

A ZÖLD SZAMÁR SZÍNHÁZ BEMUTATÓJA

Irta: Szász Zoltán

A nyugati irodalmi és színházi keresés igazságosságából és legújabb termékeiből ontottak le néhányat szavárán a Zöld Szamár nevű vállalkozás a Csengerly-menti Művészcsinpadán. Aki kifejezett írói képességet vagy pláne bevált színháziaknál alapított analízisét keresett, az megjelölésére előzetesen illi tárczott el arról az esteről. Az irodalmi laboratoriumi kintás termékek, a jösendő irodalmi formák és látásmódjainak imbricolandis derengése tránt érdeklődő azonban elfoglaltott néhány villanást, néhány ötletet, ami ki-csinesesítést igényelhet. Ez ugynevezett előérs-irodalmum. Nem biztos, hogy a jövő fejlődés pontosan ebben az irányban fog tudatni, lehetseges, hogy néhány érem kísérlet az előérs-szornak megfelelőleg, nyomtalanul olvész, de azért magán a máhánva, mely ezekben a törekvészekben megnyilvánul. Érdekes és ruzsomszemes.

Az est püen existence-ismis színház



MILÉNÁK ATRETTI BIRLEKSI MÁRILIT, VALAMOVNA
ODON, EILAMIT BOYRE & MERY ALDE
ZÖLD SZAMÁR SZÍNHÁZ, 1925/14. ÉVI ÉLETT

A színház vezetői Jean Cocteau 32. *Figyelmeny* *idézetére* című egyfelvonásos darabot. Ez valami szatír-féle, melyben ott vannak a mai nyárspolgárok és burzsoázis életmódja, azolásiformái, de gondolkodási megszokásai s ha lehet azt mondani, világnézete is ki van mutatva. Persze a darab minden színművét nehéz kibontakoztatni egy előadásból, melyben a szereplők csak néha háttérként vesznek részt s két gramofontűléssel nagyított névtelen hang adja elő a szöveget. Még ezeknek tökéletes funkcionálisan esztétikus is lehet, hat még ha mindenféle technikai zavartok folytán nem is lehetett minden szó világosan hallani. Aból a gyakran ismétlődő kijelentésből, hogy a képzetet és valóság közt tulajdonképpen nincs olyan lényeges különbség, amilyent a nyárspolgárok gondolkodási megszokásai vel, arra lehetett következtetni, hogy Cocteau valóban a kölcsönig objektív lét s az ezimelés felelő jelenségei közt való fundamentális különbséget akarja lévessé münősíteni. De lehetseges, hogy nem is ez a szerzői szándék. Esztétikailag az embernek előadás közben mindenféle színháziak nyugtázása is, ez azonban esetleg a néző imbricolandis törekvése csupán tudásmódjainak így vagy úgy segíteni. Bizonyos franciós könnyedség, sőt szelídesség is, azonban az egész kis darabot végzetelményben ruzsomszemes ki-

Galács Judit

A BÁB IS CSAK EMBER

AVAGY MIÉRT SZERETTE PALASOVSKY ÖDÖN A BÁBSZÍNHÁZAT?



Palasovszky Ödön.
Fotó: Landau Erzsébet
(Egy Landau, PIM)

Palasovszky Ödön – a két világháború közötti időszak magyar színházi kísérleteinek egyik legmeghatározóbb alakja –, egy 1979-ben készült interjúban annak a véleményének adott

kitűnik, hogy a bábművészet elsősorban nem műfajként vagy előadói formaként érdekelte, a bábok sokkal inkább mint művészeti tárgyak izgatták. Úgy tekintett rájuk, mint mechanikus szobrokra, és írásában azt fejtegette, hogy a bábok mozgatása mennyiben tükrözi vagy tükrözheti az emberi mozgásokat, és a marionettek mozgássora, annak megfigyelése milyen módon válhat az emberi mozgás elemzésének eszközévé.

hangot, miszerint a színház legősibb formája a pantomim, tehát a mozgás.¹ Ez a hitvallásnak is beillő kijelentés egész munkásságának hű jellemzését adja. Úgy gondolta, hogy a színpadi előadásnak egységes műalkotásnak kell lennie, és ez az egység a mozgás és a beszéd tökéletes szintéziséből alkotható meg. A bábok iránti elragadtatása is ezzel, a mozgással és a mozdulatok művészi kifejezésének lehetőségeivel volt kapcsolatban. A bábművészetéről írt cikkében megtalálhatjuk ennek a csodálatnak a pontos magyarázatát. Ez volt ugyan az egyetlen olyan írása, amelyet a témának szentelt, de ennek elemzésén keresztül világosan láthatóvá válik, miért lehetett fontos ez a művészeti forma egy olyan alkotó számára, aki alapvetően nagyszínházi produkciók készítésével foglalkozott.

Az *Ember, bábu, mechanizmus* címen megjelent szöveg 1931-ben a *Színház és film* című folyóiratban látott napvilágot.² Már a címben szereplő három szó is rámutat arra, hogy melyek voltak azok a szempontok, amelyek alapján meghatározották Palasovszkynek a bábok iránti érdeklődését. Rögtön

A címben szereplő szavak (ember, bábu és mechanizmus) a mai olvasó számára egyértelmű gondolatársítást képeznek. A mostani technika-központú világban egyértelmű logikai kapcsolat alakul ki ezekből a kifejezésekből, hiszen a robotika a mindennapjaink részévé vált, és alapjaiban határozza meg tevékenységeinket. Bár a szöveg születésének idejében még nem volt természetes, hogy ezeket a kifejezéseket összekapcsolják, a mechanika és az ember relációja a világháború előtti évtizedekben is komolyan foglalkoztatta a művészeket. Ez az összefüggésrendszer jelenik meg Palasovszky szövegében is, és válik a bábok elemzésének alapjává.

Amint a szerző fogalmaz: „*A bábu a gép diadala, a mechanizmus győzelme. Elsősorban szobor, játék. Gesztusa nincsen megkötte: ha akarod, mozgatja kezét-lábát, ha akarod sír, nevet, alszik: Mozgó szobor. A bábu titokzatos szimbólum, mint a szobor és még játékos is hozzá. Külön élete van. Nem eszik, nem robotol, mint te, nem gyűlöl, nincsenek gondjai, nem hullik a verejtéke, sem a vére. És mégis mindezt teszi, ha te látod benne.*

1 Bánki Ilona – Rózsa T. Endre: A Zöld számár és társai. Beszélgetés Palasovszky Ödönnel – 1979-ben. *Kritika*, 1981/6.

2 P. (Palasovszky Ödön): *Ember, bábu és mechanizmus. Színház és film*, 1931. II. évf. 1. sz. 29–31. Újraközölve: Galántai Csaba (szerk.): *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínházig*. Budapest, 2012. OSZMI, 79–80. A *Színház és film* folyóirat maga is nagyon érdekes, mivel az egyetlen olyan folyóirat volt Magyarországon, amely küldetésében kifejezetten azt jelölte meg, hogy elméleti, receptív kereteket teremtsen az avantgárd színház kísérleteinek. Palasovszkyn kívül is főként olyan szerzők írásai jelentek meg a kiadványban, akik aktívan is részt vettek a korszak avantgárd színházi működésében, és/vagy írásaikkal az alkalmazott módszereket, gyakorlatokat alakították. Sajnálatos módon a folyóirat csupán két évfolyamot élt meg, de még így is jelentős eseménynek számít a színháztudomány elméletének magyar történetében.



Bortnyik Sándor: Zöld szamár-pantomim (mozgó kulisszákkal, balról az eredeti zöld szamár-díszletelemmel), 1929 (díszlet: Bortnyik Sándor, zene: Kozma József, Madzsar Művészcsoport: Nő: Kövesházi Ágnes, Férfi: Palasovszky Ödön, Férj: Tiszay Andor). Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívuma



A Színházi Élet beszámolójához készült fényképek, amelyek megőrik Ivan Goll: Az új Orfeusz (balra) és Jean Cocteau: Az Eiffel-torony nászépe (jobbra a két részlet) című darabokat és azok színpadképét.

[...] *Mozgásában semmi fölösleges, gesztusai tömörek, kertelés nélkül a cél felé törnek.*³

Ebben a néhány sorban két, egymással összefüggő, karakteres jellemzőt találunk, ami a bábjátékot a színpadi művészetek számára fontossá teszi, és mostani elemzésünk kiindulópontjának is tekinthetjük. Egyrészt a bábu egy mechanikus szobor, másrészt pedig egy mechanikus színész, aki egy külső mozgató által lehetővé tett mozgássort hajt végre. Szoborként letükrözi az alapjaira lebontott emberi mozgássort, és úgy mozog, ahogy a mozgatója azt szeretné. Ezzel a külső kéz általi mozgatással pedig elemezhetővé válik az emberi mozgássor, amelyet könnyen a Palasovszky művészeti gyakorlatában alkalmazott mozgás-karakterológia egy tárgyra alkalmazott módszereként is láthatunk.⁴

Tehát, amikor rászánjuk magunkat, hogy Palasovszky és a báb kapcsolatát elemezzük, két tényezőt kell szem előtt tartanunk: a bábu mint szobrászati alkotás mechanikájának a vizsgálatát, és azt hogy ez a vizsgálat miként járul hozzá a mozdulatok színpadi elemzésének gyakorlatához. Ezeknek a szempontoknak a kontextusba emeléséhez bevonhatjuk Palasovszky Ödön gyakorlati munkásságának és elméleti írásainak egyes elemeit is.

A mozdulat mechanizmusainak elemzése a szerző egész munkásságát végigkísérte. Egy, a *Magyar Hírlapban* 1938-ban megjelent írásában részletesen ismerteti a mozgások jellemzőinek megfigyelésére alapított, pár sorral feljebb már említett mozgás-karakterológia alapjait.⁵ Ebből megtudhatjuk, hogy ennek a filozófiai elképzelésnek az alapja a saját testünk, mozdulataink erős megfigyelése, állandó monitorozása. Szerinte a testtartásunk, ahogy járunk, ülünk, vagy éppen kezet rázunk, „*hű tükre*

a pillanatnyi lelkiállapotnak és az állandó jellembeli tulajdonságoknak”. Megnevezése szerint ez a tudomány a mozgások lelki összefüggéseivel foglalkozik, és nagy múltra tekint vissza, hiszen az emberek az ősidőktől kezdve érdekelték az arc és a test jellegzetes formáiból az emberi jellemre levonható következtetések. Madzsar Alice-nak, a kor szak egyik meghatározó mozdulatművészeinek és Palasovszky Ödönnek nem csupán a magyar mozdulatművészet gyakorlásában volt fontos szerepe, hanem a tudományos testalkattan-kutatásokat kiegészítve, azt továbbfejlesztve mozgásában, mimikájában, kifejező gesztusaiban tanulmányozták az emberi testet. Ezt nevezték mozgás-karakterológiának. Palasovszky 1938-as szövegében részletes elemzését találjuk annak, hogy milyen jellemvonásokra utalhat, ha valaki görbén tartja a hátát, vagy ha széttárja a karját, amikor belép egy terembe. Ezekkel a példákkal is rámutat arra, hogy színpadi szempontból miért válik jelentőssé a mozgások és a testtartások beható elemzése. Itt válik nyilvánvalóvá az, hogy a marionettként vezetett bábok miért voltak olyan nagy jelentőségűek a szerző és a többi színházi kísérletező művész szemében. Hiszen az emberi test ezeken a mozgó szobrokon vizuálisan is elemezhetővé válik.

Közbevetésül meg kell jegyeznünk, hogy bár Palasovszky ugyancsak említi a „kasperlinek” nevezett kesztyűsbábokat is, amelyek az általa látott előadáson szintén megjelentek, az ő szempontjából a marionettek voltak fontosak. Szerinte a „kasperli” – amely a német Kasperl vagy Kasper, a német nyelvterület vásári bábfigurájára utalhat és a magyar Vitéz László-bábnak feleltethető meg – az avantgárd szatirikus színházában és a probléma-színpadokon

3 Palasovszky, 1931. 30.

4 Palasovszky az 1920-as évek elejétől foglalkozott azzal, hogy a táncot vagy a mozdulatművészetet új és előremutató módon építse be a színpadi alkotásba. 1919-ben kezdett el tanítani Madzsar Alice mozgásművészeti iskolájában, és egész későbbi elméleti és gyakorlati tevékenységét áthatotta a mesternő mozdulatművészzel kapcsolatos felfogása. A mozgás-karakterológia fogalmát szintén Madzsar Alice szótárából veszi át és alkalmazza.

5 A mozgás-karakterológia és a jellem összefüggéseit taglaló cikk két változatban jelent meg 1938-ban. Az egyik a Pester Lloydban, *Neue Wege der Charakterforschung* címmel, a másik a *Magyar Hírlapban*, *A mozgáskarakterológia műhelyéből* címen volt olvasható (*Magyar Hírlap*, 1938. március 27.). A *Magyar Hírlapban* megjelent szöveg újranyomtatásra került a Lenkei Júlia által szerkesztett, *„Mozdulatművészet. Dokumentumok egy letűnt mozgalom történetéből”* című kötetben (Budapest, 1993. Magvető – T-Twins, 161–165.).

nyeri el a helyét, hiszen a társadalmi kritika eszközévé vált. Emlékeztetnünk kell arra, hogy ez nem a szerző forradalmi felvetése, mivel a kesztyűsbábok a vásári bábjátékok előadásában is szerepeltek, amelyekben szintén felfedezhető a társadalmi egyenlőtlenségekre és ellentétekre való figyelemfelhívás törekvése.

A „kasperlivel” ellentétben a marionetteknel egy egész emberi test van megépítve és megmozgatva. Mechanikai szerkezetéből adódó sajátosságai következtében a különböző végtagok illesztéseinél és a test vázának érintkezési pontjain töredezettség alakul ki, ami azt az érzetet keltheti, mintha az emberi ízületek válnának láthatóvá.

Ráadásul ehhez hozzáadódik még, hogy a cikknek apropóul szolgáló előadásban is zsinórokon mozgatott marionettek voltak a főszerepben. A szerző is említi, hogy a megtekintett előadás a Teatro dei Piccoli társulatának produkciója volt, amit Palasovszky 1930 októberében láthatott a Király Színházban (Király Színház, Budapest, 1930. október 17–26).⁶ A társulat kamara-előadásokat és operaszámokat alkalmazott bábszínpadra, amelyek közül a legnépszerűbb *A sevillai borbély* volt.⁷ Egy 1927-ben, az *Ujság* című lapban ugyanennek a társulatnak egy korábbi budapesti vendégszereplése idején megjelent beszámoló szerint az előadások során főként marionettfigurákkal játszottak, amelyeket a nekik életet adó színészek egy nagy állványrendszerrel (marionett-hídról) mozgattak.⁸

Visszatérve a mozgás-karakterológia kérdéséhez, Palasovszky a *Magyar Hírlapban* megjelent cikkében arra is felhívja a figyelmet, hogy sohasem szabad egy mozdulatot elszigetelten néznünk, nem ítélnünk pillanatnyi impressziókból.⁹ Az emberi testet pontosan végig kell elemeznünk a maga jellegzetességeiben, formáiban, ízületi mozgékonyágában és izomtónusában. Ezekben a mondatokban, és

abban a felfogásban, ahogy az emberi testet, mint egy mechanikai konstrukciót látatja, úgy érezhetjük, mintha a hét évvel korábbi, bábművészettel kapcsolatos gondolatmenetét folytatná vagy egészítené ki. Ennek bizonyításához érdemes hosszabban idézni a korábbi szöveget. „(A báb) korszerűsége bizonyos értelemben ott gyökerezik, ahol a mechanikus ritmusok korszerűsége. Hogy megreformáljuk a mozgást és a színpadi játékot, vissza kellett mennünk a mozgások, gesztusok tiszta anatómiai és mozgásmechanikai eredetéig. Itt aztán nyilvánvaló lett, hogy a mai ember számára nem csupán azért aktuális eszköze a gépritmus a művészi kifejezésnek, mert az ipari fejlődésnek mai periódusában élünk, gépeket használunk, architektúrák között járunk-kelünk, hanem mert egyúttal a konstrukciók és mechanizmusok egész szerkezete adva van magában az emberi test fölépítésében és praktikus működésében.”

Eddig csak a mechanikus szobor-tárgy jelentőségét fejtettük ki bővebben, de van egy másik aspektus is, amely miatt a báb különösen fontos a színpadi művészetek kontextusában. Ez a szempont sokkal inkább a színjátszás módszertanának tanulmányozása során válik említésre méltóvá. A huszadik század elején indult el és vált meghatározóvá az a diskurzus, amely arra koncentrált, hogy milyenek kell lennie a színész játéknak, jelenlétének a színpadon. Ennek összefüggésében került a figyelem középpontjába a báb is, egy olyan színészként, akinek nincsen önálló tudata, és akinek egy külső mozgató irányítja a cselekvését. Tehát ebben az értelmezésben a báb egy olyan színész, aki önálló létezésének hiányából adódóan a tökéletes műalkotás főszereplője, annak egyik lélektelen alkotóeleme lehet, mivel kizárja az élő színész esetében elkerülhetetlen önálló individuumot és a vele járó körülményeket. A fenti idézet azt is

6 Koch Lajos: A budapesti Király Színház műsora. Budapest, Színháztudományi és Filmtudományi Int., Országos Színház-történeti Múzeum, adattár. 1958.

7 Németh Antal (szerk.): *Színházi Lexikon*. Budapest, 1930. Győző Andor kiadása, Közölve: Galántai Csaba (szerk.): A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínhátekig. Budapest, 2012. OSZMI, 288.

8 Lestyán Sándor: Egy színház, ahol spárgán rángatják a sztárokat. A Teatro dei Piccoli előadásán – A kulisszák mögött. *Ujság*. 1927. október 23. vasárnap, 8.

9 Palasovszky, 1938. 24.



Bortnyik Sándor: *Zöld számár*, 1924, olaj, vászon, 60x55 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

alátámasztja, hogy ezt a tulajdonságát szerzőnk is felismerte, és elvárásolta ennek az alkalmazási lehetősége.

A színész és a mozgás, valamint a báb korrelációjában van még egy műfaj, amelyet nem hagyhatunk említés nélkül. Ez pedig a pantomim, amelyet elemzésünk első mondatában is kiemeltünk. A pantomim nem egyszerűen a szavak nélküli színjátszás művészete – sokkal több ennél: történetek elmesélése, érzelmek kifejezése a mozgás és a mimika segítségével. Amikor a pantomimszínész elmesél egy történetet, akkor szélsőségesen karikírozott, de ezzel egy időben a legjellemzőbb elemekre leegyszerűsített mozgássorokat alkalmaz annak érdekében, hogy könnyen felismerhető legyen, amit el akar mesélni, illetve amiről beszélni szeretne. Ennek megalkotásához a mozgások legjellemzőbb és így legkönnyebben beazonosítható elemeit alkalmazza. Ezzel a gesztussal bizonyos értelemben mozgáselemzéseket hajt végre, tehát hasonlóképpen viselkedik a színpadon, mint a bábok. Ebben az értelemben a pantomim maga a mozgás elemzése, a mozgásokkal történő beszéd, tehát par excellence a mozgás-karakterológia művészete.

Ez a párhuzam vagy felismerés nemcsak elméleti megnyilvánulások formájában jelent meg Palasovszky Ödön munkáiban, hanem konkrét produkcióban is alkalmazta ezt a művészeti formát. A pantomim és a báb hasonlóságára építette fel egy 1925-ös bemutatóját, Jean Cocteau *Az Eiffel-torony násznépe* című művét.¹⁰ A bevezetőben is említett interjúban beszélt arról, hogy amikor Cocteau darabját színre

vitte, az volt a koncepciója, hogy a történetet és a szereplők szövegét is két gramfonon mondja el, amire a színészek mozgása válaszol, azt illusztrálja. Felidézi, hogy már az eredeti francia előadást is úgy alkották meg, hogy két, gramfononak álcázott ember mondta a szöveget, amit a svéd balett tagjai táncukkal kísértek. Azonban Palasovszky azt gondolta, hogy a balett-tánc nem felel meg a Cocteau által is elképzelt ideának, miszerint a gramfonok az isteni kinyilatkoztatás hangjának tekinthetők. A magyar rendező kimondottan arra fűzte fel a produkciót, hogy a gramfonok sablonos közhelyeket puffogatnak, és ezek a mondatok olyanok, mintha az isteni kinyilatkoztatás szavai lennének, amelyekkel az emberek gépiesen „társalognak.” A társalgás mechanikus jellege miatt a színészek mozgása is olyanná vált, mintha dróton rángatnák őket. Ezzel pedig a bábokhoz váltak hasonlatossá, akik mintha a némafilmek szereplőinek mozgását utánoznák.¹¹

A pantomim és annak stílusbeli jellemzői nem csupán ebben a példaként említett előadásban jelentek meg, hanem később is visszatért a Palasovszky nevéhez köthető bemutatókban. 1929-ben, a Prizma-estek bemutatói alkalmával *A számok élete* címre keresztelt előadásban Bortnyik Sándorral közösen vitték színre a *Zöld-szamár-pantomim* című produkciót a Zeneakadémia kamaratermében. Ebben az előadásban már nem egyszerűen egy előadói technikaként alkalmazták ezt a művészeti stílust, hanem kimondottan a műfajról gondolkodtak el, létrehozva

¹⁰ Jean Cocteau: *Az Eiffel-torony násznépe*. A Zöld Szamár Színház bemutatója a Művész Színpadon. 1925. március 25., április 2.

¹¹ Bánki-Rózsa T. 1981. 4.

egy abszurd, groteszk pantomim-előadást. Bár a pantomim konkrétan nem került többször elő a művészek munkájában, a mechanika és a gépi-ség többször is visszatért a rendező bemutatóiban (hogyan csak egy példát említsünk: 1928-ban a Rendkívüli Színpad egy estje *A mechanizált ember* címet kapta).

A pantomimhoz hasonlóan tehát a bábművészet is csak egy-egy szöveg vagy színpadi alkotás formájában jelenik meg Palasovszky Ödön művészeti

praxisában, de ahogy láttuk, mindkét színpadi műfaj olyan karaktereket testesít meg, amelyek a mozdulatművészettel közvetlen rokonságba állíthatók. Először ezek talán nem egyértelműek, és akár meglepőek is lehetnek egy olyan avantgárd művész esetében, aki a nagyszínpadi reformok területén végzett kiemelkedő munkát, de ha a kísérletek egy formájaként vagy eszközöként tekintünk a bábra, akkor a műfajt is sokkal szélesebb perspektívában tudjuk értékelni.

A PUPPET IS JUST A HUMAN, TOO

Ödön Palasovszky was one of the most decisive figures of Hungarian experimental theater between the two world wars. In an interview from 1979, he states that, in his opinion, the oldest form of theater is pantomime, i.e., movement. This statement truly characterizes his work as a whole. He thought a stage performance had to be a unified work of art, and that this unity could only be achieved in the perfect synthesis of motion and speech. His enthusiasm for puppets was also related to movement and the possibilities of artistic expression in movement. In his article on puppetry, we can find the exact explanation for his admiration of the art. This was the one and only of his writings devoted to the subject, but by analyzing it, it becomes clear why this art form could be so important to an artist who essentially was involved with big theater productions.

In a way similar to the way Palasovszky used pantomime, he also made use of puppets within the form of single texts or piece. Both stage genres employ characters whose stage presence relies on the art of movement.