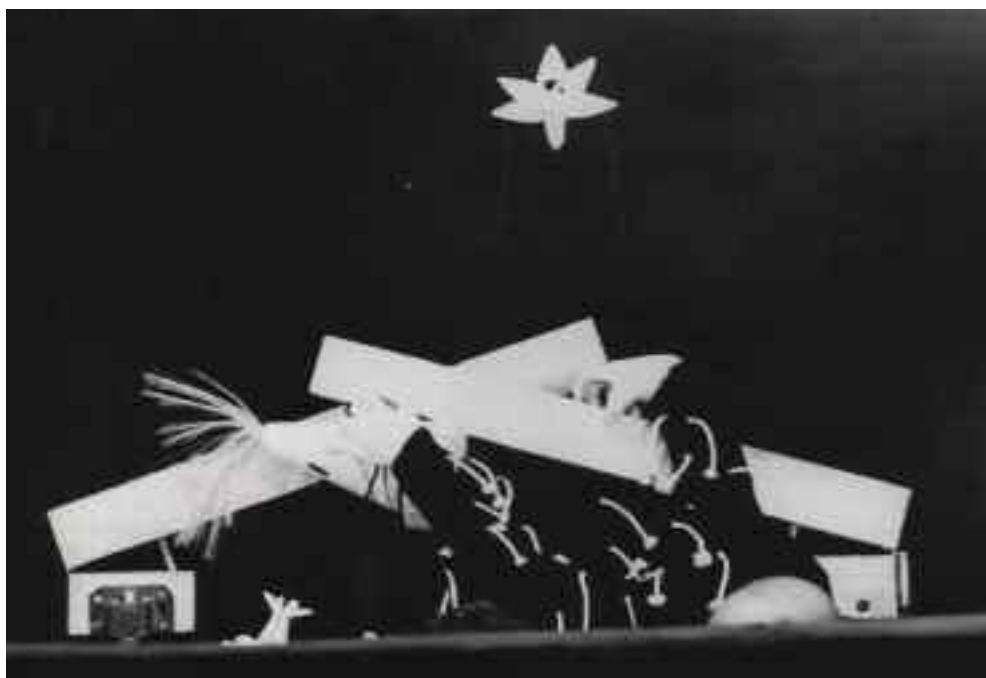




Három bábpantomim. R. T.: Fux Pál. Nagyváradi Állami Bábszínház, 1969





Biró Árpád Levente

RICHARD STRAUSS ÉS A CALDER-MOBIL

**FUX PÁL BÁBPANTOMIMJE A KÉPZŐMŰVÉSZET,
A ZENE ÉS A FIZIKAI SZÍNHÁZ KÖZÖTT**

Bevezetés. Előképek

Fux Pált a romániai művészi bábjátszás iskolateremtő személyiségeként tartjuk számon: az 1922-ben Nagyszalontán született képzőművész 1955-ben került a Nagyváradi Állami Bábszínházhoz, ahol Kovács Ildikó főrendezővel közösen olyan, a modern művészi bábjátszást megalapozó alkotásokat vittek színre, amelyek csakhamar országos elismertséget hoztak a társulatnak. Fux korai bábszínházi munkáinak recepciótörténete a Kovács-féle esztétikával való összhangról tanúskodik: „a *báb báb-voltának tiszteletben tartásával*”¹ Fux olyan egyedi látvány-megoldásokat vitt színpadra, amelyek mindamellett, hogy felhívták a figyelmet a bábszínházi elidegenítés lehetőségeire, a társulatok valódi alkotóelemeiként történő hasznosítására is kísérletet tesznek.

Kovács Ildikó 1958-as távozását követően Fux Pál vette át a magyar társulat vezetését: a társulati építkezés egy rövid időre megtorpant, az egyedi művészi arculat kialakításának jegyében történő útkeresésnek pedig csak a műhelymunka-jellegű előadások hagyományának újragondolása adott új lendületet. Ebben a kontextusban születnek meg azok a produkciók, amelyek mentén vizsgálhatóvá válik Fux Pál bábszínházi alkotói örökségének fejlődési íve az önálló jellemeket megjelenítő báboktól a jeltárgy és jelentés eltávolítására és feloldására alapuló, expresszionista ihletettséggű formanyelvig, amely tulajdonképpen a műfaji határokrákérdező alkotásokban teljeseedik ki.

Ilyen értelemben az 1969-ben bemutatott *Három bábpantomim* fontos állomása a nagyváradi Állami Bábszínháznak: a Strauss-féle szimfonikus mesékre

komponált nonverbális alkotásban egyszerre van jelen a képzőművészeti invenciózusság, az egyedi rendezői ars poetica, illetve a bábtechnikai igényesség. A produkció, minden beszámoló tanulsága szerint túlmutat az öncélú kísérletezésen és a társulati repertoár kulminációs pontjaként, illetve a Fux-életmű egyfajta szintéziseként tételeződik, ilyenformán pedig a helyi művészi bábjátszás modernizálódásának kérdésén túl a bábpantomim leglényegesebb műfaji kérdéseit is szemlélteti.

Jelen tanulmány az előadás recepciótörténet felőli rekonstruálására és értelmezésére törekszik, kontextust teremtve ezáltal egy olyan diskurzusnak, amely a műfaji határokat, valamint határműfajokat a mozgásszínház bábszínházi értelmezhetőségén keresztül vizsgálja.

A bábpantomim műfajának romániai alakulástörténetével kapcsolatban megkerülhetetlen referencia a nagyváradiak 1958-as ilyen országos bemutatója. Mészöly Miklós *Emberke, oh!* című, az I. Bukaresti Nemzetközi Bábfesztiválra készülő bábpantomim-adaptációját Kovács Ildikó rendezőként, Fux Pál pedig tevezőként jegyzi. Az *Emberke, oh!* hányattott sorsáról később Kovács Ildikó így nyilatkozik: „A készülő előadást naponta ellenőrizték, mivel tematikája és kifejezési eszközei politikai és ideológiai szempontokból gyanúsak voltak. A bukaresti nemzetközi fesztiválra csupán az előadás fele jutott el, a központi letiltás következményeként”².

A bábpantomim tulajdonképpen az élettelen tárgy metamorfózisán, a báb születésének metaforáján keresztül az emberiség történetének parabolája. Az alkotásban egyrészt tetten érhető Kovács Ildikó

1 Sztankovits Júlia: *Beszélgetés a bábokról.* s.l., s.a.

2 Szebeni Zsuzsa: *Kovács Ildikó, bábrendező.* Kolozsvár, 2008. Koinónia Kiadó



Három bábpantomim.
R., T.: Fux Pál.
Nagyváradí Állami Bábszínház, 1969



különböző mozgásformák iránti alapvető érdeklődése, másrészt az a szándék, hogy a társulat művészi profilját a kortárs nyugat-európai bábesztétikához közelebb hozza, amelyben a báb már nem a valóság replikája, hanem sokkal inkább független jelentésteremtő erővel lép elő, önálló entitás. Érdekes megjegyeznünk, hogy a társulat törekvései ekkor rokon jegyeket mutatnak a térség legfontosabb műhelyeinek tevékenységével: a budapesti Állami Bábszínház, a prágai bábszínházak, de Yves Joly „egyszerű” színháza is viszonyítási pontként jelenik meg a szakmaivá válás folyamatában. Az itt bemutatott előadásokra hivatkozva kerül műsorra számos szöveg és forgatókönyv, így a fent említett Mészöly-darab, de Prokofjev Péter és *a farkasa* is, amely egyben Fux Pál rendezői bemutatkozását is jelzi, és amely ugyanazt a klasszikus zenei műveltséget demonstrálja, mint később a Richard Strauss szimfonikus költeményeire komponált hármass előadás.

2. Richard Strauss-triptichon a bábszínpadon

A Három báb pantomimot célszerű és kézenfekvő lenne éppen a zeneiség felől megközelíteni, ugyanakkor a forgatókönyv bábmozgatásra vonatkozó precizitása felülírja ezt a szempontot és arra kéri rá, hogy a technikai virtuozitás mennyiben implikál mozgásszínházi értelmezési stratégiákat.

A *Familia* című folyóirat 1969-es júniusi számában Fux Pál fűz kommentárt az előadáshoz és vall szerzői szándékairól: „Nem a kiválasztott művek szövege érdekelt elsősorban – írja egyik bevezetésében. – Úgy gondolom, hogy a bábszínház akkor kezdődik, amikor elfelejtjük a szöveget. Egy textília, egy darab műanyag, egy báb nem tud beszélni. Az ősi bábszínházi formák – így például a kínai is – nem a szavakon, hanem a mozgáson keresztül közöltek és váltak élővé³.”

Az 1969-es előadás forgatókönyvében csak utalásszerűen fedezhetjük fel a zeneszerző által fel dolgozott világirodalmi alkotások egyes elemeit.

Fux monumentális víziója háttérbe szorítja a cselekményábrázolást, és ehelyett az archetipikus viszonyokat verbálisból nonverbálisba transzponálva ragadja meg azok lényegi tartalmát: „*Olyan metaforákkal dolgozom – folytatja –, amelyeket a grafikai és festészeti munkáimban is felhasználhatnék. De a bábszínház sokkal több lehetőséget biztosít. A metaforák itt térbeli, és ami még fontosabb, időbeli kiterjedést kapnak*”⁴.

A három felvonást, túl zenei világukon, az kapcsolja össze, hogy az emberi természet alapvető feszültségeiről beszélnek: amíg a *Don Quijote* az anyagi és szellemi világ között tengődő ember konfliktusait jeleníti meg, addig a szerző a *Don Juan*ban a szerelmi csalódásokkal és nemi vágyakkal való szembenézésről, végezetül pedig a *Till Eulenspiegel*ben az evilági dolgok végességéről szóló poétikáját fogalmazza meg a különböző anyagokkal és formákkal való játékban, amelyet a színen megjelenő alakok mozgása determinál.

Az előadás *Don Juan* történetével kezdődik. Érdekes megfigyelni, hogy a minimális színpadképhez milyen maximális jelentéspotenciált társít a szerző-rendező a mozgás által: „*Fekete háttérben Leonardo da Vinci anatómiája. Egy fénypászta megvilágít egy ovális fehér formát. (...) A forma lassan fordul egy gondolatlan magasabbra emelkedik – teljes félkört ír le – bajusza van – szomorú. (...) Saját tengelye körül jobbra-balra forogva keres. A játék alatt az anatómia fejjel lefelé fordul. Az anatómia metronóm-szerűen üti a taktust, a második mozdulatnál a fej ellentétes mozgása szinkronban követi a ritmust s a téma zárásával fordított diagonális helyzetben a forma megáll. Az anatómiából kiszakad a szív (grafika, fehér-fekete) a rajz sarkában megáll. Fel-emelkedik a bal üres tér. Kónikus, merev fehér csipke fekete gömb fej fehér haj. Megáll. A szív a levegőben megfordul, vörös lesz. Egy lendülettel a fehér fej alá helyezkedik. Középen D teste, hal formájú, fekete. Csak a rajz érvényesül. A fej-test egyszerre indul. Összekapcsolódnak (...)*”⁵.

3 St. V.: Fux Pál pantomimjai. In: *Familia*, 1969/6

4 Uo.

5 Fux Pál: *Három báb pantomim*. Forgatókönyv. Szigligeti Színház levéltára, Nagyváradi

A bábnak kinevezett, tárgyakkal és a bábszínpadai lehetőségekkel való szabadság kísérletezése jegyében installációszerű *Don Quijotéval* folytatódik az előadás. A búsképű lovag történetével majd' másfél évizeddel korábban már találkozhatott a nagyváradi közönség: a produkció akkor képzőművészeti kivitelezésénél és dramaturgiai mértékletességénél fogva tett szert országos hírnévre. A *Három bábpantomim* második része azonban merőben eltérő hatásmechanizmusokra épít, hiszen ezúttal az op-arrtal rokonságot mutató úgynevezett kinetikus művészetet is segítségül hívja: „Óriási O [Quijote] fej a színpad középső részén. (...) A fénypászta az arcon keres. (...) A fej profilba fordul. Megáll. A fénypászta ismét keres. Felcsúszik az áll, orr, homlok, a koponya közepére, és mintha elválná azt, a fül mellett a nyakig csúszik le. (...) a koponya kettényílik és a hátsó része, mintha vízbe merülne el, diagonálisan hátra süllyed. (...) A nyitott rész a közönség felé esik (...) Ott bent egy fantasztikus szerkezetet látunk, mozgásában, ami a szélmalom és egy Calder-mobil színesfémek keveréke (...).”⁶

A tér – a koponya – bravúros metaforája a donquijote-izmusnak; annak az önmagába forduló útnak, amelyet a főhős szélmalomharcai jelentenek. Don Quijote története a koponyából indul és ugyanoda tér vissza; a csodálatos masina bölcső és koporsó egyaránt, amelynek magasztosságával szemben Sancho Panza attribútuma, egy közönséges tők, szemléletesen ragadja meg a két értékminőség közötti groteszkig nagyított éles különbséget. „A föld és az ég társalog egymással. Az anyag és a szellem. A földhöz ragadt realitás a csapongó vízióval” – jegyzi kettejük viszonyát a forgatókönyv.

Az abszurd hős az előadás legkomplexebb technikát igénylő figurája: „A lovagot és a lovát öt színész mozgatja. A test-test mellett álló öt színész kulisszák mögötti munkája: tánc. A közönség számára láthatatlan csoporttánc Richard Strauss zenéjére. Nagy János, Máthé Magda, Karalyos Sándor, Berengh Iván, Horváth Márta ötöse művészi átéléssel mozgatja a lovas bábút”⁷.

Fux Pál *Familia*-folyóiratbeli leírása és a forgatókönyv tanulása szerint a *Till Eulenspiegel*-felvonás tér el leginkább az írott szöveghagyománytól, és egyedül a narratíva fő szervezőeleme, a címszereplő törvényen kívülsége idézi fel a népmesehős történeteit. A szereplő ezen jellemzője a báb kivitelezésében kerül kifejezésre – a síkbábokból kiképzett cirkuszi céllövölde-térben Till az egyetlen háromdimenziós báb, aki így mind megjelenésében, mind pedig mozgásában valódiabb, életszerűbb a többi bábogból készült, „primitíven megfestett figuránál”. Till maga a megtestesült homo ludens, aki egyfajta lelkiismereti funkcióval rendelkezik, hiszen mindazonáltal hogy nevetet, csínytevéseinek didaktikus, avagy társadalomkritikus élük van. Fux értelmezését a morális vonatkozások dominálják: egy olyan világban, amelyet a hatalomvágy, a testiség és az egyensúly megbomlása határoz meg, Till az egyetlen, aki látja, hogy milyen véges minden emberi cselekedet. Míg a bábogfigurák csupán síkban tudnak egyszerű mozdulatokat tenni, addig Till hosszú kezeivel képes összetett mozgásokat véghezvinni; nyilvánvaló különbözősége átvitt értelemben érzelmi és erkölcsi fejlettségére utal. A főhős megrendülten figyel, ahogy sorra dőlnek el a figurák: a súlyemelő a hegedű, a zenész a súlyok terhe alatt, az apáca, aki inkább az ördögöt választja, a király, aki elvesztette szívét, a sellő, akinek a farkát egy nagy hal harapja meg. Kétségbeesésében Till hiába próbálja az egyes figurákat megmenteni soruktól, a sarkukban lévő csontváz – a halál allegóriája – minduntalan visszatér értük. Talán ez az a mozzanat, ami meglehetősen új megvilágításba helyezi a tréfabeszédek főszereplőjét – a hős fokozatos elkeseledésében több rejlik, mint a társadalom romlottságának konstatálása: Till így döbben rá saját elkerülhetetlen halandóságára is. A céllövölde bizarrul harsány tánca tökéletes káoszba torkollik, amikor a bábok maguk alá temetik Tillt. A forgatókönyv dramaturgiai precizítására jellemző, hogy a paroxizmusba torkolló feszültséget reményteljes feloldás követi: Till – morális integritása eredményeképpen, talán – egy fehér virágban él tovább.

6 Uo.

7 Fábrián Imre: *Három bábpantomim*. In: *Fáklya*, 1969. 06.10., 3. old.

A Három bábpantomim németországi turnéján
(középen Fux Pál)

Következtetések

Fux nagyszabású vállalkozását a korabeli kritika kitörő lelkesedéssel fogadta, annál is inkább, mert ez az első olyan bábsiker, amely nemzetközi turnéra indult. A magyar és román napilapok beszámolói egyaránt elismerték a produkció esztétikai értékeit; nem különben az ostravai, lörrachi (Németország), illetve budapesti vendégfellépésről szóló cikkek.

A fennmaradt viszonylag kevés beszámoló szerzői közül még kevesebben vannak azok, akik az alkotást a maga teljességében tudnák értékelni vagy értelmezni. Mégis, ezen feljegyzések, illetve a nagyváradi Szigligeti Színház levéltárában megőrzött forgatókönyv alapján arra következtethetünk, hogy a *Három bábpantomim* korát messzemenően meghaladó bátorsággal teszi magáévá a Gesamtkunstwerk-szemléletet; a Don Quijote-, Don Juan- és Till Eulenspiegel-történetekből összeálló triptichon (ahogy azt a korabeli beszámoló elnevezte) épp úgy alapoz a zenei és képzőművészeti kivitelezésre, mint a mozgátlás bravúrosságára. Mint ilyen, a rendező a szavak helyett a cselekedetek lélektani motivációját jelöli ki fő értelmezési stratégiaként,



a gesztusokat szimbolikus értékkel ruházza fel, az így létrejött rendszeren belül vizsgálva az anyag és a tárgy- vagy bábmozgátlás performativitását. Amennyiben elfogadjuk Thomas Leabhardt definícióját, mely szerint a mozgásszínház „*egy nem hagyományos hibrid színházi forma, amelyben a fő hangsúlyt a fizikai virtuozitás kapja, de amely nem kizárólagosan tánc; és noha gyakran használ szavakat, mégsem az írott szöveggel kezdődik*”, akkor megállapíthatjuk, hogy Fux Pál forgatókönyvében a bábok gesztusai és mozgásai számára kiszabott hely a képi metaforák időbeli kiterjesztésén túl a fizikai avagy mozgásszínházi formák tudatos felhasználását jelzi.

PÁL FUX AND HIS PUPPET PANTOMIME

Pál Fux is a major personality in Romanian puppetry and has worked closely with the director Ildikó Kovács at the State Puppet Theater of Oradea. Fux created a variety of unique stage visualizations which explored combinations of puppetry with other artistic genres in order to intensify the awareness of risk and estrangement in his performances. *Three Puppet Pantomimes*, a production from 1969, marked an important milestone for the Puppet Theater in Oradea. Three of Richard Strauss' tone poems provided the basis for this production, while in each piece a different director deployed his own aesthetic, puppet technique and inventiveness. The production went beyond individual experimentation. It synthesized the highest achievements in the ensemble's repertoire as well as in Fux's oeuvre. This production went beyond exploring the modernization of local art puppetry and demonstrated the most important concepts of puppet pantomime.