



A Karnyóné színlapja



Tündérfi – Sigmoid Júlia, tündérek – Kolozi Éva, Jakab Ildikó, Pillich Erzsébet, Balló Zsuzsa



MIM7 – Pillich Erzsébet, Sigmoid Júlia, Kovács Ildikó, Balló Zoltán, a hátsó sorban: Lukasz Aneli, Péter János, Koblicska Kálmán, Botos Júlia, Jakab Ildikó

Fekete Anetta

BÁB – EMBERBÁB – PANTOMIM

KOVÁCS ILDIKÓ KARNYÓNÉ RENDEZÉSE

Számos alkotó a képzőművészet felől érkezik a bábjátékhoz és ehhez társítja az előadás további összetevőit. Velük ellentétben Kovács Ildikó a mozgás felől közelítette meg a bábszínházat, ami egyedülállónak tekinthető kortársai között. Meghatározó iskolája volt Dienes Valéria mozdulatművészeti módszere, majd Harald Kreuzberg szóló táncestjei tettek rá nagy hatást, aki 1942-43 során többször vendégszerepelt Budapesten. Olyan pantomimszerű elemeket vegyített táncába, melyek a hétköznapi cselekvéseket humorral töltötték meg, szinte a bohócok mozgásgyakorlatáig tágítva a koreográfiáit. Egy kritika megfogalmazásában: „Elbeszélő művészetet táncol, költeményeket szaval el mozdulatokkal.”¹ Néhány évvel később pedig már Brassóban látta a *Szerelmek városa* című filmet Jean-Louis Barrault² alakításával. Barrault, a híres 19. századi vásári komédiás, Jean-Gaspard Debureau életét elevenítette meg. A filmnek több pantomim jelenete vált ikonikussá, ezzel is népszerűsítve a műfajt. Kovács Ildikót ez az élmény is erősítette meggyőződésében, hogy a tánc jövője a pantomim, az igazi modern táncnyelv. Olyan testtechnika, mely képes szavak nélkül történetet mesélni, gondolatokat kifejezni, közeget és karaktert teremteni, azaz színpadi, tárgyi eszközök nélkül világot teremteni a fantázia aktivizálásával. Rendezői munkájában is a pantomimet tekintette a gondolatok, érzelmek legkifejezőbb nonverbális eszközének. A kolozsvári bábszínházban sikerült kialakítania azt a munkamódszert, melyben a bábmozgáshoz

elengedhetetlen testtudatosság legmegfelelőbb fejlesztő módszere a pantomim lett.

A bábmozgatás és a táncoló emberi test közötti kapcsolatra már Kleist ráirányította a figyelmet *A marionettszínházról* című esszéjében.³ A marionettbáb mozgató animátort figyelve kifejtette, hogy minden táncos, aki tökéletesíteni kívánja művészetét, csak tanulhat a báboktól. A testtudatosság szükségességét a bábanimáláshoz Németh Antal is hangsúlyozta *A bábjátékos művészete* című írásában: „Azt hiszem, nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a bábozás és mintaképe nem a reális élet embermozgása volt, hanem a valóságon túl emelkedő táncmozgás. [...] Ez érthető is: a táncmozgás kifejezőbb, és művészibben kifejező, mint a reális életmozdulat, tehát a bábu, ha erőteljes, életszerű hatást akar elérni, szükségszerűen találkozik mozgásában a táncszerűvel.”⁴ Kleisthez hasonlóan az ő horizontjában is korának művészi bábszínháza állt, vagyis a marionett és a vajang technikák felől értelmezte a kérdést. Marcel Marceau a másik oldalról, a pantomim felől közelített a kérdéskörhöz. Kijelentette, hogy a pantomimes művészete rokon a báboséval. Mindkettő stilizál, minthogy kénytelen elrugaszkodni a valóságtól. „A bábu önmagában véve mint figurális műtárgy sohasem naturális, mozdulatai szükségképpen merevek, ami olykor gépiesnek, elidegenítettnek tűnik. Ugyanígy távolodik el a valóságtól a pantomimes is, aki az alakításban idegeníti el magát, közeledve e ponton a bábművészetéhez.”⁵ A „mime pur” technika⁶ elsősorban

1 *Délibáb*, 1942. 02. 22.

2 Jean-Louis Barrault (1910–1994) francia színész, rendező, pantomimművész, színigazgató. Étienne Decroux pantomimművész tanítványa volt.

3 Heinrich von Kleist: A marionett színházról. in: *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Bp., 1981. Európa, 93.

4 Németh Antal: A bábjátékos művészete. in: *Új színház!* 1988. 224.

5 Dévényi Róbert: Hogyan lett az óriás ember? *Színház*, 1980. 4. 23.

6 Az 1930-as években Étienne Decroux által kifejlesztett technika.

a törzset használja, mely a mozgás kicsinysége miatt sokkal kifejezőbben hat. Az analitikus módszerrel a mimes felépíti saját teste marionettjét, megvalósítva ezzel Kleist táncos ideálját.⁷

Kovács Ildikó a *Pantomim műhelynapló* című írásában a következőképp összegezte a kolozsvári társulattal tíz éve folyó munka tapasztalatait: „A pantomim elsősorban testi-lelki fegyelem és koncentráció kérdése. Itt kezdődik. [...] Minden redukálódik. A tér is. Különben tövényszerű, hogy minél zártabb valami formailag, annál feszültebbé válik a tartalom. Robbanáskész. A pantomim feszültségteli, teljes belső koncentrációt igénylő műfaj. [...] Megrögzött autodidakta vagyok, panaszkodom, de tulajdonképpen élvezem, hogy nekem kell felfedeznem a magam számára a dolgokat. Így próbáltam megfogalmazni magamnak a pantomim sajátos eszköz-lehetőségeit: 1. az érzékeltes csodája, amivel a mimes közeget, láthatatlan partnert, tárgyat, anyagot érzékeltet; 2. az átváltozás, amivel a mimes egyik típusból a másikba alakul szemünk láttára, egyik életkorból a másikba öregszik vagy fiatalodik, emberből állattá vagy tárggyá változik; 3. a gondolat vagy érzés megjelenítése; nem lejátszása – materializálása!”⁸ A mozgásgyakorlatok metódusáról pedig a következőket írta: „Naturális mozgássorozat, ezután színpadszerűvé tesszük a mozdulatokat, megtisztítjuk, felnagyítjuk, lényegítjük őket. Stilizálunk. Mozgás-nyelvet tanulunk.”⁹ A pantomim mozgásrendszere nemcsak a színészi munkát segíti, de egyben a rendező útkeresését is. Erről így nyilatkozott: „Én most formanyelvet keresek, le akarok ásní a mélybe, az ösztönök, a gyökerek mélyébe.”¹⁰ A pantomimgyakorlatok során a színészek saját ötleteik alapján dolgoztak ki etűdöket. Ebből született a MIM 7 pantomimcsoport, mely egyedülálló volt nemcsak Kolozsváron, de egész Romániában. A klasszikus pantomim nagy európai korszakához kapcsolódva témákban, mozgáskarakterekben és külső megjelenésben is követték a trendet. 1972-ben

felléptek a Zalaegerszegen megrendezett I. Nemzetközi Pantomim Fesztiválon is. A pantomimra épülő folyamatos stúdiómunka kialakított egy közös mozgásnyelvet a társulatban, mely feltételévé vált az egységes játékmódnak. Az első felnőtt előadás, mely a pantomim mozgásnyelvére épült, a Bajor Andor paródiái alapján készült *Meghasadt szívek* volt. A *Szentivánéji álmom* pedig Kovács Ildikó első olyan rendezése, ahol a kialakult formanyelv alap-elemei, a pantomim, a színész és a bábu együtt voltak jelen a színpadon.

A pantomimgyakorlatok útján jutott el a saját maga számára érvényes színpadi forma megtalálásáig. Az 1975-ös *Karnyóné* volt az első előadás, melyben artikulálódott a bábtest-embertest groteszk megközelítésének gyakorlata. Így írt erről: „Csokonai felvonultatja a paródia, irónia, szatíra eszközeit, hogy élénk varázsolja panoptikumfiguráit. Itt nem az egyén árnyalt lélektani rajzáról van szó, hanem a lényegítés, a sűrítés, a tudatos túlzás, a felnagyítás segítségével ábrázolt típusról. Itt találkozik a mű és a műfaj sajátos lehetősége. Az, ahogyan Csokonai megszerkesztette a figuráit, azonos a bábszínház gondolkodásmódjával. De hát az út, a harc az anyaggal nem zökkenőmentes. A figurák bábfigurák, de a bábu csak korlátozott mennyiségű szöveget bír meg. szövegben is sűrítettséget igényel. Sejtettem, éreztem, hogy az archaizáló szöveg és a szövegmennyiség túllépi a bábu teherbírását. Így született a megoldás, az ember mint bábu. A bábszerűen mozgó, beszélő ember kihangsúlyozza a panoptikum-jelleget, önmagát ábrázolja, parodizálja ezzel a kétsíkúsággal. A játékmenetből adódott a másik szokatlan megoldás, hogy a színész bemenekül a bábuba, szembesül a saját báb-képmásával.”¹¹ Ez a fajta bábszínházi szerepeltetés a korszak játékgyakorlatában egyedülálló volt, és szokatlan játékmegoldásokra kínált lehetőséget. Karnyóné Péter János alakította, jelmezével, jellegzetes testtartásával és gesztusaival emberbábót teremtve

7 A pantomim. Szerk.: Sz. Szántó Judit. Bp., 1965. Színháztudományi Intézet, 14.

8 Kovács Ildikó: Pantomim műhelynapló. *Korunk*, 1971/1. 34-39.

9 uo.

10 uo.

11 Kovács Ildikó: Műhelynapló jegyzetek. *Korunk*, 1978. 6. 473.



Kamyoné - Péter János



Samuka – Balló Zoltán

a színpadon. „Megterveztem a maszkját. Addig-addig rajzolgattam magamnak, amíg eljutottam a bohócjelzéses bábarcig.”¹² A többi szereplő is eltúlzott, groteszk karakter. Bábszerű mozgásuk pantomim elemekből építkezett, erős arcfestésük, hangsúlyos szemük, szinte mozdulatlan vagy erős mimikai jeleket használó arcuk is a bábszerűséget erősítette. A főszereplők arcfestése a vásári

bábhősöket idézte fel. A szemük nemcsak erősen kontúrozott, de körbe napsugaras szempillákat festettek, melyek a naiv dekorativitás elementáris erejével hatottak. Nem beszélve Lipitlotty festett kackiás bajszárol és az egységes arcpírról, mely cirkuszi hangulatot is keltett. Megszületett a bábbohóc arckifejezésű tragikomikus figura, melynek bizarságát erősítette, hogy Karmyónét férfi játszotta.

12 Kovács Ildikó 165.

A kifestett arcot a mimika tudatos minimalizálása tette még maszkszerűbbé. Főleg Karyónénál volt jellegzetes a hosszan, pislogás nélkül kintartott, tágra nyitott szem, vagy az udvarlás gesztusában a sűrű pislogás. A kézfejek mereven szétfeszített ujjakkal is a bábok kezeit idézték. A karok mozgatása sok gesztusnál szimmetrikus, például a csodálkozás kifejezésénél mindkét tenyeret a szétfeszített ujjakkal az arc elé tartották. A nyak és a gerinc is merev, a törzs csak derékban hajlik. A lábknál vagy a feszített térd a jellemző, mint Borisnál, vagy az enyhén behajlított és kifele csámpás, mint Karyónénál és Samunál.

A színészek egész mozgásrendszere pontosan kidolgozott és következetes koreográfiára épült. Erről így írt Kovács Ildikó műhelynaplójában: *„Pontosan dolgozunk, lépésről lépésre, nüanszról nüanszra. Tulajdonképpen minden kicsi játék be van állítva; koreográfia az egész előadás. Nagyon nehéz a bábszerű merevséget felidézni, mozgásban, beszédben. Itt sem lehet kívülről közelíteni, belülről kell megteremteni a megfelelő lélektani közérzetet, hogy kellőképpen »elsivárosodjon« az ember, legalábbis mereven egysíki legyen. Fegyelem, önkontroll kell ehhez a pontosan rögzített játékformához. És sok-sok áradó játékkedv. Ösztönösség és tudatos-ság!”*¹³ A színészek spontán frissességgel játszottak, úgy tűnt az egész, mintha improvizáció lenne.

A mozgás és a zene kapcsolatáról pedig a következőket írta: *„Minden előadás zenei felépítésű – tempó, ritmus, dinamika szempontjából. Minden figurának megvan a saját ritmusa, minden jelenetnek a dinamikai felépítése, és így az egész előadásnak is.”*¹⁴ Ezek a mozgássorok leginkább a marionettek mozgatási lehetőségeit utánozták. Sok helyzetben a vásári komédiák tipikus gesztusai láthatók bábszerű mozdulatokkal, melyek egyértelműek és kifejezőek voltak. Erre a hatásra a mozgás ritmusával és dinamikájával segítettek rá. Egy-egy gesztusba pózszerűen beálltak vagy kitanak, elnyújtanak mozdulatokat, máskor felgyorsítanak vagy a mozgásfázisokat hangsúlyozzák.

Az előadás egészére jellemző a harsány groteszk játékmód, mely a vásári színjátékok eszköztárából emelt be elemeket. Az élő színészi játékot kiegészítette a bábjáték, mely mindig akkor helyettesítette az embert, amikor jellegzetes bábjáték-szituációra volt lehetőség. Az indulatok tetőpontján Karyóné rárontott Lipitlotyra, de a csíhi-puhit már kesztyűsbáb alteregóik játszották el harsány, tradicionális vásári bábjátékként, még a Samuka-báb is palacsintasütővel a kezében ütlegelte az anyját, fokozva a csetepatét. A vásári hatást erősítették a hangeffektusok: a ke-replők és csörgők. A jelenet végén Karyóné kibicegett a paraván mögül, és sajtó derekát simogatta, mintha őt ütötték volna. A paravánként is funkcionáló díszletelem egy fakeret, mely a legtöbb jelenetben a szereplők színpadra lépését jelölő ajtó, valamint festett vászonkeretként képmutogatóvá válik. Ez is hagyományos vásári elemként jelent meg többször az előadásban. Ilyen a kontó, melyet Lipitlotty halmozott fel a boltosnál, aki egy pálcával tételenként végigmotogatta a rajzokat Karyónénak, ahogy a képmutogatók tették mesélés közben.

A színpadra lépés gesztusa az ajtót jelölő kereten keresztül már az előadás elején hangsúlyossá vált azáltal, hogy Kuruzs bemutatta az egyenként megjelenő szereplőket. Már ebben a gesztusban megmutatkozott narrátori szerepe is. Végig a színpad szélén ült a nézők előtt, bejelentette a jeleneteket, kommentálta az eseményeket, hangeffektusokkal kísérte a történéseket. A harsány vásári kikiáltók attitűdjét idézte meg. Sőt, Karyóné kigúnyolásához kibicként asszisztált. Amikor Karyóné a díszlet szinte egyetlen bútordarabjaként közepén elhelyezett tulipános láda körül kergeti Tiptoppot, egy pontosan felépített vásári komédia jelenetet láthatunk. Tiptopp először elbújik a láda mögé, Karyóné négykézláb mászva keresi a láda körül, mire ő már a tetején áll, és harsányan nevet a vénasszonyon Kuruzssal együtt. Majd Tiptopp bábként jelenik meg a paravánon, és így tud megszökni előle. Amíg Karyóné a bábbal foglalkozik, ő ellopakodik, és csalódottan

13 Kovács: Műhelynapló jegyzetek. 473.

14 uo.

Kuruzs – D. Szabó Lajos

veszi tudomásul az élettelen bábbal a kezében, hogy túljártak az eszén. A vénasszony lerázásának ez visszatérő megoldása lesz. A kellékhasználatra is az eltúlzás jellemző. A Borisnak írt szerelmes levél többszörösére nagytított, ahogy a fiola mérge is egy közönséges whiskys üveg.

A némajáték is kedvelt típusa volt a vásári komédiáknak. Maga Csokonai is így írta meg a harmadik felvonás elejét. A rendezés viszont túllépett a hagyományos



konvención, és a korai némafilmek hatását idézte meg a színészek mozgásrítmusának megváltoztatásával. Ebben a jelenetben még karikírozottabb a bábszerű mozgás. Karyóné a ládán fekszik holtan, és egyenként jönnek a szereplők, mindenki eljártssza megdöbbenését, bánatát, majd egy gesztusba merevedik. Ezáltal élő panoptikumvá válnak az emberbábok. A groteszk hatást fokozza, hogy a jelenet alatt fehér háttér látható, és a világítás is megváltozik, ezzel kontrasztosabbá válnak a testképek, kontúrosabbá a sziluettek, hatásosabbá a groteszk test mozgása.

Karyóné tragikomikumának tetőpontját az élettől búcsúzó jelenetben az a színpadi gesztus fejezte ki, amikor a színész kilépett a szerepéből. Először

Lípitlotty – Jobbágy Sándor

a cipőjét veszi le, ez még komikus, majd amikor női kalapját és loknis parókáját is, kopasz feje láttán groteszkül tragikomikussá vált. Bár jelzésszerű öltözéke eddig sem leplezte, hogy férfi játssza a női szerepet, de ez a gesztus egyben a teatralitás felmutatása is. Majd a játék szinte bohózati helyzetkomikummal oldódik fel. Karnyóné kifelé indul a színpadról, de ekkor meglátja a belépni készülő Tiptoppot, lelepleződésétől tartva megtorpan, elszalad a másik oldalon lévő kerethez, de itt meg épp Lipitlotty érkezik, lendületből tőle is elfordul, közben kezében gyűrögeti a parókáját és oldalt szalad ki a színpadról. Mindezek a játékmódok ötvöződnek azokkal a klasszikus pantomim elemekkel, melyeket a színészek rutinosan használnak saját testnyelvükként. Az 1975-ös előadás negyedszázad színpadi gyakorlatát összegezte. A trénirozott színészi test és a rendező csapatmunkájának eredményeként született meg az előadás. Nagy siker volt, hosszú szériát élt meg, s már majdnem eljutott a 100. előadásig, amikor Péter János halála megtörte ezt a sorozatot. Alakítása annyira egybeforrt Karnyóné szerepével, hogy mással pótolni elképzelhetetlen volt.

Szerencsénkre a Bukaresti Televízió rögzítette az egyik előadást, ezáltal vált rekonstruálhatóvá ez a komplex világteremtés. Minden színpadi eszköz azt hangsúlyozza, hogy ez játék, színház, minden részletében megkomponált teatralitás. Játékmódjában, színházi felfogásában teljesen eltért a korszak kötelező normájától, a lélektani realizmustól, még ha ez a bábszínházban más módon is artikulálódott.

A színpadon játszó testet saját jeleként értelmezte Kovács Ildikó. Ezzel az Artaud-i testfelfogást követte, de a lemeztelenítés helyett – ahogy azt Grotowski teszi – groteszk formájúvá alakítja a testet a jelmez által. Erős vizuális jelhez kapcsolja a stilizált mozgást a pantomim gyakorlatán keresztül, mely a fizikális aspektust helyezi előtérbe a szöveggel szemben. A groteszk kifejezéseként kialakított koherens színpadi nyelv eltért a korszak meghatározó rendezői törekvéseitől. Más úton jutott el oda, amit Artaud a színpadon látható test jelként való értelmezéséről írt. Az emberbáb színpadi megvalósításával ironikus módon reprezentálta a testet. Az ironia eszközével érte el, hogy a test jelentést hordozó színpadi jel legyen.

THE RELATIONSHIP OF PUPPETS, HUMANS AND PANTOMIME IN ILDIKÓ KOVÁCS'S PRODUCTION OF THE WIDOW KARNYÓ

Many artists come from the fine arts to puppetry, and apply their visual aesthetic to other performance components. Ildikó Kovács, on the other hand, approaches puppet theater from the point of view of movement. At the puppet theater in Cluj, she has succeeded in developing a method for pantomime to engage the kind of body awareness so crucial to puppet movement. In one of her writings, she summarized ten years of experience with the Cluj ensemble as follows: *"Pantomime is primarily a matter of discipline and concentration of body and soul. [...] Everything is reduced. Space as well. Anyway, it's a principle that the more closed the form, the tenser the content. Ready to explode. Pantomime is a genre which is full of tension and so demands complete inner concentration."* The 1975 production of *The Widow Karnyó* was the first performance to articulate the grotesque approach to puppet body-human body. As she wrote: *The way Csokonai structured his figures is identical to the thinking of puppet theater. But the path to a compelling performance, the struggle with the material is not without bumps. The characters may indeed be puppet figures, but the puppeteer can only make use of a limited amount of text, and this requires condensing the script. I guessed, I felt that the archaic text and the amount of text exceeded the amount the puppeteer could manage. This is how the solution was born, using the human as puppeteer on stage. [...] Thus the body on stage becomes its own symbol."*