

Intermedialitás a bábszínházban

Absztrakt. A tanulmány az intermedialitás jelenségére fókuszál bábszínházi keretben. Az elméleti felvezetőben kitér a médiumok kölcsönviszonyainak különböző formáira, illetve a bábszínházi médiaszpecifikusság kérdésére. A tanulmány további része az Amália c. bábszínházi előadás elemzését foglalja magában, melyben helyet kap a pre-textusok és a szöveggönyv interpretációja csakúgy, mint a színpadi produkcióban megképződő mediális interakció vizsgálata.

Színház és intermedialitás. Az intermedialitás lényege a médiumok és művészetek kölcsönviszonya, melyben a médiumok nem csupán összekapcsolódnak, egymás mellé helyeződnek, hanem felülírják, transzformálják, kimozdítják egymást, akár olyan módon is, hogy megkérdőjelezzik a médiumszpecifikusságot.¹ A színház olyan mediális gyűjtőhely, mely hibrid jellegéből fakadóan összefoghatja a látáshoz, tapintáshoz, szagláshoz kapcsolódó médiumokat. Az előadás a különböző médiumok integrációja révén befolyással van a néző észlelésére, érzékelő testként való öntudatra ébredésére.² Az új technikai médiumok széles körű elterjedésének következményeképpen Peter Boenisch a színházat az észlelés új módozatainak tréning központjaként fogja fel.³ Deres Kornélia szerint a színház mint médium a színrevitel folyamatában úgy kebelez be más médiumokat, hogy meghagyja saját médiaszpecifikus feltételeiket, miközben nem adja fel saját specifikumát.⁴ Eric Bentley definíciója szerint a színház lényege, hogy A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel,⁵ vagyis a színház esetében az esztétikai élvezet a másik nézésében rejlik.⁶ A színházi színész a művészi teljesítményt saját személyiségével nyújtja a közönségnek (ellentétben a filmszínésszel, aki egy technikai apparátus közvetítésével teszi

1 DÁNÉL MÓNICA – SÁNDOR KATALIN, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI BEATRIX – KULCSÁR SZABÓ ERNŐ – MOLNÁR GÁBOR TAMÁS – TAMÁS ÁBEL, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 284.

2 DERES KORNÉLIA, *Médiumok színpada. A technológia és intermedialitás színrevitelei*, Irodalomtörténet, 2015/ 4., 435.

3 PETER M. BOENISCH, *coMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre*, Theatre Research International, 2003/1, 34-45.

4 DERES KORNÉLIA, *Újtechnológia, újszínháztudomány, újszínházművészet. Digitális tananyag*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2013. http://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/iii_technologia_jsznhztudomny_jsznhzmvszet.html (A letöltés ideje: 2020. 9.6.)

5 ERIC BENTLEY, *A dráma élete*, ford. FÖLFDÉNYI F. LÁSZLÓ, Pécs: Jelenkor, 1998, 123.

6 JÁKFALVI MAGDOLNA, *A nézés öröme*, https://mta.hu/data/dokumentumok/i_osztaly/1_Eloadasok_tara/Szinhaztudomany_ma_20011106/Jakfalvi_A_nezes_orem_20011106.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.6.)

ezt), szerepébe belehelyezkedve egyfajta aurát teremt, melybe a néző úgy vonódik be, hogy maga is visszahat a színészi játékra. Az interakcióban a színész alkalmazkodik is a publikumhoz.⁷ A színház tehát élő művészet, amit a nézők és színészek (performerek) közös fizikai térideje (itt és mostja), közös transzformatív jelenléte határoz meg.⁸ Ebben a legalább két test közös jelenlétét feltételező műalkotó közegben az egyik test a valóságostól eltérő virtuális létezését hordoz (jelenít meg), miközben az őt néző valós test értelmezi a látottakat.⁹ A humántudományok testi fordulata (corporeal turn) révén egyre nagyobb hangsúlyt kap az intermedialitás mint érzéki, szenzuális folyamat, mely megtestesült befogadót feltételez.¹⁰ Jákfalvi Magdolna Elisabeth Grosz fizikai korporalitás fogalmára hivatkozva utal arra, hogy a színpadon látottak, a testtel jelzett vagy véghezvitt változások fiziológiai folyamatokat indítanak el a nézőben, ugyanakkor a színház nézőtere is testet alkot, azaz minden néző teste hatással van a körülötte ülőkre, és a színpadon játszó színészeket is befolyásolhatja pozitív vagy negatív értelemben.¹¹

Bábszínház és intermedialitás. A vizuális információnak minden színházi előadásban fontos szerepe van, de a bábjátékban nem járulékos elem, hanem a műalkotás lényege. A bábszínház specifikuma a játszó és néző közös fizikai jelenlétén túl az, hogy a báb átveszi (vagy átveheti) a színpadi szubjektum minden funkcióját. A báb kész struktúra, mely látszólagos autonómiával és függetlenséggel felruházva színpadi alannyá válik, melynek szubjektivitása a céljai megvalósítására törekvő művész akaratától függ. Ez az akarat több alany – az irodalmi alkotás (dráma, szöveggönyv) szerzője, a színpadi előadás alkotója, sőt alkotói, az előadás során fiktív alakokat életre keltő előadóművészek – hierarchikus viszonyrendszerében jut érvényre. A báb a figura tárgyiasult formája, vagyis médium.¹² Roland Schohn szerint a báb legkiemelkedőbb vonása a stilizáltság: minden esetben antropomorf figura, mely elvont formában képezi le az emberi testet és mozgást; a bábok egyrészt felnagyítják, eltúlozzák, másrészt leegyszerűsítik, lecsupaszítják az emberi gesztusokat.¹³ Ennek legfontosabb célja pedig az érzelmek képívé tétele. A stilizáltság ugyan-

7 Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea, MÉLYI József, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html (A letöltés ideje: 2020. 9.10.)

8 Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest: Balassi Kiadó, 2009, 9-25.

9 JÁKFALVI Magdolna, *I.m.*

10 DÁNÉL SÁNDOR, *I.m.*, 285.

11 JÁKFALVI Magdolna, *I.m.*

12 Henryk JURKOWSKI, *Bábok, tárgyak és emberek*, ford. PÁSZT Patrícia, Színház, 1996/6. <http://docplayer.hu/2149673-Xxix-efvolyam-6-szam-1996-junius-foszerkeszto-koltai-tamas.html> (A letöltés ideje: 2020. 9.6.)

13 Roland SCHOHN, *A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre = Báb játék – Bábjáték*, szerk. Dr. HORVÁTHNÉ FÜLEP Éva, Debrecen: Didakt Kft., 2003, 94.

akkor elidegenítő hatással bír, a befogadó ezáltal érzékeli, hogy nem a valósággal, hanem a valóság szimbólumaival van dolga.¹⁴ (Ezt még a gyermek befogadó is érzi, holott valóságélménye erősebb, belső függetlenedése csekélyebb, mint a felnőtté.¹⁵) A báb tehát projektív tulajdonsággal rendelkezik: az ember lelki tartalmait mintázza.¹⁶ Cristian Pepino a bábművészet helyett az animációs előadás fogalmának alkalmazását ajánlja, melynek lényege, hogy egy személy (bábművész) mozgat-animál egy másik személy (képzőművész) által megalkotott tárgyat.¹⁷ Ebben az esetben figurális bábszínházról beszélünk, melyben a báb képzőművészeti alkotásnak számít, őse ugyanis – történeti és technikai értelemben – a szobor.¹⁸ A bábjáték egy másik formája a tárgyszínház, mely a színpadon jelenlévő színésszel való viszonylatban úgy dolgozik a tárggyal, mint egy drámai figurával.¹⁹ Nem megtervezett, elkészített bábokat használnak, hanem hétköznapi értelemben vett tárgyakat, amelyek kétféleképpen jelenhetnek meg a színpadon: egyrészt eredeti jelentésüktől eltérően, amikor mozdulatsorokat végeznek velük az ember utánzása érdekében – ez a figurális tárgyjáték; másrészt a színpadon előforduló tárgyak megtartják eredeti jelentésüket, de nem kellékként funkcionálnak – ez a funkcionális (vagy ennek alesete a statikus-funkcionális) tárgyjáték. Ebben az esetben az animációt a tárgy fizikális adottságaiból, formájából jövő mozdulatsorok határozzák meg.²⁰ A bábosok azért helyettesítik különféle bábjaikat tárgyakkal, hogy gazdagabbá tegyék kifejezőeszközeik készletét. Mind a bábok, mind a tárgyak az anyagi világ produktumai, a valóság részét képezik, miközben azt az illúziót keltik, hogy a képzelet szüleményeiként más minőséget képviselnek. A nézők tudatosítják ezt a kettősséget, elfogadják a két világ közti vándorlást.

Előadáselemzés. A továbbiakban az Amália c. bábszínházi előadás elemzésére történik kísérlet, melynek bemutatója 2009. február 8-án volt a szombathelyi

14 BENCsik Orsolya, *Megszólal a "megismerhetetlen", Bábok és babák, mint a lélek szócsövei* <http://www.apertura.hu/2012/nyar/bencsik-megszolal-a-megismerhetetlen-babok-es-babak-mint-a-lelek-szocsovei> (A letöltés ideje: 2020. 9. 6.)

15 GABNAI Katalin, *A legkisebbek színháza*, Színház, 1988/2. <http://docplayer.hu/2849769-Tartalom-gabnai-katalin-keleti-istvan-nanay-istvan-csaki-judit-tarjan-tamas-stuber-andrea-vendegjatek-csizner-ildiko-negyszemkoztszentgyorgyi-rita.html> (A letöltés ideje: 2020. 9. 6.)

16 Roland SCHOHn, *I.m.*, 102.

17 Cristian PEPINO, *Maeterlincktől Argheziig, Rövid betekintés az animációs előadás elméletének történetébe*, ford. NOVÁK Ildikó, Art Limes, 2013/3., 71.

18 Kocsis Eszter, *A lónak a lába, avagy miért is képzőművészeti alkotás a báb?* Új-Kor, 2020.3.21. http://ujkor.hu/content/lonak-laba-avagy-miert-kepzumuveszeti-alkotas-bab#_ftn2 (A letöltés ideje: 2020. 9. 7.)

19 Karel MAKONJ, *Od loutky k objektu*, Praha: Pražská scéna, 2007, 126.

20 ELLINGER Edina, *Szubjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai, Doktori értekezés*, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017, 19. http://www.takey.com/Thesis_372.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.7.)

Mesebolt Bábszínházban. Az előadás alkotói: Gimesi Dóra – dramaturg, Sipos Katalin és Sisak Péter – látvány, Alpár Balázs – zene, Nemes Zsófia – mozgás, Tengely Gábor – rendező, Badacsonyi Angéla, Veres András, Kovács Zsuzsanna – játsszók. A választást egyrészt az indokolja, hogy e színpadi műalkotás a kortárs bábjáték megújítására irányuló törekvések egyik jelentős állomásának számít,²¹ másrészt a médiumok kölcsönviszonyainak vizsgálatához is termékeny talajt biztosít.

A bábszínházi előadások feltételeznek egy szöveggönyvet, s mivel a bábozásnak nincs klasszikus drámairodalma, a bábirodalom szinte kizárólag adaptációként jön létre. Ez azzal is magyarázható, hogy a bábszínházi szöveg eleve számol a választott bábtechnika (a báb fizikuma, mozgathatósága) sajátosságával, ugyanakkor a bábtechnika csapdába is ejtheti a szöveget, mert csak az adott koncepció szerint válhat érvényessé.²² Nánay István az adaptációt nem csupán egy történet színpadra igazításának tekinti, hanem újraalkotásnak, sőt, új mű létrejöttének is tartja. A kortárs bábdarabok felkérésre, konkrét társulat vagy előadás számára készülnek, s általános gyakorlattá vált, hogy a szöveggönyv végleges formáját a próbafolyamat során nyeri el.²³ A szövegbe kódolt bábtechnika miatt kevés az újrafelhasználható szöveggönyv. Gimesi Dóra az előadást fenyegető veszélyekre is felhívja a figyelmet: egyrészt a technikai bravúrok felülkerekedésére, másrészt a szituációra rátelepedő indokolatlanul nagy szövegmennyiségre.²⁴

18 Pretextus: meseszöveg. Az Amália c. előadás szöveggönyvének pretextusai Boldizsár Ildikó meséi: az *Amália*, az *Amália és az esők*, a *Mindenkivirága*, a *Világ-síró asszony*, valamint a *Csillagnéző fiú*.²⁵ Az irodalmi mesék jellegzetesége, hogy intertextuális kapcsolatokat építenek a népmesei hagyománnyal (alműfajok, szüzsé, eukatasztrófa, mesei szerepkörök, csodához való viszony tekintetében),²⁶ ugyanakkor az újraírás során kortárs kontextusba helyeződnek

21 Ezt az is bizonyítja, hogy 2009 májusában az V. Gyermekszínház Szemlén „A műfaj kimagasló előadása” diploma mellett megkapta a szemle fődíját, az ASSI-TEJ Magyar Központja által alapított Üveghegy-díjat, valamint az Oktatási és Kulturális Minisztérium díját is.

22 GIMESI Dóra, *Háromdimenziós hősök, A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése, Doktori értekezés*, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016, 6–7.

23 NÁRAY István, *Boldogságkeresők, avagy mit keres itt egy mókusz? = dráMAI mesék 1. Régi magyar történetek*, szerk. MARKÓ Róbert, PAPP Tímea, Győr: Vaskakas Bábszínház, 2014, 10–11.

24 GIMESI Dóra, *I.m.*, 13.

25 BOLDIZSÁR Ildikó, *Amália álmai. Mesék a világ legszomorúbb boszorkányáról*, Budapest: Lánchíd Kiadó, 1991. Az *Amália*, az *Amália és az esők*, valamint a *Mindenkivirága* bekerült Boldizsár Ildikó *Boszorkányos mesék* (Budapest, Móra, 2006) c. gyűjteményébe is.

26 PETRES CSIZMADIA Gabriella, *Fejezetek a gyermek- és ifjúsági irodalomból*, Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2015, 110.

a motívumok és figurák. A mesekutató és meseterapeuta Boldizsár Ildikó Amália-történeteiben a varázsmesei archetípusok és motívumok konkrét tér-idő koordináták nélkül lépnek mai kontextusba, méghozzá úgy, hogy a szereplők nem más mesei hősökkel, hanem saját magukkal, pontosabban saját szerepkörükkel, funkciójukkal kerülnek összetűzésbe.²⁷ A történet így a háttérbe szorul, a külső cselekményről a belső eseményekre helyeződik a hangsúly. A hős(ök) reflexiói, vívódásai, érzelmei, válságai válnak az ábrázolás tárgyává. Ez hatással van a jellemábrázolásra is: míg a népmese hősei egy közösség tipizált képviselői, kétpólusú értékrendben helyezhetők el (jók és gonoszak), kétely nélkül vágnak bele céljaik megvalósításába, elnyerik méltó jutalmukat/büntetésüket, addig az irodalmi mesék figurái individualizáltak, jellemük összetett, változásra képes, a katarzist a belső válság megszüntetése (metamorfózis, megsemmisülés) vagy a meg nem alkuvás, a kívülállás sikere válthatja ki.²⁸ Boldizsár meséi így a sajátos szomorúmise kategóriájába is beilleszthetők, mely szövegtípus főképp a népmesei szüzsé zárlatán hajt végre korrekciókat: eukatasztrófa helyett szomorú (a vágyott értékekről való lemondás vagy akár elmúlás) végkifejtetbe fut, illetve a cselekvő, aktív hősök helyett passzív, meditatív, sorsszerű életet élő főhőst szerepeltet.²⁹

A szövegekönyv megírása során Gimesi Dóra az *Amália* c. mesére támaszkodott leginkább. Az Amália-szövegek központi figurája a címszereplő nőalak, varázsmesei szerepkörét³⁰ tekintve ellenfél, boszorkány. Legfőbb funkciója a hős akadályozása, üldözése, a károkozás. Ugyanakkor ellentmondásos figura, hiszen titkos tudás birtokosa: képes az alakváltásra, oldásra, kötésre, gyógyításra, jövőbe látásra, pozitív és negatív értelemben egyaránt befolyásolhatja az útjába kerülők sorsát. Mindez rendkívüli erővel és hatalommal ruházza fel. Általában félelmet kelt, hiszen kiismerhetetlen törvényei miatt kiszámíthatatlan a viselkedése. Nem tűri az alávetettséget, a vereséget, így a többi mesefigura kiszolgáltatottá válik, ha a közelébe kerül, netán konfliktus alakul ki köztük. Boldizsár Ildikó Amáliája rendelkezik a boszorkány fentebb felsorolt hagyományos tulajdonságaival: mint a vajákos asszonyok, ismeri a füvek gyógyhatását, szépségével és bűbájosságával magához édesgeti a gyanútlan idegeneket (vagyis femme fatale-ként viselkedik), de hamar megunja társaságukat, s aki csalódást okoz neki, bosszúból elvarázsolja. Csakhogy mindez már inkább terhére van, semmint örömmel töltené el: személyében egy megfáradt, kiábrándult, enervált (sőt a mese felütésében megöregedett) boszorkánnyal találkozhatunk. Magányának feloldását olyan társ felbukkanásától várja, akit nem a varázsereje hatalmával szerez meg, hanem személyisége varázsával nyugöz le. Ennek elemei a természet szépségeiben való feloldódás képessége, a füvek és a mesék gyógyító

27 GIMESI Dóra, *l.m.*, 75.

28 BOLDIZSÁR Ildikó, *Varázslat és fogyókúra*, Debrecen: Didakt, 1997, 121.

29 PETRES CSIZMADIA Gabriella, *Kontúrkísérletek. A kortárs irodalmi mese vázlatok*, Kézirat. Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2021, 49-50.

30 PROPP, Vlagyimír Jakovlevics, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest: Osiris – Századvég, 1995, 33–78.

hatásának ismerete, a hétköznapok apró csodáinak felfedezése, a másik iránti feltétlen érdeklődés és elfogadás. Amália tesz egy próbát: az utoljára betoppanó királyfit egy saját magáról, illetve kettejükéről szóló mesével igyekszik magához édesgetni. A királyfi azonban belealszik a mesébe, majd reggel továbbáll, hogy szerepkörének megfelelően teljesítse feladatát: megkeresse és feleségül vegye álmai királykisasszonyát. Amália belerokkan a kudarcba: hirtelen megöregszik, környezetét elhanyagolja. Egy napon azonban arról értesül, hogy a királyfi unatkozik a tökéletes(nek hitt) királykisasszony mellett. Amália azonnal a segítségére siet: mindenekelőtt befejezi a korábban megkezdett mesét, s ezzel a mesébe szőtt mesebetéttel emlékezteti a királyfit élettörténetének darabjaira, a megglazult személyes viszonyulásokra, az elhanyagolt lelkiismeret hangjára.³¹ Vagyis szembeesíti a királyfit a tradicionális mesezárlat felborulásával: a boldogan éltek, míg meg nem haltak hamis ígéretével, pontosabban érvénytelenségével. A királyfi azonban a változástól tartva ragaszkodik szerepköréhez, hiszen ez a kényelmesebb választás. Ekkor Amália, látva a királyfi és a már feleséggé vált királylány idilljének kiüresedését, ahelyett, hogy csáberejével elhódítaná, pontosabban visszaszerezné a királyfit, inkább csodálatos virágok ültetésével próbál színt vinni a kapcsolatba, majd visszavonul magányába. A történet kezdetén akár a szerelmi háromszög felállítását is vállaló, ám társkeresésben folytonos kudarcot valló, s emiatt melankóliába süllyedő boszorkány végül megtalálja életfeladatát: mesékkel és növényekkel gyógyítja a segítségért hozzá fordulókat. Amália voltaképpen a manapság trendi szingli életmódot példázza: munkájának (karrierjének) szenteli minden energiáját, s inkább elfogadja a magányt, semhogy a konvenciókat, vélt szabályokat betartva olyan társsal éljen együtt, akivel csak a megszőkás köti össze. Amália alakjának irodalmi előképe lehet Lázár Ervin Legkisebb boszorkánya, aki szerelmi fellángolásában szerepkörét megtagadva segíti Király Kis Miklóst. Amália és a királyfi viszonya transzmediális kapcsolatba lép Kirké és Odüsszeusz történetével: Kirké is szépségével és intellektusával varázsolja el a hős férfit, mint Amália a királyfit, szerelmük valódi szerelem, amit az is bizonyít, hogy Odüsszeusz e kalandja során nem belső készíttetésre, hanem leginkább a társai nyomására kel a hazafelé vezető útra. Igaz, sorsa (szerepköre) is ezt írja elő, mint ahogy a királyfi is szerepkörének megfelelően igyekszik a királylányhoz, hogy feleségül vegye.³² Andersen Kis hableánya abban a tekintetben mutat rokonságot Amáliával, hogy képes lemondani a szeretett lény boldogsága érdekében saját szerelmének beteljesüléséről.

Szövegkönyv. Gimesi Dóra író, dramaturg egy interjúban arról beszélt, hogy a bábszínházi alkotófolyamatban a rendező vizuális koncepciója és a tervező által kitalált bábtechnika mellett a szöveg minőségére hosszú időn keresztül nem fektettek nagy hangsúlyt. A kétezres évektől vált elterjedtté az a gyakor-

31 BÁLINT Péter, *Meseértés és értelmezés, A Kárpát-medencei népmeseahagyomány hermeneutikai vizsgálata*, Hajdúböszörmény: Didakt Kft., 2013, 127.

32 GIMESI Dóra, *I.m.* 77.

lat, hogy írókat is bevontak egy-egy előadás megalkotásába,³³ és fellépett egy friss szemléletű (gyakran rendezői, tervezői, színészi szerepet is vállaló) generáció, melynek tagjai (Dobák Livia, Gimesi Dóra, Schneider Jankó, Láposi Terka, Kolozsi Angéla és mások) íróként-dramaturgként a termékeny újraértelmezés mellett a nyelvi invenciózusságra is törekednek, a szórakoztatáson túl a közönség esztétikai ízlését is formálják. A bábszínházakban hangsúlyt kapott a kortárs gyermekirodalom, valamint megjelentek a tabutémákat feldolgozó „problémadarabok”.³⁴

A forgatókönyv műnemek közötti határátlépéssel jön létre: a(z) epikus mese narratíváját a dráma kizárólagos nyelvi formációi, a Név és a Dialógus, valamint a szerzői instrukció váltja fel.³⁵ A dialógus a szereplők párbeszéde, a szerzői utasítás vagy didaszkália pedig a drámai akció leírása, mely szerint a rendező instruílja a színészt, aki eljátssza a drámai karaktert.³⁶ Maga a „történet az alakok közötti interperszonális viszonyokban létező történet,”³⁷ a dráma állandója pedig a jelen időben változó viszonyok.³⁸

Boldizsár Ildikó Amália-meséi látványos fordulatokban nem bővelkednek, viszont figuráinak belső konfliktusa, vagyis az archetípus és személyiség küzdelme kiváló drámai helyzetet teremt.³⁹ Ennek felismerése nyomán dolgozták ki az alkotók a színpadi megvalósítás formáját: a figurák megkettőzve, báb- és emberi alakban jelennek meg. A drámai eseményeket Gimesi keretbe ágyazta, melyhez az *Amália és az esők* c. mesét választotta. Ennek a szövegnek központi témája a magány: mivel a főhősnek nincs esélye tartós emberi kapcsolatot létesíteni, egy természeti jelenséggel, az esővel barátkozik. A nyitányban ezért az eső dala szól, vagyis ismét egy műfaji határátlépést tapasztalunk: a játékra szólító lírai szöveg hangutánzó és hangfestő szavak stilisztikai hatását kiaknázva atmoszférateremtő erővel bír, mely nem csupán a játszópajtást hívogatja, hanem gyorsan bevonja a nézőt az előadás játékos világába. A darab zárlatában is Amália és az eső kettőse van a színen, az eső ebben az esetben látványelemként, a lírai szöveg pedig Amália belső harmóniájának visszaállítását és jövőbeli terveit foglalja magában. Ezzel feloldódik a főhős kudarcélménye, s a nézők sem hiányérzettel állnak fel.

33 PAPP Tímea, *Gimesi Dóra és a szakma csodái*, <https://fidelio.hu/gyerek/gimesi-dora-es-a-szakma-csodai-77077.html> (a letöltés ideje: 2020.9.24.)

34 GIMESI Dóra, *Dinamikus változásban, Gyerekszínházi körkép – 2021*, Dinamikus változásban - IGYIC (A letöltés ideje: 2021. 2.26.)

35 BÉCSY Tamás, *Mi a dráma?*, Budapest: Béda Books Kiadó, 2002, 207.

36 GALUSKA László Pál, *Bábjáték a gyermekkultúrában ... dramaturgiai nézőpontból*, Gradus 2019/4., http://gradus.kefo.hu/archive/2019-4/2019_4_CSC_004_Galuska.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.7.)

37 BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945-1989*, Budapest: Balassi Kiadó, 1996, 25.

38 BÉCSY, 2002, 10.

39 GIMESI, 2016, 79.

A mesedráma közbülső része három szerkezeti egységre tagolható. Az első szakasz monodráma jellegű: Amália egyedül van a színpadon, monológja nyomán megismerkedünk karakterével, habitusával, kibomlanak élettörténetének legfontosabb eseményei, valamint pillanatnyi válsága. Kihangosított gondolatait egyrészt az esőhöz, másrészt pöttös bögréihez intézi, utóbbiakkal – akikről kiderül, hogy elvarázsolt királyfik – beszédbe is elegyedik, ezzel a humor számos lehetőségét aknázza ki. A második szakaszba belép a királyfi, akit Amália teával kínál és mesével marasztal. A *Csillagnéző fiú* mesebetét a csábítás eszköze, tematikailag a társkeresést, párválasztást példázza. A boszorkány nem jut el a mese végéig, mert a királyfi, mint az esti mesét hallgató gyermek, elalszik közben. A csábítás azonban nem sikeres, mert a királyfi felriadva tudatosítja eredeti célját. A varázserejét latba vető, királylánnyá változó Amália még inkább szembesíti feladatával, ezért gurul dühbe és szór rá átkot (nem akarja többet látni), mielőtt faképnél hagyja. Amália magányát, világfájdalmát dalban panaszolja el: a lírai szöveg a Világ-síró asszony meséjét sűríti össze. A harmadik szakaszban egy üzenet kibillenti Amáliát keserűségéből. Útnak indul, hogy felkeresse és megvigasztalja a boldogtalan királyfit, aki csalódik a szép, de rideg királylányban. Átváltozási képességét érvényesítve katicabogár, madár és macska alakjában próbálja felvidítani a királyfit, kommunikációjuk egyoldalú (a királyfi nem ért az állatok nyelvén). A sikertelen kísérlet után virágokat ültet a palota kertjébe, miközben egy csapásra megöregszik. Az előszövegben az öreg boszorkány idézi fel fiatalságának nagy csalódását, itt később kerül sorra az öregedési folyamat, ami gyakorlatilag magyarázatot is ad arra, miért nem teljesülhet be a boszorkány és a királyfi szerelme. A királylány a virágok látványától jókedvre derül, ez támogatja a királyfit döntése meghozatalában: bár Amália emléke erős nyomokat hagy a lelkében, kitart a királylány mellett, vagyis ragaszkodik eszményéhez / rögeszméjéhez. Amália hazatér, újra találkozik megbízható barátjával, az esővel. Az eső a fájdalom, szomorúság, keserűség nyomán fakadó könnyeket vizualizálja, ugyanakkor a megtisztulást is szimbolizálja: Amáliáról lemossa a boszorkányságot, és a régóta vágyott hétköznapi életbe segíti át.

Előadás. A színház élő műfaj, de a technikai rögzítés lehetővé teszi a régebbi, másorról levett előadások archiválását, a technikai médiumok révén pedig hozzáférhetőségét. A felvétel természetesen nem ad(hat)ja vissza maradéktalanul a helyszínen átélhető élményt már csak azért sem, mert a kamera irányítja a tekintetet, leszűkítheti a látóteret, s nem feltétlenül tesz láthatóvá minden apró részletet. A szombathelyi Mesebolt Bábszínház Amália c. produkcióját a 2009-es Gyermekszínházi Szemlén Takács Vera rögzítette.⁴⁰ A továbbiakban az előadást ennek a felvételnek a segítségével vizsgálom.

Az Amália c. előadáshoz a kortárs bábszínházban egyre inkább elterjedő kevert fajú bábszínházi formát választották az alkotók, melyben a mozzatok és

⁴⁰ A felvétel elérhető a következő linken: <https://www.youtube.com/watch?v=iJ2VU39QN0k>. (Utolsó letöltés: 2020. 9. 24.)

mozgatottak egyaránt láthatók a színpadon. A báb az ilyen típusú bábjátékban voltaképpen a mozgató és mozgatott összetett szimbiózisából bontakozik ki. A két alak vagy eggyé válik a néző tudatában, vagy eltávolodik, összetűzésbe kerül egymással (vagyis akár önmagával). Ez a forma kiváló alkalom a bábszínházi tragikum és komikum lehetőségeinek kiaknázására.⁴¹

A főszereplők alakjához Sipos Katalin bunraku bábokat tervezett. A japán bábművészeti hagyományból átvett bábtípus nagy méretű (egy-másfél méter magas), ruhája, arca aprólékosan kidolgozott (olykor még a szemöldököt is tudják külön mozgatni). A bunrakut általában három ember hozza mozgásba rendkívül összehangolt munkával. Az Amália esetében egy mozgató kelti életre a bábót, mely a mozgató kicsinyített (gyerek méretű) másaként jelenik meg (ugyanolyan vagy nagyon hasonló az öltözeke is, személyisége is) – ez lehetővé teszi egyrészt a mesei és a valóságos sík váltogatását, másrészt az archetípus és a személyiség konfliktusának bemutatását. A báb képviseli az archetípust (boszorkány, királyfi, királylány), mozgatója pedig a szerepkörbe kényszerített egyéniség reflexióit tárja fel.⁴² A bunraku mellett a tárgyjáték is helyett kapott az előadásban: a nevesített pöttyös bögrékről hamar kiderül, hogy voltaképpen a korábban elvárásolt királyfiak, a polcon és az asztalon hol „maguktól” mozognak, hol Amália személyesíti meg őket jellegzetes karakterekként. A piros pöttyös bögre kisebb és nagyobb méretben is megjelenik: a nagyobbat a színészek használják, a kisebbből a bábok isznak. Az előadás harmadik szakaszában – közvetítő szerepben – megjelenő állatokat is használati tárgyak keltik életre: a katicabogarat az apró pöttyös bögre, a madarat egy pár kesztyű, a macskát a szörmegalléros kabát – mindez azt sugallja a gyerek befogadó számára, hogy bármilyen tárgy játékszerré válhat, és nem csupán a színpadon.

Az előadás képi világát alapvetően befolyásolja a játékos (akár színész, akár báb) teste, jelmeze, mozgása. Az Amáliát megformáló fiatal színésznő világos alsóruhában (hálóing vagy kombiné) jelenik meg az alvás és ébrenlét közötti állapotban, ugyanakkor a fedetlen karok, lábak jelezhetik azt is, hogy egy nem kívánt szerepből (történetesen a boszorkányságból) igyekszik kivetközni. Fűzőld, apró pöttyös, vagyis teljesen hétköznapi ruhát ölt magára, ebben látjuk az előadás jelentős részében. A pöttyös geometrikus mintaként vidám hatást kelt, mi több, attribútummá válik, egyrészt más Amáliához köthető tárgyakon is megjelenik (takaró, bögrék), valamint az eső dalában is történik rá utalás (a vízfelületen esőcseppek által okozott körök), de a nőiességének és önazonosságának is a szimbóluma. A más ruhaminta választása identitásából akár ki is billentheti (ezt példázza a burleszkszerű jelenet a vetített mintákkal). Az Amália-báb öltözeke szinte teljesen azonos színben, anyagban, szabásmintában, apró eltérés a piros pöttyös cipő, a ruha fényes szalagból való kötője és a hajszín (a színésznő sötétbarna, a bábé – boszorkány mivoltát hangsúlyozandó – vörös). Amália egy csapásra bekövetkezett megöregedését bábcserre jelzi: a fiatal Amália kócos vörös haját lesimított, kontyba kötött ősz haj, zöld pöttyös ruháját

41 GIMESI Dóra, 2016, 71.

42 *Uo.*, 79.

sötétbarna, de ugyancsak pöttyös ruha váltja fel. A királyfit alakító fiatal férfi színész öltözéke a zöld és barna árnyalataival némiképp igazodik Amáliaéhoz, lezseren sportos nadrágban, kapucnis dzsekiben, csíkos pólóban jelenik meg (a csíkos ezúttal a fiú/férfi tartozéka), a királyfibáb ruhája hasonló, a fején azonban kapucni helyett mesebeli szerepéhez illően korona van. A királylány figurát játszó, feltűnően sminkelt színésznő és bábja hosszú ujjú testhez álló ciklámen dressze és rózsaszín tüllszoknyája miatt erősen elüt a másik két figurától, a mesterkélttség benyomását kelti.

Az események két térben zajlanak, melyek megjelenítéséhez forgószínpadot alkalmaztak a tervezők. Az egyik tér Amália kunyhójának enteriőre: a barátságosan kicsi szoba a főszereplő szertelen mozdulataihoz olykor egyenesen szűknek bizonyul. Berendezési tárgyai falusi konyhát idéznek: egy kredenc, egy szék, egy hokedli, melyek funkciója variábilis (a kredenc polca az Amália-báb és az elvarázolt királyfiak fekvőhelye, a hokedli asztal és ágy is), valamint egy bádóg felmosó vödör. A meleg színekkel foltosra festett falon berámázott családi fotók, tájképek, csendéletek sokasága. A bútorok uralkodó színe a zöld, ez a szöveg szintjén többször hangsúlyozott természetközelséget is jelzi. A tárgyak állandó mozgásban vannak, ami Amália dinamikus személyiségét tükrözi. A másik tér a királykisasszony palotájának (polgári szalonra emlékeztető) terme, mely a bútorok elrendezésében egyrészt hasonlít Amália kunyhójára: a vitrin és a fotel ugyanazon a helyen áll, mint a kredenc és a szék, hokedli (a királylánybáb is a polcra kerül elő, mint az Amália-báb), ugyanakkor a bútorok formában és színben a két világ jelentős különbségeire hívják fel a figyelmet. Amália rendtelenségig zsúfolt tere étellel teli és nyitott (mint a nyitott polcú zöld kredenc a mulatságosan mocorgó színes pöttyös bögrékkel), a királylány termében (szalonjában) kínosan steril rend és mozdulatlanság uralkodik (ennek képi erősítése az üvegajtóval zárt fehér vitrin a porcelán nippekkel). Amália felmosó vödörnek és takarítást szolgáló rongyainak tárgyi megfelelője a hosszú nyelű fehér tollseprő, amit a királylány hatalmi eszközként (irányító, fenyítő pálca) használ. Itt is van kép, de Amália kuckójától eltérően csak egyetlen, és nem a falon, hanem a zárt vitrinben: a királylánybáb bekeretezett portréja nem csupán díszítő funkciót tölt be, hanem azt is jelzi, hogy a narcisztikus királylány megközelíthetetlen, de uralja (szemmel tartja és irányítja) a terébe belépőket. A két világ látványa befolyással van a nézőre: a rend, a letisztult formák (a tapéta virágmintájára rímelő fotelkárpit), a pompa ridegsége miatt szívesen tér vissza a királylány szalonjából Amália kaotikusan bensőséges szobájába.

A bábokat életre keltő színészek mozgása sok minden elárul a szereplők karakteréről. Amália-boszorkány szertelen, gyors, szenvedélyes mozdulatai kivetítik nemcsak szeszélyes, kiszámíthatatlan természetét, hirtelen kedélyváltásait, hanem a belső válság okozta alapvető zaklatottságot is, ugyanakkor játékos gesztusai humoros hatást keltve oldják is a feszültséget (bújócska a takaró alatt, a képzeletbeli pókfonál vicces feltekerése, a bögrék animálása, megszólaltatása, a burleszk mozgási konvenciói), varázstudományának érvényesítéséhez pedig jellegzetes mozdulatokkal él (csettintés, rámutatás, kézrátétel). A bábbal a legtöbb esetben azonosul, de előfordul, hogy kettéválik a szerep: a mozgató bizonyos helyzetekben gesztusok segítségével „neveli” vagy utasítja moz-

gatottját, illetve a bábot elengedve a vágy teljesülését játssza el (főképp a csábítás jeleneteiben). A gazdag színészi mimika összetett jellemet, színes egyéniséget rajzol ki. Az öreg Amália-báb nem csupán az öltözékével, hanem lelassult mozgásával is hangsúlyozza a bekövetkezett változást. A mozgató és mozgatott királyfi egyaránt Amália ellenpólusa: lassú, félszeg, mulatságosan esetlen (átesik a küszöbön, beszorul a felmosó vödörbe, kekszes mutatványai félresikerülnek). Mozgása ráadásul éles ellentétben van mindazzal, amit szóban mantráz (sietnie kell, határozott célja van, aminek eléréseért mindent elkövet). Ugyancsak elbizonytalanodik a királylánnyal való kapcsolatában is a sorozatos elutasítás, kapcsolati kudarc következtében. Míg Amália és a királyfi természetes és esendőségükben hiteles gesztusai rokonszenvet ébresztenek a szemlélőben, a királylány rezzenéstelen arca, teátrális (a balett, operett műfaji kódjait parodisztikusan érvényesítő) mozgása elidegenítő hatást vált ki.

A (báb)színházi előadás meghatározó eleme a látványon kívül a hangzás, ami a szereplők beszédéből/énekéből, a kellékként jelen levő tárgyak okozta zörejekből, illetve zenei betétekből, effektusokból áll össze. Az Amáliát megformáló színésznő kellemes hangszíne szimpátiát vált ki a nézőben, annál is inkább, mivel érzelmek, vágyak és indulatok széles skáláját képes reprezentálni a hanglejtés, a hangerő és a tempó tudatos és érzékeny váltogatásával. A hangszín elváltoztatásával, mélyítésével, beszédhibák alkalmazásával gyors szerepváltással ad karaktert a bögréinek, illetve a kifigurázó hangtorzítással játékba hozott királylánybábnak. Az előadás két fontos pontján Amália meséléssel próbálja magához édesgetni a királyfit. A mese nemcsak a csábítás eszköze, hanem sorstörténeti párhuzamként vagy példázatként is funkcionál. A mesét az Amália-báb kezdi, de hangjára rácsúszik a hangfelvétellel rögzített, hangszóróból szóló mesemondás, ami a hangerő és a visszhangosítás révén azt az illúziót kelti, hogy a hang mindenhol érkezik, szinte körülöleli a nézőteret. A mesélő feltehetően az Amáliát megformáló színésznő, de a lassú, kissé elmélyített, mesei rituálét idéző vagy kíséző hang különbözik a színpadon hangzó beszédétől, így vonja be a nézőt a mesei vagy álmvilágba egy titokzatos személy. Ugyanez a titokzatos felvett hang szól, vagyis ismétlődik a szalon-jelenetben, amikor a királyfi a mese végét kéri az öreg boszorkánytól (ami megerősíti döntése helyességében). A királyfi beszéde szándékoltan egyhangú, ami jelzi mesei funkciójába zártságát; az érzelmek csak kivételes pillanatokban, rövid időre képesek áttörni az önfegyelem cellafalán. A királylány színre lépésekor hosszú percekig nem szólal meg (a mozgató is bábfunkciót kap), némasága (rezzenéstelen arcával együtt) a megközelíthetlenségét sugallja. Majd groteszk sipító-sipító hangot bocsát ki zárt ajakkal, melynek segítségével a másik két figurához való gyanakvó, sértődött vagy ellenséges viszonyát fejezi ki. A királylány némaságát (ridegségét) az Amália ültette virágok látványa töri meg mintegy varázsütésre: ekkor énekben fejezi ki örömteli rácsodálkozását. Egyetlen virágnevet ismét az operett dallamvilágába ágyazva, az ária díszítéseit és zárlatának megoldását alkalmazva, ami parodisztikus hatást kelt. A „feloldódást“ követően torzított, természetellenesen magas hangon cseveg az Amália-bábbal, ami egyszerre mulatságos és idegesítő.

Az előadáshoz komponált zene hol pusztán hangulati aláfestésként funkcionál, hol drámai erővel érzékelteti a belső történeteket, a hétköznapi és mesei síkok változását. Amint már fentebb is volt szó róla, két dal keretezi a történetet. A nyitányban a reális látványként megjelenített, vagyis a színpad elején elhelyezett edényekbe csöpögő eső(víz)höz hangszóróból megszólaló női énekhang kapcsolódik, helyenként vokállal kiegészítve, igazodva a megszaporodó esőcseppekhez. A sejtelmesen kezdődő, majd vidám indulóban végződő dallam sikerrel bevonja a nézőt az előadás világába. A továbbiakban az egyes szereplőkhöz hangszerek, illetve visszatérő dallamok, dallamfoszlányok társulnak: Amáliához pl. a legtöbb helyen zongora- és madárdalkíséretes fuvola, a királylányhoz, míg csupán vágykép vagy emlék, kecses, halk harangjáték, mikor azonban beteljesült vágy, ám elérhetetlen harmónia, harsány szimfonikus zenekar. A királyfi Amália búvkörébe vonódását fuvola futamok, haragját és átkát a zongora alsó regisztereiben megszólaltatott expresszív drámai akkordok erősítik, a királylány oldalán elnyert illuzórikus boldogság pedig a csendben nyer „beszédes“ kifejezést. Amália köré zeneileg is változatos világ teremődik, az említettekén túl pl. a mesebetéthez az előadás mindkét pontján zongorán megszólaltatott lágy dallam és lassú, megnyugtató, ringatást idéző ritmus illeszkedik. Az érzelmek, kedélyállapotok rapszodikus váltásainak komolysága olykor felfüggesztődik, ilyen az útra kelés előtti ruhapróba filmburleszkszerű zongorakíséretes jelenete, amit varázsolt-vetített ruhaszövetminták és bizarr taglejtések tesznek még komikusabbá. A zárlatban Amália énekbe foglalja életfilozófiáját: a korántsem fülbemászó, de nagyon izgalmas, kortárs harmóniákra építő dallam mély tónusokból indul egyre magasabb fekvésbe tartva, ami kifejezi az életválságból való kikerülés lehetőségét vagy reményét, s felidézi a kezdőkép esődalát is.

A színpadon megképződő hangokat felfogja és kiegészíti a nézőtér akusztikája: a nézők jelenlétét a testfunkciók működése (köhögés, tüsszentés, orrfúvás), valamint a színpadi történetek kiváltotta reakciók (főképp nevetés) bizonyítja. Ugyan a bábjáték a meséhez hasonlóan nem kizárólag gyermek befogadót feltételez, a bábszínházi előadások elsődleges nézője általában mégis az óvodás vagy kisiskolás korú gyermek, aki felnőtt kísérettel ül be a nézőtérre. Így nem ritka, hogy a szöveg bizonyos elemei a felnőttekhez szólnak. Ez tapasztalható az Amália c. előadás felvételén is. A felcsendülő nevetés inkább felnőttek hangjából áll össze, a basszusok és baritonok kissé el is nyomják a női és gyermeki kacajt, ugyanakkor feltételezhető, hogy az előadás finom szöveges utalásai és a játszók gesztusai számtalanszor inkább a felnőtteket készítetik tetszésnyilvánításra. A közönség gyakori és megfelelő szöveghelyhez vagy gesztushoz kapcsolódó reakciói érezhetően lendületet adnak a játszóknak. A nézőtérről gyermeki hangokat is rögzített a felvevőgép: a nézőtéri szabályokat nem minden gyermek képes betartani, különösen akkor, ha intenzív élményben van része, vagy ha nem pontosan érti a színpadon zajló eseményeket. Ilyenkor hangot ad bizonytalanságának, értelmez, megerősítést vár, kérdez, ami egyrészt az életkorra való tekintettel megbothsátható, másrészt szintén reakciókat vált ki a körülötte ülőkből, akik (különösen a szülők) így sajátos kettős színpadot érzékelnek.

Összegzés. A (báb)színház különböző médiumok formáit, reprezentációs technikáit, konvencióit mutatja fel, miközben a médiumok interakciója során létrejövő élő eseményben számít az előadók és nézők kölcsönhatására, játékba hozza a nézők érzékelését, tudatosítja az audiovizuális élmények összetettségét.

Irodalom

- BÁLINT Péter, *Meseértés és értelmezés, A Kárpát-medencei népmeseahagyomány hermeneutikai vizsgálata*, Hajdúböszörmény: Didakt Kft., 2013.
- BÉCSY Tamás, *Mi a dráma?*, Budapest: Béda Books Kiadó, 2002.
- BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945-1989*, Budapest: Balassi Kiadó, 1996.
- BENCSIK Orsolya, *Megszólal a "megismerhetetlen". Bábok és babák, mint a lélek szócsöve*, Apertúra 2012 nyár. <http://www.apertura.hu/2012/nyar/bencsik-megszolal-a-megismerhetetlen-babok-es-babak-mint-a-lelek-szocsovei> (A letöltés ideje: 2020. 9. 6.)
- BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea, MÉLYI József, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html (A letöltés ideje: 2020.9.10.)
- BENTLEY, Erik, *A dráma élete*, ford. FÖLDÉNYI F. László, Pécs: Jelenkor, 1998.
- BOENISCH, Peter M., coMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre, Theatre Research International, 2003/1, 34–45.
- BOLDIZSÁR Ildikó, *Varázslat és fogyókúra*, Debrecen: Didakt, 1997.
- BOLDIZSÁR Ildikó, *Boszorkányos mesék*, Budapest: Móra Könyvkiadó, 2006.
- DÁNÉL Mónika – SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció Kiadó, 2018, 283–288.
- DERES Kornélia, *Újtechnológia, újszínháztudomány, újszínházművészet. Digitális tananyag*, Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2013. http://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/iii_jtechnolgia_jsznhztudomny_jsznhzmvsvzet.html (A letöltés ideje: 2020. 9.6.)
- DERES Kornélia, *Médiumok színpada. A technológia és intermedialitás színrevitelei*, Irodalomtörténet, 2015/ 4., 435–456.
- ELLINGER Edina, *Szubjektív objektum. A funkcionális tárgyjáték vizsgálata és A csomótündér doktori műalkotás alkotói munkafázisai, Doktori értekezés*, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2017. http://www.takey.com/Thesis_372.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.7.)
- FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella. Balassi, Budapest: Balassi Kiadó, 2009, 9–25.
- GABNAI Katalin, *A legkisebbek színháza*, Színház, 1988/2. <http://docplayer.hu/2849769-Tartalom-gabnai-katalin-keleti-istvan-nanay-istvan-csaki-judit-tarjan-tamas-stuber-andrea-vendegjatek-csizner-ildiko-negyszemkozst-szentgyorgyirita.html> (A letöltés ideje: 2020. 9. 6.)
- GALUSKA László Pál, *Bábjáték a gyermekkultúrában ... dramaturgiai nézőpontból*, Gradus, 2019/4. http://gradus.kefo.hu/archive/2019-4/2019_4_CSC_004_Galuska.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.7.)
- GIMESI Dóra, *Háromdimenziós hősök, A kortárs bábszínházi adaptáció néhány dramaturgiai kérdése*, Doktori értekezés, Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem 2016.

- GIMESI Dóra, *Dinamikus változásban, Gyerekszínházi körkép – 2021*, Dinamikus változásban - IGYIC (A letöltés ideje: 2021. 2.26.)
- JÁKFAVLI Magdolna, *A nézés öröme*. https://mta.hu/data/dokumentumok/i_osztaly/1_Eloadasok_tara/Szinhaztudomany_ma_20011106/Jakfalvi_A_nezes_orome_20011106.pdf (A letöltés ideje: 2020. 9.6.)
- JURKOWSKI, Henryk, *Bábok, tárgyak és emberek*, ford. PÁSZT Patrícia, Színház, 1996/6. <http://docplayer.hu/2149673-Xxix-efolyam-6-szam-1996-junius-foszerkeszto-koltai-tamas.html> (A letöltés ideje: 2020. 9. 6.)
- KOCSIS Eszter, *A lónak a lába, avagy miért is képzőművészeti alkotás a báb? Új-Kor*, 2020. 3. 21. http://ujkor.hu/content/lonak-laba-avagy-miert-kepzuveszeti-alkotas-bab#_ftn2 (A letöltés ideje: 2020. 9.7.)
- MAKONJ, Karel, *Od loutky k objektu*, Praha: Pražská scéna, 2007.
- NÁNAY István, *Boldogságkeresők, avagy mit keres itt egy mókus? = dráMAI mesék 1. Régi magyar történetek*, szerk. MARKÓ Róbert, PAPP Tímea, Győr: Vaskakas Bábszínház, 2014.
- PAPP Tímea, *Gimesi Dóra és a szakma csodái*, <https://fidelio.hu/gyerek/gimesi-dora-es-a-szakma-csodai-77077.html> (A letöltés ideje: 2020. 9. 24.)
- PEPINO, Cristian, *Maeterlincktől Argeziig, Rövid betekintés az animációs előadás elméletének történetébe*, ford. NOVÁK Ildikó, Art Limes, 2013/3., 71–89.
- PETRES CSIZMADIA Gabriella, *Fejezetek a gyermek- és ifjúsági irodalomból*, Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2015.
- PETRES CSIZMADIA Gabriella, *Kontúrkíséreltek. A kortárs irodalmi mese vázlatja*, Kézirat. Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2021.
- PROPP, Vlagyimír Jakovlevics, *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest: Osiris – Századvég, 1995.
- SCHOHN, Roland, *A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre = Báb játék – Bábjáték*, szerk. Dr. HORVÁTHNÉ FÜLEP Éva, Debrecen: Didakt Kft., 2003, 92–104.

Intermediality in Puppet Theatre

Abstract. The study focuses on the phenomenon of intermediality in a puppet theatre framework. In the theoretical guide, it discusses the different forms of media interrelationship and the issue of media specificity in puppet theatre. The rest of the study includes an analysis of the puppet theatre performance *Amália*, which includes an interpretation of the pretexts and the script, as well as an examination of the medial interaction in the stage production.

Keywords: intermediality, puppet theater, Amália, analysis of puppet theatre performance

N. Tóth Anikó
Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
949 01 Nitra, Dražovská 4.
atoth@ukf.sk



Amália (rendezte: Tengely Gábor) A képen: Kolozsi Angéla és Király Róbert.
Fotó: Garas Kálmán. Mesebolt Bábszínház, Szombathely.



Amália (rendezte: Tengely Gábor) A képen: Kolozsi Angéla.
Fotó: Garas Kálmán. Mesebolt Bábszínház, Szombathely.



Amália (rendezte: Tengely Gábor) A képen: Kovács Zsuzsanna.
Fotó: Garas Kálmán. Mesebolt Bábszínház, Szombathely.

30



Amália (rendezte: Tengely Gábor) A képen: Kovács Zsuzsanna és Veres András.
Fotó: Trifusz Ádám. Mesebolt Bábszínház, Szombathely.