

## **A Vitéz László bábfigura keletkezéstörténete: Kasperl figurájának megjelenése és a külföldi vándormutatványok recepciója**

**BONCZIDAI Dezső**

PhD student, University of Arts Târgu Mureş  
dezsobonczidai@gmail.com

**Abstract: The Origins of the Vitéz László Puppet Figure. The Appearance of Kasperl, and the Reception of Travelling Shows from Abroad**

*The play style of the members of the Korngut-Kemény puppeteering family, which was inherited through generations from father to son, encompasses the traditions of Hungarian fair puppetry, and is an unquestionable point of reference for modern-day Vitéz László shows. The creation of the figure cannot be tied to the family, the show passed through lots of evolutionary stages; not only the character, but the play style as well bear the marks of the duality of the changes in societal norms and the clinging to traditions. The surviving records of puppetry history testify to the fact that most probably the first comic puppet figures to be seen in Hungary were Kasperl and Bajazzo, who were probably the models for the characters of Paprika Jancsi and Vitéz László. According to Hedvig Belitska-Scholtz (Belitska-Scholtz, 1974, 56), the figures of Kasperl and Bajazzo were models in the creation of the Hungarian folk puppet figures, while according to Géza Balogh (Balogh, 2010, 44) the character of Vitéz László is a compilation of Hanswurst and Kasperl, with the addendum that the personality of the character evolved through time and numerous plays. This study addresses the appearance of the Kasperl figure, the reception of foreign travelling shows, and the travelling period of the Hincz family.*

**Keywords:** *Kasperl; Vitéz László; travelling puppet show; reception; Hincz family; dance of death.*

### **Kasperl figurájának megjelenése**

A fennmaradt bábtörténeti adatok tanúsága szerint a Magyarországon megforduló komikus bábhős eleinte Kasperl és Bajazzo lehetett, ami befolyásolhatta Paprika Jancsi és Vitéz László karakterének kialakulását. Belitska-Scholtz Hedvig (Belitska-Scholtz, 1974, 56) véleménye szerint, Kasperl és Bajazzo figurája modellt szolgáltat a magyar népi bábhősök megalkotásához, míg Balogh Géza (Balogh, 2010, 44) értelmezésében Vitéz



László figurája a Hanswurst és Kasperl kompilációja, a karakter önálló jelleme az idő és a játék folyamán kristályosodott ki.

Pesten 1794-től 1804-ig működött a *Kreutzer-Theater*, ahol a komikus hős Kasperl volt. A műsor repertoárját bohózatok, Kasperl komikummal átszőtt rabló-, lovag- és tündérdramák, illetve pantomimek, balettek képezték. A pantomimek között szerepelt a népszínpadok kedvelt darabja a *Doktor Faust*, amelynek a hőse leggyakrabban Harlekin volt. A *Kreutzer-Theater* márciustól novemberig működött, a bécsi krajcáros színházaknak a pesti megfelelőjeként. Az előadások a rögtönzésre, a verekedésre és a durva komikumra épültek. Délután négy órakor kezdődtek, és egy nap leforgása alatt többször megismételték ugyanazt a darabot (Kádár, 1914, 69-70).

A *Kreutzer-Theater* mai színházi mércével nehezen értékelhető, színvonalát híven jellemzi a jegyértékesítési gyakorlata: „Egy előadásért három garas jár. S ezt a három garast három részletben fizették, felvonásonként. Akinek nem tetszett a darab, a második felvonásra már nem fizetett, hanem eltávozott.” (Kádár, 1914, 70).

A szabad szájú, rögtönzésre mindig hajlamos krajcáros komédia nagy népszerűségnek örvendett. Az extemporálás miatt, 1796-97 között a cenzúrázatlan szótól való félelmükben bezárták a színházat. 1797 őszén újra megnyitották, azzal a kitételrel, hogy csak cenzúrázott darabokat adhattak elő és az előadásokat tíz óráig be kellett fejezniük, majd 1804-ben végleg megszüntették.

Kasperl alakját 1800-tól Franz Stöger<sup>1</sup> vándorszínész játszotta, a színlapokon, „kancsal Kasperlnek” reklámozta magát (Schindler, 2004, 31). Franz Stöger a színház bezárása után, 1806-ban engedélyt kért a pesti tanácstól fabódé állítására. Az engedélyt megkapta, az 1807-ben megjelent hirdetés szerint szabályos és cenzúrázott, ugyanakkor mulattató komédiákat, pantomimeket és baletteket mutatott be. Az előadásokon a cenzúrá egy hatósági személy képviselte, ennek költségei Stögerre hárultak (Kádár, 1914, 71). A visszaemlékezések szerint Franz Stöger Kasperl jelmezben lépett fel: rövid sárga nadrágot, arany szegélyes vörös gallért, vörös mellényt, hatalmas sarkú cipőt és arany díszítésű háromszögletű kalapot viselt. A belépőjegyeken egyaránt ez a figura szerepelt, és a színház pénztára előtt életnagyságú rajza fogadta az érkezőket (Belitska-Scholtz, 1974, 51).

Ez a második *Kreutzer-Theater* 1810-ig működött, Kasperl állandó lakhelyét Pesten ezzel felszámolták, viszont a pesti vásárok alkalmával még vissza-visszatért (Kádár, 1914, 72).

Belitska-Scholtz Hedvig szerint feltételezhető, hogy a pesti *Kreutzer-Theater* lehetett a XIX. század első felében a Magyarországon elterjedt Kasperl-Gáspár figura

---

<sup>1</sup> A szakirodalomban és a sajtóanyagokban a Franz Stöger, Franz Stöger és Stöger Ferenc névváltozatokkal egyaránt találkozunk. A visszaemlékezések szerint Franz Stöger nagy népszerűségnek örvendett. A krajcáros komédia aranykora után, eleinte szégyellte más helyszínen fellépni. Később Óbudára tette át a tevékenységét, illetve vidéki vendégszereplésre indult. Az 1830-as évek végén egy gyapjúraktárban felállított színpadon játszott, a külvárosi közönség számára. Idősen, elszegényedve halt meg (Siklóssy, 1937, 47).



színpadi meghonosítója és terjesztője. A színháztörténész a fennmaradt színlapok és a Hincz bábos dinasztia marionettszövegei, valamint a Gáspár bábja alapján, arra következtet, hogy a Krajcáros színház szervezési formája, műsora, krajcáros árai, közönségszalagoló szövegei évtizedek elteltével a vándorbábjátékosoknál élnek majd tovább (Belitska-Scholtz, 1974, 52).

Kasperl alakja a Magyarországon vendégszereplő külföldi bábjátékosok repertoárjában egyaránt lényeges szerepet töltött be. Az osztrák, német, olasz vándorkomédiások a XVIII. század második felében jelentek meg Magyarországon területén. A kezdeti időszakból szórványos és kevés megbízható adat maradt fent. Feltételezik, hogy Joseph Hilverding, 1776 és 1788 között a színházi előadásai mellett marionettjátékosként is működött Pesten, Budán, Nagyszebenben és Nagyszombatban. Joseph Hilverding egy bécsi művészcsalád sarja volt, akinek rokonai a XVIII. század elején vásári mutatványokkal szórakoztatták a bécsi lakosságot (Vatter, 1929, 21). Passer Ferenc 1769-ben Sopronban, majd két évre rá Pozsonyban lépett fel, a repertoárját általában betanult darabok képezték, de marionettjátékokat és Hanswurstiádákat egyaránt színre vitt (Vatter, 1929, 14).

Bienfait Albert 1789-től 1803-ig színházi ügyelőként dolgozott, 1792-ben, mint pantomimes- és marionettjátékos, Kassán kért engedélyt, hogy a nagykávéházban *Marionettenspiele* előadásokat tartson. Az engedélyt, mint öt évvel azelőtti próbálkozását Nagyszebenben, elutasították, azzal az indoklással, hogy a színházban javítási munkálatokat kell, hogy végezzenek (Flórián, 1927, 45). Nagyszeben tanácsa 1775-ben egy Conti János nevű olasz árnyjátékosnak adott engedélyt a vásár teljes időtartamára (Székely, 2009, 83).

Az összegyűjtött adatok azt tükrözik, hogy a bábjátékosok marionett- és árnyjátékokkal szórakoztatták a közönséget. Valószínűleg minden technikájú bábjátékot egy kalap alá soroltak, mert az árnyjáték technikájának használata a későbbiekben már nem jellemző a magyar vásári bábjáték hagyományában.

A XIX. század első feléről sokkal megbízhatóbb információkkal rendelkezünk. A magyar bábtörténet Balog Istvánnak köszönheti az első magyar nyelvű bábjátékszövegeket. Balog István vándortársulat igazgató tevékenysége során, feltételezhetően egzisztenciális nehézségekből fakadóan fordult a bábjáték irányába. A szövegek könyvek egy része beilleszkedik a korabeli nemzetközi bábjáték repertoárba, mint a *Don Juan a városban* vagy a *Tündér Ilona*, *A kígyó* és *A szamár*. Emellett néhány jellegzetesen magyar témájú és vonatkozású darabot is jegyzett, mint például *Angyal Bandi* és *A rajkó* (Balogh, 2010, 34).

A magyarországi vándorbábjátékról 1824-ből maradt fent az első színlap. Christoph Benatti tartott marionett előadást mechanikus színházával. Az előadás során Kasperl és Bajazzo figurájára épülő darabokat mutatott be, a színlap kilenc jelenetet sorolt fel. Először Kasperl táncol a színen olyan természetességgel, mint egy élő ember. Ezt különböző metamorfózisok követik, majd két sárkány jelenik meg: az egyik hétfejű, a



másik egyfejű. Az egyfejű sárkány átrepül a színen, leereszkedik a földre és tojik egy tojást. A tojásból egy hatalmas kígyó bújik elő és Bajazzo köré fonja magát, majd mindketten elszaladnak. Ezután Bajazzo egy lovat vezet be, amelyen megpróbál lovagolni. Nagy *Kunst-Figuren*ek különféle balettjei után, ismét Bajazzo lép a színpadra, az egész családjával. Utána egy Huszár következik, aki táncolás közben fejét, kezeit és lábait a padlóra fekteti, majd összeszedi azokat, és egészen távozik a színről. Az Ökörvadászat után, a Benatti társulat egy bálna-jelenettel zárta a Mechanisches Theater műsorát: a bálna elnyeli Kasperlt, majd ismét élve visszaadja, aki örömeiben elszalad (Belitska-Scholtz, 1974, 8-9).

Az átváltozó-, széteső bábok, trükk marionettek vagy más néven a metamorfózisok, a vásári bábjátékosok népszerű látványosságai voltak. Marionettet vagy síkbábort használtak, és speciális felépítésüknek valamint a bábmozgatásnak köszönhetően (megbillenés, ráborítás, a báb egy részének eltakarása), lehetővé tették a meglepetésszerű átváltozást, átalakulást. Eredetét a bábszínház barokk gyökereire vezetik vissza, továbbá a metamorfózisok közép Európa országaiban a nyelvileg keveredett publikum igényeit egyaránt kielégítették (Dubská, 2006, 23).

A harmincas évek végén lépett fel Pesten Tschugmall Keresztény József, Wierer György, Gaetano Pecci, illetve a csehországi Pratte testvérek bábszínháza. Vendégszereplésükről árnyaltabb kép rajzolódik ki, a műsorszámuk felépítése, az előadások helyszíneinek rekonstruálása mellett, a zsurnalisztáknak köszönhetően a közönség reakciójáról egyaránt fennmaradtak információk. Tschugmall Keresztény József<sup>2</sup> tiroli mutatványos több alkalommal tartott előadást Pesten (Anon., 1830, 81-83; Anon.a, 1839, 119; Anon.á, 1853, 1401-1402), Kassán (Klestinszky, 1839, 79-80), Kecskeméten (Anon.b, 1876, 4) és Kolozsvárott (Anon.c, 1876, 4; Anon.cs, 1876, 4).

Tschugmall Keresztény József a mutatványai során 20-30 hüvelyk nagyságú, rézből, fából és acélból készített bábokat használt, a fennmaradt grafikus színlapok egyaránt a bábok dinamikus mozgásának képzetét sugallják (Indali, 1990, 15). Vendégszereplése elragadtatásra készítette a korabeli sajtót, egyöntetűen elismerték a „csuda ember” kvalitásait (Anon.a, 1839, 119). A szintén tiroli Wierer György bábalakjainak mutatványa viszont nem nyerte el a közönség tetszését, a bábok mozgását gépiesnek ítélték. A kritikusok szerint az általa előadott báb-bohózatokat hosszú szünet és jelentéktelen párbeszéd jellemezte, a nézőközönségnél kiemelték, hogy a műsor a közembert és a gyermeket szórakoztatja (Anon.d, 1835, 214).

Theatrum Mundi előadással járt Budapesten (1836) és Győrött (1837) Gaetano Pecci. A győri Xantus János Múzeumban fennmaradt 12 színlapon körülbelül 30 variációt soroltak fel. Voltaképpen ezek azonos vagy hasonló eseményeket ábrázoltak: tengeri csatákat, partraszállást, megszállást, csatajeleneteket, be- vagy kivonulást a megszállott

---

<sup>2</sup> A szakirodalomban egységesen a Tschugmall Keresztény József névhasználat jellemző, a sajtóanyagokban előfordul a Tschuggmall és szórványosan Tshugmal változat is.



városból, a csata utáni rombolás képeit vagy békés városi jeleneteket illusztráltak, tengeri kikötőket, vízi parádékat, hídon és utcákon való sétálást. Az előadásban öt, hat vagy hét műsorszám szerepelt, és általában este hat órakor kezdődtek (Belitska-Scholtz, 1974, 9-10). A *Rajzolatok* újságírói megnézésre ajánlották az előadást a budapesti közönségnek: „Számosabb látogatókat óhajtunk neki, mert mutatványai valóban meglepőek és többnyire Napóleon óriási munkálatait tárgyazók” (Anon.dz, 1836, 648).

A csehországi Pratte család a kor szokásaitól eltérően, hogy a drámai részt jobban kihangsúlyozzák, a több felvonásos, marionettekkel játszott előadásuk után mutatták be a panorámát. Általában csak egyet, de azért a család repertoárjában 15 vagy több panoráma szerepelt. Ezeket a panorámákat a társulat képzőművésze, Johann Urlini készítette, a művészi színvonal mellett a témák aktualizálása egyaránt jellemző volt. Az 1838-as márciusi pesti árvíz, szeptemberben már szerepelt a műsorszámukban.

A Pratte család az első cseh bábjátékos dinasztia volt. A *Fausttal*, a *Don Juannal*, a *Herkulussal* és a XVIII-XIX. század többi közkedvelt bábjátékával beutazta Európa nagyvárosait és a történelmi Magyarország területén többször is felléptek. 1836-ban Baján és Pesten, 1837-ben Debrecenben, 1838-ban Marosvásárhelyen, Nagyenyeden, Nagyszebenben, 1839-ben Nagyállón, majd 1844-ben újra visszatértek Pest-Budára és Rozsnyóra. A fennmaradt tudósítások alapján arra következtethetünk, hogy a bemutatott darabok felkeltették a nézők figyelmét. A Pratte család Budapesti vendégszereplése idején a *Rajzolatok* munkatársai elismerték, hogy a társulat jogosan érdemelte ki a közönség érdeklődését (Anon.dzs, 1836, 632). A Marosvásárhelyi előadásuk után egy évvel felidéztek, hogy: „özönnel tódult a sokaság, és a mesteremberné inkább meghalt volna, mintsem a fából csinált Gáspárkát, a tojásból kikelt kígyót, az óriás tagjaiból született táncoló apró embercsoportot, meg ne nézze!” (Anon.e, 1839, 382). A *Jelenkor* című folyóirat szerzői a Pratte társulat sikerének titkát abban látták, hogy a közönség még nem érett meg az igazi színházi élmények befogadására, a látványos mutatványok kielégítették igényeiket. Sikerük ellenben nem volt egyöntetű, olyan kritikai hangok is megjelentek, amiben kifogásolták, hogy a látványos mutatványok népszerűbbek, mint a hazai hon- és népművelő színdarabok (Anon.é, 1839, 199-200). A vendégszerepléseikről szóló beszámolók kiemelték, hogy a társulat Baján az egyik fellépésük jövedelmét a kórház javára ajánlotta (Anon.f, 1836, 559), Nagyenyeden az *Angelo, nagy gyilkos és a moszkvai égés* című előadás bevételét a középület építésére adományozta (Anon.g, 1839, 190-191).

Második vendégszereplésük alkalmával nyolc darabot játszottak: legtöbbször *Faustot*, az 1784-es erdélyi lázadókról, Horeáról és Cloșcáról szóló vitéz játékot, az *Admedus*, a *dáriusok királya* vagy a *Herkules*, a *poklok ostromlóját*, romantikus lovaghistóriákat, mint az *Ottó*, a *fekete lovag* vagy *A csodafa*, valamint különféle haramia-történeteket adtak elő. Ezekben legtöbbször szerepelt egy komikus figura, Kasperl, Hanswurst vagy Pimperle, ami a családi hagyomány során gyakran változott. A műsoruk szerves részét képezte valamilyen metamorfózisbáb bemutatása, és a mutatványaikhoz rendszerint síkbábokat használtak (Balogh, 2010, 36).



A Magyarországon megforduló külföldi vándormutatóvándorosok recepciója vegyes fogadtatásról tanúskodik. A külföldi vendéglőadások mellett, a magyar vándorbábjátás leghosszabb ideig működő képviselői, a Hincz több generációs bábos dinasztia játékrepertoárjában egyaránt szerepelt Kasperl figurája.

### **A Hincz bábos család tevékenysége – a vándorkorszaktól a stabilitás megteremtésének korszakáig**

A Hincz család vándorkönyvében az első bejegyzés 1841-ből származik, a mutatóvándoros és a név megjelölése nélkül. Hincz Adolf<sup>3</sup> neve csak 1843. november 19-én kelt engedélyben szerepelt először, „hangász” és „gymnaszticus” megnevezéssel. A bábjátékkal való foglalkozásának az időpontja ismeretlen, egy 1849. március 29-én jegyzett engedélyben már szerepel a „Marionetten” megnevezés. A családi visszaemlékezés és a vándorkönyv adatai szerint Hincz Adolf az 1840-es évek elején képmutató, majd panorámatulajdonos volt, végül, mint artista és bábszínház tulajdonos tevékenykedett. A vándorkönyv alapján arra következtethetünk, hogy állandó jelleggel úton lehetett, egy hónap leforgása alatt átlagosan öt városban léptek fel. Olyan helyeken is felléptek, ahol elengedhetetlen volt a magyar nyelv ismerete, ezért feltételezhető, hogy a kiegészítés után már magyarul játszottak. Eleinte akadhattak nyelvi nehézségeik, bár a német akcentusuk csak szórakoztatóbbá tette a mutatóvándorait. A család következő két generációja egyaránt megőrizte ezt az idegenszerű és nyelvcsavaró szóhasználatot, mint a játékok egyik sajátosságát (Balogh, 2010, 37-38).

Hincz Adolf valószínűleg 1862-ben meghalt, a vándorkönyvben már felesége Hincz Franciska,<sup>4</sup> majd 1875-től fia, Gusztáv<sup>5</sup> szerepel tulajdonosként. Adolf összesen tizenhét bábot hagyott fiára: Gáspárt, a Kis bohócot, Móricot, a Kínait, a Kötéltáncost, négy férfi-női párost (tót, magyar, tiroli, spanyol táncos párok), két gyermekszereplőt (egy fiú és egy lány), egy öreg és egy fiatalasszonyt. Belitska-Scholtz Hedvig feltételezése szerint ez a bábegyüttes kiegészülhetett a képmutató táblákkal és a panorámák képeivel. Ezek a táblák és képek az előadásokban közönségcsalogatóként, díszlet- és háttérfüggönyként funkcionálhattak. A feljegyzések szerint Adolf maga faragta a bábot, azonban a színháztörténész véleménye szerint a bábot eltérő stílusa alapján több alkotóra utal. (Belitska-Scholtz, 1974, 16).

A fennmaradt bábot arra engednek következtetni, hogy Hincz Adolf műsorában szerepeltek a klasszikus német vándorszínházi darabok (*Don Juan*, *Faust*, *Kasperl mint kereskedő*), valamint táncos, artista etűdök. Valószínűsíthető, hogy a klasszikus

<sup>3</sup> Hincz Adolf (? – 1862?) a bábos dinasztia első bábjátékosa, az 1848-as szabadságharcban tüzerként szolgált.

<sup>4</sup> Feketli Franciska (? – 1875?)

<sup>5</sup> Hincz Gusztáv (1843 – 1892)



vándorszínházi darabok után az előadást a táncos, artista etűdök zárták, és ezekhez még drótos vezetőpálcás bábokat használtak (Lovas, 2017, 115).

A Kasperl-Gáspár és a Bajazzo-Kis bohóc marionett bábok magukba sűrítik a német tradíciókat és az elmagyarosodás jegyeit. A német nyelvű szövegkönyvek szerint mindegyik előadásban szerepelt Kasperl, valamint egy báb többféle szereposztásban is látható volt. A Gáspár marionett 1850 körül készülhetett, és a feljegyzések szerint kovács, parasztleány, betyár (Rózsa Sándor, Savanyú Jóska) szerepeket játszott 1909-ig. A Kis bohócot szintén Hincz Adolf készítette 1850 körül. A báb nem kapott külön nevet, a Kis bohóc szerepmegjelöléssel játszott. Belitska-Scholtz Hedvig a figura elnevezése alapján, a XIX. századi népi bábhősök családjába illesztette (Belitska-Scholtz, 1974, 52)

Hincz Gusztáv neve rendszeresen 1871-től szerepelt a vándorkönyvben, 1876-ban megnősült és teljesen átvette a bábszínház irányítását. A vállalkozás 1885-ig továbbra is vándorszínházként működött, majd tevékenységük egyre inkább Budapest köré szűkölt.<sup>6</sup> Az utolsó bejegyzések idején, 1885-től, tíz éve már a Városligetben tevékenykedtek. Az állandóság megteremtésének igénye, az első magyar bábszínház megalapítása az ő nevéhez fűződik. Hincz Gusztáv kőből felállítandó bábszínház építésére 1889-ben kért engedélyt, amit meg is kapott. Az engedélyt nem tudták Hincz Gusztáv számára kézbesíteni, mert akkor éppen nem tartózkodott Budapesten, mert tovább éltette a család vándor bábos tradícióit. Ugyanezt a parcellát 1890-ben tíz évre kapta bérbe, és az új bódé az *Első Magyar Bábszínház* nevet viselte. Az indoklásban kiemelték, hogy a magyar nyelvű bábszínház iránti igény fokozatosan nő, ebből a bábtörténetesek azt konzekvenciát szűrték le, hogy a Városligetben Hincz Gusztáv már magyar nyelven játszott (Papp, 2007, 15-16).

Az *Építési Ipar* folyóirat már 1882-ben tudósít arról, hogy Hincz Gusztáv építési engedélyt kért a városligeti tűzijáték téren bábszínház építésére, az engedélyt megadták (Anon.gy, 1882, 305). A Városliget mutatványos negyedének történetével foglalkozó cikk arról számol be, hogy Hincz Gusztáv 1883-ban alapította meg az első bábszínházat, ellenben a szerző nem közölt hivatkozási referenciákat (Győri, 1935, 40). Egy 1885-ös kimutatásban szintén szerepelt Hincz Gusztáv neve, ebben a fővárosi gazdasági hivatal az új mutatványos helyekként kijelölt parcella bérbeadását foglalta jegyzékbe (Papp, 2007, 15). Feltételezhető, hogy az állandóság megteremtése hosszabb időintervallumot ölelt fel, amit az engedélyeztetés bürokratikus folyamata és a Vurstlik szezonális jellege egyaránt megnehezített.

<sup>6</sup> Belitska-Scholtz Hedvig, Hlaváts Elinor kutatásai alapján felvázolta Hincz Gusztáv vándorútjának legfontosabb állomásait: „Eger, Salgótarján, Gyöngyös, Monor, Budapest, Zirc, Nagyvács, Balassagyarmat, Taksony, Soroksár, Pilis-Csaba, Süttő, Tétény, majd a Hódás és Torontál megye következnek, továbbá Csanád, Kecskemét, Kis-Kőrös, Tolna, Érd, Eger, Újpest (1879. jún. 21.), Kőszeg (1878. július 5.) Vác, Hódás, Bács-Bodrog, Torontál és Krassó-Szörény megyék.” (Belitska-Scholtz, 1974, 119).



Ugyancsak az engedélyeztetés viszontagságaira utal, hogy 1890-ben Hincz Gusztáv tíz évre bérbe kapta a területet, viszont halála után valószínű, hogy feleségének újra engedélyért kellett folyamodnia. Az *Építő Ipar* 1892-ben számolt be arról, hogy elutasították özvegy Hincz Gusztávné építési engedélyét, viszont itt Népligeti parcellát említenek: VI. k. Népligeti V. sz. parcella (Dobry, 1892, 152). Később Hincz Gusztávné az engedélyt mégis megkapta (Anon.h, 1892, 18). A tények és adatok pontosítása további kutatást igényel, és ezt megnehezíti, hogy többféle névváltozattal találkozhatunk: Hinz, Hintz, Hyencz, Hiencz, Heincz.

Hincz Gusztáv a stabilitást, az újonnan alapított bábszínházat nem sokáig élvezhette, 1892-ben meghalt. Hincz Adolfhoz viszonyítva, kevesebb bábbal gyarapította a családi bábkollekciót, a Nagyszarvú ördög, a Széjjelmenő ember, a Léghajósno, és három darab kesztyűsbáb, a Remete, a Csendőr és a Rudas halál bábok köthetőek az általa vezetett korszakhoz (Belitska-Scholtz, 1974, 17-18).

A Gusztáv nevéhez köthető bábok hozzájárultak a tartalmi újításhoz, a család játéktípusának gazdagításához. A Léghajósno és a Széjjelmenő ember metamorfózisok, más néven trükk marionettek. A Magyarországon vendégszereplő bábjátékosok repertoárjában rendre szerepeltek, valószínű, hogy a vásári bábjátékok legnépszerűbb látványosságai voltak. A két metamorfózis marionett különböző látványosságot nyújtott, vizuális megformálásuk gondosan kidolgozott. A Nagyszarvú ördög és a Rudas halál bábok szintén ebből a korszakból maradtak fenn, amiből arra következtethetünk, hogy az ördög és a halál típusfiguráját Gusztáv már beépítette a darabokba, viszont a kesztyűsbáb használatának gyakorlata Lovas Lilla szerint Hincz Károlyhoz köthető (Lovas, 2017, 115).

A színház irányítását az akkor mindössze tizenkét esztendőes Hincz Katalin<sup>7</sup> nevű lánya vette át, gyámapja Dobrovits Antal segítségével. Katalin korai halálával egy korszak zárult le, ő játszotta utoljára a klasszikus német eredetű marionett számokat. A családban szájhagyomány útján öröklött darabokat viszont gyámapjával közösen lejegyezték, a füzetben kétféle kézírás található: a szöveg egy része jó német helyesírású, gót betűs szöveg és vannak olyanok, amelyet német nyelvjárásban, ellenben fonetikusán, magyaros helyesírással írtak le. A lejegyzett darabok cím szerint a következők: 1. *Der ungerátene zon (Don Juan)* 2. *Káspár fon kásparsz hauzn* 3. *Doktor Fauszt* 4. *Die türkische Gefangenschaft, oder Sultan Murdas Tod* 5. *Der politische Bauer*. Külön füzetben találhatóak a női szerepek, a 4. darab befejezése, valamint az 5. darab. A lejegyzett darabok marionettjátékok, cselekményük leegyszerűsített, a dramaturgiát a színpad nyújtotta lehetőségekhez igazították. A színen például egyszerre csak két szereplő lehetett, mivel a marionethídon nem fért el két játékosnál több (Papp, 2007, 17).

---

<sup>7</sup> Hincz Katalin (1880-1905)





A lejegyzett marionettjátékok között találjuk a *Kasperl mint kereskedő* című sikamlós bohózatot, a korszak egyik kiemelkedő darabját. A jelenetben Kasperl megüti a főnyereményt és elhatározza, hogy boltot nyit. Felesége biztatására, felfogadja könyvelőnek az asszony hajdani szeretőjét. Kasperl távollétében éppen szerelmeskedni kezdenének, amikor váratlanul hazaérkezik a férj. A várt verekedés helyett, rafináltan rábeszéli Kasperlt, hogy jó lesz nekik az élet édes hármásban (Balogh, 2010, 39).

A Hincz család másik reprezentatív előadása a *Soroksári Faust*, a játékról először Bevilaqua Borsody Béla<sup>8</sup> írt 1926-ban a *Nemzeti Újságban*, a *Vitéz László leszerel* című cikkében (Bevilaqua Borsody, 1926, 23), majd 1933-ban a *Pesti Naplóban* A „*Soroksári Faust*” címen (Bevilaqua Borsody, 1933, 15). Bevilaqua Borsody Béla mindkét publikációban Hincz Károlyt, mint az utolsó magyar bábjátékos mestert mutatta be, és a Faust darab lejegyzését is neki tulajdonította (Bevilaqua Borsody, 1926, 23).

Az első publikációban Kasperl szerepel, A „*Soroksári Faust*”-ban már Gáspárka (Bevilaqua Borsody, 1926, 23). A bábszakirodalomban az 1933-ban megjelent tartalmi kivonatot használják referenciapontként. Bevilaqua Borsody Béla ismertetése szerint az öreg és beteg tudós nagy szegénységben sínylődik Soroksáron, az ifjúságról, gazdagságról és szerelemről ábrándozik. Megidézi a Főördögöt, és tizenkét esztendei ifjúsáért, gazdagsáért, szerelemért cserében eladja a lelkét. A szolgálja, Gáspárka, leül kártyázni a Főördöggel, elnyeri a pénzét, a ruháját és az alsóneműjét is. A hajnal közeledtével az ördögnek vissza kell térnie a pokolba, Gáspárka segítőkészen felajánlja, hogy egymillió forintos váltóért cserébe egy piculát ad az ördögnek. Az ördög elfogadja Gáspárka ajánlatát. Faustot az ördög elrepíti Ferrárába, ott megidéz egy csontvázat, majd átvarázsolja Szép Helénává. Eközben Gáspárka feleségül veszi az elcsábított Gretchent, aki pirospozsgás kölyköket szül neki. Gáspárkát kinevezik Soroksár éjjeliőrvé, s a templomtoronyból hirdeti saját bölcsességeit: „Óvakodj a szép nőktől, a problémáktól. Egy májas hurka és egy pint ser többet ér az élet minden nagy mámoránál és álmánál” (Bevilaqua Borsody, 1933, 15).

Tizenkettőt üt a toronyóra, Szép Heléna visszaváltozik csontvázvá. Faust utolsó pillanatában is új gyönyörökre vágyik, Gáspárka elfogyasztja a májas hurkát és felhajt egy kripli sört. Az ördög megragadja Faustot a lábánál fogva, a templomtorony falához csapja, majd szemétdombra hajtja. Gáspárka kihirdeti a morált, és hazaballag az elhízott feleségéhez. Bevilaqua Borsody Béla első cikkében nem szerepel a kártyázás, Faust megtalálja az ördögűző igét, erre jelenik meg Witziputzli, majd a főördög, Auerhahn (Aulraun). A végén Kasperl a következőket mondja: „Tizenkettőt üt az óra!/ Térjetek hát nyugovóra!// Ki mint vetett, úgy arat!// Dicsérjük hát az Urat!// Életünket, mely oly kurta,/ Édesítse sör és hurka” (Bevilaqua Borsody, 1926, 23).

---

<sup>8</sup> Bevilaqua-Borsodi Béla (1885-1962) író, muzeológus. Az Orbók Loránd által kezdeményezett művészi bábjáték rendezője és konferansziéja volt. Több művelődéstörténeti könyv szerzője, emellett különböző napilapokban magyar báb történeti cikkeket publikált (Galántai, 2020, 42).



Voigt Vilmos (Voigt, 2003, 116) Bevilaqua Borsody Béla változatát sajátos tartalmi kivonatként értelmezi, az etnográfus véleménye szerint a beszámoló egy valódi bábszínházi előadásra vonatkozott. Ellenben az ismertetés során Bevilaqua Borsody Béla nem a Hincz család Faust szövegkönyvére támaszkodott, mert mások a szereplők, a darab felépítése és a scenika. Voigt Vilmos röviden felvázolta a Hincz család *Soroksári Faust* darabját. A szerző kiemelte, hogy a szövegkönyvben Kasperl szerepelt, viszont a tanulmányban a Kásport használja. A tanulmány után Kalász Márton fordításában megtaláljuk a *Doktor Faust Soroksáron* darabot. A Kasperl helyett ebben a változatban szintén Gáspár szerepel. A Soroksári Faust történetének vázlatos ismertetése során Voigt Vilmos nyomatékosította, hogy a darab nincs lezárva, a Kalász Márton nevéhez fűződő változatban a szerző a cselekményt lezárta, a végén Gáspár elmondja a sajátos morálját.

A *Soroksári Faust* története Kalász Márton fordításában azzal kezdődik, hogy Wagner megkéri Faustot, hogy tartson mellette még egy szolgát. Megjelenik Gáspár, a monológja után észreveszi, hogy jön valaki, rá akar ijeszteni. A Wagner és Gáspár dialógusának felütése megegyezik az Ágai Adolf által közölt Vitéz László és Krumpli Miska párbeszéd részlettel:

Wagner: Hogy hívnak?

Gáspár: Csak úgy az apám után.

Wagner: És hogy hívták apádat?

Gáspár: Úgy hívták, ahogy engem.

Wagner: És mi volt a kettőtök neve?

Gáspár: Egyiknek is neve volt, másiknak is

*Doktor Faust Soroksáron*, I. felvonás, Kalász, 2003, 121

Gáspár, Wagner és Faust szolgálatába szegődik. Eközben Faust megidézi a pokol követőit, először Ficlipuclit, majd Urszányt, viszont egyiküket sem találja elég gyorsnak, végezetül Mefisto jelenik meg. Faust megkérdezi Mefistot, hogy szolgálatába szegődne-e. Mefisto igennel válaszol, viszont ehhez Pluto fejedelem engedélyére is szüksége van. Megjelenik Gáspár, keresni kezdi a gazdáját, rövid tanakodás után, kipróbálja a varázsfüveket, hogy találkozhasson az ördögökkel. Az ördögök, Ficlipuclit és Mefisto, szét akarják tépni Gáspárt. Gáspár eltünteti az ördögöket. A harmadik felvonásban Faust szövetséget köt Mefistoval, aki huszonnégy évig szegődik Faust szolgálatába. Faust megkérdezi Mefistot, hogy hol látható a világon a legjobb mulatság. Mefisto válaszol és elküldi Faustot a szobájába, hogy vegye fel a köpenyét, mondja azt, hogy vidámság, egészség és ott terem a Pármai hercegségben. Faust elmegy, Mefisto Gáspárt keresi. Gáspár jellemvonásába megtartották a vásári bábhősökre jellemző karakterjegyeket. Mefisto és Gáspár beszélgetni kezdenek, és Mefisto felajánlja Gáspárnak, hogy őt is elrepíti a Pármai hercegségbe. Gáspár nem akarja elfogadni, Mefisto győzködni kezdi, és megígéri, hogy elküldi társaságnak a húgát. Megjelenik Urszány, de Gáspár megijed a csúnyaságától: „Gáspár: Hát te ki vagy, rusnya féreg?



(*Doktor Faust Soroksáron*, III. felvonás, Kalász, 2003, 126). A kezdeti tiltakozás ellenére, végrehajtja Urszány utasításait és újra Soroksáron találja magát. A negyedik felvonásban Urszány figyelmezteti Gáspárt, hogy ne árulja el a fejedelem és a miniszter előtt, hogy ki a gazdája. Gáspár óvatlanságában mégis elárulja. Megjelenik Faust, néhány mutatvány előadására kér engedélyt, de a miniszter eközben azt tervezi, hogy megmérgezi egy pohár vízzel. Mefisto figyelmezteti Faustot, és elmondja, hogy Gáspár leplezte le. Azt javasolja, hogy küldje el éjjeli őrnök. Az ötödik felvonásban Faust nem tud aludni, visszakéri a szerződést Mefistótól. Éjfélkor megjelenik Mefisto szép zenét, mulatságot kínálva Faustnak, aki ezeket rendre visszautasítja.

Voigt Vilmos szerint a kézirat ezzel a beszélgetéssel zárul. Kalász Márton fordításában Mefisto először muzsikát, majd jogart és koronát ígér Faustnak, aki visszautasítja. Végül szép Helénét ajánlja fel, akinek viszont nem tud ellenállni. Mefisto magával ragadja Faustot, megjegyyezve, hogy jobb lett volna, ha meg sem születik. A *Soroksári Faustot* azzal zárja, hogy Gáspár kihirdeti a morált:

Jó uraim és hölgyeim, a tűzre csak vigyázatok, ím, a világra is ügyeljetek, az ördög karmába ne kerüljetek. Kikiáltom nektek, hány most az óra. Ifjú szüzek, rám hallgassatok, ha még szüzek maradtatok, a jó istenhez fohászkodjatok. Ezt üzenik nektek az asszonyok, ha kicsit bosszant majd az uratok, ti azon sose bosszankodjatok. Ha mégis bosszankodtok, akkor se legyen tartós a haragotok. Békesség legyen.

*Doktor Faust Soroksáron*, V. felvonás, Kalász, 2003, 130

### **Holden Tamás bábszínháza és a haláltánc a vásári bábjátékban**

A bábszakirodalomban Holden Tamás vendégszerepléséről nem találunk említést, viszont a sajtóanyagok alapján a magyarországi vendéglőadásai dokumentálhatóak.

A városligeti sétáról, Porzó álnéven Ágai Adolf közölt egy tárcacikket a *Vasárnapi Újságban*, 1881-ben. Az írásában külön figyelmet szentelt Holden Tamás bábszínházának, ahol a darab hőse Pulcinelle volt (Porzó, 1881, 59).

A Holden-féle bábszínház 1881-ben nyitotta meg kapuit a közönség előtt. A hirdetésekben közölték a műsor felépítését, eszerint két részből szerveződött és marionett etűdök, némajátékok képezték a műsor fő gerincét. Az első előadáson báró Liptay Béla és felesége egyaránt részt vett, a sajtóban a kritikai visszhangok elismerően szóltak a mutatványairól (Anon.i, 1881, 49). A marionettszínház már megnyitása előtt felkeltette a korabeli sajtó figyelmét, a működési engedélyek körüli szontagságairól többször publikáltak, ezekből egyaránt értesülünk arról, hogy a tulajdonos egy angol úriember volt (Anon.í, 1881, 6; Anon.j, 1881, 3). A bábszínház megnyitása után két hónappal ismét az érdeklődés középpontjába került, mert a körülötte lévő fabódék leégtek, és sokan azt hitték, hogy a bábszínház égett le (Anon.k, 1881, 6; Anon.l, 1881, 271). A Holden bábszínház szintén fából készült, a tudósítások rávilágítottak, hogy bódék szerkezetükből adódóan tűzveszélyesek voltak.



A tárcacikkében Ágai Adolf külön figyelmet szentelt a Halál megjelenésének, aki rémülettel teli vígságot váltott ki a közönségből. A Halál az író legnagyobb meglepetésére nem kaszával, hanem borosüveggel érkezett és jól megrészegeedett. Ezután kótyagos táncra perdült „csörögtek a csontjai” (Porzó, 1881, 59), és a leírásból feltételezhető, hogy csak a Halál jelent meg a színen. Ebből arra következtethetünk, hogy az Ágai Adolf által leírt látványosság egy metamorfózis bábbal előadott haláltánc lehetett.

A haláltánc a vásári bábjáték legmisztikusabb műfaja, bábszínpadi reprezentációiról szórványos adatokkal rendelkezünk. Umberto Eco (Eco, 2007, 67) véleménye szerint a haláltáncot a XIV. századi nagy pestisjárványok általi rettenet hívta életre, és a szent helyeken valamint temetőekben zajlott. A haláltánc célja nem a félelem fokozása, ellenkezőleg a végső perche vetett bizalom megerősítése volt, azt a szemléletet képviselte, hogy a halál pillanatában a társadalmi egyenlőtlenségek kiegyenlítődnek. A téma kutatói szerint a pusztító járványok fontos befolyásoló tényezőként hatottak a haláltánc kialakulására, ellenben keletkezéstörténetét mélyebb összefüggésekben tárgyalják.

A haláltánc keletkezéstörténetének hipotézisei két fő vonalat képviselnek, az egyik a francia nyelvű szakirodalom, amelyek a téma megjelenését a liturgikus játékokra, a misztériumdrámák hatására vezetik vissza, és a vadomori költemények jelentőségét hangsúlyozzák. A német irányvonal álláspontja szerint a három élő és három halott legendájából eredeztethető a haláltánc (Horányi, 1995, 38). Magyar kutatók közül Kozáky István (Kozáky, 1926, 90) foglalkozott a témával részletesebben, a haláltánc keletkezéstörténetét vizsgálva azt a hipotézist fogalmazza meg, hogy a téma a három élő és három halott XIV. század második felében kialakult összlegendájából, az Everyman-legendák és a vadomori költemények együttes hatásából származtatható. A legenda első jeleneteit elhagyták, az élők és holtak legendájának minden szereplőjéhez hozzárendelik az Everyman-halálalakot, a vadomori rendfokozatai a szereplőkben kezdenek megtestesülni (Horányi, 1995, 38).

Kozáky István (Kozáky, 1926, 90) a három, témájukból fakadóan szorosan kapcsolódó tárgykör közül a legnagyobb hatást a három élő és három halott legendájának tulajdonítja. Johan Huizinga (Huizinga, 1976, 138) egyaránt elismeri a motívum elsőbbségét a téma kialakulásában, meglátása szerint a legenda teremtett kapcsolatot az oszlásnak indult holttest szörnyű látványa és a haláltánc között. Kozáky István (Kozáky, 1936, 5) a haláltáncfogalom definiálásakor különbséget tett a halál-tánc és a halott-tánc között, aszerint, hogy az ábrázolásban a halál jelenik meg vagy a halottak jönnek fel a sírjukból és ölik meg az emberi foglalkozások és állapotok vadomori képviselőit. A középkori haláltáncban belül három műfajt különített el, a halál-táncot, a halott-táncot és a kísértet-halál-táncot, más néven halálos-táncot. Más kutatók a műfaji besorolást egyszerűsítik a halál- és a halott-táncra (Antal, 2007, 9). Kozáky István szerint a fogalmak közötti határok elmosódtak a halál és a halottak ábrázolásának külső hasonlóságából fakadóan.



A haláltánc témáját vizsgáló kutatók között nincs konszenzus abban, hogy a halál ikonográfiai ábrázolása előzte meg a színpadit vagy fordítva. Győry János (Győry, 1964, 241) véleménye szerint a dramatizált haláltánc kezdetben a prédikációk illusztrálására szolgált, implicit megfogalmazásban a drámának ítélte az elsőbbséget. Antal Anikó (Antal, 2007, 11) a *Haláltánc és drámai hagyomány* című tanulmányában nem képvisel ilyen határozott véleményt az elsőbbséget illetően, ellenben végigvezeti, hogy miért nevezhetjük a danse macabre-t drámának. A hangsúlyt a drámai konfliktusra helyezi, ebből adódóan a műfajt már eleve dramatikusnak tekinti, mert az élő ember és a halál kapcsolatának aktusa, amelyben az élő akaratlanul szembesül az elmúlás tényével, válaszreakcióként siralommal, könyörgéssel próbálja elkerülni, és konfliktushelyzetet generál: „Ez a tiltakozó-megadó cselekmény játszódik le minden haláltáncban, ezért állíthatjuk, hogy itt van genetikus kapcsolatban magával a valódi drámával” (Antal, 2007, 11). Továbbá az előadások specifikus vonásokat tartalmaznak, közös kiindulópontjuk az élők halálra való figyelmeztetése. Johan Huizinga (Huizinga, 1976, 139) nyitva hagyja a kérdés megválaszolását, summázva a tény, hogy a haláltáncot játszották és festették is, emellett metszeteket egyaránt készítettek a témában.

Andreas Kotte a képzőművészeti és a színpadi reprezentációk kérdését vizsgáló irányvonal helyett az előadás-hagyományok komplex kérdésére fókuszál. A haláltáncot az előadás-hagyományok oldaláról közelíti meg, feltételezi, hogy mélyebb kutatásokkal felderíthetővé válhat, hogy a középkori kardtáncokban miért a bolond privilégiuma újraéleszteni a legyőzött harcost. Ebben a konstellációban a bolond egyszerre van kívül és belül a játékon: „Hét funkciója közül öt segítő vagy (ki)szolgáló jellegű, szabad kezét csak a paródiához kap, és az áldozatok újraélesztése tanúsítja, hogy a bolondot speciális viszony fűzi a holtak birodalmához, illetve a „másik” világhoz. A korai commedia all'improvviso figurái, Zanni, Pulcinella és Arlequin még őrzik ezt a kapcsolatot, akárcsak az „olasz komédia Harlequin-je” a *Histoire plaisante*-ben (Vidám történet az itáliai színész, Harlequin cselekedeteiről és hőstetteiről), Hanswurstból és a 17. század más komikus figuráiból azonban fokozatosan kiűzik ezt a funkciót.” (Kotte, 2020, 102).

Andreas Kotte kilépve a hagyományvonal perspektívájából, a bolond figurájának néhány komponensének tárgyalása során, tágított a kutatási horizonton a bolond és a haláltánc érintkezési pontjait vizsgálva. A középkori bolondfigurát komplex viszonyrendszer részeként és működtetőjeként értelmezi: „A bolond tehát lehet az is, aki eszelős, de az is, aki úgy tesz, mint az eszelős; az igazságot kiváltott hatás dönti el. Ebben az ambivalenciában gyökerezik a figura támadhatatlansága és vonzereje. A bolond ókeresztény írásos genealógiájában éppúgy megtalálható a latin *stupidus* ('balga') fogalma, mint a római szaturnáliákhoz hasonló átváltoztató ünnepek, a gyerekpüspök-ceremónia (*episcopus puerorum*) és a késő középkori bolondünnep. A bolondot a hitetlenség rokonítja Luciferrel, egy olyan figurával, akinek egyszerre vannak keresztény konnotációi – hiszen ő a felelős a babonáságért, a boszorkányságért, a tiltott gondolatokért s szokásokért. Mindez azt jelenti, hogy a bolond figurája



színházrelevánssá válik, mivel egy komplex viszonylathálózat része és működtetője.” (Kotte, 2020, 97).

A középkori bolondfigura komplex viszonyrendszerében differenciálja a nem-keresztény- és keresztény-antik hagyomány elemeit, ugyanakkor kiemeli a nem-keresztény hagyomány hatását a keresztény-antik hagyományra és a bolond figurájának értelmezésére. A viszonyrendszerében a nem-keresztény hagyomány gerincét a germán mitológiai alakok, a vadak seregének harcosai képezik. A bolond és vadember érintkezési pontjait a külső rokonságukban ragadja meg, mivel a képi ábrázolásukban alig különböznek egymástól. A külső attribútumok mellett, a közöttük lévő viszonyrendszer a marginalitás, az ambivalencia, a fenyegetés és a fenyegetettségben határozza meg. A haláltáncban esetenként megjelenő bolond a rendi hierarchia figurája és allegorikus minta is, a nagy átfordulás előlegeződik meg, mert „a világ bolondsága a halálba torkolódik” (Kotte, 2020, 102).

Horányi Ildikó (Horányi, 1995, 40-41) művészettörténész a tánc oldaláról közelíti meg a témát, részletezve a haláltánc és a népi kultúra kapcsolódási pontjait, és a haláltáncban megjelenő táncformák fejlődésének stációt tárgyalja. Eszerint a haláltánc első megjelenési formája a körtánc volt, a halottak rondójába az élők egyaránt bekapcsolódtak. A középkor társadalmi rangsora alapján bemutatott élők mellé rendelődött a halott, az individuális halott saját posztumusz megtestesítőjeként. Ezt a megjelenési formát nevezik halott-táncnak, ahol még az oszló holttestek jelentek meg, és a halott később lépett elő, mint a halál megszemélyesítője.

Ez a megjelenési forma kettőséget eredményez, egyrészt erős az individuális karakter, hiszen mindenkinek a saját halálalakjával, halálával kell szembesülnie. Másrészt a danse macabre kollektív jellege egyaránt előtérbe kerül, mert a nagy járványok nemre, társadalmi rangra és életkorra való tekintet nélkül pusztítanak: „Nem transzcendens erő győzelméről van szó, hanem a földi pusztulás, az oszló hulla szigorú realitásának segítségével a valóságos halál megragadásáról. A romlás egyetemes jelenléte az ember kudarcának jele. A XII-XV. század folyamán a tudati reprezentáció három kategóriája közelebb kerül egymáshoz: a halál pillanatában fontos a saját életút megismerése, a halál elfogadása pedig nem jelenti azt, hogy az ember lemond az élet dolgaihoz való kötődésről. Tehát a halál, az egyén és a szenvedélyes léletszeretet szoros összefonódásáról van szó” (Horányi, 1995, 41). A körtánc viszonylag hamar felbomlott, átalakult a párok táncává, ahol az élő saját halotti alakjával táncolja a haláltáncot, azt követően az individuális halott helyére maga a halál lépett (Horányi, 1995, 42).

A haláltánc bábszínházi megjelenési formái a kutatások jelenlegi álláspontja szerint rekonstruálhatatlanok, nem tudjuk, hogy ezek a látványosságok kizárólag a vizualításra épültek, vagy használtak textust az előadás során. Nyílt és megválaszolatlan kérdés, hogy ha használtak szöveget az előadáshoz, abban megjelent-e a halál előtti egyenlőség szemlélete, felsorakoztatták-e a társadalmi típusok hierarchikus katalógusát, vagy használták-e a „vado mori” formulát. A bábok szintjén viszont egyértelmű, hogy erős



vizuális jelekre támaszkodtak, a csontváz a halál megszemélyesítője. A kutatók véleménye szerint a halál ikonográfiai ábrázolására a pusztító járványok döntő hatást gyakoroltak, a holttest individuális és perszonális jegyei eltűntek. A halálnak konkrét aspektust adtak, amely a rothadó testben és a csontvázban manifesztálódott (Horányi, 1995, 35).

A haláltánc mellett, Ágai Adolf a repertoár fődarabjaként a Pulcinella és Pierott jelenetét említi, nyomatékosítva, hogy a mozgató a jelenethez marionetteket használt (Porzó, 1881, 59). A magyar vásári bábjáték történetében az író tárcacikkében találunk először leírást a néger figurák jelenlétéről. A külföldi vendégjátékokról beszámoló írásokban nem tettek utalást a bábszínházi reprezentációikra. A zenészek közül a karmester és a primadonna szintén néger báb volt. A néger bábok később a Hincz dinasztia és a Korngut-Kemény család repertoárjában is szerepeltek. A Korngut-Kemény család játékradíciójában a néger cintányéros figurák, a Vitéz László jelenetek megkezdése előtt, a közönségszalogatás funkcióját töltötték be (Láposi szerk., 2015, 22-23).

Az adatok alapján arra következtethetünk, hogy a néger bábok megjelenését a magyar vásári bábjátékban egyrészt befolyásolhatta a Magyarországon játszó külföldi bábjátékosok játéktípusa, mert modellt nyújthatott számukra. Másrészt a XX. század első éveiben a cirkusz műsorába egyaránt beemelték Afrikát, ilyen műsorszámok voltak *A négerek Afrikában*, *Eredeti Transvaal búrok* (Orlóczi, 1998, 649). A magyar cirkusz világával foglalkozó szakirodalom elenyésző információt közöl az előadásokról, viszont a mutatványos műfajok közötti átjárhatóságból fakadóan feltételezhető, hogy ez egyaránt hatással lehetett a néger figurák bábszínházi reprezentációinak beemelésére a magyar vásári bábjátékba.

Az újságok a Holden bábszínházról 1896-ban tudósítanak újra, felidézve, hogy sok budapesti ember emlékezhet rá gyermekkorából, hiszen régen a bábszínházával fellépett Budapesten (Anon.ly, 1896, 6). A sajtóanyagok alapján feltételezhető, hogy Budapesten 1881-ben januártól áprilisig tartott előadásokat (Anon.m, 1881, 3; Anon.n, 1881, 3; Anon.ny, 1881, 2; Anon.o, 1881, 3), és májusban Miskolcon is fellépett (Anon.ó, 1881, 5).

Valószínűsíthetően a Holden Tamás a Thomas Holden név elmagyarosítása, a nemzetközi bábszakirodalom szerint Thomas Holden (1847-1931) közismert brit vándorbábos volt, aki a bábszínházával beutazta a világot (World Encyclopedia, s.a.). Székely György (Székely, 1972, 113) a *Bábuk, árnyak* című könyvében egyaránt említi Thomas Holden nevezetű angol bábjátékost, aki 1875-ben sikeresen vendégszerepelt Párizsban, a Magyarországi fellépésre nem tért ki. A feljegyzések szerint a műsort a marionett, az automata és az illuzionista látványosság keveréke jellemezte.

Az Ős-Budavár mulatónegyed 1896-ban létesült, a megnyitó évében a Holden bábszínház napi két előadást tartott (Anon.ö, 1896, 16). A beszámolók a bábszínház műsoráról elenyésző információkat közöltek, a széteső halál a repertoár része maradt (Anon.ly, 1896, 6). Az előadásáról a sajtó ugyanolyan elismerően írt, mint 1881-ben, dicsérve a pompás díszleteket és a technikai felszerelését. Holden Tamás 1912-ben újra



visszatért, a napilapokban megtaláljuk a hirdetések (Anon.ő, 1912, 26), viszont a bábos tevékenységről már nem találunk leírást.

### Összegzés

A báb-történeti diskurzusban a definícióink gyakran a túláltalánosításoktól terhesek, a fogalmi hálók merevek. Paradox módon a kutatások a kérdésfeltevések differenciálásával jellemzően további kérdéseket generálnak, ezért megkívánják a fogalmi hálók rugalmasságát. A tanulmányban Kasperl és a metamorfózis bábok megjelenését tárgyaltam a külföldi vándormutatóványosok és a Hincz bábos család vándorkorszakában. Ennek fényében Belitska-Scholtz Hedvig (Belitska-Scholtz, 1974, 56) körültekintő álláspontja helytálló, hogy Kasperl és Bajazzo figurája modellt nyújthatott a magyar bábhősök megalkotásához. A keletkezéstörténetüket nem vezethetjük vissza kizárólagosan a német és az osztrák gyökerekre, nem zárhatjuk ki a többi hatást (pl. Pulcinella játékok nyomai).

### BIBLIOGRÁFIA

- ALMAVIVA, [SZOKOLAY Kornél], 1881. Holden és az ő bábui. *Magyarország és a Nagyvilág*. 1881. XVII. évf. 7. sz., 110–111.
- Anon., 1830. Nevezetességek. Tschuggmall Keresztény József Pesten. *Hasznos Multságok*. 1830. II. félév 11. sz., 81–83.
- Anon.a, 1839. Látványos mutatóvány. *Honművész*. 1839. VII. évf. 15. sz., 119.
- Anon.á, 1853. Író- és művészet. *Divatcsarnok*. 1853. LXIX. évf. 69. sz., 1401–1402.
- Anon.b, 1876. Tschuggmall Automata színháza. *Kecskemét*. 1876. IV. évf. 52. sz., 4.
- Anon.c, 1876. Előleges jelentés. *Magyar Polgár*. 1876. febr. 29., 4.
- Anon.cs, 1876. Automat színházukkal. *Magyar Polgár*. 1876. márc. 02., 4.
- Anon.d, 1835. Báb-alakok. *Honművész*. 1835. III. évf. 27. sz., 214.
- Anon.dz, 1836. Budapesti Hírek. *Rajzolatok*. 1836. II. évf. 81. sz., 648.
- Anon.dzs, 1836. Pesti Hírek. *Rajzolatok*. 1835. II. évf. 79. sz., 632.
- Anon.e, 1839. Különféle. *Jelenkor*. 1839. VIII. évf. 96. sz., 382–383.
- Anon.é, 1839. Nagy-Enyed. *Honművész*. 1839. VII. évf. 25. sz., 199–200.
- Anon.f, 1836. Német játékszín. *Honművész*. 1836. IV. évf. 70. sz., 559.
- Anon.g, 1839. Nagy tisztelt szerkesztő úr!. *Honművész*. 1839. VII. évf. 24. sz., 190–191.
- Anon.gy, 1882. Fővárosi ügyek. *Az Építési Ipar*. 1882. XVI. évf. 801. sz., 305–306.
- Anon.h, 1892. Fővárosi közmunkák tanácsából. *Pesti Hírlap*. 1892. jún. 26., 18.
- Anon.i, 1881. Fantoches. *Fővárosi Lapok*. 1881. jan. 14., 49.
- Anon.í, 1881. Nagy a rend. Budapest. 1881. jan. 04., 6.
- Anon.j, 1881. Egy angol vállalkozó. *Ellenőr*. 1881. jan. 4., 3.
- Anon.k, 1881. A Holden színház ég. *Budapest*. 1881. márc. 4., 6.





- Anon.l, 1881. A sugárúton. *Fővárosi Lapok*. 1881. márc. 5., 271.
- Anon.ly, 1896. Eleven bábok. *Budapesti Hírlap*. 1896. máj. 9., 6.
- Anon.m, 1881. Nyílt-tér. *A Hon.* 1881. jan. 29., 3.
- Anon.n, 1881. Nyílt-tér. *A Hon.* 1881. febr. 3., 3.
- Anon.ny, 1881. Nyílt-tér. *A Hon.* 1881. márc. 14., 2.
- Anon.o, 1881. Még csak rövid időig. *A Hon.* 1881. ápr. 2., 3.
- Anon.ó, 1881. Holden Tamás. *Borsod-Miskolci Értesítő*. 1881. márc. 5., 5.
- Anon.ö, 1896. Ős-Budavár. *Budapesti Hírlap*. 1896. máj. 6., 16.
- Anon.ő, 1912. Royal-Orfeum. *Pesti Napló*. 1912. jan. 13., 26.
- Antal Anikó, 2007. *Haláltánc és drámai hagyomány*, Pedagógiai Műhely, XXXII. (4), 9–16.
- BALOGH Géza, 2010. *A bábjáték Magyarországon*, Budapest: Vince Kiadó.
- BELITSKA-SCHOLTZ, Hedvig, 1974. *Vásári és művészi bábjátékszás Magyarországon 1945-ig*, Tihany: Veszprém Megyei Múzeumok Kiadványa.
- BEVILAUQA BORSODY Béla, 1926. Vitéz László leszerel. *Nemzeti Újság*. 1926. VIII. évf. 23. sz., 23.
- BEVILAUQA BORSODY Béla, 1933. A „Soroksári Faust”. *Pesti Napló*. 1933. dec. 06., 15.
- DOBRY Tivadar, 1892. A középítés hetes bizottság. *Építő Ipar*. 1892. XVI. évf. 22. sz., 151–152.
- Doktor Faust Soroksáron. Fordította: KALÁSZ Márton. *A Dunánál*. 2003. II. évf. 6–7. sz., 119–133.
- DUBSKÁ, Alice, 2006. A 19. századi bábjáték történetének elfeledett fejezete. Fordította: HAMBERGER Judit, *Art Limes*. 2006, II–III. évf. 2–3 sz., 18–29.
- ECO, Umberto, 2007. *A rótság története*, Fordította: SAJÓ Tamás, Budapest: Európa Kiadó.
- FLÓRIÁN Kata, 1927. *A kassai német színészet története 1816-ig*, Budapest: Német Philologiai Dolgozatok, XXXII.
- GALÁNTAI Csaba, 2020. „Nem keresünk irányt: játszani akarunk” Orbók Loránd és a Vitéz László Színház históriája. *Art Limes*. 2020. XXXV. évf. 1 sz., 40–55.
- GYŐRI Imre, 1935. A városligeti mutatványos negyed romantikája és fénykora – a békeévekben. *Képes Vasárnap*. 1935. LVII. évf. 51. sz., 39–42.
- GYÖRY, János, 1964. A francia dráma útja a középkorban. *Filológiai Közlöny*. 1964. X. évf., 3–4. sz., 233–259.
- HORÁNYI Ildikó, 1995. A halál perszonális ábrázolása a középkor művészetében. *Valóság*. 1995. XXXVIII. évf. 12. sz., 31–47.
- HUIZINGA, Johan 1976. *A középkor alkonya*, Fordította: Szerb Antal, Budapest: Magyar Helikon.
- INDALI György, 1990. Tschuggmall Keresztény eleven csudái. *Heti Budapest*. 1990. II. évf. 14. sz., 15.



- KÁDÁR Jolán, 1914. *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*, Budapest: Német Philológiai Dolgozatok XII.
- KLESZTINSZKY László, 1839. Kassán. *Honművész*. 1839. VII. évf. 10 sz., 79–80.
- KOTTE, Andreas, 2020. *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*. Fordította: BERTA Erzsébet és Edit Kotte. Budapest: Balassi Kiadó.
- KOZÁKY István, 1926. A középkori haláltánc keletkezéstörténete I. *Egyetemes Filológiai Közöny*. 1926. L. évf., 90–101.
- KOZÁKY István, 1936. *A haláltáncok története I.*, Budapest: Magyar Történeti Múzeum.
- LÁPOSI Terka (szerk.), 2015. *A Kemény Bábszínház képekönyve*, Kecskemét: Korngut-Kemény Alapítvány.
- LOVAS Lilla, 2017. Kincsek a bábgyűjteményből, *Art Limes*. 2007. XIV. évf. 6. sz., 114–119.
- ORLÓCZI Edit, 1998. A cirkusz. In: *Magyarország a XX. században III*, Szekszárd: Babits Kiadó. 645–652.
- PAPP Eszter, 2007. A Hincz-család. *Art Limes*. 2007. IV. évf. 2. sz., 13–20.
- PORZÓ [ÁGAI Adolf], 1881. A sugárúton. *Vasárnapi Újság*. 1881. XXVIII. évf. 4. sz., 58–59.
- SCHINDLER, Otto, G. 2004. Commedia dell'arte mint gyermekszínház avagy A háziúr a Bolondok utcájában egy 1828-as soproni előadásban. Fordította SZENDE Katalin. *Soproni Szemle*, 2004. 58. évf. 1. sz., 23–35.
- SIKLÓSSY László, 1937, *A híres pesti krajcáros színház*, Képes Vasárnap, 1937. LIX. évf. 30. sz., 47.
- SZÉKELY György, 1972. *Bábuk, árnyak*, Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- SZÉKELY György, 2009. *Mozaikok. Hét évtized színháztörténeti írásaiból*, Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.
- VATTER Ilona, 1929. *A soproni német színészet története 1841-ig*, Budapest: Német Philológiai Dolgozatok XL.
- VOIGT Vilmos, 2003. Még egyszer a Soroksári Faustról. *A Dunánál*. 2003. II. évf. 6–7. sz., 111–118.
- WORLD ENCYCLOPEDIA of Puppetry Arts, é.n. Holden Thomas [online]. *Union Internationale de la Marionette* [Letöltés időpontja 2020. július 22.]. Elérhető: <https://wepa.unima.org/en/thomas-holden/>