, viszont még élő ember alakjában reprezentálják. A korai utolsó ítélet művekben a téma allegorikus megjelenítése a jellemző, a középkor vége felé az individuum előtérbe kerül, a végső ítélet időpontját az ember halálának pillanatára helyezik. A halott ábrázolása, a halotti maszk megjelenése a 13. században már általános gyakorlat volt, azonban a célja és a funkciója eltért a 14. század végén tapasztalt, temetői realizmusnak nevezett szemlélettől. A halotti maszkok segítségével az élő ábrázolták valóság-hűen, a halotti test az élő bemutatásának *memento mori* jellegű eszköze volt. A temetői realizmus megszületése maga után vonta az oszlófélben lévő holttest prezentálását, amely a halálábrázolás konkrét manifesztációjának egyik sarkalatos pontjává vált: „A hulla – mint a brutális vég empirikus, kézzelfogható jele – a halál egyik megjelenési formájává léphet elő, amely nagyfokú emocionális lehetőséget is rejt magában. A temetői realizmus egyik fontos momentuma, az oszlófélben lévő hulla bemutatása így válhat a halálábrázolás konkrét megjelenésének egyik kiindulópontjává.”<sup>9</sup>

Mújdricza elismeri, hogy az egyén saját halála tükrében felerősödött az individualitás. Azonban ezt az individualitást tragikus individualitásként értelmezi, amelyet a szorongás atmoszférája jellemzett. Az egyház a megfélemlítésre alapozott térítő munkája során a testi halálra és az enyészetre helyezte a hangsúlyt. Továbbá ettől elválaszthatatlan a nagy járványok pusztító hatása, habár Ariès a tézisében nem fektetett hangsúlyt ennek részletes vizsgálatára.<sup>10</sup> A nagy járványok következtében egyes szociológusok vélekedése szerint Európa népességének egyharmada elpusztult. Ilyen súlyos járványt váltott ki a pestis, a kolera, a fekete himlő. Az emberiségnek lassan sikerült visszaszorítani az epidémiákat, a várható élettartam lassú növekedése a 18. században indult meg.<sup>11</sup>

Horányi az epidémiák történetében az 1348-as pestisjárvány időpontját fordulópontként jelölte meg, hiszen ennek a járványnak az elterjedése és pusztító ereje jóval nagyobb, sokkalóbb hatású volt. A pestis, majd a későbbi évszázadokban a kolera nemre, korra, társadalmi hierarchiára és földrajzi lokalizációra való tekintet nélkül mindenkit letarolt. Az időszakonként előtörő járványok korában a halál az emberi élet részét képezte, és gyakran kísérték szélsőséges magatartásformák, mint például az összeroppanás a gyász súlyától vagy az apátia a halálesetekkel szemben.<sup>12</sup> A pestis mellett a lepra is hatást gyakorolt a halál képi ábrázolására, mert a betegség a bőrt támadta meg: „az ember szinte »élőhalottá« válik. Már halála pillanatában is a rothadó test látványát kelti, így nemcsak a sírban oszlásnak indult test szolgálhat mintául a művészeknek.”<sup>13</sup>

A középkori halál perszonális ábrázolásának kiemelkedő alkotásai a halál diadala képtípusok és ifj. Hans Holbein fametszetei. A halál diadala képtípus Itáliában alakult ki, az első jelentős ábrázolások 1348 után jelentek meg. Ezekben a képtípusokban még démonok, szellemek alakjában vagy démoni nőalakként, szárnyas fúriaként ábrázolják a halált. Később, a 14. századtól a halál egyik attribútuma a kasza, illetve az apokalipsziszből inspirálódva a halállovagként, -lovasként való ábrázolása jellegzetes vonása lesz a képtípusnak. A halálikonográfiai másik típusa a haláltánc-ábrázolás, amely északon terjedt el.<sup>14</sup> Johan Huizinga sarkalatos megfogalmazásában a késő középkorban állandó jelleggel visszhangzott a *memento mori* komor hangja, ami összefonódott az egyenlőség gondolatával: nem az életben való egyenlőséget képviselte, hanem azt, hogy a halálban mindenki egyenlő. A társadalmi egyenlőtlenségek kiegyenlítődének demokratikus szemlélete a haláltáncokban fontos befolyásoló tényezőt tölt be, és a középkori halálikonográfiai egyik típusát képviseli.<sup>15</sup>

A haláltánc a vásári bábjáték legmisztikusabb műfaja, a bábszínpadai reprezentációról szórványos adatokkal rendelkezünk. A kutatások jelenlegi álláspontja szerint rekonstruálhatatlanok; nem tudjuk, hogy ezek a látványosságok kizárólag a vizualitásra épültek, vagy használtak textust is az előadás során. Nyílt és megválaszolatlan kérdés, hogy ha használtak szöveget az előadáshoz, abban megjelent-e a halál előtti egyenlőség szemlélete, felsorakoztatták-e a társadalmi típusok hierarchikus katalógusát, vagy használták-e a „vado mori” formulát. A bábok szintjén viszont egyértelmű, hogy erős vizuális jelekre támaszkodtak, a csontváz a halál megszemélyesítője lett.<sup>16</sup> A 19. századi magyar sajtóanyagokban – Ágai Adolfnak köszönhetően – találunk egy rövid leírást a haláltáncról.<sup>17</sup> A Thomas Holden bábszínházában játszott, marionettmetamorfózis<sup>18</sup> bábval előadott etűdben jelent meg.<sup>19</sup> Később a Hincz<sup>20</sup> és a Korngut-Kemény<sup>21</sup> bábosdinasztia műsorában is felbukkant.

Ariès a harmadik korszakot a 18. századra datálta, mert a nyugati társadalmakban az ember új értelemmel ruházta fel a halált. Ennek rejtett jelei azonban már évszázadokkal korábban megjelentek, a halál témájának erotikus ábrázolásában, a halál és a szerelem motívumának összekapcsolásában, később a téma erotikus jellege szublimálódott. A hangsúly viszont áttevődött a szeretett személy elvesztésének elviselhetetlen fájdalmára, ezáltal felerősödtek a szélsőséges gyászreakciók és az emlékezés helyszínei. Az egyént a saját halála azonban kevésbé érdekelte, ezért erre a korszakra a *más halálának* a szemlélete jellemző. A történész a szélsőséges gyászreakciók mély tartalmi kivetülését abban határozta meg, hogy az emberek számára már nem az én halála válik félelmetessé, hanem a más halála és ennek elviselése. Ez kulminálódik a sírok és a temetők kultuszában; a temetők a városon kívül kaptak helyet, ezzel jelképesen elválasztották az élőket a holtaktól. Az emberek névre szóló sírban nyugszanak, elszaporodnak az sírfeliratok, a sírhely tulajdonná válik, amely az emlékezés színtere lesz.<sup>22</sup>

Mújdricza árnyalja az Ariès által felvázolt halálszemléletet, a haláltól való rettegést nem tekinti rejtett folyamatnak. Beemelve a három csapás – járványok, háborúk, éhínség – által okozott halandóság, halálfélelem és traumatikus szorongás következményeit, elismeri, hogy a *mások halálának* szemlélete a 18. századra vált univerzálissá, viszont ennek a megjelenését már évszázadokkal korábban tekinti. A homogén halálattitűd meglétét egyaránt kétségbe vonja, a szét- és okát tágabb keretek közé helyezi.<sup>23</sup>

Ariès a 20. század halálszemléletében egy radikális, példátlan jelenséget figyelt meg. A halál szégyenletessé és tabuvá vált, társadalmi és egyéni szinten háttérbe szorították, ezt a *tiltott halál* korszakának nevezte. A halál drámai aktuását felváltotta a sok kis csendes halál jelensége, a gyász időszaka megváltozott: „többé nem szükséges időszak, amit a társadalom tisztelt, hanem morbid állapot, amit kezelni kell, meg kell rövidíteni, és meg kell szüntetni”.<sup>24</sup>

A gyászreakció személyes és eltitkolandó üggyé vált, a fájdalom és a veszteségélmény megélése már elveszítette nyilvános jellegét. Gyakorlatilag elfogadjuk a halált, de lelkünk mélyén nem érezzük magunkat halandónak. Ebben a kontextusban a halálhoz kapcsolódó szorongás és félelem exponenciálisan megerősödött. Békés Vera nyomatékosítja, hogy az emberi szorongás számára ideális teret a halál mint a legfőbb ismeretlen: „minden tárgy nélküli szorongásunk kivetítetű rá, ebben az értelemben túltesz bármely homályos, távoli történést, amelyhez félelmeink kötődhetnének”.<sup>25</sup>

A hatvanas évek végén ellenreakcióként kialakult egy új interdiszciplináris megközelítésmód, amely beemelte a tudományos diskurzusba a halált, a haldoklást és a gyászt. A növekvő tudományos érdeklődés szemléletváltást eredményezett, és megjelent a halálhoz kapcsolódó tabuk ledöntésének igénye.<sup>26</sup>

## A Korngut–Kemény–dinasztia Vitéz László játékának halálképe

■ Az állandóság, a hagyományokhoz való ragaszkodás a vásári kesztyűs báb külső megformálásánál domináns szempont, mert elősegíti, hogy a nézők számára könnyen dekódolható legyen a figura. A vásárok vegyes publikuma, ha meglátja és meghallja a figurát – gondoljunk csak Pulcinella jellegzetes sípoló hangjára – a paravánon, identifikálja, szövegszinten már nem igényli a magyarázatot.

A Korngut–Kemény család játékaiban a halálfigurák külső attribútumaikban őrzik ezt a félelmetes, atavisztikus ősi formát. A bábnak eltűntek az individuális és perszonális jegyei, magukba sűrítik a középkor halálábrázolásainak sajátosságait. Adaptálva a kesztyűs bábtechnika jellegzetességeit, a csontvázszerű ábrázolás vált uralkodóvá. Dramaturgiai szinten azonban a karneváli, kifordított világképet tükrözik. Az előadásban a főhős triviálisan kezeli a lét kérdéseit, a Halált kigúnyolja, agyonüti, legyőzi. A halálattitűd nyugati-európai változásaival ellentétben a Korngut–Kemény–dinasztia az *Elátkozott malom* című előadásban generációkon belül egy egységes viszonyulást képvisel a halállal szemben. A küzdelmükben a testi mérkőzés dominál, a Halál a leghétköznapibb eszközzel legyőzhető. A család Vitéz Lászlója képes meghaladni az embert, a paraván síkján a legegyszerűbb eszközzel agyonüti az életben legyőzhetetlen minőséget képviselő entitást.

Az *Elátkozott malom*ban a drámai szituáció az evilági és a transzcendens világ konfliktusára épül, a cselekmény egy helyszínen és egy szűk időintervallumban játszódik, a darab megőrizte az archaikus réteget. Az előadás a molnár megjelenésével kezdődik, aki előrevetíti a szellemekkel való küzdelmet. Vitéz László felbukkanása magába sűríti a vásári kesztyűs bábhősök közös jellemvonását. Vitéz László cselekvésének mozgatórugóját az alapvető szükségletek – enni, inni és aludni – kielégítése motiválja, hasonlóan más népek kesztyűs vásári bábhőseihez.<sup>27</sup>

Enno Podehl *Az időszerűtlen bolond* című tanulmányában a bábszínház Vidám Figurájának időhöz való viszonyát mélyebb társadalmi kontextusba ágyaz-

ta. A felvilágosodás hatására bekövetkezett változások szempontjából világitotta meg a Vidám Figurával szembeni „újszerű” szemrehányásokat. A cenzúraforrásokra és vádiratokra alapozva kategorizálta a Vidám Figura elleni érveket. Az érvek első kategóriája szerint a Vidám Figura a testi szükségleteket és élvezeteket hajszolja, illetve átlépi a morális határokat.<sup>28</sup>

A molnár felfogadja Vitéz Lászlót, hogy kiűzze a szellemeket a malomból. A munka elvégzése előtt éhes lesz, az evés után lefekszik aludni. Az álmon keresztül jut el a főhős az ismeretlen, kaotikus lenti világ szférájába, ekkor jelenik meg az első Halál. Amikor megjelenik a Halál, Vitéz László nagyot sikítva a csárdába menekül. A Halál ezt szükséztávan azzal summázza, hogy „elszaladt a gyáva”. Veres András szerint a félelem momentuma lényeges része a jelenetnek, ezáltal a néző és a főhős közösen átlépi a metafizikai szféra határát, és közösen lesznek úrrá a haláltól való félelmeiken.<sup>29</sup>

A Halál eltűnik, a főhős kijön a csárdából, az *Elásott kincs*hez hasonlóan a történetek Vitéz László olvasatában más megközelítést kapnak. A Halál újra megjelenik, Vitéz László ismét visszazalad a csárdába. A csárdából kijövet önmagával folytat diskurzust: nyugtatja, bátorítja önmagát. Fokozatosan erőt merít, elkezdí kigúnyolni a Halált, szembeköpi, és ütni kezdi a bottal. A küzdelmük Vitéz László győzelmével zárul.

Az első halálfigura szóbeli megnyilvánulásai rövidek, és jellemzően fenyegető kijelentések vagy kérdőmondatok: „Elszalad a gyáva...A gyáva elszaladt...”, „Ugye félsz? Megállj csak megállj!...”, „Vigyázz csak, vigyázz”, „Mit tettél? – Mit tettél?...”, „Megállj csak megállj!...”, „Merre vagy?”<sup>30</sup> Vitéz László és a Halál közötti dialógusból hiányoznak a mélyebb réteget érintő diskurzus elemei. A Halál nem figyelmezteti a főhóst az élet végességére, nem szembesíti a halandósággal, viszont a második Halál első nyelvi megnyilvánulásával nyomatékosítja a metafizikai dimenzióját: „Ki mer énvelem viccelni? Hiszen én vagyok a halál!”<sup>31</sup> Vitéz László szójátékkal ezt ellenpontozza, a legnagyobb természetességgel kigúnyolja, ezzel elveszi a kijelentés életét: „Te vagy a legnagyobb számár!”<sup>32</sup> A Halál tovább fenyegetőzik, és előrevetíti, hogy a vele való küzdelem nehezebb lesz.

Vitéz László agyonüti a második Halált is. Ennek a figurának a nyelvi megnyilvánulásai kicsit árnyaltabbak. A főhőshöz címzett mondatai viszont tömörek és fenyegetőek: „Azt hiszed, mert a társamat agyonütötted, velem is végezhetesz?...”, „Micsoda Buli-buli?”, „Adok én neked Köcsög Mukit...”, „Micsoda?”, „Megállj csak, megállj! – Jaj lesz neked, ha megfoglak!...”, viszont beépül a báb öniróniájá is „Hahaha! Ez kemény koponya!... (és mutatja)”, „Hahaha! Nem lehet...”<sup>33</sup>

## A mitológiai figurák esztétikája

■ A bábok típusábrázoló tulajdonsága a különböző szerepkörök határozott külválasztását is elősegíti. A bábnak ezt a kardinális sajátosságát a vásári kesztyűs játékokban a bábosok jellemzően kamatoztatják. A Korngut-Kemény-dinasztia vásári kesztyűs bábait megfigyelve következtetésként megfogalmazhatjuk, hogy a megalkotásuk során ez az esztétikai alapelv érvényesült. Továbbá a hagyatékban fellelhető ördögfigurák esztétikai jegyeiben, a halállal ellentétben, nagyobb diverzitás figyelhető meg. Ez a diverzitás rezonál az ördögikonográfiákra jellemző heterogenitással.

Figyelembe véve az európai ikonográfiákkal való szoros kapcsolatot, Dömötör Tekla az ördögábrázolások sajátosságait vizsgálta a 18–19. század fordulójáig. A fordulópont határozott pozicionálása nem véletlen, mert ettől kezdve az ördögábrázolás sematikussá vált, és kialakultak a külső attribútumok nélkülözhetetlen jegyei. Az újkorig az ördögnek a keresztény egyházban nem volt egységes ikonográfiája. A perszonalizált gonosz a dualisztikus vallásokban nyert egyértelmű szerepet, a jó és a rossz princípium tudatos szembeállításának következtében. „A keresztény vallás azonban hamarosan képekkel és szobrokkal népesítette be saját vallását, és a démoni lények egész gyülekezete alakult ki, amelyben különböző fogalmak: a sátán, a hierarchikus rendet alkotó ördögök, a gonosz szellemek, démonok tarkabarka serege nyüzsög.”<sup>34</sup>

Az ördögök hierarchikus rendjének kézzelfoghatóvá tétele az ördögök, alördögök perszonalizációjában teljesedik ki. Számos osztályozási rendszer párhuzamos jelenléte használatos. Az egyik megközelítésben a hét fő gonoszt a hét halálos bűnnel társították. Eszerint Lucifert a göggel, Mammont a fősvényességgel, Asmodeust a bujálkodással, a Sátánt a gyűlölettel, Belzebubot a falánksággal, Leviátánt az irigységgel, Belfegort a tunyasággal.<sup>35</sup>

Lutz Röhrich úgy vélte, hogy az ördögben való hit igazi kora a késő középkor. Az ördög alakjának külső ismertetőjegyei szintén ekkor tapadtak a mitológiai lényekhez, a jellemző ábrázolásmód legkorábban a 12. században keletkezett és vált univerzálissá.<sup>36</sup> Ekkor még nem volt a népi hiedelemrendszer része, nem volt epikai motívum, később azonban az egyik leggyakoribb és legfontosabb szereplője lett a néphagyományoknak. Ebben a megközelítésben maga a kifejezés gyűjtőfogalmat takar, mert az ördög alakja és a hozzá kapcsolódó képzetek rendkívül sokrétűek, heterogének, és a népies ördögábrázolásban az emberi élet sokféle veszélyeztetettsége perszonalifikálódik, illetve konkretizálódik.<sup>37</sup>

Dömötör azt a konzekvenciát fogalmazta meg, hogy a középkorban az egységes ördögábrázolási séma még nem alakult ki. Az univerzális séma kialakulása után az ördögöt jellemző attribútumokkal ábrázolták: az ördög nagyjából emberi alak, aki két lábon jár, farkkal rendelkezik, a lábán paták és a fején szarv van. A magyarországi szörványos adatok alapján – zömmel a középkori legendáriumok, faliképek, illusztrált könyvek – három ördögábrázolási módot különített el. Az elsőt a Krisztus a pokol tornácában jelenet magyarországi változatai képezik, a második a misztériumjátékokig visszanyúló ördögszerű pokol-ábrázolásmód. A harmadik csoportba az igazi ördögrepresentációkat sorolta, ezek jellemzően embernagyságúak, de keverednek bennük az emberi és az állati vonások. A misztériumjátékok ördögalakjában felerősödő komikus vonások megjelenése az ördög-ábrázolásmód heterogenitását nyomatékosítja.<sup>38</sup>

Umberto Eco tágabb kontextusba vizsgálja a Sátán, az ördögök és a démonok megjelenését. Példákkal alátámasztva igazolta, hogy ezek a mitológiai lények már léteztek más kultúrákban, ezek között említi az egyiptomi Ammutot, a krokodilból, leopárdból és vízilóból összegyúrt halottfalót. Kutatásaival árnyalja az univerzális ördögikonográfiák kérdését, a sematikus ábrázolási mód elterjedésének ellentmondva, hangsúlyozva, hogy a 17. századtól kezdve megfigyelhetők a változások a Sátán alakjának a reprezentációiban. A keresztény ördögábrázolási hagyományától eltérően, ahol megfeledeztek arról, hogy a Sátán valaha angyal volt, s feltételezhetően szépnek kellett lennie, a 20. században az ördög világivá vált: „ekkor már sem nem rémítő, sem nem elbűvölő, hanem éppen kispolgári szürkeségében és jelentéktelenségében démoni”.<sup>39</sup>

A krokodil figurája a vásári kesztyűs bábjátékba is átkerült; feltételezhető, hogy erre a pokol torka ikonográfiai képtípusok hatást gyakoroltak. A pokol torka képtípus a nyugati középkori művészet jellegzetes eleme volt, „az évészmésztés mint a halál, a pusztulás” képzetéhez tapadt.<sup>40</sup> A pokol torka ikonográfiai elemei a különböző állatok, szörnyek ábrázolása: sárkányok, krokodilok, kígyók, oroszlánok, cethal stb. Az ikonográfiai ábrázolás mellett a motívum szerepelt a túlvilágról szóló látomásokban, a vízióirodalomban és a középkori misztériumdrámákban. A képtípus a nyugati középkori allegorikus művészetben teljesedett ki, magába sűrítve az archetipikus elemeket és az ókori mitológia gyökereit: „A menny és pokol végletes ellentétében az utóbbi kilátástalanságát, szélsőségesen negatív voltát érzékeltette a vizuális szimultán működésével: egyszerre jelenítve meg a kárhozottak kínjait, az elnyelő fenevad rettentő tépőfogait, ijesztő pofáját és a torkában égő tüzet, valamint az elemésztődés visszavonhatatlanságát.”<sup>41</sup>

A magyar nyelvű vásári kesztyűs játékokba a krokodil jelenlétére már a 20. század sajtóanyagaiban találunk utalást, később a két legjelentősebb dinasztia játégyakorlatában is felbukkan. A Hincz Károlytól származó *Emberevők* előadásban Vitéz László megeteti a krokodillal a néger figurák hulláját.<sup>42</sup> A Korngut-Kemény-dinasztia játégyakorlatában *A síró baba* jelenet végén Vitéz László megeteti a krokodillal a Banyát. Ez azért lényeges, mert a Vitéz László-történetekben az embert képviselő szereplőket a főhős jellemzően nem öli meg, csak megbünteti. Azonban a Banya, aki a gyereket közvetlenül bántotta, megérdemli a legnagyobb büntetést. Vitéz László gyakran provokálja a krokodilt, ám az mindig csak a sapkája végét kapja el.<sup>43</sup>

A krokodil más nemzetek kesztyűs vásári bábjátékában is szerepel. A Punch & Judy előadásban először egy sárkány jelent meg. Később, a 19. század második felében a sárkányt a krokodil váltotta fel, aki átvette azt a szerepkört, amit korábban az Ördög alakított. A Punch & Judy-előadások vége felé jelenik meg, George Speaight a kettőjük harcát izgalmas jelenetként értékeli, bár megjegyzi, hogy a végén mindig Punch kerül ki győztesen. Ehhez hozzájárul, hogy a kesztyűs báb formájában a krokodil vizuális és akusztikus jelekkel is fokozza a hatást. A krokodil mindegyik 20. századi reprezentáció részévé vált, a puristák úgy tekintenek rá, mint az álruhás Ördögre.<sup>44</sup>

A Korngut-Kemény család ördögfigurái követik a jellemző ördögábrázolási hagyományokat. Az előadásokban a misztériumjátékok egykori komikus ördögei butácska, egyszerű figurákká váltak. A komikum a Vitéz Lászlóval szembeni testi küzdelemben kulminálódik, ahol a főhős a végén mindig túljár az eszükön. A második Halál megölése után a főhős a fizetségét kéri. A Molinári bácsi elárulja, hogy sokkal súlyosabb a helyzet, mert az ördögök nem engedik megőrlni a gabonát. A gabona a természet körforgását fejezi ki, magában hordozza a termékenységét, az élet újrasarjadását, az élet és halál egybefonódását, a halál utáni újjászületést.<sup>45</sup> A gabona megőrlése, a malom megtisztítása a mitológiai lényektől a világrend visszaállítását jelenti. Ez képezi az előadás archaikus rétegét, ahogy Pályi János fogalmazott: „meg tudod-e őrlni, vagy nem tudod megőrlni [...] Azt, hogy kinek mi az élet, kik azok az ördögök, akik megakadályozzák, hogy kenyeret tudj sütni és életben tudj maradni, mindenkinek magának kell eldönteni.”<sup>46</sup>

A kevés írásos emlék és a szövegekönyvek hiánya miatt nem tudjuk visszakövetni, hogy ez – a Pulcinella-játékokhoz hasonlóan – annak a lenyomata-e, hogy



a sok rövid jelenet egyetlen darabbá állt össze. Az *Elátkozott malom* előadás epizodikus felépítése erre utal, mert dramaturgiailag logikátlan, hogy Vitéz László először megöli a leghatalmasabb ellenségét és utána az ördögöket. Ez a disszonancia Kovács Ildikó rendezésében feloldódik, aki Pályi János *Vitéz László*-előadásában megváltoztatta az ellenségek sorrendjét. A Molinári bácsi előre közli Vitéz Lászlóval, hogy az ördögökkel és a szellemekkel kell hogy megküzdjön, továbbá a mitológiai lények karaktere árnyaltabb.<sup>47</sup>

Érdekes megfigyelni, hogy a generáción belül a küzdelem a mitológiai lényekkel egyre hangsúlyosabbá vált. Kemény Henrik – az édesapja által jegyzett szöveggönyvtől eltérően – három ördögöt használt az előadásban. A mitológiai lényvel való küzdelem során Vitéz László megfogalmazza, hogy a harmadik ördög már ismeri a nevét, vagyis az identitása egyik fontos elemét. Tudatosítva, előrevetítve, hogy a vele való küzdelem nehezebb lesz, mint az első két ördöggel. A gabona megőrlésének nagyobb tétje van, mint Korngut Kemény Henrik játékában. Az ördögöknek a poklok királya parancsolta meg, hogy ne engedjék be a malomba. A harmadik ördögöt sajátos módon kérleli, majd megüti, a mitológiai lény viszont nem akarja beengedni a malomba. A szöveggönyvben Vitéz László a palacsintasütővel legyőzi az ördögöt, Kemény Henrik előadásában az ördög vasvillával jelenik meg. Vitéz László látszatalkut köt vele, és az ördög a főhőst a legnagyobb ellenségeként definiálja. A jelenet végén Vitéz László kiveszi az ördög kezéből a villát, és legyőzi, vagyis a főhős az ellenségét a saját fegyverével győzi le.

## Összegzés

■ A Korngut-Kemény-dinasztia Vitéz Lászlója nem követi a népmesékből ismert egytípusú, ideális főhős jellemábrázolását, a figura megalkotásánál a vásári tradíciókból építkezett. Az előadásokban nem találunk utalást a karakter előzménytörténetére, cselekvésének útjában álló belső akadályokra, mélyebb motívációira. A karakter a deheroizált embert képviseli, aki esendősége ellenére képes megvívni az ember sorsdöntő küzdelmeit, és a leghétköznapiabb eszközökkel igazságot oszthat. Ezáltal a Vitéz László-előadások saját világnézetet, privát filozófiát képviselnek. Megőrizve az archaikus réteget, megtartva az etikai evidenciákat, kerülve a didakszist, tiszteletben tartva a vásári kesztyűs bábjáték törvényszerűségeit és hatásmechanizmusát.

### ■ JEGYZETEK

1. A szakirodalomban több bábjátékos dinasztit tartanak számon, akik a 19. és a 20. században folytatták tevékenységüket. Jellemzően letelepedett és fokozatosan elmagyarosodott családokról beszélhetünk, a játéknyelv is megőrizte ezt a sajátosságot, viszont a tevékenységüket nem folytatták az ötvenes években bekövetkezett államosítás után. A Korngut-Kemény család Vitéz Lászlója Kemény Henrik állhatatos és kitaró munkájának köszönhetően áthagyományozódott a 21. századra, referenciapontként determinálja a kortárs Vitéz László-előadásokat.
2. Kunt Ernő: *Halál, kultúra, társadalom*. In: Kunt Ernő (szerk.): *Az antropológia keresése – válogatott tanulmányok*. L'Harmattan, Bp., 2003. 29-32.
3. Berta Péter: *Hatalom, halálkép, normativitás*. In: Berta Péter (szerk.): *Halál és kultúra*. Tanulmányok a társadalomtudományok köréből. I. Osiris Kiadó, Bp., 2001. 117–142. 119.
4. A szerző elméletét gyakran érték kritikák, támadások, ennek ellenére napjainkban is az egyik legrelevánsabb tézis. Philippe Ariès: *Gyermek, család, halál*. (Ford. Csákó Mihály – Szapor Judit) Gondolat Kiadó, Bp., 1987.
5. Mújdricza Ferenc: *Kortalan rettegés: a nyugati halálattitűdök ariès-i modelljének felülvizsgálata*. Kharón Thanatológiai Szemle 2020. 4. sz. 21–44. 27.

6. Norbert Elias: *A haldokló magányossága*. (Ford. Galvina Zsuzsa) Helikon Kiadó, Bp., 2000.
7. Philippe Ariès: i. m.
8. Uo.
9. Horányi Ildikó: *A halál személyes ábrázolása a középkor művészetében*. Valóság 1995. 12. sz. 31–47. 33.
10. Mújdricza Ferenc: i. m.
11. Andorka Rudolf: *Bevezetés a szociológiába*. Osiris Kiadó, Bp., 2006.
12. Horányi Ildikó: *A nagy járványok hatása a halotti rítusokra és a gyászreakciókra*. [https://kharon.hu/docu/1999-osz\\_horanyi-nagy.pdf](https://kharon.hu/docu/1999-osz_horanyi-nagy.pdf). Utolsó letöltés: 2021. 05. 03.
13. Horányi Ildikó: *A halál személyes ábrázolása a középkor művészetében*. 35.
14. Uo.
15. Johan Huizinga: *A középkor alkonya*. (Ford. Szerb Antal) Magyar Helikon, Bp., 1976.
16. Lásd Bonczidai Dezső: *A Vitéz László bábfigura keletkezéstörténete: Kasperl figurájának megjelenése és a külföldi vándormutatványosok recepciója*. Symbolon 2021. 22. sz. 141–157.
17. Porzó [Ágai Adolf]: *A sugárítón*. Vasárnapi Újság 1881. január 6. 58-60.
18. Az átváltozó, széteső bábok, trükkmarionettek vagy más néven a metamorfózisok a vásári bábjátékosok népszerű látványosságai voltak. Marionettet vagy síkbábót használtak, és a speciális felépítésüknek, valamint a bábmozgatásnak köszönhetően (megbillenés, ráborítás, a báb egy részének eltakarása) lehetővé tették a meglepetésszerű átváltozást, átalakulást. Eredetét a bábszínház barokk gyökereire vezetik vissza. A metamorfózisok Közép-Európa országaiban a nyelvi keveredett publikum igényeit egyaránt kielégítették. Alice Dubská: *A 19 századi bábjáték történetének elfeledett fejezete*. (Ford. Hamberger Judit) Art Limes 2006. 2-3. sz. 18–29.
19. Thomas Holden angol bábjátékos, aki 1881-ben januártól áprilisig tartott előadásokat Budapesten. A tudósítások szerint 1896-ban és 1912-ben is vendégszerepelt Magyarországon.
20. A magyar bábtörténetben a Hincz-dinasztia tekinthető az egyik legjelentősebb német eredetű, elmagyarosodott vándorbábjátékos családnak. A dinasztia első két – Hincz Adolf és Hincz Gusztáv – generációjához fűződik a vándorkorszak és a stabilitás megteremtése. A bábosgeneráció utolsó aktív tagja, Hincz Károly fokozatosan megváltoztatta a bábszínház arculatát, tevékenysége új korszakként interpretálható az Első Magyar Bábszínház történetében. A Hincz-bábszínházat 1950-ben államosították, a család működését ellehetetlenítették. A család bábkollekciónak, a Vándorkönyvet és a fennmaradt szövegekönveket, töredékeket az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet Bábgyűjteménye őrzi. Belitska-Scholtz Hedvignek és az intézet munkatársainak érdeme, hogy az időszakos kiállításokkal és a publikációkkal a család bábos tevékenysége a magyar vásári bábtörténet megkerülhetetlen része lett.
21. A magyar vásári bábjáték történetében a Korngut-Kemény-bábosdinasztia több generációt átívelő tevékenysége összeforrta a családi tradíció komponenseinek és a Vitéz László játékhagyományának letisztulásával, megszilárdításával, illetve áthagyományozódásával. A bábosdinasztián belül mindenki más szerepkört töltött be, Korngut Salamon megteremtette a bábszínház előfeltételeit. Korngut Kemény Henrik bábos életútja magában foglalta az esztétikai alapok kijelölését, a szöveg és az előadások dramaturgiai elveinek megalkotását, a családi tradíció komponenseinek megteremtését, valamint a Vitéz László játéktudomány megszilárdítását, átörökítését, és a Kemény Bábszínház megalapítását, működtetését. Fia, Kemény Henrik kezén a Vitéz László bábfigura hazai és nemzetközi elismerést vívott ki, iskolateremtő egyéniséggé vált, aki hatással van a kortárs bábművészetre. Láposi Terka (szerk.): *A Kemény Bábszínház Képeskönyve. Korngut Kemény Henrik színházteremtése*. Korngut-Kemény Alapítvány, Kecskemét, 2015.
22. Philippe Ariès: i. m.
23. Mújdricza Ferenc: uo.
24. Philippe Ariès: i. m. 407.
25. Békés Vera: *Ki fél a haláltól?* Kharón Thanatológiai Szemle 2000. 3. sz. 5–66. 12.
26. Mújdricza Ferenc: uo.
27. A bábtörténészek a Vitéz László és a Paprika Jancsi bábfigurákat az európai vásári bábhősök népes családjába sorolják, amelynek a gyökerei az itáliai commedia dell' arte kialakulásáig vezethetők vissza. Walcz Amarylisz olasz történész az egyik legismertebb típusfigura, Pulcinella alakjából vezeti vissza az európai népek bábhőseit. Pulcinella nápolyi figura, az éles elméjű, józan paraszti ésszel rendelkező huncut szolgát testesítette meg. Apró szemű, horgas orrú, bő fehér ruhát és fekete álarcot viselő figura, akinek a jellegzetes hangját síp segítségével képezték a színészek és a bábosok. Walcz Amarylisz: *A vásári bábjáték Itáliában*. Art Limes 2006. 2-3. 54-63. Továbbá a Paprika Jancsi és Vitéz László bábfigura alakulástörténetében a külföldi vándormutatványosok magyarországi vendégszereplése lényeges szerepet tölt be, mert „importként magukkal hozták népi hőseiket”. A fennmaradt bábtörténeti adatok tanúsága szerint a Magyarországon megforduló komikus bábhős eleinte Kasperl és Bajazzo lehetett, ami befolyásolhatta a Pap-

- rika Jancsi és a Vitéz László bábfigura karakterének kialakulását. Belitska-Scholtz Hedvig: *A vár-sári és művészi bábjátás Magyarországon 1945-ig*. Veszprém Megyei Múzeumok Kiadványa, Tihany, 1974. 53
28. Enno Podehl: *Az időszerűtlen bolond*. (Ford. Drozdik Bianka). In: Markus Joss – Jörg, Lehmann: *A dolgok színháza. Báb-, figura- és tárgyszínház*. (Ford. Drozdik Bianka – Lázár Helga – Szilágyi Bálint) Színház- és Filmművészeti Egyetem, Bp., 2019. 106-116.
29. Veres András: *Gondolatok Az elátkozott malom szövegéről*. Art Limes 2008. 5. sz. 31–37.
30. Korngut Kemény Henrik: *Elátkozott malom*. In: Láposi Terka (szerk.): *A Kemény Bábszínház Képeskönyve. Korngut Kemény Henrik színházteremtése*. Korngut-Kemény Alapítvány, Kecskemét, 2015. 466–472. 468.
31. Uo. 469.
32. Uo. 469.
33. Uo. 469.
34. Dömötör Tekla: *A magyarországi ördög-ikonográfia problémái*. Ethnographia 1986. 98. sz. 296–309. 299.
35. Rosta Erzsébet – Rábai Attila: *Hiedelmek, hagyományok, babonák*. Korona Kiadó, Bp. 2007.
36. Lutz Röhrich: *Az ördög alakja a népköltészetben*. Ethnographia 1966. 72. sz. 212–228.
37. Dömötör Sándor: *Az ördög szó és motívum történetéről*. Ethnographia 1966. 72. sz. 66–80.
38. Dömötör Tekla: i. m.
39. Umberto Eco: *A rítuság története*. (Ford. Sajó Tamás) Európai Kiadó, Bp., 2007. 160.
40. Újvári Edit: *„Jelet hagyni”. Vizuális alkotások és rítusok szemiotikai elemzése*. Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged, 2015. 141.
41. Uo. 160.
42. Belitska-Scholtz Hedvig: i. m.
43. Láposi Tekla: i. m.
44. George Speaight: *The History of the English Puppet Theatre*. John de Graff, New York, 1956.
45. Balassa Iván – Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar néprajz*. Corvina Kiadó, Békéscsaba, 1980.
46. Nagy Viktória: *„Sose halunk meg!” Beszélgetés Pályi Jánossal*. Art Limes 2008. 5. sz. 39–46. 40.
47. Az előadás címe: *Vitéz László*. Rendező: Kovács Ildikó. Tervező: Majoros Gyula. Játssza: Pályi János.

