



MaDok- füzetek



©
2009



Babáink könyve
A kortárs tárgykultúra egy metszete



MaDok-füzetek 6.

Demeter Irén, Fejős Zoltán, Frazon Zsófia, Jákfalvi Magdolna, Junghaus Tímea,
László Zsuzsa, Nádudvari Noémi, Szojka Emese, Tészabó Júlia

Izsák Mária, Bozsó András, Erdős Gábor, Follard Barbara, Gazdag Ágnes, Ravasz András, Tamás Claudia



Babáink könyve
A kortárs tárgykultúra egy metszete



Budapest
Néprajzi Múzeum
2009

Szerkesztette
Fejős Zoltán

Munkatárs
Vörös Gabriella

A címlapon szereplő képek:

1. Gazdag Ágnes: Mackós, részlet
2. Népviseletes díszbaba, részlet, Sarnyai Krisztina felvétele
3. Fekete kutya, részlet, Demeter Ágota Dorottya felvétele
4. Porcelánfej, Demeter Ágota Dorottya felvétele

A hátsó borítón szereplő képek:

1. Kállai András: Szennyes, részlet, vetített kép
2. Karácsonyfababa, részlet, Demeter Ágota Dorottya felvétele
3. Népviseletes babák, részlet, Sarnyai Krisztina felvétele

Olvasószerkesztő
Krasznai Katalin

Angol szöveg
Maltese Rachel

Grafikai terv
Gerhes Gábor

Nyomdai előkészítés
Art-And Produkciós Iroda

Nyomás
Komáromi Nyomda és Kiadó Kft.

© Néprajzi Múzeum, Budapest, 2009

Felelős kiadó
Fejős Zoltán főigazgató

www.neprajz.hu

ISBN 978-963-9540-54-5
ISSN 1589-4932

A Néprajzi Múzeum fenntartója az



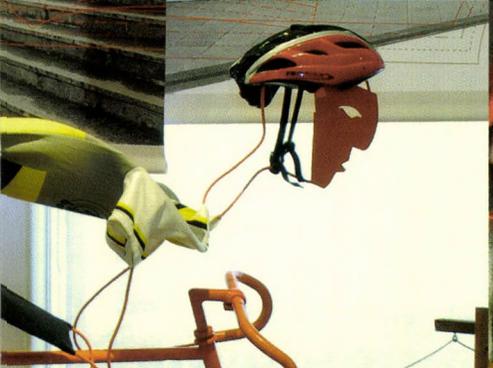
OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

OKM

MADOK-
füzetek

T a r t a l o m

Előszó	7
<i>Fejős Zoltán</i> Lapok egy lehetséges babakönyvhöz	9
<i>Szojka Emese</i> Babákról múzeumi nézetben	32
<i>Demeter Irén</i> Szubjektív baba-család történet.....	51
<i>Tészabó Júlia</i> Felnőttek babái	62
<i>Frazon Zsófia</i> Baba, bábu, figura, fogas. A bábuhasználat múzeumi mintázatai	70
<i>László Zsuzsa</i> A hímes tojás esete. A Persona Doll módszer bevezetése Magyarországon	89
<i>Junghaus Tímea</i> Barbie baba adaptációk Kállai András művészetében	95
<i>Nádudvai Noémi</i> Kortárs babák, avagy a műanyag babák inváziója a kortárs képzőművészetben	103
Galéria	104
<i>Jákfalvi Magdolna</i> A kiberbáb	112
Dolls: A Cross Section of Contemporary Culture	116
Szerzők	119



E l ő s z ó

A modern tárgyi kultúra látványos színpontját jelentik a különféle babák. Vizsgálattal sokrétű megközelítést adhatjuk a tárgyakban, a tárgyakhoz fűződő jelentésekben kifejeződő társadalmi viszonyoknak és a kultúra dinamikájának. A gyerekjátékok folyamatos változásai és a játék babák divatjai a modern, késő modern társadalom tárgyi környezetének az egyik legpregnansabb területét alkotják, melyben – mint cseppben a tenger – értékrendszerek, attitűdök éppúgy összesűrűsödnek, mint egymással is ellentétben álló ízlésminták. A babák a „fel-nöttek” mindennapi esztétikai ítéleteinek, a „jóról” és a „rosszról”, a „kívánatos-ról” és a „negatívról” vallott általános, szinte „világmagarázó” érvényel bíró elveinek kifejeződései is.

A gyerekeknek készített, általuk használt játék babák a mai tárgykultúra élet-teli területét jelentik. Sokakat foglalkoztat: mivel játszanak gyermekeink? De az már ritkán felvetett kérdés, hogy a gyerekek miképpen viszonyulnak saját játékaikhoz. A gyermekkor múltával hogyan szortírozzák, őrzik korábbi éveik játékeit? Miként válik a játékszer az egyéni élettörténet későbbi részévé? Hogyan tárgya-sul benne a gyerek- és serdülőkor emléke, majd miképpen alakul ki sajátos tárgy-nosztalgia? A gyermeki tárgyhasználat és a gyerekkori emlékezet szerveződése szorosan kapcsolódik a felnőttek világához. Babák, bábuk ott vannak az ő kezük ügyében is, hol mint a szabadidő eltöltésének tárgyi kellékei, hol mint az alkotás és önkifejezés termékei vagy mint valami megmutatásának közvetítő eszközei. Kitüntetett szerepe van a gyűjtőszendvedélynek, mely a gyermekek között és a felnőttek körében is megnyilvánulhat babák megőrzésében, összegyűjtésében. Baba-gyűjtemények jönnek létre „régiségekből”, dekoratív kézművesalkotásokból, úti emléktárgyakból, ki lehet alakítani ilyeneket tervszerűen folytatott gyűjtőmunká-val tájak, országok reprezentatív öltözetű példányaiból. A babák mind nagyobb csoportja már régóta eleve nem játékszernek, hanem a gyűjtési szendvedély kielégítésére készül, sőt ennek folyamatos serkentését szolgálja.

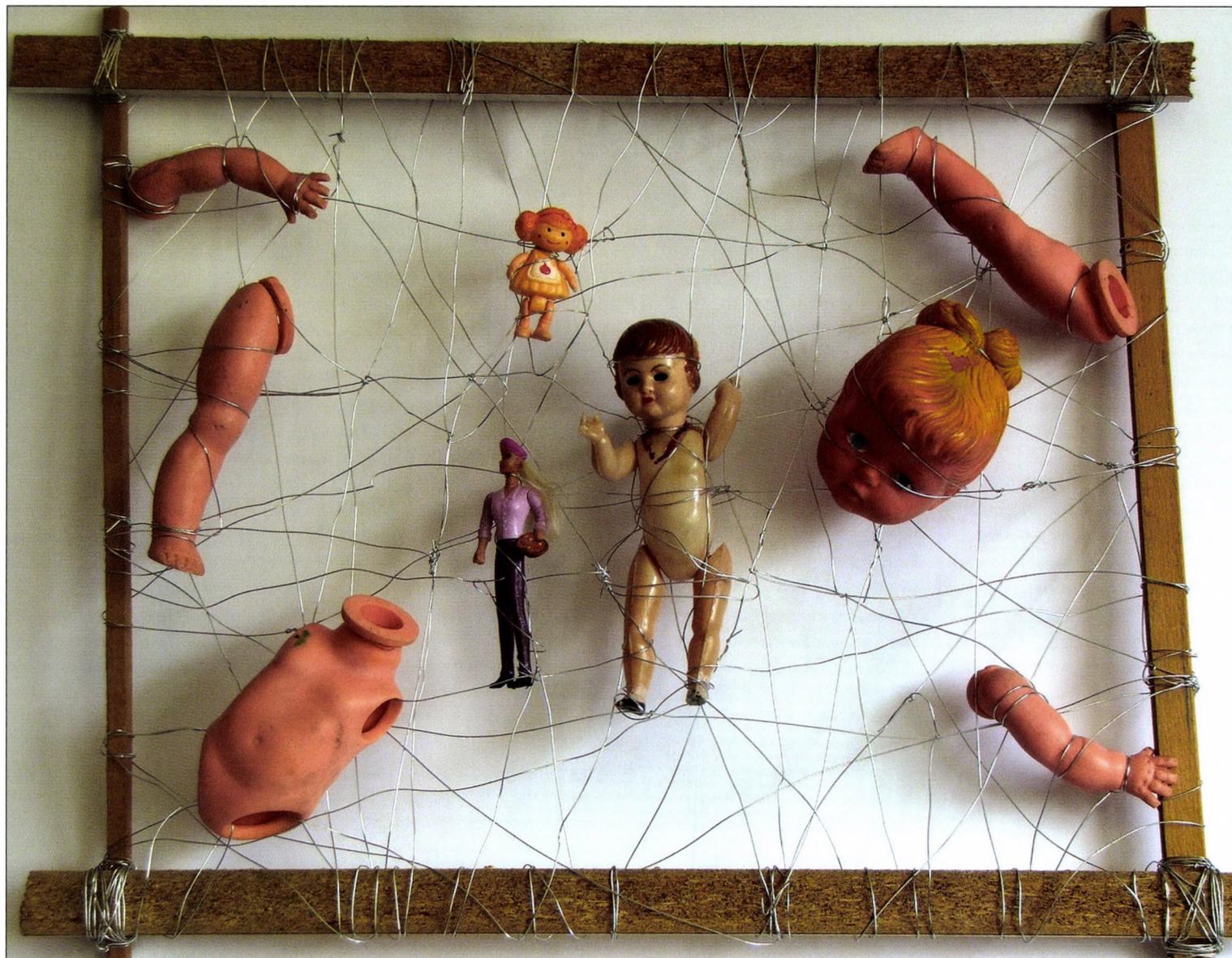
A mai „babakultuszban” kedveltek az azonosságjelképként előállított és használt babák. Regionális, etnikai, nemzeti szimbólumok gyakran társulnak és fejeződnek ki babafigurákkal, jellegzetesen – népviseletbe, „nemzeti viseletbe” vagy „etnikusan” – öltöztetett babákkal. A népviseleti babák ugyanakkor jelzik a nép-

viselet elmúlását, illetve sajátos utóéletének állomásait. A hagyományos öltöze-tet elhagyó, esetenként városba költözött falusiak lakóhelyük népviseletébe öltöz-tetett babákat készítenek és tartanak városi lakásukban, múltjuk emlékeként. Terjed a letűnt formák felújítása és a múlt megelevenítése. A mai fogyasztói tár-sadalom tömegjátékainak elutasítása fejeződik ki abban, hogy népi iparművészek, a „tárgyalkotó népművészeti mozgalom” egyes képviselői a múltból vett „népi” vagy „természetes” gyermekjátékokat propagálnak a mai ifjú szülők számára. Előtérbe kerül, általában is felértékelődik a kézművesség. Elismert értéként terjed a törté-neti korszakok, jellegzetes foglalkozási vagy társadalmi állású csoportok öltözetét, karakterét megformáló babák s azok sorozatainak mives, nagy kézügyességet és szakértelmet igénylő készítése.

Mindez nem meríti ki a babák szimbolikus kifejezőeszköz-szerepét, a kör tágítható. Tágítható, a „való világ” játékon kívüli szféráitól s képzeiteitől egészen a kibertér, a szimulákrumok világáig. A babák segítségével történő szemléltetés és megjelenítés, a reprezentáció szinterei és alkalmi rendkívül változatosak, mi-ként a mai fogyasztói kultúrában a figyelem felkeltését, a reklámot szolgáló sze-repük is az. A babák művészi felhasználása és értelmezése pedig még inkább megerősíti azt a benyomásunkat, hogy az emberi alakot másoló, utánzó, átfor-máló babák a kultúra kitüntetett fontosságú szereplői.

A *MaDok-füzetek* 6. száma a mai babák s használatuk középpontba állításával ezt a rendkívül változatos tárgyi világot igyekszik feltérképezni. A teljesség igénye nélkül egy mai pillanatképet kíván adni, pontosabban egy olyan terepszemlét, amely egy tárgyfajta formai, kiviteli gazdagságát és alkalmazásának sokféleségét veszi számba, s ezzel közvetve kapcsolódási lehetőségekre is ráirányítja a figyelmet. Bár e tárgyak elsősorban „csak” gyerekeket idéznek, sőt sokaknak – képletesen is – „gyerekesnek”, marginálisnak, banálisnak tűnnek, netán egyes fajtái „elborzasztó” vagy „alantas” dolgot jelentenek, ráadásul az érzelgősség, a misztikusság kényszerű terhétől sem mentesek, messzemenően rólunk, „komoly” dolgainkról szólnak, megérdemlik figyelmünket. Nézzük tehát meg alaposabban babáinkat!

A szerkesztő



Izsák Mária: *Kapcsolati háló*, hulladékfa, drót, műanyag, gumi, 58x47 cm, 2009
Izsák Mária felvétele

FEJŐS ZOLTÁN

Lapok egy lehetséges babakönyvhöz

Belvárosi séta

A pesti Váci utcát akár a Babák utcájának is nevezhetnénk. Babák, bábuk egész kavalkádja tárul az arra járók elé, annak ellenére, hogy ma nem működik itt játékbolt vagy gyerekjátékokat árusító önálló üzlet.¹ Ha a Vörösmarty tér felől közelítünk, mindjárt balra, a Kristóf tér sarkán az egykori szovjet légitársaság, az Aeroflot régi irodájában működő Aero Souvenir kirakatai és árusítóállványai többféle babát kínálnak. Talán ez az egyetlen üzlet, ahol az utcában kisgyerekeknek való játék baba is kapható. A Puzzo márkájú magyar fa építőjáték ember- és állatalakjait néhány élénk színű, körülbelül ujjnyi vastag, változatos alakú síkidomból, puzzle-szerűen lehet összerakni. Ezeket a játékokat összeillesztett formában, műanyag zacskóban árusítják. A kirakatban falra akasztva inkább falidekorációnak tűnnek, mint kisgyerekek kombinációs készségét fejlesztő játékszernek, noha céljuk szerint kétségtelenül azok. Egy így összerakott táncospárhoz közel, a kirakat egyik felső polcán, jól látható helyen négy kisméretű, körülbelül 15 és 35 centiméter közötti, növekvő magasságú, gyöngyös pártás, porcelánfejű magyar baba áll egymás mellett, két szőlőfürt formájú borosüveg között. Piros, zöld, lila és bordó bársonymellényt s kötőt viselnek, hímzésekkel, csipkéekkel, nemzeti színekkel erőteljesen felruházva. Ezek a babaruhák a történeti női viselet, a díszmagyar egyszerűsített, stilizált, dekoratív hatásában felfokozott változatai, egyszerre archaizálnak, és hangsúlyozzák a magyar jelleget (1. kép). Tőlük nem messze egy árusítóállványon kézműves-posztóbábok, a bejáratnál felakasztott marionettfigurák, s egy polcon egyszerű gyári matrjoskababák vonják magukra a vásárló figyelmét.



1. KÉP. Pártás magyar babák. Aero Souvenir, Budapest, Kristóf tér 7–8. Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

¹ Terepszemlémet 2009. március 30–31-én tartottam. Leírásomhoz hasznosítottam az utcáról, az egyes üzletekről és termékekről fellelhető egyéb információkat, reklámanyagokat. Itt köszönöm meg a Néprajzi Múzeum fényképész munkatársának, Sarnyai Krisztinának, hogy kérésre a babákra figyelemmel végigfényképezte az utcát.



2. KÉP. Népművészeti babák, emléktárgyak. Goda Kristály, Budapest, Váci utca 9. Sarnyai Krisztina felvétele, 2009



3. KÉP. Kirakat. Goda Kristály és Russian Shop, Budapest, Váci utca 9. Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

2 Ezeket valószínűleg a pásztói székhelyű Fabogár Kft. (www.fabogar.hu) gyártja.

3 A műhelyt az 1970-es évek végén a művész Stefania Rossetti és Nadir Bino alakította. A figurákat az utóbbi és a szobrász Paolo Frigo alakítja ki, az öltözetet és a karaktert Rossetti formálja. Vö. www.montedragone.com/.

4 Az üzlet 2002-ben költözött ide a Váci utcáról. Termékeiről lásd <http://www.folkartkezmuveshaz.hu/>.

Ha a Váci utcában folytatjuk utunkat, jobbra pár épülettel az Anna bár után a Goda Kristály szaküzletét találjuk. Hármaskirakatában az első a kristályvázák, dísz tárgyak bemutatására szolgál, a második, a bejárati ajtótól balra a különféle magyar népviseletes babák sokaságától és más apró népies emléktárgyaktól tarkállik (2. kép). A babák között igényes, falun készült példányok éppúgy vannak, mint az 1930-as évekre jellemző porcelánfigurák vagy olcsó, élénk színűre festett fabábok, hűtőmágnesként használható apró figurák. A kirakat főhelyén egy körbeforgó asztalkán 30–35 centiméteres kézműves-textilbabák állnak, különböző tájak viseletében. Lejjebb, alatta olcsóbb matyó babák, valamint kalocsaiak sorakoznak. Oldalt az 1930-as évek hollóházi porcelánfigurái: matyó legények és lányok több méretben. Az üzlettel egybekapcsolódóan a harmadik – a másik kettőnél kisebb – kirakatban Russian Shop felirat olvasható, s orosz emléktárgyak, főleg egymásba illeszthető lakkozott és matrjoskák különböző méretű sorozatai láthatók itt. A két üzlet szinte egyáltalán nem válik el egymástól, megállapíthatatlan (3. kép), hogy összetartoznak-e, mindenesetre így együtt több tucat sűrűn egymás mellé helyezett babát kínálnak. Sőt, a következő hely – a Polgár Galéria bejárata mellett – ismét egy elsősorban magyar ruhás, színes pártás operettszereplőket (Csárdáskirálynőt) idéző és népviseletes babákkal megrakott emléktárgybolt; felirata, mely csak angol nyelvű, megadja a hely jellegét: Folk Art / Gifts for Everyone / Souvenir Shop (4–5. kép). A polcokon és az akasztókon az olcsóbb babafigurák széles választéka látható, a textilkészítmények mellett esztergált, kézi festésű viseletes bábuktól² matrjoskákig, a kirakatban pedig egy népviseletbe öltöztetett női próbababa van. Így a viszonylag egymás mellett lévő három kirakatbaba kínálatának változatossága lenyűgöző. De még nincs vége! A város egyetlen eredeti szecessziós portállal fennmaradt üzlete, a Philanthia virágüzlet következik. Kirakatában a közelgő húsvéti ünnepekhez igazodik a dekoráció, így emberi gesztusokat, mozgást idéző különböző húsvéti nyuszik s középütt lovon ülő, mozgó nyúlfigura vonja magára a figyelmet (6. kép). Az üzlet baba- és állatfigura-kínálata, az itt kapható tündérek és manók főleg az olasz Monte Dragone műhely termékei. A babák porcelántestűek, az arcuk kézzel festett, az öltöztetük a legfinomabb olasz kézműiparról tanúskodik.³

Befordulva balra, a Régiposta utcában található a Folkart Kézművesház, az igényes népi iparművészeti dísz- és emléktárgyakat kínáló szaküzlet, az egykori Népművészeti és Háziipari Vállalat boltjának mai utóda⁴. A bejárat melletti bal oldali kirakatában élénk színű matyó terítők, szúrártétes emléktárgyak között kalocsai viseletbe öltöztetett, gondosan kivitelezett népviseletes baba látható. A diszkréten elhelye-



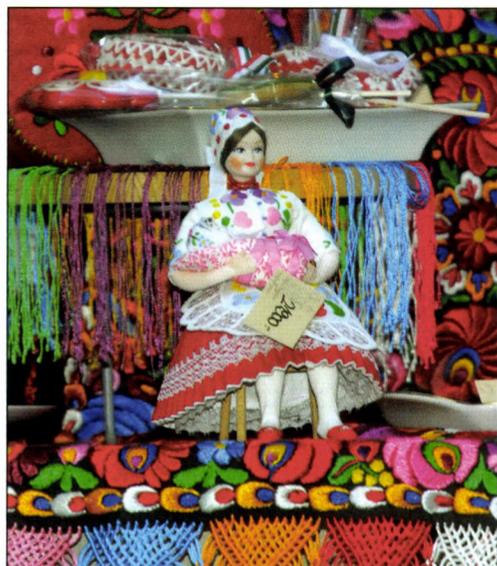
4. KÉP. Népviseletes kisméretű textilbábuk. Budapest, Váci utca 11/B
Sarnyai Krisztina felvétele, 2009



5. KÉP. Esztergált bábok, matryoskák, textilbábák és más emléktárgyak.
Budapest, Váci utca 11/B
Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

6. KÉP. Kirakat. Philantia virágüzlet. Budapest, Váci utca 9.
Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

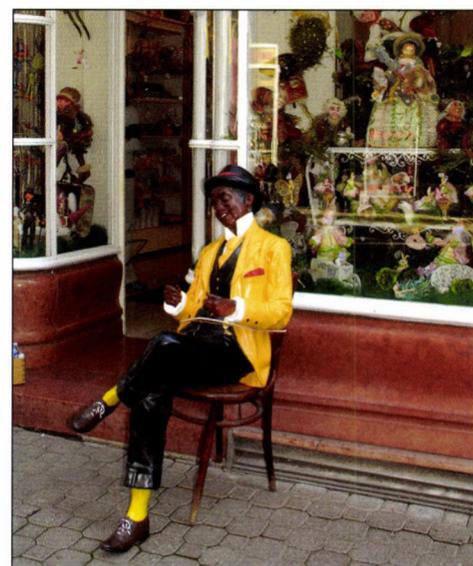




7. KÉP. Ülő kalocsai baba. Folkart Kézművesház. Budapest, Régiposta utca 12. Sarnyai Krisztina felvétele, 2009



8. KÉP. Életnagyságú reklámbábu. Sörforrás Pilsner étterem, Budapest, Váci utca 15. Sarnyai Krisztina felvétele, 2009



9. KÉP. Életnagyságú ülő reklámbábu. Budapest, Váci utca 18. Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

zett árcédula szerint 21 ezer 900 forintba kerül (7. kép). A bolt honlapjának tanúsága szerint ez a baba az egyedi készítésű darabok kategóriájába tartozik. Ebben a csoportban kalocsai, mezőkövesdi és kalotaszegi öltözetű babákat kínálnak, bizonyára helyi kézművesek, népi iparművészek készítik őket. Két változatuk ismeretes, miután készülhetnek textil- és porcelánfejjel. A helyi viselettől eltérő stilizálás egyes kalotaszegi babákon érzékelhető, ezek kivitele közelíti a pártás magyaros stílushoz. A porcelánfejű babák külön csoportját alkotják a magyar babák, pontosabban a magyar lányok, amelyek piros szoknyával, mellénnyel és erősen jelképes pártával, fehér ingvállal, gazdagon hímzett, piros-fehér-zöld szalagos köténnyel vagy (alsó)szoknyával készülnek, az úgynevezett magyar ruha mintájára (vö. FEJŐS 1987). A „népviseletes babák” között feltűnik még a csikósöltözetű magyar fiú és az előzőekhez hasonló magyar ruhás, piros csizmás magyar lány vagy párban, vagy külön-külön, amelyeket átlátszó hengeres műanyag dobozban árulnak. Az ezer forintnál olcsóbb ajándéktárgyak között további babák, bábuk találhatók: apró, népviseletre emlékeztető modorban festett fagurák, borosüvegbe való „dugóbabák”, „autós babák” – kékfestő mellényes lány és fekete

kötényes matyó legény –, mosdóajtóra való porcelán fiú- és lányalak kalocsai stílusban, valamint többféle csuhéfigura. A fazekastermékek között szintén kínálnak emberi alakokat, az embert formáló edényektől, a Miskáctól vagy a karcagi kancsóktól különféle cserépfigurákig, szoborra emlékeztető népi alakokat – például matyó párt – ábrázoló modern alkotásokig. Ehhez hasonlókat a faragások között is bőven találhatunk. A kört a faragott sakkfigurák, népies, festett, faragott huszárok, katonák vagy cifraszűrös alakok teszik teljessé. Sajátos csoportot alkotnak a posztóból, szűrattétellel készülő, felakasztható faliképek, az üvegméretű cifraszűr „üvegöltöztetők” és a tűpárnák. A két utóbbi csoport példányai térbeli alakot formálnak, s így erősen hasonlítanak a népviseletes babákra, apróbb szuvenírekre.

Visszatérve a Váci utcába, a Sörforrás Pilsner étterem előtt egy életnagyságú, étlapot tartó pincérfigurával találkozunk (8. kép). „Ottó, a bejáratnál álló kedélyes szobor – olvasható az étterem honlapján –, szinte már a Váci utca része.”⁵ Ha szobornak nem is tekinthető, de mint reklámbábu betérésre invitál, távozáskor pedig emlékfotózásra serkenti a megelégedett turistát. Vele kissé rézsút szemben, az utca bal oldalán egy

5 <http://www.sorforrasetterem.hu/>. Az étterem 1991 óta üzemel, de már előtte is vendéglátó-ipari helyiség működött a neogótikus, historizáló épületben.



10. KÉP. Hímzett, népművészeti jellegű női alkalmi ruha próbababán emléktárgybolt előtt. Budapest, Váci utca, Taverna Passage Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

cégnév nélküli babaüzlet működik. A kirakat előtt egy szintén életnagyságú, néger figura ül, fekete nadrágban, mellényben, sárga felöltőben és nyakkendőben, kalappal a fején. Mintha olvasna, de kéztartása ellenére nincs nála semmi (9. kép), s mintha a szemben lévő söröző pincérbábujának párja lenne. Mögötte a kirakatban és az üzlet polcain megszámlálhatatlan kézműves-készítésű textilbábát láthatunk. Kézre húzható bábuk, mozgatható fa vagy posztó, textil marionettfigurák éppúgy kaphatók, mint manók, törpék, mesefigurák s más öltöztetett babák, vagy akár fényes karneváli álarcok, maszkok. A kínálat modern, iparművészeti jellegű, kissé archaizáló vagy inkább retroizú alkotásokból áll. Itt, a bolt közvetlen szomszédságában, a volt Taverna (ma Mercure) Szálloda udvarán egy „klasszikus” emléktárgyüzlet – a Hungary Souvenir – működik.⁶ Bejárata az utcából a Taverna Passage-on át közelíthető meg, ahol a már megismert jellegzetes népviseletű babák, magyaros szaténruhát, flitteres pártát viselő szuvenirbabák, valamint szabóbabukon látható népviseletek fogadják a belépőt, az elengedhetetlen reklámtáblákkal együtt. A kiakasztott ruhadarabok, hímzett blúzok, mellények és párnák fokozzák a magyaros hangulatot (10. kép).



11. KÉP. A Viselettörténeti Babamúzeum portálja. Budapest, Váci utca 23. Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

Valamivel feljebb, a szemközti oldalon, a Váci utca 23. szám alatt egy sajátos intézmény található, a Viselettörténeti Babamúzeum. Ez a Túri Török Tibor alagsori galériájában 2008 szeptemberében megnyílt magánmúzeum a neves babakészítőnek, a népművészet mesterének, Zorkóczy Évának az alkotásait mutatja be. Bejáratát nem is olyan könnyű azonosítani, bár az épület portáljának egyik üvegvitrinjében – a múzeum lejárata a folyosó végén található – egy sárközi pártás lány és egy huszárbaba díszel, ám a múzeum neve alatt egy másik felirat is olvasható: Vali-Folkart (11. kép). Az épület udvarában működik ugyanis, s szintén innét közelíthető meg a Vali nevű „Folk Antique” üzlet, amelyben hangsúlyosan „eredeti népművészeti” tárgyakat lehet vásárolni. A viseletdarabok, faragások, kerámiák, hímzések, bőrholmik mellett babákat is kínálnak. A bolt a Kárpátok egész vidékéről begyűjtött tárgyakat árul, de emellett viseletes babái között a jellegzetes, csak valami általános népies vagy történeti hangulatot idéző emléktárgyak is megtalálhatók (12. kép).⁷ Aki belép a folyosóra, látja a portál kirakatait, nem is tudja igazán, hogy hova került, mely tárgyak tartoznak a múzeumhoz, és melyek az üzlethez. E két helyszín az autentikusság, a mai kézműves-



12. KÉP. Népviseletű babák. Vali-Folkart. Budapest, Váci utca 23. Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

6 A múzeum egyes hírekben Magyar Babamúzeumként szerepel. Hatnyelvű, a belvárosi szállodákban megtalálható reklámlapja a Viselettörténeti Babamúzeum nevet használja. Ennek szövege a következő: „Huszárok, papok, apácák és a köznépi ruhák kicsiben, csodaszép félezernyi porcelánbábban. Európában a legnagyobb!” A múzeum megnyitását viszonylag széles médiafigyelem övezte, többek közt a kultura.hu, a kulturpart.hu, a pestiest.hu, az evangélikus.hu/kultura és a vendegvaru.hu között bővebb ismertetőt róla, az utóbbi több képpel. Szakmai jellegű beszámoló Györgyi 2008b.

7 http://www.geocities.com/vali_folkart_hu/hu/vali_folkart.html. A tulajdonosról: „Ács Bálintnak (50) 23 éve van folklórboltja, és bár eredeti szakmája építész, a sors úgy hozta, hogy nagynénje korai halála után ő örökölte a Váci utcai üzletet. – A filomom különlegesnek mondható, amelyhez hasonló nincs a Váci utcában. Kimondottan eredeti népművészettel foglalkozom, rengeteget utazok. A gyűjtés nálam nem csak abból áll, hogy kialakítom az árat, és zsebre vágjam a terméket, hanem gyakran óráig nézem, ahogy készítik. Az utóbbi időben eléggé kiürültek a falvak, ám ennek ellenére szinte jobb választékkal rendelkezem, mint régen. Ugyanis a régi gyűjtők megöregedtek, meghaltak, a hozzátartozóik pedig eladogatják a megörökölt tárgyakat.” (HASZON 2006.)



13. KÉP. Kirakati bábuk. AbOriginal. Budapest, Váci utca 32. Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

8 Historizálás ebben az esetben is érvényesül. Annyira, hogy pár éve egy helyütt Hitler, Goebbels, Sztálin figurájára (Hitlert póráron tartó változatban) is rá lehetett bukkanni (http://homar.blog.hu/2007/06/06/tekozi_o_homar_simon_wiesenthal_kulonkiad).

9 Ehhez az önálló feldolgozást érdemlő témához az itt érintett szemszögből lásd THESANDER 1997; RUELFs 1999; SONTGEN 1999; WARD 2001: 191–240; GANEVA 2005. Történeti adatok: http://www.fashionwindows.com/mannequin_history/default.asp.



14. KÉP. Kislánynak való magyar ruha próbababán. Budapest, Váci utca Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

kultúra két változatát képviseli s kínálja. A babamúzeum viselettörténeti bemutatója a Magyarországon ma rendkívül népszerű babakészítő kézművesség (vö. GYÖRGI 1999; 2008a) egyik igen magas színvonalú terméke s mindenképpen legnagyobb vállalkozása. A történeti rekonstrukció alapján, egyedi kézművesmunkával készített közel ötszáz fémváz textilbábu sajátos módon újraalkotja a magyar történelem öltözeteiben kifejeződő múltját. Az első teremben a magyar szerzetesek, apácarendek, a másodikban a huszárok, katonák hetven centiméteres figurái sorakoznak. A harmadikban valamivel kisebb (50–55 centiméter magas) babákat látni: népviseletbe öltöztetett köznépi alakokat, parasztokat, pásztorokat. A babamúzeum mellett működő üzlet részben az egykori paraszti használatból kikopott tárgyakat árulja, részben a piacra dolgozó, esetenként még a hagyományos népművészeti alkotókésztséget ismerő s valamelyest gyakorló, követő falvakból származó termékeket – köztük babakát – forgalmaz. Az itt található üzlet és a magyarosnak mondott, annak vélt emléktárgyakat árusító más boltok nemzeti jellegű hordozó, stílizált népviseletbe vagy flitteres, pártás magyar ruhába öltöztetett babái – még akkor is, ha falusi környezetből származnak – egyértelműen a tömegturizmus szuvenirigényéhez alkalmazkodtak. Ez a babakínálat valami általános népiest, népművészeti testesít meg. Ezzel szemben a múzeumban látható egyedi alkotásokra a történeti hűség és a táji különbségek aprólékos rekonstrukciója jellemző.

A Váci utcán másféle babákkal, bábukkal is találkozhatunk. Játék katonák,⁸ műalkotásként aligha értékelhető szoborszerű emberalakok, vallásos figurák, porcelán vitrindíszek s mások a szuvenirüzletek kirakataiban többfelé felbukkannak. Egy alaposabb szemlélés nyilván tovább bővítené ezt a repertoárt. De a helyszín jellege a bábuk egy más típusát is markánsan előtérbe hozza. A város kirakataként számon tartott elegáns bevásárlóutca évtizedek óta – így a szocialista korszakban szinte az egyetlen ilyen színhelyként – a drága, divatos üzletek, a vezető márkák terepe. A bevásárlóutcák üzleteinek, áruházainak mindenütt jellegzetes kelléke és a városképet alakító eszköze a kirakati bábu a divatüzletek s főként a nagyáruházak megjelenése óta.⁹ A mai Váci utca ebből a szempontból meglehetősen szürke, szegényes, ha összevetjük a világvárosok hasonló színhelyeivel. Még legfeltűnőbb a magyar központú ruházati üzlet, az abOriginal kirakata, mely továbbhaladva a babamúzeum után a másik, a páros oldalon, a Harris köz sarkán lévő Tabledance Bar szórakozóhely mellett található. A legfrissebb kollekciót reklámozó két színes, enyhén nyújtott testű, felöltöztetett próbababa kétségtelenül magára vonja a figyelmet (13. kép), ám messze elmarad a világmárkákra jellemző extravagáns külföldi kirakatoktól s figuráiktól. Meglepő, de a Váci

utcában a nagy márkák üzleteiben nem láthatunk sem Rootstein,¹⁰ sem más exkluzív kirakati bábukat, holott ezek nem csupán a marketing feltűnést fokozó eszközei, a globálisan áramló divatcikkek jelenlétének szimbolikus erősítői, hanem a nagyvárosi környezet vizuális vonzerejének tudatosan alkalmazott kellékei is. Ellenpélda annál inkább a szemünkbe ötlők, mint az említett egyik magyaros-népies szuvenireket kínáló üzlet mellett látható fekete matyó hímzésű ruhába öltöztetett, feltűnően sminkelt, modern divatbaba (10. kép) vagy az elhasználatás jegyeit viselő társai (14. kép).

Akár csak fél évvel korábban a Váci utcai „babapanoráma” még teljesebb lett volna. Itt működött nagyjából egy évig a Magyar Reneszánsz Panoptikum 2007. október 18-i megnyitását követően. Ezzel az általános nemzetközi gyakorlathoz hasonlóan a magyar főváros egyik kiemelt turisztikai központja is szert tett egy viaszmúzeumra, a benne felvonultatott élethű, historizáló babák látványára. A kiállítóhely azonban hamar bezárt – bár több honlap továbbra is a Váci utca 31/C-t adja meg címként –, s a reneszánsz panoptikum 2008 végén vidéki vándorútra indult.¹¹ Az öt képbe rendezett huszonkilenc alakos *CodeEx* című kiállítást jelentős csúsztatással a Reneszánsz Év rendezvényeként hirdetik, noha a panoptikum bemutatója, utaztatása nem része a hivatalos programnak. Eddig Kiskunfélegyházán, Szegeden és Gyulán láthatta a közönség Mátyás korának élethű viaszfiguráit. A belvárosi panoptikum téhát úton van, de a főváros turisztikai kínálata nem nélküli teljes mértékben az ilyen figurák, a viaszbábok látványát. A várban a második világháború alatt létesült sziklakórház nyújt 2008 óta ilyen látványosságot,¹² amelyet, úgy tűnik, a szakemberek egy része is mint különleges múzeumi bemutatót értékeli (vö. BORSOS 2009).

A Váci utcai séta 2009. március végén a babák, bábuk nagy változatosságát, kedveltségét tanúsítja. A hely adottságából következik, hogy a kirakati bábuk és főként az emléktárgyak szerepe itt jóval nagyobb, mint egy „átlagos” utcában. A valódi és képzeletbeli ruhákat idéző babaöltözetek s a változatos alakok, figurák hihetetlen kavalkádja azonban nem vezethető le egyszerűen a turizmus és a presztízs-fogyasztás ösztönzéséből. Ha nem lenne a babakészítés, a babák gyűjtése általában is kedvelt elfoglaltság, aligha lenne ilyen változatos az emléktárgyakként forgalomba kerülő babák köre. Az itt felvázolt kép a dolog természetéből adódóan nagyon változó. Pár hónappal később, a kézirat lezárásakor, július közepén a Viselettörténeti Babamúzeum már nem működik, így az ott kiteljesedett kézművesgyakorlat és a történeti rekonstrukciót szolgáló babakultusz éppúgy eltűnt a képből, mint a reneszánsz „viaszfigurákat” kínáló panoptikum. Erőteljesen jelen van-

nak – csak pillanatnyilag itt, a „Babák utcájában” a korábbi formában s egymáshoz viszonylag közel most nem láthatók. Változott több kirakat berendezése is, ami újabb babák megjelenésével, illetve mások átmeneti eltűnésével járt. A Kézművesház, a Philanthia kirakata rendszeresen változik, ezzel újabb és újabb változatát mutatja a babák körének. Értelemeszerű, hogy a márkás üzletek látványa is sűrűn megújul, de az alkalmazott divatbabák, –bábuk változtatására, a vezető gyártók folyamatosan piacra dobott új modelljeinek gyors alkalmazására, úgy tűnik, az itteni cégeknek nincs lehetőségük. Viszonylagos állandóságot a szuvenírüzletek kirakatai mutatnak, s a tucatáruk, a gyorsan pótolható, egyszerű textil-, fa- vagy kerámiababák iránti kereslet tartósan bizonyul. A Váci utcában tapasztaltak a babák, bábok mai szerepét hangsúlyosan jelzik. Érdemes ezt a képet szembevetni a tárgyszobák szoba jöhető tágabb körével. Ezt követően az idézett példák, valamint más használati módok alapján talán jobban meg lehet állapítani a babák mai világának néhány további jellegzetességét.

A baba – körülhatárolás

A baba embert formáló utáncat, az ember különböző anyagokból készült mesterséges hasonmása. Mint tárgyfajta többé-kevésbé elhatárolható az állati (még inkább a növényi) figuráktól, a fantázialényektől, de az emberi testrészek formáitól is, amelyek tulajdonképpen babarészleteknek tekinthetők. Többé-kevésbé, mert szilárd határok a tárgyak tényleges használata során alig mutatkoznak. Tanúsítják ezt a fenti kör-séta során látottak is. A kisgyerek egyszerre játszik emberi lényt formázó babákkal és állatfigurákkal, sőt képzeletbeli szörnyekkel. Néprajzkutatók, pedagógusok, gyermekpszichológusok előszeretettel írnak le olyan eseteket, amikor a kisgyermek kezén különféle tárgyak vagy előre nem megformált (a növény- vagy állatvilágból származó) dolgok válnak játékszerré.¹³ Más helyzetekben sem tiszták a határok. Egy nem teljes emberi alak, például egy fej és kéz nélküli próbababa szintén alkalmas arra, hogy egy öltözet viseletét, formai vonásait megmutassa ugyanúgy, mint egy emberhű egész figura. A rész és egész kérdése a babával kapcsolatos képzetek, viszonyulások kulcseleme is lehet a szokásokban, rítusokban vagy a babák művészeti, képzőművészeti (át)értelmezése esetében. A képlékeny határok ellenére babának azonban alapvetően az emberi hasonmásokat kell tekintenünk. A fantasztikus figurák, a fantázialények, az emberi testrészek másolatai (például az offerek) is az emberi alak viszonyából származnak, illetve annak viszonyában foghatók fel. Az állatfigurák is az embert idéző, imitáló vonásokkal való felruházással kerülnek közel a valódi babákhoz.

10 Vö. http://www.rootstein.com/home_page.asp. Más cégekhez lásd <http://www.mannequinonline.com/>; http://www.fas-honwindows.com/mannequin_compagnies/default.asp. A kirakati babák városi szerepéhez is tanulságos forrás az angol Mannakin cég *The Dollywood Times* címmel indított blogja: <http://mannakin.co.uk/blog/>. A francia fotográfus, David Law évek óta fényképezi a párizsi kirakatokat. Számára a nagyvárosi kultúrára olyannyira jellemző kirakati bábuk az idealizált nőiség eszményi formái, s így a mai élet vagy saját magunk tükréi (<http://davidlaw.fr>).

11 <http://www.waxmuseum.hu/>. A figurák a viaszmúzeum elnevezés ellenére nem viaszból készültek, hanem a modern filmiparban kifejlesztett technológiával szilikonból.

12 A múzeum a János Kórházhoz tartozik. Megnyitása után Dégi János, a kórház főmérnöke egy vele készült interjúban említette, hogy a használaton kívüli titkos föld alatti kórházat „panoptikumként” rendezték be. A több mint nyolcvan viaszfigurára épülő bemutató a Múzeumok Éjszakájának egyik fő attrakciója volt 2008-ban. Lásd http://88.209.249.233/cikk/55917/a_sziklakorhaz_titkos_katonai_bunker_a_fold_alatt.

13 Jóval előtűnik megfigyelte és leírta ezt Victor Hugo *A nyomorultak* második, Cosette sorsát elmesélő részének egyik híres jelenetében, amely a játékkutatók klasszikus hivatkozásává vált. A játék babákról és szerepükről ma is az általa leírtak szerint gondolkodunk, jó részt anélkül, hogy ennek tudatában lennénk. Íme a forrás: „Mint ahogy a madarak mindenből fészket csinálnak, a gyermekek is akármiből babát csinálnak. Miközben Éponine és Azelma a macskát bugyolyálta, Cosette maga is bebugyolyálta a kardot. Mikor készen volt

vele, lefektette a karjára, és halkan énekelte neki, hogy elaltassa.

A baba egyik legparancsolóbb szükségessége és egyúttal legbájosabb ösztöne a leánygyermeknek. Gondozni, öltöztetni, csinosítani, ruházni, vetkőztetni, újra felöltöztetni, oktatni, kicsit zsörtölödni vele, elringatni, becézgetni, elaltatni, valamit valakinek elképzelni: ebben benne van a nő egész jövődjéje. Miközben így ábrándozik és csacsog, miközben apró kelengyéket és apró babaruhákat készít, kicsi ruhákat, kis mellényeket, kis kabátokat varr, a gyermekből fiatal lány lesz, a fiatal leányból nagylány, a nagylányból asszony. Az első gyermek folytatása az utolsó babának.

Egy kisleány, akinek nincs babája, majdnem olyan boldogtalan, és mindenesetre éppolyan lehetetlen, mint egy asszony, akinek nincs gyermeke.

Cosette tehát babát csinált magának a karból." (HUGO 1966: 1/380, Révay József fordítása.)

14 Susan Stewart szerint testünk szolgál az arányok észleléséhez: egyrészt a szimmetria és az egyensúly, másrészt a groteszk és az aránytalan konvencióinak kifejezéséhez (STEWART 1993: xii).

15 A szerző több külföldi gyűjtőt és neves gyűjteményt említ, s megjegyzi, hogy Magyarországon tudomása szerint „csak Violáné Gerde Etelka úrhölgy gyűjt babákat”, s bár még csak két éve foglalkozik ezzel, „mégis már 150 darabbal rendelkezik” (HATHALMI GABNAY 1901: 20). A szerző írásában ezt a gyűjteményt próbálja rendszerezni, s az innét származó tárgyakat mutatja be. Az alábbi idézetek (mai helyesírás szerint) sorrendben HATHALMI GABNAY 1901: 17–19.

A baba túlnyomórészt háromdimenziós emberi figura, de nem csupán az. Síkbeli változata a papírbaba, amely a késői 18. században kezdett feltűnni. Mint gyerekjáték a játék baba előzményének tekinthető, a 19. században igen kedvelt volt (JOHNSON 2005; KALMÁR 2003: 52–55), de egyben a divat terjedésének nyomvonalait is jelzi (vö. PEERS 2004: 8). Továbbra sem tűnt el teljesen, például öltöztethető babaként ma is játékszer vagy az oktatást segítő eszköz. Rokonai a fa, fém, műanyag síklapokból kivágott babák. A rajzolt, mozgatható végtagokkal rendelkező babák köre következő lépésként a rajzfilmek, animációk figuráival bővült, majd a kibertér megjelenésével a baba ebben a közegetben megszülető új fajtája végleg elvesztette az analóg értelemben vett térbeli meghatározottságát. A síkban vagy a mesterséges környezetben való emberi forma létrehozása és szerepeltetése azonban kikerülhetetlenül együtt jár a valóságos emberi képzetével, a hasonmás térbeli konnotációival.

A baba, bábu mint emberi térbeli alak anyaga, formája, mechanikája és kivitele, az emberi testhez viszonyított¹⁴ arányai szerint – miniatűr, emberméretű, embernél nagyobb – rendkívül változatos lehet. Még inkább ez tapasztalható, ha a használati módjait vesszük számba. A használat és/vagy a funkció szerint történetileg a babáknak több alaptípusa alakult ki. A legáltalánosabb, miként a *Magyar nyelv értelmező szótára* tanúsítja, hogy a baba „kisgyermekeknek, főként kislányoknak emberi, elsősorban gyermeki alakot utánozó játékszere”. De már a rokon értelmű szó, a báb, a bábu a gyerekjáték mellett másféle tárgyfajta is jelent: „emberi vagy állati alakot ábrázoló, kézzel vagy zsinórral mozgatható figura, a bábjátékok szereplője”. Ezek még többnyire, bár nem kizárólag, a gyermekvilághoz tartoznak. De a babák a játékszeren kívül lehetnek vallásos képmások, mágikus fétisek, öltöztethető bábuk (divat- vagy próbababák), jelen nem lévő vagy halott személyt helyettesítő figurák (*effigies*), oktatási segédeszközök, gyűjthető tárgyak, műtárgyak, művészeti alkotások (MITCHELL – REID-WALSH 2002: 191). A hagyományos mézeskalács figurák – a mézesbábok –, a sakkfigurák, de akár a madárijesztők, a fantázialények tárgyiasított figurái, a szokások vagy művészi előadások kellékei, a mechanikusan mozgatható alakok, ember formájú automaták is idesorolhatók (vö. KRAFFT 2003: 35–37). Az orvosi, pszichiátriai segédeszközök, az ipari tesztbábuk vagy a pornóipar egészen más funkciót betöltő babái tovább bővítik a sort.

Az emberi figurát ábrázoló babák használatának konkrét esetei, módjai és lehetőségei szinte korlátlanok. Egyes fajtáinak művelődéstörténete, jelentésváltása számottevő, önálló stúdiók s egymástól többé-kevésbé független diskurzusok tárgya. Az első látásra egymással kapcsolatban

nem álló formák és típusok azonban egymás mellé is rendelhetők, mert közös bennük, hogy az emberalak tárgyiasított mását jelentik. Mindegyikük helyettesítő funkciót tölt be, bár egyes fajtáinál ehhez más is kapcsolódik, mint például a modellálás, vagy a helyettesítés. A különféle babákat mint antropomorf tárgyakat épp ezért tekinthetjük egy sajátos tárgyosztály képviselőinek. Az egyes típusok az ember és tárgy viszony változatosságából származnak, s így értelmezhetők a közöttük létrejövő átmenetek, egymás új funkciót jelentő „behelyettesítései” is. Ha együtt látjuk őket, tágitani lehet azt a diszkurzív gyakorlatot, ami a babákkal – s tágabban a tárgyhasználati módok társadalmi, kulturális-szimbolikus jegyeivel – kapcsolatban rendszerületekre és rész tudásokra bomlik, s ennek alapján egymástól független megközelítéseket, érvrendszereket alakít ki. Így a „játékokat”, a „fogyasztást”, a „divatot”, a „művészetet” tárgyaló megközelítések jobban egymáshoz kapcsolhatók, jobban megtermékenyíthetik a tárgyi univerzumról való gondolkodást. A babák használatának és jellegének változatossága épp arra hívja föl a figyelmet, hogy az ember mását formáló figurák az ember tárgyakhoz fűződő viszonyában mennyire nem egynemű kulturális jelentésekkel társulnak, még akkor sem, amikor a tárgyak formális szempontból alig különböznek.

A tárgyosztály változatosságára Magyarországon már HATHALMI Gabnay Ferenc, az első magyar játékkutatóként számon tartott szakíró felhívta a figyelmet a múlt század elején, bár őt is elsősorban a „szakosodott” figyelem vezérelte, hiszen a gyermekjátékok kutatását s a „gyermek-ethnographia” útját kívánta egyengetni. Az eredeti foglalkozását tekintve erdész szerző egy magánygyűjteményt ismertető cikkében,¹⁵ mielőtt a játék babák sokféleségét, „ésszerű beosztását” felvázolta volna, bevezetésként a babák tág körére utalt a csecsemőt utánozó, házilag készített alkalmi játékszertől a szoborszerű alkotásokig. „Első helyen áll – írta – a *gyermekjáték-baba*, ezt követi a *népviselőti*, illetve a *jelmez-bábu*, melynek méretei egészen a természetes nagyságig terjedhetnek s vagy magánlakások díszítésére, esetleg templomban a képzelet támogatására vagy gyűjteményekben és kiállításokon szemlélhető, üzletekben meg kirakatokban pedig hirdetési és reklám-célokra szolgálnak s ezzel tulajdonképpen már az eredeti céltól, a játéktól eltérnek, de ahhoz ismét visszakerülnek, amint a babákat színre alkalmazzák. De míg a gyermekjátéknál élő élettellel játszik, addig a babaszínházban az összes szereplők élettelenek.” Itt utal azokra, akik „színpad nélkül hangversenyeznek”, vagyis a gúnyt, a karikatúrát s a népszerűséget, közkedveltséget szolgáló bábokra, amelyek „sokkal alkalmasabbak, mint a rajz, mivel egyáltalában sokkal világosabbak annál, színt, szövetet s magát az ala-

kot is minden oldalról tüntetvén fel". Ez a kitétel a szemléltetés, a modellállítás módszerére vonatkozik, ami a babák egyik jellegzetes funkciója. Hivatkozik aztán a marionettszínházi figurákra, a vallásos célú bábjátékokra, mint amilyenek a betlehem-i pásztorjelenetek vagy a Krisztus kinszenvedéseit előadó bákok. Kitér a „vallás elfajulására”, a babona céljára készülő bábukra is. „Így Krassó-Szörényben, de Temesben is a megcsalt oláh leány egy kuruzsló nőhöz fordul, a ki a hűtlen alakját, persze kellő hókusz-pókusszal, viaszban formálja ki s szívét tüvel szúrja át, amit az a bizonyos menten meg is érez s lábán aszik, ha záros határidő alatt vissza nem tér régi kedveséhez.” Innét a temetési kultuszokhoz vezet az út, „számos régi s modern, kultivált s természetes nép temetkezési szertartásainál – írja – ott látjuk a babát, amint vagy a halottat, vagy mint az egyiptomiaknál, azok túlvilági szolgálait ábrázolja. Ezzel pedig csakugyan a legfelsőbb fokra lépünk s a szoborműhöz is megérkeztünk.”

A történeti jellegű megközelítések – szemben az imént idézett elképzeléssel – a babák eredetét rendszerint a mágiában, a rituális használatban látják. Max von Boehn 1929-ben közreadott nagyszabású, a babák, bábok rendszerét a legteljesebben felvázoló munkájában eredetüket a prehisztórikus idoloiban, összszobrokban látja, valamint a következő lépcsőfokként az emberalakot idéző olyan rituális tárgyakban, mint a fétisek, az amulettek és a talizmánok (BOEHN 1972). Bármire is szolgáltak az ilyen régműltből fennmaradt „babák”, egy bizton állítható: a női figurák mennyisége jóval meghaladja a férfialakot formázókat (SIKE 1998: 11). Ha a genetikai kérdésektől el is tekintünk, hiszen a mai tárgykultúra szempontjából ez irreleváns, továbbra sem függetleníthető a baba a mágiás, rituális, szakrális használatától vagy másként a szimbolikus vonatkozásoktól. A mai kabalák, ezek a profán, játékos, de mégiscsak „erővel felruházottnak” hitt szerencsehozó vagy védelmet nyújtó tárgyak gyakran öltönek babaformát autók visszapillantó tükrére akasztva, vagy hátul a kalaptartóban, másoknál a hátizsákra erősítve, és így tovább. Különösebb nehézség nélkül még Magyarországon készült vodubabához is hozzá lehet jutni az interneten keresztül.¹⁶

A babák és a szobrok rokonsága az antropomorfizációból és a plasztikus formából származik. A kettő elhatárolása ugyanakkor lényegi kérdés, különben a babák, bábuk fogalma parttalanra távolul. A különbséget Boehn is felfogása sarokpontjaként tárgyalta (BOEHN 1972). Egy modern kézikönyv, a nemzetközi meseenciklopédia „baba” címszava – amely szinte a Gabnay által felrajzolt kört húzza meg még markánsabb vonásokkal – az utóbbi műalkotásjellegét hangsúlyozza, s utal a Pügmalión-hagyományra.¹⁷ Ezenkívül azt a megkülönböztetést teszi, hogy a szobor-

ral szemben „a baba vagy mozgatható részekből áll, vagy a vele való bármilyen módon történő manipulációra szánták (például felöltöztetés)” (KRAFFT 2003: 35). A mozgatható végtagokkal rendelkező babák több típusa a báb-színházakban alakult ki (vö. KÖHLER-ZÜLCH 2003; NÁNAY 2003). A „manipuláció”, az öltöztetés alapján lehet viszont a babák közé sorolni például népszokások szalmabábuit, a rituális céllal sült tészta-féléket (SIKE 1998: 46–49, 50–59), az „ehető” (BOEHN 1972: 247–249) ember alakú figurákat, de akár az öltöztethető kegyesszobrokat is,¹⁸ ami jelentősen kibővíti a babák képzetkörét. Itt azonban azt sem szabad elfelejteni, hogy a „mozgatható részekből” álló baba és a hagyományos plasztikai alkotás, a szobor között átmeneti formák ismerhetők fel, például a 18. századtól kedvelt automaták vagy a kortárs művészet mozgó mobiliszobrai. Így a művészetfogalom változásával ma kevésbé élesek a babák és a szobrok közötti határok. Max von Boehn nem tekinti szobornak, ezért a babák közé sorolja a lakásdíszként készült olyan művészi igényű babákat, mint Lotte Pritzel híres viaszbábui, továbbá az ember alakú edényeket, porcelánfigurákat (BOEHN 1972: 218–244; vö. RILKE 1990).

A meseenciklopédia címszava a babák tárgyi manifesztumainak összegzése mellett (lásd 1. melléklet) önálló szakaszban foglalja össze a babáknak a folklórban, az elbeszélő hagyományban, valamint a művészi mesékben és a gyermekkönyvekben játszott szerepét (KRAFFT 2003: 37–43). A babák és a bábok a folklórban túl kitüntetett szereplői a kollektív képzeletnek s különösen a művészi alkotókedvnek. Legáltalánosabb értelemben a baba, ahogy az irodalomtörténész Kitti Carriker fogalmaz, az ember „mesterséges hasonmása” (CARRIKER 1998: 9). A játék babák és bábuk mint kézzel formált, háromdimenziós, kézbe fogható alakok s ezek rokonai, a robotok, a miniatűrök az emberi képzelet kitüntetett tárgyai évszázadok óta. A szépirodalomban a 18. századtól kezdve tűnnek fel. A szerző könyvében elsősorban az angol nyelvű irodalomban (továbbá Goethénél, Tolsztojnál, E. T. A. Hoffmannnál, Carlo Collodinnál) megjelenő babák szerepét, ábrázolását elemzi Sigmund Freud, Jacques Lacan, Julia Kristeva és Susan Stewart pszichoanalitikai fogalmai, elképzelései alapján. Azokra az ellentmondásokra, konfliktusokra és nehézségekre összpontosít, amelyeket az irodalmi művekben a szerzők a baba mint hasonmás létrehozásából és az ezzel társított – beváltott vagy kielégítetlen – elvárásokból származóan fogalmazznak meg. Számára nem annyira a babák tárgyi léte, mint képzele érdekes: az irodalomban képzelet szülte szubjektumként válnak fontossá, ami kifejezi a szubjektum és objektum közötti határok feloldódását s az ebből származó konfliktusokat.

16 http://www.tradekey.com/profile_view/uid/1735197/I-ZOOM-LTD.htm.

17 Lásd a meseenciklopédia vonatkozó címszavát bő irodalommal KÖLBI 2003; vö. RADNÓTI 2009.

18 Az öltöztethető kegyesszobrok kérdése ma Magyarországon igen kedvelt kutatási téma. Összegzően lásd VEREBÉLYI 2004; itt a baba-párhuzam is felmerült.

B a b a

1. Általában – 2. Elbeszélésfunkciók és -motívumok – 3. Művészi mesék és gyermekkönyv

1. Általában. A baba az emberi test háromdimenziójú ábrázolása, manapság elsősorban →gyerekjátszó, speciálisan pedig lányjátékszer jelent. A baba kultikus funkciója (bálvány, áldozati ajándék, öskultusz) régebbi, mint a játékkonceptuális funkcióé. A kultúrtörténetben és az elbeszéléskutatásban a baba fogalmát ki kell terjeszteni az antropomorf figurák szinte minden fajtájára, függetlenül nagyságuktól és anyaguktól. A szobortól (→szobor) – amelyet gyakran az határoz meg, hogy műalkotás (→Pügmalió) – való lehetséges, de nem pontos elhatárolás szerint a baba vagy mozgatható részekből áll, vagy a vele való bármilyen módon történő manipulációra szánták (például felöltöztetés). A babákhoz kell számítani a francia és angol királyok halotti mását (*effigies*) a temetési ceremóniában, amelyekből a viaszfigura-kabinet ered, valamint a fogadalmi figurákat és a divatbabákat (*mannequins*), a fűzfából font szabóbabákat, a műtermi mozgatható babákat és a madárjlesztőket. Babaszerűek mindenekelőtt a mozgatható, felöltöztetett, valódi hajból készült parókával realiztikusan megalkotott szentalakok, a körmeneti és betlehemes figurák. A Krisztus-figurák, mint a sírba tételt vagy a Jézus szenvedéseit az Olajfák hegyén elbeszélő jelenet mozgatható babái jelentik a közvetlen átmenetet a →bábszínházhoz, melynek fejlődése több helyen a betlehemes játékokra (→népi színjátszás) nyúlik vissza. Mozdítható babák az androidok, ember alakú →automaták is, amelyeket mechanika vagy mágia mozgat, és mindenekelőtt a romantika korszakában intenzív irodalmi hatásuk volt (lásd még a →hasonmás cím-szót). Babaszerűnek tekinthető a →mandragóra, szemben az emberi anyagból előállított →homunculuszal és a →Frankenstein-alakkal; mint határeset idetartozik →a gölem életre keltett agyagfigurája is, amellyel az isteni teremtésaktust (→antropogónia, vö. →Pandora) idézik meg.

A latin *pupa* ('kislány') szóból eredő baba kifejezés a köznyelvben a nő (szép, de akarat nélküli, felcícomázott, pusztán játszadozásra való teremt-

mény) pejoratív megjelölése, a babácska kifejezés pedig a szép gyermek megnevezése. Megvetően a baba szót katolikus szentképekre is használták (például Luther), a „babaszent”, az „álszent” szinonimájaként. Sok általánosan elterjedt mondás tartalmazza a baba szót, például „Mindenki a saját babáját tartja a legszebbnek”, vagy a valószínűleg a bábszínházból levezetett „Babákat táncoltat”. Mondák és hiedelmek motívuma saját kicsinyített tükörképünk a velünk szemben álló pupillájában, melyet éppen ezért neveznek így. A baba szó sokféle jelentése, úgymint: 'lány, szembogár' (pupilla), a rovaroknál a metamorfózis egyik stádiuma ('bababozódott'), illetve a lélek szimbóluma már a görög kora szóban is megvolt. A baba szó korábbi német megfelelője, a *Docke* (*tocke*) ezzel szemben általánosságban valami megtekert, összetekert, összecsavartat jelent, tehát a játék babák primitív formáját is, amely például egy bekötözött burgonyából, összekötött fakaróból vagy szalmacsutakból állt.

Nagyon sokoldalú a babák funkciója a népszokásokban és a rítusokban. Így például az észak-amerikai pueblóindianok úgynevezett kacsinafigurái nagy táncmaszkok kicsinyített másai, amelyeket esőcsináló rituáléknál használnak. A gyerekek a figurák segítségével megtanulják a maszkok funkcióit, így azok úgymond legendahordozók képben, mondásban és énekben. Emberi alakjuk miatt a viaszból, textiltől, fából, fémből vagy más anyagból készült babák alkalmasak az analógiás varázslatok végzésére (szerelmi és rontóvarázslás). Egy jeverföldi boszorkánylegenda színes selyemből készült babát említ, amely a bölcsőbe helyezve a gyermek halálát okozza. A szalma- vagy rongybabák kifestésének vagy elpusztításának sokféle jelentése volt a kalendáris szokásokban (utolsó kéve, farsangtemetés, télkiűzés) és a gúnyolódószokásokban (szégyenkép, gúnybaba). A vallások közötti összetűzések során katolikus oldalon Luther-, protestáns oldalon pedig pápababákat égettek el. A politikai ellenségről mintázott figura elégetése még manapság is a tiltakozás látványosan nem udvarias formája.

Fordította Árva Judit

Az elmúlt két évszázadban az emberi hasonmásként, mesterséges lényként felfogott s elképzelt babák, bábuk nemcsak a fikciós irodalmi alkotásokban jelentek meg, hanem szinte filozófiai, lételméleti, morális kérdéseket is felvetettek. Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke vagy Walter Benjamin, a szürrealista Hans Bellmer játékokról s ezen belül babákról szóló szövegei messze túlmutatnak szorosan vett tárgyukon.¹⁹ Mindez meggyőzően jelzi, hogy ennél a tárgyfajtánál – a „babák világában” – a tárgy szinte átfogó gondolatrendszerek forrásává válik, s ez esetben a tárgyat övező képzetek kifinomult gazdagsága szimptomatikus jelentőségű. Szélesíti ezt a babák, bábok képző- és médiaművészetben játszott szerepe (vö. MÜLLER-TAMM – SYKORA, Hrsg. 1999; PLUMB-LEWIS, eds. 2005; VOLKART 2004; BÁBOK ÉS BÁBOK 2003). A babákkal kapcsolatos művelődés- és esztétörténeti háttér nem közömbös a kortárs tapasztalatok leírása és értelmezése szempontjából sem. A mai vélemények többsége jól illeszkedik a korábbi álláspontokhoz, rendszerint a neves elődök nézeteit visszhangozza. Lásd például az emberalak két végletének – a bábu és az istenné lett ember – gondolatát (Kleist), a „kísérteties” koncepcióját (Freud) vagy a kisgyermek játékeinak félelmet keltő voltát (Rilke). Ez nem jelenti azt, hogy az új formák, a mai babák ne ösztönöznének újabb elgondolásokra, vagy ne váltanának ki izzig-vérig mai vitákat például a test változó kulturális koncepciójáról, a nőiesség képzetéről, a játék babák modellszerepéről. A mai babák számbavétele akkor lenne teljes, ha a hozzájuk kapcsolódó eszméket, irodalmi képeket is tekintetbe vennénk. Ezúttal azonban az etnográfiai leírás és kulturális elemzés elsősorban a kortárs „babavilág” tárgyi s anyagi vonatkozásait igyekszik felmérni, s nem azok irodalmi, művészi (át)értelmezését követi nyomon.

A baba mint tárgy egyes típusai tehát formailag vagy a használat szerint különböztethetők meg egymástól. De ugyanazon tárgy megváltozott használata újradefiniálja magát az eredeti tárgyat, vagyis a funkcióváltás nyomán ugyanaz a baba egy más típusba sorolódik. Az alapforma vagy alaptípus, a gyermekjáték, a kislányok gyereket, emberalakot formázó játékszere egy sor új vagy másodlagos funkciót felvehet: emléktárgy, műalkotás, nemzeti szimbólum, kultúrtörténeti dokumentum stb. lehet. Erre már Hathalmi Gabnay Ferenc is szemléletes példákat említett. Az eredeti játék babák a társadalmi vagy nagy földrajzi határokon átlépve kultúrtörténeti, etnográfiai tárgyakká válnak; „a tér távolsága [...] a mi szemünkben [...] népviseleti babákká alakítja” ezeket (HATHALMI GABNAY 1901: 22). De olyan példát is említ, amikor egy ilyen játékszer többszörös funkcióváltást is átél. Főúri gyerekjáték, ajándékként kapott emlék, kiállítási, majd gyűjteményi tárgy stációit járta be

„Pálffy grófnő” egykori rokokó babája, amit a család öreg tanítójának ajándékozott emlékül, s amit a tanító unokája az 1896-os ezredéves kiállításon állított ki mint „egyedüli régi magyar babá[t]”. A gyűjtő tőle szerezte meg ezt a „kultúrtörténeti s magas ethnographiai beccsel” bíró, fából készült, brokát- és csipkeöltözötű főúri babát (HATHALMI GABNAY 1901: 21). Ez esetben az eredeti, sőt a másodlagos, harmadlagos használatot a megőrzés váltja fel, a végpontot a gyűjtemény jelenti. De a babák nemcsak ezen az úton válnak gyűjteményi tárgyakká, hanem azáltal is, hogy léteznek eleve ilyen céllal készült fajtáik. Ez ma legalább olyan alapvető, mint a játék. A belvárosi séta ebből a szempontból minden esetleges kétséget eloszlat. Sőt, a funkciók elválására és elválásztására szakosodott termelés egyértelmű következménye, hogy a gyűjtés hív életre tárgyakat – így babákat –, s nem valamely elsődleges szükséglet kielégítése. Speciális esetben még a tömeges használatra szánt játékoknak is készül gyűjtői változata, azaz limitált számú vagy speciális kivitelű formája. A Barbie babának rendszeresen nemcsak újabb játékmódelljei lepik el az üzleteket, hanem a gyűjtőknek szóló különféle szériák is rendre újabb taggal bővülnek, ami többféle gyűjtési gyakorlatot tart életben.²⁰ Ennek sajátos előzménye az öltöztetett babáknak a 19. század derekán kialakult óriási népszerűsége, ami mára egyedülálló módon örökíti meg az uralkodó divatot aprólékos részletességgel, s ily módon az akkor készült babák a divattörténet kivételes forrásai (PEERS 2004; 2005).

A tárgyak nemcsak a megváltozott használat következtében értelmeződnek át, hanem a kontamináció folytán is. Ez történik, amikor egy jellemző új típus kialakulásában más típusok szolgálnak mintaként. Ma a kifejezetten felnőtteknek készülő babák egyik újabb csoportját a csecsemőt formázó porcelánfejű babák képezik (ROBERTSON 2004). Viharos nyugat-európai, amerikai divatjuk mintegy másfél évtizede kezdődött, s ez a divat ma már Magyarországon is terjedőben van. Bár ezek hasonlatosak a kisbabát utánozó játék babákhoz, egyáltalán nem játékok. Két forrásból alakultak ki. Előzményük egyrészt a 19. századi, felnőttet megjelenítő, kemény porcelán- (biszkvit-) fejjel készült öltöztethető divatbaba, mely időközben értékes antikvitássá vált. Másrészt a 20. század folyamán kialakult és tömegesen gyártott gyerekjátékok jelentik a mintát, melyek már kislányt, kislányt, csecsemőt kezdtek utánozni, egyre inkább az életszerűség jegyében. Ezek összeolvadásából jött létre a gyermektelen s idős asszonyok körében rendkívül divatos új babatípus (ROBERTSON 2004: 21–28).

A babák és bábok mai tárgyuniverzuma – több más lehetséges jellemzőn túl –, úgy tűnik, három karakteres vonást mutat. Egyrészt e

19 Ezek az emblemikus szövegek Baudelaire *A játék morálja* című írásának s Bellmer műveinek kivételével hozzáférhetőek magyarul: KLEIST 1981; Baudelaire gondolatait [1853] összegzi RÓZSAFFY 1914; FREUD 2001; RILKE [1921] 1990; BENJAMIN 1980. E szövegek s a rájuk vonatkozó főbb kommentárok elemzését lásd TIFFANY 2000; vö. SIMMS 2004. A szürrealista Hans Bellmer életművével, főként a fából, viaszból készített különös babáival, alkotásainak eroticizmusával az elmúlt évtizedben kiállítások, könyvek egész sora foglalkozott, vö. http://www.artcyc.lopepedia.com/artists/bellmer_hans.html; http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Bellmer; MÜLLER-TAMM – SYKORA, Hrsg. 1999. 442–463; TAYLOR 2001. A szürrealisták különös érdeklődést tanúsítottak a babák, a kirakati bábuk iránt. Leglátványosabb tanújelét ennek a Párizsban 1938-ban rendezett második nemzetközi szürrealista kiállítás adta, ahol egy sötét pincében állították ki a manókenbábukat, melyeket elemilámpával lehetett megtekinteni. Az anyagot elsősorban Man Ray fényképeiről ismerjük (FILIPOVIC 1999). A kortárs művészek szürrealizmus iránti érdeklődéséhez vö. VOLKART 2004.

20 Áttekinthetetlen forrásanyag áll rendelkezésre, kezdve a Mattel által fenntartott hivatalos Barbie site-aktól (<http://barbie.everythinggirl.com/index.aspx>; <http://www.barbiecollector.com/>; <http://www.barbiemedia.com/>) a cég által jóváhagyott terjesztők kategóriák szerint rendszerezett kínálatán át (például <http://www.barbiegiftshop.com/>) a gyűjtői fórumokig. Egy Hollandiában működő Barbie-magánmúzeum honlapja különösen informatív a sorozatok, a kapcsolódó könyvek, a reklámanyagok, továbbá más, a tárgykör szempontjából hasznosítható linkek vonatkozásában is: http://www.barbiemuseum.nl/about_museum_en.htm. Lásd még ROGERS 1999.

tárgykultúra egy rétege erősen kapcsolódik a múlthoz, a paraszti és agrárhagyományokhoz. Másrészt – ezzel épp ellentétes vonásként – egy másik réteget a modernitáshoz való egyértelmű és látványos kötődés jellemzi. Ezek a babák pontosan az urbanizált mindennapi életben, a fogyasztói kultúra s ideálok világában gyökereznek. Másként fogalmazva: azok kifejeződései, letéteményesei, mintái. Harmadrészt a babák tekintélyes hányada újabban az életszerűség felfokozott igényének kielégítéséből nyeri létét. A továbbiakban röviden erről lesz szó a már megismert konkrét példák és a tágabb kitekintés, valamint újabb adatok, kutatások alapján.

A paraszti-rurális és a historizáló jelleg

Már a Váci utcai áttekintésnél feltűnt, hogy milyen nagyszámú népviseletes, történeti öltözetbe bújtatott babát lehet itt látni. A kézműves alkotók többsége historizál, korábbi korszakok öltözetét, elképzelt történeti jeleneteit s az azokhoz tartozó figurákat igyekszik megformálni. Az olcsó emléktárgyak jó része szintén megfelel ennek a visszatekintő, népies iránynak. A kettőt gyakran összekapcsoló gyűjtés nem csupán jellegzetes vonása a babák mai kultuszának, hanem a dicső múlt és a letűnt paraszti világ iránti érdeklődés, nosztalgia tárgyiasított formája is. Ezt tanúsítják a babakészítők kiállításai és a jelentős, múzeummá érett hazai babagyűjtemények, melyeket gyűjtők hoztak létre, akik egyben rendszerint kézműves alkotók is. A rendszerváltás óta ilyen egyéni kezdeményezésekből született babamúzeum Székesfehérváron – mint még szó lesz róla –, Keszthelyen, Decsen, Tihanyban, Abádszalókon, Szentendrén, Mátrafüreden és Hollókőn. Ezek többsége a bemutató mellett árulja is a helyben vagy a környéken készült babákat. Feltűnő, alább még lesz erről szó, hogy az ilyen babákból kialakított miniatürizált világ több helyütt társul panoptikumi bemutatókkal. A kulturális formák keveredése összeolvastja az emberi másolatok megismerést szolgáló lehetőségébe vetett hitet. A baba itt tárgyi manifesztuma az elveszett hagyományoknak, más kor, más kultúra iránti vágy kifejeződése. A babagyűjtésnek ez az iránya alapvetően a múlt emlékeinek s ezzel szoros összefüggésben vagy ennek folytatásaként a múltra, a „hagyományra” utaló, azt különféle módszerekkel idéző tárgyainak gyűjtését jelenti.

De érdemes a perspektívát tágítani, s pillantást vetni arra, hogy a mai falusi, vidéki mindennapi tárgykultúrát ebből a szempontból mi jellemzi. A szóba jöhető forrásanyag zömmel néprajzkutatóktól, helytörténeti szerzőktől származik, ezért az már eleve az agrárjellegű, a paraszti-népi karakter meglétét, továbbélését hangsúlyozza. Ennek ellenére még ebből az anyagból is látható, hogy az emberi figura alkalma-

zása érvényre jut – a tudatos revitalizáció, a népi iparművészeti tevékenység mellett is. A mai babák és bábuk lehetséges példái a játéktól a közösségi rendezvényekig, a közterek nyilvánosságáig terjednek.

A gyermekjátékok terén a házi készítésű, barkácsolással, ügyeskedéssel előállított tárgyak erős kapcsolatot mutatnak a gyárilag készített játékok előtti korszakkal. A boltban vásárolható babák megjelenése mellett mindig is készültek korábbi minták alapján vagy az egyéni találmányokból fakadó egyszerű játékok babák. Itt is érezhető a „hagyományokhoz” való visszatérés, a megújítás kívülről jövő szándéka, de a szülők, nagyszülők ismereteinek spontán újaalkalmazása is természetes (vö. T. BERECZKI 2003). Észak-Magyarországon a két-három évtizeddel korábbi állapotokra még jellemző volt, hogy a gyerekek rongybabákat, öltöztetett ágat, csutkát készítettek, szőr- vagy pamutfigurákat, alkalmanként gesztenyéből, tökből, virágokból emberi alakot formáztak (CSÁSZI 2001: 404–405). Az ilyen egyszerű eljárások bizonyára továbbra sem szűntek meg. A gyáripari babák otthon varrt, nem a városi divatot imitáló ruhákba való öltöztetése sem múlhatott el nyomtalanul. A hagyományos népszokások babái, részben eltűntek, mint a kiszéjárszalmabábui, vagy színpadi előadásokba kerültek át. Egynémelyik megmaradt mint közösségi ünnep, látványosság kelléke. Ilyenek a farsangi időszak kerekéken forgó férfi-női bábui. A hagyományörzés, a közösségi szórakozás igényei a farsangi felvonulásokon mai is több helyen életben tartja a bolondkerék használatát. Erdélyben a Barcaság és Háromszék számos településen húshagyó kedden lovas, szekeres felvonulást rendeznek, aminek egyik fő attrakciója az erotikus keréken forgó bábuk szerepeltetése. A nevezetes a hordón ülő Bacchus-bábu Tokaj-Hegyalja falvaiban a mai szüreti ünnepségeken is látható mint a helyi hagyományra épülő, lokális azonosságtudatot kifejező fesztiválizáció kelléke.²¹ Az öltöztetett Mária szobrok kultusza az ország több táján terjedőben van, ami ünnepi, szakrális jelentéssel társítja a női alaknak ezt a speciális bábuként való használatát. Búcsúban továbbra is árulnak ember alakú mézeskalács figurákat, és helyenként a rendkívüli alkalomra sült tortákat szintén szokás emberi figurákkal dekorálni. Így a lakodalmi tortákra menyasszonyt, vagy ikreket pólyában ábrázoló kisbabák kerülnek (BODNÁR 2006: 158–159). A rurális jellegű közkultúra baba figurái között rendre feltűnnek azok a népviseletbe öltöztetett babák is, melyeket a helyi varróasszonyok, a levett helyi népviselethez jobban kötődő nők készítenek. Számukra a rekonstrukció, a babával való megörökítés gesztusa saját érzelmi szükséglet. Csak Heves megyében több helyen, például Gyöngyöspatak, Boldog, Mátradereske lakásaiban tűnnek fel ezek a paraszti múltat őrző díszbabák. Ajándékozásuk lakodalmokkor, vagy búcsúban bővíteti használatuk lehetőségét.²²

21 A vonatkozó szakirodalom a hagyományos gyakorlatra összpontosít (UJVARY 1997: 211–224; POZSONYI 1998: 214–216), a mai formákról a helyi források (rendezvényhírek, fényképek) tájékoztatnak (22 CSÁSZI 2001: 410–417).

Lásd továbbá Szojka Emese tanulmányát e kötetben. A házilag készült s őrzött játékok babákhoz lásd Demeter Irén írását.

A faluhelyen, városi, külföldi fogyasztóknak készített babák a kulturális határátlépés termékei, ezért legalább kétirányú normához igazodnak. Eredetisége vagy hamisítvány volta e tárgyfajta külső megítélésének szinte állandó kísérőjelensége. A babák tárgyi világa mint lazán összefüggő kulturális tér egészében nem csupán az egyes megerősödött zárt etnikus pontokat tartalmazza, hanem épp kapcsolódásaik miatt a hibridizációt is. A babák iránt elkötelezett gyűjtők, ha nem történeti teljességre, gyártók szerinti kollektciókra töreksenek, akkor rendszerint országok, népek vagy régiók szerint készült babákra specializálódnak. Míg Magyarországot a tájakra jellemző (nek tartott) népviseletekbe öltöztetett babák képviselik, a világ sokszínűségét a világ népeinek sztereotip babái. Az utóbbiak származhatnak a kézműveskultúrából, a sokszorosítva gyártott szuvenírekéből vagy akár meghatározó játékmárkák etnicizált példányaiból. A Barbie babának is létezik olyan sorozata – *Dolls of the World Collection* –, amelyik a standard babatestet nemzeti viseletekbe bújtatja (VARNEY 1998). Ez más, nem ugyanaz, mint az 1980-as évek második felében a nyugat dominanciáját bíráló vagy a feminista kritika hatására megjelent etnikus Barbie-k több változata (CHIN 1999; MENELEY 2007). Az további kérdés, hogy a politikailag korrektt változatok mellett ezt a nyugati, amerikai ikonok tartott babát (HEINECKEN 2006) helyileg miként interpretálják, milyen lokális attribútumokkal látják el például Indiában (GREWAL 1991), Ghánában (MAGEE 2005), Jemenben (MENELEY 2007).

A nem európai babák a mai globális tárgykultúrában az általános sztereotipizáció megnyilvánulásai. Mint fentebb láttuk, már Hathalmi Gabnay Ferenc hangsúlyozta, hogy a kulturális távolság átlépésével a babák és a bábuk a kulturális különbségek kifejlődésének dokumentumaként foghatók fel. Boehn határozottan azt állította, hogy az etnográfiai babáknak tudományosan semmi értékük nincs, csak a készítőik örömét szolgálják (BOEHN 1972: 201). Egyes figurák, babatípusok, amelyek egy-egy néphez vagy kultúrához kapcsolódnak, sztereotípiaként válnak ismertté. Élünk velük, hivatkozunk rájuk, nemritkán tartalmuk vagy jelentésük ismerete nélkül. Mai használatuk, köztudatban való szerepük jobbra a Másik jeleként szolgál, egy idegen, rendszerint távoli kultúra megnyilvánulásának számít. A baba ekkor tehát szimbólum, jelkép, egy egész helyettesítő szinkdoché is. Ezek a tárgyak nem gyerekjátékok, hanem a fogyasztási kultúra etnikus kínálatának speciális termékei. Eredetüktől függetlenül több típusuk benne van a köztudatban: a vodubaba, a matrjoskababa, a japán kokeshibaba, a tájékozottabbak számára a kacsinababa vagy a különféle bábjátékok figurái: a lengyel szopka, az indonéz vajang, a japán banraku. Jellemző, hogy eze-

ket a babákat és bábfigurákat a hagyományos kutatás – többek között a néprajz – bevett, „etnikus” jelenségnek tekinti. Yvonne de Sike francia kutató ezeket identitást kifejező babáknak nevezi (SIKE 1998: 124–127). A mai babák világméretű piacán ezek a típusok jól láthatóan továbbra is szerepet játszanak, olykor játékszerként, de sokkal inkább emléktárgyként, ajándék- vagy dísz tárgyként. Hitelüket és terjedésüket a fogyasztói kínálat bővítéséből merítik, bizonyos mértékig a könnyen befogadható mindennapi egzotikum izalmát, „érdekességét” közvetítik. A magyar hozzájárulás a rurálist, az ünneplődíszekkel kifejezett paraszti hangsúlyozza. A matyó, a palóc, a kalocsai, a sárközi, a kalotaszegi babák és más regionális társaik, nem is beszélve a Váci utcát is elárasztó, stílzaltságukkal tündető „magyar babák” számtalan válfajáról, belekerülnek a nemzetközi vérkeringésbe. A világ etnikus babákban elbeszélve – a gyűjtők kedvenc témája. Ám ez más léptékben is színre kerül. Valószínűleg a legteljesebb formában a Walt Disney által kialakított *Small World* (Kis világ) nevű témaparkokban valósul meg. Az eredetileg az 1964-es New York-i világkiállításra a Coca Colának készített bemutató újabb változatai ma a Disneylandek szerves részei. A párizsiban például a Fantasyland nevű részben található, ahol a különböző népeket reprezentáló babák helyi viseletekben láthatók, a helyi táncokat járják, helyi hangszereket használnak. A mindnyájan együtt, egyenlően, a globális harmónia reprezentációját a babák biztosítják, az elhangzó zenék azonban – egy kritikus elemzés szerint – felfedik a kontextus korporatív érdekvizonyait, a hatalom domináns szerepét, minthogy azok egyoldalúan az euroamerikai zenei hagyományt követik (NOOSHIN 2004).

A baba mint a modernitás kifejezője és mintája

Az előbbieket ellenpólusaként a babák számos típusa és csoportja épp a modernitás markáns kifejeződésének tekinthető. Szinte közhely, hogy a modern sorozatgyártás, majd a játékszerek globális piaca mennyire átalakította, „modernizálta” a babákat. A Barbie babát – mint napjaink egyik fő kulturális ikonját (ROGERS 1999) – és az őt követő társait a mai globális fogyasztói kultúra jellemző megtestesülésének szokás tekinteni (LANGER 2002; 2005; PHILLIPS 2002; DUNCUM 2007). A csuhébabá és a Barbie egymás ellenpólusai. Az ellentét főleg a felnőttek véleményét tükrözi, miután a baba mint játékszerként létrejött tárgyfajta a felnőttvilág terméke. A gyerekek közötti, rájuk jellemző interakciók által elhatárolt „gyerekek világában” (vö. LILLEHAMMER 2000: 20) a „hagyományos”, „egyszerű”, „kézműves-készítésű” és a „modern”, „tömegesen gyártott” ellentéte másként merül fel. Nem állítható, hogy a tárgyak eme két leegyszerűsített módon megkülönböztetett típusa érdektelen

lenne a gyerekek között. Ennek valóságos tartalmát azonban csak a használat konkrét megfigyelése, a játékfolyamat aprólékos elemzése tárthatja föl. Nagyon kevés és pontatlan az ilyen ismeretünk, hiszen ez önálló stúdiomot feltételez (vö. MITCHELL – REID-WALSH 2002: 171–203), mást, mint például saját gyerekeink között szerzett tapasztalataink általánosítása (vö. CHIN 2001: 140).

A mai gyermekjátékok többsége a globalizált fogyasztási kultúra terméke. Már az 1920-as években jellemző volt, hogy a sorozatban, egyre nagyobb tömegben előállított játékok termelői nagy nemzetközi forgalmat bonyolítottak. A német játék Európa-szerte kelendő volt. Japán a nyugati stílusú babák óriási divatja miatt már 1928-ra a celluloidból készített babák legnagyobb gyártója lett az egész világon. Tíz évre rá már a legnagyobb játélexportőr volt, ami 1972-ig tartott, amikor Hongkong vette át ezt a pozíciót (GERBERT 2001: 71). Azóta a termelés mennyiségében Kína tört az élre, de a japán gyerekjátékok az ezredforduló idején dominálják a világ fogyasztását. A globális forgalom és gazdaság Anne ALLISON (2001) szerint „globális képzeletvilágot” hozott létre, mégpedig a Japánban kitalált, előállított tárgyfajták és az Egyesült Államok mint a legnagyobb fogyasztási piac egybekapcsolódásával (vö. CROSS-SMITS 2005). Ennek hatása túllép a két országon, globális. Átvétele, adaptálása aktív, tehát nem egyoldalú leigázottságot jelentő befogadása és kreatív feldolgozása nyitott kérdés. A kutatások újabban ennek megismerésére, elemzésére töreksenek (vö. RUCKENSTEIN 2008). A képzeletvilág a tárgyi manifesztumokon túl a cyborgkultúra, majd a *second life* megjelenésével még erőteljesebb, hiszen a cyborgok, androidok képei a világhálón és az elektronikus képtovábbítás technológiában határokat nem ismerve villámgyorsan terjednek. A korábbiakhoz nem hasonlító ilyen figurák, melyeket láthatatlan földöntúli erők mozgatnak, a populáris kultúra legújabb, a nemeket is feloldó babafigurái (GERBERT 2001: 84; VOLKART 2004; KÖMLŐDI 1999; KÉRCHY 2007).

A baba kettős „lény”. Mint játék önálló kulturális és anyagi tárgy-fajta, kifejezi a mai tömegkultúra fő vonásait. Az interaktivitás és az életszerűség tűnik a két legaktuálisabb jegynek. A játék ugyanakkor a társadalmi nem (gender) és a gyermekkor uralkodó képzeteit is megtestesíti (CARRINGTON 2003: 92). Az utóbbi sajátosságban rejlik a min-taadás képessége. Nem új dologról van szó, a babák mintájára elképzelt gyermeki viselkedés egyidős a babák mint játékszerek tömeges elterjedésével. Az ezredvégen, az utóbbi két-három évtizedben ennek erőteljesebb hatásai jelentkeztek. Alapvető változásról van szó. Salman Rushdie *Fúriadűh* című regényében modellértékűen írja le a változást. Kiindulópontja szervesen illeszkedik az említett művelődéstörténeti fel-

fogásokhoz, amelyek a babák eredetét az ember mágikus célú helyettesítésében, ábrázolásában látják.

„A baba – olvasható a regényben – eredetileg nem önmagában való dolog, hanem ábrázolás. Jóval a legkorábbi rongybabák és mumusok előtt az emberek a babákat bizonyos gyerekek és felnőttek képére készítették el. Mindig hiba volt, ha az ember hagyta, hogy az őt ábrázoló babát mások kaparintsák meg; aki az ember babáját birtokolta, az belőle is birtokolt egy darabot. Ennek a gondolatnak a szélsőséges kifejeződése természetesen a vudu baba volt, amelybe az ember tüket döfködhett, hogy ártsen annak, akit ábrázolt, amelynek nyakát az ember kitekerhette, hogy a távolból ugyanolyan hatásosan öljön meg egy élőlényt, ahogy a muzulmán szakács a csirkét. Aztán jött a tömegtermelés, az ember és a baba közötti kapcsolat megszakadt; a babákból babák és önmaguk klónjai lettek. Futószalagon sokszorosított, jellegtelen, uniformizált tárgyak. Manapság mindez megint változóban van. Solanka bankszámlája mindent annak köszönhetett, hogy a mai emberek nem csupán személyiséggel, hanem egyéniséggel is bíró babákra vágytak. Az ő babáinak történetei voltak.

Az élő nők azonban most már babaszerűek akartak lenni, hogy átlépjék a határt, és úgy fessenek, mint a játékok. Most már a baba volt az eredeti, és a nő az ábrázolás. Ezek az élő babák, ezek a madzag nélküli marionettfigurák nem csupán külsőleg voltak »babásítva«. A nagyvilági kulcsin mögött, a tökéletesen tiszta bőr alatt oly sok viselkedési chip, olyan tökéletes programozás, neveltetés és gardrób rejtőzött, hogy a maszatos emberiségnek már nem maradt hely. Sky, Bindi és Ren tehát az utolsó lépést jelentette a babák kultúrtörténetében.”²³

A Barbie-ként való megjelenés népszerűségéről pillanatok alatt képet lehet kapni a világháló segítségével. Az internet egyik legkedveltebb képmegosztó helye, a *flickr* például 2009. június 1-jén 7857 babákkal foglalkozó, babák iránt érdeklődő csoportot jelzett. Közülük a „human dolls” nevű csoport 1332 tagot számlált. Őket az tartja össze, hogy a babának látszó, babaként viselkedő emberekről készült fényképek iránt érdeklődnek. Az itt hozzáférhető anyag egy része fotográfusi munka: megrendezett beállítások, digitális eljárások segítségével készült „élő babák” képei. Másik része a nem a fényképezés kedvéért babának öltözött nőket mutatja. A bulvársajtó, a képes hetilapok is rendszeresen közölnek látványos példákat arról, hogy éppen hol ki éli életét Barbie babához hasonlóan, a kellő öltözetdarabok, kellékek és díszletek felhasználásával. Legalább két fokozat ismert. Vannak, akik öltözékükkel, sminkkel, ékszerekkel, testtartással próbálnak babákhoz, elsősorban Barbie babához hasonlítani. De vannak olyanok is – rend-

23 Greskovits Endre fordítása (RUSHDIE 2003: 108–109). Malik Solanka a regény főhőse, „professzor, nyugalmazott eszmetörténész, lobbanékony babakészítő”. Sky, Bindi és Ren három New York-i „élő baba”, akiknek haláláról – a gyilkos parittyával végzett velük – a főhős egy újságból értesült. „Mindhárman gyönyörűek voltak, mindhárman magasak, szőkék és félelmetesen műveltek. [...] Ezek a fiatal nők arra születtek, hogy trófeák legyenek.” (108–107.)

szerint ezek jelennek meg a bulvársajtó fórumain –, akik testük alakításával, plasztikai műtétekkel próbálják elérni a kívánt hatást. Míg az ilyen hasonulást választók lelkesedése a választott ideál iránt látványos, s természetesen érthető, a külső kommentárok alapvetően elítélő, morális fölényt érvényesítve ostorozzák az ilyen „gyerekes”, „primitív” babákat. Más szinten a feminista kritika vette tűz alá a babák modell-szerepét. „Igaz nők nem így néznek ki!” – hangzik a legáltalánosabb vélemény (CHIN 2001: 137; vö. PEERS 2004: 10–12). Az álláspontok differenciálódása itt áttekinthetetlen, de azt így is meg lehet állapítani, hogy e nézetek vitája a női identitásról és a nők társadalomban betöltött szerepéről, az ideálisnak tekintett kulturális mintákról való gondolkodást érinti. A babák az emberi határait feszegetik, ismét, ha lehet, még inkább, mint a megelőző két évszázadban.

Az élethű igézete

A babák és bábuk kedveltsége nagymértékben a valóság, az emberi test imitációjából származik. A már többször idézett Max von Boehn úgy vélte, hogy miután a baba az emberi alakhoz hasonlít, mindig „öriz valamit egy élő testből”. Ebből ered, hogy ha dekorációként alkalmazták, a baba „bizonyos spirituális elevenséget kölcsönöz a szobának” (BOEHN 1972: 218). Ezzel magyarázható a művészi igényű babák elterjedése a múlt század elején. Töretlen népszerűségük azóta is tart. Hogy a gyermek babájával való szoros érzelmi azonosulása miből ered, számos válasz született. Lehetséges, hogy az élő utánzásából. Önálló tanulmány, akár könyv is kitelne abból, ha az életszerű játék babák történetét meg akarnánk írni. A síró, valamilyen hangot adó babák sora valamikor a 19. század végén kezdődött. De ez nem volt elegendő, megjelentek a még emberibb lények. „Vannak például pisilő babák – írta Roland Barthes közel hat évtizeddel ezelőtt –; van nyelöcsövük, cumival szoptatni lehet őket, és összevizezik a pólójukat; nemsokára már a tejet is vízzé tudják változtatni a gyomrukban.” A babára ruházott ilyen életszerűségnek nyomban a kritikáját is megfogalmazza: „Csakhogy a valósághű és bonyolult tárgyak világával szemben, a gyermek csak a játékot használó tulajdonosként tudja magát elgondolni, sohasem alkotóként; nem felfedezi a világot, csak használja: minden mozdulatot előkészítenek neki, kaland, rácsodálkozás, öröm nélkül.” (BARTHES 1983: 66.) Barthes megjegyzése arra is szemléletesen utal, hogy a baba (s tággabban a játék) mennyire két világnak a felnőttek és a gyerekek közötti határmezsgyéjén áll. A baba mediátor, két világ összekapcsolásának sajátos tárgya; egyikük nélkül sem létezik (vö. SIKE 1998). A francia teoretikus véleménye ugyanakkor egyoldalú, a gyermek és a játék viszonya

nem egynemű, hanem komplex. A játékipar egész története azt mutatja, hogy nem könnyű előre meghatározni, hogy mi fog működni. Előre lehetetlen biztos recepteket adni (CHIN 2001: 138).

Aligha meglepő, de Barthes véleménye ellenére az élő minél jobban utánzó babák népszerűsége idővel csak növekedett. A mikroelektronika, a számítástechnika újabb lehetőségeket teremtett az életszerűség új dimenziójának érvényesítésére. Az interaktív technológia fejlődése óriási üzleti lehetőséget jelent a játékszerek és a komputeres játékok terén. Pár éve jelentek meg az első interaktív babák. A határokat feszegető egyik kísérletet a Barbie babérjait kikezdő új Mattel-termék, a Diva Starz képviselte. A baba „robot”-változata sajátos elegye volt a testi jegyeket túlhangsúlyozó tárgyformálásnak és a realitást imitáló, szimuláló emberi jellegnek. A baba beszélt, játszó társaival és más bábakkal egyaránt. A babatest és az öltözet között fém érintkező segítségével a baba „tudta”, hogy éppen milyen ruhában van, s ennek megfelelően lép kapcsolatba a vele játszó gyerekekkel. Alexa például olyan mondatokat tudott mondani, mint “Óh, neked nagyon jó ízlésed van! Én imádom a rózsaszín estélyimet. Mit gondolsz, kékebbnek fog ettől látszani a szemem?”. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen képességű gyerekjáték a gyermeki psziché, a beszédképesség, az írni-olvasni tudás emberi gyakorlatát új kihívás elé állítja (CARRINGTON 2003). Ezt a babát a gyártó időközben kivonta a forgalomból, de a kísérlet jelzi, hogy a babák emberivé tétele ma már jóval túllépett a külső megjelenés, az öltözet s néhány testi funkció primitív utánzatán.

A nem játékot szolgáló babák, bábok között szintén észlelhető a valóságos imitálásának fokozott igénye. Ennek egyik iránya a megjelöltést, a másik a helyettesítést szolgálja.

A megjelenítésben az életszerűség növelése a populáris látványosságok jellemző jegye. Itt érdemes kicsit bővebben szólni a mai panoptikumokról. A műfaj világszerte ismét népszerű, a nagy turistaforgalmat bonyolító világvárosok ma már szinte nem lehetnek meg Madame Tussaud intézménye vagy valami ehhez hasonló látványosság nélkül. Magyarországon a rendszerváltás óta rendre felbukkannak főként várak, középkori erődítmények vagy nevezetes történelmi helyszínek környékén.²⁴ Így 1984-ben „Közép-Európában elsőként” nyílt meg a Budavári Labirintus Panoptikum, mely 1996-ig fogadta látogatóit. A millicentenáriumi ünnepek idején átmenetileg a Sándor-palotában éledt újjá, s egy filiáléja Fertődön is működött egy rövid ideig. Ugyanekkor nyitotta meg kapuit állami támogatással, de egy magáncég kivitelezésében Ópusztaszeren a Magyar Történelmi Panoptikum, ahol a Feszty-körkép rotundájában Székely Aladár *Vérszerződésének* képétől Erzsébet királynő, Sissy alakjáig terjed a skála. A Nemzeti Emlékparkban a megyei múzeumi szer-

²⁴ Összegzően az alábbi intézményekhez lásd <http://hu.wikipedia.org/wiki/Panoptikum>; http://www.lhp.hu/hird_univ_leker.php?k=223; ui. az intézmények honlapjának elérhetősége.

vezet egy képzeletbeli város utcáját is elkészítette százhusz öltözetet bemutató alakkal. A *Promenáde 1896* című viselettörténeti bemutató fából esztergált bábukat használ, de a konstrukció egésze, a kivitelezés a mai történeti panoptikumokhoz hasonlít (KOVÁCS 1997: 28–42). Ma a budai várban, mint láttuk, a Sziklakórház vette át a múlt szemléltetésének viaszmuzeumi módszerét.

Vidéken az egri, a diósgyőri és a visegrádi várban működik történelmi panoptikum. Az utóbbi az 1335-ös visegrádi találkozó vacsorajelenetét dolgozza föl; bemutatja a korabeli viseletet és étkezési szokásokat. A diósgyőri panoptikum szintén 14. századi jelenetet visz színre hatvanhét figurával. A magyar királyok viasz mellszobravit lehet látni Esztergomban, a Bazilika mellett. A 2004-ben nyílt tihanyi panoptikum szintén magyar királyokat és a nagyobb figyelem kedvéért hírneves kalózokat mutat be. Középkori börtönmúzeum látható Szilvásváradon, amely a büntetés-végrehajtás felvidéki, észak-magyarországi gyakorlatát mutatja be háttorzongató jelenetekkel. A magyar történelem sajátos képét nyújtják Túri Török Tibor Keszthelyen és Balatonszentgyörgyön kialakított látványosságai (<http://www.babamuzeum-keszthely.hu/>). Jóval a fővárosi babamuzeum előtt Keszthelyen 1999-ben nyitotta meg a magyar tájak népviseleteit és építkezését bemutató Babamuzeumát, melyhez történelmi panoptikum is csatlakozik. Ebben „közel 40 híres ember, megtévesztésig hű, életnagyságú” figurája tekinthető meg Attilától Horthy Miklósig. A városban egy másik panoptikum jellegű bemutatót is üzemeltet, a Horroráriumot, Kinzómuzeumot. Nevéhez méltóan ez a kinzó- és kivégzési módszerek véres látványának panoptikuma, ahonnan nem hiányzik sem Dracula, sem Báthory Erzsébet alakja. Balatonszentgyörgyön, a Festetics grófok egykori vadászvárában szintén öltöztetett babák és viaszfigurák elevenítik meg a múltat. A Csillagvárban két tucat panoptikumfigura több képben a középkori vitézi életet hivatott láttatni. Itt a horrort-kinzást a falusi kovács vértől csöpögő foghúzó jelenete biztosítja. Az épület pincéje miniatürizált világ, babákkal bemutatott viselettörténeti tárlat: huszárok, középkori főurak, valamint katonák a „hun-magyar” harcoktól az első világháborús katonákig. (Nagyjából ez az anyag szerepelt – mint kiderült – átmeneitelen a fővárosban.) A hazai panoptikumok mai listájára a világörökségi helyszín, Hollókő is feliratkozott: az erre szakosodott helyi egyesület egy palóc parasztházban nyitotta meg 2008 áprilisában a Legendák Házát. Négy jelenet, négy legenda idézi meg a falu múltját eredetétől a török időkig (<http://www.legendakhaza.hu/>). Más jellegű, nem a kosztümös történelmi viaszfigurák látványára épül az Ars Amandi Panoptikum Szentendrén. Itt képzőművészek, Sinkó István és Kalmár

István negyvenkét szobra a „mitosz és mágia világába kalauzolja a látogatót” (<http://arsamandi.fw.hu/>).

A történeti panoptikumfigurák meglepő „házon kívüli” használatát 2006-ban a Szabad Demokraták Szövetsége alkalmazta az európai parlamenti választási kampányában. A Liberális Panoptikum elnevezésű látványosságot a fővárosban a Deák téren mutatták be, majd a Kossuth Lajostól Micimackóig terjedő szereplői gárdát két kamionnal vidéki útra küldték. Wesselényi, Eötvös, Jókai, Deák és más liberális elődök között feltűnt többek közt Erzsébet királyné, Bartók, Svejk, John Lennon, Diana hercegnő, Bill Clinton, Jancsó Miklós és Kovács Pisti élethű figurája. A debreceni „fellépés” viszonylag megértő kritikusa a (kissé kétes) öske-resést és a mintaállítás és különös műfaját a kampány önironikus, humoros vonásának tartotta. Lehet, hogy a szándékot nézve igaz van, s a rendezők ezzel kívánták megvalósítani a liberális felfogásmód tekintélyellenességét. Az olcsó szórakozásként kritizált panoptikumot (KOVÁCS 1997) azonban aligha lehet épp a történeti múlt legendáival szemben egy az egyben alkalmazni, különösen, ha a bemutató koncepciót nélkülöző pusztán látványosság, s figuráinak kivitelezése is bőven nagy kívánnivalót maga után.²⁵

A hazai viaszmuzeumok legújabb kísérlete szintén meghökkentő ötletből született. Az Országos Rendőr-főkapitányság a felvilágosítás sajátos útját és látványosságát választotta, amikor 2008. december 1-jén „a Parlamenttől 300 méterre” egy Maffia Múzeumnak nevezett intézményt létesített. Őt jelenete a maffia szicíliai kialakulását, amerikai rémtetteit, a tiltott kaszinók és az illegális drogkereskedelem világát érzékelteti, további négy pedig a honi drogprevenciót kívánja szolgálni a hazai alvilági életből merített példaszereű szcénákkal. „Látható például egy olyan jelenet – fogalmaz a sajtóközlemény –, amikor a rendőrök lecsapnak a DROG-01-es rendszámú kis Polskiból kiszálló bűnözőre, aki a kezében fehér port tartalmazó zacskót szorongat.” Emellett egy utcai kép, egy diszkójelenet és a végponton a túladagolt drogfogyasztó újraélesztésének kísérlete látható.²⁶ Úgy tervezik, hogy az intézmény tíz évig lesz nyitva. Funkciója elsősorban a felvilágosítás, a droghasználat elleni küzdelem. Az ehhez felhasznált viaszfigurák, a tipikusnak tartott jelenetek a múlt megjelenítésének közérthető, populáris és szórakoztató eszközei. A rendőrség kommunikációs részlege, úgy tűnik, hisz abban, hogy ezek segítségével az elrettentés éppúgy kiváltható, mint a kábítószer elutasításának morális meggyőződése.

A tartalom, amiről ezek az intézmények szólnak, elsősorban a történelmi múlt, ritkán a mai élet valamely rendkívüli vonása; mindez főként dicső, titokzatos, borzongató, olykor mulatságos múltbeli események és alakok testközelbe hozott megidézését szolgálja. A megjelenítéshez

²⁵ Debreceni beszámoló: Kossuthtól Micimackóig. Liberális panoptikummal kampányol az SZDSZ. <http://www.vagy.hu/cikk.php?id=5808>; győri: Liberális panoptikum. SZDSZ roadshow Győrben. Győri Napilap, 2006. március 22. (<http://www.gyorinapilap.hu/?id=2170>). Mindkettő képekkel. ²⁶ A Maffia Múzeum 36 képen: <http://alvilag.site90.com/>; jelene-tenkénti leírása kilenc képpel: <http://www.kriminalexpo.hu/maffiamuzeum.html>; sajtóhír az elfogási jelen képével: http://www.mult-kor.hu/20081202_maffia_muzeum_nyilt_budapestben.

használt viaszbabok – értve ezeken a viaszbab karakterét előidéző, azt imitáló bármilyen más, modern anyagból és mai technológiával előállított babokat is – a korábban elemzett historizáló jelleg újabb megnyilvánulását jelentik. Itt más szempontból, az életszerűség felértékelődése miatt válnak ismét érdekessé. Az életnagyságú „viaszbáb” az életszerűség jegyeit hordja, a természetesség hatását kelti. Míg a múzeumi bemutatók már évtizedek óta ritkán élnek viaszbabokkal, naturalisztikus bemutatóbabákkal, sokkal jobban kedvelik a stilizált, a karaktert a hús-vér mivolttal szemben kiemelő bábukat, a mai panoptikumok figurái a múlt realista, konkrét és tapintható felidézését ígérnek. A „páratlan múltbeli utazás” kliséje szinte állandó fordulat a róluk adott beszámolóban. A modern technológia az emberi test másolatát szinte a tökéletességig meg tudja valósítani. A magyar panoptikumi figurák kivitele, a képek tanúsága s kisebbrészt saját tapasztalatok szerint azonban nem vagy csak ritkán üti meg a Madame Tussaud-féle látványosságok színvonalát. Az átlagot a naturalizmust feltűnően hordozó, s épp ezáltal a mai vizualításban a mesterségesség hatását keltő bábuk jelentik. Sőt vannak alig felismerhető vagy esetlen, bumfordi, öltözetüket szinte magukról levető figurák, a múlt, a magyar karakter s gyakorta a szenvedés jegyeit mesterkéltén felnagyító, természetellenesnek ható példányok is. Ezekben az intézményekben mégis a „megszólalásig hasonló”, a „megtévesztően hű” élmény kínálata dominál. Ez itt kevésbé érvényesül, mint a médiából jól ismert filmszillagok, popsztárok és a világpolitika alakítóinak figuráit felvonultató nyugat-európai és amerikai mintaintézmények esetében, mégis joggal állítható, hogy maga az intézménytípus kölcsönzi a látogatóknak a valóság és a múlt, a köznapi és a rendkívüli közötti határok átlépésének illúzióját, a könnyű átlépés és ezáltal az erőfeszítést nem igénylő befogadás ígérteit.

Az is feltételezhető, hogy az illúzió és a rácsodálkozás mértékét a mai jól ismert alakok és a múlt erősen képzeletbeli figurái látványának ellentétes hatása is befolyásolja. Ennek technológiai oldala is van, hiszen élethű viaszmásolatot a nem élő személyekről nem lehet venni. A viaszfigura történetileg épp a közvetlen testi kapcsolatból, a másolatból nyeri különlegességét. Realista hatása Mark Sandberg szerint mindig az ikonikusság (a hasonlóság képessége) és az indexikusság (a forrással való fizikai kapcsolat) kombinációján alapult. A kettő viszonya, egyensúlya folyton változott (SANDBERG 2003: 47). A szerző kiváló könyvében arra is rámutat, hogy a panoptikum és a múzeum a 19. századi Európában sokkal szorosabb kapcsolatban állt, mint ahogy a későbbi szétválásuk, a populáris és az elit ismeretszerzés két pólusa alapján ma képzelnénk. A nem jelen lévő személy láttatása miatt a tes-

tiséggel való kapcsolat kérdése mindkét intézmény számára megkerülhetetlen volt, ezért is alkalmaztak hasonló technikákat – köztük viaszbabákat –, s működtek szinte egymás kiegészítéseként.²⁷ Úgy tűnik, a hasonmásgyártás új technikai megoldásai a hasonlóságot a testről vett tényleges mintavétel nélkül is minden korábnál eredményesebben lehetővé teszik. A viaszműzeumok legújabb magyarországi „hajtásai”, úgy tűnik, meghaladják a figurák ábrázoló- és megjelenítőképességének eddigi színvonalát. A reneszánsz panoptikum bábu minőségben s így módon a hatáskeltésben lényegesen jobbak a korábbi évtizedben (vagy még azelőtt) előállított társaiknál. Az új anyag, a szilikon és a megformálás új, filmgyári technológiája, továbbá a média vizuális mintarepertoárja új korszakot kínál a „viaszműzeum”, a panoptikum történetében. A tartalom helyét látványosan átvevő forma (vö. VOIGT 2005: 570), a látványban való elmerülés a közölni kívánt mondanivalót (tartalom) élménnyé alakítja, a múltat trivializálja.

Az ilyen típusú bábu „visszatérése” múzeumi kontextusban akkor számít indokoltnak, ha épp a tartalommal kapcsolatos reflexiót kívánja kiemelni. Az amszterdami néprajzi múzeumban (Tropenmuseum) a kelet-indiai gyarmati korszak kritikai feldolgozásához alkalmaznak ilyen *high-tech* élethű „viaszbabákat”. A korábbi reprezentációs gyakorlattal és ezáltal gyarmati magatartással szembeni álláspont világos tanújele, hogy a volt holland gyarmatok meghatározó tisztviselőit, fő szereplőit állítják ki „megszólalásig hű” babákkal (és öltözekekkel, személyes tárgyakkal). Az értelmezési keret is világos, ám az e testekbe épített átlátszó anyagból készült testrészek az élethű illúziójából való kilépést jelentik, és a kritikai mondanivaló, a távolságtartás megfogalmazásának materiális megerősítői (15–16. kép).

Az emberi másolatok élettelenességét újabban más kontextusokban is megpróbálják meghaladni. Másfajta babák is egyre jobban közelítenek a valóságos lény érzetének tapasztalatához. Ennek látható, a nyilvánosság számára érzékelhető formája a felnőttek legújabb, élethű csecsemőt formázó babáinak megjelenése. Az új típust *reborn* babának nevezik. Divatjuk elsősorban a gyermektelen vagy idős asszonyok körében hódít. Megjelent a magyar piacon is, előbb mint külföldről beszerzett termék, de ma már a hazai babakészítő kézműves alkotók közül többen maguk állítják elő.²⁸ Van egy további közeg, ahol a váltás szintén látványosan jelentkezik, bár ez az átlagos nyilvánosság elől elzárt terület. Hatása azonban nem lebecsülhető. Az „olyan, mintha élne” illúziójára messzemenően épít a szex- és pornóipar. A szexuális segédeszközök piacán a partnert helyettesítő babák – sex dolls, love dolls – új generációja jelent meg az 1990-es évek derekán.

27 Koppenhágában például a néprajzi múzeum és a panoptikum egy épületben volt (SANDBERG 2003: 16. A viasz modelláló, reprezentációs használatához összefoglalóan lásd PANZANELLI 2008; vö. SCHNALKE 2004.

28 Lásd Tésztabó Júlia tanulmányát e kötetben.



15. KÉP. Kiállítási bábu.
Charles Eugène Henri Sayes
jávai cukornádültetvényes.
Amszterdam, TROPENMUSEUM
Fejős Zoltán felvétele, 2009



16. KÉP. Kiállítási bábu. Anna
Elink-van Maarseveen holland
tanárnő Dél-Sulawesi-ben.
Amszterdam, TROPENMUSEUM,
2009
Fejős Zoltán felvétele, 2009

²⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Sex_doll; lásd hivatkozásait is. Vö. SCHWARTZ 1996: 124–129.

³⁰ Lásd a vele készült interjút: PLUMB–LEWIS, eds. 2005: 60–61. Könyve 2006-ban látott napvilágot az Egyesült Államokban és francia fordításban, Párizsban.

A Wikipédia igen informatív szócikke²⁹ pontosan tájékoztat e tárgy-fajták múltjáról, mai formáiról, valamint a művészetben és a kultúrában játszott szerepéről. Galateától (az Ovidius által elmesélt, Pügmalión által elefántcsontból faragott babától) hosszú út vezetett a legújabb, úgynevezett CybOrgasMatrix babákig. Még ezen legújabbak előtt a felfújható pévéce- vagy latexbabák jelentettek „forradalmi” újítást. A szócikk szerint ezeket ma főleg Franciaországban és Magyarországon gyártják. Ha ezt az állítást hivatkozás nem is erősíti meg, piaci felmérésről, idevágó kutatásról nincs tudomásunk, joggal feltételezhető, hogy nálunk is készülnek ilyenek, s használói valószínűleg nálunk is vannak. Az igazi áttörést azonban az új szilikonbabák jelentik. Az amerikai változatát RealDollnak, a japánt CandyGirlsnek hívják. A drágábbak hat-hétezer dollárba kerülnek, fém- vagy kemény műanyag (PVC-) vázzal, szilikonból, többféle méretben és fejjel, többnyire valódi hajjal készülnek. Az áttörést a szilikon kereskedelmi hasznosítása és a formatartó (emlékező) anyagok technológiája hozta meg. Mindkét helyen jelentős fogyasztói körök léteznek, amit kiadványok, internetes klubok, blogok sokasága szolgál. Nem véletlen, hogy Japánban van az egyik központ; itt a babáknak rendkívül gazdag, folyamatosan fenntartott s újabb formákat produkáló hagyománya van (GERBERT 2001). Itt az új szerelmi babák fiatal, sőt gyereklányokat imitálnak. A dél-kaliforniai gyártó, ahonnan Amerikán kívül Európába, Ausztráliába is bőven jutnak példányok, a karcsú, telt idomú nyugati nőideált követi. A tökéletes test képzetét a bőrszín tónusával, a nemi jegyek erős hangsúlyozásával valósítja meg, bár ez nem okvetlenül ölt pornográf túlzásokat és naturalizmust, ugyanakkor igény szerint kihívóbb testi jegyeket, beállításokat is lehet rendelni. Alapvető, hogy a műfaj ezen típusa a „valódit” hangsúlyozza. A sexdoll piaca az USA-ban 1995-től élénkült meg, az internetes kereskedelemnek köszönhetően, ami egyszerre jelenti az alapos, széles körű tájékozódás és a személyes jelenlétet nem igénylő vásárlás lehetőségét. Ezekhez a babákhoz csak az interneten keresztül lehet hozzájutni. Az adatok szerint az új szerelmi segédeszköz, az alternatív partner világszerte terjed.

A szerelmi bábuk használata a mindennapi szexuális szokások, az erotika, a perverzió, a pornográfia megfelelő terminusai szerint nyilván kellően változatos. Alkalmanként, rendszeresen, de csupán járulékos elemként való hasznosítása mellett azonban szimptomatikus, hogy az élethű utánzat tartós pótlékká is válhat. Ennek megértésére törekedett a fotóművész Elena Dorfman, aki önálló könyvet készített az ilyen bábukat vásárló amerikai és brit férfiakról, párokról.³⁰ A mesterséges szerelem mások érdeklődését is felkeltette. A BBC 2007-ben készült háromnegyed órás *Guys and dolls* című dokumentumfilmje érzékeny

képet fest a babákkal együtt élő férfiakról.³¹ Négy esetet mutat be, négy olyan típust, amely az újonnan kapható, meglehetősen drága és folyamatos karbantartást igénylő élethű babákkal való tartós kapcsolat útjait jelenti. Egyikük sem valamely életveg perverzió megszállottja, bár a negyedik férfi hobbija kétségtelenül a szex, mint – ahogy mondja – másnak a Harley-Davidson, a szőrfőlés. Ő még partnerének is bemutatja titkos társaságát, összesen nyolc babáját. A barátnő igyekszik természetesen reagálni, amikor a vacsorameghívásnak eleget téve szembesül a nem mindennapos társasággal, noha a férfi már jó előre felkészítette, hogy különös társakra számíton. Az estét követően a nő azonban elhagyja partnerét. A dokumentumfilm ezzel ér véget, a rendező így jelzi finoman a „fiúk és babák” kapcsolat természetellenességét anélkül, hogy ítéletet mondana szereplőiről. A másik három férfit a magányosság készítette erre a megoldásra. A mesterséges társ választását náluk a kommunikációs készség hiánya, az elszigeteltség és az előnytelen testi adottság váltotta ki. Az élethű babák öltöztetése, becézése, a közös tévzés, kirándulás, de legfőképpen a velük folytatott szexuális érintkezés látszólag jobb megoldásnak tűnik, mint a teljes magány. Az így felépített világ azonban egyoldalú – a filmet mindvégig szinte drámai szomorúság hatja át –, a valódi partnert helyettesítő baba csak fizikai tárgy, viszonyt nem tud teremteni, noha partnere erős érzelmekkel is viszonyulhat hozzá.

Rushdie idézett regényének egy részlete megerősíti ezt a képet, noha ő a miniaturizált világban belül marad. Sarah, Malik Solinka professzor első felesége egy alkalommal így fakad ki: „[...] igazán csak azokba a kurva babákba vagy szerelmes. A világot csak lélektelen kicsinyítésben tudod kezelni. Azt a világot, amit te teremtesz, rombolsz le és irányítasz, ami tele van olyan nőkkel, akik nem beszélnek vissza, és akiket nem kell megdugnod...” (RUSHDIE 2003: 47–48). A szerelmi babák a velük élő fiúk számára az utóbbi kivételével épp ennek a zárt, nem visszabeszélő életnek a felépítéséhez kellene. A szexuális aktus céljára készült babák minden lehetséges használaton át érvényesülő törvénye, hogy kilenczted részben birtoklást jelent, a maradék egytized a felszabadultság, kikapcsolódás – írja Hillel Schwartz a másolat kultúrájáról szóló nagy művében (SCHWARTZ 1996: 128). Az emberi és a mesterséges, a szerelem és a szeretet fogalmai, a férfi- és a női identitás határai e babák újabb generációja révén azonban ismét határozottan módosultak.

A babák – ha nem szűkítjük le fogalmukat a gyerekek játékszerére – folyamatosan megerősítik, alakítják, s egyben megkérdőjelezik a nők és a férfiak által a társadalomban betöltött szerepeket. Ezért is méltók figyelmünkre.

Összegzés

Az idő felértékel. A mindenkori jelen efemernek érzett tárgyai, kulturális tapasztalatai az idő múltával átértelmeződnek. A *Magyar Iparművészet* egyik 1931-es száma *Indusztrializált babák* címmel a következő rövid jegyzetet közölte: „Pár évvel ezelőtt még a »karakterbabák« afféle iparművészeti csemegék voltak. Egy-egy parasztlánynak öltözött kis kócos, vagy egy vergóniaszivaros posztóbaka olyan ritkaság volt a sok unalmas porcellánbaba közt, mint kültelken a maharadzsa. Mikor Käthe Kruse, Margarete Steiff s más kisasszonyok »jellembábui« megjelentek, olyan nagy érdeklődés kísérte őket, hogy egyszerre a dilettantizmus is rávetette magát a babakészítésre. Attólfogva csakúgy a földből nőttek ki a mindenféle »szalonbabák«, teababák, vitrinbabák és akármelyik lipótvárosi leányszobába lépett az ember, húsz-harminc baba vigyorgott rá a kanapé párkányáról és a ruhaszekrényről. Tüllruhás baletthölgyek, selyemviganós stílusdámák, édes kis parfümmel illatozó Pierrettek és egyéb olasz, meg pesti próbakisasszonyok árasztották el az üzleteket s szalonokat. Most ismét egészségesebb irányzat kap lábra: a babák indusztrializálódtak. Igen derék posztóbabák, szemrevaló kaucsukbabák, a nép egyszerű gyermekeit és kis emlésoket imitáló játékok kerülnek forgalomba, szinte gyári áron. Már a szegény parasztyerek karácsonyfájára is egyéni komikummal öltözött gyümölcsös kofa, vagy négerbaba kerül, ami a népek közeledése érdekében kívánatos is. Hát még ha általánossá válik a felfújható gumibabák olcsó, szép divatja. Akkor fog csak igazán átmenni a kicsinyek érzésvilágába, hogy emberben és jellemben mennyi a felfújó – hólyag.”³²

A szöveg pillanatképet rögzít, tárgyfajták változatosságát, műfaji különbségeit érzékelteti, felvillantja a használat módjait, színhelyeit és társadalmi eltéréseit, megnevez ma már legendássá vált alkotókat, emellett nyomatékosan utal a készítés többszörös változására, az előállítás technológiai formáira. A jegyzet hangsúlyosan hivatkozik a divatra, a babák népszerűségének változékonyságára. A legfrissebb hajtás – szó szerint: „egészséges irányzat” – az iparilag előállított új, „indusztrializált” babák elterjedése. Az újdonságot s az ebből fakadó értéket a mindenki – akár a „szegény parasztyerek” – számára is hozzáférhető, egyszerű, köznapi figurák és az olcsó anyagok jelentik: a posztó és a két új anyag, a kaucsuk és a felfújható gumi használata.

Az enyhén gunyoros jegyzet ma sűrű kulturális dokumentumként hat. Tömören idéz meg korra jellemző tárgyakat³³, kulturális folyamatokat, velük kapcsolatos képzeteket. Még egynémely ma is divatban lévő babánk eredetének és használatának körülményeit is érzékelteti. Noha csupán gyerekjátékokra és a „szalonok” dísz tárgyaira vonatkozik,

31 A filmet Nick Hole rendezte; több helyen hozzáférhető: <http://www.documentarytube.com/social-documentaries/guys-and-dolls/>; <http://www.documentary-log.com/d14-guys-and-dolls/>.

32 *Magyar Iparművészet*, 1931. XXXIV. évf. 162.

33 Vö. BOEHN 1972. 177–187; PEERS 2004. 9–10, 102–105; ROBERTSON 2004. 25–26.

mégis felsejlik belőle egy korszak jellemző vonásainak egész sokasága, szinte érezhetővé válik a kor hangulata. Ez az egykori tárgy-kultúra és divat ma tárgytörténetileg legalább annyira figyelmet érdemel, mint a szélesebb társadalmi és kulturális kontextus miatt.

Ma a babák változatos tárgykonglomerátuma jószerével áttekinthetetlen. A bevezetőben felvázolt mai Váci utcai pillanatkép ennek csak néhány szeletét idézi meg. Arra azonban talán alkalmas volt – miként a jó hét évtizeddel ezelőtti állapotra utaló példa –, hogy jelezze a babák mint tárgyak különlegességét. Mások, mint ezernyi más tárgyunk. Nagyfokú kontextusváltó képességgel rendelkeznek. Orvar Löfgren kifejezésével élve (LÖFGREN 1996: 148) rezonanciájuk van, strukturálóerővel bírnak. Bizonyos tárgyak másként „viselkednek”, mint a többség: szervezni képesek a velük kapcsolódó tárgyakat, s kitüntetett jelentőségre tesznek szert. A babák esetében ez az emberi alakból, az antropomorfizációból és a babák ábrázolóképeségéből származik. Ezért tűnik úgy, hogy rajtuk keresztül – legyenek azok közvetlenül a „gyermeki” vagy a „felőtt”-világ tartozékai – bepillantást nyerhetünk e világok állapotába vagy egy-egy korszak társadalmi ideáljainak, szimbolikus értékrendjének alakulásába.

Irodalom

- ALLISON, Anne
2006 *Millennial Monsters. Japanese Toys among the Global Imagination*. Berkeley, University of California Press.
- BÁBOK ÉS BÁBUK
2003 Bábok és bábuk. *Art Limes*, 1. évf. 1. sz.
- BARTHES, Roland
1983 *Mitológiák*. Budapest, Európa. (Mérleg.)
- BENJAMIN, Walter
1980 Játékszer és játékok. Szélgjegyzetek egy monumentális műhöz. Értekezések, kísérletek, bírálatok. In uő: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 567–574.
- T. BERECZKI Ibolya
2003 *Gyermekvilág Magyarországon*. Szentendre, Szabadtéri Néprajzi Múzeum. (A Szabadtéri Néprajzi Múzeum tárgykatalógusai, 1.)
- BODNÁR Mónika
2006 Modern népművészet – tortadísztés. A tornaújfalusi Koleszár Jánosné tortadísztítő művészete. *Agria*, XLII. évf. 135–163.
- BOEHN, Max von
1972 *Dolls*. Translated by Josephine Nicoll. New York, Dover.
- BORSOS Roland
2009 Kórház a város mélyén. *Múzeumcafé*, 3. évf. 1. sz. 60–64.
- CARRIKER, Kitti
1998 *Created in Our Image. The Miniature Body of the Doll as Subject and Object*. Bethlehem – London, Lehigh University Press – Associated University Press.
- CARRINGTON, Victoria
2003 I'm in a bad mood. Let's go shopping. Interactive dolls, consumer culture and a „glocalised” model of literacy. *Journal of Early Childhood Literacy*, vol. 3. no. 1. 83–98.
- CHIN, Elizabeth
– 1999 Ethnically Correct Dolls: Toying with the Race Industry. *American Anthropologist*, vol. 101. 305–321.
– 2001 Feminist Theory and the Ethnography of Children's Worlds: Barbie in New Haven, Connecticut. In SCHWARTZMAN, Helen B. (ed.): *Children and Anthropology. Perspectives for the 21st Century*. Westport, Bergen & Garvey, 129–148.
- CROSS, Gary – SMITS, Gregory
2005 Japan, the U.S. and the globalization of children's consumer culture. *Journal of Social History*, no. 2. 873–890.
- CSÁSZI Irén
2001 Bábuk és bubák. Babakészítés Észak-Magyarországon. *Agria*, XXXVII. évf. 403–421.
- DUNCUM, Paul
2007 Aesthetics, Popular Visual Culture, and Design Capitalism. *International Journal of Arts & Design Education*, vol. 26. no. 3. 285–295.
- FEJŐS Zoltán
1987 „Szüreti bál”, „magyar ruha” és az amerikai–magyar etnikus kultúra néhány kérdése. In JUHÁSZ Gyula (főszerk.): *Magyarságtudomány. A Magyarországtudomány Csoport évkönyve 1987*. Budapest, Magyarországtudomány Csoport, 267–282.
- FILIPOVIC, Elena
1999 Abwesende Kunstobjekte. Mannaquin und die „Exposition Internationale du Surréalisme” von 1938. In MÜLLER-TAMM, Pia – SYKORA, Katharina (Hrsg.): *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24 Juli bis 17 Oktober 1999. Köln, Oktogon, 200–215.
- FREUD, Sigmund
2001 A kísérletes. In uő: *Művészeti írások*. Budapest, Film, 245–281. (Sigmund Freud művei, IX.)
- GANEVA, Mila
2005 The Beautiful Body of the Mannequin: Display Practices in Weimar Germany. In COWAN, Michale – SICK, Kai Marcel (Hrsg.): *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Bielefeld, Transcript, 152–168.
- GERBERT, Elaine
2001 Dolls in Japan. *Journal of Popular Culture*, vol. 35. no. 3. 59–89.
- GREWAL, Inderpal
1991 Travelling Barbie. India, Transnationality and New Consumer Subjects. *Positions*, vol. 7. no. 3. 799–826.
- GYÖRGYI Erzsébet
– 1999 Babavilág. *Magyar Iparművészet*, 1. sz. 51–54.
– 2008a Mátyás király és udvari népei – babanézetben. *Magyar Iparművészet*, 3. sz. 40–43.
– 2008b Szerzetesek, harcosok, parasztok. Bábuk galériája – Viselettörténeti Babamúzeum, Budapest. *Műértő*, 11. évf. 12. sz. 10.
- HASZON
2006 Kié a Váci utca? *Haszon Magazin*, december 29. Elektronikus folyóirat: http://www.haszon.hu/cimlap/295-kie_a_vaci_utca.html (letöltés: 2009. július 12-én).
- HATHALMI GABNAY Ferenc
1901 Egy hazai játékbabagyűjtemény. *Néprajzi Értesítő*, II. évf. 2. sz. 17–25., I–V. tábla
- HEINECKEN, Dawn
2006 Barbie. In HALL, Dennis – HALL, Susan G. (eds.): *American Icons: An Encyclopedia of the People, Places, and Things that have Shaped our Culture*. Westport, Greenwood, 51–57.
- HUGO, Victor
1966 *A nyomorultak*. Budapest, Európa. (A világirodalom remekei.)
- JOHNSON, Judy M.
2005 *History of Paper Dolls*. Elektronikus dokumentum: <http://www.opdag.com/history.html>.
- KALMÁR Ágnes
2002 *A Szórakaténusz Játék-múzeum és Műhely gyűjtemény / The Collection of the Szórakaténusz Toy Museum and Workshop*. Kecskemét, Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Múzeumi szervezete.
- KÉRCHY Vera
2007 Vászontestek és élő babák. A filmi reprezentáció színházi határmezsgyéjén. *Apertúra. Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat*, tavasz. Elektronikus dokumentum: <http://apertura.hu/2007/tavasz/kerchy>.
- KLEIST, Heinrich von
1981 A marionettszínházról. In SALYÁMOSY Miklós (szerk.): *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Budapest, Európa, 93–102.
- KOVÁCS Ákos
1997 A magyar panteon – történelmi panoptikumainkról. *Mozgó Világ*, 10. sz. 3–42.
- KÖHLER-ZÜLCH, Ines
2003 Puppentheater. In RANKE, Kurt (Hrsg.): *Enzyklopedie des Märchens*. Bd. 11. Lieferung 1. Berlin – New York, Walter de Gruyter, 45–63.
- KÖLBL, Andrea
2003 Pygmalion. In RANKE, Kurt (Hrsg.): *Enzyklopedie des Märchens*. Bd. 11. Lieferung 1. Berlin – New York, Walter de Gruyter, 77–84.

- KÖMLÖDI Ferenc
1999 A gépasszony csókja. Cyberdámák, robotlányok, virtuálkirálynők. *Filmvilág*, 7. sz. 35–37.
- KRAFFT, Barbara
2003 Puppe. In RANKE, Kurt (Hrsg.): *Enzyklopedie des Märchens*. Bd. 11. Lieferung 1. Berlin – New York, Walter de Gruyter, 35–43.
- LANGER, Beryl
–2002 Commodified Enchantment: Children and Consumer Capitalism. *Thesis Eleven*, vol. 69. no. 5. 67–81.
–2005 Research Note: Consuming anomie: children and global commercial culture. *Childhood*, vol. 12. no. 2. 259–271.
- LILLEHAMMER, Grete
2000 The world of children. In DEREVENSI, Joanna Sofaer (ed.): *Children and Material Culture*. London – New York, Routledge, 17–25.
- LÖFGREN, Orvar
1996 Le retour des objets? L'étude de la culture matérielle dans l'ethnologie suédois. *Ethnologie française*, tome 26. no. 1. 140–150.
- MAGEE, Carol
2005 Forever in Kente: Ghanaian Barbie and the Fashioning of Identity. *Social Identities*, vol. 11. no. 6. 589–606.
- MENELEY, Anne
2007 Fashions and Fundamentalism in Fin-de-Siècle Yemen: Chador Barbie and Islamic Socks. *Current Anthropology*, vol. 22. no. 2. 214–243.
- MITCHELL, Claudia – REID-WALSH, Jacqueline
2002 *Researching Children's Popular Culture. The cultural spaces of childhood*. London – New York, Routledge.
- MÜLLER-TAMM, Pia – SYKORA, Katharina (Hrsg.)
1999 *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Kunstsammlung NordRhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24 Juli bis 17 Oktober 1999. Köln, Oktogon.
- NÁNAY Fanni
2003 Figura, szobor, maneken. Bábok a lengyel színházban. *Art Limes*, 1. évf. 1. sz. 99–108.
- NOOSHIN, Landan
2004 Circumnavigation with difference? Music, Representation and the Disney Experience: Its's a Small, Small World. *Ethnomusicology Forum*, vol. 13. no. 2. 236–251.
- PANZANELLI, Roberta
2008 *Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure*. Los Angeles, Getty Research Institute.
- PEERS, Juliette
–2004 *The Fashion Doll: From Bébé Jumeau to Barbie*. Oxford – New York, Berg.
–2005 Doll History and Fashion Theory. In PLUMB, Suzie – LEWIS, Jackie (eds.): *Guys 'N' Dolls: Art, Science, Fashion and Relationships*. Held at Brighton Museum & Art, 23 April – 12 June 2005. Brighton, Hove, Royal Pavilion, Libraries and Museums, 22–35.
- PHILLIPS, Kendall R.
2002 Textual strategies, plastic tactics. Reading Batman and Barbie. *Journal of Material Culture*, vol. 7. no. 2. 123–136.
- PLUMB, Suzie – LEWIS, Jackie (eds.)
2005 *Guys 'N' Dolls: Art, Science, Fashion and Relationships*. Held at Brighton Museum & Art, 23 April – 12 June 2005. Brighton, Hove, Royal Pavilion, Libraries and Museums.
- POZSONY Ferenc
1998 *Szól a kakas már. Szász hatás az erdélyi magyar népszokásokban*. Csíkszereda, Pro-Print.
- RADNÓTI Sándor
2009 Pygmalionizmus. *Mozgó Világ*, 3. sz. 74–75.
- RILKE, Rainer Maria
1990 Bábuk (Lotte Prinzel [sic!] viaszbábuihoz). In uő: *Válogatott prózai művek*. Budapest, Európa, 438–446.
- ROBERTSON, A. F.
2004 *Life like Dolls: The Collector Doll Phenomenon and the Lives of the Women Who Love Them*. London – New York, Routledge.
- ROGERS, Mary E.
1999 *Barbie Culture*. London, Sage. (Cultural Icon Series.)
- RÓZSAFFY Dezső
1914 A játékszer morálja. *Magyar Iparművészet*, 15. évf. 6. sz. 243–244.
- RUCKENSTEIN, Minna
2008 Tamagotchi in the Kindergarten. From Japanese toy markets to children's discourse communities. *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*, vol. 33. no. 2. 86–94.
- RUELF, Ester
1999 Mannaquin oder Mode? In MÜLLER-TAMM, Pia – SYKORA, Katharina (Hrsg.): *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Kunstsammlung NordRhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24 Juli bis 17 Oktober 1999. Köln, Oktogon, 326–327.
- RUSHDIE, Salman
2003 *Fúriadüh*. Budapest, Ulpius Ház.
- SANDBERG, Mark. B.
2003 *Living Picture, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton, Princeton University Press.
- SCHNALKE, Thomas
2004 Casting Skin: Meanings for Doctors, Artists, and Patients. In CHADAREVIAN, Soraya de – HOPWOOD, Nick (ed.): *Models: The Third Dimension of Science*. Stanford, Stanford University Press, 207–241.
- SCHWARTZ, Hillel
1996 *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimilies*. Cambridge, MIT Press.
- SIKE, Yvonne de
1998 *Les poupées. Une histoire millénaire*. Paris, Éditions de La Martinière.
- SIMMS, Eva-Maria
2004 Uncanny Dolls: Images of Death in Rilke and Freud. In PIVEN, Jerry S. (ed.): *The Psychology of Death in Fantasy and History*. Westport, Greenwood, 71–85.
- SÖNTGEN, Beate
1999 Die Schaufensterpuppe. In MÜLLER-TAMM, Pia – SYKORA, Katharina (Hrsg.): *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Kunstsammlung NordRhein-Westfalen, Düsseldorf vom 24 Juli bis 17 Oktober 1999. Köln, Oktogon, 394–395.
- STEWART, Susan
1993 *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham – London, Duke University Press.
- TAYLOR, Sue
2001 *Hans Bellmer in The Art Institute of Chicago: The Wandering Libido and the Hysterical Body*. Chicago, The Art Institute of Chicago. Elektronikus dokumentum: <http://www.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php>.
- THESANDER, Marianne
1997 *The Feminine Ideal*. London, Reaktion Books.
- TIFFANY, Daniel Newton
2000 The Lyric Automaton. In uő: *Toy Medium. Materialism*

- and Modern Lyric*. Berkeley, University of California Press, 63–93.
- UJVÁRY Zoltán
1997 *Népi színhátékok és maszkos szokások*. Debrecen, Multiplex Media – Debrecen University Press.
- VARNEY, Wendy
1998 Barbie Australis. *Social Identities*, vol. 4. no. 2. 161–176.
- VEREBÉLYI Kincső
2004 A kegyszobrok öltöztetése. In FARBAKY Péter – SERFŐZŐ Szabolcs (szerk.): *Máriazell és Magyarország. Egy zárán-dokhely emlékezete*. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 426–431.
- VOIGT Vilmos
2005 A giccs tárgya. *Holmi*, 17. évf. 5. sz. 567–577.
- VOLKART, Yvonne
2004 Cyborg Bodies. The End of the Progressive Body. *Media Artnet*. Elektronikus dokumentum: www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies.
- WARD, Janet
2001 *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley, University of California Press.

B a b á k r ó l m ú z e u m i n é z e t b e n

¹ Györgyi Erzsébet a Néprajzi Múzeum szokásgyűjteményében őrzött babák tárgymatikáját jelentős mértékben szélesítette ki újabb típusok megszerzésével. Az általa gyűjtött népviseletes és szuvenír-babák a korábbiól eltérő gyarapítási irányt jelöltek ki a műfajon belül. Később a Kiss Áron Magyar Játék Társaság elnökeként aktív tagja volt az 1998-ban alakult Magyar Bababarátok Egyesületének, amely foglalkozások szervezésével, kiállításokkal és konferenciákkal fogta össze a mozgalommá terebélyesedett babákat készítő amatőr és művészi kézműveseket, valamint a babák iránt különböző módon érdeklődő bel- és kültagokat.

² A babának költői, érzelmes meghatározására idézhetők Remsey Ágnes iparművész gondolatai, aki maga is készített babákat, bábokat: „Mert mi a baba? Egy csepp titok. Nem tárgy, nem élőlény. Kézrel fogható varázslat. A kisgyermek kezében kulcs, mely megnyitja számára a mesék forrását. A felnőtt pedig, aki kitalálja és megteremt, mialatt ezt teszi, megfürdik az örök ifjúság forrásában.” (REMSEY 2007: 10.)

Az írást Györgyi Erzsébet kolléganőmnek, munkahelyi elődömnek ajánlom.¹

Gyermekkorunk élményeiből emlékezhetünk még a babák sokféleségére. Saját játékkészletemre visszagondolva számba venni is nehéz őket. Egyik legkorábbi, sokat használt játékomból a marokban és zsebemben el-férő, fürdethető és pelenkázható gumibaba a hozzá tartozó pici bútorokkal. De emlékszem még vattával tömött lencsibabámra, amelyet egy fárasztó nap után odahagytam, mert már nem tudtam hazacipelni, pedig még egy szíves láncot is kapott tőlem. Vagy a nagymamámtól rám maradt porcelánfejű „bécsi” baba, amelyet csak jóval később kaphattam meg, mert értéke és a hozzátapadó családi emlékek miatt nagyon kellett vigyázni rá. Ez a nagymamám nevét viselő baba állt, pontosabban ült, trónolt a játékhierarchia csúcsán, játékok feletti magasságban. S volt még számos babám, kicsi és nagy, pólyás és divatosan öltöztethető, rózsaszínű bébi és göndör hajjú néger, papír és rongy, síró és sípoló. A legutolsó babát nyulakadik koromban kaptam, svéd szőke, hosszú fürtjeiből modern frizurákat lehetett fésülni.

A babák valóban „ezerarcú” világa megkapó, mert emberszerű, a szó szoros értelmében (GOODFELLOW 1994). A múzeumi munka során megszerzett tapasztalatok, élmények alapján szólhatok erről a nagyon képlekeny és sokjelentésű tárgyi műfajról, melynek körvonalait az etnográfiai látásmód jelölte ki. Kiállításban, gyűjteményi raktárban, múzeumi boltban barangolva, s olykor e falakon túl is kitekintve próbálunk képet alkotni arról, hogy milyen tárgy is a baba.² A múzeumi gyűjteményben

őrzött tárgyak számbavétele során megkíséreljük feltárni és szétválasztani a tárgyi műfaj különböző, a néprajzi gyűjtés során képződött egyes rétegeit, és rámutatni egységeinek belső szerkezetére is.

A múzeumi terepen mozogva keressük a választ arra a kérdésre, hogy a baba mint műtárgy milyen szerepet tölt be a kortárs muzeológiában. Hogyan és milyen módon használható fel közvetítő tárgyként a hagyományos népi kultúrának és máig ható továbbélési formáinak megismertetésében?

Egyes, sajátos rendeltetésű típusai miként nőttek ki a tradicionális falu világból, és nyertek új szerepkört e települések kortárs életében?

Egyáltalán, a baba mint az emberhez antropomorf jellegénél fogva a legközelebb álló tárgy milyen módon, milyen tartalommal képes szólni múzeumi eszköztárból mozgósított példányaival a ma emberéhez, s a róluk való kortárs gondolkodás milyen mondanivalóval képes jellemezni műfaját?

Játék babák

Kiindulási pontnak a múzeum állandó kiállítását, *A magyar nép hagyományos kultúrája* című tárlatot tekintjük, ahol jelentős válogatás látható babákból, amelyek többnyire játékszerek.

A kiállításához egy 2007-ben indult múzeumpedagógiai program kapcsolódik *Jeles vasárnapok* címmel, amelyet elsősorban családok számára hirdettek meg. A vállalkozás célja a korábbi gyakorlattól eltérő, mélyebb és kidolgozottabb tárgyismeretet közvetítő tárlatvezetési módszer/stílus kidolgozása volt, amelyben muzeológusok is részt vettek. A ki-

állításban szereplő tematikákból egy-egy tárgykör kiemelése tűnt praktikus keretnek a falusi társadalom és életmód egészét átfogni kívánó bemutatás helyett, hiszen a teljes, nagy terekre és sok témára kiterjedő tárlatvezetés a tapasztalatok szerint túlságosan fárasztó és időigényes a gyerekcsoportok számára (vö. SELMECZI KOVÁCS – SZACSVAY 1997).

Ebben az egyes tárgyra vagy tárgyak csoportjára jobban fókuszáló megközelítésben tárulhat fel igazán az egyediségében megjelenített, időponthoz, helyhez és személyekhez köthető múzeumi műtárgy. A látogató a háttér-információk, azaz a tárgy múzeumba kerülésével együtt megszerzett ismeretek segítségével nyerhet betekintést az egykori tulajdonosok, a tárgyat használó emberek mindennapi életének gyakorlatába. A konkrét, egyedi tárgyról felidézhető emlékek tehát visszavezethetnek bennünket a tárgyak egy másik, múzeumi létüket megelőző valóságába, abba a környezetbe, ahonnan voltaképpen maga a látogató is érkezik. A tárlatvezetés az általánosító, nagyvonalú megjelenítés helyett inkább az egyedit kiemelő, a mikrovilágokat felidéző bemutatásra helyezi a hangsúlyt, ezzel csökkentve a látogató/néző és a kiállítás közötti távolságot, a közvetlenség élményének megteremtését célozva meg.³

A programba bekerült a kiállítás emberi életutat bemutató egységéből a gyermekkort ábrázoló fejezet is, hiszen témája a gyermekes családokat érinti elsősorban.

Itt, a parasztyermekek mindennapjait érzékeltető tárgyak környezetében, a játékok között láthatók a babák mint a kislányok legfontosabb játékszerei.

A vitrinekben bemutatott játékok szemmel láthatóan két csoportot alkotnak, a fiúk és a lányok játékszerei egymástól külön helyezkednek el. A tárgyak tudatos elrendezése a korabeli falu horizontális tagoltságára utal, amelyben a férfi/nő közötti határvonalon megvonása már a gyermekkorban elkezdődött, s végigkísérte az egyén egész életútját. Példák sorával érzékeltethető a nemek szerint egymástól elkülönülő szerepkörök hagyományokon nyugvó, helyi közösség által szabályozott jellege, amely az egyes munkatípusokon belül a ház körüli tevékenységben, a gazdálkodás egészében, a kismesterségek különböző válfajaiban mutatkozott meg, és kiterjedt a szórakozásra, a templomi ülésrendre és a viselkedési normákra is (vö. FARAGÓ 2000: 406–413), egyszerűen az élet minden mozzanatára.

A kiállított babákat tárgyváltozatok gazdagsága és elrendezési módja emeli ki a többi játék közül (1. kép). Hangsúlyos bemutatásukat egyrészt a kislányok számára készült játékszerek között betöltött fontos szerepük, tartós játékszerként nemegyszer kizárólagosságuk indokolta (KOVÁCS 2003: 106–107). Másrészt a rendezés során a gyűjteményi tárlat kollekciójának bőséges kínálatából jól lehetett válogatni.⁴



1. KÉP. Részlet a Néprajzi Múzeum *A magyar nép hagyományos kultúrája* (1991–) című állandó tárlatának a gyermekkort bemutató fejezetéből: a falusi leányok játékszereit bemutató vitrin a rongybaba-változatokkal
Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

³ A program ötletgazdái és szervezői Joó Emese és Koltay Erika etnográfus múzeumpedagógusok voltak. Hasonló szemlélettel, az egyes tárgyak eredeti használatban betöltött szerepét hangsúlyozva interpretálták a *Játszani Jó! Történelmi barangolás a játékok birodalmában* című kiállítást is a Magyar Nemzeti Múzeumban (RIDOVICS 2004:245–251).

⁴ A kiállítás gyermekkort bemutató egységét Györgyi Erzsébet rendezte. A jelenet mögött meghúzódó értelmezéshez vö. GYÖRGYI 1992. A babák a játékokkal együtt a Néprajzi Múzeum szokás- és játékgyűjteményéből kerültek a kiállításba.

Valójában a reprezentatív példányaival felvonultatott sajátos tárgycsoport szinte önmagában is alkalmas a falusi társadalomra és életmódra vonatkozó alapvető ismeretek közvetítésére. Átala a gyerek és a felnőtt látogató egyaránt általános képet nyerhet a korabeli paraszti élet lényeges mozzanatairól.

A babák vitrinben belüli elrendezése alapvetően a tárgytematika két-féle megközelítésére nyújthat lehetőséget. Polcok felett elhelyezett, szinte kizárólag rongyból készült sorozatuk egyfelől alkalmas magának a tárgyi műfajnak a bemutatására. Segítségükkel emelhetők ki azok a sajátosságok, amelyek a falusi játék babák, általában a népi játékszerek készítési módjára és annak jellemző körülményeire is rávilágítanak.

A tárgycsoporttal való ismerkedést a rongybabával mint az egyszerű játékkészítési formák példaértékű modelljével lehet kezdeni. A babák klasszifikációs rendjében a rongyból készült példányok – anyaguk és készítési módjuk egyöntetűsége miatt – külön alműfajt alkotnak.

Habár minden egyes baba más és más, formájuk és öltözetük egymással össze nem téveszthető, azonban testük vázát mégis – azonos alapelv szerint – valamilyen szilárd anyag alkotja. Általában „keresztformára kötött két vessző, melyre a fej és a derék alakítása végett, az öltöztetés előtt megfelelő alakban rongyot csavarnak”. De rongyba tekerve akármi más is, például „kukoricacsutkát, egy darab tüzelőfát vagy ágat” felhasználhattak a baba készítéséhez (HATHALMI GABNAY 1900: 384–385).

A rongybaba, de minden más házilag, otthon kivitelezett játékszer egyik lényeges vonása egyediségében ragadható meg a gyári, sorozatterméként megjelenő polgári és mai példányokkal szemben. A kiállított babák között van dugófej formájú, főkötős és kendős, ceruzával megrajzolt arcú és arctalan is, egyikük öltözete éppen csak jelzett, míg mások műgonddal megvarrt kis ruhákban virítanak. Erényük változatosságukban rejlik, és abban, hogy valamilyen játékos tevékenység során gyermekek által, legalábbis a jelenlétükben, otthoni környezetben készültek.

A vitrinben elhelyezett példányokat a látogató gyerekekkel együtt, közösen érdemes jobban szemügyre venni, és találgatni, vajon melyiket készíthette gyerek, ügyesen varró kislány vagy éppen felnőtt.

A játékok, a babák bizonyítják talán legjobban a szülők és gyermekek közötti szoros, szeretetteljes, nemritkán bensőséges viszonyt, amelynek egyik területe a közös tevékenység, akár az együtt készített baba létrehozása, ruhájának megvarrása volt (T. BERECKZI 2003: 7).

Ennek kapcsán rajzolható meg a falun felnevelkedett gyermekek közvetlen környezete, a szoros, rokoni, egyes helyeken nagycsaládi vagy szomszédági kötelékekkel átfont emberi kapcsolatháló, amely körülvette őket, s egyfajta biztonságot is nyújtott tagjai számára (GYÖRGYI

1979). Viszonyítási pontként lehet rámutatni a mai gyermekek másképpen szerveződő életkörülményeire, ahol a jellemző együttélési forma a kiscsalád, nemritkán elvált szülőkkel, és ahol a baráti, iskolai vagy más (tömeg)kommunikációs kapcsolatok és módozatok lépnek a tradicionális alapú, közvetlen emberi kötelékek helyére (vö. KAPITÁNY Á. – KAPITÁNY G. 2000: 113–151).

A rongyból készült baba példa az egyszer birtokba vett tárgyak minél teljesebb körű, maradéktalan felhasználását követendőnek tartó mentalitásra is. A falusi háztartásokban az elnyűtt vagy régi ruhákat sem dobták el, hanem foltozásra, alsó- és munkaruhák anyagaként hasznosították tovább, a megkímélt ünnepi öltözetdarabokat pedig rendszerint még a következő generáció is használta. A rongyokból, maradékokból juttattak a gyermekeknek is játékokra. Ez a takarékoságot szem előtt tartó magatartás a fogyasztói társadalom időszakát megelőző korok jellemzője volt. A polgári házaknál, ahol a kisebb-nagyobb ruhahajvításokra, kötények és ágyneműk varrására házivarrónőket alkalmaztak, ott külön erre a célra rendszeresített rongyoszsák szolgált a maradék anyagok gyűjtésére, innen került ki a babaruhának való is.

E példák kapcsán a korabeli emberek takarékos tárgykezelése mint jelenség párhuzamba állítható a mával, amikor a dolgok gyors elévülése, a felgyülemlett hulladék újrahasznosításának megoldásra váró gondja az emberiség egyik nagy dilemmája (vö. FEJŐS 2007: 262–264).

A babakészítés módjánál tovább időzve említhetők fel azok az egyszerű, mondhatni elemi játék- és babakészítési formák, amelyeket a paraszti környezetben folyó etnográfiai kutatások tártak fel. A legkorábbi néprajzi gyűjtések leírásai a gyermekek saját készítésű játékaikra helyezték a hangsúlyt, kiemelve a gyermeki találékonyság szerepét, amely a saját környezet, olykor közvetlenül az emberi test nyújtotta lehetőségeket aknáztta ki. Erre és a rögtönzésre is jó példa, amikor a kislányok „a térdöket is babává avatják, úgy, hogy ülő helyzetben az asztal széléhez támasztják, s kendőt kötnek a kalácsára, ti. a fejére”. Vagy egy másik, hasonlóképpen a („lábnál”, illetve) kéznél lévő lehetőségből születő alkalmi összeállítás, amely – ha tetszik – példa a kreativitásra és a spontán helyzetekhez való alkalmazkodásra, amikor a lányok minden eléjük kerülő dologból, akár virágból is babát alkotnak „nyáron [...] a pipacs piros pártáját lefelé tartják, s fűszállal körülkötik úgy, hogy a kötés alatt a szoknyája, felette meg a dereka keletkezik, a magház pedig a fejét képviseli, mely körül a porzók szélei a gallért alkotják” (HATHALMI GABNAY 1900: 384).

A másik lényeges vonás, amelyet e népi játszóbabák közvetítenek számunkra, a feminin jelleg. Rendszerint női alakot vagy pólyás babát

formáznak. Mindkét megoldás a nőiséghez, a készítő és a használók neméhez köti őket, a női szerep gyakorlására és hangsúlyozására szolgáló eszközként. Szemléltetésére a kiállított babák másik csoportja alkalmas, amelynek tárgyai játékos környezetben, „akcióban”, azaz cselekvő pózban, más játékokkal együtt szerepelnek. A háztartási eszközökkel felszerelt babakonyhában, a kis szobabútoroknál, bölcsőkben és vetett ágyaknál elhelyezett babákkal lehet bemutatni a felnőttkorban végzett női munkák fajtáit, kiemelve a családi munkamegosztásban elfoglalt fontosságukat a kenyérsütéstől a házivászon, a ruhanemű anyagának előállításáig, a lakás, a háztartás gondjának viseléséig.

Többek között ezek a szituációsjáték-összeállítások is segítették a gyermek beilleszkedését a különféle élethelyzetekbe. Mindez a felnőttek tevékenységébe, a munkába való beletanulás célját szolgálta elsődlegesen (FARAGÓ 2000: 401–404; FÜGEDI 1988: 49–52; HORNOK 1995: 529–536). A női munkakör elsajátításának szemléletes példája a babák környezetében elhelyezett kicsiny méretű szövőszék (ltsz.: 61.15.15) Szerelem községből (Bács-Kiskun megye).⁵ Az 1922-ben készült tárgyhoz tartozó leírásból tudhatjuk meg, hogy faragásához az apa mindjárt másnap, ahogy kislánya megszületett, hozzáfogott. Később a gyereket édesanyja tanította szöni a működőképes kis babaszövőszéken. Minden karácsonykor előszedték, megmutatták neki, és ilyenkor játszhatott is vele. Ötéves korában kezdték tanítani működésére. Korábban csak a kislány babáját ültették oda, az „dobta a vetélt, nyomkodta a lábítót”.

A kis szövőszék hívja fel a figyelmet a játékhasználat rendjének kérdésére. Bizonyos játékszerek használatának megvolt a maga szabályozott alkalmá,⁶ különösen értékes vagy valamilyen szempontból becses játék esetében ugyanis ezt korlátozták. A szülők alkalomhoz és felnőtt felügyeletéhez kötötték a vele való foglalatosságát. A legtöbb példát erre a polgári környezet szokásai nyújtják, hiszen ott sokkal nagyobb számban fordultak elő drága játékok, mint falun. Ebben a társadalmi környezetben például a külföldi gyártmányú, gazdagon öltöztetett babákhoz a kislányok rendszerint csak vasárnap férhettek hozzá. Ezek voltak az úgynevezett vasárnapi babák (GOODFELLOW 1994: 8). A korabeli értékrend jellemző vonása volt ugyanis a tárgyféltés, amely az egyszerű megszerzett javak minél tovább tartó használatára rendezkedett be, és ez a gyermekjátékokra is kiterjedt (PETERDI 2002: 143).

Ennek falusi környezetben előforduló egyik szélsőséges esete, amikor a drága, üzletben beszerzett babával egyáltalán nem lehetett játszani. Egy őcsényi (Tolna megyei Sárköz) asszony visszaemlékezése szerint 1940-ben történt, hogy egy ilyen „vett”, bolti „porcelánbaba” ki sem került dobozából, a „skatulából”, annyira féltette, vigyázta tulaj-

donosa. Az utcai szoba ablakába tették, hogy mindenki, aki arra jár, megcsodálhassa.⁷ Ez a baba inkább dísz, értékszimbólum, semmint játékszer volt.

A példa átvezet a kérdéshez, hogy a falusi gyermekek hol is tartották játékaikat. Volt-e erre nézve valamilyen kialakult rend vagy szokás? A válasz összefügg magának a gyermeknek a helyzetével a családban. A korabeli statisztikai adatok szerint a közegészségügy rossz helyzete következtében a gyermekhalandóság nagy méreteket öltött (DEÁKY-KRÁSZ 2005: 314–323). A gyermekek mintegy harmada nem érte meg az iskoláskort (GYÖRGYI 1979). Ennek fényében válik érthetővé a magát hosszú évszázadokon át tartó szemlélet, amely a gyermeket s az őt érintő problémakört a perifériára helyezte. A gyakori halálozás miatt a kisgyermeket „valószínű veszteségként tartották számon” a családban (ARIÉS 1987: 43), „a jut is, marad is” elv alapján (KRESZ 1949). A gyermek jelentősége a családban életkorával, munkarejének, munkára foghatóságának mértékével együtt nőtt, s ezzel együtt járt a játékos gyermekkor rövidege is (KISS 1981: 264; FÜGEDI 2005: 243–248). Ebben az értékrendben még magának a gyermeknek sem volt otthonában saját külön helye, mint ahogy a felnőttek is csak koruk előrehaladtával lehetnek kizárólagos birtokosai egy-egy bútordarabnak (kelengyeláda, karosszék, támlás szék, ágy) vagy a lakószoba tekintéllyel felruházott egy-egy szűk kis terének (asztalfő, sarokpad szeglete). A gyerekeknek legtöbbször külön hálóágyuk sem volt, alkalmi fekhelyeken húzták meg magukat (ZENTAI 2002: 277–283). Fizikai térhasználatban is lemérhető, hogy a felnőttekhez képest peremhelyzetben voltak, s ez a polgári környezetre is érvényes. Ebben a korban külön szoba legtöbbször még ott sem állt a rendelkezésükre, ahol a lakásviszonyok és az anyagi lehetőségek megengedhették volna (MÁRAI 2004: 32–33).

A falusi gyermek játékaira mindez fokozottan érvényes. Ha volt is állandó, tartós játéka a gyermeknek, akkor ezt rendszerint a konyha vagy a lakószoba földjén, ajtó mögött vagy konyhaszegletben tartotta.⁸

Kivételt jelentenek ez alól a reprezentatív jellegű, értékes, üzletből származó vagy vásári eredetű, esetleg iparosnál rendelt játékszerek. A kiállításban ezt ismét egy, a Tolna megyei Sárköz falujából, Alsónyék-ről vett példával lehet szemléltetni. Itt a vitrinben egy népviseletbe öltöztetett, nagyarányú méretű porcelánbaba (ltsz.: 61.43.42) ül, mellette a hozzá tartozó babakonyha: az igazihoz hasonlóan felvetett ágy (ltsz.: 61.43.26). A sárközi porcelánbaba az egyetlen gyári termék a kiállításban bemutatott játékok között (2. kép). A 19. század végén készült, s ugyanilyen korú a babaágy is. A használatukra vonatkozó leírásból tudjuk, hogy amikor nem játszottak velük, akkor helyük a tisztaszoba

⁵ Szolnoky Lajos gyűjtése 1961-ben.

⁶ Itt elsősorban a játékszerekhez fűződő értékrendről van szó, s nem annyira az évszakok meghatározta játékos szokásokról (utóbbihoz vö. például CSETE 1993: 102).

⁷ Saját gyűjtés 1994-ben.

⁸ A kiállítás tárgyai ehhez a kérdéskörhöz kevés tájékoztatást nyújtanak, hiszen a babák nagyobb része alkalmi jellegű készítmény, a kis bútorok jelentősebb része pedig polgári, kispolgári környezetből származik, illetve a módos Sárközből.

9 Valószínűleg háziiparos-munka lehet, mely a német telepítésű bányászfaluban (Junstbruch/ Nyitrafenyves/Chvojnica) készülhetett, ahova a Felső-Magyarországi Közművelődési Egyesület a 19. század végén gyermekjáték-készítő fafaragó-iskolát telepített (SZABÓ é. n.: 393; TÉSZABÓ 2003: 72).

10 A baba Balogh Jánosné Horváth Terézia muzeológus ajándéka; édesanyja játéka volt.

11 A program alap gondolata Joó Emese etnográfus múzeumpedagógusról származik, aki 2006. december 1-jén hasonló címmel tartott Vörös Júlia antropológussal együtt gyermekfoglalkozást a szombathelyi Savaria Múzeumban. Csatlakoztak az ott folyó *Gyermekvilágok – Kinderwelten* című kulturális projekthez (ILLÉS ET AL. 2007: 6). A gyermekprogramot kötöttük össze a Néprajzi Múzeum állandó kiállításához kapcsolódó, fent tárgyalt tárlatvezetéssel, illetve bővítettük tovább. A babák tárgyi műfajára épülő múzeumpedagógiai programot pályázat formájában nyújtottuk be Joó Emesével együtt az OKM-hez 2007-ben.



2. KÉP. A leányjátékok vitrinrészlete: sárközi népviseletbe öltöztetett porcelánbaba Alsónyékről (Tolna megye), 19. század vége (ltsz.: 61.43.42) Sarnyai Krisztina felvétele, 2009

sublótján volt. A ház kitüntetett, mintegy eszmei középpontjában elfoglalt kivételes pozíciójuk igazolja megbecsültségüket.

A falusi környezetben is felbukkanó, gyárilag vagy mesterember által készített játékszerek árnyalják a paraszti múlt szegénységéről kialakított közhelyeszerű képet. Rávilágítanak egyes embercsoportoknak a modernizáció folytán kibontakozó lehetőségeire, egyes rétegeknek az önellátást meghaladó, az igényeket mindinkább vásárlással kielégítő gyakorlatára is. Itt az anyagi jólét polgári igényekhez hasonló tárgyi környezet kialakítását tette lehetővé. E dél-dunántúli községekben a 20. század közepén már általánosan elterjedt a kereskedelmi forgalomból beszerzett játékok használata. A „kislányok a »gangan« a földön játékbútorokkal egy-egy kis szobát rendeznek be, s azt játsszák, hogy »átmennek a szomszédasszonyhoz«. Majd minden kislánynak van játékbölcsője, kis nyoszolyája, szekrénye, vásári babakocsija. A bútorok egy

részét örökölték, [...] másik részét »tiszlér«, asztalos készítette, vagy vásáron vették." (KRESZ 1942: 54.) S hogy a változások további lépéseit, a hagyományaitól lassan elforduló falu képét is babán mutassuk be, idézzük az ugyaninnen származó leírást, hogy: „most már... a jobban polgárosult Decsen a gazdag sárközi ruhába öltözött lányok úriasan öltöztetik babáikat" (KRESZ 1942: 54).

Végül a kiállítás egy következő, a vitrinben kissé háttérbe helyezett babájának korabeli történetén keresztül érzékeltethető a falusiak megítélése a városiak szemszögéből.

Az arasznyi méretű, fából esztergált babát (ltsz.: 81.110.1) egy budapesti ügyvéd kislánya kapta ajándékba egy Nyitra melletti búcsújáró helyről.⁹ A Zsuzsi névre keresztelt babáról tudhatjuk még, hogy később pamutból nagy, vöröses színű hajkoronát kapott, viseltes pongyola anyagából pedig divatos ruhát varrtak neki. Ezen átalakítással modern külsőre tett szert, ám a hölgygé átváltozott fababa az ügyvéd kislánynak játékkörnyezetében, a porcelánbabák között mégis megmaradt „cselédnek” – „falusi származása” miatt.¹⁰

A vásári baba így, „életrajzi” adataival kalauzolhat el bennünket egy, a parasztitól eltérő, ámde arra a környezetre mégis visszaulató, a városban, polgári-értelmiségi családban élő, a huszadik század elején cseperedő gyermek értékrendjébe, játékkezelésének és -használatának mi-kéntjébe.

Népviseletes babák

Az iskolások szélesebb korcsoportjához szóló másik pedagógiai foglalkozás már kifejezetten a gyűjteményi babákat választotta vezérfonalként a múzeumi munka mibenlétét, belső működését bemutató óráihoz. A választás azért esett a babára, mert népszerűsége és az emberi világhoz közel álló tulajdonságai miatt akár mélyebbre ható tárgyi ismeretek közvetítésére is alkalmas.¹¹ A program a tematikus múzeumi órákhoz hasonlóan egyfajta válaszadási kísérlet a megváltozott látogatói szokásokra, igazodás a mai gyerekek kulturális látásmódjához, az átalakult tanulási és magatartási formákhoz, mindenekelőtt az iskolás korosztály múzeum iránti érdeklődésének felkeltésére tett további lépés (vö. KÖFALVI–MÉSZÁROS–ÓNODI 2007: 187). A több órára tervezett foglalkozást *Babahalom a lomban. Valóban?* címmel hirdettük meg. A változatos elemekből építkező és egy izgalmas kerettörténetbe illesztett, egymást követő tanórára épülő foglalkozás során a diákok megismerkedhetnek az állandó kiállításban látható babákkal, és maguk is készíthetnek babát. Betekinthetnek a múzeum különböző részlegeibe, mélyrétegeibe, a tárgyakat őrző raktárakba, az egyes archívumokba, a restaurátorok műhe-

lyeibe, a fotóműterembe. A múzeumi műtárgytár ez esetben a szokás- és játékgyűjtemény, ahol a raktári babapéldányok jelentős része található.¹² A raktár bemutatása és a babák különböző tárolási módjának megtekintése is része az órának, a tárgyakhoz tartozó tudományos dokumentáció példáján pedig a gyerekek maguk is elkészíthetik saját, a foglalkozásra hozott babájuk leírókartonját.

Ez a fajta prezentáció alkalmas igazán e sokrétű és sokjelentésű tárgytematika alcsoportokat is magában foglaló műfajának megismertetésére. Az egyes tárgytipusok jellemzésekor az etnográfiai nézőpontú tárggyűjtés metodikájára is utalhatunk, vagyis hogy miként, milyen szempontok szerint gyarapítjuk gyűjteményeinket. Ennek kapcsán beszélhetünk arról is, hogy a ma embere miben látja egy-egy, korábban begyűjtött tárgy lényegét, fontosságát, megőrzésének, továbbörökítésének értelmét.

Az állandó kiállításban szerzett ismeretekből kiindulva a népviseletes babák vezetnek el játékon túli műfajukhoz, a díszbabákhoz. A babáknak ez a csoportja fejezi ki talán a legerőteljesebben, hogy a tárgyak megítélése, használatban betöltött szerepe milyen jelentős mértékben változik korról korra.

Ezt éppen a kiállítás játék- és díszbaba határán lebegő, népviseletbe öltöztetett sárközi babáján lehet jól megfigyelni. Egy drága tárgy, amely szobadísz, néha játékszer is. Megjegyzendő, hogy az idő haladtával mára sok, eredetileg játékszernek készült baba vált féltett lakásdíszszé, nemritkán gyűjtemények becses és drága, különleges értéket hordozó tárgyává (HATHALMI GABNAY 1901; TÉSZABÓ 1999: 42).

Jóllehet a népviseletes díszbabák nem tartoztak a tradicionális falusi kultúra tárgyai közé, a néprajzi muzeológia mégis figyelemmel fordult feléjük, hiszen ezek a paraszti kultúra értékei elterjedésének hatására jöttek létre. Gyűjteményünk folyamatosan gyarapodó kollekciót őriz belőlük. A babákon jól ábrázolhatók, és velük széles körben terjeszthetők azok a népviselettoposzok, amelyek a paraszti kultúráról kialakult közgondolkodásban gyökeret vertek. A múzeum állandó kiállításában is megjelennek babákon, bábukon, azaz installációs figurákon ezek a sztereotípiaképző, sokszor idézett népviseletek. Az első teremben a történeti Magyarország legjellegzetesebb magyar és nemzetiségi viseletei láthatók az öltöztetett bábukon, amelyek a Kárpát-medencei népesség tagolt etnikai képét ilyen módon jelenítik meg.

A népviselet babákon történő megfogalmazásának legkorábbi, a 19. század végéről ismert példái Kalotaszegről származnak. Fából faragott változatai az erdélyi háziipar, a Kolozs megyei Bánffyhunyon lésesült „gyermekjáték-készítő tanműhely” termékei között bukkantak fel. A szak-

iskola a környékbeli, kalotaszegi falvakból érkező, a famegmunkálás hagyományában amúgy is jártas férfiak számára nyújtott modern szakismeretet. A fajtátekok idővel, a „növekvő néprajzi érdeklődés hatására népviseletben ábrázolt kalotaszegi földművesek, ifjú legények és pártás leányok” alakját megformáló szobrok készítésével bővültek ki. A harminc-negyven centiméter magas, keményfából faragott, színesre festett babák¹³ mint megvásárolható ajándéktárgyak jelenítették meg a tájegység festői parasztviseletét, és első hírvivői voltak a népművészetéről ismertté váló tájegységnek (SEBESTYÉN 1998: 102; kép: 113. oldal). A faragóműhely termékei ugyanakkor a nemzeti háziipar megteremtésére tett kísérlet produktumai is, szoros összefüggésben a szellemi törekvéssel, amely a művészeti stílus magyar, nemzeti karakterének kialakítását tűzte zászlajára (SZACSVAY–CSENKEY 2001: 138–139, 152–153, 16–18. kép).

A játékszer és a paraszti értékeket népszerűsítő törekvések összefonódása tapasztalható a múzeumi gyűjtemény egy különálló, kisebb csoportot alkotó babáin is. A német és osztrák gyárakból kikerült, márkajeggyel ellátott biszkvit vagy sima porcelánfejű játék babák öltözete a megszokott, korabeli gyakorlattól eltérően nem kortárs gyermek/divatruha, hanem népviselet. Közöttük olyan ismert öltöztetési típusokat fedezhetünk fel, mint a mezőkövesdi matyó, melynek legényviselete a hosszan lógó, hímzett köténnyel és a bő ujjú, csipkés szélű inggel jellemezhető (Itsz.: 138632), vagy ugyanonnan a Mária-lányok öltözetét viselő baba, fején rezgő szálú koszorúval (Itsz.: 138638). Van közöttük még székely leányruhás baba börmellesben és csikosan szőtt szoknyában (Itsz.: 138631).

Hogyan, milyen körülmények között készülhettek ezek a népviseletes babák? – tehetjük fel a kérdést, hiszen a kollekció különösebb tájékoztatás nélkül került a múzeumi gyűjteménybe.¹⁴ Meghatározásukban segíthet a babatörténeti kutatás egy, a 20. század elejére vonatkozó utalása. Ugyanis ez az a korszak, amikor a babák öltöztetése korhű vagy népviseletes ruhába „széles körben elterjedt asszonyi foglalatossággá, hobbivá vált”, és megindult gyűjtésük, később lakásdíszként való felhasználásuk is. Ezek az „öltözetes babák egyénileg vagy csoportos elrendezésben, enteriőrszerűen is megjelenhettek, különféle tájegységek, történeti korszakok felidézésére” (TÉSZABÓ 1999: 42). A német és más külföldi példák nyomán terjedő jelenség honi demonstrációja volt egy, a Károlyi-palotában, 1910-ben megrendezett babakiállítás,¹⁵ ahol a magyarországi közönség talán először láthatott festmények alapján rekonstruált történeti, valamint divatruhákba öltöztetett babák mellett népviseletes példányokat is. Az eseményről tudósító

12 A Néprajzi Múzeum szokás- és játékgyűjteménye a hazai származású babákat gyűjti elsősorban, de számos baba található még az intézmény nemzetközi gyűjteményeiben, valamint a viselet- és textilraktárakban is.

13 A Néprajzi Múzeum gyűjteményeiben egy egész kollekció található belőlük, Itsz.: 29484, illetve 31931, 31933–31935 (Bátky Zsigmond gyűjtései Bartha János magyargyerőmonostori műfaragótól 1899-ben és 1901-ben), továbbá Itsz.: 51729 (vétel Győri Vilmos kapuvári tanártól 1901-ben), valamint Itsz.: 96.24.1–96.24.2 (vétel Gáborján Alice néprajzkutatótól 1996-ban).

14 A tárgycsoport 1942-ben került a múzeumba, Berczik Árpád ajándéka (Itsz.: 138631–138639).

15 A kiállítás a Bölcsődei Egyesület jótékonyági rendezvénye volt.

fényképes beszámoló tanúsága szerint bizonyos Berchtold Sarolta grófnő gyűjteményéből származó „magyar babák”, nevezetesen egy „Hont megyei magyar menyecske” aranyos főkötőben, valamint egy „tót nyoszolyó leány” pártás viselete a múzeumi példányokhoz hasonlóan szintén a játékszerként használt korabeli babákon jelent meg.¹⁶

A magyar hölgyek tehát a különböző öltözetek valóságos kicsinyítéséhez általában a legkönnyebben elérhető, a kereskedelemben kapható játék babákat használták fel.¹⁷ A kosztümösbaba-kiállításokon a népviseletes példányok a történeti öltözetek és a divatruhák körében egyenrangú résztvevőként jelenhettek meg a korszak stílusorientált ízlésvilágában, amely a népi részben a művészeti korstílusok és divatirányzatok egyik állomásaként értelmezte. Ugyanakkor átérződik a szecesszió, az új művészeti mozgalom hatása is, amely a népi kultúra tárgyainak újfajta értelmezést, művészi rangot adott (ŐRINÉ NAGY, szerk. 2006), s a lakásokat díszítő népi tárgyak sorába beemelte a népviseletek babákra kicsinyített másait is.

Másrészt a népviseletes babák a különböző képi ábrázolások mellett a megismerés új médiumának is tekinthetők abban a hosszú, az újkor hajnaláig visszanyúló folyamatban, amely a népeket elsősorban saját közösségük jellegzetes öltözeit keresztül ábrázolta (BASICS 2006: 49–50). A kifejezetten női műfajként megjelenő, a női gyakorlat és tudás-készlet által létrehozott öltöztetett babák a népismeret sajátos közvetítő-, nemegyszer forrásértékű tárgyaiként tarthatók számon.

A múzeumi gyűjtemény egy következő, ám személyes, családi emlékeket hordozó viseletes babája is ebbe a tárgycsoportba illeszkedik (Iatsz.: 89.77.1). A torockói leány ruhájába bújtatott babát Kriza János, a neves folklorista dédunokája, az akkor hétéves Török Magda számára öltöztette nagynénje, Czupor Andrásné (sz. Tamás Ilona) 1915-ben (3. kép). A baba viselete nyilvánvaló utalás a család torockói eredetére. Kriza János unitárius lelkész édesapja torockói bányászcsaládból származott, s fia is ott, rokonoknál megszállva végezte az algimnázium osztályait az 1820-as években (ANTAL 1971: 10–12). A baba ruházatának érdekessége, hogy nem a helyi népviseletet jelképező, általában pártás leányt ábrázoló összeállítás szerepel rajta, hanem a nagyleányok kevésbé ismert köznapi ruhája: kivarrott ing, színes taftselyem felsőszoknya, mintás kötény és fejkendő (vö. MALONYAY 1909: 309, LVI. tábla). A baba egyszerű viselete egyfajta közvetlenséget sugall, utalás a mindennapi, személyes benyomásokról és tapasztalatokról táplálkozó helyi ismeretekre, arra hogy ez a baba akár a megajándékozott személy is lehetne, tárgyban kifejezett kötődés, idő- és térbeli kapcsolat múlt és jelen, az itt és az amott között.

A torockói babával együtt még további darabok is kerültek a gyűjteménybe ugyanazon személytől.¹⁸ A baba egykori tulajdonosa ugyanis felnőttkorában maga is készített népviseletes babákat megrendelésre. Pirovsky Lajosné sz. Török Magda (1908–1988) a középiskola elvégzése után baba- és játékállat-készítést, fehérművarrást tanult. Bár háztartásbeli volt, azért megrendelésre varrt is. Halála után unokahúga, Paál Éva könyvtáros egy egész kis kollekciót ajánlott fel a múzeumnak az általa készített népviseletes babákból. A tizennégy darabból álló szerzemény (Iatsz.: 89.43.1–89.43.10, 89.77.1–89.77.4) „afféle mintakollekció lehetett, amiket [a készítő] magának tartott meg”. A babák a népviseletek korabeli legismertebb típusait képviselik, mint a kalocsai, fejszalagos leányok (Iatsz.: 89.43.7–89.43.8), a nagy fejkendő kapuvári menyecske (Iatsz.: 89.43.10), a Baranya megyei, püspökbogádi újasszony díszes főkötőben, elől „fölhajtott” hajjal (Iatsz.: 89.77.2) vagy az alföldi subás férfi alakja (Iatsz.: 89.43.1). A kollekcióban nagyobb hangsúlyt az erdélyi területekről származó viseletek kaptak: torockói pártás és kalotaszegi fejkendő leányok (Iatsz.: 89.43.3, 89.43.6, 98.43.4), a székely leány (Iatsz.: 89.43.5) és egy moldvai csángó nő alakja (Iatsz.: 89.43.2). Török Magda babáinak feje papírmásé, testük vattával tömött rongy.

Ezekben az évtizedekben nem csupán egyedi megrendelésre készítettek népviseletes babákat. A korra visszautaló emlék szerint „az ilyesféle babák nagyon elterjedtek voltak abban az időben. Erre magam is emlékszem gyermekkoromból, amikor ezeket vidéki búcsúkbán, vásárokon árulták.”¹⁹

Talán egy ilyen vásári beszerzésből kerülhetett a Pest környéki, Kistarcán élő család kislányához a gyűjtemény egy másik babája (Iatsz.: 2002.23.9). A kedves arcú népviseletes babát a nagymama ajándékozta hatéves unokájának 1946-ban, mivel a gyerek játéka az ostrom idején megsemmisültek. A későbbiekben ez lett a „szép baba”, melyet az ebédülő vitrines szekrényében tartottak. A játszást ugyan tiltották vele, ám néha ki lehetett emelni a helyéről, kicsit megfogni, nézegetni. A baba gondos kézművesmunka, teste rongyból formált, arca filccel bevont. Felépítése, fejének és arcának kialakítása nagyleány alakját formázza, hosszú, lelógó hajfonatát színes szalagok díszítik. Öltözete precízen megvarrt, igényesen kivitelezett, az eredetihez hű népviselet: nagyleányok vasárnap délutánra való, nyári összeállítás, nyakában gyöngy-sor, kezében zsebkendő és egy virágszál. A baba családban betöltött értékét nem pusztán tárgyi értéke határozta meg, hanem viselete, amelyen a környékbeli, Rákos menti falvak öltöztípusa ismerhető fel, az 1930–1940-es évek divatja szerint (vö. BOROSS 1964). A család számára ez a lokalitásra utaló népviselet lehetett a baba legfontosabb értéke,

16 *Vasárnapi Ujság*, 1910. 57. évf. 50. sz. 1037; *Új Idők*, 1910. XVII. évf. 311.

17 Csupán egy-egy, önállóan gondolkodó, alkotó személynek, mint például Zadubánszky Irénnek, a nőiiskola tanárának esete jelentett ez alól kivételt, aki „profi volt az amatőrök között”. Ő az elképzeléseinek legjobban megfelelő babatesteket kutatott fel történeti viseletekbe öltöztetett babáihoz (TÉSZABÓ 1999).

18 A babasorozat Györgyi Erzsébet szerzeménye 1990-ből.

19 Idézet Györgyi Erzsébet a 89.43.1–89.43.10 leltári számú tárgyakhoz írt vásárlási javaslatából.

mivel a nagyszülők Rákoskeresztúrról származtak. Kereskedők voltak, többször költöztek, de mindvégig a környéken maradtak.

A népviseletes babák jól szemléltetik, hogy egy tárgytípus miképpen alakul, idővel milyen változásokon megy keresztül; olyan jelenség, a népi kultúra egyfajta adaptációja, amely keresi kifejezési formáit. Pirovszky-né Török Magda munkái és az ismeretlen alkotótól származó palotai viseletes baba a műfaj kísérletei, útkeresései a legjobb tárgyi minőség megtalálására a népviselet közvetítésében. A 20. század tízes éveiben megjelent első példányai még a kereskedelmi forgalomban kapható, éppen népszerű babatestek felhasználásával készültek, egyfajta alkalmi megvalósítás szüleményei a divatba jött öltözötes babák nagyobb csoportján belül. A két háború közötti évtizedek rongytestű, papírmasé fejű vagy más, egyedi technikával kialakított példányai újabb lépések az önálló műfaji karakter felé. A rongytestek alkalmazása ekkor nem csupán a magyar háttérpar hiányából, az új, különleges rétegigények gyors kielégítésére képtelen helyzetéből eredeztethető (vö. TÉSZABÓ 2003), hanem bizonyos fokú tudatos visszanyúlás a népi játszóbabák alapanyagához. A paraszti kultúrából származó inspiráció így kapcsolódott össze az onnan vett technikai megoldással. A házilag készült népviseletes babákkal a kézműipar új ágazata jött létre ekkor Magyarországon. Művelői elsősorban középosztálybeli nők voltak, közöttük iparművészek is, akik egyedi minőségű népviseletes portrébabáikkal külföldön is hírnévre tettek szert (KALMÁR 1995).

A korszak neves alkotójától, Mészáros Annie-től is öriz emlékművet a Néprajzi Múzeum. Egy kalotaszegi pártás leány (ltsz.: 98.11.1), egy kazári újmenyecske (ltsz.: 98.11.2), egy palóc, gyermekét szoptató nő alakja (ltsz.: 98.11.3), valamint egy kézimunkázó, pápaszemes, időse nő figurája (ltsz.: 98.11.4) képviseli a tőle származó babákat. Mészáros Annie eredetileg szobrásznak készült, rongyból készült babáinak testét ezzel a látásmóddal formázta meg, s így születtek kezén a „rongyszobrászat” alkotásai. Az elsők között kapta meg az 1953-ban alapított a Népművészet Mestere kitüntető címet. Kortársi visszaemlékezés szerint „nagyon nagy valaki volt a baba szempontjából. [...] Amikor az első babái megjelentek [...] kirakatban láttam, rögtön felfigyeltem. [...] Ő találta ki azt a fajta karakteres magyar babát, amelyik pápaszemmel az orrán ül és varr [...] az ő babafejei azok szobrászati dolgok voltak, gyönyörűek.” (EMBER 1986: 108, 144–145.)²⁰

A két háború közötti évtizedekben a népviseletes díszbabák bár egymástól – kézműipari jellegüknél, alkotóik egymástól különböző felkészültségénél fogva – eltérő minőségben készültek, azért a korszak jegyeit mégis magukon viselik. A készítőik még szemtanúi, kortársai lehettek a



3. KÉP. Porcelán-/biszkvit porcelán fejű gyári baba torockói népviseletben, 1915 (ltsz.: 89.77.1)
Sarnyai Krisztina felvétele, 2009



4. KÉP. Népviseletes díszbaba Ósagárdról (Nógrád megye), 1980-as évek eleje
Sarnyai Krisztina felvétele

²⁰ A népies tárgyak divatjáról, különösen előállításukról és forgalmazásukról sok részletet tartalmaz Ember Mária riportkönyve, amelynek alanya Kóczián Edit. Ő az 1952-ben alakult Budai Háziipari Szövetkezet babakészítő részlegének volt alapító tagja és hosszú ideig vezetője (SALAMON 2007: 49).

népviselőnek, hiszen „ne felejtjük el, hogy annak ellenére, hogy már a századfordulón kezdtek kivetkezni, mégis a harmincas években még élt a népviselet. Vasárnap a legtöbb faluban viseletben jártak [...] Hogyha valami volt, ünnep például, búcsú vagy vásár, akkor is felöltöztek.” (EMBER 1986: 36.) A babák alkotói tehát igyekeztek visszaadni tárgyikon mindazt az élményt, amely az ábrázolásra inspirálta őket. Fontos volt számukra az öltözetek hiteles, korhű, részletgazdag megjelenítése. Megtehették, hiszen az öltözetekhez felhasznált anyagok még azonosak voltak az eredeti népviseletek anyagminőségével.

A népi kultúra lelkes hívei, tanítónők, vidéki értelmiségiek, a művelt réteghez tartozó városi polgárasszonyok – akik, felhasználva a különféle tájegységek mintakincsét, maguk is varrtak, hímeztek népi stílusban – díszítették előszeretettel otthonukat e viseletes babákkal.

A polgári lakások falai között ezek a nemegyszer művészi igényrel megformált, légius természetű figurák képviselhetik a falusi kultúrát. Az ünnepi viseletekbe, reprezentatív értékű ruhákba öltöztetett babák ilyen megszépült, idealizált formában kaphattak helyet az ebédői vitrinek polcain.

Népviseletes babák falun

Tovább tallózva a raktári babák között, elkerülhetetlenül beleütközünk népviseletes példányaik egy újabb válfajába. A falusiak helyi népviseletbe öltöztetett babáiról van szó, amelyeket saját közösségük számára hoztak létre. Egy ilyen, újmenyecske viseletét hordozó, közel félméteres baba (4. kép) a Nógrád megyei Ósagárdról került a múzeumi gyűjteménybe (ltsz.: 83.42.2). A tárgyhoz tartozó leírásból tudhatjuk meg, hogy bizonyos Babka Jánosné varrta a baba viseletét. A műanyag babatestet balassagyarmati készítőtől szereztek be. Babkáné korábban a falu menyasszony-öltöztetője volt. A tárgyhoz tartozó feljegyzés szerint Ósagárdon „3–4 éve divat a viseletes baba. Minden házban van díszszoba, ahol az ágy közepére rakják ki. Vették esküvőre a fiatal párnak, a párnák közé rakták a babát, hogy fekvéskor megtalálják. Régen is ez volt a szokás, amikor a kocsin vitték a menyasszony kelengyéjét a vőlegényes házhoz, akkor is tettek babát a párnák közé, csak azt másként csinálták, parasztszoknyából.”²¹ Ósagárdon az újabb fejlemények szerint, 2004-ben tájház nyílt (vö. Nógrád-Hevesi Szlovákok: é. n). Itt egy „különálló tárlatban népviseleti babagyűjteményt állítottunk ki, amely kisgyermekkortól mutatja be idős korig a helyi népviselet ruhatárát”.²² A Néprajzi Múzeumban található babához hasonló darabok ma már tehát a település múltját hivatottak felidézni. Babákon látható a helyi emberek paraszti múltjának lenyomata.

Ezzel a példával szinte bezárult a viseletes babák köre. Visszajutottunk a kezdetekhez, a faluba, oda, ahonnan a 19. század végén útjára indult egy, a városi kultúrát szerteágazóan befolyásoló hatás. Persze nem lényegi, tartalmi azonosságról van szó a városon és falun egyaránt szobadiszként szolgáló baba esetében. Az ósagárdi példa modellértékű arra nézve, amikor azonos tárgyban, formában találkozunk össze többféle jelentéstartalommal. A nászgyógyba dugott baba, mielőtt ágydísz lett, egy közösségi hiedelem tárgya volt a régi tradícióit hosszasan őrző, szlovák nemzetiségű aprófaluban. Magát az embert jelenítette meg, és a kívánt gyermekáldás előidézésére szolgált.

A képzet létezését más forrás is megerősíti: a délvidéki bunyevác és sokác, menyecskeöltözetű rongybabák, melyek egykor „nem annyira játékszerű, mint inkább vallásos-babonás célból készültek, és a női termékenység jelképezésére vezethetők vissza” (HATHALMY GABNAY 1900:385).

A Budapesthez közel fekvő Csömör községben a lakodalmi szokások kapcsán tudhattuk meg, hogy ott a menyasszony a legközelebbi rokon kislányoknak ajándékozott boltban vett játék babát esküvője napján.²³ Ezt a szokást az 1960-as évek első feléig, a paraszti tradíciók, a népviselet elhagyásának koráig tartották. A faluban a lakodalmi örömfát is baba díszítette, menyasszony és vőlegény párosa. A baba és esküvő összekapcsolódása itt is a termékenységet elősegítő képzetből ered.

Csömör esetében a hiedelemtartalmú lakodalmi és a helyi népviseletet megőrkítő babák jelenléte egymástól időben jól elkülöníthető. Az előbbieket a tradicionális lakodalmakkal együtt eltűntek, kivesztek a gyakorlatból, míg a népviseletes babák valamivel később, az 1970-es évtizedben jelentek meg itt. Elsőként a falu kézimunkamintákat előrajzoló asszonya, bizonyos Kalina Mária révén, aki leánynépviseletbe öltöztetett babákat készített, majd példáját követték más, ügyesen varró asszonyok, és közben bővült az ábrázolt viseletek köre is. Megjelentek az újmenyecske-öltözöttek, valamint ismét visszatértek a menyasszony- és vőlegényruhás babák. Készítésük faluszerre divatba jött. Előfordult, hogy anyós és gyeseen lévő menyegye együtt varrta a babák viseletes ruháit. Egy 1980-ban történt eset szerint az akkor harmincéves asszony születésnapjára saját édesapjától kapott csömöri babát, ruhája két évvel korábban elhunyt édesanyja szoknyájából készült. A babához kapcsolható emléktartalom együttesébe a nevezetes születésnap dátum, az elhunyt anyja emléke, az ajándékozó apa személye mind-mind beletartozik.

A népviseletes babák Csömörön is a szobák díszei voltak. A kereskedelemben játékszerként árusított lakodalmi ajándék babák helye korábban a hálószobák összetolt páros ágyán közepén, a díszpárnák előtt volt. Az újabb, helyben készült népviseletes példányok szekrény tetejére,

21 A babát N. Fülöp Katalin gyűjtötte egy ugyaninnen származó menyasszonyi ruhába öltöztetett példánnyal együtt 1983-ban (ltsz.: 83.42.1). A szöveg idézet a tárgyvásárlási javaslatból.

22 <http://www.osagard.hu>.

23 A Néprajzi Múzeum 2006-ban indított rendezvénysorozatát *Faluforduló* címmel, amelynek egyik részt vevő községe 2007-ben Csömör volt. Ennek kapcsán végeztünk néprajzi kutatást a faluban, s tárgyakat is gyűjtöttünk. Egy lakodalmi örömfát, „ratoroc” rekonstrukcióját is elkészítettük gyűjteményünk számára (ltsz.: 2008.44.1). Ilyen örömfát láthatunk a községi fesztiválokon szereplő lakodalmi felvonulásokon, melynek őrzője a helyi falumúzeum. A szaloncukorral feldíszített alkotmány csúcán egy menyasszonyi ruhás baba áll, kezében alma- és rozsmaringág. A hagyomány szerint az örömfát a lakodalmi asztalra, a családfele elé helyezett menyasszonyi kalácsba állították. A lakodalom végén a babát az egyik keresztgyerek kapta meg. A csömörihez nagyon hasonló, babával díszített lakodalmi örömfát a közeli Ecserről ismert még, ahol a lakosok egy része szintén szlovák származású (Aszódi Csaba: <http://www.vofelycentrum.hu/ecser.html>).

vitrinbe kerülnek; manapság külön üvegdobozt készíttetnek számukra. Mi magunk a csömöri babákkal már mint különleges értéként őrzött tárgyakkal találkoztunk. A házban, ahol tárgyakat gyűjtöttünk a múzeum számára, a népviseletes babákból több példányt is őriznek. Az utcai szoba díszszublótjának tetején helyezték el a csömöri viseletes babákat belföldi és külföldi utazásokból származó szuvenírek társaságában (5. kép). Szerettünk volna gyűjteményünk számára is megszerezni egy csömöri babát, de a tulajdonosok nem adták. Olyan emléktárgyak, amelyek értéke a faluban az idő múltával egyre növekszik. Bár ritkán, de még mindig készülnek népviseletes babák a faluban: nagymama unokának,²⁴ anya lányának vagy fiának öltöztet csömöri babát.²⁵ A legújabbak rendszerint menyasszonyt ábrázolnak. Népszerűségük összefüggésbe hozható az évente megrendezett pünkösdi lakodalmas fesztivállal és menyasszony-öltöztető programmal. A rendezvények a csömöri népviselet újraéledésének alkalmi, ahol a fiatalok is magukra ölthetik a megőrzött ünnepi viseleteket.

A falun, vidéken készülő népviseletes babák újabb változatai jelennek meg az utóbbi évtizedben a babamúzeumok létrejöttének hatására (vö. SALAMON 2007: 99–118) s párhuzamosan a magyarországi babakultúra mozgalommá terebélyesedésével (vö. GYÖRGYI 1999). A baba mint önálló gyűjteményt alkotó tárgyi műfaj a nagyközönség előtt az 1990-es években jelent meg kiállítások formájában, elsősorban privát személyek kezdeményezésében (KOVÁCS CSUHRÁN 2000). E magángyűjtemények szinte mindegyike tartalmaz – olykor árusít – népviseletes babákat is. Közülük témánk szempontjából az abádszalóki (Jász-Nagykun-Szolnok megye) Babamúzeum emelkedik ki, amely a magyarországi népviseletek bemutatását az egész Kárpát-medencére terjesztette ki, s mintegy félezer paraszti öltöztípus tanulmányozható az 1999-ben épült Falumúzeum kiállításán.²⁶ Az abádszalóki példa közvetlen hatását Ócsán fedezhettük fel, amikor 2006 nyarán ott jártunk. A település kulturális értékeinek megfogalmazásában, felmutatásában jelentős lökést adott, hogy a község az előző évben városi rangra emelkedett. Az ennek tiszteletére tartott ünnepségek része volt egy, a helyi parasztviseletekből rendezett bemutató, amelyet a település két nyugalmazott pedagógusa, B. Magyar Mária és nővére, dr. Bálintné Magyar Ilona rendezett a még fellelhető öltözetekből, ruhadarabokból. Néprajzi gyűjtőmunkájuk során szerzett tapasztalataik, élményeik és az abádszalóki gyűjtemény megismeréséből származó ötlet nyomán kezdtek el népviseletes babákat készíteni. Céljuk az emlékezettel felidézhető ócsai viseletek minél szélesebb körű, teljességre törekvő rekonstruálása babákon. A megvalósításhoz egyedileg kikísérletezett babatestet és -fej



5. KÉP. Szoba díszbabái helyi népviseletben. Csömör, 2007
Szojka Emese felvétele

használnak. Valójában rongybaba, melynek műanyag pehellyel kitöltött, ágyneműhuzatból varrt teste van, arca rajzolt, illetve színes gombostűvel jelzett. Így készülnek a helyi öltözetek széles skáláját felvonulató, a népi életből vett jelenetekbe komponált babák (SZOJKA 2006b).

Legutóbb a Néprajzi Múzeumban is láthattunk ilyen, a helyi népviseletbe öltöztetett babákból összeállított válogatást. Az intézmény meghívására 2008 tavaszán Tura mutatkozhatott be változatos programjaival. Az eseményt szervező muzeológusok mutatták be kiállításon a Néprajzi Múzeum gyűjteményeiben feltárt, a községből (2001 óta város) származó, jelentős mennyiségű emléktárgyat.²⁷ Az 1930-as években gyűjtött múzeumi tárgyak, teljes öltözetet alkotó népviseletek (vö. FÉL 1937) környezetében helyezték el a Turai Falumúzeumtól kölcsönkért népviseletes babákat. A csoportban elrendezett babák között öltöztetük alapján lakodalmi jelenet szereplőit ismerhettük fel a vőfély

24 Egy ilyen, néhány évvel ezelőtt unoka számára készült menyasszonybabát állítottunk ki a Néprajzi Múzeum csömöri kiállításán.

25 Ezúton mondok köszönetet csömöri ismerőseinknek, Domborádi Lászlónak és Ördög Ferencnek, hogy megosztották velem babákkal és más témákkal kapcsolatos emlékeiket.

26 Az 1999-ban alapított kesztelyi Babamúzeum is gyűjt más jellegű anyaga mellett népviseletes babákat. Pályázatok segítségével a határon túli vidékek, néprajzi csoportok öltözeiteiből is őriz jelentős kollektíót (SALAMON 2007: 109–110).

27 Tura – Csömörhöz hasonlóan – a Néprajzi Múzeum *Faluforduló* című programsorozatának volt a vendége 2008. június 7-én. A műsor szervezői, a kiállítást rendező muzeológusok Máté György és Szuhay Péter voltak.



6. KÉP. Népviseletes babák a készítőnél. Tura, 2008
Szojka Emese felvétele

28 Az öltözetes babák valamilyen tematika szerinti csoportos összeállítása szerepelt már az első magyarországi babakiállításokon, francia és német példák nyomán (TÉSZABÓ 1999). Később a háziipari szövetkezetekben dolgozó asszonyok is rendeztek népviseletes babákból életképszerű jelenetet. Ismert Kovács Józsefné Jacsó Borbála, a Matyó Népművészeti Szövetkezet alapító tagjának Matyó lakodalmas című kompozíciója 1964-ből, a Magyar Iparművészeti Tanács tízéves jubileumi kiállításán (SALAMON 2007: 48).

29 Ezúton köszönöm Lukács Józsefné Panni néninek a beszélgetést babákról és sok minden másról!

alakjától a menyasszony és a vőlegény figuráján át a szakácsasszonyokig,²⁸ a köznapiasszony öltözött, piacozó asszony hátikosaras figurájától a kisgyermek jellemező, hosszú inges, fodros főkötős összeállításáig. A babák néhai Szilágyi Gáborné munkái, aki a helybeli népdalkör öltöztetőasszonya volt. A régi viseletdarabokat ő kutatta föl, és ezek felhasználásával állította össze a több mint harminc babából álló kollekción az 1989-ben megnyílt Falumúzeum, a Galga-vidéki tájmúzeum számára. Szilágyiné a babakészítés mellett jelentős szerepet vállalt a múzeum létrehozásában, berendezési tárgyainak felkutatásában is. Éveken át volt a ház kezelője, vezető munkatársa (BALÁZS 2004).

Turán a mai napig készülnek viseletes babák. Az Őszirozsa Nyugdíjas Klub tagja, Lukács Józsefné (sz. Gólya Anna) foglalkozik babákkal.²⁹ Elkötelezett híve a helyi népviseletnek, jóllehet nővére hatására 1972–1986 között kivetkőzött, „zubbonyos” lett. Amikor belépett a nyugdíjasok klubjába, újra visszavette a parasztruhát. A klub tagjai sokat szerepelnek folklór jellegű műsoraikkal, népdalkört is alakítottak. Jeles napo-

kon, a falu ünnepein és a környékbeli rendezvényeken adják elő vidám hangvételű színpadi jeleneteiket. Színpadon mutatják be a turai népviseletet is. Lukácsné először egy ilyen fellépéshez készített babákat. Nem volt elég szereplőjük, így hát viseletes babákkal pótolták. A helyi öltözetek bemutatásában a 19. század végéig nyúltak vissza, amikor a női ruhadarabok tónusa még sötétebb, anyagaik minősége olcsóbb volt. A viseletekhez szükséges babákat, a műanyagból és gumiból készült alvós babákat ismerőseitől vásárolta össze. Dolgozik megrendelésre is, vittek már tőle Hollandiába, Kanadába turai babát. Erdélyieknek magyaros viseletű, pártás fejdíszű babákat állít össze. Az évek során megtanulta a legbonyolultabb turai viseletdarab, az arany csipkés, szabott főkötő varrását is (6. kép). Elmondása szerint „nem tudott határt szabni magának abban, hogy meg tudják mutatni a régi hagyományosat, hogy ne felejtsek el, mert itt nagyon szépen öltözködtek az asszonyok, méltósággal viselték a ruhát! A népviseletet szeretnénk megörökíteni, hogy olyan híres a falunk!”

Ahogy terjed a népviseletes babák készítése és bemutatása kiállítás formájában, úgy terebélyesedik tartalmában is a műfajnak vidéken kibontakozó ága. Mint ahogy Turán, úgy másutt is megfogalmazódott az igény arra, hogy babák segítségével ábrázolják a helyi népviselet történeti rétegeit. A Turához közeli Vanyarc község könyvtárában, a felújított Dessesffy-kúriában nemrégiben létesült egy újabb babakiállítás. Az ismertető szerint az idősebb helybeli asszonyokon „még megcsodálhatjuk... a szép vanyarci népviseletet, melynek kicsinyített mását a Viselettörténeti Babamúzeum őrzi. Itt régi fotók segítségével és az időssek elbeszélései alapján sikerült feldolgozni közel 100 év távlatában a korabeli ünnepi öltözetet, mely így a maga nemében egyedülálló. A 20 babán nyomon követhető az a változás, melynek legszembevetőbb jele a ruhák színesedése és a szoknyák rövidülése. A babák viseletének anyaga eredeti textil. Ezzel is törekedtünk a hitelességre, a történeti hűségre, és amennyire egy ilyen aránynál lehetséges, a stílusjegyek megőrzésére. Célunk a viselet bemutatása, közkinccsé tétele és megmentése az utókor számára. A viselet kicsinyített mását: Lászka Pálné készítette. A gyűjteményt a vanyarci Szlovák Kisebbségi Önkormányzat pályázat segítségével hozta létre” (Nógrád–Hevesi Szlovákok: é. n).

A szemünk előtt lezajló folyamatok mindenütt kicsit másképpen történnek, közös vonások azonban mégis felfedezhetők. Az egyik, hogy a népviseletes babák készítése rendszerint olyan helybeli asszonyok kezdeményezéséből nőtt ki, akik a paraszti öltözködési kultúrához kapcsolódó speciális tudással rendelkeztek. Kezük nyomán a viseletes babák új generációja jött létre, amelyek a kereskedelmi forgalomban kapható

nagyobb műanyag vagy gumitestű játék babák felhasználásával készültek. A készítő asszonyok a babának mint tárgynak nem tulajdonítottak különösebb jelentőséget, a hangsúly a népviseleten, a közös helyi kulturális identitás megjelenítésén volt. Ismert kivétel az ócsai példa, ahol a viseletes baba állításának gondolata nem a népviseletet hordozó vagy annak utóéletében közreműködő személyektől eredt, hanem e körön kívül eső értelmiségi nőktől. Itt a kulturális érték felmutatása egy magasabb szintű esztétikai igénnyel párosulva jelentkezett.

A lokalitás eszméjét hordozó babáknál egy másik közös vonás az igény, hogy egyre szélesebb körben, kiállításon, színpadon, fesztiválon mutakozzanak meg. Bemutatásuk tartós és rögzülni látszó színhelye a falumúzeum vagy más kulturális intézmény, ahol kiállítás formájában, egyfajta elgondolt teljesség jegyében kisebb-nagyobb tárgyi csoportban jelennek meg.

További azonosság, hogy gyűjteménnyé szerveződésük a rendszerváltozás utáni évekre tehető, s e téren gyarapodásuk – az utóbbi időszak eseményeit figyelembe véve – még nem lezárt.

Egy-egy szelet megörökítése a tradicionális falusi életmód értékeiből az elmúlással szembeszálló kísérlet a hosszúra nyúló társadalmi átalakulás folyamatában. Ebben fontos állomás a már létrejött, de még ma is szaporodó tájházak, falusi múzeumok hálózatának kialakítása. Mindehhez a politikai fordulat nyomán átrendeződő alapvető társadalmi viszonyok és gazdasági érdekeltségek újabb lendületet adtak. A változások következtében megerősödő civil aktivitás a közösségek arculatteremtő munkájában új cselekvési terepet igényelt magának. Egy ilyen terület a népviseletes baba is, amely speciálisan női műfajként kapcsolódik a lokális öntudat, a lokálpatriotizmus építésébe. Nem mellékes szempont az sem, hogy a turizmus iparágában egyre inkább érdekeltté váló települések a versenyben milyen kulturális municióval vesznek részt. A kínálati piacon minden egyes, az értékek megőrzésére, felmutatására irányuló tett számít.

Idézett példáink közül a vanyarci eset a népviseletes babák elhelyezésével a kúria épületében azért figyelemre méltó, mert a helyi kulturális örökség csomagjában a néprajzi értékek a lokalitás közös nevezője alatt a történeti emlékannyal együtt, vele azonos fajsúllyal, ranggal szerepelnek.

A turai viseletes babák megjelenése a Néprajzi Múzeum falai között a „kiállítás a kiállításban” szituációra volt modell. A bemutató egy korábbi időszak néprajzi gyűjtéséből származó valóságos viseleteket szerepeltetett együtt azok újrafogalmazott, más közvetítőre adaptált változatával.

Az őstagárdi, elsőként idézett menyecskebaba példája hordozza talán a legszemléletesebben a „néprajzi tárgy” rendkívül tág és rugalmas jelentéstartományát, a hozzá kapcsolódó, hol markánsabban, hol finomabban elkülönülő, egymásra rakódó értéképek rétegeit.

Szuvenírbabák

A babák világában tett múzeumi kirándulás következő állomása az úti-emlék-babák, másképpen szuvenírek minden eddiginél népesebb csoportja. Emlékek, kisméretű jelképek, amelyek arra szolgálnak, hogy általuk utazási élményeinknek biztosítsunk valamiféle tartósságot. A tűnő idővel szembeni ellenállásunk megfogható tárgyi bizonyítékai, hogy ott voltunk, láttunk és tapasztaltunk. A szuvenírbaba nem csupán a magánutazások kedvelt emléktárgya, de a diplomácia is előszeretettel használja az érthető kulturális szimbólumokat hordozó tárgyat ajándékozásra, hiszen különféle nemzetek, népek, népcsoportok jellegzetes öltözetei jelennek meg rajta (például abádszalóki gyűjtemény).

A Néprajzi Múzeum gyűjteményi babái közt ez a csoport található meg a legnagyobb számban. Önkéntelenül felmerül a kérdés, hogy vajon e bazároknak, piacokon, boltokban fellelhető, könnyen beszerezhető, mondhatni közönséges árucikkek mennyiben érdekesek egy múzeumi gyűjtemény számára (vö. SZOJKA 2006a)?

Voltaképpen a tárgycsoport múzeumi anyaga nem előre átgondolt gyűjteményfejlesztési céllal történt. Néhány évvel ezelőtt egy budapesti család kereste meg az intézményt azzal, hogy szeretnék közel négyszáz babából álló magángyűjteményüket a Néprajzi Múzeumnak ajándékozni. Kidobni sajnálták, viszont nagyon sok helyet foglalt a lakásban, s az a személy, aki a kollekciónak létrehozta, fejlesztette és gondozta, elhunyt (SZOJKA 2003: 90–91).

Azonfelül, hogy megkapó, élményszerű volt a szobát betöltő, vitrinekben elhelyezett sok-sok baba látványa, valamint a családdal – melynek tagjai között neves művész és újságíró is volt –, múltjával, történetével való megismerkedés, úgy véltük, hogy a gyűjtemény tárgybősége önmagában is figyelemre méltó gazdagsága, kollekcioértéke miatt. Az egész földkerekséget magában foglalja kicsiben: minden kontinens képviselt. A gyűjtemény alapfeldolgozása, tárgyainak pontos meghatározása, lokalizálása részletező, forrásigényes és hosszan tartó kutatómunkát igényel, a mai napig akad még pontosításra váró részlet.³⁰

Egyes tárgyait külön-külön tanulmányozva mutatkozik meg igazán a gyűjtemény műfaji sokrétősége. Van közöttük matrózfigurás kabalababa (ltsz.: 2003.63.253), amelynek előképe az 1920-as évekből ismert, amikor filcbefonatos, rongyból készült példányait az utasszállító hajókon oszto-

30 Ezen a ponton gondoltuk, hogy bekapcsolódhatnának a tanórán részt vevő gyerekek a muzeológiai műhelymunkába. Az érdeklődők az eddig még pontosan nem lokalizált babák meghatározásában vehetnének részt. A beazonosításra váró tárgyakból összeállított fotóanyag alapján, a babákon található öltözetek segítségével lehetne keresni a webes babaportálokon, könyvtárban.

gatták (GOODFELLOW 1994: 103), vagy szamovártakaró, láb nélküli, paplanszoknyás orosz teababa (Itsz.: 2003.63.64). Érdekes még a Csárdáskirálynő alakját nemzeti színekben megformáló, függő rojtbaba, amely valamilyen magyaros termék kísérődíszé lehetett (Itsz.: 2002.37.18). A brazil Reciféről származó piciny, kisujjméretű dístárgy egy fekete figurából álló jelenetet mesél el, a pálmafára menekülő nőért vére menő harcot vívó szerelmes férfiak drámáját (Itsz.: 2004.100.84).

A kollekción alapját azonban a tradicionális öltözetet viselő babák jelentik, ezekből van a legtöbb. Mivel nem válogattunk az anyagból, hanem tárgyait maradék nélkül, egy az egyben emeltük a múzeumi gyűjteménybe, ezért akadnak közöttük azonos, duplum példányok és tárgyváltozatok is, ugyanannak az öltözet típusnak más-más szériából, korszakból származó megfogalmazásai. Ilyen, egymáshoz közeli tárgyváltozatok például a kalocsai menyecskék öltözetét viselő babák (Itsz.: 2002.37.9–2002.37.10; 2003.63.4–2003.63.5) vagy a tátrai szlovák viseletet piciny méretben ábrázoló babapárok (Itsz.: 2003.63.15–2003.63.18), a Nyitra megyei híres gyógyfürdőről, Pöstyénről származó példányok (Itsz.: 2003.63.23–2003.63.25), de ilyen a francia, savoyai sorozat (Itsz.: 2003.63.158–2003.63.160) csakúgy, mint a jellegzetes népviseletéről híres Volendam babái Hollandiából (Itsz.: 2003.63.186–2003.63.190 stb.).

Az egyes babatestek anyagféleségét, készítési módját vizsgálva ezen a területen is változatos a kép, a gyárilag előállított, játék babának is használt, csehszlovákiai gumitestektől (Itsz.: 2003.63.15–2003.63.18) a szovjet moldáviai sorozat műanyag öntvényekből készült tárgyain át (Itsz.: 2003.63.80–2003.63.84), a magyar anyagból származó, a háború előtti évekre jellemző technikáig, amit a rongytestű, papírmásé fejű, székely ruhás fiú baba (Itsz.: 2002.37.15) képvisel. Érdekességként említhetjük még meg a pozsonyi, népies hangulatú jelenetes figurákat csuhéból (Itsz.: 2003.63.27–2003.63.32), a lengyel, stilizált öltözetű pici alakokat bőrből (Itsz.: 2003.63.39–2003.63.41), továbbá a „COXIDE BAIN” feliratos két kagylóbabát (Itsz.: 2004.100.88–2004.100.89), a parafa dugóból készült fekete, brazil párt Bahiáról (Itsz.: 2004.100.82–2004.100.83), a növényi magokból kialakított spanyol konkvisztádor alakját Reciféről (Itsz.: 2004.100.85) vagy a pingponglabda fejű párt a horvát etinje környékéről, stilizált népviseletben (Itsz.: 2003.63.100–2003.63.101).

A gyűjtemény gerincét alkotó legtöbb tárgy az 1960–1980 közötti évekből származik, előfordulnak azonban ennél régebbi példányok is, tehát többféle ízléskorszakot, tárgystilusváltást ölel fel az anyag.

A legtöbb emléktárgybaba azonban a nagy sorozatok gyártására berendezkedett szuveniripar terméke. Magyarországon például a nép-

viseletes szuvenirbabák előállításának fénykorában, az 1950–1960-as években „átlagban évi huszonnolcezer” baba került ki a szövetkezeti alapon működő kézműipari műhelyekből (EMBER 1986: 137), amelyek országos hálózatát központi irányítással szervezték meg.³¹ Bár a népviseletes babák előállítása ettől az időtől kezdve tömeges méreteket öltött, azonban a testek anyaga és technikája, illetve az öltözetek valószínűsége törekvő minősége még az előző korszakban nevelkedett tervezők/készítők technikai ismeretéből és igényességéből táplálkozott. Az 1950-es években még maguk az idősebb parasztasszonyok jártak be a szövetkezeti műhelyekbe, hogy a népviseletek hiteles összeállításának fortélyát átadják az ott dolgozóknak. A szövetkezeti műhelyekben a babatestek több fázisra bontva készültek, ahol „minden dolgozó egy-egy munkamenetre specializálódott”. A testet ekkor még mindig textiltől varrták, a fejet azonban masszából, présgépen formázták (EMBER 1986: 137–138). Idővel azonban a testek mérete egyre csökkent, a tizenöt-húsz centiméteres, arasznyi hossz lett a szériában készült babák kívánatos, a tömegturizmus igényeinek megfelelő magassága. A múzeumi gyűjtemény babáiból ilyen jól sikerült, a kereskedelmi értékesítés során kikristályosodott terméksorozat darabja az arányos testű, öltözetén a helyi népviselet jellegét jól felismerhetően hordozó hollókői baba (Itsz.: 2002.37.5). A háziipari szövetkezet keretein belül készült terméket zsűrizték, az egyes tervezők újabb és újabb mintapéldányaival szemben minőségi követelményeket támasztottak (SALAMON 2007: 53–54). A piacon azonban később megjelentek a silányabb kivitelezésű, egyéni vállalkozásban létrejött kisipari szériák. Ilyenek például a fröcsöntéssel készült műanyag testű babák, melyeket a kereskedelemben éppen kapható, olcsó műszálas anyagokból megvarrt, nagyvonalúan megszerkesztett ruhába öltöztettek. E darabokon a népviselet egyes elemeinek a helyi hagyományokhoz köthető hiteles összeállítása és kivitelezése már kevésbé számított, ahogy ezt a kollekción kalocsai viseletbe öltöztetett babájánál láthatjuk (Itsz.: 2002.37.9).

Az összevetés az ábrázolás és a kivitelezés minőségét illetően kiterjeszhető a nemzetközi anyagra is. Megfigyelhető ugyanis, hogy a népviseletüket hosszasan őrző országok, nemzetek darabjai, mint a kelet-európai, de egyes német, osztrák, svájci, holland vagy görög, spanyol stb. szuvenirbabák sokkal igényesebbek, mint azok, melyek hazájában nem alakult ki jellegzetes, a lokalitást jól kifejező népi öltözet, ahogy ezt az olasz, francia, belga babák bizonyítják. Azokban az országokban, ahol a tradicionális kultúra sokszínű kép lenyomatát hagyta maga után, ott a továbbörökítést szolgáló tárgyak mögött is jobban megszervezett és kimunkáltabb kézműiparos háttér alakult ki,

31 1954-ben alapították meg a Népművészetek Szövetségét, amely összefogta az ország különböző pontjain működő, a népies tárgyalakultúrát népszerűsítő kézműipari műhelyeket. A legjobb munkát végző és egyedi alkotásokkal rendelkező dolgozókat a Népművészet Mestere díjjal jutalmazták (SALAMON 2007: 44–51).

amelynek révén mives tárgyakat hoztak létre. Jó példa erre a romániai babasorozat s benne a Hunyad vidéki fonó nőt ábrázoló, méretarányos, harmonikus összehatású figura, amelynek ruházata bár elnagyolt, mégis jellemző és jól identifikálható (Itsz.: 2003.63.93), vagy a spanyol, Toledo környéki, lagarteranai népviseletes baba, amelynek ruházata részlethűen adja vissza a terület barokkosan pompás anyagokból készült, gazdag népviseletét (Itsz.: 2003.63.144). Az ilyen típusú tárgyak készítése megfelelő előtanulmányokkal és szakértelemmel rendelkező, egyedi tervezésen alapult.

Másutt, ahol a folklórhagyományok jelenléte kevésbé hangsúlyos, ám mégis babákon kívántak valamiféle, lokalitásra utaló vonást közvetíteni, ott nem annyira a megjelenítés formájára, mint inkább a mondanivaló egyszerű, ám annál lényegre törőbb jelzésére helyeződött a hangsúly. Ilyenek például az olasz, svájci, francia városbabák. Ruházatuk színpadias stílusban jelzett dámaöltözet, szinte azonos mindegyik példányon. Eltérés csupán a kötényükön hordozott, nagybetűvel írt városfeliratban mutatkozik. Ezek a babák így ajánlják a művészeti emlékekben és szórakozási lehetőségekben gazdag helyeket a turisták figyelmébe (Itsz.: 2003.63.218–2003.63.219; 2003.63.135–2003.63.137; 2003.63.166–2003.63.167).

A „local colour” babákon való megfogalmazására indokot szolgáltató tematikák sora számos. Ilyen például egy-egy jelképes értékűvé vált foglalkozás, tevékenység vagy az állami/történelmi tradíciókban gyökerező valamilyen kulturális motívum. Ebbe a körbe tartozik a híres belga csipkét megjelenítő sorozat (Itsz.: 2003.63.170–2003.63.173; 2003.63.179), a vatikáni svájci gárdista (Itsz.: 2003.63.182) vagy a kanadai aranyásó figurája (Itsz.: 2004.16.63). Mások a népviselet vagy a helyhez tartozást felmutató, széles körben megismert öltözet már rendezvényekhez kapcsolódóan, egy-egy ünnepi eseményt hirdető fesztiválababán jelenik meg, ahogy a skót, edinburghi várjátékok szoknyás gárdistáján látható (Itsz.: 2003.63.175–2003.63.176).

Babákon, babákkal tehát sok mindent lehet jelezni, még reklámozni is. Az utóbbira példa a drezdai nemzetközi vásár emblémája, egy glóbuszfejű baba az 1970-es évekből (Itsz.: 2003.63.226), Svejka, a derék katona irodalmi figurájának megjelenítése baba formájában pedig jelképe volt az egykori Csehszlovákiának a szocializmus kései évtizedeiben (Itsz.: 2003.63.174).

A babagyűjtemény jelentőségének felmérésében – egyes tárgyainak formái és tartalmi elemzésén, egymáshoz való viszonyuk meghatározásán túl – segítséget jelenthet eredeti használatának megismerése. Ehhez egy másik, újabban fellelt magángyűjtemény esetét idézzük.

Neves, nyugalmazott filmrendező, aki foglalkozása révén sokat járt külföldön, szintén létrehozott egy szuvenírbaba-gyűjteményt saját úti élményeinek e formában való megörökítésére.³² Mindkettő, a múzeum számára ismertté vált, konkrét személyekhez köthető előfordulás arra bizonyíték, hogy az ilyen típusú magángyűjtemények a társadalomban munkájuk, pozíciójuk által kiemelkedő, főként az értelmiséghez köthető réteg körében alakultak ki az 1950–1980-as években. A babák tehát egy sajátos korszak szerzeményeiből tevődnek össze, amikor az utazás Magyarországról nem volt egyszerű vállalkozás. Különösen a periódus első két évtizedében okozott nehézséget a nyugati útlevél megszerzése. Ma bárki számára, akinek elég pénze van, elérhető az utazás, illetve más kultúrákba való betekintés öröme. A kollekció darabjai a magyarországi turizmusnak azon időszakából származnak, mikor az még nem öltött tömeges méreteket, s akkor e tárgyak ritkaságszámba menő hirdetések voltak érdekes és távoli helyekről. Az ilyen típusú útiemléktárgy-gyűjtemények egyik értékét a maguk korában éppen ritkaságuk jelentette. Így eredeti használati helyükön nem eldugva, szekrények mélyén lapultak – mint az albumba rakott fényképek, amelyek csak a bennfentes személyek számára válhattak ismertté –, hanem a lakások kiemelt pontjain kaptak helyet műtárgyértékkel bíró, értékes relikviaként, hirdelve tulajdonosaik ebben az értelemben kiváltságos helyzetét. Tehát önmaguk jelentőségén túlmutató, korszakos, reprezentatív értékű tárgyfeleségekről van szó.

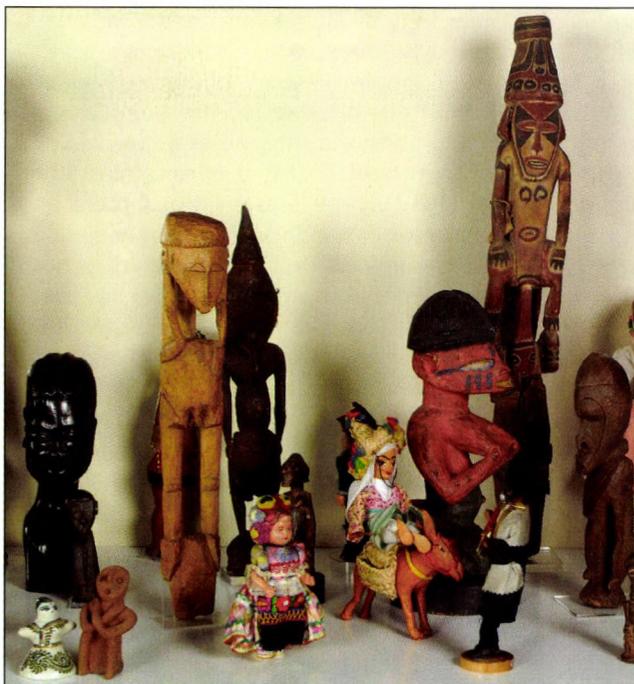
Az úti emlékbabákból álló gyűjtemények másik sajátossága, hogy eredeti használati helyükön betöltött, egyfajta személyes tekintélyen alapuló értékük rendszerint csak addig tartott, amíg tulajdonosaik éltek, akik saját élményeiket, baráti kapcsolataikat látták viszont bennük. Amúgy csak tucatáruk, filléres ajándéktárgyak, melyek kiselejtezett darabjait tömegével lehet látni a bolhapiacokon, földre terített lepedőkön, pokrócokon.

E babák múzeumi státusa azonban újabb perspektívát kínál számukra. Amellett, hogy a kollekció tárgyait megpróbáljuk a múzeumi rendszerbe beilleszteni, alávetni azoknak a folyamatoknak, amelyek során a tárgyból műtárgy lesz, igazából a kiállítás a másik terület és funkció, ahol érvényesülhetnek a műfajban rejlő, különféle kontextusok által mozgósítható tartalmi mondanivalók.

A gyűjteményi emléktárgybabák kiállítási megmutatkozására első ízben a múzeum új, *A Másik. Évezredes hiedelmek, végzetes téveszmék, kulturális sokszínűség* című kiállítása kínált lehetőséget.³³ A tárlat bevezető termében, tükör hátterű vitrinekben látható belőlük válogatás a múzeum nemzetközi gyűjteményeiből kiemelt összobrok, törzsi

32 Csöke József 2006-ban kereste meg a Néprajzi Múzeumot azzal, hogy az 1950–1980-as évekből származó szuvenírbabagyűjteményét ajándékba felajánlja. Megvalósítására azonban különböző okok miatt nem kerülhetett sor.

33 A Néprajzi Múzeum, a genfi Néprajzi Múzeum (Musée d'ethnographie de Genève) és az Artemisszió Alapítvány közös kiállítása a genfi múzeum *Nous autres* című kiállítása nyomán, a két múzeum gyűjteményei és kölcsönözött műtárgyak alapján. A kiállítás apropója „A kultúrák közötti párbeszéd európai éve 2008” volt.



7. KÉP. A tükörös vitrinek részlete, 2009. Törzsi faragványok között elhelyezett szuvenírbabák: matyó baba csavarítós kendőben (Itsz.: 2002.37.2); haszid rabbi figurája, kezében tóratekercs (Itsz.: 2004.100.17); marokkói/marrakeshi vízárus számáron utazó alakja (Itsz.: 2004.100.9)

Sarnyai Krisztina felvétele

faragványok társaságában (7. kép). A tárgyak, „az egész világról származó emberi szobrocskák” és installációs prezentációjuk, a tükörjáték (8. kép), amely „a végtelenbe játssza át saját képünket, és annak lehetőségét veti fel, hogy a Másik talán nem más, mint magunk”, filozofikus megfogalmazása a kulturális sokszínűség, a „multikulti” keltette életérzésnek (MATEZ et al., szerk. 2008: 5), ugyanakkor segítséget, egyfajta eligazodást is kínál a látogató számára az emberi lét egyszerre aktuális és örök problémafelvetésében, az önmagunk és a másik között feszülő bonyolult viszony dilemmájában.

A rendezők a kiállítást népszerűsítő rendezvényen, az ELTE Társadalomtudományi Szakkollégiumának éves szakestjén – a SZÉ2008-on – tartott bemutatóra is vittek emléktárgybabákat. A társadalomtu-

dományi tanulmányokat folytató egyetemistáknak szóló játékos rendezvény a kiállítás alap gondolatát, az etnikai és civilizációs különbségeket próbálta meg érzékeltetni interaktív módon. A jelenséget az egyedi konkrétól a sztereotípiákra épülő asszociációig bőrröndinstallációk segítségével mutatták be. Az egyik ilyen „Kis világokkal a nagyvilágban” című bőrröndben „a kínai agyagkatonák pózában” helyezték el a babákat mint az öt kontinenst a legszemléletesebben reprezentáló tárgyakat.³⁴

Ez év nyarán a Néprajzi Múzeum falai között az emléktárgybabák új nemzedéke jelent meg. A múzeumi bolt³⁵ árukinálatában kaphatók a kissé szokatlan stílusú, hűtőmágnest funkcióban készült népviseletes babák.

2008 tavaszán a korábbtól eltérő alapokon szerveződő múzeumi bolt számára kerestünk népviseletes babákat olyan kézművesektől, alkotóktól, akik a múzeum etnográfiai profiljába illő tárgyakat készítenek. Az igény közzétételére lehetőséget nyújtott a 12. győri nemzetközi babakonferencia, ahol a *Népviselettől a szuvenírbabáig – példák a Néprajzi Múzeum anyagából* címmel tartottam vetített képes előadást. Arra számítottam, hogy az ott összegyűlt babakészítők között akad olyan alkotó, akinek a felhívás kedvező lehetőséget nyújt saját anyagának terjesztésére, esetleg készíttetését jelent újak tervezésére. A konferencián minden előadó kapott – választhatott – magának az ajándékba felkínált piciny méretű népviseletes babákból. Jobban szemügyre véve őket derült ki, hogy valójában hűtőmágnest álcáznak. Nekem is jutott belőle egy matyó menyecskebaba, fején csavarítós kendővel. A kisarasz méretű, porcelánfejú, lapos, textilbe öltöztetett testetlen baba hátoldalán mágnestkörong, alatta „HAND-MADE HAND-PAINTED PORCELAN HEAD KOLUMBÁN DOLL MADE IN HUNGARY” feliratú védjegy látható. Hazafelé a vonaton egy másik babát is láthattam a készletből. Ez kalocsai hímmzéssel kivarrt, fehér ruhát és főkötőt viselt (9. kép). Mindkettőt bevittem a múzeumba, s megmutattam Vörös Júliának, aki a boltot működteti. Nem sokkal ezután felkértük Kolumbán Zsuzsát, a babák tervezőjét, hogy mágnestbaba-sorozatát árusítsa boltunkban.

Kolumbán Zsuzsa édesanyjától, Kolumbán Béláné Szappanos Vilmától tanulta, örökölte a népviseletes babák készítésének mesterségét, aki a Budai Háziipari Szövetkezetben dolgozott, majd 1964-ben önállósította magát (SALAMON 2007: 52). Kolumbán Zsuzsa idővel saját, egyedi technikát fejlesztett ki. A „drótból és finom papírból készült vázra kerülnek a ruhadarabok és apró kis furfangok, amelyek élethűen, mozgathatóan formázzák meg a babákat”. Eddig több mint száz modellt tervezett; az öltözetek a „Néprajzi Múzeum levéltárában található

34 A bemutatón nem múzeumi műtárgyakat szerepeltettek, hanem a rendező stáb által magán-személyektől összegyűjtött anyagot. Az egyes országokat jelképező szuvenírbabák mellett voltak még matrjoskák és mézeskalács bábuk is.

35 Muzbo; <http://muzbo.blogspot.com>.



8. KÉP. Részlet a Néprajzi Múzeum *A Másik* című kiállításának bevezető terméről, 2009. A különböző népeket, kultúrákat megjelenítő ember alakú figurák tükörrel bélelt vitrinekben láthatók
Sarnyai Krisztina felvétele

képek, és lejegyzett népszokások alapján készülnek, így elmondható, hogy élethű másai az eredetieknek" (NAGY é. n.: 5). Az iparművész nő népviseletes babáit, életképszerű jelenetes együtteseit hazai és külföldi kiállításokon mutatták be.³⁶ Érdekes kísérlete volt egy svájci gyűjtemény, a „Folk Costumes on Doll World Collection” számára készített sorozata: száz Barbie babát öltöztetett fel magyar népviseletbe, melyek negyven tájegység, vidék és község női és férfiöltözetét képviselték.

Igen ötletes a Néprajzi Múzeumban árusított Kolumbán-babáknak a népviseletet hűtőmágnésre adaptáló gondolata. A kínálatban megjelenő babák öltözete szinte mindig más, darabról darabra változik, alig számba vehető. Viselet típuson belül sincs két egyforma, a ruhák színe, mintázata, a díszítés mértéke állandó alakulásban van, csakúgy mint ahogy a népviselet a maga idejében is változataiban élt. Itt egy-egy öltözet karakterét a készítő csak bizonyos fokig megkötött fantáziája és

az éppen rendelkezésére álló textíliák anyaga határozza meg. Legutóbb gyöngyökkel borított kalotaszegi pártás leányt, kékfestő és kartonruhás figurákat, valamint trikolór szalaggal díszített magyaros babák kerültek be a múzeumi bolt kínálatába.

Mint tapasztalhattuk, a babák keresettek, elég sűrűn kell feltölteni a bolti készletet. Népszerűségük kulcsa az lehet, hogy az egyik legpopulárisabb dísz tárgy, a hűtőmágnés funkcióját és formáját öltötték magukra sajátos mondanivalójuk kifejezéséhez. Ugyanakkor játékosak is. A babafejek karikírozott arcfestése, a stilizált öltözet, a miniatűrön megjelenő harsány színek, a folthatás mind inkább játékos, semmint küldetészerű eszközei a közlésnek. Ezek a babák nem a népviselet valószínű, kicsinyített másaiként kívánnak megjelenni elsősorban, inkább azok hangsúlyozott utánérzései; úgy hatnak, mint egy vidám darab színpadi jelmezt viselő figurái.

³⁶ Kolumbán Zsuzsa munkásságát számos díjjal ismerték el. 2008-ban nyerte el a Népművészet Mestere címet (GYÖRGYI 2008).



9. KÉP. Kolombán Zsuzsa tervezte hűtőmágnesbaba, stilizált, kalocsai mintás öltözetben, 2009
Sarnyai Krisztina felvétele

Összegzés

Példák sorával mutattuk be a babák különböző válfajait múzeumban, magán- és közösségi gyűjteményekben, valamint szóltunk kiállításokon betöltött szerepükről. Régebbi és újabb példányaikat ismertettük úgy, hogy a műfajban rejlő legfőbb sajátosság, emberközeli mivoltuk s ennek különféle értelmezési tartományai előtérbe kerülhessenek.

A tárgyi műfaj ebből a nézőpontból alapvetően két nagy egységre osztható. Az egyikbe a falusi kislányok számára készült játék babák sorolhatók, amelyek a jelenlegi múzeumi prezentációban egy sajátos társadalmi réteg, a parasztság tárgyi világához tartozó használati tárgyként jelennek meg. Készítésük módja, tárgyi mivoltuk minősége, eredeti használatuk körülményei, helyük és rangjuk a paraszti környezetben mind ebben az összefüggésben nyerhet értelmet. A babák által

egy szociológiailag körülhatárolható, nagymértékben hagyomány szabályozta foglalkozási réteg mentalitásbeli jellemzői, anyagi lehetőségei és életmódbeli vonásai jelennek meg új megvilágításban.

A babák másik nagy csoportját a népviseletes példányok és a velük bizonyos rokonságot mutató szuvenírek alkotják, melyek úgy tűnik, hosszú távon életképesek, mivel folyamatosan újra- és újraalkotják őket. Különböző identitásokat hordozó töltésükkel – mint ahogy idézett példánk bizonyítja – alkalmasak mind az egyéni, mind a közösségi kötődések kifejezésére. E tulajdonságuk miatt rendelkeznek időn és egymástól különböző társadalmi csoportokon átívelő képességgel.

A népviseletes babák valójában olyan jelképes értékű tárgyak, amelyek a közösségi múlttal s ezzel együtt valamilyen identitásra utalnak, s mint ilyenek a kultúra folytonosságának fenntartását szolgálják. A bennük rejlő közös tudásra és önelképzelésre vonatkozó utalás abban is segít, hogy az egyes individuumokat „mi”-vé egyesítse, s ezáltal válhat kulturális értelemben a társadalmat összekovácsoló erőik egyik tényezőjévé (ASSMANN 1999: 16).

A falusiak kortárs készítésű népviseletes babái a végérvényesen kivesző paraszti életmódnak emléket állító közösségek helyi öntudatot fejlesztő törekvéseinek reprezentánsai. Az egyes falvak népviseletük rögzítésével próbálják sajátos arculatukat megőrizni, fenntartani, tovább örökíteni, s ehhez praktikus médium a baba.

Ebben az összefüggésben a szuvenír figurák is az önazonosság tárgyaiként nyernek értelmet, ám bennük egyidejűleg kétféle kötődésből származó reprezentáció érvényesül. Egyrészt, alapjelentésükben – a készítés oldaláról tekintve – valamilyen lokális/kulturális közösséget képviselnek, másfelől, a felhasználás tekintetében azonban az egyéni, a személyes emlékezés letéteményesei is.

A falun készült népviseletes babákat és a szuvenír figurákat egymással párhuzamba állítva egy további lényeges különbség fedezhető fel közöttük.

Míg az előbbieket a népviselet minél tökéletesebb megformálása jellemzi, s ebben egyfajta autentikusságot élveznek a szuvenírekkel szemben, hiszen helyben készülnek, helyi emlékezetforrás alapján. A viseletek realitásra, részletgazdagságra törekvő ábrázolása az önreprezentáció egy, a saját közösség számára újonnan felfedezett kifejezési módjából nyeri erejét.

A szuvenír babák ugyanakkor már legtöbbször rögzült előképek alapján nyernek ismételt megfogalmazást, s úgy tűnik, hogy a műfaj hajlamos túllépni előzményei korlátain, s haladásának iránya a stilizálás, mint ahogy ezt a mágnesbabák példája bizonyítja.

Irodalom

- ANTAL Árpád
1971 Kriza János költészete. In ANTAL Árpád – FARAGÓ József – SZABÓ T. Attila (összeáll.): *Kriza János*. Kolozsvár, Dacia, 5–55.
- ARIÉS, Philippe
1987 *Gyermek, család, halál*. Budapest, Gondolat.
- ASSMANN, Jan
1999 *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz.
- ASZÓDI Csaba András
é. n. *Ecseri Lakodalmas*. Internetcím: <http://www.vofelycentrum.hu/ecser.html> (2008. december)
- BALÁZS Gusztáv
2004 Tizenöt éves a turai Falu-múzeum. *Turai Hírlap*, 11. sz. 10–11.
- BASICS Beatrix
2006 A viseletsorozatok hagyománya a 19. században és a századfordulón. In ÖRINÉ NAGY Cecília (szerk.): *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen*. Gödöllő, Városi Múzeum, 49–56. /Gödöllői múzeumi füzetek, 8./
- T. BERECZKI Ibolya
2003 *Gyermekvilág Magyarországon*. Szentendre, Szabadtéri Néprajzi Múzeum. /A Szabadtéri Néprajzi Múzeum tárgykatalógusai, 1./
- BOROSS Marietta
1964 *Női népviseletek Rákospalotán*. A Rákospalotai Múzeum Évkönyve, 1. köt. 77–106.
- CSETE Balázs
1993 *A jászkeséri gyermek élete a születéstől a házasságig*. Szolnok, Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Múzeumok Igazgatósága.
- DEÁKY Zita – KRÁSZ Lilla
2005 *Minden dolgok kezdete. A születés kultúrtörténete Magyarországon. (XVI–XX. század)*. Budapest, Századvég.
- EMBER Mária
1986 *Egy boldog nő*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó
- FARAGÓ Tamás
2000 Nemek, nemzedékek, rokonság, család. In PALÁDI-KOVÁCS Attila (főszerk.): *Magyar néprajz. VIII. Társadalom*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 393–483.
- FEJŐS Zoltán
2007 Felhalmozás, újrashasznosítás. In FEJŐS Zoltán – FRAZON Zsófia (szerk.): *Műanyag*. Kiállítási katalógus. Budapest, Néprajzi Múzeum, 258–265.
- FÉL Edit
1937 A turai viselet. *Néprajzi Értesítő*, XXIX. évf. 84–105.
- FÜGEDI Márta
–1988 *A gyermek a matyó családban*. Miskolc, Herman Ottó Múzeum. /Borsodi kismonográfiák, 29./
–2005 A gyermek a matyó társadalomban. In T. BERECZKI Ibolya (szerk.): *Gyermekvilág a régi magyar falun*. Az 1993. október 15–16-án Jászberényben és Szolnokon rendezett konferencia előadásai. II. Szolnok, Damjanich János Múzeum. 529–534. /A Jász-Nagykun-Szolnok megyei múzeumok közleményei, 50./
- ILLÉS Péter – LEHNER, Andreas – TÓTH Kálmán
2007 *Gyermekvilágok – Kinderwelten*. Kiállítási katalógus/Ausstellungskatalog. Szombathely, Savaria Múzeum.
- KALMÁR Ágnes
1995 Magyarországi babák. *Magyar Iparművészet*, 5–6. sz. 51–52.
- KAPITÁNY Ágnes – KAPITÁNY Gábor
2000 *Látható és láthatatlan világok az ezredfordulón*. Budapest, Új Mandátum.
- KISS Lajos
1981 *A szegény emberek élete II. Budapest, Gondolat*.
- KOVÁCS János
2003 Játékok és mulatozások. In KRISTON VÍZI József (vál.): *Közös nyelven Ungon, Berken. Néprajzi tanulmányok a múlt század elejéről*. Budapest, Pont, 83–121.
- KOVÁCS Jánosné CSUHRÁN Mária
2000 *Marika babaháza. Az első magyar babamúzeum története*. Szentendre, Kovács Jánosné Csuhán Mária.
- KŐFALVI Tamás – MÉSZÁROS Márta – ÓNODI Márta
2007 *Közgyűjteményi ismeretek*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- KRISTON VÍZI József (vál.)
2000 *Közös nyelven Ungon, Berken. Néprajzi tanulmányok a múlt század elejéről*. Budapest, Pont.
- KRESZ Mária
–1942 *Gyermekélet és játék Sárpilisén*. In MÁDY Zoltán (összeáll.): *Tanulmányok egy sárközi falu társadalmáról*. Budapest, Államtudományi Intézet, 45–62. /A Magyar táj- és népismeret könyvtára, 5./
–1949 A hagyományokba való belenevelődés egy parasztfaluban. In BÁRCZI Géza – DÉGH Linda et al.: *Néprajzi tanulmányok I.* Budapest, Egyetemi Nyomda, 53–93.
- MALONYAY Dezső
1909 *A magyar nép művészete II. A székelyföldi, a csángó és a torockói magyar nép művészete*. Budapest, Franklin Társulat.
- MÁRAI Sándor
2004 *Egy polgár vallomása*. Budapest, Európa.
- MATEZ, Philippe – FROIDEVAUX, Sylvain / FÖLDESSY Edina – SZÁNTÓ Diana. (szerk.)
2008 *A Másik. Évezredes hiedelmek. Végzetes téveszmék. Kulturális sokszínűség*. Kiállítási útmutató. Néprajzi Múzeum 2008. szeptember 26.–2009. április 6. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- NAGY Dezső
é. n. Előszó. In KOLUMBÁN

- Zsuzsa: *Magyarországi babák*. Budapest, Kolombán Zsuzsa, 2–5.
- NÓGRÁD-HEVESI SZLOVÁKOK
é. n. *Nógrád-Hevesi Szlovákok Egyesülete és Regionális Kulturális Központja*. Internetcím: <http://www.totatyafiak.hu/gyujtemeny.htm> (2008. november)
- ŐRINÉ NAGY Cecília (szerk.)
2006 *A népművészet a 19–20. század fordulójának művészetében és a gödöllői művésztelepen. Tudományos konferencia a Gödöllői Városi Múzeumban 2004. június 10–11.* Gödöllő, Gödöllői Városi Múzeum. /Gödöllői múzeumi füzetek, 8./
- PETERDI Vera
2002 Egy polgárcsalád élete és otthona a Belvárosban és az arisztokrata negyedben a két háború között. *Folia Historica*, XXIII–II. évf. 117–178.
- REMSEY Ágnes
2007 *Nem tárgy, nem élőlény. A XX. század krónikája három nyelven: babául, gyermekül és emberül.* Szentendre, Cephalion.
- RIDOVICS Anna
2004 Játsszni jó! Történelmi barangolás a játékok birodalában. Beszámoló a budapesti és szegedi játékkiállításról. *Történelmi Muzéológiai Szemle*, 4. sz. 245–251.
- SALAMON Eszter
2007 *A játék- és díszbabák története, készítése Magyarországon.* Szakdolgozat. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék.
- SEBESTYÉN Kálmán
1998 Gyarmathy Zsigmond és a kalotaszegi fafaragó háziipar. *Néprajzi Értesítő*, LXXX. évf. 97–115.
- SELMECZI KOVÁCS Attila – SZACSVAY Éva
1997 *A magyar nép hagyományos kultúrája.* Kiállítási vezető. Budapest, Néprajzi Múzeum.
- SZABÓ Endre
é. n. Ipar és kereskedelem. In SZIKLAY János – BOROVSZKY Samu (szerk.): *Magyarország városai és vármegyéi. Nyittravármegye.* Budapest, Légrády testvérek, 388–400.
- SZACSVAY Éva – CSENKEY Éva
2001 Ezredvég, világvége, századforduló. In FEJŐS Zoltán – LACKNER Mónika – WILHELM Gábor (szerk.): *Időképek / Images of Time.* Katalógus. Millenniumi kiállítás a Néprajzi Múzeumban, 2000. december 31.–2001. december 31. Budapest, Néprajzi Múzeum, 138–157.
- SZOJKA Emese
–2003 Tárgygyűttesek lakásokban és azokon kívül. Múzeumi gyűjteménygyarapítás 2002. In FEJŐS Zoltán (szerk.): *Néprajzi jelenkutatás és a múzeumi gyűjtemények változása.* Budapest, Néprajzi Múzeum, 89–92. /MaDok-füzetek, 1./
- 2006a A Szokás- és Játékgyűjtemény gyarapodása 2000–2005 között. *Néprajzi Értesítő*, 88. évf. 203–220.
- 2006b Népviseletes babagyűjtemény Ócsáról. *Forgó. A Kiss Áron Magyar Játéktársaság Lapja*, VI. évf. 2. sz. 6–7.
- TÉSZABÓ Júlia
–1999 Zadubánszky Irén művészbabái. *Magyar Iparművészet*, 1. sz. 42–50.
- 2003 *A gyermekjáték a 19–20. század fordulóján.* Budapest, Pont.
- ZENTAI Tünde
2002 *Az ágy és az alvás története.* Budapest, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány

Szubjektív baba-család történet

Családunkban az egyik ágon négy generáción keresztül csak lányok születtek. Ezt a lánycsaládot és babáik családját mutatom be írásomban.¹ Persze nem lehetek objektív, hisz már a babák természetéből adódik a hozzájuk való szubjektív viszonyulás. A babáknak kétféle értéket tulajdonítok: az objektív meg a szubjektív értéket. Objektív értéknek az anyagi értékét tekintem. Lehet egy baba értékes attól, hogy neves a készítője vagy a használója, de lehet attól is, hogy nagyon régi. Szubjektív értékét pedig csak a használója meg annak hozzátartozói érzik. Ez annál nagyobb, minél nagyobb az érzelmi kötődés, s életünk végéig kísér. Szubjektív értékét leginkább történetekkel lehet kifejezni.

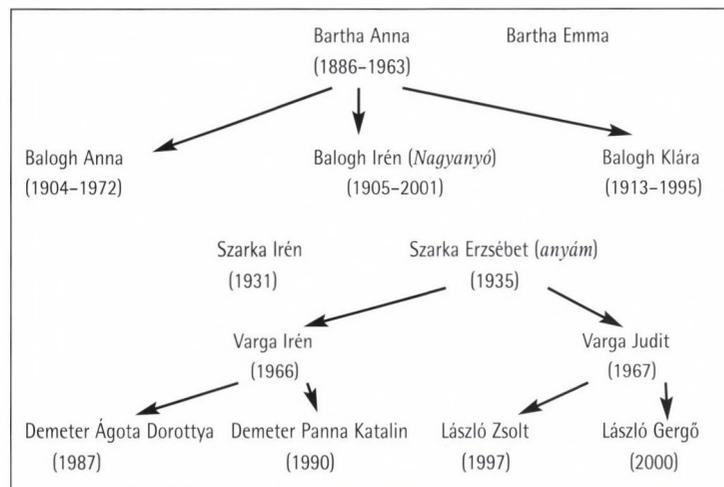
Még erősebb ez a szubjektivitás akkor, amikor a nagymamám, anyám, nagynéném, húgom, lányaim és saját magam babáira figyelek, hisz rajtuk keresztül megelevenednek a távoli múlt meséi, gyermekkorom emlékei, lányaim kiskorának élményei. Ezekről a történetektől nyernek életet most is a babák. S így azok a tárgyak, melyek csak a használóik számára értékesek, lélekkel telhetnek meg, élő, eleven, reális lényekké válhatnak. Ettől varázslatos ez az egész!

Számomra babák mindazok a tárgyak – lehetnek ezek plüssállatkák, bolti vagy kézzel készített játékszerek, párnák –, melyek egy ember számára érzelmi többletet jelentenek, és fontos szerepet töltenek be gyermekkorában.

Az első lánygeneráció

Anyám anyja, Balogh Irén – Nagyanyó – 1905-ben született Nagydevecseren. Második lány volt a családban, nővére Anna, húga Klára.

Mindkét ág földbirtokos-kisnemesi család volt, a devecesteri birtok sem volt nagy, de azt még lehetővé tette, hogy ősszel vadászatokat rendezzenek a barátokkal és az ismerősökkel. Nagyanyó nyolcéves volt, amikor egy őszi vadászaton édesapját a legjobb barátja véletlenül lelőtte. Így maradt árván a három lány, s kezdődött a család életében a tragédiák sorozata.



I. ABRA. Családfa – a család négy lánygenerációja

¹ Eredetileg a Néprajzi Múzeum által meghirdetett 48. országos néprajzi gyűjtőpályázatra írt pályamunka. A szerző pedagógus, református vallásánár. A jelen kiegészített és átdolgozott változat a kötet szerkesztőinek szempontjai alapján készült. A fényképek a szerző felvételei. (A szerk.)



1. KÉP. Madárka
Demeter Ágota Dorottya felvétele,
2009



2. KÉP. Fekete kutya
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



3. KÉP. Porcelánfejű baba
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



4. KÉP. Két kis porcelánbaba
Demeter Ágota Dorottya felvétele,
2009

Nagyanyó játéka, babái közül megmaradt a *madárka* (1. kép). Még édesapja faragta és festette. Szeme is volt, olyan mintha igazi madár lenne, amely leszállt egy faágra. A madárka a kissekreny bal felső részében lakott, amikor betegek voltunk, akkor került elő, és megszépítette az ágyban töltött keserű napokat. A madárkának hosszú pályája volt, amíg a szekrénybe jutott.

1948 februárjában, húshagyókedd éjszakáján a román állambiztonsági szolgálat, a Securitate emberei dörömböltek a magányos ház ajtaján, s elvitték a házban lévő dédnagymamám a legnagyobbik lányával. A csomagot is ők állították össze, mindenféle használhatatlan tárgyat összedobtak, így csúfolódtak velük. Ez volt a kiemelések rémséges időszaka. Így kerültek Udvarhelyre a rokonokhoz, s maradt a ház a falu prédájára. Szét is hordtak mindent. A madárkát is elvitték. Dédnagyanyámék tizenegy év múlva kerülhettek vissza a faluba. Ekkor a falubeliek a dolgok egy részét visszavitték, így került vissza a madárka is. Volt viszont egy csomó tárgy, amely elveszett.

A kissekreny felső rekeszében lakott a *fekete kutya* (2. kép). Tőle mindig félttem, mert egyszer hallottam, ahogy morgott. A kutya, mely tulajdonképpen egy tölténytartó, a dédnagyapámé volt, az íróasztalán tartotta. Nagyanyó, de még anyámék is sokat játszottak vele. Ez is elkalódott a kiemeléskor, a felső része aztán hazatalált.

A *porcelánfejű baba* Nagyanyóé volt. Tragikus állapotban kapta vissza a kiemelés után. Kolozsváron, a „babakórházban” restaurálták, és építették bele Nagyanyó haját. Utána már anyám játszott vele. Egyik karácsonyra ajándékképpen én kaptam meg. Nagynéném széki népi viseletet készített számára (3. kép). Ez a baba eredete szerint szamosújvári vagy devecseri volt, de abban a városban vagy faluban nem volt határozott viselet, vagy már nem hordták, teljesen természetes volt, hogy a környéken hordott, amúgy Erdélyben az egyik legszebb, legjellegzetesebb viseletet, a székit kapta. Ez jelezte identitását, s a vidékhez, a környékhez tartozását. Nem öltöztethették székel, sem kalotaszegi viseletbe. De ha Kalotaszegen laktak volna anyámék, biztosan kalotaszegi viseletbe öltöztették volna.

A dédnagymama testvéréé, Bartha Emmáé volt a *két kis porcelánbaba*. Kis fonott fémkosárkában vannak, nyolccentisek (4. kép). Fejük mozog, egy gumival erősítették felülről a törzsükhöz. Német viseletben vannak, szelíden, incselkedve néznek egymásra. Nekünk mindig csak egy kicsit volt szabad velük játszani, s azt is elég ritkán. Ilyen nagy lehetőség volt számunkra, mikor betegek voltunk, vagy nagyon unalmas, esős délutánokat lehetett kitölteni a velük való foglalkozással. Anyám most a két fiúunokája szeretetétől óvja őket, akik nagyon szeretnék szétszedni őket, megnézni, hogy mi is tartja a kis fejüket. Persze a kis-



5. KÉP. Szarka Erzsébet vásárolt babája
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



6. KÉP. Kismackó
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



7. KÉP. Pepüke
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009

gyermeknek nehéz még elmagyarázni, hogy miért őrzi őket olyan félve: ezek a kis figurák hordozzák most is ezt a rejtélyes, kicsit félelmetes és szomorkás múltat családjukban.

A második lánygeneráció

Nagynő két lányának, nagynénémnek, Szarka Irénnek (1931) és édesanyámnak, Erzsébetnek (1935) a babái következnek. Nagynéném tizenkettő, édesanyám kilencéves volt, amikor a második világháború szörnyűségei utolérték őket. Kolozsvár bombázásakor telitalálat érte azt a házat, amelynek pincéjében meghúzódott apjuk, testét darabokra szaggatta a robbanás. Így maradt árván a második lánygeneráció is.

Anyám apja is ügyes kezű ember volt. Ő sok játékot készített lányainak. Még én is emlékszem a kis babakocsira, de gyönyörű munka volt a kicsinyített babaszoba is, a kis bútorokkal és az igazi kályhával. Az utolsó előtti költözésünk forgatagában sajnos eltűntek.

Apai nagyapámtól az utolsó ajándék a lányai számára *egy-egy baba* volt, világoszöld és rózsaszín volt a ruhájuk, Kolozsváron vette őket. Anyám mesélte, hogy már a második nap szétszedte a szép zöld ruhás babájának a hasát. Meg kellett néznie, hogy mi van benne.

A *nagy mackó* már használtan került anyámékhöz. Ő nagyméretű baba volt, megkopott bundájának nagy része elhullott már, mire én

megismertem. Elég félelmetes volt. Anyámék sokat hurcolták, játszottak vele. Nálunk már a nagy ágy aljában lakott. Nagyon ritkán került elő, inkább csak takarításkor. Az utolsó költözésig bírta ki velünk, azután teljesen széthullott.

Dédnagymama visszakerülése után a devecseri visszakapott ház és kert volt a vakációk, hétvégék nagy játszóhelye, később pedig a kézimunkázások színtere. A családban nagyon nagy hagyománya van a kézimunkázásnak. Az anyagi gondok miatt mindent kézzel készítettek: ruhákat varrtak, terítőket, falvédőket hímeztek, törülközőket szőttek, blúzokat horgoltak, kötöttek, és babákat készítettek. A babakötésnek, -horgolásnak, -öltöztetésnek Nagynő volt a nagy mestere.

Az egyik karácsonyra az ötvenes évek derekán vásárolt babát kapott anyám, amely le tudta csukni a szemét. A nagynéném ajándéka az volt, hogy kivitte Székre, ahol gyönyörűen felöltöztették széki viseletbe (5. kép). Szamosújvártól tíz kilométerre van Szék, ezért természetes volt, hogy ebbe a viseletbe öltöztették. A székieknek csodálatos, jellegzetes népviselete van, melyben napjainkban is járnak még. A nők deréki erő fehér inget és piros virágokkal, apró zöld levélkével díszített fekete vagy piros ráncolt kartonszoknyát hordanak. Az ing fölé kivágott, „füllentyűs lájbit” vesznek, melynek a vállán színes csokor van. Lábukon fekete és piros szárú, tulipános sarkú csizmát viselnek. A szoknya alá két-

három vagy négy pendelyt (alsószoknyát) vesznek, fejükre piros virágos fekete kendőt kötnek. A lányok befont hajukat hosszú piros szalaggal díszítik, az asszonyok kontyot viselnek a kendő alatt. A „széki baba” mindig az ebédelőben volt, mi is nagyon szerettük, kíméltük. Nagy ritkaság és megtiszteltetés volt vele néha játszani, kicsit kézbe venni. Ez is inkább csodált baba volt. A húgom kislánya kaparintotta egyszer kézbe, és nyomta be az egyik szemét. Azt hiszem, hogy az még anyámnak is fájt.

Anyám és nagynéném a népi értékek tudatos gyűjtői, készítői. A családban mindig érték volt a népi hagyomány. A nők mind kézimunkázatok, megbecsülték és továbbadták a régi tárgyakat, valamint ezek szeretetét. Az örökség megőrzése mellett anyámék voltak azok, akik még az ötvenes években elkezdtek gyűjteni a népi kézimunkákat, cseréptányérokat és -kancsókat, porcelántányérokat, régi bútorokat.

A *kismackót*, a kis barna mackót anyám egyik ismerősétől kapta, már lány korában (6. kép). Annyira aranyos volt, hogy mindenki nagyon szerette. A kisszebrény középső kulcsára akasztva éldegélt. Anyám számára a csodálatos fiatalságát idézte fel mindig. Aztán egyszer új helyet és szerepet kapott: apám hatvannyolc éves korában letette a gépkocsivezetői vizsgát, aztán pedig megvette a Trabantot. Kismackót a Trabant tükrére akasztották, így figyelemmel kísérhette kalandos utazásaikat.

Nagyanó az 1960-as években találta ki a *pepükéket* (7. kép). Színes himzőfonálból horgolta őket, csipkehorgoló tűvel. Akkorák voltak, hogy a tenyérben elfértek. Kis kalapkájuk volt, fejükön a szemet, az orrot és a száját hímezte. Egyesek teste cénarajtból készült, másokét pedig horgolta. Kis, vékonyka karjuk volt, lábuk, cipőjük, testüket vattával jó keményre tömte ki. Ruhácskájuk ezután külön készült. Voltak közöttük lányok és fiúk. A családban minden gyermek kapott egyet-egyet. Anyám is és nagynéném is mindig magánál hordta őket táskájában. Velük mentek külföldre kirándulni, hegyet mászni. Társak voltak, kabalák, tenyérbe szorítható, biztonságot sugárzó, a Nagyanó jelenlétét biztosító csodalények.

A harmadik generáció:

Varga Irén – ez én vagyok – meg a húgom, Judit Anyám református lelkipásztorhoz ment férjhez. Közös életüket a mezőségi Süllyében kezdték, onnan kerültek Palatkára, aztán Somkerékre, majd Marosfelfaluba, végül pedig Marosvásárhelyre. Életünket meghatározta az állandó költözködés, új környezet, új emberek, új barátok. Ebben a változó külső környezetben a viszonylagos állandóságot a ház tárgyai jelentették. Volt is belőlük rengeteg. Anyám a kancsóit, hollóházi meg cseréptányérjait, kézimunkáit hurcolta magával, apám a ren-

geteg könyvét, mi pedig a játékainkat. Az egész család számára fontosak voltak a tárgyak.

Jutkával teljesen különböző volt a babákhoz való viszonyunk. A húgom nagyon sokat játszott velük: fésülte őket, öltöztette, színházat játszott velük, mindenképpen használta őket. Én nem sokat játszottam babákkal. Nekem elég volt a tudat, hogy vannak. Inkább építőjátékokkal játszottam, rajzoltam. Mindig egyforma babákat kaptunk, de néhány hónap múlva már mindenki megmondta, hogy melyik az én babám, melyik a húgomé. Babáinkat ezért két kategóriába sorolom: *használt* babák, *nézett-imádott* babák.

Üzleti, gyártott babákat idegenektől kaptunk, nagyon sok babát pedig Nagyanó készített nekünk. Az én kedvenceim a mackók voltak. Ennek aztán nagy hagyománya lett az én családban is. Fontos volt az is, hogy a babák kettő kivételével kisméretűek voltak. Azokat szerettük, melyek könnyen elfértek a kezünkben.

Egyikünknek sem volt olyan babája, amely nélkül ne tudott volna elaludni. Érdekes volt számomra, hogy míg az én lányaimnak sem volt ilyen tárgya, addig a húgom mindkét kislánya annyira ragaszkodik egy-egy plüssállatkához, hogy a nélkül nem feketnek le. E játékokat mindig hurcolni kell mindenhol, és többször okozott már komoly gondokat, ha véletlenül egy-egy éjszaka nélkülük kellett elaludni. A húgomnak már többször is ki kellett mosnia őket, most már teljesen szétrongyolódtak, de még mindig ragaszkodásuk pótolhatatlan tárgyai.

A húgom fontosabb babái: *Rozus*, *Mackó*, *Dagi mackó* – őket az agyonhasznált babák kategóriájába sorolom.

Rozusék anyámék magyarországi barátaitól érkeztek, a húgom öt éves volt ekkor. Azért hívták Rozusnak őket, mert az ismerősök Rozusnak nevezték a húgomat. Húgom Rozusának orra, füle nemsokára megsérült, mert nagy előszeretettel rácsálta babáinak ezen testrészeit. Rozus óvodás lett akkor, amikor a húgom óvodába járt, aztán nagy volt a gond, amikor iskolába került, mert nem akart Rozus nélkül menni oda sem. Ezért anyám Rozusnak iskolás-egyenruhát varrt. Az akkor kék-fehér kockás, fehér galléros, fehér kötélyes ruhácskából állt. Így jártak együtt iskolába jó darabig, míg a húgom megszokta az iskolát, és már biztonságban érezte magát a babája nélkül is, de ez már harmadik osztályban volt.

Mackó szivacsból volt, bordó plüss volt kívülről. Olyan jó volt fogdosni, gyömöszkölni, hogy mai napig is benne van ujjaimban az érzés. Rózsaszín masni volt a nyakában – egy darabig. Aztán az ő orra-füle is megsérült, de még a nyaka is megszakadt. Jó játszótárs volt. Az én Rozusomnak ma is megvan az eredeti ruhája, Mackómnak pedig érintetlen a rózsaszínű masni a nyakában.

Dagi mackója csak Jutkának volt, az enyém sokkal csinosabb volt. Ezek a mackók teljesen gumiból voltak. Az én mackómnak kiserelhető volt a karja, lába, leszerelhető a feje. Állandóan szedegettem ki-be őket. Dagi mackó viszont szeretetre és védelemre szorult, hisz mindenki csúfolódott vele nagy pocakja miatt. Valószínű, hogy a húgom ezért is ragaszkodott hozzá annyira. A csúfolódásra annyira érzékeny volt, hogy mindig felbőszítette, de akkor olyan aranyos volt – ilyen a kisebbik fia is –, hogy minden hozzánk kerülő felnőtt csúfolódni kezdett Dagival, azért hogy a húgom dühöngését élvezhesse. Kegyetlen dolog volt. A legemlékezetesebb esemény az unokanagynénivel történt meg. Egy csendes vasárnap délután a somkerei papi lak teraszán sziesztázott a társaság, amikor a nagynéni elkezdett a húgommal szórakozni. A húgom annyira feldühödött, hogy kis tenyerével egy jókora pofont kent le a nagynéninek, aki ezért persze nagyon megharagudott. Megígérte, hogy a húgom esküvőjén vissza fogja adni. Az esemény huszonkét év múlva következett be a család nagy szórakozására.

Hajni baba imádott baba volt. Szép világoskék ruhája, hosszú szőke hajfonata volt. Ő közös baba volt, de kisajátítottam, mert nagyon tetszett nekem. Ő volt az egyetlen nagy baba, igazi hajas baba. Pislogni is tudott szép kék szemével. Nagyon óvatosan játszottam vele nagy ritkán. Hajni is a szekrényben lakott, hozzá különös érzéseim fűződnek. Gyermekkoromban a családi mesék hatására sokszor elalvás előtt megjelent a menekülés, kitelepítés réme. Ilyenkor gondolatban sorra vettem a tárgyakat, amelyeket magammal vinnék. Ezek között mindig első helyen volt Hajni baba. 1975-ben költöztünk Marosfelfaluba. A falunak nem volt hagyományos népviselete, mivel már székely vidéknek számított, hát a konfirmálásomra székely ruhát kaptam ajándékba szüleimtől. A Nagyanő ajándéka volt, hogy Hajni babának is horgolt egy ugyanolyan székely ruhát. Mai napig is ezt hordja. Nem emlékszem már arra, hogy mikor vesztette el jelentőségét számomra. Ő most a padlás-on van egy szatyorban.

A *pólyás babák* Nagyanő ajándékai voltak 1973-ban vagy 1974-ben. Nagyanő vásárolta őket, kézzel készített nekik kis ingecskét és gyönyörű csipkés pólyát. Az enyémet Zsuzsinak hívták. Azzal én játszottam sokkal többet. Öltöztettem, fűrésztöttem, gondoztam, kimos-tam a pólyáját is. Valószínű, hogy azért szerettem, mert annak idején én is pólyában voltam, ez a pólya a mai napig megvan. Amikor a nagyobbik lányomat hazahoztuk a kórházból, ebbe a gyönyörű pólyába tettük. Első éjszaka, mikor szoptatni kellett, én felvettem a lányomat, de olyan ügyetlen voltam még, hogy a „baba” belecsusszant a pólya aljába. Rémműlten ráncigáltuk a sok masniját, míg ki tudtuk halászni a férjem-

mel, s megfogadtuk, hogy többet nem tesszük a pólyába. Azóta a pólyás baba is meg a pólyám is használatlanul áll – csak a lányom nőtt fel közben.

A *Böbe babák* nagyon kicsi babák voltak. Ilyeneket anyám szokott vásárolni nekünk. Műanyagból voltak, belefértek a tenyerünkbe, nagy fejük, nagy szemük volt. Mindig megörültünk nekik.

Anyai nagynénemtől egy *picibaba-sorozat*ot kaptunk (8–10. kép). Nagynéném nem ment férjhez, így mi nagyon közel álltunk hozzá, sok babát hozott, készített nekünk. Nagy szó volt az, hogy annak idején külföldre utazhatott. A múlt rendszerben bennünket csak minden második évben engedtek külföldre – már ha engedtek. Ő könnyebben jutott el Lengyelországba, az NDK-ba, onnan hozott nekünk mindig egy-egy pici babát. Volt, amelyik kulcstartó volt, pici kis hajas babák is voltak közöttük, sorozatot állítottunk össze belőlük, nagyon szerettük őket. Mi „államérték” voltunk. Sokadszori próbálkozás után anyámmal hármunkat kiengedtek, aztán néha ellenritmusban apámat külön. Tizenkét éves voltam, amikor először Magyarországon jártam, és nagyon boldog, amikor már én választhattam ki a picike babát magamnak.

Mütyike az apám első házasságából való fiának, Istvánnak ajándéka volt egyik karácsonyra. Istvánt igazi testvérként szerettük, mindig velünk töltötte a karácsonyokat. Egyik alkalommal Budapestről érkezett haza, végigcipelte a nagy mackót. Attól volt különleges, hogy ha megbillentettük, akkor elmorrogta magát. Ő volt a második nagy baba Hajni után. Míg Felfaluban laktunk, a szobánkban élt. A kályha körül jó kis kuckót rendeztünk be magunknak, a húgommal oda húzódtunk be olvasni, tanulni, még érettségiző koromban is. Ott lakott Mütyike is. Aztán egyszer nagy galiba lett, mert Mütyike éjszaka elbillent, ráborult a – szerencsére már kihűlőfélben lévő – kályhára, lehet, hogy fázott egy kicsit, a bundája megperzselődött, s már a gyomrát kitöltő műhó is olvadozni kezdett. Szerencsére a szaga felélesztette szüleimet, mielőtt meggyulladt volna. Nagy gonddal mütöttük meg, szalmával töltöttük ki a kiolvadt oldalát, kávéval festettük meg egy darab műszőrmét, és azt varrtuk a bundája többi részéhez. Sajnos azonban ki kellett költöznie kuckójából.

Külön megbecsülés övezi *Sátorbabát*. Sátorbaba használt kabalababa. Nem írom, hogy volt, mert ő most is szolgálatban van. Nagynéném készítette nekünk, tulajdonképpen a *pepükék* kategóriájába sorolható, de mégsem az. Ő teljesen másképp néz ki. Lapos, és elég puhára van kitömve. Feje kerek, fehér anyagból van, arca festett. Haja rojt, teste zöld bútoranyag, és teljesen szögletes. Keze, lába arányos, fehér anyagból van. Életünk nagy eseménye volt, amikor 1977-ben anyám kis spó-



8. KÉP. Picibabák
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



9. KÉP. Picibabák
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



10. KÉP. Picibabák
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



11. KÉP. Lulu
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



12. KÉP. Lulu
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009

rolt pénzén a faluba kerülő lengyel csencselőktől megvette a sátrat. Az autó porába írva alkudoztak, segített neki ebben a falu öreg cigánya, Lekó, aki orosz fogságban volt, így egy kicsit tudott oroszul (különben nagyon szépen tudott hegedülni is). A sátor megváltoztatta a kirándulások természetét. Addig is nagyon sok hegyet megmáztak szüleim külön-külön, meg aztán velünk együtt is, de már nem voltak kiszolgáltatva a menedékházak fanyar illatú, zsúfolt szobáinak, hanem szabadon járhattak-kelhetek a nagy hegyek gerincén. Ezeken a túrákon mindig jelen volt Sátorbaba is, meghúzódva az egyik zsebben. Néha neki is megmutattuk a csodálatos kilátást, egyszer pedig benn felejtettük az átvizesedett sátorban, s egy kicsit megpenészedett. Aztán velünk járt a Fekete-tengerre, látta a lányainkat felnőni. Tavalyelőtt nyáron Válaszúton tanult a lányaimmal együtt néptáncot, tavaly nyáron pedig a Páring-hegységben volt a nagyobbik lányunkkal.

A Nagyanyó készítette babák külön csoportot alkotnak, ők a *Luluk*. A Luluknak nagy családja él családjukban (11. kép). Mindenkinek megvan a saját Luluja. Őket Nagyanyó találta ki, vagy tanulta valakitől, de ez nem is fontos, annyira az ő személyéhez kötődnek. Nagyanyó állandóan kézimunkázott, horgolni szeretett legjobban. Öregségére egyre jobban sántított, aztán ágyba kényszerült, és míg látott, addig mindig dolgozott a keze. Egy időben blúzokat kötött, mindenkit többel is meg-

ajándékozott, mindenféle mintát és formát kitalált, hogy ne legyen unalmas. Később csipkéket horgolt, ezekből is még mindig sok méter van a húgomnak is meg nekem is. Az ezek közötti változatosságot jelentették számára a Luluk. Ezek kötött babák, és nagyméretűek – általában félméteresek; kalapos babák, fejük horgolt, mindig be kellett szerezni az arcuknak legmegfelelőbb drapp, rózsaszín anyagot, kis orruk piros és horgolt, jól lehetett fogdosni, huzigálni, szemük kerek, mindig egyik barna, testük, kezük, lábuk csíkos (12–15. kép). Általában piroszöld, és mindegyiknek rojtos horgolt sál van a nyakában. A húgomé volt a legkedvencebb Lulu, ő még most is a házában van, de velem is ott volt Kolozsváron az egyetemem Lulu, a Nagyanyó képviselőjében. Ezenkívül megvolt a nagynéném és anyám személyes Luluja is, aztán meg a lányaimé is külön-külön. Nagy öröm volt Nagyanyó számára, hogy még volt ereje két kisleány dédunokájának (a húgom kisfiainak) is meghorgolni a Lulukat 1998-ban. Persze még néhányat ajándékba is készített közben.

A nagy Lulukat a kisebb kötött, horgolt babák is követték, sok babát pedig horgolt ruhával öltöztetett fel.

A férjem babája volt a *nagy majom*, *Totó*. Ő egy rettenetesen csúnya, széles, piros szájú, nagyon nagy fekete baba volt, jól fel tudott ülni a hasamra. A nagynéném szeretett volna segíteni rajta, mivel esztétikai érzékét nagyon sértette. Ezért egy piros nadrágocskát horgolt neki.



13. KÉP. Lulu
Demeter Ágota Dorottya felvétele,
2009



14. KÉP. Lulu
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



15. KÉP. Lulu
Demeter Ágota Dorottya felvétele,
2009



16. KÉP. Porcelánfej
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009

Ő Kolozsváron volt velünk egyetemi éveink alatt. Lányaim nem szereték, nagyon félték tőle, ezért mostoha sorsra jutott.

Anyám legkedvencebb gyerekkori játéka a *kis gumimackó* volt, azzal nem is nagyon játszhattunk. A szekrényben, a régi táskájában éldegélte rejtett életét. Nagy öröm volt számomra, amikor újra megjelentek az üzletben, több évtized után az ilyen darabok. Rögtön vettem is egyet magamnak. Már egyetemista voltam. Ő lett a kedvenc kabalamackóm, magammal hordoztam mindenhol, teljes mértékben *Pepüke*-szerepe volt. Eléggé meg is kopott már addigra, mikor utoljára volt szolgálatban: a szülészetre mentem, világra hozni az első lányomat. Ott szorongattam nagy magamra hagyatottságomban, nehéz pillanataim alatt. Véletlenül meglátta egy ápolónő – ritkán láttam ember arcán akkora megbotránkozást. „Ce aveți acolo, doamnă? [Mi van ott magánál, hölgyem?]” – kérdezte elámulva. Aztán nem volt rá többé szükségem, de őt nem pakoltam ki, hanem egy „emlékesfiókban” őrzöm. Ő volt az utolsó használt babám. Akkor hagytam el érzelmileg, amikor az én igazi babám megszületett.

A hálószobánkban most három baba van: a *Béka* és a *két Mackó*. A Béka egy külföldi ruhácsolagból került 1999-ben. Őt is kézzel készítette valaki, barna kordbársony háta van, színes virágos mintás a hasa, piros posztó a szeme. A belseje rizzsel van töltve, s ettől olyan jó nehéz. Őt jó érzés néha megszorogatni. A falvédőn mászik. Gondolom, ha

megpusztilnám, királyfivá változna, de mivelhogy megvan a királyfím, nem a Békát pusztogatom. A kis Mackót a lányomtól kapta születésnapra ajándékba a férjem, a hasára van írva, hogy „szeretlek”. A másik Mackó különösen kedves nekem: a tavaly végzett kedvenc osztályomtól kaptam ajándékba. Nagyon meghitt, mély beszélgetős órákat tartottunk az utolsó két évben. Egyik ilyen beszélgetés alkalmával árultam el nekik, hogy a családban mennyire fontosak a mackók. Ezért leptek meg engem a mackóval. Ez már az ő szeretetüket és ragaszkodásukat képviseli a szobámban.

A nappaliban két baba lakik: a *porcelánfejű baba* és egy *porcelánfej*. A porcelánfejet és -felsőtestet nagynénemtől kaptam (16. kép). Vette valahol, elég értékes. Kellene testet, ruhát csináltatni neki, de nem fontos. Ő ilyen. Szép hölgy test nélkül. Ezzel szemben ott a másik, amelyről írtam már az elején (3. kép). Csodálatos széki viseletben van, önmagában is nagyon értékes, de számomra a legfontosabb az, hogy hajfonata a Nagyanyó hajából készült, akkor még, mikor az szép barna volt. Befonta az egyik tincset, megkötötte alul-felül, aztán meg levágta, s a baba fejéhez illesztette. Ez már nagyon régen volt, több mint negyven éve, 1956-ban.

Különösen ennek felidézése kapcsán jutott eszembe egy fontos következtetés: a babák érzelmi és „forgalmi” értéke – ára – között az

idő függvényében fordított arány van. Ahogy telik az idő, úgy válnak egyre értékesebb tárgyakká. Egy ilyen porcelánfejű baba ma már nagy érték. A húgom egyszer nagyon megszorult anyagilag, s már azt fontolgatta, hogy eladja a babáját. Aztán mégsem tudta megtenni, mert sokkal nagyobb volt az érzelmi értéke. Ahogy telik viszont az idő, lehet, hogy a következő generációk számára lecsökken az érzelmi érték, mivel már nem ismerik azokat az embereket, akiké volt a baba, csak a forgalmi értéke marad meg. Úgy érzem, hogy az érzelmek tartják igazán életben a babákat.

Negyedik lánygeneráció: lányaim

Végül nézzük Demeter Ágota Dorottya (1987) és Panna Katalin babáit (1990)! Huszonegy éves voltam, amikor megszületett első lányunk 1987-ben. Az ő születése zárta le végképp életemben a babák korszakát, s még gondolati síkon sem jelentek meg soha később régebbi funkcióikban. Ő átvette a babák minden rendű-rangú szerepét. Reális élőlény volt, akivel meg lehetett tenni mindazt, amit a babákkal, de visszajelzett, együttműködött velem. Azt hiszem, ez az, amit a mai virtuális világ játékaik még annyira sem pótolhatnak, mint a babák. Hisz a babákkal érzelmi kapcsolatot lehet kialakítani, a fantázia pedig szabadon szárnyalva népesíti be a körülöttük lévő világot.

Lányomat várva két játékot készítettem neki. Az egyik egy sárga cérnából horgolt *ruca*, jó puhára tömtem ki, a másik pedig egy szürke gyapjúszálból horgolt *szamár* volt. Mindkettőnek foltból varrtam szemet. Jól sikerültek. Ez még 1987-ben volt. Akkor még nem lehetett az üzletekben szép játékokat kapni nálunk.

Lányaim játékaiban nagy változás következett be a mieinkhez képest: 1990 után nagyon sok külföldi segélycsomag érkezett. Igaz ugyan, hogy ezekben használt babák voltak, de annyira szépek voltak az itteniekhez képest, hogy minden helyet betöltöttek. A házat valósággal előzőnlőtték a plüssállatkák. *Plüssik*nek hívjuk őket a mai napig. Érdekes volt megfigyelni, hogy a plüssözönből melyek voltak a kiválasztottak, a kedvencek. Gondolom, a családi hagyományok miatt elsősorban a macskók voltak ezek. Az érzelmi hűség is fontos volt. A kiválasztottak a mai napig megvannak. Utánuk következett a kedvencek tágabb köre, majd azok, amelyek csak az újdonság erejével hatottak, de azután könnyen megváltak tőlük.

Legalább ilyen kedvence volt a nagylányomnak *két könyvbeli állatka*. Az egyik egy elefánt és egy egérke páros történeteiről szóló katonai könyvsorozatban szereplő kis katicabogár volt, a másik pedig a *Tesz-vesz város* sorozatban szereplő sajtukucac, amelynek nevet is adott: ő

volt *Minimani*, s minden oldalon külön meg kellett keresni. Ezeket a könyveket rengeteget lapoztuk, sokszor felolvastam neki, s legalább annyit eljátszott az állatkák keresgélésével, mint amennyit játszott a babáival. A babákkal amúgy nem sokat játszott. Elég volt a tudat, hogy jó sokan vannak, s bármikor lehetne játszani velük.

Babái között a kedvenc a 1990 februárjában kapott *kis zöld mackó* volt (17. kép). A dátumra ő emlékszik, hisz nem sokkal kishúga születése előtt, névnapjára kapta. Hároméves volt akkor. A férjem ajándéka volt, s ezen van a hangsúly. Ebben az időben férjem munkájából adódóan nagyon sokat volt tőlünk távol. A lányok ezt nagyon megszenvedték. Sokat sírtak, amikor elment, s nagyon hiányzott a hétköznapjainkból. Ez a kis mackó pótolta valamennyire a hiányt, segített megjeleníteni apát. Egyszer az óvodában felejtette, és nagyon aggódott, hogy megkerül-e, de szerencsére másnap újra boldogan szorongatta. Habár nem volt egyiküknek sem elalvóbabája, Dorka a mai napig ezzel a babával alszik. Első táborába nem vitte el, helyette fából, egy nejlonzacskóból és WC-papírból készített egy kis babát, a táborban ő volt mellette.

A kisebbik lányunknak is volt egy „apababája”, egy *kék mackó* (18. kép). Ő is nagyon szerette, de nem ragaszkodott éppen annyira hozzá, mint a nagyobbik.

Emlékeik között ott van a nagy síró mackó, *Mütyike*, a mi mackónk, amellyel sokat játszottak, kinőtt kis trikóikba öltöztették, de vele csak anyámnál játszhattak, nem volt szabad hazavinni. Ez volt a varázsa. Más babámmal soha nem játszott egyik lányom sem. Vajon miért van ez így? Én is azért őriztettem a babáimat, hogy majd a lányaim láthassák őket, és játszsanak velük. De ez csak vágy volt, mert azok a babák hozzám kötődtek, a lányaimnak nem váltak sajátjaivá. Nekik más babáik voltak. Ezt figyeltem meg másoknál is. A gyermekek saját babái, kedvencei sohasem voltak azonosak a szülők babáival.

Lányaimnak is volt egy csodált babája, a férjem nagymamájánál lakó *nagy baba*. Neki nem volt neve sem, s csak távoli, hűvös szépség volt. Kék ruhája volt, és hosszú szőke haja, azonban nem volt szabad fésülni sem. Így amikor látogatóba mentünk Dédihez, ölbe vehették, de nem kerülhettek kapcsolatba vele. Érdekes, hogy ez nagyon megmaradt mindkét lányom emlékezetében, valószínűleg beteljesületlen vágyaik miatt.

A mi generációnktól eltérő másik jelenség a *Barbie babák* megjelenése volt. Lassanként, az 1990-es évek közepén jelentek meg, érkeztek hozzánk. Előbb csak néhány barátnőnél látták őket, s a nagy vágyakozás jelent meg utánuk. Olyan erős volt a reklámok meg a környezet hatása, hogy nem nagyon lehetett ellene tenni. Nekem nagyon idege-



17. KÉP. Kis zöld mackó
Demeter Ágota Dorottya
felvétele, 2009



18. KÉP. Kék mackó
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



19. KÉP. Makramébabák
Demeter Ágota Dorottya felvétele,
2009



20. KÉP. Gyöngybaba
Demeter Ágota Dorottya
felvétele, 2009

nek voltak, de el kellett fogadnom, hogy a lányoknak más játékok tetszenek, mint nekem. A férjem nagybátyja hozta a lányoknak az első Barbie párt külföldről, Németországból 1995-ben. Szőke, kék szemű babák voltak, az egyik rózsaszínű, a másik halványkék ruhát viselt. Kis cipőjüket le lehetett venni. Ezek után Barbie-ház is érkezett, teljes felszereléssel, valamint a babák ápolására és szépítésére külön felszerelés. Később több is került hozzánk, meg babaház is. Ahogy így végig gondoltam, sohasem vettünk a lányainknak értékes babákat. Ők csak úgy kerültek hozzánk, voltak, s lehet, hogy ettől nem is volt olyan nagy értékük a családban.

A Barbie-kat különösen a kisebbik lányunk kedvelte, sokat fésülte és öltöztette őket. Aztán meg persze az is fontos volt, hogy el lehetett velük dicsekedni. Nagyon meghatározta a „gyermek társadalmi rangot”. Abban az időben tömbházban laktunk. Mindennapi jelenség volt a tömbházak körül kis plédeken tanyázó babázó lányok csoportja. Panni sokat játszott közöttük, de általában a mások babáit részesítette előnyben. Sokszor hívott kislányokat hozzánk játszani, vagy ment ő hozzájuk. Ilyenkor mindig babáztak.

A *Barbie*-k meg a *plüszik* ellenére nagy becsben voltak náluk is a kézzel készített babák. A közös játéknak, a babakészítésnek nagy szerepe a nagynéném, akivel mindig babákat és kartondobozba berende-

zett babaházat készítettek. Ezek a babák rongyból készültek. Arcukat szépen kifestették. Mindegyiknek kék szeme volt.

Aztán eljött az idő, amikor maguk készítettek babákat, különösen a nagyobbik lányunk, de ezeknek inkább a készítése okozott örömet számára, már nem játéknak szánta. Ezek voltak a *cérna*-, a *gyufa*- és a *makramébabák*. Az első úgy készült, hogy cérnát tekert a két feltartott mutatóujjamra, ezt egy oldalon kivágta, és összehajtotta. A közepétől kicsit lejjebb összekötözte, ez lett a feje, innen három részre osztotta – kettő kisebb volt, ebből kötötte a kezeket, a közepéből a testet, majd lejjebb ezt osztotta két részre, így készültek a lábak. A fején kihimeztük a szemeket meg a száját, de még ez sem volt nagyon fontos. Ezeket aztán elajándékozta barátnőinek.

A *Gyufababa* az „apababa” mackó nyakában lóg, olyan pici, így ő is mindig vele alszik. Keresztbe tett gyufákat tekert be színes varrócérnával. Egyik karácsonykor minden családtagnak készült egy-egy ilyen baba.

A makramébabákat egy barátja kulcstartójáról tanulta, de belőlük is nagyon sok készült. Ők inkább a családtagokhoz kerültek. Több méretben készültek madzagból és fagyöngyökből. Testük makramébogozás, s csúsztatni lehet a lábat-nyakat alkotó szálon (19. kép). Így különféle formájúak lehetnek. Anyámnak és nagynénémnek azért volt ez igazi ajándék, mert ez annak a bizonyítéka volt, hogy az a szellem, amelyet



21. KÉP. Papírangyalka
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



22. KÉP. Karácsonyfababa: Angyal
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



23. KÉP. Karácsonyfababa: Angyal
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



24. KÉP. Karácsonyfababa: Mikulás
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009

ők is örököltek, rajtam keresztül továbbadódott a gyermekeimnek. Ők is megbecsülik a kézimunkát, és a kreativitásuk segítségével újabb munkákat is létre tudnak hozni. Úgy gondolom, hogy ez valóban érték a mi világunkban.

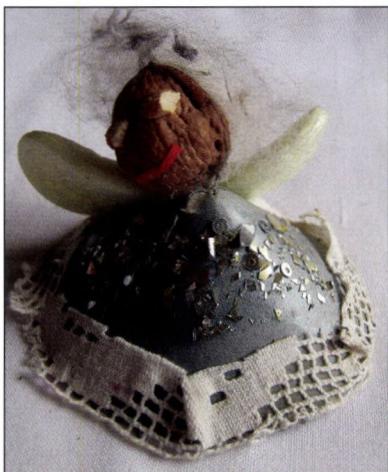
Készültek *gyöngybabák* is. Dorka két éve fűz nagyon szép dolgokat gyöngyből. A nyakékek mellett babákkal is kísérletezett. Készült egy Mikulás (20. kép) meg egérké. Különösen kedves karácsonyi ajándék volt számunkra a két egérke, egy fekete meg egy piros, melyeket a farkuknál egymáshoz rögzített, így jelezve kapcsolatunkat.

Külön, sajátos babacsoportot alkotnak családjukban a *karácsonyfababák*. Az első egy *papírangyalka* volt, amelyet még édesanyám is csodált a nagymamája karácsonyfáján (21. kép). Érdekes módon ezekből kettő még ma is megvan. Minden évben különös várakozással vártuk, hogy rajta lesznek-e a fán, minden évben leszdtük és megcsodáltuk őket. Férjhez menésünk után én kaptam az egyiket, a húgom a másikat. Így került a mi karácsonyfánkra. Néhány az én kicsike sorozatomból került fel a karácsonyfára egyik évben. Az egyik egy szivacs-mackó volt, a másik egy kis plüssmackó. Aztán kezdtek gyarapítani a díszeket a kézzel készített karácsonyfababák, a különféle *angyalkák* meg *Mikulások* (22–28. kép). Nemcsak mi, hanem a lányaink is készítették ilyeneket. Készítettünk horgolva, ragasztva, dobozokat bevonva.

Egyik évben a diákjaimmal a karácsonyi készülődés részeként, egy délutáni foglalkozás alkalmával természetes anyagokból készítettünk együtt karácsonyfadíszeket. Közben karácsonyi zene szólt, megteremtve a kellő hangulatot. Sokféle anyagot gyűjtöttem össze nekik, ezekből aztán csodálatos díszek készültek, teljesen szabadon. Gyönyörű kis babák, angyalkák, manók fenyőtobozból, virágokból, magokból, rongydarabokból. Néhánnyal megajándékoztak, ettől különös érzelmi töltetet kaptak a babácskák. Az ő életük teljesen más, mint a hétköznapi babáké. Ők minden évben egyszer kelnek életre néhány hétre, de életük sokkal hosszabb, mint a hétköznapi daraboké. Különös szeretettel szedem ki a dobozból őket minden évben, hisz csodálatos ünnepi emlékeimnek tanúi, annak a karácsonyi örömeinek és békességnek, mellyel feltöltődnek, s melyet minden évben sugároznak magukból. Őket jó érzés visszatenni a dobozba, hisz visszatérésük a minden évben megújuló örömeinek, szeretetnek a biztonságát adja.

◆ ◆ ◆

A babák életrajzjelzők. Érdekes volt ezt megfigyelni lányaimnál is. Az aktívan játszó idő egyszer csak véget ért, körülbelül az iskola-kezdéssel egy időben. Azután még jó sok idő telt el, amit a passzív babá-



25. KÉP. Karácsonyfababa: Angyal
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



26. KÉP. Karácsonyfababa: Angyal
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009



27. KÉP. Karácsonyfababa:
Mikulás
Demeter Ágota Dorottya
felvétele, 2009



28. KÉP. Karácsonyfababák
Demeter Ágota Dorottya felvétele, 2009

zás idejének neveznék, amikor a babák még a szobában voltak, de már nem játszottak velük. A következő szakaszhatár volt, amikor egy szép nap úgy döntöttek, hogy összecsomagolják őket. Tizenöt és tizenkét évesek voltak akkor. Ez természetes folyamat volt, hisz érzelmileg már teljesen elszakadtak tőlük, és nem volt már szükségük a babákra. Most már fontosabb volt számukra, hogy helyet kerítsenek a könyveknek, melyeknek a gyűjtése átvette a babagyűjtemény helyét. A babakitevés természetes folyamat volt. A dolgot eldöntötték, megbeszélték, véghezvitték. Egyszerűen életszakaszváltás ment végbe. S pont ettől a természeteségtől volt jó így, ahogy volt. Nem volt sírás, nem volt benne erőltetés. Persze hogy mindegyiket kézbe vették elpakolás közben. Nem kidobták őket, mint a fogyasztói társadalom limlomjait vagy már nem használt tárgyait. A babák egy része a szekrényük felső dobozába került, azzal a lehetőséggel, hogy egyszer még előszedhetik őket – természetesen ez sohasem történt meg, de biztonságos érzés volt. Más részük a padlásra került egy zsákba, az enyéim mellé. A babák közül azóta egyik sem került elő. Babasors! Gondolom, majd amikor saját lakásuk lesz, elviszik, ha pedig majd gyermekeik lesznek, megmutatják nekik őket. Aztán hogy ők majd akarnak-e játszani velük, vagy sem, azt kíváncsian várom...

Most azért még mindig maradt néhány *plüsi* a szobájukban is, természetesen a két *apababa* meg egynéhány a régi kedvencek közül.

Ezekkel azóta sem nagyon játszott senki, nem szívesen adták oda a hozzánk látogató kisgyerekeknek.

Emlékeim első megírása óta öt év telt el. Azóta nagy változás következett be, különösen a nagylányom életében: három éve egyetemre ment, elkerült itthonról. Természetesen a kedvenc babái is követték új otthonába. Ezek mellett újakat kezdett gyűjteni. Kedvencei továbbra is a mackók maradtak, minden méretben, a legkisebbektől a legnagyobbakig. Most már azt gyűjti, ami megtetszik neki, amit megkedvel, nincs kiszolgáltatva a mi ízlésünknek, tetszésünknek. A nagy mackókat párnának használja, a kisebbek mindenhol ott vannak, meleggé téve számára az idegen környezetet. Új jelenség, amit gyűjteményében megfigyeltem, az hogy a mackókat reklám céljára használják fel a repülőgép-társaságok, turisztikai célpontok, cégek. A babák viselik a repülő védjegyét, a személyzet egyenruháját. Így a külföldön vagy repülőgépen vásárolt mackókat amellett, hogy emlékeztetnek az utazás élményeire, információt is hordoznak.

Kicsi lányunknak nem került újabb babája. Kíváncsian várom, hogy ha majd *idén* ő is elmegy, szüksége lesz-e a babák támogatására...

F e l n ő t t e k b a b á i

A baba, ez a kisméretű, embert formáló játékszer a játékoknak ahhoz a legősibb csoportjához tartozik, amelynek születése kultikus gyökerekből táplálkozik. Őse az ember formájú idol, amely a gyermeket védő funkcióinak elvesztésével vált a gyermek játékszerévé, érzelmi és társadalmi beilleszkedésének szinte minden kultúrában jelen lévő eszközévé. Max von Boehn 1929-ben megjelent könyvében, amely a babákról szóló első átfogó, sok területet érintő tudományos munka, adottnak veszi a játék baba és az ember formájú kultikus idol közös gyökereit (BOEHN 1972: 23–36).

Bár a babákat hagyományosan gyermekjátéknak s ezen belül is a lánygyermek szerepjátékához tartozó játékszernek tekintjük, az évezredek során a legtöbb kultúrában fontos szerepet töltek, töltenek be ezek az ember formájú figurák a felnőttek világában is.

A 19. század végére megfogalmazódott a gyermek babával való játékának lélektani háttere (HALL–ELLIS 1896). E szerint a gyermek számára a baba lélekkel teli tárgy, ami gondoskodására szorul, de ami felett uralkodhat is és amivel eljátszhatja, gyakorolhatja a felnőttvilág jelenségeit, s ugyanakkor társa, vigasztalója vagy saját maga kivetítődése lehet.

A felnőtt esetében ez a típusú érzelmi azonosulás a babával sokáig kórosnak tekintett jelenségből a 21. századra elfogadott, támogatott s a benne rejlő üzleti lehetőségek felismerését követően tömeges jelenséggé vált.

Mikor a gyermek játszik a babájával, számára az egy kötetlen, szabályoktól mentes játék eszköze, szerepeket próbál ki, utánoz, manuális tevékenységeiben is eszközként használja fel. E momentumok nem idegenek a felnőttől sem. A felnőtt is játszik a babájával, egyfajta szerepet

ölt magára, kiéli alkotókedvét, esztétikum iránti, esetleg rendszerező hajlamait. A felnőtt játéknak célja önmagában rejlik, nem a tanulás, hanem a kötöttségek hiánya és az érzelmi vezérlés.

A divatbaba, az öltözet hordozója

A babák történetének hosszú századai során a kultikus tartalmak a felnőttek babáiból is jórészt eltűntek, egyre inkább gyakorlati célokat szolgáltak: a divat követésének igényét tükrözték, majd hangsúlyossá válnak a velük kapcsolatos tevékenységek: az alkotás, az öltöztetés. (Más kultúrákban, például Japánban, ez nem következett be.)

A 14. századot követően Európában a felnőttek a babákat elsősorban dísz tárgyként, történelmi vagy anyagi értékük miatt vagy a divat bemutatására használták. E funkciók gyakran össze is fonódtak.

A kicsinyített emberalak, a divatbaba, a *mannequin* az európai divat történetének részese volt, a divatot országról országra közvetítő öltöztetett babák a mai divatlapok szerepét töltötték be. A 18. században a kis és a nagy *pandora* (FRASER 1963: 40–42; BOEHN 1972: 138) a női szalonok divatbábja volt, hogy végül a gyermekek kezébe kerülve az öltöztetett játék babák divatjának születését mozdítsa elő.

Ez az öltöztetés tér vissza a 19. század végének és a 20. század elejének asszonyi elfoglaltságai között, a nők művészi hajlamának, alkotókedvének, történelem iránti érdeklődésének eszközeként a vitrinbabák divatjában. Ekkorra a baba mint gyermekjáték elsősorban a gyerekek nevelésének, szereptanulásának eszközévé válva formailag is átalakult, sok szempontból alkalmatlanná vált a felnőttek céljaira. A gyermekarc

és -test a 19. század második felétől, majd az 1908-as német babareform hatására a játék babák fő jellemzője lett, kiszorítva a gyermekszobákból az addig uralkodó, felnőtt nőt formázó játék babákat. A felnőtt nők tevékenységeihez, a babaöltöztetéshez, a babákból összeállított történelmi képekhez ezek már nem voltak használhatók, helyettük kimondottan ilyen célokra alkalmas babatípusok születtek: az egész alakos vitrinbaba és az úgynevezett *halbpuppe*, teababa, vagyis biszkvit porcelánból készült modellált női féltést, melyeket egyfajta művészi tevékenység keretében öltöztettek az asszonyok történelmi korok divatjába (TÉSZABÓ 1999: 42–50).

A 20. század közepétől azonban sajátos jelenség tanúi lehetünk: a felnőttek babái újból felelevenítik az ősi ember formájú idol kultikus tartalmait. Ezek a felnőtteknek a gyermekekhez, a gyermeki világhoz és saját gyermekkorukhoz való viszonyát gyakran szélsőséges módon megjelenítő játékszerek a korai etnográfiai megfigyelésekre rimelnek.

Azonosulás

A gyermek babával való játékában a játékszer mint társ és a játékszerrel való azonosulás játssza a fő szerepet. Fejlődése során azonban a babákat kezdi egyre kevésbé személyként, inkább tárgyként kezelni, érzelmileg leválik róluk, megfosztja őket mágikus tartalmaiktól.

A felnőttek babázásának fontos eleme, hogy ezt a lépést néha nem tudják vagy nem akarják megtenni. Alapesetben a felnőtt számára ez a funkció elhalványul, de egyes, talán szélsőségesnek tekinthető helyzetekben megőrződik, sőt felerősödik. A harmincas években divattá vált, hogy felnőtt nők babával mutatkoztak, babával fényképeztették magukat. Ez a jelenség a nők gyermeki mivoltát, gyermeki bájuk kiemelését célozta. Hírességek, színésznők babákkal készült fotói újságokban, képeslapokon terjesztették ezt az új, talán a fiús, sportos imázsra adott reakciónak betudható divatot. Ebben az esetben azonban a játékszer egyfajta attribútum, függelék, dísz, az angolban ma oly gyakran használt szóval *cute* dolog, nem feltételez semmiféle érzelmi kapcsolatot, ráhangolódást, tevékenységet. A jelenség a nőről magáról, az önmagáról alkotott képről árulkodik, a babához való viszony ebben a kontextusban nem hasonlítható a gyerekek bensőséges kapcsolatához.

Az amerikai Dare Wright (1914–2001) viszont a baba kultikus, helyettesítő funkcióját az én keresésének eszközeként alkalmazta. A gyermekirodalom egyik amerikai kultuszhőse, a *Magányos baba* (*The Lonely Doll*, 1957) megalkotója, fotográfus, modell és író volt. Tíz kötetből álló gyerekkönyvsorozatának, melynek fotóillusztrációit is maga készítette, hőse Edith, egy, az olasz Lenci cég által készített valódi játék baba, a

szerző nyilvánvaló alteregója, még a külsejük is hasonló. A babát a szerző négyéves korában kapta, s felnőttkoráig társa volt. Gyermekkori fantáziatörténeteit a felnőtt szorongásaival ötvözte, ami egy erőteljes anya képével a háttérben az azonosulás megrázó dokumentumaivá tette könyveit. A magányos baba a történetekben kalandokba keveredik, társakra talál, és elveszíti őket. A fotókon megkötözve, megverve, de macskotársaival is megjelenik. Wright játszott a babájával, öltözeit játék varrógépen maga varrta, a jeleneteket hosszasan beállította, mintegy kijátszotta magából szorongásait (NATHAN 2004).

A gyermek a felnőttben oly erős hatást gyakorolt kislány olvasóira, hogy azok felnőttkorukig megőrizték a könyveket, melyeket ma újra megjelentetnek.

Realizmus

A babázásról szóló első jelentős tanulmány 1896-ban, a gyermektanulmányozás, a pedológia, vagyis a gyermekek megfigyelésén alapuló tudomány szellemében született, Stanley Hall és Casswell Ellis munkája. Ennek alapján veti össze A. F. Robertson a gyermekek és a felnőttek babáit, keresve a különbségeket és a hasonlóságokat (ROBERTSON 2004: 118–120). Mint a századfordulón már tisztában voltak vele, a gyermek számára bármi lehet baba (a kislányok saját térdüket pólyázták például). A gyerek babája inkább kisméretű, ez vált ki belőle érzelmeket, így tud gondoskodni róla, uralkodni felette. (A 19–20. század fordulójának hatalmas porcelánfejű babái, mivel nem elégítették ki a gyerekeknek ezt az igényét, vágyát, nyilvánvalóan a játékbabagyártás tévútjainak egyikét jelentették.)

A gyermek babái kevésbé egyénítettek, inkább standardizáltak, lehetőséget adva arra, hogy ő töltsen meg azokat egyéniséggel. E jelenségre épülnek a Waldorf-babák szimbolikus arcvonásai vagy a francia Françoise Dolto a gyermekek pszichoterápiájához készített virágbabája is (DOLTO 1999: 19–33). Robertson idézi Hall és Ellis azóta is széles körben elfogadott megállapítását: „A legelnagyoltabb baba is rendelkezik azzal az előnnyel, hogy serkenti a képzeletet, mert több munkát ad neki, mint a gondosan kidolgozott baba.” (ROBERTSON 2004: 119.)

Ezzel szemben a felnőttek babái mindig egyénítettek, jellemet, karaktert tükröznek, akár arcukban, akár testük felépítésében. A csecsemők valós megjelenítésére még visszatérünk, de a kicsi láb, a nagy fej, a realiztikusan kidolgozott kezek mind a felnőttek érzelmeinek fontos fókuszpontjai.

A gyermek és a felnőtt látásmódjának különbségeire a „szexualizált babák” kérdése mutat rá a legjobban. Az 1970–1980-as években jelen-

tek meg a játékboltok polcain a valódi újszülötteket mintázó fiú- és lánycsecsemőbabák, nemi szervekkel, ráncos bőrrel, éppen lehullott köldökcsontokkal. Ezek a felnőtt realizmus iránti igényét, szemléletét vitték a gyermekszobákba, s ezért a gyerekek körében nem váltak népszerűvé, és csak rövid ideig tartó érdeklődést váltottak ki belőlük. Sok pszichológus erősen bírálta őket túlzott realizmusuk, a szexualitás kiemelése miatt. A probléma legélesebben a Barbie-k esetében merül föl, amelyek testfelépítését bírálóik túlságosan realiztikusnak, szexuális felhívóerejét a gyerekszobától idegennek ítélik. De ezeket a babákat a gyerekek nem látják valóságként, legalábbis nem úgy, ahogy a felnőttek. Mary Rogers, aki Barbie-könyvében számos, a babával kapcsolatos tévhitet oszlat el, szociológiai módszerekkel, egyetemi diákjainak kikérdezésével egyértelműen bizonyítja, hogy a gyerekek számára a Barbie is csak egy baba, annak minden szimbolikus elemével, egy felnőttbaba (ahogy évszázadokig a legtöbb baba az volt), s csak a felnőttek látnak benne szexuálisan felhívó tárgyat (ROGERS 1999). A felnőtt számára máshol húzódnak a határok, így a Barbie-k számukra jelen lévő szexuális konnotáció a babához kapcsolódó saját játékaikban, sőt a művészek fantáziájában is tetten érhetők (YOE, ed. 1994).

Szerepek

A nők körében egyre tömegesebbé váló babagyűjtésnek köszönhetően új, csak számukra készült babatípusok jelentek meg. E jelenségnek a nők társadalmi szerepében bekövetkezett változások állnak a hátterében.

A játék baba sokféle, a női szerepek begyakorlásához kötődő funkciója ezek alakulásának függvénye volt. A 18. században a nők társadalmi megjelenésén, a 19. század közepétől a nő családi szerepvállalásán volt a hangsúly. Ahogy a nők társadalmi szerepének megítélése egyre inkább a gyermeknevelésre korlátozódott, a babákról szóló eszmefuttatások is jól tükrözik a változásokat. Victor Hugo *A nyomorultakban* Cosette babája kapcsán írja le a sokat idézett sorokat: „Egy kislány baba nélkül majdnem olyan boldogtalan, és mindenesetre éppoly lehetetlen, mint egy asszony, akinek nincs gyermeke.” (HUGO 1966: 453.) Ez tér vissza a 20. század elején a baba pedagógiai funkciójának megfogalmazásában: „A bábu a gyermek gyermeke.” (NÓGRÁDY 1912: 261.) A 19. század végétől a babák formai változásai is tükrözik e szemlélet uralkodóvá válását, s ennek következtében a gyermek-, majd csecsemőbabák a velük való játéknak egy funkcióra való korlátozódását eredményezték (TÉSZABÓ 2003: 37–41). A modern feminizmus erős kritikáját váltotta ki a női szerep e „patriarchális ideálja”, a nemi sztereotípiák ily módon való állandó megerősítése (FORMANEK-BRUNELL 1993: 35–60).

A 20. század nőmozgalmai, a háború utáni évek munkaerőproblémái a század közepére a női szerepfelfogás újabb változását, a nők munkaerő-piaci szerepének felértékelődését hozták magukkal, aminek a babák világában egy új, fiatal felnőtt nőt mintázó baba köszönhetette megjelenését: a Barbie. A baba által a kislányok számára közvetített üzenet rövid volt: „Mi, lányok mindenre képesek vagyunk!”

Szerepe szempontjából Barbie a felnőttek számára a nőiesség és a férfiaság ambivalens hordozójává vált, megjelenésében végletesen nőies, szakmailag viszont korábban férfiasnak tekintett foglalkozásokat űzött, vezető beosztást kapott, amit ruhájára is tükrözött, és nem képviselte a korábbi női értékeket: nem volt házias, nem ment férjhez (az eredeti forgatókönyvben ez áll!), nem voltak gyerekei (csak gyerek rokonai). Míg a gyerekeket nem zavarta ez az ambivalencia, a felnőttek számára kihívást jelentett, amit vagy teljesen elutasítottak, vagy a baba lelkes gyűjtőivé váltak (ROGERS 1999).

Sokan azok közül a gyerekek közül, akik ezzel a babával szocializálódtak, felnőve sem hagytak fel a barbie-zással, illetve ma, ötven-hatvan éves korukban egy gyökeresen különböző babatípussal játszanak: a különféle „gyűjtő”-babákkal, melyek mind csecsemőt vagy kisgyermeket formáznak.

Mintha élne

Freud sokat hivatkozott megállapítása, miszerint a gyerekek egyáltalán nem félnek attól, hogy babáik életre kelnek (FREUD 1998), élesen rávilágít arra, ami a gyermek és felnőtt babához való viszonyának különbözőségét jellemzi: mert a felnőttet általában ez a lehetőség a kísértetieség, a kényelmetlenség érzésével (*unheimlich*) tölti el. E tanulmány irodalmi mű elemzéseként a 20. század elején keletkezett. Az akkor születő babaművészet alkotásainak egyik vonulata éppen az „életet” célozta meg a figurák légiés, mozgást imitáló megjelenítésével (BOEHN 1972: 219), de ez ekkor csak az élet egy elemének, a mozgásnak szimbolikus megjelenítésére korlátozódott.

A mozgás mint az egyik leggyakoribb olyan eszköz, amely az élettelenné az élő látszatát kölcsönözheti, azt mintegy élővé alakítja, a felnőttek babáinak mindig fontos eleme volt. A különböző kultúrák meséiben működő, kézművesek, varázslók által megmozdított élettelen tárgyak az automatákban, ezekben a tipikus felnőttjátékokban éltek tovább, amelyek látványossággá válásához a technika, a művészi kivétel is hozzájárult. E felnőttjátékszerek a 17–18. század során kiváló mesterek műhelyeiből kerültek ki, s beindításuk a szalonokban zajló szórakozás csúcspontját jelentette. Bár a legszebbeket és technikailag is legto-

kéleesebbeket a franciák készítették – ilyen például a híres francia mester, Jacquet Droz író fiúja, melyhez a Jumeau babakészítő cég baba-fejét használta fel –, Kempelen Farkas Nagy Katalin cárnő számára készített sakkautomatája mindet túlszárnyalta, hiszen a mozgáson kívül a gondolkodás képességét is sugallta (HILLIER 1976).

„De hol van a lélek?” – tehetnénk fel a kérdést Baudelaire híres, *A játékszer morálja* című írását idézve (BAUDELAIRE 1853). A gyermek a maga játékszerét a játék során lényegíti át lélekkel bíró lényé; ha nekiáll szétszedni, csak anyagot, technikát talál, lerombolja az illúziót, mondja Baudelaire. A felnőtt számára ezekben a mozgó emberfigurákban nem a lélek, hanem a látszat az érdekes, és az is, mitől mozdul meg, vagyis a technika.

Ez a szemlélet váltotta ki a gyerekjátékok pedagógiai kritikájának egyik fő vonulatát a 19. század végén és a 20. század elején, amely a különböző rugós, óraműves játékszereket nemcsak a gyermeki látásmódtól idegennek, de kimondottan károsnak ítélte. A mechanikusan mozgó, beszélő játék (a Jumeau cég Edison fonográfjával szólaltatta meg babáját) a gyerek figyelmét csak rövid ideig köti le, és megszabja fantáziája működésének határait.

A felnőttet ezekben a „hogyan?” izgatja, különösen a férfiakat, akik uralták a játék- és babagyártást, s a technikai innováció újabb és újabb módjait keresték. E törekvés kritikája egyébként a feminista irányultságú babatörténet egyik fő tézise, amely a valódi, a gyermeket megszólító és lélekkel felruházható babák készítőiként a nőket emelte ki (FORMANEK-BRUNELL 1993).

A gyermek helyettesítője – a soha fel nem növő gyermek A felnőttek 20. század végén született új babatípusai, amelyek túlzásba vitt realizmusukkal a végsőig fokozzák a „mintha”-élményt, már messze vannak mind a gyerekek átlényegítő, mind a korábbi idők felnőttjeinek készült babák imitativ, csak egy elemre korlátozódó életszerűségétől, s jellemzőjük, hogy azokat nők készítik maguknak vagy más nők számára.

Már az első tudományos igénnyel megírt magyar nyelvű babacikk, HATHALMI Gabnay Ferenc írása 1900-ban a különböző etnográfiai utalások között szót ejt a felnőtt asszonyok babákhoz fűződő sajátos viszonyáról. Egy afrikai törzs (fingo) asszonyainak szokása, hogy a nagykorúvá váló nő anyjától babát kap ajándékba, majd minden gyermeke születése után egy újabbat, s így mindig eggyel több babája lesz, mint ahány gyermeke (HATHALMI GABNAY 1900: 382). Egyes észak-amerikai indián törzsek asszonyainál – írja – az elhalt gyermeket helyettesítő

szimbolikus alakok az anyák érzelmeinek célpontjai is: dédelgetik, beszélnek hozzájuk, mindenhová magukkal viszik őket (HATHALMI GABNAY 1900: 381). Mindezek a példák a babának kultikus, a gyermeket helyettesítő funkciójára mutatnak rá. A baba emberi formája és kis mérete révén az elhunyt s különösen az elhunyt gyermek helyettesítője, képe, mása lehet. Szélsőséges esetben a gyermek helyére is léphet, mint Ibsen *Solness építőmester* című drámájában (1892-ben!) Solnessné babái, hiszen itt a helyettesítés motívuma annyira erős, hogy az asszony jobban szenved attól, hogy egy tűzvészben babái elpusztultak, mint ugyanakkor meghalt gyermekei elvesztése miatt. A babákhoz való viszony a sajátos ibseni női lélekábrázolásnak köszönhetően már előre vetíti a 20. század második felének jellemző motívumait, mikor Solnessné így jellemzi babáit: „Hisz bizonyos tekintetben ők is élőlények voltak. Szívem alatt hordtam őket. Mint meg nem született magzatokat.” (IBSEN 1959: 400.)

A gyermek számára is lehetőségként jelent meg már a 19. század végén, hogy saját magához hasonló babával játsszék, s a magáéval azonos ruhákba öltöztesse. Az 1930-as években Amerikában divattá vált, hogy a gyermeket fénykép alapján készített élethű másával ajándékozták meg. Számára ezek a babák saját maga megkettőződését jelenthették, s nincs nyoma annak, hogy bármiféle érzelmi viszonyban álltak volna velük. Ha valami, talán különösségük ragadta meg őket. E babák megalkotása ismét a felnőttek igényeiből született, a gyermeki báj megörökítése, kimerevítése egy időpillanatban, a felnőtt számára birt jelentőséggel.

Egy 1938-ból származó újságcikk egy olyan művész munkáit mutatja be, aki fénykép alapján készítette el gyerekek babaportróját.¹ A cikk címe: „Gyermekek portréja babaként” – azonban jelzi, hogy a célcsoportját nem föltétlenül a gyerekek jelentették, ezeket nem gyerekjátékoknak szánták, hanem a felnőtt, a szülő számára örökítették meg a gyermeket, valószínűleg a szülőnek legkellemesebb életkorában. Az, hogy nem szoborként, mint a korábbi századokban volt szokás, hanem sajátos használati tárgyként, babaként, nemcsak a babák státusának változásáról, hanem arról is tanúskodik, hogy a babák készítése művészetként s maga a tárgy műalkotásként egyre inkább elfogadottá vált. A készítő, Dewees Cochran egész pályájának sikerét e valódi gyermekek megjelenítő babáknak köszönhetette (HERLOCHER 2005: 144).

A babaművészet alkotásainak gyűjtése mára már nagyon sok asszonyt megmozgató, de nagy anyagi ráfordítást kívánó foglalatossággá vált. Mint más gyűjtők esetében is, a gyűjtött tárgy egyedisége, ritkasága, az alkotó kézjegye, a felhasznált anyagok minősége növeli

¹ Your Child's portrait in a Doll. Popular Science, 1938 January (www.modernmechanix.com/2007/04/07).

értéküket, és igazolja a ráfordítás jogosultságát. De ezen túl e tárgyak olyan, kevésbé tárgyakhoz kapcsolható, sajátos élménytartalmakat kínálnak, ahogy ezt a hirdetéseiket jellemző hang, a személyes megszólítás és a vissza-visszatérő, érzelmekre ható fordulatok is jelzik.

Az elsősorban angol és amerikai babagyűjtőket megcélzó tematikus folyóiratokban tucatjával találkozhatunk hasonló hirdetésekkel. „Isten szeretetének ajándéka. Még az angyalok is tudják, ez a kisgyermek Isten szeretetének ajándéka! És milyen édesen alszik, az ő angyalainak, az Értékes Pillanatok angyalkáinak védő tekintete alatt! A kézzel festett porcelán csecsemő baba művészi alkotás. Légy angyal... rendeld meg most!”² A gyűjtők, ahogy e lapok olvasói és a számtalan témába vágó internetes honlap felhasználói is, leginkább az ötven év fölötti nők közül kerülnek ki.

Napjaink felnőtt nők által gyűjtött babáinak közös jellemzője, hogy mindig csecsemők vagy kisgyermekek, egyénitettek, rendkívül realiztikusak, a gyermeki báj társadalmilag elfogadott sémáit hangsúlyozottan jelenítik meg (nagy szemek, duzzadt száj, gödröcskék, selymes haj, dundi végtagok), és névvel és születési iratokkal szerezhethők be. A hirdetések szinte csak mellékesen említik árukat, nem arról szólnak, hogy „vedd meg ezt a babát!”, hanem arról, hogy „fogadd örökbe!”. Napjainkra e babák gyűjtése az Egyesült Államokban a második legnépszerűbb hobbiá vált. De nyilvánvalóan többről van szó, mint hobbiról.

A. F. Robertson, a Kaliforniai Egyetem (Santa Barbara) antropológusa vizsgálta a jelenséget. Megállapítása szerint ezek a babák, a PCD-k (*Porcelain Collector Dolls* – gyűjtésre készülő porcelánbabák) és azok, akiknek szükségük van rájuk, „egy olyan nőiséget fejeznek ki, amelyet a mai társadalom elveszített a modern irányzatok és nőmozgalmak hatására” (ROBERTSON 2004: 149).

A ma érett korukba lépő nők gyűjtőszennvedélye két forrásból táplálkozik, állapítja meg: az egyik csoportba azok tartoznak, akik a modern nő életútját választva nem vállaltak gyereket, s most, a munkaerőpiacról kikerülve, életükön végigtekintve ezt hiányként élik meg. Ezt „üres méh”-szindrómának nevezi. A másik csoport is a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt helyét elveszítve fordul a PCD-k felé: gyermekeik felnőttek, távol kerültek tőlük, nem igénylik azt, hogy életük részesei maradjanak, s így életüket, otthonukat üresnek érzik, magányossá válnak: ezek az „üres fészkek”-szindróma képviselői.

A PCD-k mindkét csoport számára érzelmi kielégülést nyújtanak: egyrészt olyan gyermekek, akik mindig ölelgethetők, nem lökik félre a dédelgető kezét, akiknek nincsenek igényeik, nem változnak. Másrészt, ha már a valódi gyermekek felnőttek és kirepültek, ezek megőrzik a kis-



1. KÉP. Magyarországi alkotók reborn babái. Újjászületés c. kiállítás, Óbudai Múzeum, Budapest
Révész Nándor felvétele, 2007

gyermeket a házban, ha meg nem volt egy nőnek gyermeke, s magányban él, pótolják mindazt, ami életéből kimaradt. Soha nem okoznak csalódást, nincsenek senki terhére, akárhány is van belőlük.

Ez a babatípus annak az ambivalenciának a leképeződése is, amely a modern gyermekkort és a szülőknek gyerekeikhez való viszonyát jellemzi, és élesen rávilágít a mai nők egy korosztályának problémáira is. Az üres otthon négy fala közé szorult középkorú, középosztálybeli nők ráadásul a különböző fórumokon, hasonló helyzetű társaikban közösségre is találhatnak.

Ezek a csatornákon jelennek meg a gyermeket helyettesítő babák egy új, az ezredfordulón született típusának képviselői is, hiszen ugyanennek a korosztálynak ugyanilyen élethelyzetben lévő tagjait célozzák meg, de még erősebb érzelmi töltést hordoznak. Ez a reborn baba. A szó kettős jelentéssel bír, mivel amellett, hogy e babatípus újszülöttet, gyakran koraszülöttet formáz, ugyanakkor újjászületése (átalakítása) egy hagyományos műanyag csecsemőbabának. A baba valószínűleg Angliában született, és itt a legnépszerűbb, de az Egyesült Államok is pályázik az elsősége, ahol szintén sokan készítik, és még többen vásárolják őket. Számos európai országban, köztük Magyarországon is elterjedően van.

2 Doll Reader, 2001. January 25.



2. KÉP. Czibuláné Csicsman Erzsébet munkája. *Újjászületés* c. kiállítás, Óbudai Múzeum, Budapest
Czibuláné Csicsman Erzsébet felvétele, 2007



3. KÉP. Dr. Kemenes Magdolna munkája. *Újjászületés* c. kiállítás, Óbudai Múzeum, Budapest
Dr. Kemenes Magdolna felvétele, 2007

Mivel teljesen realiztikus, mérete, súlya, színe, ráncai, pihés haja, laza testtónusa – gyakran pihegő légzése, hangjai – révén akarja és képes is kiváltani – fizikailag is – azokat az örömteli érzéseket, melyeket egy csecsemő átölelése kelt. Olyannyira élethű, hogy 2008 egyik híre szerint egy rendőr feltört egy autót, hogy kimentsen egy babát, mert azt hitte, valódi csecsemőt hagytak ott. Csak éppen nem él. A nő ebben az esetben a maga számára megalkotja, szinte megszüli „soha meg nem született”, „soha fel nem nő” gyermekét, s átölelve azonos élményeket él át, mintha egy újszülöttet szorítana a karjába. Tehát motivációi majdnem egybeesnek a PCD-k gyűjtőjével, de felerősödik bennük az életserűség s ennek következtében a helyettesítés motívuma.

Az angol Channel 4 csatorna *My fake Baby* című, 2007-ben készült filmjének³ riportalanyai a babákhoz való viszonyulás fent vázolt érzelmeiről szólnak, s emellett e babák gyűjtői között egy új felnőttreteg, az idős nagyszülők megjelenéséről is tanúskodnak. Számukra a reborn baba megszületett, de tőlük távol lévő unokájukat helyettesíti. A család és az életmód változásai következtében a gyerekek gyakran távol élnek szüleiktől, akik így nem láthatják unokáikat újszülöttként, nem vehetik karba, nem érezhetik át az új élet keltette érzéseket.

Előfordul, hogy a meg sem született gyermek, az elvetélt magzat, a halva született gyermek helyettesítésére használják „örökbe fogadói” a babát. Legismertebb készítője saját gyermekének csinálta az elsőt, egy, a gyerek által vágyott, de az anya által megszülni nem kívánt kistestvér helyettesítőjeként. Az ősi kultikus funkciók továbbélésének nyilvánvaló jelei ezek, melyekről Max von Boehn és Hathalmi Gabnay Ferenc is beszámolt, például az odzsibve indiánoknál, a Felső-tó vidékén Amerikában vagy egy Hathalmi Gabnay által szintén hivatkozott indián törzs esetében (BOEHN 1972: 64; HATHALMI GABNAY 1900: 381).

A baba elkészítése egy megtanulható technika, ami a nők manipulációs és alkotás iránti vágyát éppúgy kielégíti, mint érzelmi igényeit. De azok is hozzájuthatnak, akik nem tartják képesnek magukat erre a bonyolult, bizonyos ízlést, türelmet és kezűgyességet igénylő munkára, hiszen a babák *adoptálására* is van lehetőség. Kezdetből fogva, elsősorban az internetes kereskedelem révén, piaci vállalkozások épülnek rá, ahol az egyediségre mindig nagy hangsúlyt fektetnek, hirdetésekben az érzelmi kötődést támogató szövegbe rejtik a vásárlásra való felhívást, sőt az egyedi igények kielégítésére („gyermeked, unokád babaportréja”, fénykép alapján) is mód nyílik. Kialakult a piaca a babák alap-

3 Rövid részlet hozzáférhető: www.channel4.com/video/my-fake-baby. A filmet az Egyesült Államokban a BBC America vette át, Magyarországon pedig *Játék-babák felnőtteknek* címmel a Zone Club 2008. október 17-én vetítette.

4 <http://www.babydreamreborn.com/>.

5 <http://www.reborndollhouse.com/blog/reborn-doll-faq/>.

6 <http://infocult.typepad.com/infocult/2007/09/reborn-baby-doll.html>.

7 <http://www.msnbc.msn.com/id/26970782/>.

8 <http://babyface.cityblog.hu/index.php?archives/349-Babaologia.html> (letöltés: 2007. november 20-án).

9 Az érdeklődést jól mutatta az Óbudai Múzeumban 2007 novemberében *Újjászületés* címmel megrendezett csecsemőbaba-kiállítás.

10 http://www.freeweb.hu/kamjt/2007/obuda_reborn.html

jául szolgáló műanyag babatesteknek, a kellékeknek, a festékeknek, a készítésüket oktató tanfolyamoknak is. A babák öltöztetése valódi csecsemőruhákkal is megoldható, de azt a fajta édeskés bájt, amit sokan tőlük várnak, speciális ruhatárak kínálják.

„1975-ben születtem Belgiában, van két gyönyörű gyermekem, Silvio és Laura, és egy nagyszerű férjem. A reborn babákat véletlenül fedeztem fel az eBayen. Beleszerettem ezekben a kis angyalokba. Sokat kutakodtam az interneten, majd gyűjteni kezdtem a szükséges anyagokat, és elkészítettem az első bébimmet. [...] minden részletre figyelek, hogy olyan élethűre csináljam, amennyire csak lehet. [...] Az igazi tanítói a valódi bébikről készült fényképek, de sok fórumon is részt veszek, hogy továbbfejlődjek. Babáimat az egész világból örökbe fogadták. Kérlek, szánj időt arra, hogy végignézd az adoptált babákról és az arról készült képeket, hogyan fogadták őket az új mamák. Meg szeretném köszönni ezeknek a kedves hölgyeknek, hogy megtiszteltek bizalmukkal, mikor az én reborn babáimat vették meg. Teljes elégedettségük számomra a legnagyobb jutalom. Szeretettel Claudine.”⁴

„Hol található nék júlus 4-re való ruhát? Van egy reborn babám, akit szeretek felöltöztetni ünnepi alkalmakra. Sok időt töltöttem azzal, hogy júlus 4-re való bébiruhát találjak számára. Tudjátok, piros, fehér és kék csillagos-sávós dolgot. Tavaly ilyentéjt a Walmartban volt ilyen, de az idén semmi. Legyen rövid ujjú, nem lehet ujj nélküli, mert kilátszana a textiltést, és legyen egy 0–3 hónapos újszülött mérete, mert minden más nagy neki... Ha látni szeretné, milyen édes, kattints az alábbi linkre.”⁵

A baba annyira új, hogy részletes elemzésével még nem sikerült találkoznom, de a vele kapcsolatos reakciók, a babák kiváltotta érzelmek lecsapódásai mutatják a fogadtatásában megmutatkozó ambivalenciát, melyben legerősebben a freudi *unheimlich* ragadható meg. A velük kapcsolatos reflexiókról a – korábban már említett – *May fake baby* című dokumentumfilmje mellett az internetes blogok tanúskodnak:

„Az »uncanny« világ mai példája, ahol az emberhez hasonló tárgyak zavaróan hasonlítanak az élő emberre, a reborn baby mozgalom.”⁶

„Sok ember az élethű babákat egyenesen háborzongatónak találja. De a gyűjtők, akik közül néhányan igazi gyerekként bánnak velük, úgy érzik, nincs semmi szokatlan szenvedélyes hobbijukban.”⁷

A babák itthoni megjelenésével párhuzamosan hasonló megállapításokkal már magyar blogokon is találkozhatunk: „Mindegyik egyedi, valahol csodálatos, ugyanakkor bizarr.” „Ez a reborn rettenetes, soha nem vennék ilyet a kislányomnak.” „Az élethű bébik pedig rémisztők.”⁸

De nemcsak a babákat jellemző, a végletekig vitt realizmus nem vált ki mindenkiből pozitív érzéseket, hanem az a fajta, már a PCD-kel kap-

csolatosan is markánsan jelentkező látásmód sem, amely az érzelmeket piaci eszközökkel elégíti ki. Ugyanakkor a felnőtteket célzó új babatípusok megjelenése és gyors terjedése rámutat arra, mennyire fontos az, amit a modern felnőttek számára a babák nyújtani tudnak: a helyettesítés, az érzelmek kanalizálása rendkívüli emocionális hiányokat tár fel egy olyan korosztályban, amely a modern társadalomban egyre nagyobb számban van jelen.

Néhányan, középkorú, jórészt többgyermekes, középosztálybeli nők, akik a babakészítés más területein már kipróbálták magukat, Magyarországon is foglalkozni kezdtek készítésükkel, munkáikból már több közös kiállítást rendeztek,⁹ és internetes fórumokon megkezdtek árusításukat is. (Áruk harmincöt-negyvenezer forint körül mozog.) A megjelenítést kísérő szubjektív hangú bemutatkozás, mely fontos elem a babák érzelmi háttérének megteremtésében, még elsősorban a kézműves-tevékenység nyújtotta örömről tanúskodik:

„A kisbabák mindig is mágnesként vonzottak, különösen az újszülöttek, így elhatároztam, én is kipróbálom, hogy tudok-e ilyen babákat készíteni. Számomra ezek a kis »lények«, a babáim, nem játékszerek, mint ahogyan ezek valódi művészbabák, hosszú alkotási folyamat eredményei. Sok-sok szeretettel, hosszú ideig készül egy-egy baby, melynek nemcsak elkészülte, de maga a folyamat is nagy örömet okoz. Nem sokan vagyunk Magyarországon, kiknek van kellő türelmük és ügyességük ehhez a hobbyhoz” – írja egyikük.¹⁰

Vajon itthoni megjelenésükben ugyanolyan, a nők helyzetében mélyen gyökerező okok rejlenek a háttérben, mint a világ nyugati részén, vagy csak egy divat átvételéről van szó? Lesz-e hasonló gyűjtőkör nálunk is ezeknek? Vajon a középkorú magyar nők élethelyzete, érzelmi elmagányosodása, társadalmi kilátásai összevethetők-e angol és amerikai kortársaikkal? Azonosak-e az okok, azonosak-e a kiutak, amelyeket a babák tárnak fel előttük? Erre csak elmélyültebb hazai gendervizsgálatok és a babák kialakuló gyűjtőkörének későbbi elemzése adhatja meg majd a választ.

Irodalom

- BAUDELAIRE, Charles
1853 *Morale du joujou. Le Monde Littéraire*, 17 avril.
Internet cím: http://ourworld.com-compuserve.com/homepages/bib_lisieux/moraljou.htm.
- BOEHN, Max von
1972 *Dolls*. New York, Dover.
- DOLTO, Françoise
1999 *La poupée fleur*. In uő: *Jeu de poupées*. Paris, Mercure de France, 19–23.
- FORMANEK-BRUNELL, Miriam
1993 *Made to Play House. Dolls and the Commercialization of American Girlhood, 1830–1930*. New Haven – London, Yale University Press.
- FRASER, Antonia
1963 *Dolls*. London, Weidenfeld and Nicolson.
- FREUD, Sigmund
1998 *A kísérteties*. In BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum, 65–82.
- HALL, G. Stanley – ELLIS, A. Caswell
1896 *A Study of Dolls*. *Pedagogical Seminary*, vol. 4. no. 2. 129–175.
- HATHALMI GABNAY Ferenc
1900 *A játék-baba. Természet-tudományi Közlöny*, XXXII. évf. 7. sz. 377–395.
- HERLOCHER, Dawn
2005 *200 Years of Dolls*. London, KP Books.
- HILLIER, Mary
1976 *Automata and Mechanical Toys*. London, Bloomsbury Books.
- HUGO, Victor
1966 *A nyomorultak. 1.* Budapest, Európa.
- IBSEN, Henrik
1959 *Solness építőmester*. In *Henrik Ibsen válogatott drámái. 2.* Budapest, Európa, 339–418.
- NATHAN, Jean
2004 *The Secret Life of the Lonely Doll. The Search for Dare Wright*. New York, Henry Holt and Company.
- NÓGRÁDY László
1912 *A gyermek és a játék*. Budapest, Gyermektanulmányi Társaság.
- ROBERTSON, A. F.
2004 *Life Like Dolls*. New York – London, Routledge.
- ROGERS, Mary F.
1999 *Barbie Culture*. London – New Delhi, Thousand Oaks, Sage.
- TÉSZABÓ Júlia
– 1999 *Zadubánszky Irén művész-babái. Magyar Iparművészet, 1.* sz. 42–50.
– 2003 *A gyermekjáték a 19–20. század fordulóján*. Budapest, Pont.
- YOE, Craig (ed.)
1994 *The Art of Barbie. Artists Celebrate the World's Favorite Doll*. New York, Workman.

Weblapok a reborn babákról
<http://abcnews.go.com/International/wireStory?id=5390636>
<http://www.internationalreborndollartists.com> (készítők szervezete)
<http://www.reborndollkits.com> (megrendelhető alaptestek, anyagok)
<http://www.christiantoday.com/article/demand.for.lifelike.dolls.for.adoption/19232.htm>
<http://www.reborn-baby.com/>

Magyar honlapok
http://kamjt.freeweb.hu/2007/obuda_reborn.html
www.reborndoll.hu

Rushdie regényében Kis Agy a kortárs, posztmodern amerikai fogyasztói kultúra helyzeteinek és műfajainak leképezése, egyben kritikája is. A magazinok, a szappanoperák és más médiumok, amelyek az életszerűség, a hasonlóság és a valóság illúzióját keltik az emberekben, rendíthetetlenül dolgoznak azon, hogy olyan figurákat teremtsenek, amelyek ideállá, követendő és vágyott példává válhatnak a pénzüket költő, szabadidejüket töltő fogyasztók számára. Kis Agy nem ezért készült, mégis ilyenné vált. És minden egy múzeumban kezdődött, egy olyan kiállításon, amelyben a tárgyak és a tárgyakkal elmondott történetek ugyancsak a fikció és a valóság határát feszegették. A két világ – a posztmodern Amerika populáris médiumai és a történeti perspektívájú múzeumi kiállítás – összekapcsolásához persze kellett egy gazdag asszociációs gondolkodással rendelkező filozófus, Malik Solanka professzor (Salman Rushdie), aki egyfelől az életszerűség, a dramaturgia és a színrevitel fogalmaival, másfelől babáival teremtett a hétköznapi „valóság-hoz” hasonló, mégis attól különböző világot.

Múzeumi bábuk – bevezetés

Az életszerűség vagy éppen a távolítás fogalomrendszere és eszközkészlete a múzeumi prezentációk szerves része. A múzeumi installációk esetében a „valóság” ábrázolása – a látszat ellenére – ugyanúgy a távolítás, a leválasztás és az új, önálló, jelentésekkel telített diskurzus felépítésével lehetséges, mint egy regényben. A kiállítás terébe állított „valós élet” többféle installációs technika felhasználásával jelenhet meg, attól függően, hogy a kiállítás rendezői mit tekintenek fő csapásvonalnak. A korai, 19. század végi múzeumi/kiállítási módszerekben az élményszerűség megteremtésében a szobaszerű elrendezés – az enteriőr – és a „viseletbe” öltöztetett, valóság-hű, enteriőrbe állított, jelenetbe rendezett életnagyságú babák és bábuk használata hamar népszerűvé vált, és nagy népszerűségnek örvendett – még a 20. század folyamán is. Ma viszont fontos és szükséges elgondolkodni azon, hogy – egyfelől – a kortárs kultúra komplex társadalmi struktúrái, összetett terei és jelenségei megérthetők-e ilyen vagy ehhez hasonló prezentációk használatával. Másfelől a kortárs vizuális kultúra és szabadidőipar fogyasztói számára érthetők-e még ezek az eljárások – akár történeti megközelítésű kiállítások esetében is –, és jelent-e olyan élményt a „hagyományos” diszletekben, jelmezekben és dramaturgiával előadott kiállítás, mint a 19. század végi, 20. század eleji közönség számára? Persze az is kérdés, hogy miként lehet továbblépni a nagy múlttal és nem kevés módszertani tanulással bíró prezentációs formák változatlan alkalmazásán. Végül hogyan lehet társadalomtudományi perspektí-

vából újragondolni a tartalom és a forma múzeumi/kiállítási összefüggéseit?

A bemutatott és elemzett példákban három különböző szerzői és alkotói módszer érvényesül. A tudománytörténeti szempontból fontos előzmények szakirodalmi példák és elemzések áttekintésével jelennek meg, míg a közelmúltban megnyílt és/vagy ma is látható kiállítások kritikai elemzéseken keresztül. Ezt egészítik ki a saját muzeológusi, rendezői tapasztalaton alapuló (ön)kritikus kiállítási elemzések. A három perspektíva látszólag más irányba mutat, de a cél minden esetben a prezentációkból kiinduló, a látványkritikán túlmutató értelmezési keret felvázolása, az öltözetek háromdimenziós kiállítási, múzeumi bemutatásának középpontba állításával.

A kiállítási életkép és szereplői – történeti perspektívából

A 19. század közepétől kezdődően (1851, London) megrendezett világkiállítások nemcsak a globális kereskedelem, az utazás és a szabadidős elfoglaltságok új mintáit és tereit alakították ki világszerte, hanem sikeres nyilvános médiumaként megteremtették a kulturális reprezentáció, a kommunikáció és a turizmus új formáit és műfajait is (WEBER-FELBER 1992; WÖRNER 1999; STOKLUND 1993; 1994). A termékek és a tudás megmutatásán és cseréjén keresztül a kulturális és politikai integráció helyeivé váltak, továbbá létrehozták és népszerűsítették a tárgyak kiállításának és interpretációjának új módszereit is. A 18. században még működő főúri *Kunst-* és *Wunderkammer* nemcsak elemeiben, hanem filozófiájában, kulturális kontextusában, a bemutatás és a hozzáférhetőség mindennapi gyakorlatában is különbözött a világkiállításoktól. Az új típusú gazdaság és mobilitás a vizuális kultúra átalakulására is hatással volt. A fény, az aura, a racionalitás és a funkcionalitás nemcsak a modernitás nagy projektjében, hanem a világkiállítások reprezentációs gyakorlatában és bemutatási technikáiban is fontos szerephez jutott, és kialakult egy modern, gazdasági tényezőket is szem előtt tartó új esztétika (WEBER-FELBER 1992: 92–93). Ettől az időszaktól tekinthetünk úgy a kiállításra, mint populáris médiumra, amely a nemzeti tudományok intézményesülésével párhuzamosan már nemcsak a világkiállításokon számíthatott népszerűsége (STOKLUND 1994).

Az új ideológiai és esztétikai kánonban – kevésbé oppozícióként, mint inkább a „kezdetek” megjelöléseként, viszonyítási pontként – jelent meg a „nem civilizált” társadalmak jelenségeinek bemutatása. A társadalmi harmónia és a „paradicsomi állapot” utáni vágy, illetve a „természeti” termékek iránti kereslet a kor etnográfiai érdeklődéséből is fakadt.

A *munka* (1867, Párizs: a „primitív” kézi munkától a modern gyáripaprig), a *lakás* és a *szállítás* (1889, Párizs) történetének bemutatására a korabeli – még kialakulóban lévő – etnográfiai és antropológiai kutatások dokumentumai és tárgyai teremtettek lehetőséget. A történeti megközelítések koncepciójában a *múlt* a jelen és a jövő legitimációját jelentette – rendszerint a korszak valós társadalmi problémáinak figyelmen kívül hagyásával (WEBER–FELBER 1992: 97–98).

A 19. század második felében és a 20. század első évtizedeiben rendezett világkiállítások, országos kiállítások és az intézményesülő nemzeti tudományok múzeumaiban rendezett tárlatok – tehát a kultúra bemutatásának korabeli nemzetközi és nemzeti színpadai – kialakították és megerősítették a kulturális reprezentáció új fogalmi és vizuális rendjét. A források – a tárgyak, a képek és a szövegek – és a tudás a közönség széles rétegei számára váltak hozzáférhetővé, a látványos térbeli elrendezés és dramaturgiai felépítés pedig a befogadást könnyítette, egyben szórakoztatott is. Az egzotikus, saját kultúra határain túli és a saját kultúrán belüli másság egyaránt érdeklődésre számított, elsősorban színes viseletek, díszített tárgyak, archaikus eszközök és képek bemutatásával. Az akkoriban kialakult és elterjedt kiállítási forma, a térbe állított, dramatizált jelenetekbe rendezett, viaszbábukkal installált *életkép* a „viseletek” dekoratív elrendezésén túl tudományos újdonságnak, módszertani újításnak is számított: a tárgyak nem absztrakt tudományos rendben, hanem „valós”, a használatot is megjelenítő környezetben álltak. Az elrendezés természetesen rengeteg különféle formát öltött az idők folyamán.

Öltöztetett bábuk már az 1851-es londoni világkiállításon is szerepeltek – viaszból készített mexikói és észak-amerikai indiánok, terrakottafigurák a spanyol tartományok öltözeteivel –, de az első jelentős módszertani újítással a svédek és norvégok álltak elő az 1867-es párizsi kiállításon (WÖRNER 1999: 150–152; BRINGÉUS 1974; STOKLUND 1993; 1994). Tizenhét néprajzi csoportot mutattak be, népviseletbe öltöztetett viaszbábukkal, jelenetekbe rendezve (esküvő, fiatal család otthon, észak-kecskázás stb.), a skandináv népelet egy-egy motívumát felelevenítő háttérfestmény előtt. A háromdimenziós zsánerkép – a panorámához és a diorámához képest³ is – új elemként jelent meg,⁴ és gyors népszerűsége tette szert. Artur Hazelius – a stockholmi Nordiska museet⁵ alapítója és első igazgatója – úttörő szerepet töltött be e prezentációs forma alakításában (STOKLUND 1993: 90–96; BRINGÉUS 1974). Továbbgondolást és elmozdulást jelentett, amikor a háromdimenziós jeleneteket már nem – vagy nemcsak – háttérfestménnyel, hanem tárgyakkal és bútorokkal rendezték be, az installációt pedig színházszerűen szobává,

önálló belső térére alakították.⁶ A múzeumi/kiállítási szobakompozíciókban – az enteriőrökben – eredeti használati tárgyak, a viaszbábukon pedig eredeti öltözetek voltak láthatók, a használati kontextus idézteté formálásával. Hazelius ezt a bemutatási módot tekintette a népi kultúra vizuális megjelenítésében a legmegfelelőbb múzeumi/kiállítási formának, amely nemcsak az embereket, a tárgyakat és a helyeket kapcsolta össze, hanem vizuálisan és didaktikusan is egyben tartotta a mondani-valót. Alkalmazásával már 1874 óta kísérletezett, de a legismertebb, legtöbbet hivatkozott változatot az 1878-as párizsi világkiállításra készítette el.⁷ Az elrendezések lényegét a dramatikus jelenetekbe komponált, életnagyságú szereplőkkel kialakított, élményszerű terek jelentették, melyek leginkább nagyméretű babaházakra emlékeztetnek.

A skandináv és a német múzeumok az 1878-as párizsi világkiállítást követően „rákaptak” az életnagyságú viaszbábukkal berendezett életképek használatára – szobaszerű vagy panorámakép-változatban egyaránt. Az európai, majd az 1893-as chicagói világkiállítás hatására az Egyesült Államok múzeumaiban is elterjedt ez a prezentációs mód – az etnológia korabeli elméleti és módszertani megközelítéseire igazodva. A kutatók számára mind a mai napig kedvelt terep Franz Boas 1896–1905 közötti kiállítási munkája. A New York-i Természettörténeti Múzeumban látható, tudománytörténeti szempontból különösen izgalmas kiállítását 1989-ben restaurálták.⁸ Boas körültekintően alkalmazta az életképeket a kiállításban, de a hangsúlyt nem a dramatikus jelenetek történeteire, hanem a geográfiai egységek bemutatására, a tereptapasztalatok kiállításra fordítására helyezte. Az északnyugati partvidéki indiánok kultúráját bemutató kiállításában a koncentráció és a megértés strukturált ösvényen (*structured path*) vezette a látogatókat (JACKNIS 1985: 93), vitrinek és szereplőkből összeállított életképek között. Az életképek mint nagy „stoptáblák” sorakoztak a vitrinek között, odavonva, megállítva és továbbterelve a látogatók figyelmét. Viszont az etnológiai tudás látványra fordítása során nem szívelte a színházszerű, illúziókeltő dramatikus jeleneteket. Kiállítási képei – a világkiállításokon megjelenő etnográfiai látványosságokhoz képest – a részleges távolítás eszközével éltek. Kulturális relativizmusa és az evolucionizmus tagadó elméleti és módszertani hozzáállása múzeumi munkájában is tükröződött, még akkor is, ha ma már egészen más – új értelmezések után kiáltó – kontextusba kerültek egykori elképzelései (vö. GYÖRGY 2003).

Az életképek és az enteriőrök különféle változatai a 19–20. század fordulójától kezdve Európa-szerte részei voltak a nemzeti múzeumi intézményrendszer kiállítási kánonjainak – módszertani és esztétikai szempontból egyaránt. A korszak tudományos látásmódjához a magyar-

³ A 19. századi vizuális technológiákról lásd CRARY 1999.

⁴ A háromdimenziós zsánerképek előzményének a 17. századi düsseldorfi festőiskola (*Düsseldorfer Malerschule*) alkotásait tekintik. Az iskolához tartozó alkotók leginkább idilli falusi képek készítésében jeleskedtek. Az irányzat nagy hatást gyakorolt a skandináv festőkre, akiknek munkáit a 19. század során múzeumokban is előszeretettel használták (WÖRNER 1999: 150, 250; BRINGÉUS 1974: 12–13, STOKLUND 1993: 88).

⁵ A múzeum 1873-tól Skandináv Néprajzi Gyűjtemény (*Skandinavisk-etnografiska samlingen*), majd 1880-tól Északi Múzeum (*Nordiska museet*) néven működik.

⁶ Ehhez lásd a leírásokat: WÖRNER 1999: 250–253.

⁷ A Trocadéro palota termeiben – amely 1878-ban Musée d’Ethnographie néven nyitotta meg kapuit – felállított, bábukkal és tárgyakkal berendezett skandináv néprajzi szobákat Hazelius prezentálta a szakmai érdeklődőknek és a közönségnek (WÖRNER 1999: 156–157; BRINGÉUS 1974; STOKLUND 1993; lásd még JACKNIS 1985: 81–83, 97–103).

⁸ A kiállításról részletes elemzések: JACKNIS 1985; GYÖRGY 2003.

országi kiállítások is illeszkedtek. Az 1885-ös országos kiállítás, az 1896-os ezredéves kiállítás, a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának 1898-tól látogatható, majd 1906-tól az Iparcsarnokban újrendezett állandó tárlata⁹ vagy a Mezőgazdasági Múzeumban 1907-ben – nagyjából az 1900-as párizsi világkiállítás anyagából – rendezett kiállítás újra és újra lehetőséget adott reprezentatív kompozíciók készítésére, melyekben a népviseletbe öltöztetett, élethű bábuk vitrinbe vagy jelenetekbe állított, festett vagy berendezett háttérrel keretezett csoportjai kiemelt szerepet kaptak.¹⁰ A korabeli módszereket Bátky Zsigmond így fogalmazza meg: „A népviseletet, hacsak tehetjük, fejjel ellátott babákon mutassuk be. A babákat fényképek után készíttessük, hogy azok, annyira a mennyire, a típust is visszaadják. Ha jó fejet nem tudnánk csináltatni, inkább hagyjuk fej nélkül őket. Ezek olyanok legyenek, hogy karjuk és lábuk csuklóban mozogjon, fejük leemelhető, kéz és lábfejük lecsavarható legyen. Minden baba mellé oda kell tenni a fényképet, egy darab papíron fel kell sorolni a rajta levő ruhadarabokat. Babamodelleket ne csináltassunk. A babákra nem rakott ruhaneműek külön szekrénybe jönnek. [...] A csoportokban való felállítás mellett arra kell törekednünk, hogy minél több ú.n. biológiai csoportot mutassunk be.” (BÁTKY 1992: 20.) A megközelítés jól illeszthető a földrajzi/táji kontextusokban gondolkodó tudományszemlélethez, illetve az intézményesülés kezdeti korszakát élő, didaktikus múzeumfelfogáshoz. Bátky leírása jól ötvözi a praktikus, az esztétikai és a tudományos szempontokat. Az öltözetek háromdimenziós bemutatásához könnyen öltöztethető, darabokra szedhető tartóeszközökre, bábukra volt szükség, de mivel a prezentáció élményszerűsége a valósághűségen alapult, ezek a bábuk a földrajzi helyeknek megfelelő antropológiai jegyekkel rendelkeztek – a kor etnográfiai, etnológiai tudásának megfelelően. Az elrendezést pedig különféle dokumentumok – megnevezések, leírások és fotók – tették teljessé. A 20. század első évtizedeiből fennmaradt fotókon ezek az eljárások nyomon követhetők.

A távolítás mint az értelmezés új formája – szituáció és kontextus

Georges Henri Rivière zenészpályája mellett a húszas években hirtelen robbant be a francia etnológia színpadára, és egy csapásra a francia közélet és kultúra ismert, divatos és népszerű figurájává vált. Első kiállítását 1928-ban a Louvre egyik oldalszárnyában készítette *Les arts anciens de l'Amérique (Amerika ősi művészete)* címmel, amely elsőrangú művészettörténeti eseményé vált. A tárgyak műalkotásként szerepeltek a kiállításon, így a kérdés még nyitott volt, hogy a művészet

vagy az etnográfia vonalához tartozik-e majd múzeumi tevékenysége, ami akkoriban (1928–1937) a Tocadéro palotában elhelyezett *Musée de l'Homme* intézményi keretei között valósult meg. Egy évtizeddel később, már a francia etnográfiai múzeum, az Atp (*Musée national des arts et traditions populaires*) igazgatójaként (1937–1967) szerzett nemzetközi hírnevet alkotásaival. Kritikussai alkotásait – leginkább a hatvanas évektől – ideológiailag elfogultnak tartják, de az vitathatatlan, hogy az idegen/más kultúrák múzeumban felhalmozott műtárgyaiban rejlő információ- és jelentéstartalom kibontásában, a tárgyak színvételében egy egészen új és sajátos látásmód megvalósítására törekedett. Muzeológiájának két kulcsszava a *közvetítés* és a *bemutató* volt, ami a múzeumi alapfunkciók tekintetében a prezentáció magasabb prioritását is jelentette. Gondolataiból kevés maradt meg írásban, viszont rengeteg kiállítást rendezett, és sok előadást tartott, amelyek feljegyzések és visszaemlékezések segítségével rekonstruálhatók.¹¹

Rivière muzeológiai felfogásában roppant karakteresen jelentek meg a tárgyak, és az addigi múzeumi/kiállítási gyakorlathoz képest egy új nyelv kidolgozására törekedett, melyben egyértelműen érezhető volt a francia avantgárd szürrealizmus tárgyfelfogása (GORGUS 1999: 37–40). Nem használt kosztümös bábukat, nem épített rekonstruált díszletszerű falusi szobabelsőket a kiállítási terekben, és nem zsúfolta tele a vitrineket egymásba folyó, legyezőszerűen elrendezett tárgyakkal. A bemutató során a műtárgyak mesterséges, elidegenített, múzeumi kontextusát erősítette – bár a funkcionális egységek létrehozásától sem zárkózott el –, amelyet áttetsző vagy semleges építészeti elemekkel választott el egymástól. Törekedett a fekete háttér használatára és a pontszerű megvilágításra – így a tárgyak nem vetettek árnyékot, és izgalmasan lebegtek a térben. Hacsak lehetett, kerülte a középpontos szimmetriát és a mimetikus eljárásokat. Modern fém-üveg tárlókat használt, mesterséges fényvel irányította a nézők figyelmét, a tárgyakat pedig szakszerűen és bőségesen feliratozta.

Az Atp esztétikai elvei között szerepelt a tárgyak új bemutatási módusa, a nejlonszálak muzeográfiája (*fil de nylon*), ami Rivière találmányaként vonult be a francia muzeológia történetébe. A módszert a harmincas évektől használta, a negyvenes-ötvenes években rengeteget finomított rajta, és a hatvanas években még bőven és virtuózan alkalmazta. Az álló vitrinekben vagy szabadon hagyott területeken a tárgyak áttetsző szálakra feszítve „lebegtek” a térben, pontszerűen megvilágítva, szövegekkel és informatív fotókkal keretelve. A használati tárgyak funkciójukban, a népművészeti tárgyak művészeti alkotásként jelentek meg. Az öltözetek háromdimenziós bemutatásához is ugyanezt az eljárás-

⁹ Az első állandó kiállításról és az Iparcsarnokban látható új kiállításról fotók: FEJŐS, főszerk. 2000: I., III., IV., V., VII. kép-tábla, 2., 5., 8., 10., 13. kép.

¹⁰ A kiállításokról képek, források és elemzés: FEJŐS 2003; 2006.

¹¹ A történeti anyag bemutatása során Nina Gorgus Rivière-ről írt elemző kötetére támaszkodom (GORGUS 1999). Prezentációs technikájának néhány fennmaradt vagy rekonstruált elrendezését 2003-ban magam is láttam az Atp-ben. Az elemzés során csak a zárt térben létrehozott kiállításait foglalkozom, az *écomusée* teóriájára és módszerére most nem utalok. Arról lásd GORGUS 1999: 207–228.

rást alkalmazta: ember alakú vagy test formájú merevítés helyett nejlonszálakkal feszítette az öltözeteket a kívánt formára. A dekoltázsból sem élethű, sem sematikus arcok nem kandikáltak ki, és a szabóbábukra jellemző csonkok sem akasztották meg az öltözetre irányuló figyelmet. A figurák mégis rendelkeztek gesztussal vagy karakterrel egy-egy mozdulat fondorlatos beépítésének köszönhetően. Rivièrre ezt a technikát következetesen – de természetesen nem kizárólagosan – alkalmazta, és a hatvanas években elkészült új, modern épületben elhelyezett Atp-t a „nejlonszálak katedrálisává” avatta (GORGUS 1999: 144–146; JAUL 1995).

A módszer mögött a múzeumi tárgyak szimbólumként való felfogása és kora avantgárd szürrealizmusa húzódott meg, ami kapcsolódott a szimmetria, a szekvencia és a színek tudatos és kritikus alkalmazásához, vagyis a tárgyak és anyagok esztétikai kategóriáinak felerősítéséhez. A tárgyak a kiállításon rendszert alkottak: az alkotójuk által konstruált, mesterséges rendszert, ami nem a múzeumon kívüli valósághoz próbált hasonlítani, hanem a kiállítás koncepcióját bontotta ki vizuálisan a kiállítás terében (GORGUS 1999: 135–144). A tárgyaknak ezt a mesterséges kapcsolatrendszerét egyfelől a szürrealista kollázstechnikához lehet hasonlítani, esetleg a meghökkentés, zavarba ejtés érzésén keresztül, a Gottfried Korff által vázolt elidegenítés és távolítás koncepciójához (KORFF 2002). Másfelől viszont szervesen kapcsolódott a látás modernizációjához, a megfigyelő problémáját előtérbe állító társadalomtudományos gondolkodásmódhoz, ami együtt járt a mimetikus jelrendszerekkel való zakitással, illetve a térbeli struktúrák kialakításának újszerű megközelítésével.¹²

A kontextus felépítésének ez a módja új módszertani és esztétikai szintet jelentett a muzeológia történetében. Rivièrre elfogadta, hogy a kultúra csak fragmentumaiban hozzáférhető, és leküzdhetetlen vágyat érzett a kulturális fragmentumok múzeumi reprezentációja iránt, miközben nem feledkezett meg a múzeumi kontextus idegenségéről és alakíthatóságáról. Megközelítésében a hangsúly alapvetően a megmentésen és a megőrzésen volt, de a prezentációk módszere és esztétikája lépést tartott a modern kor kihívásaival. „Tiszta” múzeumi nyelv kialakítására törekedett, ami visszatükrözte a korabeli kultúrafogalom tartalmi és szemiotikai átalakulását is.

Rivièrre múzeumában az életszerűség és a hasonlóság fogalma elvezette korábbi jelentését: az etnográfiai installáció nem az életet próbálta utánozni, hanem az elemzések eredményeinek és dokumentumaik felhasználásával alakította ki saját, karakteresen különböző múzeumi olvasatát és előadásmódját. A 20. század első évtizedeiben még hihetetlenül népszerű – és gyakorlatilag ma is létező, több esetben

módszertani reflexiók nélkül alkalmazott –, élethű bábukkal összerakott életkép, valamint a koreografált és dramatizált jelenetbe rendezett szereplők esetében a valósághűség és az élményszerűség volt a két legfontosabb kategória. De paradox módon minél inkább próbált közelíteni a „valósághoz”, annál több „valóságosnak látszó” segédeszközre volt szükség, és végül a prezentáció közelebb sodródott a fikció birodalmához és a színházi díszletezés praxisához, mint a társadalmi valósághoz. Ezzel szemben Rivièrre a segédeszközök láthatatlanná tételével a figyelmet sokkal inkább a tárgyra, a tárgyakkal kibontható jelentésekre, ezen keresztül a kultúrára terelte. Egy Párizsban élő fekete dzsesszenész figurájának múzeumi megmutatásához nem volt szüksége sem sötétre színezett viaszbábura, sem pedig a kiállítóter egyik sarkában berendezett mulatói jelenetre ahhoz, hogy nézői megértsék, miről beszél. Viszont szüksége lehetett egy fekete dzsesszenésztől származó öltönyre, néhány személyes tárgyra, egy jó gesztusra, egy trombitára és rengeteg zenére. Rivièrre ilyen és ehhez hasonló apró és izgalmas részletekből építette fel múzeumi világát. Installációi – hatvanas évekbeli nyugdíjazását követően – évtizedek múlva is láthatók voltak az Atp állandó kiállításán, viszont sokat veszítettek erejükből: a múzeumban megállt az idő, miközben Párizsban tovább pörgött. Rivièrre installációi felújítást vagy értelmező, kívülről interpretált bemutatást igényeltek volna, de ez elmaradt, mert a francia múzeumi átszervezések és összevonások következtében az Atp 2005-ben bezárt.

A 20. századi múzeumi bábuhasználat történeti alakulásának bemutatása, a hatások és az átvételek felkutatása az európai múzeumtörténet és kiállítás-módszertan szövevényes kapcsolatrendszerét vázolhatja fel. Ebben a történetben Rivièrre gondolkodásmódja és kiállítási gyakorlata azért izgalmas terep, mert a korabeli múzeumi technikákhoz képest nagyon erősen valósítja meg a távolítást – tartalmi, fogalmi és vizuális szinten egyaránt. Kiállításai – formailag – eltávolodtak a múzeumon kívüli világtól és az addig népszerű múzeumi prezentációs eljárásoktól egyaránt. A formai távolodás viszont tartalmi komplexitással járt együtt: nem a környezet, az illúzió, a koherencia, a másolás és az utánzás adták a prezentációk belső szerkezetét, hanem az egyes tárgyak jelentésbeli komplexitásának kibontása. Az ilyen megközelítések előtérbe állítják a kulturális kontextus rétegzettségét, és múzeumi fizikai jellemzőik és tulajdonságaik hangsúlyozása mellett – a gyűjteményi darabok eredeti fizikai környezetén és szituációin túl – megteremtik a tárgyak elemző múzeumi rendszerét. E formailag és tartalmilag eltérő eljárások elméleti, módszertani és gyakorlati különbségeit Barbara Kirshenblatt-Gimblett amerikai múzeumteoretikus az *in situ* és az *in context* elne-

12 A látás modernizálásáról lásd CRARY 1999. A térbeli struktúrák és a múzeumi gondolkodás összekapcsolására Gorgus is hoz példát, amikor bemutatja, hogy Rivièrre miként gondolkodott együtt a kor modern francia építészeivel múzeumkonceptiója kidolgozása során, lásd GORGUS 1999: 144–146.

vezéssel jelöli (KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998: 18–23), és e két módszertani eljárás a bábuhasználat gyakorlatát is alapvetően meghatározza.

Ha a szituáció hűségese, mimetikus módon való áttemelése a múzeumi feladat, akkor ez megkívánja a „szereplők” valóság-hűségét is, hiszen minden eltérés a mondanivalót gyengítené. A bábuk ilyenkor inkább babák, a jelenet szereplői: gesztusokkal, mimikával, arcszínnel és más fizikai antropológiai jegyekkel felruházott személyek. De nem egyének, hanem típusok – a „lapp” asszony, a „matyó” legény –, továbbá eredeti etnográfiai tárgyak (öltözetek) hordóeszközei, speciálisan erre a célra fejlesztett formában. Amikor a kiállítás készítésében a mimetikus eljárások háttérbe szorulnak, akkor viszont a „szereplők” is változnak. Ha nem a jelenet és nem a valóság-hűség az elsődleges, akkor az antropológiai jegyek és gesztusok is háttérbe szorulnak, hiszen a történeti és/vagy etnográfiai hűséget, a kulturális kontextust és a tudományos magyarázatot nem egy – szélsőséges esetben élő emberek szereplésével előadott¹³ – fiktív jelenet fejezi ki, hanem az autentikus tárgyak kulturális tartalma. E tekintetben Rivière – kora szellemi és művészeti törekvéseit is beépítve – alakította ki a kulturális tartalom és az esztétikai jegyek sajátos ötvözetét és egyensúlyát megteremtő kiállítási technikáját.

Történeti forráskutatással talán ki lehet még nyomozni, hogy Rivière installációs technikája milyen hatással volt az európai – ezen belül a magyarországi – néprajzi/etnológiai kiállítások színreviteli eljárásaira, illetve hogy volt-e egyáltalán. A Néprajzi Múzeumban Fél Edit rendezett kiállítást a *Magyar népviseletek története* címmel (1953–1958), melyben Rivière módszerére emlékeztető színrevitel is látható.¹⁴ Az *Alföldi pásztorok* és a *Kalocsa, Sióagárd* című vitrinekben bemutatott összefüggő öltözetek követik az emberi test háromdimenziós formáját, de a ruhák tartószerkezete teljesen láthatatlan: sem kézfejek, sem nyak, sem arc nem látszik ki az öltözetekből. Minden viselethez tartozik fejedő (párta vagy kalap), melyek az álló vagy ülő figurák fölött lebegnek, a megfelelő magasságban. A kompozíciót kiegészítik más öltözeti elemek és tárgyak, melyek egyedi tárgyként jelennek meg a figurák mellett: nem a figurákhoz illesztve, hanem a háttérben, fotók, grafikák és leírások kíséretében. Az elrendezés nem a kivitelezés technikájában felel meg Rivière módszerének – hiszen nem nejlonszállakkal függesztették fel az öltözeteket –, hanem látványában és a múzeumi környezetről való gondolkodásmódban. A rendező törekedett a tárgyakat hordozó test láthatatlanná tételére, a múzeumi tér „kinti” világról való leválasztására és a tárgyakból kiinduló, azok tartalmi és esztétikai részleteit kibontó kiállítási kép összeállítására. A prezentáció a valóság-hűségtől való távolításon alapult, az öltözetek háromdimenziós jel-

legzetességeinek kiemelésével, a ruhadarab, a sziluett és a test egységének múzeumi megteremtésével.

A kiállítási figurák metamorfózisa

A tudomány, a kulturális fogyasztási szokások és a vizuális kultúra változásai sajátos és tanulságos együttállásokat és szétesésűségeket eredményezhetnek a kiállításokban.

Európa egyik legnagyobb hagyománnyal rendelkező etnológiai múzeumában, a hamburgi *Museum für Völkerkunde* kiállítótereiben a prezentációs eljárások szinte teljes skáláját láthatjuk egy időben, történeti változatokban. A műtárgyként és funkcionális kontextusba állított tárgyak között barangolva találkozhatunk a tárgyak használati kontextusát modellként bemutató, etnikus jegyekkel bíró, nagy múltú viaszbábuval, a jelenkori mindennapok öltözeteinek bemutatását szolgáló szoborszerű figurákkal, semleges és klasszikus szabóbábukkal egyaránt. Az *Ein Dach für alle Kulturen* (szó szerinti fordításban: *Egy fedél minden kultúrának*) című állandó kiállításban földrajzi területenként jelenik meg a múzeum gazdag gyűjteménye. A balinéz kultúra textilfeldolgozási eljárásait bemutató vitrinben a múzeumi tárgyak – szármak és késztermékek – funkcionális elrendezését egy női viaszfigura teszi teljessé, amely a munka közbeni testtartással és mozdulattal egészíti ki a bemutatott tárgyakat. Az elrendezés minden részletében precízen valósítja meg a korai múzeumi etnológia prezentációs eljárásait. A körbejárható vitrinben elhelyezett, modell vagy fénykép után készült, valóság-hű viaszbábu nem elsősorban az öltözet, mint inkább a munkaeszközök funkciójának bemutatását szolgálja, aminek a keretét tárgyak adják. A látványt kiegészíti egy eredeti terepfotó, amin egy másik munkafázist láthatunk, továbbá tárgyfeliratok és egy rövid magyarázó szöveg: aprólékos, leíró jellegű etnológiai vitrin, melyben a tárgyak szituációban és funkcionális egységükben jelennek meg (1. kép). Az állandó kiállítás másik modulja a *Was ist Europa? (Mi Európa?)* című egység, melyben az öltözetek szinte kivétel nélkül az otthoni ruhatárolásra emlékeztető úgynevezett szobainas-figurákon jelennek meg. A figurák nem fejeznek ki öltözetekhez kapcsolódó mentalitásokat, etnikus vagy *gender*jelleget, testük a ruha alatt láthatatlan, csak vaslemezből kivágott vonalarcuk néz szembe. Kicsit egyformák, mégis mindegyik más, a hangsúly pedig amúgy sem az emberi formán, hanem az öltözetek bemutatását szolgáló láthatatlan és semleges tartószerkezeten van. Az arcok szobrászati eszközökkel való megformálása nyilvánvalóan látványtervezői ötlet, a bábu jól egyesíti az installációs eszközöket az emberalak jelzésszerű elemeivel (2. kép). A 2009 szeptem-

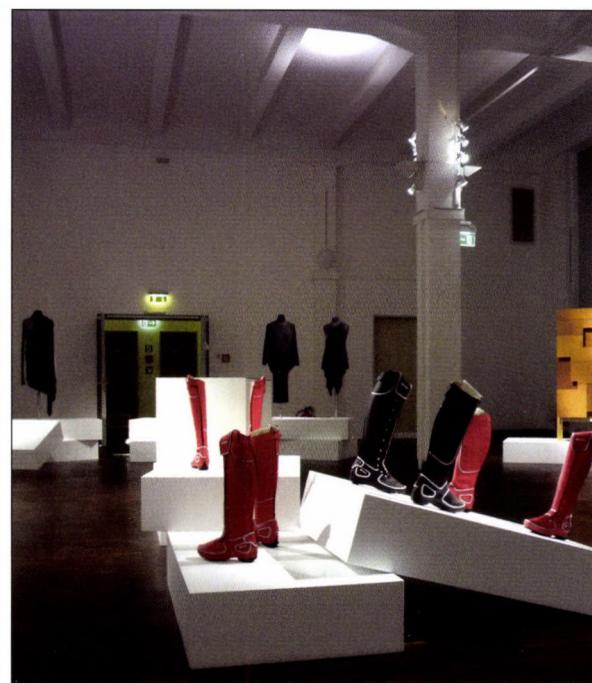
13 Az élő emberek kolonialis és nemzeti diskurzusban is válhattak prezentációk szereplőivé. Az öltözetek bemutatásában és az élményszerűség megteremtésében egyaránt szerepet kaptak. Ehhez lásd KIRSHENBLATT-GIMBLETT 1998: 20; GORGUS 1999: 207–228; WÖRNER 1999: 158–164.

14 Köszönöm Fejős Zoltánnak, hogy felhívta a példára a figyelmem. A kiállításról publikált fotók: FEJŐS, főszerk. 2000: XV. tábla, 29–30. kép.



1. KÉP. *Ein Dach für alle Kulturen*. Museum für Völkerkunde, Hamburg
Frazon Zsófia felvétele, 2008

2. KÉP. *Was ist Europa?* Museum für Völkerkunde, Hamburg.
A képen egy Romániából származó (1998) kórházi ápolónői egyenruha látható
Frazon Zsófia felvétele, 2008



3. KÉP. *Design S*. A kiállítás a Svéd Design Díj nyerteseinek munkáit mutatta be
Frazon Zsófia felvétele, 2008

15 2009 októberében a maszkterem felújítása számított újdonságnak, melyről a *Hamburger Abendblatt* őszi tematikus múzeumi melléklete dupla oldalon számolt be. Az írás nem csupán népszerűsítette, hanem elemző módon hangsúlyozta a megújulás tartalmi és formai elemeit, a modern kiállítástechnika és prezentáció összefüggéseit (M. Gretzschel: *Die letzten Geheimnisse der tanzenden Geister*, Museumswelt Hamburg, September bis Dezember 2008, 12–13).

16 A kiállítás rekonstrukcióival kapcsolatban lásd még FRAZON 2008.

ber-októberében látható *Design S* című időszaki tárlatban az öltözétek egyfelől mint termékek, másfelől mint műalkotások szerepeltek: a cipők installációba építve, a ruhák pedig az öltözetekkel megegyező színű (fekete), egyszerű szabóbábukon. A bábuk mellett két lapmonitor állt, egy bemutató képei pörögtek, melyen a modellek a kiállításon látható ruhákat viselték (3. kép).

Az ilyen és ehhez hasonló látszólagos széttartások általános múzeumi körülményekből is következnek. Egy nagy alapterületű, a múzeumi gyűjtemény legjavát, több ezer tárgyat bemutató állandó kiállítás átépítése nemcsak időben húzódhat el, de olykor tudománytörténeti szempontok is indokolják – vagy legalábbis okozzák – változatlanágát. Az állandó kiállítás részenkénti felújítása és átalakítása folyamatosan zajlik a múzeumban, a látogatók pedig célirányosan indulnak a felújított részek felé.¹⁵ Ha a változatlan részeket a változók újraértelmezik,

akkor ez az új kontextus más megvilágításba helyezi a hagyományos prezentációs módszereket is. A múzeum különböző hangulatú és módszerű tereit a szüntelenül folyó, korszerű hangvételő és látványvilágú kritikai diskurzus egyben tartja.

Szétcsúszás akkor következik be, ha a változatlanág reflektálatlanul marad, vagy a felújítást nem kíséri módszertani megújulás. Ennek egyik legújabb magyarországi példája a Magyar Nemzeti Múzeum 2002-ben megnyitott *Kelet és Nyugat határán* című állandó régészeti kiállítása, illetve az alkotók és a rendezők élményszerűséghez és rekonstrukcióhoz való viszonya.¹⁶ A múzeum épületének felújításával együtt készülő kiállítás tárgykollekciója mind esztétikailag, mind pedig jelentéstelítettséget tekintve izgalmas és értékes múzeumi anyag. A bemutatás két pilléren nyugszik: az eredeti tárgyak vitrinbe helyezett prezentációján, amit rekonstrukciókból épített részek és fiktív jelenetek szakítanak

meg. A két eljárás vizuálisan és módszertanilag is élesen szétart, ami diszkrpanciát hoz létre a kiállítás terében. A vitrines elrendezés visszafogottsága, letisztult minimalizmusa remekül hagyja érvényesülni a tárgyakat, és ezt a világítás tovább erősíti. A tárgyválogatásban a sorozat/egyedi tárgy koncepció túlsúlya érezhető, de az elrendezésben nagyrészt eltűnik a szimmetriára való törekvés: „Mindenekelőtt feladtuk azokat a kiállításrendezési elveket, amelyek az egyforma tárlókat és az azon belül – általában szimmetriára törekvő – elrendezések lehetőségeit tartották megfelelőnek” – írják a kötet szerzői (VASÁROS – REZI KATÓ, szerk. é. n.: 22). A gondolat 2002-ben nem tűnik falrengető újításnak, mégis fontos, hiszen a rendezők elismerik, hogy a prezentáció mint múzeumi eljárás időben változó. Mégsem mondanak le az „életképszerű grafikák”, a tárgy- és épületrekonstrukciók, a szereplőkkel benépesített életképek és jelenetek alkalmazásáról, amellyel módszertanilag rendkívül problémássá teszik a kiállítást. Az egyszerűsítés, a sematikus, tipikus és általános elemek „játékos” vegyítése a forrásokkal, illetve a „kiszervezés” művelete figyelmen kívül hagyja a fragmentumok más kontextusokhoz való kötődését. Kérdés, hogy a kortárs kiállítási és múzeumi praxisban a rekonstrukció *in situ* alkalmazása ma már nem jelent-e módszertani buktatót. A *Kelet és Nyugat határán* című kiállítás esetében véleményem szerint határozottan igen, és ebben nagy szerepe van a banális jelenetkészítő rekonstrukciókba állított öltöztetett bábuknak. A szerzők leírásaiból kiderül, hogy több esetben nem támasztja alá forrás az öltözet és a kiegészítők formai jegyeit, vagy eleve az volt a cél, hogy megalkossák a „tipikus” öltözetet, és ehhez akár kortárs esztétikai szempontok is hangsúlyosan hozzájárulhattak.¹⁷ E felfogás szerint a *Rómaiak és a római kori barbárok* című teremben felállított vásári jelenet példátlanul reflektálatlanul valósít meg egy majd százötven éves prezentációs eljárást. A fiktív, kézzel festett életkép elé állított bábukkal előadott jelenet viszont még abban is különbözik elődjeitől, hogy az öltözetek nem eredeti tárgyak, hanem különféle módszerekkel készített rekonstrukciók. Ez a rendezési elv és dramaturgia a kiállítást a kosztümös történelmi film műfajához közelíti, amit a fiktív történetbe állítás tovább erősít. Az egyedi készítésű, életnagyságú bábuk arca ugyan nincs kifestve, testtartásuk, mozdulataik és gesztusaik azonban így is közvetítik a jelenet dramaturgiáját: portékát kínál, vásárláson morfondírozó, alkudni próbáló szereplőket láthatunk. A háttérfestmény és a jelenet ugyanazt mutatja, egyik nem magyarázza a másikat, így tulajdonképpen az ismétlés egyik legegyszerűbb formájával van dolgunk. Olyan, mintha a rendezők nem tudtak volna dönteni, hogy a két- vagy a háromdimenziós bemutatást válasszák, ezért

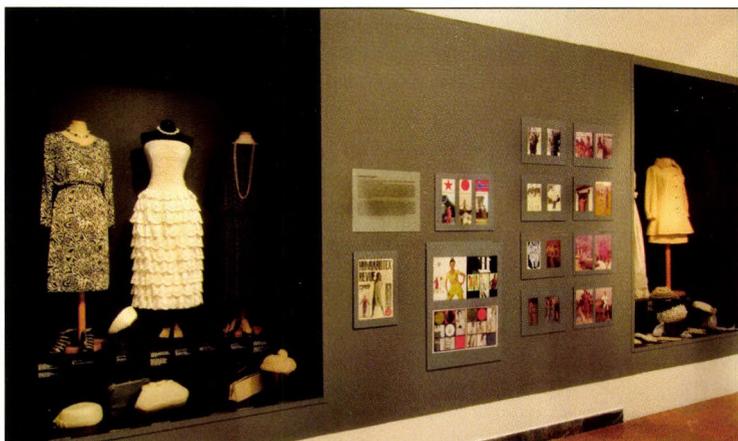
aztán mindkettőt alkalmazták. A festmény végtelen banalitása azért is szembeszökő, mert a kiállítás több más termében találkozhatunk korszerű számítógépes modellezőprogramokkal készült mozgó animációval – ami nemcsak mint médium, hanem mint a modellezés és a rekonstrukció korszerű formája magától értetődően találja meg helyét a termék látványában. A rendezők valószínűleg úgy gondolták, hogy a kiállítás élményszerűsége csökken azzal, ha a térbeli elrendezések modernizálását nemcsak az üveg mögött, hanem a vitrineken kívül is gyakorolják. Így maradtak a bábuk, jelenetben, rekonstrukcióban, dramaturgiával, ráadásul életképszerű festett háttér elé állítva. A források és a rekonstrukciók bemutatása a legtöbb ponton jól elválasztható – attól a néhány kivételtől eltekintve, amikor az eredeti leletek rákerülnek az öltözetrekonstrukciókra, tulajdonképpen dísz funkcióban –, de a rekonstrukciók erős vizualitása, mennyisége és mérete „ráül” a kiállításra.

A Nemzeti Múzeum középkori, újkori és legújabb kori történeti tárgyanyagának bemutatásában is hangsúlyos szereplők az öltöztetett bábuk. A kor testalkatának megfelelő méretű, egyedi fejlesztésű múzeumi bábuk stílusjegyeinek kidolgozása, rögzítése és öltöztetése a tervezés és a kivitelezés fontos része volt.¹⁸ Az viszont a kiállításból is érezhető, hogy a rendezők korhangulatot idéző jelenetekben és epizódokban gondolkodtak, ezért a bábuknak ezeknek a narratív szempontoknak és szerepeknek is meg kellett felelniük. Ehhez a stilizálás eszközkészletét vették igénybe: „A történeti kiállításon olyan történeti személyiségek ruhái is bemutatásra kerültek, akiknek arcvonásait mindenki ismeri. Ezért vagy hiteles arcmásaikat kellett volna megmintázni, vagy egészen neutrális arca lett volna szükség, amelyen a szem, a száj, az orr vonala éppen csak jelzesszerű. Ezzel is hangsúlyozva, hogy a fej, ill. az egész bábú nem más, mint egy szükséges hordozószerkezet. Természetesen ez utóbbit választottuk.” (SIPOS 2000: 152.) Az alapanyagban, illesztésben, statikában és méretben körültekintően végiggondolt, egyedileg a ruhákhoz igazított bábuk esetében az elsődleges cél olyan „hordozószerkezetek” kialakítása volt, melyek alkalmasak a történeti kollekciók esztétikus, a sziluettek tekintetében korhű, az állagvédelmi szempontoknak is megfelelő bemutatására. De a semlegesség helyett választott stilizálás, illetve a jelenetekbe rendezés az öltözetek egységisége és autentikussága helyett újra csak a típusok, a könnyen felismerhető, átérezhető hangulatok irányába tereli a látogatót tekintet.

A nürnbergi Germanisches Nationalmuseum 2002-ben megnyílt, 18–20. századi ruhatörténeti kiállítása – amely állandó kiállítási funkcióval is bír – példaértékűen egyesítette a konzerválási, kultúr- és ruhatörténeti szempontokat a muzeológia korszerű prezentációs módszerei-

17 „A barbár nőnek olyan tipikus Kárpát-medencei női viseletet állítottunk össze, amely vegyesen tartalmazza a környező barbár népek egyes viseleti elemeit.” „A szarmata nő tarsolyának formájára vonatkozó adat nem állt rendelkezésre, [...] olyan kézenfekvő formát igyekeztünk választani, amely harmonizál az öltözékekkel...” (VASÁROS – REZI KATÓ, szerk. é. n.: 130, 144).

18 A bábukat a kirakati bábuk gyártásával foglalkozó Menló Kft. készítette, Gyurcssek Ferenc szobrász közreműködésével, drótvázra erősített műanyag habanyag, szivacsborítás és pamutbevonat felhasználásával (SIPOS 2000: 150).



4. KÉP. A *Kirakat* című kiállítás részlete
Tihanyi Bence felvétele, 2007

vel.¹⁹ A több mint ezer négyzetméternyi kiállítás témája a „viselet” és a viseletgyűjtemény történeti (kronológiai) és elemző bemutatása, amire eredetileg, a 20. század legelején is egyedileg fejlesztett bábukat és bábufejeket használtak. Az új kiállítás készítése során az öltözetek komplex, háromdimenziós prezentációjához újra csak egyedileg kifejlesztett figurákat készítettek – korszerű történeti, kiállítási és állagvédelmi szempontoknak megfelelő formában. A figurák fejlesztéséhez az egyedi ruhákból indultak ki. A figurák nem rendelkeznek történeti vagy személyiségjeggyel, csak az alakjuk és az alapanyaguk volt fontos. Két figuratípust fejlesztettek: az ujjatlan, nyitott öltözetekhez és a zártabb, ujjal és ruhahosszal rendelkező viseletekhez. A gipsztestű, felszerelhető papír végtagú és állítható magasságú acéllábazatú figurák „testtömeget” mindig az egyes ruhadarabokhoz alakították, továbbá a ruhához tartozó korrekt sziluett aláépítéséről is egyedileg gondoskodtak. Ehhez minden egyes öltözetet külön, speciálisan kellett foglalkozni. Az eljárással a rendezők és a restaurátorok olyan kompozíciókat hoztak létre, amelyben a ruhák megfeleltek a stílustörténeti szempontnak, a figurákon a lehető legjobban érvényesültek mint térbeli, komplex jelentésű autentikus tárgyak, de tartószervezetük lényegében láthatatlanná vált: a ruhákból nem kandikáltak ki jelentés nélküli, stilizált végtagok és arckok, így az emberi test mint személy egyáltalán nem volt fontos.

¹⁹ A kiállításról Lackner Mónika (Néprajzi Múzeum textil- és viseletgyűjtemény) szóbeli beszámolójából értesültem. A kiállítás módszertani tanulságai a katalógusban írott formában is hozzáférhetők: ZANDER-SEIDLER 2002.

²⁰ 2007. október 12.–2008. január 14.

²¹ Rendező: Simonovics Ildikó.

A kiállításba építés során a kurátorok nem éltek a fiktív jelenetek és tipikus történetek „könnyű” hangulatával, a történeti perspektíva mégis remekül illeszkedett a prezentáció modern elvárásaihoz. A tárgyakból és a gyűjteményből kiinduló bemutatás során viszont használták az első kiállítás (1905) néhány figuráját is, utalásként a gyűjtemény történeti kereteire. A rendezők korszerű forráskezelési és kiállítási felfogásában a ruha olyan jelentéssel telített történeti dokumentum, amelyhez semmilyen más manipulációra nincs szükség az interpretáció során (ZANDER-SEIDLER 2002: 17).

A nürnbergi példa a módszertani tanulságokon túl azt is mutatja, hogy az öltözetek múzeumi bemutatása – a korai, 19. századi kezdetekhez hasonlóan – összekapcsolódik a prezentáció speciális kellékeinek előállításával, illetve a források összetettségén és eltérésein alapuló egyedi megoldások kidolgozásával a források és a történetiség kérdéseinek módszeres átgondolásához. A megvalósítás viszont – különösen egy nagy alapterületű, jelentős forrásanyagot bemutató kiállítás esetében – nemcsak időigényes, hanem költséges vállalkozás is. És természetesen az is érthető, ha ilyen lehetőségei nem minden intézménynek vannak. Viszont a legegyszerűbb szabóbabu is könnyedén válhat komplex jelentéseket magában rejtő, a források térbeliségét hitelesen „domborító”, állagvédelmi szempontoknak is megfelelő prezentációs eszközzé, ha a kiállítás kurátora jól hozza játékba az összetevőket. A Budapesti Történeti Múzeum *Kirakat. Divat a szocializmusban*²⁰ című kiállítása erre mutatott jó példát.²¹ Az ötvenes évektől előtérbe kerülő „divatos és modern nő” ideálját népszerűsítő állami gyártók termékei, a korszak áruházi kínálata, illetve az egyedi készítésű modellek kapcsolatrendszerre jelent meg a kiállításon. Divat, politika, egyedi és szériatermékek, vágyak és ideák világa, tárgyak, képek és szövegek felhasználásával. Az öltözetek egyszerű, fekete szabóbabukra kerültek, a bábuk pedig kirakatszerű elrendezésben álltak hármás-négyes csoportokba rendezve, falba mélyesztett fülkékben, áttetsző tüllel leválasztva (4. kép). Az elrendezés nemcsak elegáns volt, de az öltözeteket is hozzáférhetőbbé tette, és a kirakat/vitrin üveges csillogását is kiküszöbölte. Felépítette a korszak látszatjólétét, a politika által hirdetett látszatvalóságok világát, amihez a „kirakat” nemcsak konkrét, hanem átvitt és metaforikus értelemben is tartalmas és jelentésteli kiállítási keretet kínált – az előző példához képest nyilvánvalóan költséghatékonyabb formában.

A fenti példákban látható, hogy az alapvető módszertani problémát nem csupán a bábuk valóság-hűsége, stilizáltsága, esetleg láthatatlanná tétele jelenti, hanem az, hogy a kérdések pusztán esztétikai mezőben maradnak, vagy az újítások tágabb kiállítás-módszertani területet is

érintenek. A figurák formai átalakítása ugyanis nem jár automatikusan együtt a szerepek, a jelenetek, a dramaturgia és a kiállítási tér lehetőségeinek újragondolásával. Továbbá az elmozdulás „helyes” irányát nemcsak a semlegessé és láthatatlanná tétel jelenti. A valóságosság és az életszerűség ugyanis kellő reflexivitással segíthet a komplex társadalmi és kulturális kontextus kibontásában is. Az amszterdami Tropenmuseum Indonéziával foglalkozó kiállítási részében a holland koloniális múlt elsősorban tárgyak és családtörténetek segítségével jelenik meg, de az installációban hangsúlyos szerepet kapnak a viaszpanoptikumok világára emlékeztető kortárs kiállítási figurák.²²

A kiállítás honlapján is látható képen a megdöbbenően élethű motoros férfi figurájának jobb keze és a bal lába áttetsző anyagból – valószínűleg valamilyen műanyagból – készült. A művegtagoknak látszó részletek a kulturális kapcsolat, a másság, a koloniális diskurzus, az átadás és az átvétel roppant izgalmas és bonyolult világát sűrítik – metaforikus formában. És akár ez az egyetlen figura is képes arra, hogy teljesen új értelmezési tartományt teremtsen a kiállításban, amely nemcsak a bábuhasználat és az installáció módszerére tereli a figyelmet, hanem a kritikus olvasatok múzeumi szerepére is. Az installáció viszont a valóságosságot nemcsak az élményszerűség megteremtésére használja, hanem – az áttetsző protézisek alkalmazásával – kritikusan reflektál is arra. Nem közöl, hanem összekapcsolja a kritikát az önkritikával, és teret enged az asszociatív olvasatok létrehozásának.

Az eddigi példák közös vonása a források és az elbeszélések történeti megközelítése: az értelmezés a – közeli vagy távoli – múlt jelenségeinek megértésére és bemutatására irányult, a jelenig elhúzódó történetek esetében is. A forráskezelés, a tárgyhasználat és a prezentáció viszont nagyon különböző módszereket és koncepciókat hozhat létre. És ez láthatóan független attól, hogy egy kiállítás a múltra vagy a jelenre helyezi a fókuszpontot.

A fogyasztói kultúrán innen és túl –
múzeum, áruház és városi tér

A kortárs kulturális jelenségek és a kiállítási praxis módszertani összekapcsolása fontos kérdésekre világít rá: lefordítható-e a jelenkori kultúra komplexitása, állandó változása egy olyan, statikusnak látszó műfajra, mint a múzeumi kiállítás? A fordításhoz alkalmasak-e azok a történetileg kialakult prezentációs eljárások, amelyek sok esetben mind vizuálisan, mind pedig jelentésben nagyon eltávolodtak a kortárs valóság képeitől, jeleneteitől, tapasztalataitól és élményeitől? A múzeumi kontextus építése során csak a „valóság” sziuációk jelenthetik-e az

élményszerű befogadás egyetlen járható, élményekben gazdag útját? Végül: bele kell-e nyugodniuk a múzeumoknak, hogy az élet szituációkba merevített másolásán túl a kiállítóterekben létrehozott világ (sajátos beszéd- és látásmód) nem képes felvenni a versenyt a látványokba és élményekbe sűrített kortárs kultúra más szcenírozott műfajával? Szerintem nem. De ehhez (ön)kritikára és kreativitásra van szükség.

Az alábbiakban a Néprajzi Múzeum közelmúltbeli kiállításai közül idézek és elemzek néhányat, melyekben az öltözetek bemutatásához használt bábuk és azok variációi a prezentáció lényeges módszertani elemét jelentették. A példák mindegyikében hangsúlyos az öltözetek kulturális kontextusának vizuális fordítása. Többségük a kortárs kulturális jelenségek múzeumi bemutatásához kapcsolódik, amelyek viszont megkerülhetetlenül vetik fel a korszerű kortárs kiállítás-technika és a történeti muzeológia kapcsolatának kérdését is.

A „*Félre gatyá, pendely*”. *Látható és láthatatlan a magyar népviseletben* című kiállítás – a népviseletek díszítettségének megmutatásán túl – arra vállalkozott, hogy „bepillantást nyújtson a népviseletek szerkezetébe, az öltözködés menetébe, valamint mindazokba a látható és láthatatlan, rejtett vagy csak sejtett megoldásokba, praktikákba, amelyekkel a viseletben járók alakjukat megformálva igazodtak a helyi szépségideálhoz” (KATONA 2002: 7). A kiállítás szakmai/muzeológusi koncepcióját roppant konstruktívan interpretálta és gondolta tovább a kiállítás látványtervezője, Jerger Krisztina, aki a látvány komponálása, a tárgyak elrendezése és prezentációja során a ruhadarabok formai és gondolati rétegzettségének feltárására vállalkozott több szellemes megoldás kidolgozásával. Az alcím – *Látható és láthatatlan a magyar népviseletben* – elsődleges jelentése ugyan elsősorban a látható felsőruházat alatti „láthatatlan” alsóruhákra, az öltözetek láthatatlan formai megoldásaira, illetve az öltözködés rétegzettségére utalt, a látványtervezői munka nyomán viszont egyfelől a prezentáció kiindulópontjává – olyan perspektívából megmutatni a tárgyakat, melyekből a hétköznapi napokban nem láthatók –, másfelől a kiállítás lényegi mondanivalójává – főcímévé – vált.

A múzeumi bábu mint prezentációs eljárás csak azon a néhány helyen maradt meg, ahol az öltözet és az emberi test formai kapcsolódására volt szükség, és ehhez nem lehetett jobb megoldást találni. A tárgyak – öltözetek, öltözetkiegészítők, a test „szépítését” szolgáló eszközök – a forma és a megformálás fogalmaira építve egyszerre szóltak a hagyományos paraszti öltözetek szerkezeti és esztétikai kategóriáiról, illetve a bemutatás szerkezeti és formai praktikáiról. Így kerültek a ruhák bábuk helyett például a falra, kiterítve – tizméternyi gatyá, napkorong-

22 A kiállítást csak a múzeum honlapjáról ismerem. Köszönöm Fejős Zoltánnak, hogy felhívta a figyelmem a példára: www.tropenmuseum.nl.



5. KÉP. A *műanyag* című kiállítás Viselet című termének részlete
Sarnyai Krisztina felvétele, 2007

formára, lapra hajtott keményített alszoknya –, ami nemcsak új esztétikai minőséget kölcsönzött a tárgyaknak, hanem láthatóvá tette a bevarrásokat, toldásokat, a használatot könnyítő vagy egy-egy testrészt kiemelő részleteket is, továbbá úgy mutatta meg a tárgyakat a múzeumban, ahogy azokat a látogatók addig nem láthatták. A kiállított tárgyak múzeumi kontextusát színes – indigókék, napsárga és vörös – festett hátterek adták, melyek a tárgyak egyediségét és műtárgyjellegét egyaránt erősítették. Ez a kompozíciós eljárás jól mutatta a hagyományos népi kultúra testhez, funkcióhoz és esztétikához való viszonyulásának rejtett jelenségeit, a kortárs hétköznapoktól való eltéréseit is. A kiállítás kritikától és iróniától sem mentes hangja így lehetővé tette a tárgyak múzeumi megszólaltatását, de a kulturális kontextus teljes tiszteltetésben tartásával.

A tárgyak és az öltözködés hétköznapi, kulturális kontextusa viszont múzeumi környezetben sem veszett el, hiszen meghatározó volt az összetartozó ruhadarabok együttes bemutatására, fogásra akasztva, kifutószerűen elrendezett színes rongyszőnyegek fölé a térbe lógatva, néhol pedig dobogóra állított, a ruhatárolás eszközkészletével – elsősorban bútorokkal – keretezett kiállítási színpadokon. Ezen utóbbi, jelenszerű részleteken kicsit meg is bicsaklott a következetesen kompo-

nált tér, amit talán finomíthatott volna, ha az emberi testeket formáló, arccal, frizurával bíró bábuk helyett az öltözetek formáját tökéletesen kiemelő, semleges megoldást vettek volna igénybe a rendezők – akár az idézett nürnbergi példához hasonlóan. Azért sem lettek volna elhagyhatatlanok ezek a jelzésértékű jelenetek, mert az öltözködés és a tárolás hétköznapi kontextusa nagyon erősen jelent meg a kiállításban használt archív filmekben, képanyagon és leírásokon – tehát a színrevitel során ez elhagyható lett volna.

A kiállítás rendezői számára fontos volt a szituáció, de ezt nem egy *in situ* kiállítási kompozíció összeállításával próbálták rekonstruálni, hanem összekapcsolták a korszerű szemléletű múzeumi prezentációt az eredeti szituáció dokumentumaival. Így az öltözködés és a szépségideál nemcsak az autentikus tárgyak szépségén, hanem a hiteles kulturális kontextus részletgazdag bemutatásán is nyugodott. A kiállítás nemcsak azért tette lehetővé új rétegek megismerését a „hagyományos” paraszti öltözet összetett tárgykultúrájából, szerkezeti és formavilágából, valamint kulturális kontextusából, mert a kevésbé látható vagy láthatatlan ruhadarabokra és eljárásokra terelte a figyelmet, hanem sokkal inkább azért, mert a bevált módszerek automatikus alkalmazása helyett a téma belső tartalmát érdemben továbbgondoló látvánnyal és térszerkezettel bírt. A látványtervező rendező nemcsak lefordította, hanem kreatívan tovább is gondolta a muzeológus témafelvetéseit.

A „*Félre gatyá, pendely*”. *Látható és láthatatlan a magyar népviseletben* című kiállítás viszont azt is példázza, hogy ma már nemcsak a kortárs kultúrára vonatkozó kérdések megfogalmazása során szükséges a formai megoldások és prezentációs módok önreflexív végiggondolása. Az új módszerek kidolgozása során a múzeumi bábu pedig nem „ellen-ség”, csupán egy olyan kiállítási segédeszköz, amely rengeteg különféle megoldás kidolgozására teremt lehetőséget.

A *műanyag* című kiállításban is felmerültek hasonló szempontok, melyekre a tárlat Bátky Zsigmond *Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére* (BÁTKY 1992) című kötetéből a prezentációra vonatkozó részek idézetként való felhasználásával – az újraolvasásban rejlő kritikus észrevételek ténnyel fordításával – reflektált (FEJŐS–FRAZON, szerk. 2007a). Az öltözködés, a fogyasztói kultúra, a hétköznapi tapasztalatok és a kiállítás elrendezési eljárásai közötti kapcsolatok szétszalazására a *Viselet* című teremben került sor, melyben az öltözetek bemutatására több prezentációs mód is látható volt, a tömegtermelés, a sorozatgyártás, a választék, a vásárlás és a használat fogalmaihoz és a kortárs vizuális kultúrához kapcsolódóan. A kiállításkatalógusban rövid áttekintés olvasható a színrevitel megvalósításáról,²³ kiegészítve a bábuhaszna-

23 A terem muzeológusi koncepcióját és a bemutatás módszerét Fejős Zoltán dolgozta ki, a látványtervet Gerhes Gábor készítette.

történeti előzményeire való utalással (világkiállítások, uralkodói ruhák alkalmi kiállítása), egy-egy magyar kiállítási példával, a bábú- (és vitrin-) használat áruházi vonatkozásaival, elsősorban a valóság-hűség és a stílizálás fogalmaira való utalással (FEJŐS 2007: 190). Most nézzük mindezt kicsit részletesebben!

A négy részre osztott térben az öltözet, a test és a műanyagok négy különféle perspektívából jelentek meg. A jelzészzerű kirakatként berendezett leglátványosabb egységben összesen tíz öltöztetett figura volt látható: valós és fiktív kollekciók, múzeumi, kirakati és szabóbábuk öltöztetésével. Az elrendezés hangsúlyozta a mesterséges környezetet: tudatos választásokkal, egymástól karakteresen különböző „alakokkal” és mentalitásokkal, amelyek ebben az elrendezésben csak itt álltak, a fogyasztói kultúra egyik meghatározó, öltözeteket és figurákat mozgató vizuális műfaja (áruházi kirakat) segítségével (5. kép). A prezentáció nem akarta az áruházi kirakatot utánozni: nem volt üveg és keret, csak áthallás, ihlet és asszociáció. A leginkább modernitást tükröző bábuk – két kivétellel – hangulatban, mentalitásban és karakterben is illeszkedtek az öltözetekhez: edzőnő, kerékpáros futár, túrázó, túzoltó, sielő, partizó és így tovább. További fontos szempont volt, hogy a kirakati bábuk alapanyag (műanyag) és gyártási technológia (ipari sorozatgyártás) tekintetében – mint sokszorosított műanyag szobrok – is illeszkedtek a kiállítás mondanivalójához. Az egyik kivétel egy falusi dzsörzékosztüm volt, amelynek esetében diszkrépancia alakult volna ki az öltözet és a modern kirakati figura között, a másik pedig egy iparművész által készített estélyi ruha volt, amelynél a „szabóműhely” hangulata és az egyedi készítés jól illeszthető volt a szabóbábú különféle formáival. A modellalkatú és –mozdulatú kirakati bábuk tehát a példák nagy részénél tökéletesen megfeleleltek mind az öltözetek korszerű, állagvédelmi szempontból is jó bemutatásának, másfelől a terem témakörét metaforikusan is erősítették a fogyasztói kultúra, a vásárlás és a divat felé.

A bábukkal szemközti falon folytatódott az áruházi idézet, az utcákról és az áruházakból is ismert kirakatrészlet múzeumi beemelésével. Ehhez a Calzedonia üzlethálózat ajánlott fel két komplett harisnyaállványt a 2006. évi tavaszi–nyári kollekció termékeivel. A prezentáció így egy nagyon erős egységgel bővült, hiszen egyfelől a hétköznapi tapasztalatokon és a vizuális emlékezeten alapul, másfelől egy olyan témákat emelt ki – a harisnyát –, amely megkerülhetetlenül fontos a műanyag szálak, az öltözködés, a divat és a fogyasztás egymással összefüggő kultúrtörténetében (vö. FEJŐS 2007: 186–188, 204–205).

A kirakati milióval szemben jelent meg az otthonkák, melegítők, szabadidőruhák és házi papucskok látható, láthatatlan előszobai, foga-

sos „örökkévalósága” és időtlensége: a színes nejlonból készült, elől gombolható ujjatlan női házikötény, az otthonka és a rugalmas műszal anyagból készült, gumis derekú nadrággal és cipzáras felsővel kombinált szabadidőruha, a melegítő. Egymás fölött és alatt, vállfákra és kis öntapadós műanyag fogasokra akasztva, mint egy előszobában, fürdőszobajáraton, garázsban vagy csak egyszerűen a hálószooszobakrényben. Az öltözetek bemutatásához nem volt szükség a testalkatot visszaadó bábukra, felismerhetőségük, ikonszerűségük és mindennapiságuk így is nyilvánvalóvá vált, amihez elég volt az otthonok ruhatárolási módszereit használni.

Az áruházi kirakat, az ikonszerű figurák és az otthonok kicsit mohos világa közötti széles sáv viszont csak nagyon érintőlegesen szerepelt a kiállítás öltözködéssel kapcsolatos termében – tartalmilag és vizuálisan egyaránt. Ugyanis az egyszerű hétköznapi divatjelenségei, a felismerhető, az ugyanolyan, a kicsit eltérő mindennapi valóságok, az utca, a munkahely, az iskola és a játszótér csak hivatkozásként jelent meg a *Viselet* című teremben. És ez a hiány nemcsak a tárgyválogatás szintjén, hanem a prezentációs megoldások módszertani végiggondolásában is űrt hagyott maga után.

Teljesen új és roppant izgalmas megközelítéssel bővült viszont a testről és a test megformálásáról szóló értelmezési tartomány. A terem *Protézisek* című egységében olyan tárgyakkal találkozhatott a látogató, melyek a test önként vállalt vagy kényszerűségből, szükségmegoldásként történő formálásával, kiegészítésével, működtetésével voltak kapcsolatban. Újra csak látható és láthatatlan kiegészítők, az érzékelés és az érzékek meghosszabbítását, kiegészítését és elmélyítését szolgáló eszközök, a pótvégtagoktól a hallókészüléken át az MP3-as lejátszón keresztül a mesterséges érfalakig vagy a szexuális segédeszközökig. Látszólag széttartó tárgyak, melyek a test működését és az érzékek meghosszabbítását szolgálják. A kompozíció legizgalmasabb részét az elrendezés jelentette: egy – a Természettudományi Múzeumtól kölcsönzött – „klasszikus” üveges vitrinszekrény, középső polcán elhelyezett két üllő sík plexifigurával. Két ismerős kontúr: Manet *Reggeli a szabadban* (1863) című képének szereplői, egy női és egy férfitest vonalrajz parafrázisa.²⁴ A két figura nem másolta a festményen látható alakokat, de a gesztusok félreérthetetlenül idézték a festményt, kiegészítve a 19. század végi naturalista festészet kulturális kontextusával. A 19. század nemcsak a természet és ember új viszonyrendszere kialakulásának tudományos szempontból is izgalmas időszaka volt, de a nyilvános és populáris múzeumi kor kialakulása is erre az időszakra tehető. Ettől fogva jelentek meg például az üveges vitrinbe állított,

24 Konceptió Gerhes Gábor, grafika Rácmolnár Sándor.



6. KÉP. Az örökéletű farmer című kiállítás Ifjúsági szubkultúra című egysége. A kartonbábon Karácsony János farmerkabátja látható a nyolcvanas évekből. Nemzeti Múzeum gyűjteménye
Sarnyai Krisztina felvétele, 2008



7. KÉP. Az örökéletű farmer című kiállítás Farmer és a divat című egységének láncba rendezett figurái láthatók, a háttérben a rock tematikus egységgel, melyben a figurákat láncra akasztott vállfák váltották ki
Sarnyai Krisztina felvétele, 2008

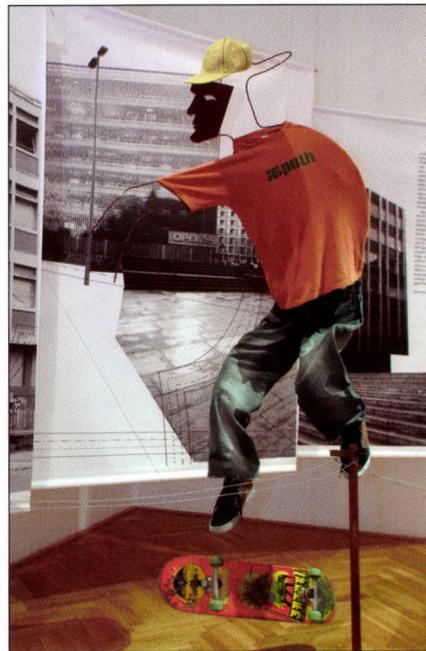
valóságghú bábuk a múzeumi tárgyak szituációinak és kontextusainak bemutatásában. A *műanyag* című kiállításban a jelentések e roppant bonyolult hálójá egy egészen kis múzeumi téren jelent meg, egy kétajtós üveges vitrinben. A jelentések szétszalazása és megértése rengeteg szellemi investíciót igényel, de ez természetesen nem hibája, hanem inkább előnye a prezentációnak. A teremrészlet lényeges kritikai elemekkel gazdagította az emberi test, a természet, a műanyagok és a múzeum – amúgy sem egyszerű – kapcsolatrendszerét: az idézet és az utalás műfajával, a társadalmi nyilvánosság, az áruk és a fogyasztás elméleti összekapcsolásával, végül az áruházzal és a múzeum párhuzamos történeteinek relativizálására épülő bemutatásával. És ebben a tárgyakon kívül egy – műtárgynak is tekinthető – üveges vitrin, továbbá két kritikusan és ironikusan alkalmazott sík vonalfigura volt a főszereplő. A prezentáció rétegzettségére és művészi eszközökkel való megmunkálása együtt hozta létre a szövegek, a tárgyak, a jelenségek és a prezentáció hálószerű, sokjelentésű asszociatív rendszerét.

A műanyag-kiállítást követően a *Kiállítási dominó 2006*→ sorozat egy-egy alkotása „megfordult” a Néprajzi Múzeumban is:²⁵ a pápai Képfestő Múzeum *Az örökéletű farmer* című kiállítása például újrainstallált formában. Az újrendezés során az eredeti koncepció és tárgykészlet nem változott (MÉRI 2006), viszont új, az eredeti megoldásoktól

eltérő látvány- és grafikai terv készült.²⁶ A terv a műtárgy és az installáció tudatos szétválasztására, továbbá a múzeumi bábuhasználat lehetőségeinek újragondolására épült. A kulcsfogalom mindkét esetben a *távolítás* volt. A műtárgyak és az installáció szétválasztásának alapját a tudatos anyaghasználat jelentette: a kiállítás termeiben a farmer nem szerepelt installációként, csak műtárgyként. A prezentáció esetében – a pápai tárlaton is alkalmazott szituációkba és jelenetekbe rendezett – kirakati bábuk használatának kiiktatása jelentette a távolítást. Az adaptáció lényegét a hétköznapi szituációktól való távolítás, illetve új vizuális kifejezési formák létrehozása adta. A farmernadrág kellékeiből (strapabíró narancs varrócérnára utaló kötél és a nadrágcímke vizuális világán és tipográfiáján alapuló teremfeliratok és témaszövegek), valamint a csomagolás és szállítás eszközkészletéből (hullámkarton doboz) épített kiállítótér semleges, mégis jelentésteli vizuális kontextust vont a farmertárgyak köré. A gyártásra vonatkozó részekenél az öltözetek mint termékek jelentek meg, elsősorban vállfákra akasztva, a gyárak és a boltok belső tereire emlékeztetve, azok tárolási eljárásai szerint. A hétköznapi használat, a vásárlás, az utca és a szabadidő bemutatása során pedig sík kartonfigurák felöltöztetésével jelent meg. A figurákhoz az általános iskolai technikaórákról ismert, egy papírcsik harmonikára hajtásával, kivágásával készített figurálánc adta az alapötletet, amely sem-

²⁵ A kiállítássorozatról és a résztvevő intézmények tudományos munkájáról lásd FEJŐS–FRAZON, szerk. 2007c.

²⁶ A térinstalláció és grafika: Artista Művek (Seres Tamás és Agócs Írisz).



8-14. KÉP. KÉP. A *Kortárs ruha-tér-kép* című kiállítás egyedi tervezésű figurái
Sarnyai Krisztina felvételei, 2008

legessége, egyszerűsége és sorozatszerűsége miatt is jó kiindulópontot jelentett. A figurák felnőtt- és gyermekméretben készültek, „semleges nemben”. Miután viszonylag „egyszerű”, sík formában is érvényesülő ruhadarabokból állt a kollekción, az emberi test térbeli megformálásától el lehetett tekinteni. A figurák dobogóra állítva, egyedileg vagy láncba rendezve sorakoztak (6–7. kép). A figurák öltöztetését és használatát követően viszont több gyakorlati ponton kellett önkritikát gyakorolni. Egyfelől a méretazonosság miatt nem minden ruhadarab illeszkedett a figurához, melyeket így egyesével kellett méretre igazítani. Másfelől az öltöztetés nagyban nehezítette, hogy a figurák karja és lába nem volt levehető, és így szinte kivétel nélkül egyszer használatossá váltak – ami egyébként egy időszaki kiállítás esetében nem drámai következmény, főleg ha azt is figyelembe vesszük, hogy nagyon alacsony áron előállított figurákról volt szó.

Az *örökéletű farmer* című kiállításban a figurahasználat módszertani tapasztalatai mellett a látvány és az adaptáció során felszínre kerülő tartalmi és tárgyi hiányok összefüggései ugyancsak tanulságosak voltak. A látványterv (a grafika, a tipográfia és a térszervezés) a tárgyakkal kulturális tartalmának kibontására épült, és nem a tartalmi hézagok elfedésére. Ezek a hézagok eleinte nem voltak érzékelhetők, mert az eredeti kiállítás jelenetei, vizuális „körítése” elfedte azokat. Ez viszont fontos kérdésekre irányította a figyelmet. Hiszen egyáltalán nem mindegy, hogy a múzeumi prezentáció során mire helyezzük a hangsúlyt: az eredeti tárgyakkal kibontható jelentések lefordítására vagy egy „meglévő” történet múzeumi illusztrálására. A farmerkiállításban nagyon sok tárgy jelentette „ugyanazt”, sok volt az ismétlés, ezzel együtt több ponton mutatkozott hiány – különösen a kortárs mindennapok és a farmer összekapcsolásában. Az ismétléseket és a hiányokat viszont ez az új látványterv felszínre hozta – más megfogalmazásban: az újrendezett kiállítás kicsit kiürült. És ezt feltehetően a kiállítás rendezője is érzékelte, ugyanis az új helyszíneken – Göcseji Múzeum (Zalaegerszeg), Móra Ferenc Múzeum (Szeged) – fokozatosan visszakerültek a Néprajzi Múzeumban kihagyott jelenetek, az élményszerűsége és a látogatóbarát megoldásokra való hivatkozással.

A farmerkiállítás újrendezésével párhuzamosan készült a tizenkét múzeum frissen beszerzett gyűjteményi anyagából rendezett *Kortárs ruha-tér-kép* című kiállítás.²⁷ A mindennapok, az öltözködés és a fogyasztói kultúra kihívásaira adott egyéni és intézményi válaszok kerültek porondra az uniformis/egyenruha konkrét és metaforikus fogalmától a ruházattal kifejezett egyéni identitás hétköznapi praxisáig. Mindez a város „felületén” – mint a nyilvánosság fontos színpadán – jelent meg

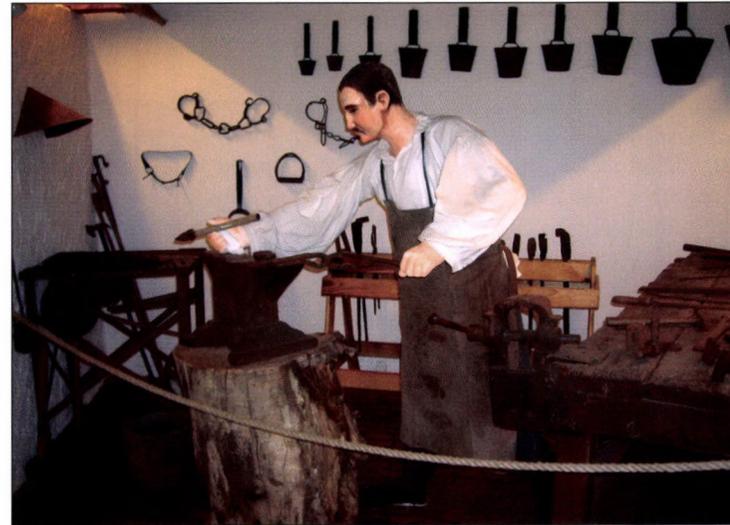
a kiállítási térben. A színrevitel során lehetőség nyílt az öltözetek új prezentációs eljárásainak kialakítására. A sorozattermék és az egyéni kompozíció különbségeinek megmutatását függesztett polcok és fogsok, illetve az egyes témákhoz kapcsolódó, mentalitást és habitust kifejező egyedi figurák tették lehetővé. A kiállításon megjelent az utca, a munkahely, az ünnep és a hétköznap fragmentumokból álló laza szöveve: olyan témák, amelyek a műanyag-kiállításban csak kisebb hangsúllyal szerepeltek. Ezenkívül kiemelt szerepet kapott az öltözeteket hordozó figurák megformálása. Míg a polcokon és a vállfákon egyedi ruhadarabok és öltözetkiegészítők sorakoztak – az áruházi termékek vagy az otthoni ruhásszekrények mintájára –, addig az egyedileg megformált figurákon teljes öltözetek voltak láthatók. A katona gyakorlatban (uniformis), a halász védőruhában (munkaruha, munkahelyi egyenruha), a hortobágyi pásztor a turisták fogadására alkalmas öltözetben, a palóc menyecske „fesztiválruhában” (historizáló öltözetek), egy fiatal lány a gótmétál zenei irányzatnak megfelelő egyedi kompozícióban, míg egy fiatal fiú deszkázáshoz hordott laza öltözetben (szubkultúra és öltözködés), végül egy kerékpáros férfi számozott mezben és nadrágban (sportruházat) suhant a kiállítás utolsó termében (8–14. kép). A hét figura mindegyike vastag vashuzalból készült, a témához kapcsolható mozdulatra formázva, vaslemezből kivágott arcéllal. A szobrokat Azúr Kinga képzőművész készítette a látványtervezői (Artista Művek) ötlet továbbgondolásával. Az eredeti terv térbeli figurákra készült, de a megvalósult művek végül olyan vonalszerű, sík alakok voltak, melyeket mozdulataikkal lehetett térbe és mozgásba hozni. Az elgondolás erősen kapcsolódott a szoborhasználat kortárs művészeti gyakorlatához, amit a kiállítás terében az eredeti műtárgyak prezentációjával, illetve állagvédelmi szempontokkal kellett összeegyeztetni – ami korántsem volt egyszerű eljárás. A rendezés legnehezebb részét a figurák öltöztetése, beállítása és rögzítése jelentette. A földön épp csak támaszkodó, függesztett figurákat a historizáló öltözetekhez (hortobágyi pásztor, palóc leány ünnepi viselete) lehetett a legnehezebben használni. Ezek nemcsak súlyuk, hanem a formáik miatt is megkivánták volna az erősebb térbeliséget, az emberi alakot legalább részleteiben követő alapformát. Viszont a virtigli kortárs és városi témához kapcsolódó öltözetkompozíciók esetében (katona, halász, gótmétál lány, deszkásfiú és kerékpáros) nagyon friss és izgalmas dinamizmust közvetítettek a szoborszerű öltöztetett figurák. Ez nyilván azért is alakult így, mert az alkotó saját tapasztalatai közelebb álltak ezen ruhadarabokhoz és viselkedési formákhoz, míg a „hagyományosabb” tárgykészletekről és mentalitásról inkább csak elképzelései, benyomásai lehettek. A tapasztalatbeli kü-

27 A kiállítás katalógusa: FEJŐS-FRAZON, szerk. 2007b.



15. KÉP. „Itt van a jó csiga két hegyes végivel” című kiállítás részlete (rendező: Magyarai Márta). A kiállítás jelenetei a vitrinben látható csigacsináló táblák használatát illusztrálták. A jelenetekhez használt bábuk a kereskedelemben is megvásárolható kirakati bábuk. Mozdulataik és kifejezéseik semlegesek, de a beállítások a bábuk modellszerűsége miatt az negyvenes–ötvenes évek reklámjainak világát idézik.* Hajdúsági Múzeum, Hajdúböszörmény Magyarai Márta felvétele, 2007

* Az információkért és a képekért külön köszönet Magyarai Mártának.



16. KÉP. A Kézművesek a Hortobágy vidékén című kiállítás részlete (rendező: Galánfi András). A kiállításához használt bábukat a múzeum kiállításrendezője készítette. A figurák mozdulatokba állításán túl fontosnak tekintette a készítő egy-egy „tipikus” arc elkészítését is. Pásztormúzeum, Hortobágy – Körszín Magyarai Márta felvétele, 2007



17. KÉP. A Céhek, iparosok, segédek. Mesterségek Szentesen című állandó néprajzi kiállítás részlete. Az úgynevezett „szegedi gömbfejű bábu” a szegedi, a csongrádi és a szentesi állandó néprajzi kiállításokban is látható. A modern kirakati bábukkal is rokonságot mutató, natúrfából esztergált egyedi figurák látható testrészei semlegesek, geometrikusak és bábszerűek. De ezzel a formával nem mindig elégedettek a muzeológusok, ezért több példát is találhatunk az egyedivé tételre – elsősorban szakáll és bajusz ragasztásával. Koszta József Múzeum, Szentes Frazon Zsófia felvétele, 2008

lönbségek pedig a figurák megformálásában tükröződtek: míg a pásztor csupán nagy bajusszal, a menyecske pedig két felkunkorított copffal készült, a katona deltás alkattal, tagbaszakadtsággal, a halász mérföldes és széles gázlólépéssel, a gótmetál lány áttetsző törekenységgel, a deszkásfiú a semmivel össze nem téveszthető, felkapott térdű ugrással, a kerékpárversenyző pedig a gyors suhanáshoz szükséges hajlított, inas vitorlázóalkattal. Annak ellenére, hogy az öltöztetést nagyban nehezítette, hogy a figurák az emberi testalkatnál némileg nagyobbra készültek – ami mindenképpen hibája volt az alkotásoknak –, a kortárs figurákat mintázó szobrok jól összegezték azokat a prezentációs tanulságokat, amelyeket az előbbieken bemutatott kiállításokkal kapcsolatban is említettem. A megvalósítás és kivitelezés szempontjából egyszerűbb lett volna semleges szabóbábukat használni a tárgyak bemutatásához, de a nehézségek ellenére is kár lett volna lemondani a szoborszerű figurákban megbúvó mozgékonyság és ironia lehetőségeiről. Mégis fontos tanulság, hogy az öltözetek térbelisége – amennyiben öltöztetett figurákról van szó – olyan tényező, amely a kiállításokban az esztétikai, az állagvédelmi és a kulturális/módszertani szempontok összekapcsolását teszi szükségessé. És ez a kapcsolat akár a továbbgondolás egyik kezdőpontja is lehet. A művészeti, a tudományos és az állagvédelmi gondolatok és elvárások összeegyeztetése a kiállítási prezentációk esetében ma már nem kerülhető meg.

A kiállítás felülete – az illúzió, a jelenlét, a hiány és a hozzáférhetetlenség

A példák nem adnak teljes képet a múzeumi bábuhasználat kortárs lehetőségeiről, mégis talán láthatóvá teszik a megoldások változatosságát – kortárs kulturális jelenségek és történeti példák esetében egyaránt. A történeti és a jelenkori források, témák és perspektívák más hangsúlyokat jelölnek ki tematikus megközelítésben és színrevitelben egyaránt. Ez viszont nem jelenti azt, hogy a történeti kiállításokat ne kellene korszerű látványra fordítani, csupán azt, hogy a megoldások más módszereket, anyagokat és esztétikai elveket helyezhetnek előtérbe.

Ilyen és ehhez hasonló problémák mind a mai napig meghatározzák a (hely)történeti és néprajzi kiállítások nagy részét. A kortárs múzeumi/kiállítási gyakorlatban egymás mellett, egymással párhuzamosan találhatunk megoldásokat a népviseletek háromdimenziós műtárgyként való bemutatására, teljes enteriőrök vagy részletek rekonstrukciójára – amelyben a szereplők is fontos alkotóelemek –, illetve hangulatok narratív megközelítésére. Ehhez a kereskedelemben kapható és egyedi fejlesztésű bábuk egyaránt ismertek.

De míg a kereskedelemben kapható kirakati bábuk remekül illeszthetők – vizuálisan és tartalmilag is – a kortárs kultúra forrásainak bemutatásához, addig ugyanezek a darabok vizuális diszkrépanciához vezetnek a „hagyományos” néprajzi források, valamint a történeti és narratív megközelítésű kiállítások és kiállításrészletek összeállításában (15. kép). A speciálisan a múzeum történeti forrásanyagának bemutatásához kialakított múzeumi bábuk és figurák gyártása – ahogy erre a nürnbergi és a nemzeti múzeumi példa kapcsán is utaltam – roppant költséges eljárás. A intézmények finansziális háttere legtöbb esetben nem teszi lehetővé az öltözetekhez alakított, minden szempontból korszerű egyedi bábuk elkészítését, elkészíttetését sem. Így vagy maradnak a régi bábuk, vagy a kreativitáson alapuló különféle megoldások (16–17. kép) figurákkal, vagy a figurák teljes elhagyására épülő kiállítási megoldások.

Az eltérő kultúrafogalom, a komplexitáshoz és a vizuális fordításhoz fűződő különféle viszonyok, az egyéni megoldások keresése, a művészi invenciók beépítése egymástól jól megkülönböztethető tartalmi és formai megoldásokat eredményeznek. A történetileg kialakult – de történetük során nem változatlan – formai eljárások megújítására szerencsére rengeteg egyedi példát lehet sorolni – a magyar és különösen a nemzetközi kiállítási színterről egyaránt. A művészi megformálás, a tudományos megalapozottság és az állag- és műtárgyvédelmi szempontok – ideális esetben – együtt formálják a vizuális fordítást. Vannak tendenciák, melyek korszerűek, innovatívak, módszertanilag megalapozottak, és vannak olyanok, amelyekben érezhető a megszokásokon, beidegződéseken és automatizmuson alapuló múzeumi látásmód. Az illuzórikus jelenetekbe rendezett kiállítási gyakorlat és a távolításra építő értelmező kiállítási praxis viszont nemcsak a múzeumi teret, hanem a befogadók gondolkodásmódját is más szemüvegen keresztül látja (és láttatja). A legfontosabb módszertani kérdések pontosan ezen a felületen találhatóak. Ha egy múzeum mer és akar mást gondolni élményről, kulturális fogyasztásról és szórakozásról, mint egy színház, egy mozi, egy skanzen, egy élményfürdő vagy egy gördeszkáspálya, ehhez hozzáilleszti kulturális tudását és autentikus tárgykultúráját, akkor olvasható és beszédes kiállítási felületek létrehozását teszi lehetővé. Ezekben az esetekben maga a kiállítás is társadalmi felületté válik, amely nem utánozza a múzeumon kívüli valóságot, hanem megteremt saját nyelvét: tárgyak, jelek és elrendezések segítségével.

A történetileg kialakult kiállítási eljárások közül az enteriőr és a bábu áll(t) legközelebb a hétköznapi helyzetekhez és situációkhoz. Vonzerejük látványosságukban rejlett, illúzióval töltötték fel a kiállítási

képeket. A teljesség látszata teremtette meg a koherenciát az elrendezett tárgyak, illetve a kompozíció és a társadalmi jelenségek között. Ebben rejtett a prezentációk átélhetősége, élményszerű befogadása. A módszertani megújulás lehetősége az illúzió felszámolásában, illetve a töredékeiben hozzáférhető kultúra színrevitele során a hiány kritikus és művészi megmunkálásában rejlik. A képek performatív olvasásáról írt elemzésében Rényi András rendkívül plasztikusan fogalmazza meg a fölkinálkozásban és a hozzáférhetetlenségben feszülő szakadatlan játékot: „A színrevitel nem kompenzál, nem illúzióval pótolja annak jelenlétét, ami nem lehet jelen – sokkal inkább megtanít szembenézni a hiánnyal. Mondhatnánk úgy is: a műalkotás ereje abban áll, hogy a színrevitel bújócskázó játékában felkínálja a szubjektumnak, de mindjárt meg is vonja tőle a való – és benne önmaga – teljes láthatóságának, megérthetőségének, birtokbavételének illuzórikus ígérteit, s e játékkal értelmezési kényszerbe hozza őt. Nem hazudik totális hozzáférést olyasmihhez, amihez nem lehet hozzáférni, viszont színre viszi fölkinálkozás és hozzáférhetetlenség szakadatlan játékát.” (RÉNYI 2006: 209–210.) Az elemzés terepe ugyan nagyon más – egy Rembrandt-kép –, de a megközelítés múzeumi/kiállítási reprezentációkkal kapcsolatban is érvényes. Az illúzió, a jelenlét, a hiány, az értelmezés és a hozzáférhetetlenség olyan fogalmak – egyben komplex gondolkodási struktúrák –, amelyeknek tartalommal, tárggyal, képpel és szöveggel való feltöltése a kiállítási praxis lényege.

A díszletezésnek, a valóság-hű múzeumi látszatvilágok építésének mind a mai napig nagy hagyományai vannak, és ebben a bábuk és bábák szerepe egyáltalán nem elhanyagolható. A reflexió legalább két ponton jelenhet meg: egyfelől a bábuk megformálásában, másfelől a bábukkal berendezett tér kialakításában. Az emberi test és a műtárgyakat tartó háromdimenziós szerkezet közötti széles tartomány rengeteg lehetőséget kínál a hiánnyal való „küzdésben”, szakadatlan játékká formálásban – szituációban és kontextusban egyaránt.

Irodalom

- BÁTKY Zsigmond
1992 [1906] *Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére*. Budapest, Néprajzi Múzeum.
- BRINGÉUS, Nils-Arvid
1974 Artur Hazelius and the Nordic Museum. *Ethnologia Scandinavica*, no. 4. 5–16.
- CRARY, Jonathan
1999 [1990] *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Budapest, Osiris.
- DOMINICUS-VAN SOEST, Marleen
2003 *Die Meisterwerke (Ausstellungsführer)*. Amsterdam, Rijksmuseum.
- FEJŐS Zoltán
–2003 *Ősfoglalkozási képek*. A Néprajzi Múzeum kamarakiállítása 2003. május 23.–2003. szeptember 14. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Kamarakiállítások, 11.)
–2006 Matyók és Mezőkövesd – a helyi kultúra múzeumi reprezentációjának néhány kérdése. In Viszóczy Ilona (szerk.): *Eredmények és feladatok a matyóság néprajzi kutatásában. A Matyó Múzeum fennállásának 50. évfordulója alkalmából rendezett néprajzi konferencia anyaga*. Miskolc–Mezőkövesd, Herman Ottó Múzeum, 42–51.
–2007 Viselet (Fogyasztás 3.). In FEJŐS Zoltán – FRAZON Zsófia (szerk.): *Műanyag*. Budapest, Néprajzi Múzeum, 186–221.
- FEJŐS Zoltán (főszerk.)
2000 *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*. Budapest, Néprajzi Múzeum.
- FEJŐS Zoltán – FRAZON Zsófia (szerk.)
–2007a *Műanyag*. Budapest, Néprajzi Múzeum.
–2007b *Kortárs ruha-tér-kép*. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Kamarakiállítások, 14.)
–2007c *Pillanatképek a mából. A kortárs kultúra múzeumi feldolgozása*. Budapest, Néprajzi Múzeum. (MaDok-füzetek, 5.)
- FRAZON Zsófia
–2003 A nejlonszálak muzeográfiaja. Intellektuális portré. (Gorgus, Nina: *Der Zauberer der Virtinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières*. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann Verlag. 1999. 303.p [Internationale Hochschulschriften, Bd. 297.]) *Tabula*, vol. 6. no. 2. 315–323.
–2008 Az újrarajzolás terei. Múzeum és kiállítás. *Árgus*, 1. sz. 162–185.
- GORGUS, Nina
–1997 Ein europäischer Museologe. Georges Henri Rivière zum hundertsten Geburtstag. *Museumkunde*, Bd. 62. Nr. 2. 170–176.
–1999 *Der Zauberer der Virtinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières*. Münster – New York – München – Berlin, Waxmann. (Internationale Hochschulschriften, 297.)
- GYÖRGY Péter
2003 *Az eltört hely – a Múzeum. A múzeumok átváltozása a hálózati kultúra korában*. New York, Természettörténeti Múzeum – egy példa. Budapest, Magvető.
- HANNERZ, Ulf
1986 Theory in Anthropology: Small Is Beautiful? The Problem of Complex Cultures. *Comparative Studies in Society and History*, vol. 28. no. 2. 362–367.
- JACKNIS, Ira
1985 Franz Boas and Exhibits: On the Limitations of the Museum Method of Anthropology. In STOCKING, Georges W., Jr. (ed.): *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Madison, University of Wisconsin Press, 75–111. (History of Anthropology, 3.)
- JAOUL, Martine
1995 Quelle politique d'acquisition aujourd'hui, dans un réseau européen des Musées d'Ethnographie. In KARASCHEK, Erika (Hrsg.): *Wege nach Europa. Ansätze und Problemfelder in den Museen. 11. Tagung der Arbeitsgruppe Kulturhistorische Museen in den Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 4–8 Oktober 1994*. Berlin, Staatliche Museen zu

- Berlin Preußischer Kulturbesitz
Museum für Volkskunde, 60–68.
- KATONA Edit
2002 „*Félre gatyá, pendely*”.
*Látható és láthatatlan a ma-
gyar népviseleiben*. Kiállítás
a Néprajzi Múzeumban 2002.
május 31.–szeptember 29.
Budapest, Néprajzi Múzeum.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara
1998 *Destination culture.
Tourism, museums, and
heritage*. Berkeley, University
of California Press.
- KORFF, Gottfried
2002 A néprajzi múzeum:
a meghökkenés iskolája?
Néprajzi Értesítő, LXXXIV. évf.
9–19.
- KÖSTLIN, Konrad
2002 Tracht und die
Inszenierung von Authentizität.
Bewegliche Ästhetik im Alltag
der Moderne. *Schweizerische
Archiv für Volkskunde*, Bd. 98.
207–220.
- MÉRI Edina
2006 *Az örökéletű farmer*.
Pápa, Kékfestő Múzeum.
- RÉNYI András
2006 A kép eseménye. Kísérlet
egy Rembrandt-rézkarca perfor-
matív „olvasására”. In MESTYÁN
Ádám – HORVÁTH Eszter (szerk.):
*Látvány/színház. Performati-
vítás, műfaj, test*. Budapest,
L'Harmattan, 203–214, 222–228.
(Dayka könyvek, 5.)
- RUSHDIE, Salman
2003 [2001] *Fúriadüh*. Budapest,
Ulpus-ház.
- SIPOS Enikő
2000 Modellbabáktól a kiállítási
bábukig. *Műtárgyvédelem*, 27.
évf. 147–152.
- STOKLUND, Bjarne
– 1993 International Exhibitions
and the New Museum Concept in
the Latter Half on the Nine-
teenth Century. *Ethnologia
Scandinavica*, vol. 23. 87–113.
– 1994 The Role of the Interna-
tional Exhibitions in the Con-
struction of National Cultures in
the 19th Century. *Ethnologia
Europaea*, vol. 24. 35–44.
- VASÁROS Zsolt – REZI KATÓ Gábor
(szerk.)
é. n. *Kelet és Nyugat határán.
A Magyar Nemzeti Múzeum
állandó régészeti kiállítása*.
Budapest, Magyar Nemzeti
Múzeum.
- WEBER-FELBER, Ulrike
1992 Die Weltausstellungen des
19. Jahrhunderts – Medium bür-
gerlicher Weltsicht. In ERBER-
GROIB, S. – HEINISCH, H. C. –
EHALT, H. K. (Hrsg.): *Kult und
Kultur des Ausstellens. Beiträge
zur Praxis, Theorie und
Didaktik des Museums*. Wien,
Universitätsverlag, 90–102.
- WÖRNER, Martin
1999 *Vergnügung und Beleh-
rung. Volkskultur auf den
Weltausstellungen 1851–1900*.
Münster – New York – München
– Berlin, Waxmann.
- ZANDER-SEIDLER, Jutta
2002 *Kleiderwechsel. Frauen-,
Männer- und Kinderkleidung
des 18. bis 20. Jahrhunderts*.
Nürnberg, Verlag des
Germanischen Nationalmuseums.

LÁSZLÓ ZSUZSA

A hímes tojás esete. A Persona Doll-módszer bevezetése Magyarországon

Előítéletesek-e a gyerekek? Mikortól vegyük komolyan, ha a gyerekek csúfolják egymást? Lehet-e a szülők értékrendszerével ellentétesen nevelni az intézményekben? Ilyen és hasonló kérdésekre kínál megoldást a Persona Doll-módszer, melyet a világ több országában alkalmaznak nagy sikerrel. A módszer középpontjában egy játék baba áll, amelyet a pedagógusok olyan személyiségjegyekkel ruházhatnak fel, mint családi háttér, lakhely, tulajdonságok, kedvenc tárgyak, kedvenc ételek, könyvek stb. A baba időközönként „meglátogatja” a gyereket, és beszélget velük. A gyerekek a módszer használata során megértik, mekkora fájdalmat okozhat az előítéletes viselkedés társaiknak, fejlesztik önbizalmukat, és megtanulják, hogyan álljanak ki magukért és azokért az emberekért, akik kénytelenek az igazságtalanságokat elszenvedni. Jelen tanulmány a módszer bemutatásán túl arra vállalkozik, hogy elemző szemmel értékelje a módszer bevezetésének lehetőségeit Magyarországon, különös tekintettel a hazai sajátosságokból fakadó veszélyekre.

Babák és pedagógia

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a baba az egyik leguniverzálisabb játék korra, nemre és földrészre való tekintet nélkül. Az első babákat i. e. 2000-ből fennmarad egyiptomi sírokban találták, de valószínűleg már előtte is használatban voltak fából, agyagból készített darabok. Sokáig fából készültek, majd a textil, a viasz és a porcelán vált a baba-készítők fő alapanyagává. A huszadik században mindezt felváltotta a műanyag, de ma már digitális babák is léteznek (például tamagocsi).



I. KÉP. Léb Zsuzsa által készített Persona Doll babák
Léb Zsuzsa felvétele, 2008

A baba elsősorban a privát szférának – azon belül is a gyermekek világának – szereplője volt. A huszadik században azonban az oktatásban is előkerültek a babák, főként bábok formájában. A bábok terápiás jellegét az ösztönös játékon kívül már régen felismerték a gyerekekkel foglalkozó pedagógusok, szakemberek (BERNIER-O'HARE 1995). Külön szakmai közössége van a bábok terápiás célú használóinak, sőt egyes betegségek kezelésére eltérő bábterápiás módszereket fejlesztettek ki (PHILPOTT 1975). Érdekes, hogy nemcsak a gyerekeknél, hanem a felnőtteknél is alkalmazható a bábterápia. Kifejezetten hatékonyak bizonyul például az úgynevezett babaterápia (*doll therapy*) az időskori demencia (elbutulás) kezelésében (MOORE 2001). A gyerekek körében pedig egyértelműen kimutatható, hogy a bábokkal könnyebb oldani a szorongásokat, feldolgozni a traumatikus élményeket, és csökkenteni a feszültségeket (HUNT-RENFRO 1982). A báb eszköz, mellyel a gyermek könnyebben el tudja mondani érzéseit, hiszen a báb beszél, nem ő. A módszer sokban hasonlít a szerepjátékhoz vagy a drámához, ugyanakkor óriási előnye, hogy sokkal kisebb kortól is alkalmazható.

A *Persona Doll*-módszer is sokban hasonlít a bábterápiához, viszont egyedisége lehetőséget ad arra, hogy olyan témákat is feldolgozzanak vele a pedagógusok, melyeket bábokkal nehezebb (rasszizmus, mássággal, nemekkel kapcsolatos előítélet). A módszer gyökerei az 1980-as évek elejére tehetők, amikor az Egyesült Államok oktatási rendszerében teret kapott az előítélet megelőzése, illetve kezelése. Kay Taus amerikai oktatási szakember tekinthető a módszer „ősanyjának”, aki az 1950-es évektől, gyakorló óvónőként papírbabákat használt a kultúrák bemutatására. Később az Anti-Bias Task Force (Előítélet-ellenes Munkacsoport) megbízásából a módszer bekerült az előítélet-ellenes tananyag fejlesztésébe is (DERMAN-SPARKS et al. 1997). Úgy tűnik azonban, hogy maga a babamódszer az Egyesült Államokban nem terjedt el annyira, mint Európában és Ausztráliában.

A módszer konkrét használata a dél-afrikai óvopedagógus és oktatási szakember, Babette Brown nevéhez köthető. Brown politikai menekültként érkezett az 1990-es években Nagy-Britanniába, ahol hamarosan megalakította a *Persona Doll*-oktatási centrumot. Ő írta le először a módszer pontos használatát, fejlesztett ki hozzá továbbképzési anyagot, forgatott filmeket használói körében (BROWN 2001). Brown nevéhez köthető, hogy a módszer Európában is elterjedt, és ma már több országban használatos (Hollandia, Izland, Németország). Sajnos pontos adatok nincsenek arról, hogy mára hány iskolában alkalmazzák, és milyen országokban. Ausztráliával ellentétben ugyanis Európában egy nyolcórás tréning keretében elsajátítható a módszer, és nincs utánkötéses vizsgálat.

Ausztráliában ugyanakkor meglehetősen szigorú szabályrendszer szerint lehet csak használni a módszert, továbbá kutatást is folytatnak használói körében. (Ott a babák neve nem *Persona Doll*, hanem *Diversity Doll*.) A Centre for Equity and Innovation in Early Childhood (CEIEC) munkacsoport a Melbourne University részeként felelős a továbbképzésekért. McNaughton, a munkacsoport vezetője kutatásainak eredményeként bebizonyosodott, hogy a babák használatát követően csökken a gyermekek körében mért előítéletes viselkedés. Fontos tapasztalata még az ausztrál kutatócsoportnak, hogy a módszer csak a megfelelően „érzékeny” pedagógusok körében alkalmazható eredményesen, valamint akkor, ha elegendő időt szánnak a használatára (MACNAUGHTON 2001).

Magyarországon az Ec-Pec Alapítvány vezette be a *Persona Doll*-módszert 2007 végén. A Soros György által alapított, oktatással foglalkozó szervezet sokféle témában tart továbbképzéseket pedagógusoknak, többek között az előítélet területén.¹ Ezekre a képzésekre gyakran került fel a pedagógusok részéről, hogy milyen módszereket alkalmazhatnak a gyermekek körében felmerülő előítéletek okozta konfliktusok kezelésére. Így jutott az alapítvány arra az elhatározásra, hogy adaptálja a *Persona Doll*-eljárást. Vezető trénerai Nagy-Britanniában elsajátították Babette Brown oktatási központjában a módszert, és folyamatos felügyelet mellett 2008 elején megkezdtek gyakorlati bevezetését.

A *Persona Doll*-módszer hazai átültetése több lépésben történt, illetve történik. A módszert először információs napok keretében mutatta be a szervezet az érdeklődő pedagógusoknak. Ezekre az információs napokon a trénerek nagy hangsúlyt fektettek a visszajelzések meghallgatására, illetve összegzésére. Négy alkalommal, összesen nyolcvanhat pedagógus hallgatta meg a *Persona Doll*-ról tartott tájékoztatót, ismertetést, és sok hasznos gondolatuk, tanácsuk volt annak bevezetésével kapcsolatban. Második lépésként a babákról kellett gondoskodni, ami szintén az információs napokon részt vevő kollégák észrevételei alapján történt. Az angol, illetve ausztrál babák ára olyan magas (átlagosan hatvan font), ami a magyar oktatási intézmények számára szinte megfizethetetlen. Ezért az alapítvány magyar tervezőt, készítőt keresett és talált, aki az angol munkacsoport tanácsainak és jóváhagyásának megfelelően kezdte meg a magyar *Persona Doll* babák² előállítását.

Több babakészítő mestert kerestünk meg, mielőtt megkezdtük volna a gyártást. Végül választásunkban fontos szempont volt, hogy olyan gyártót találjunk, aki megfelelően érzékenyen kezeli a kulturális jellegzetességeket, a borszíneket, és nem sablonos, hanem egyedi babákat tud tervezni. Fontos szempont volt az is, hogy strapabíró babákat készítsen, hiszen az oktatási eszközök gyakori használatban vannak, és sok évig ki

1 <http://www.ecpec.hu/>.

2 Sok gondolkodás előzte meg azt a döntést, hogy nálunk is maradjon az eredeti *Persona Doll* név, mint a többi országban, vagy fordítsuk le, és használjuk a „Személyiségbaba” kifejezést. Végül az angol változat mellett döntött a szakmai vezetőség, reméljük, az angol szópárt hazánkban is hamar elfogadják.



2. KÉP. Kínai kislány
Léb Zsuzsa felvétele, 2008



3. KÉP. Európai kövér lány
Léb Zsuzsa felvétele, 2008



4. KÉP. Roma kislány
Léb Zsuzsa felvétele, 2008



5. KÉP. Afrikai kislány
Léb Zsuzsa felvétele, 2008

kell hogy tartsanak. Végül Léb Zsuzsa babakészítő mester lett a Persona Doll hazai gyártója, aki már több mint egy évtizede készít öltöztethető textilbabákat és komplett ruhátárakat,³ és aki az első pillanattól átérezte a módszer lényegét, a babák jellegzetességeinek fontosságát.

A babák kialakítása során természetesen figyelembe kellett venni a magyar társadalom jellegzetességeit. Először is meg kellett határozni, hogy milyen babákat érdemes használni a magyar pedagógusoknak. A pedagógusok és az angol módszertani központ tanácsai alapján az első sorozatba a következő babák kerültek bele: barna hajú, világos bőrű baba, fekete hajú, kreol bőrű baba, fekete bőrű baba, ázsiai jellegű baba, szőke hajú, világos bőrű baba, túlsúlyos baba, szemüveges baba, kerek szemű baba. A kulturális jegyeket elsősorban a bőr színével érzékeltejük, a ruházat, illetve a hajviselet hasonló minden babánál. Óriási felelősség a babák gyártása, hiszen úgy kell kulturális jegyeket bemutatni, hogy közben kerülni kell mindenféle általánosítást, mivel a módszer

lényege éppen az egyediség hangsúlyozása. Bízunk abban, hogy egy szakavatott pedagógus nem az általános, hanem az egyedi jellegzetességekre helyezi a hangsúlyt.

Harmadik lépésként az oktatási anyag akkreditálása történt meg. Ennek megfelelően az Oktatási és Kulturális Minisztérium által akkreditált pedagógus-továbbképzések között szerepel már a Persona Doll-képzés. A pedagógusok – akár egyéni jelentkezőként, akár tantestületileg – harminc óra alatt elsajátíthatják a Persona Doll-módszert. A cikk írásának pillanatában két akkreditált képzésen van túl a szervezet, mindkét helyen elkezdtek a babák használatát. A következő két lépés a már használatban lévő babák „nyomon követése” és további tréningek tartása lesz. Az előítéletesség témája azonban nem preferált területe az oktatásnak, nehéz elérni, hogy az intézmények fenntartói az ezzel kapcsolatos képzésre pénzt különítsenek el. Az alapítvány támogatások segítségével próbálja elérni, hogy minél szélesebb körben elterjedjen a módszer.⁴

3 Munkáit ismerteti a Babaszalon című webhely: <http://members.chello.hu/j.kalman>.

4 Lásd <http://www.personadoll>

Mielőtt valami különleges, összetett módszerre gondolnánk, eloszlatnám az ebbeli feltételezéseket. Bár az elnevezés talán valami bonyolult dologra utal, a módszer szépsége éppen egyszerűségében rejlik. Ugyanakkor egyszerűnek csak akkor tekinthető – később erről még szó esik –, ha alapos felkészülés mellett, lassan és óvatosan vezetik be, és ha a pedagógus közben saját előítéleteivel is önkritikusan szembesül. A Persona Doll babák hatvan centiméteres, textilből készült, életszerű játékok, melyek az adott társadalomban megtalálható különféle kultúrák jellegzetességeit hordozzák magukon. Szerencsés, ha földrajzi értelemben vett távolabbi kultúrák megjelenítésére, illetve a fogyatékkal élők bemutatására is van lehetősége a pedagógusnak. Az óvodai csoportnak, illetve iskolai osztálynak van egy (később több) babája, amely rendszeres időközönként „meglátogatja” a gyerekeket, és „beszélget” velük. Ezek a beszélgetések történhetnek meghatározott időben, például csoportfoglalkozás, osztályfőnöki óra, napközi foglalkozás keretében, de spontán is érkezhetsz, sőt szakórára is „bejöhetsz”. A babának hétről hétre fejlődik a jelleme, az élettörténete. Először az alapinformációkat osztja meg a gyerekekkel (hol lakik, hány éves), később már egyéb tulajdonságai is kiderülnek (kedvenc étele, félelmei stb.). Fontos a következetesség, tehát a baba alapvető jellegzetességei (például családtagjainak neve) nem változhatnak meg az évek során. A pedagógus előre kitalálja, hogy milyen személyiséget ad a babának, de ez a gyerekek ötletei és igényei alapján később formálódhat.

A baba általában semleges témákról beszélget a gyerekekkel, de időközönként olyan történeteket mesél magáról, ami valamilyen szinten érinti a kulturális másságot és a megkülönböztetést. Behozhat olyan történetet is a csoportba, hogy konfliktusba került valakivel, vagy bánatos valamiért. A foglalkozások interaktivitása lehetőséget nyújt a gyerekeknek, hogy maguk találjanak ki megoldásokat, segítsenek neki abban, hogy ezeket a helyzeteket megoldja, ötleteket adnak neki, és ezáltal elsajátítják a problémamegoldás képességét. Fontos azonban, hogy ne mindig csak problémával érkezzon, hiszen akkor a gyerekek számára ő egy „problémás” babává válik, és könnyen eltávolíthatják maguktól.

A Persona Doll-módszer három–nyolc éves kor között alkalmazható igazán hatékonyan, illetve azon korosztály körében, akik még elfogadnak egy babát társaként. Létezhet olyan közösség, ahol ez már hatévesen is nehézkes, míg máshol kilencéves gyerekek is komolyan vehetik. Nagyobb gyerekeknél például írás-olvasás órára is ellátogathat, és mutathat nekik a saját életéből valami olyan papírt, dokumentumot, amelyet el tudnak olvasni a gyerekek. Így a pedagógusok által gyakran emlegetett időhiány sem jelenthet gondot, hiszen lehet gyakorolni vele az írást vagy az olvasást.

Most illusztrációként álljon itt néhány példa a Persona Doll baba használatára! Az első példa a bemutatkozást, a második már egy konfliktus megelőzését mutatja be.

1. Személyiségépítés

A pedagógus behozza a babát

Hoztam nektek valakit, ismerkedjétek meg vele! Lilinek hívják, és ötéves. Nem messze lakik tőlünk, és ha szeretnétek, néha eljön hozzánk, és mesél nekünk. *(A gyerekek bekiabálnak, igen jöjjön stb.)* Egyelőre annyit tudunk róla, hogy van egy kis testvére, akit Marcinak hívnak, és szüleikkel nemrég költöztek a környékre. Anyukája egy másik országban született, Indiában, ezért neki egy kicsit sötétebb a bőre, mint nekünk. *(A pedagógus megmutatja a földgömbön Indiát, esetleg képeket is mutat)* Nagyon szereti a palacsintát, és imád énekelni. Ti is szeretitek a palacsintát? *(A gyerekek elmondják, kinek milyen a kedvenc palacsintája. Egyéb általános személyiségjegyek bemutatása, ameddig a csoport érdeklődik)* Most már Lilinek mennie kell, de ha szeretnétek, jövő héten újra eljön hozzátok.

2. Előítélet-érzékenyítés (ha már a baba stabilan a csoport/osztály tagja)

A pedagógus behozza a babát

Emlékeztek még Lilire? Lili megint eljött hozzánk. Legutóbb, amikor itt járt nálunk, nagyon jókedvű volt. Emlékeztek még, hogy miért? Igen, ügyesek vagytok, azért volt vidám, mert fagyizni volt a szüleivel. Gondolom, itt is sok gyerek szereti a fagyit. *(A gyerekek válaszolnak, mindenki elmondja, mi a kedvenc fagyija stb.)* De ma Lili kicsit szomorú. Tudjátok, miért? Elmesélem nektek. Lili tegnap elment a játszótérre a barátnőjével, Ágival. Be szerettek volna állni bújócskázni a gyerekekhez, de az egyik kislány azt mondta, hogy Ági jöhet, mert szép, de Lili nem, mert nagyon sötét a bőre. *(Emlékeztek még, hogy Lili anyukája Indiából származik, ezért az ő bőre sötétebb, mint a tiétek.)* Ági erre azt mondta, hogy akkor ő sem játszik, és elmentek hintázni. Mit gondoltok, hogy érezhette magát Lili? Szeretnétek segíteni Lilinek? Mit gondoltok, mit kell tennie, ha legközelebb is ez történik vele? *(A gyerekek ötleteket adnak, például álljon be, vagy ne törődjön vele, szöveg az anyukájának, stb.)* Nagyon jó ötleteket adtatok Lilinek. Ti biztos játszanátok vele, vagy ha láttátok volna, hogy milyen szomorú, ott helyben segítettetek volna neki. Lili máris sokkal jobban érzi magát! *(További kérdések a pedagógus részéről)* Veletek is előfordult már hasonló eset? Igazságosan viselkedtek? Ha láttátok volna, ami Lilivel tör-

tént, mit tettetek volna? Ha ez megint megtörténik, szerintetek mit kéne tennie?

A baba ezután (akár az első, akár egy azt követő alkalommal) nem marad a csoportszobában vagy osztályteremben, hanem a pedagógussal együtt távozik. Így elkerülhető, hogy a földön heverjen, vagy olyan játékokat játsszanak vele, amiktől elveszíti „emberi” jellegét. Ha sikerül elérni, hogy ne játékszernek tekintsék a gyerekek, könnyebb lesz vele olyan konfliktusokat eljátszani, amelynek csak emberekkel esnek meg. A Persona Doll babák egyik fő jellegzetessége, hogy pár alkalom után már a gyerekek is úgy tekintenek rájuk, mint egyik társukra. Fontos módszertani szabály még, hogy nem beszélnek, hanem mondanivalójukat a pedagógus fülébe súgják, aki aztán „tolmácsolja” azt a gyermekeknek. Így a pedagógusnak nem kell elváltotatni a hangját, ezért „emberszerű” marad a baba.

A módszer egy kicsit közelebbről

A módszer elsőre nagyon egyszerűnek tűnik, de az első pár alkalom után a pedagógusok felismerik, hogy meglehetősen nagy erőfeszítést kíván a babák folyamatos használata. Ennek több oka van.

Először is nagyon sok rizikót hordoz magában egy olyan módszer használata, amely bármilyen módon a negatív sztereotípiát, a rasszizmus kérdését közelíti meg. Fennáll ugyanis a veszély, hogy tudatosítás és feloldás helyett inkább megerősítik a sztereotíp jegyeket. És bár a sztereotípiák jellege lehet pozitív és negatív is, semmiképp sem szerencsés, ha egy pedagógus ezeket adja át. Ebből következik, hogy a módszert vesztélytelenül használni csak azok tudják, akik megfelelő önismerettel rendelkeznek, ismerik a sztereotípiák jellegzetességeit, valamint tisztában vannak saját előítéleteikkel is. Sőt, ideális esetben a pedagógus úgynevezett kultúrazonos pedagógiai felfogással rendelkezik, felismeri azt, hogy minden csoport, csoportkultúra számára más-más tanítási stílus az ideális, és megpróbál a lehetőségekhez mérten ennek megfelelően dolgozni (BORECKZY 2000). A Persona Doll-módszer éppen az etnocentrikus tanítás ellenében ad lehetőséget arra, hogy a pedagógus az adott közösség (például osztály) kultúráját reprezentálja. Tehát ha egy osztályban például nagyobb a roma tanulók aránya, akkor a „fő” baba egyértelműen a roma kultúra jegyeivel fog rendelkezni. A módszer túllép a multikulturális oktatás azon jellegzetességein, hogy egy kisebbségi kultúra bemutatását tartsa központi fontosságúnak, hiszen az adott környezet viszonyainak és interakcióinak reprezentálására ad lehetőséget.

Ideális esetben a módszer átadását egy előítélet-érzékenyítő önismereti tréning előzi meg. Azt persze nem lehet biztosan állítani, hogy egy ilyen tréning után nem fordulhat elő az, hogy a pedagógus saját

előítéleteit közvetíti a babákon keresztül. Követendő példa lehet a fent említett ausztrál módszertani központ eljárása, mely szerint csak a következő lépések után lehet használni a babákat: 1. előítélet-kérdőív kitöltése, 2. önismereti tréning elvégzése, 3. Diversity Doll tréning elvégzése, 4. rendszeres ellenőrzés, felügyelet hat hónapig.

A következő probléma, hogy a szülői előítéletek gyakran felülkerekednek a gyermek csírájában kialakuló előítéletével szemben. Ideális esetben a szülőkkel is foglalkozni kell, miközben a módszert bevezetjük. Ennek csekély a realitása, bár az Ec-Pec Alapítvány egyes programjaiban minden tantestületi tréninget követ egy szülőtréning. Gyakran azonban már az a felvetés is felháborodást kelt a szülők körében, hogy az intézmény előítélet-érzékenyítő módszert akar bevezetni. Felmerülhet a kérdés, hogy honnan tudják a szülők, hogy a pedagógusok ezt a módszert használják. A válasz egyszerű: ha a gyerek otthon azt meséli, hogy új gyerek jött az oviba például Indiából, akit a szülő még sosem látott, előbb-utóbb fény derül a módszer használatára.

A harmadik érzékeny pontja a Persona Doll-módszer használatának, hogy – mivel hamar kiderül, hogy hatékony eszköz a konfliktuskezelésre – a pedagógusok fegyelmzésre, illetve etikai példaadásra használják. Erre a problémakörre Babette Brown személyesen hívta fel a figyelmünket, de már az információs napokon is sok olyan típusú kérdés hangzott el, hogy használható-e ez a módszer a verekedős, agresszív gyerekek kezelésére is. A válasz természetesen igen, mivel azonban arra vonatkozóan remélhetőleg más eszközök is vannak a pedagógusok módszertani tárházában, szerencsés lenne, ha ezt a módszert az előítéletek megelőzésére „tartalékolnánk”.

Bár nemzetközi kutatások egyelőre nem készültek, a már fent említett ausztrál felmérés azt bizonyítja, hogy a módszer megfelelő használata óriási lehetőségeket rejt magában (MACNAUGHTON 2001). Az ottani tapasztalatok szerint az előítéletek csökkenésével párhuzamosan az empátia nagymértékű fejlődése is tapasztalható volt a gyerekek körében. Sőt, a gyerekek problémamegoldó képessége is fejlődött, még a kimondottan „kínos” témákban is (mint a rasszizmus). Elbeszélések szerint a programban részt vevő gyerekek gyakran kijavítják szüleik rasszista kijelentéseit a Persona Doll baba történeteire hivatkozva.

Nemcsak a gyerekek, de a pedagógusok is sokat tanulhatnak a módszerből. Segítségével azonnal tudnak reagálni a felmerülő konfliktusokra, és olyan kényes kérdésekről is tudnak beszélni, amelyeket korábban esetleg vonakodtak felvetni. A módszer használatával eszközt kapnak ahhoz, hogy a gyerekek körében előforduló csúfolódást és kirekesztést át tudják változtatni tiszteletté és törődéssé.

Persona Doll-tréning Magyarországon

A Persona Doll-módszer hazai bemutatása – az információs napok – után úgy éreztük, hogy a magyar oktatásban előforduló konfliktusok sajátos megközelítést kívánnak. Úgy véltük, hogy minden országnak megvannak a sajátosságai, melyek egy ilyen jellegű tréning esetében megkerülhetetlenek, és ez alól Magyarország sem kivétel.

Először is a magyar oktatási rendszerben a legtöbb etnikai jellegű konfliktus a roma és a nem roma gyermekek között zajlik, szemben például az angol oktatási rendszerrel, ahol általában több kultúra találkozásáról lehet beszélni. Ugyanakkor a magyar felsőoktatás általában nem készíti fel a leendő óvopedagógusokat és pedagógusokat arra, hogy miként kell ezeket a konfliktusokat kezelni. Természetesen vannak már olyan órák (multikulturalizmus, roma kultúra), amelyek a témával foglalkoznak, de konkrét eszközök, módszerek még nem részei a tantervnek.

Szintén sajátossága a magyar oktatási rendszernek, hogy sajnos a pedagógusok egy része előítéletes a roma tanulókkal szemben. Kutatások szerint a magyar pedagógusokra átlagosan a közepes előítéletesség jellemző, egyharmaduk viszont erősen előítéletes (BORDÁCS 2001). Saját tapasztalatunk is megerősíti ezt. Az elmúlt években harminkét alkalommal körülbelül 350 pedagógusnak tartottunk tréninget. Az előítélet-érzékenyítő tréningjeink során kiderült, hogy gyakori a nyílt előítéletes magatartás, ugyanakkor az olyan alapfogalmak megértése is gyakran problémát jelent, mint sztereotípiá, előítélet, rasszizmus, diszkrimináció.

Ezen definíciók megismerése után viszont a pedagógusok saját magukról alkotott képe is megváltozik. Jól illusztrálja ezt az a példa, amelyet az egyik előítélet-érzékenyítő tréningen tapasztaltak trénerünk. Az első órában heves ellenállásba ütköztek a képzés létjogosultságát illetően, mondván, a tantestületben senki sem előítéletes, miért nem tanulnak valami hasznosat inkább. Elég volt azonban az előítéletesség szó meghatározása ahhoz, hogy rádöbbenjenek arra, hogy amit ők tesznek, az nemcsak előítéletesség, hanem rasszizmus vagy diszkrimináció. Ilyen közösségekben természetesen nem biztos, hogy szerencsés a Persona Doll-módszer bevezetése, legfeljebb csak fokozatosan és folyamatos kontroll mellett.

Megszűrhetjük-e a pedagógusokat úgy, hogy csak a szakavatottak kezébe kerüljenek ezek a babák? Kövessük az angol gyakorlatot, ahol egyszeri alkalommal elsajátítható a Persona Doll-képzés, és ezzel párhuzamosan gyorsan elterjed, vagy az ausztrál példához hasonlóan egy lassú, alapos szűrés előzze meg a módszer átadását? Az első képzések tapasztalatainak feldolgozása után, az eredmények tekintetében újra át kell gondolni a módszer magyar adaptálásának mikéntjét. Ami biztos, hogy ilyen és hasonló kérdések folyamatos hangsúlyozásával csakis finoman és lassan adható át – mint egy hímes tojás – a módszer, vigyázva arra, hogy ha ez a tojás leesik, nagyobb bajt okoz, mintha oda sem adtuk volna.

Irodalom

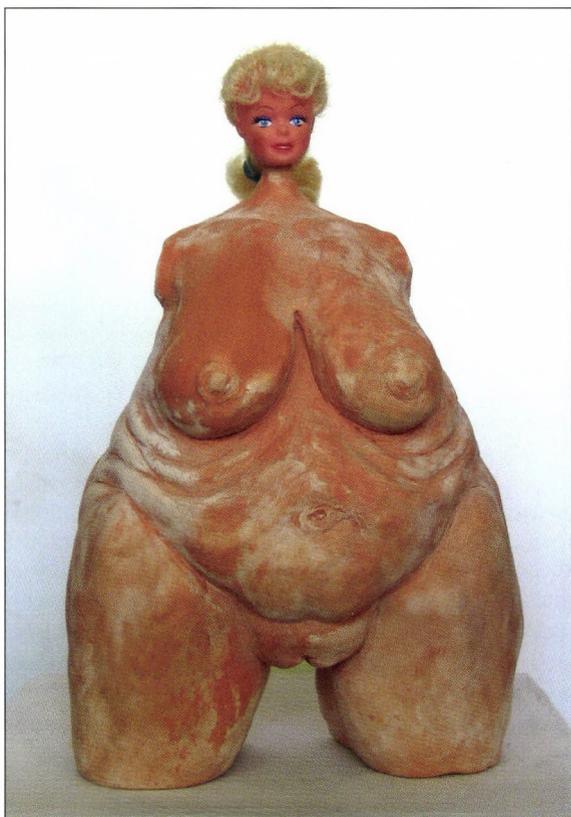
- ABOUD, Frances
1988 *Children and Prejudice*. Oxford, Basil Blackwell.
- BERNIER, Mattheq – O'HARE, Judith
1995 *Puppetry in Education and Therapy: Unlocking Doors to the Mind and Heart*. Bloomington, Author House.
- BORDÁCS Margit
2001 A pedagógusok előítéletességének vizsgálata roma gyerekeket is tanító pedagógusok körében. *Új Pedagógiai Szemle*, 51. évf. 2. sz. 70–89.
- BORECZKY Ágnes
2000 A kultúrazonos pedagógia. *Új Pedagógiai Szemle*, 50. évf. 7. sz. 81–92.
- BROWN, Babette
– 1998 *Unlearning Discrimination in the Early Years*. Stoke on Trent, UK, Trentham Books.
– 2001 *Combating Discrimination*. Stoke on Trent, UK, Trentham Books.
– 2008 *Equality in Action*. Stoke on Trent, UK, Trentham Books.
- DERMAN-SPARKS, Louise et al.
1997 *Teaching/Learning Anti-Racism: A Developmental Approach*. New York, Teachers College Press.
- HUNT, Tamara – RENFRO, Nancy
1982 *Puppetry in early childhood education*. Austin, TX, Nany Renfro Studios.
- KENDE B. Hanna
2000 *Gyermekpszichodráma*. Budapest, Osiris.
- MACNAUGHTON, Glenda
2001 *Dolls for equity: foregrounding children's voices in learning respect and unlearning unfairness*. Melbourne, CEIEC, The University of Melbourne.
- MOORE, David
2001 It's like a gold medal and its mine-dolls in dementia care. *Dementia Care*, no. 9. 20–22.
- PHILPOTT, Alexis Robert
1975 *Puppets and therapy*. London, Educational Puppetry Association.
- SZENTIRMAI László
1998 *Nevelés kézzel-bábbal*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- VILLÁNYI Györgyné
2003 Állampolgári nevelés kisgyermekkorban. *Új Pedagógiai Szemle*, 53. évf. 11. sz. 33–46.

Barbie baba adaptációk Kállai András művészetében

A cigány képzőművészek eddig a többség által valamilyen kirekesztő fogalommal stigmatizált (naiv, primitív, autodidakta stb.) és egységesnek tekintett csoportja mára annyira polarizált, hogy nehéz az egész csoportra vonatkozó általános stiliztikai vagy tematikai jellegzetességeket megállapítani. Az egészen az 1990-es évek elejéig használt naiv jelzővel azonban nehezen összeegyeztethetők az olyan kortárs jelenségek, mint a festői gesztusból kiinduló absztrakció (például Illés Henrik, Horváth Kálmán, Gaudi Márton, Nagy Zoltán, Bari Janó), a női társadalmi szerep megfogalmazása (Orsós Teréz, Bódi Katalin, Nagyné Horváth Judit), a hiperrealizmus (Vári Zsolt, Horváth Kálmán, Balogh Tibor) vagy a cigányság magyarországi társadalmi, szociális és politikai helyzetére való reflexió és politikai aktivizmus (Omara, Csámpai Rozi). Azok az alkotások, amelyek „pusztán” a cigány alkotó szubjektív élményét elevenítik fel, s így a cigány kultúra dokumentumaiként interpretálhatók, nagyon is kortárs problémakört: a cigány kisebbség társadalmi helyzetét vázolják fel, s csak a magyar kultúra és társadalom kontextusában nyerik el komplex jelentéstartalmukat. Anakronisztikusnak tűnhet az a kijelentés, hogy évszázadokon keresztül nem volt programadó irányelv a roma művészeti közegben, és kizárólag a többség definiálta és irányította e szcéna szereplőit. A tudatos felismerés, a kritikus hozzáállás és az aktivizmus elengedhetetlen feltételei voltak a változásnak: Kállai András 2006-ban diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetem szobrász szakán. Ahhoz a képzett, művelt, tudatos roma művész- és értelmiségigenerációhoz tartozik, melynek tagjai vallják, hogy a cigány kisebbség kultúrájának és művészetének előítéletektől mentes és igazi

értékeken alapuló reprezentációja hozzájárulhat a romák társadalmi kirekesztésének megszüntetéséhez. Ha a roma kultúra bebocsátást nyer a hivatalos terekbe, és a saját reprezentációját tudatosan átgondolva, a többségi társadalom részvételére építve hozza létre professzionális kulturális megoldásait, az a társadalmi újjászületés katalizátoraként működhet, eszköze lehet a roma közösség megerősödésének, és hozzájárulhat az igazságosabb társadalom létrejöttéhez.

Kállai művészi útkeresésének első próbálkozásait azok a szobortanulmányok jelentik, melyeket a természetes nőalak naturális ábrázolása, analizálása érdekében egy női torzón végzett. A kísérletezés egy teljes alakos változattal indult, amelyet a művész lassan fosztott meg a felesleges sallangoktól, keresve a művészi gesztus, a nőiség, a tartalom, a szobor, az anyag legalapvetőbb esszenciáját. Az analízis eredménye egy olyan női torzó lett, amelynek hangulata az ősi termékenységsszobrokat idézi. Ezek a munkák dinamikus mozgásban jelenítenek meg egy elsősorban anyai, természetes, termékenységet sugalló, érett nőalakot. Szinte természetes, ahogy a végső lényeg keresésével egy időben a szobor egyre inkább vázlattá, a művész tömör gesztusává transzformálódik. A metamorfózis leleplezi a művészt: a nő(ideál) a huszonhét éves férfi számára nem fedi a média és a fogyasztói kultúra által belénk sulykolt képet, sokkal inkább egyezik a nőiség, termékenység, anyaság és a valóság évszázadok óta keresett esszenciájával. Nem tekinthetjük irreleváns körülménynek, hogy Kállai képzőművészeti útkeresésének egyik legnagyobb kihívása a formai megoldások feltárásán túl saját identitásának reprezentációja. Az önazonosság, az etnikus és faji kisebbségi



1. KÉP. *Dagadt Barbie*, 2006, terrakotta, 28×13×14 cm
Tóth Barnabás felvétele

pozícióból adódó konfliktusok láthatóvá tétele és kritikája elsődleges a magyarországi roma kortárs művészetben.

Kállai András már az egyetemi évek során is felszabadultan fordult az alkotás konceptuális és teoretikus tartalmi felé. A fő formai inspirációt a primitív művészet, a Vénusz-ábrázolások, a használt babákból, *objet trouvé*-kből épített kompozíciók és a *ready made*-ként vagy installációkban elhelyezett Barbie babák jelentik. Az egyik legelső alkotása ennek az új és kísérletező korszaknak a 2006-ban készült *Fat Barbie*

(*Dagadt Barbie*) című kisplasztika. (1. kép). A kisplasztika a művész torzóinak egy letisztult terrakottaváltozata, egy kövér, minden jellegzetességével érett nőiséget és nőiséget, természetességet és termékenységet sugalló, nagy mellű, nagy hasú és nagy fenekű, kerek idomú nőt mintázó alak. A robusztus és kis mérete (28×13×14 centiméter) ellenére is monumentálisnak ható testet egy Barbie feje egészíti ki. Ez a fordulat több mint váratlan, egyszerre nevetséges, igényesen humoros, elgondolkodtató, sokkoló és provokatív. Bár a művész bevallása szerint szabadon, elsősorban intuícióira támaszkodva alkot, ez az alkotás intelligens kérdésfelvetésről, a Barbie kulturális ikon elmélyült tanulmányozásáról és a napjaink társadalmait jelenleg foglalkoztató aktuális elméletek és problémakörök alapos ismeretéről árulkodik. Kállai *Dagadt Barbie*-ja felhasználja a Barbie-ikon köré épült kulturális rendszert, számol azzal a tudással, amellyel a befogadó közönség rendelkezik. Művével lerombolja a Barbie-ikont, és egyben új fétist kreál. Barbie Kállai számára a „tökéletes fehér gádzsi”. A *gádzsi* a lovári nyelvben 'nem roma nő'-t jelent.

Barbie és a Kállai-féle női torzó összeolvadása, egymás mellé helyezése, illetve a Barbie babák behelyezése a Kállai által létrehozott kompozíciókba, terekbe és installációkba tökéletes eszköz a roma–nem roma dichotómiák finom jelzésére, az önmagát kényszeredetten a többség fogalmaival meghatározó kisebbség álláspontjának bemutatására.

A mű elemzése során legfontosabb kérdésünk az, amit Kállai egyik Bécsben megrendezett kiállítására kapcsán egy kedves, idős roma látogató ekképp fogalmazott meg: „Minek ez a gádzsi neked, fiam?”

A babák adaptációja a művészetben egyáltalán nem új keletű dolog (vö. K. A. 2006). Az egyik legkorábbi példa erre Kokoschkáé: 1918-ban, amikor Alma Mahler, a „nagy művészek özvegye” (Mahler, Gropius, Werfel, Hauptmann, Zemlinsky) elhagyta Oskar Kokoschkát, Kokoschka életnagyságú babát készíttetett magának. Az életnagyságú, a vágyott nőt megjelenítő babafétis, melyet utazásain is magával hurcolt, sőt egyszer felindulásában a fejét is leütötte, az első *soft sculpture*, azaz puha szobor a művészet történetében. A harmincas évek elején a szürrealisták is „építettek nőket”, míg Balthus és Shiele csak a vázlatokig jutott, Hans Belmer mozgatható fiatallány-babákat, „*puppée*”-t készített magának. Az egyik fontos inspiráció a korabeli irodalomból Offenbach *Hoffmann meséi* című műve, amelyben a főhős beleszeret Olympiába, aki nem más, mint egy lélekkel rendelkező gép (MAHLER-WERFEL – BEAUMONT, eds. 1997: 60–72).

Az Egyesült Államokban a harmincas évek második felére a művészek számára új kereseti lehetőség lett a kirakatrendezés: Marcel Vertes

a Saks Fifth Avenue-nak, Salvador Dali Bonwit Teller New York-i boltjának, Breton és Duchamp a Gotham Book Martnak rendezett be kirakatokat. Az első, kirakatba szánt próbababák viaszból készültek, fém-szerkezetűek voltak, és fából készült elemeket is tartalmaztak, de akadt papírmásé-fűrészpor kombinációjú is. Idővel a manökenbabák egyre realiztikusabbakká váltak, üvegszemet és parókát is kaptak. 1936-ban jelentek meg Lester Gaba babái a New York-i kirakatokban. A babák Greta Garbo és Marlene Dietrich mutánsai voltak. A New York-i elit nagy becsben tartotta a hat műanyag prototípust. A babák közül a legismertebb Cynthia lett, aki a korabeli rendezvények elengedhetetlen velejárója, VIP vendége volt. Operába járt, affektáló mozdulatokkal dohányzott, és taxival utazott. Lester állítólag beleszeretett (GABA 1935: 10).

A ma is aktív kortárs művész, Lisa Lichtenfels puha babái annyira valóságosak, hogy a rendőrség is elfogta egyszer, amikor egy szemtanú szerint egy embert (az egyik híres, életnagyságú puha szoborbabáját) gyömöszölte a csomagtartójába.

Az 1960-as években a tömeggyártás révén beindult a sztárokat másoló manökenek gyártása. A mai legfontosabb gyártók (Hindsgaul, Decter, Adele-Rootstein) egyféle háborúban vannak azért, hogy a manökenjeik úgy nézzenek ki, mint az élő, hús-vér modellek. A teatralitás és érzékiség egyre fontosabb tervezési szempont. A kínai piacok műanyag sablonjaitól a *high-tech* üzletek kirakatáig érzéki, erotikával átítatott fétisbabák bámulnak ránk üres tekintettel.

Az élethű, felnőtt minibaba, a Barbie, mely gyerekjátékként funkcionál, formailag, kronológiailag és gondolatilag is illeszkedik a kirakati bábuk és fétisbabák naturalisztikus hagyományához. Ruth Handler játék közben figyelte lányát, aki papírbabákkal játszott. Észrevette, hogy a lány gyakorta tulajdonít felnőtt szerepeket a babáknak, annak ellenére, hogy abban az időben a legtöbb babát gyerekről, illetve csecsemőről mintázták. Ekkor született meg a gondolat, melyet megosztott férjével is, a Mattel társalapítójával, hogy mi lenne, ha felnőttet ábrázoló babákat gyártanának. Az ötletet viszont sem a férje, sem pedig a Mattel igazgatói nem díjazták. 1956-ban, Európában tett utazása alkalmával Handler rábukkant egy németországi üzletben a Bild Lilli babára. A Lilli babát egy vigjáték alapján rajzolta meg Reinhard Beuthin a *Die Bild-Zeitung* újság számára. Lillit először 1955-ben dobták piacra Németországban, s habár elsődlegesen a felnőttek képezték a célcsoportot, utólag kedvelté vált a gyerekek körében is.

Visszatérésekor az Egyesült Államokba Ruth módosította a baba kinézetét, és lánya neve alapján elnevezte a babát Barbie-nak. A baba 1959. március 9-én debütált New Yorkban. Ezt a napot tartják számon

Barbie születésnapjaként. 1964-ben a Mattel megvásárolta a Bild Lilli baba gyártási jogait, és megszüntette a német baba forgalmazását (WESTENHAUSER 1999: 112).

A gyártástól számított egy éven belül közel 350 ezer Barbie babát adtak el szerte a világon. A Barbie a mai napig a legnagyobb sikerrel értékesített játék baba. Ennek egyik oka, hogy ez volt az első játék, melynek marketingstratégiája a televíziós reklámozást célozta meg, melyet később más játékokra is kiterjesztettek a konkurens cégek. A Mattel felmérése szerint napjainkban a világon minden másodpercben három Barbie baba kel el.

Semmilyen kontextusban és szituációban nem merül fel a kérdés, ki az a Barbie. A kulturális ikonok közös jelentéstartalmakat biztosítanak, lehetőséget nyújtanak, hogy az emberek sokféleségük ellenére megtapasztalják a közösség élményét, a közös érdekeket az ellentmondókkal szemben, lehetővé teszi, hogy részt vegyenek ugyanabban a tág kultúrában a rengeteg létező szubkultúra ellenére. Néhány ember számára és néhány teoretikai megközelítés szerint a Barbie-hoz hasonló kulturális ikonok a tömegkultúra legkisebb közös nevezői. Egyetlen kulturális ikon sem egy tengelyét vagy dimenzióját mutatja egy kultúrának. Sőt inkább kifordíthatóságuknak, többszörös jelentéstartalmuknak köszönhetően szabadon adaptálhatók különböző elvárású és érdekű egyének igényeinek megfelelően, végtelenül kétértelműek és nyílt végűek. Valójában egy kulturális ikon önmagában véve paradoxon. Egyszerre ébreszti fel a közösség és a különbözőség élményét. Egyszerre jelent közös referenciapontot a társadalom tagjai számára, miközben a köztük felépülő társadalmi különbségek rendszerébe illeszkedik. Vannak hús-vér kulturális ikonok, mint például Madonna, Marylin Monroe, Eva Peron stb., de sokkal jellemzőbbek az élettelen tárgyak – egy ország zászlaja, egy szabadság-szobor vagy egy híd. Gyakran előfordul, hogy ezek az ikonok fiktiiv vagy fantasztikus dolgok. Egy fiktiiv ikon úgy működik egy kultúrában, hogy a tagjai élőként és valósként tartják számon, miközben pontosan tudják, hogy nem az. Barbie, Aunt Jemmina vagy Scarlett O'Hara ilyen fiktiiv ikonok, melyeken keresztül az emberek képzeletben a faji hovatartozás, a szexualitás és a nőiség fogalmait vizsgálhatják. Nagyon sok esetben ezek az ikonok egyáltalán nem ébresztenek *tudatos* gondolatokat, akkor sem, ha éppen rasszizmust, nőgyűlöletet vagy csak egyszerűen felháborodást és tiltakozást váltanak ki. A fantasztikus ikonok úgy hatnak, hogy eltúlozzák azt, ami valóságos, lehetséges vagy elérhető. Ilyenek Barbie, Thumb Raider vagy a Playboy-poszterek modelljei. Ezek az ikonok a kultúra definícióival és elvárásaival szemben a „mi lenne, ha” és a fikció végleiteit keresik. A Barbie-hirdetések is ezt a fantasztikus jel-

legzetességet hangsúlyozzák. Újra és újra elhangzik bennük az álom, a varázslat, a tündérmese, a románc, a nosztalgia és a fantázia. A fantasztikus ikonok a kognitív és érzelmi tilos területre terelhetik a tudatot, de az, hogy ez valóban megtörténik-e, az minden esetben az egyén érdekeitől és motiváltságától függ. A kulturális ikonokat tehát meghatározza az, ahogyan az emberek pillanatnyi igényeiknek és körülményeiknek megfelelően éppen adaptálják őket (ROGERS 1998: 45–73).

Barbie teljes neve Barbara Millicent Roberts. Barbie a bulvársajtó számára is érdekes személyiséggé vált, amikor 1961-ben megjelent mellette Ken, Barbie barátja. Barbie-hoz hasonlóan Ken is Ruth Handler egyik gyermekéről kapta nevét. 2004-ben a Mattel által közhírré tett közlemény szerint Barbie és Ken szakított (ekkor jelentek meg Ken mellett a további fiúbabák), de 2006-ban újból együtt jelentek meg a nagyközönség előtt.

Ez a darab formált műanyag több társadalmi státust jelenít meg: nő, fiatal felnőtt, fehér ember... Az, amit megtudhatunk róla, azonban jóval több annál, amit a műanyag bábu megmutat. Barbie-nak nincs férje, nincs fia vagy lánya, nincs főnöke, nincsenek tanárai, nincs papja vagy rabbija, és nincsenek szomszédjai. Barbie egész világa körülötte forog, amihez barátnői és barátja, Ken statisztálnak. Barbie így a nyers individualitás női megtestesítője. Lehet, hogy a kitagadott lány, az abszolút nárcisztikus, az utolsó előtti nomád (*penultimate nomade*), az izolált ego megtestesítője (ROGERS 1998: 65). 1987-ben Connell Barbie nőiségét a „túlzó nőiség” kifejezéssel írta le. Ez az adott társadalom által leginkább elvárt és érvényesnek tekintett nőies kinézet- és viselkedésminták összessége (CONNELL 1987: 6). Mary Francis Rogers azonban továbbfejleszti a definíciót, amikor Barbie feminin jellegét a „félreérthetetlen nőiség” kifejezéssel írja le, célozva arra, hogy Barbie a nőies megjelenést és viselkedést fenntarthatatlan végletekig fokozza. Barbie-val kapcsolatban soha semmi nem férfias, még akkor sem, amikor éppen rendőr. Police Barbie-nak van fényszórója és *walkie-talkie*-ja, de nincs bilincse vagy fegyvere. Még csillogó estélyi ruhája is van, amelyet a díjátadó estén visel, ahol átveheti „a legjobb rendőr díjat, a közönség bátor szolgálataért”. A dobozán Barbie a gyerekeket tanítja a biztonságos közlekedésre. Így Barbie nőissé teszi, sőt maternalizálja a rendőri hivatást. Általában kijelenthetjük, hogy Barbie megjelenése sosem androgényszerű vagy gendersemleges, még akkor sem, amikor éppen sportol. Baseball Barbie és Golf Randi Barbie öltözéke rózsaszín és szürk, amelyben nőies idomai még inkább hangsúlyt kapnak. A nőiség nemcsak a megjelenést határozza meg, hanem együttjárója a helyes viselkedés: udvariasság, halkszavúság, segítőkészség és érzékenység.

A Barbie-hoz hasonló jó lányok nem harciasak vagy hangosak, nem arrogánsak és nem kritikusak, jó modorúak és tiszteletre méltóak.

A nőiesség, a kinézet és a viselkedés mellett a társas kapcsolatokat is dominálja. Ezen a téren Barbie nőiessége már nem annyira egyértelmű. Bár mellette van barátja, Ken és húga, Skipper, valamint legjobb barátnője, Midge és még más bababarátnők, Barbie-nak nincsenek babaszülei, soha nem házasodott, és nem is szült. Barbie a Barbie-világ középpontja. A *Very Busy Barbie*-történetekben és általában más médiumokban is Barbie csak akkor tölt időt a barátaival, amikor ő akar. Ilyen értelemben Barbie egy „férfiprivilegium” birtokosa. Nem önfeláldozó, másíkszemély-orientált (*other-oriented*), aki félreteszi az álmait egy jegygyűrűért, pelenkázásért vagy bármi másért, ami a házassághoz vagy az anyasághoz kapcsolódik.

Persze mondhatja bárki, hogy Barbie még csak fiatal felnőtt, szinte tinédzser. Ez a tizenéves már volt asztronauta, pilóta, orvos, világotutató stb., azaz jócskán átugorja a felnőtté válás határát. Barbie felnőttége így következetlen, illetve homályos.

Barbie nőiessége sok mindenben megegyezik azzal az ideállal, amelyet az 1959-ben, Barbie születésekor megjelent művében, *Az én megjelöltése a mindennapi életben* című munkájában Erving Goffman leírt. Goffman egyik fő terminusa a „benyomásmenedzsment” (*impression management*), miszerint tudatosan és tudat alatt úgy teszünk, hogy mások pozitívan ítéljenek meg bennünket. A benyomásmenedzsment fő eszköze a viselkedés és a tudatos testbeszéd, a makulátlan kinézet és a cizellált stílus (GOFFMAN 2000). Barbie nőisége teljesen kizárja az anyaságot és a házasságot. Ahogy minden kortárs és a történelemből ismert hölgnő esetében is, Barbie bája és szabadsága múltjának szép emlékévé válna, ha valakinek (Kennek) a felesége lenne. Barbie-é így relatíve egyszerű női élet, amely nem feltételez férfitól való függést, amelyben nincs egyenlőtlenül elosztott házimunka, és nincs hétköznapi feladatokból álló anyaság. Másként megfogalmazva Barbie nem a nőiség holmi egyszerű ikonja. Ehelyett a nők alávétettségét jelképező, testi jellegből adódó foglalkozásokat, a jólneveltséget, a kedvességet és a mosolygósságot a siker, a buli, az izgalom és a *glamour* szintjére transzformálja (ROGERS 1998: 90–119; LORD 1994: 36–70).

Más alapokon is kijelenthetjük, hogy Barbie privilegizált. Minden tekintetben heteroszexuális, elefántcsontszínű bőrű, középosztálybeli, nem gyermek és nem idős ember, nem fogyatékkal élő. A nemét leszámítva Barbie azokba a csoportokba tartozik, amelyek kérdés nélkül elnyerik a társadalmi többség tiszteletét. Nem történelmi vagy kulturális véletlen, hogy ez a különleges, privilegiumokkal bíró nőalak 1959-

ben született meg, mint ahogy az sem, hogy erős hatást fejt ki napjaink posztindusztriális társadalmaiban is.

Barbie egyértelműen köthető az 1950-es években megjelent *Feminine Mystique*-hez, melyet Betty Fridan színes illusztrációkkal jelentetett meg újra 1963-ban. A könyv ekkor bestseller lett. A *Feminine Mystique* a nők férfiak általi elnyomását rózsaszín ködbe burkolva jelenítette meg, úgy hogy a családi otthont a nők önmegvalósításának kényelmes és tökéletes helyszíneként dicsőítette, ahol a nők kiteljesedhetnek, feleség, anya és dekoratőr szerepében. Az ötvenes évek végén a fehér középosztálybeli nőiességet bírálók tábora némaságba fulladt. Nem érvényesülhetett a rakott ételek receptjeinek végtelen sora, a fehér kesztyűs társas rendezvények és az „apa válaszol” megoldások háztartási balesetekre és barkácsoláshoz divatja mellett. A patriarchátus, a férfidominancia sosem tűnt ennyire jóindulatúnak, bár a nők jogi védelemre szinte egyáltalán nem számíthattak sem feleségként, sem alkalmazottként, sem diákként, sem szegény emberként. A munkáltatói hirdetések még mindig két oszlopban – nők és férfiak – jelentek meg, és az „egyenlő fizetés egyenlő munkáért” elve elérhetetlen álomnak tűnt volna. A szex alapvetően mocskos dolognak számított, kizárólag a házastársak gyakorolták, utódnemzés céljából. A nők boldogsága azonban nem is a szexualitás vagy bármi más kérdése volt, csakis a házasság jelentette a hozzá tartozó 3,1 gyerekekkel. A korabeli felfogás szerint, ha egy nő a húszas éveinek közepe után is egyedülálló maradt, arra egyértelműen boldogtalanság várt (FRIEDAN 1963).

Brown 1962-ben megjelent *Sex and the Single Girl* (*Szex és a szingli lány*) című műve pont a *Feminine Mystique* ideológiájának gyökereibe vágott. A könyv első mondata előrevetíti azt, ahogy szégyenérzet nélkül a szingli nők kiváló életének védelmére kel: „Első alkalommal 37 évesen házasodtam.” Brown szerint a házasság az élet legrosszabb éveit jelenti, „hiszen a legjobb években senkinek sincs szüksége férjre”. Barbie „legjobb évek”-baba. Összefoglalja és megtestesíti mindazt a szabadságot és jó bulit, amit egy szingli lány megélhet, ha van elég mersze és pénze (BROWN 2004: 6–9).

Annak ellenére, hogy Barbie-nak az 1960-as évektől vannak színes bőrű barátai, és őt magát is értékesítették ázsiai, afrikai amerikai és hiszpan (*latino*) változatban az elmúlt huszonöt évben, Barbie makacsul fehér. Annak ellenére, hogy 1959 óta többször jelent meg barna hajjal, és néha bemutatkozott vörösén is, Barbie alapvetően szőke. Bár a szemszíne is meg-megváltozik, Barbie meghatározhatatlan, élénk kék színű szemmel él az emlékezetünkben. Mindegy, hogy Barbie milyen rassz-, illetve etnikai jegyeket hordoz, alapvetően az a gondolatunk támad,

amikor ránézünk, hogy fehér, a fehérbőrűség privilégiumainak haszonélvezője, a fehér dominancia kulturális tárgyi bizonyítéka. Másként fogalmazva Barbie nem túl hiteles fekete, ázsiai, bennszülött (*indigenous*) vagy latino (*Hispanic*) nőként. Barbie hófehér karaktere számos jellegzetességben megnyilvánul. A Barbie-gyűjtők között csak minden huszadik személy színes bőrű, és legtöbbjük elégedetlen a színes bőrű Barbie-k alacsony pozíciója miatt a *Barbie Bazaar* nevű (fanatikus) gyűjtőknek szóló kiadványban. A Barbie-t megszemélyesítő Ms. Barbie-versenyek győztesei is rendről rendre fehér, szőke hajú lányok. A legtöbb ember számára az igazi, autentikus Barbie fehér bőrű és szőke hajú. A többi baba „más” – akiket másként, sőt egzotikumként kezelnek. A helyzet a faji és etnikus hierarchiákat jeleníti meg, ahol a fehér mint tiszta, tiszteletre méltó, sikeres és morálisan felsőbbrendű, egyben egészséges és vonzó érvényesül. Az, hogy az emberek általában a fehér Barbie-kra gondolnak referenciaként, a fehér emberek által dominált társadalmak rasszokról alkotott elképzelését sejteti. Például: 1996-ban Margo Rana így jellemzi a holland Barbie-t: „Barbie annyira tiszta, szinte ropog rajta a tökéletes holland öltözék.” (RANA 1996: 39.) A Mattel gyakran használja hirdetéseiben a Rana által is illusztrált benyomást; a babák, a csomagoláson közzétett szövegek, a Mattel kiadásában megjelenő könyvek és nyomtatott termékek egy kétélű üzenetet hordoznak: a fehér a domináns és normális (értsd: felsőbbrendű), míg a nem fehér, beleértve a latinokat is, alárendelt és különböző (értsd: alsóbbrendű). A babák egészen egyértelműen bizonyítják ezt az állítást. Teresa, Barbie latino barátnője 1980-ban jelent meg, és a mai napig huszonhét „kiadást” ért meg. A Teresa-verziók közül egyetlenegy sem kötődik bármilyen karrierhez vagy munkához, iskolához vagy tanuláshoz, házassághoz vagy családhoz. Teresa szerepe: szexuális tárgy, sportoló, shoppingoló vagy Barbie-imitátor. A szexuális tárgy Teresa Wet N Wild, Glitter Beach, Sun Jewel és Tropical Splash fürdőruhás verziókban létezik. Van a szexuális tárgy Teresáknak egy szórakoztatásra specializált csoportja is: Lights and Lace, Rappin Rockin, Hollywood Hair és dance Moves Teresa. A sportos Teresák forrónadrágos Bay Watch-modellek analógiái. A Barbie *wannabee* Teresák² a tematizált Barbie babák színes bőrű hasonmásai: például Benetton Barbie, Party time Barbie és Sunflower Barbie az előképek. Megvizsgálva a piacon létező Teresákat kijelenthetjük, hogy a Mattel tudatosan „kifehériti” a Teresa babákat azzal, hogy a latino népesség valós jegyeihez képest sokkal gyakrabban mutat nem sötét vagy barna szemű és nem fekete vagy barna hajú latino babát. Teresa csak 1992-ben kapott saját öntőformát, ami egyben azt is jelenti, hogy fiziognómiai karaktere mindaddig meg-

¹ Teresa baba mint Barbie hasonmás. A *wannabee* szó a *want to be* angol kifejezés szleng változata, mely leginkább élőbeszédben használatos. Jelentése: valaki valamit csak divatból csinál / nincs elég tehetsége hozzá. Tehát olyan ember, aki valakihez (pl. ismert sztárhoz) szeretne hasonlítani, ezért hozzá hasonlóan viselkedik. Másrészt a *Barbie wannabee* kifejezés a sztárokat, hírességeket formázó Barbie babák elnevezése is.



2. KÉP. Szennyes, 2007, vetített kép, DVD

örizte kaukázusi jellemzőit. Teresa ezekben a rasszjegyekben is Barbie-t majmolja. Anakronisztikus a kijelentés, hogy a Teresa babák általában helytelenül egyoldalú és sztereotipikus ábrázolásai az etnikus és faji jellegzetességeknek (ROGERS 1998: 80).

Barbie születésének évtizede a női s emberjogi mozgalmakon kívül a „lesbigay” mozgalom indulásának időszaka is egyben, amely az elnyomott, „transzgresszív” szexualitásra hívja fel a figyelmet. Barbie ikonikus alakja minden olyan irányzatnak, mely megkérdőjelezi az öltözködést vagy azt, hogy ennek alapján határozzuk meg azt, hogy ki kicsoda szexuális értelemben. Barbie a nőiességet annyira leegyszerűsíti, hogy egy ponton túl a nőiesség paródiájává válik – egyfajta ultrafeminin díva.

A fentiekből megállapíthatjuk, hogy Barbie szexuális identitása nem egyértelműen tisztázott. Társadalmi osztályba sorolása is ellentmondásos. A legszélsőségesebb olvasatokban Barbie az etnicitást és a nemiséget kifejezetten durva és káros módon reprodukálja – és mint ilyen a rasszizmus és a szexizmus ikonja. Minden kutató egyetért azonban

azzal, hogy Barbie hihetetlen mennyiségű életmód-kiegészítőjével „fogyasztásra született”.

Kállai András tökéletesen tisztában van a Barbie-tematika sokrétűségével. A *Fat Barbie* lerombolja a Barbie baba köré épült szexista és rasszista jegyeket, éppen azzal, hogy Barbie *technobody* alakját természetesen cseréli. A *technobody* kifejezést Teresa de Lauretis feminista kutató nyomán használhatjuk Barbie-ra. Lauretis szerint a *gendert* tekinthetjük a különböző korszerű technológiák egyik eredményének, ugyanúgy mint a technoszociális és biomedikus eszközöket. Az elmélet szerint a 20. század végi test komplex, intellektuálisan, tudatosan képzett dolog. Különböző benyomások és hatások veszik körül, a sebészet és a technológia segítségével alakítható, immár nem egyszerű anyag, nem megváltoztathatatlan, kész tény, hanem gazdag kulturális termék, amelyhez a nemi szerepek, a hatalom és az ön kifejezésével kapcsolatos viták és küzdelmek kapcsolhatók. Barbie teste a *technobody* terjedését jelzi a fogyasztói kultúrákban. Így a korszerű test már nem „természetes”; a posztmodern test kitérít a fejlődést a technoszemélyiség felé. És ha a test már nem természetesebb, mint bármely más tárgy vagy alkotás, akkor kizárólag kulturális lencsén keresztül vizsgálhatjuk (LAURETIS 1987: 20–56).

Kállai műveiben a Barbie babák általában meztelenül, tehetetlenül fekvő, fésületlenül, kiegészítők és kelléktárgyak nélkül, csoportban vagy inkább csomagban, csomóban jelennek meg. Olcsó tömegtárgynak tűnnek. Ilyen például a *Dirty Laundry* (Szennyes) című alkotás. (2. kép.) A *Dagadt Barbie* esetében a figyelmet leginkább magára vonó kövér test Barbie-t dekonstruálja; legfontosabb jellegzetességeit: fehérségét, fiatalságát és divatos vékonyságát rombolja le. Így többé nem a fogyasztói kultúra tömegtárgya. A *Fat Barbie* ebből a szempontból különleges mű. Itt Barbie elveszíti „*white trash*” karakterét, amit Kállai több Barbie-művében is egyértelműen kifejezésre juttat. A „*white trash*” (‘fehér szemét’) egy politikailag inkorrekt kifejezés, sértő és pejoratív értelmű lehet, mégis megemlíthetjük, mivel – véleményünk szerint – elengedhetetlen a fogalom érintése Kállai Barbie-műveinek interpretációjához. A *white trash* kifejezést – főként az Egyesült Államokban – tágabb értelemben gyakran használják az alsó osztálybeli fehér emberekre, akiknek szegényesek a kilátásaik, és alacsony képzettségük. Kezdetben egyértelműen pejoratív kifejezés volt, akit *white trash*-nek hívtak, azzal egyértelműen közölték, hogy pénzügyileg, oktatását tekintve és kulturálisan is csődnek tartják. A *white trash* jelenthet könnyen kapható fehér nőt, akit vonzanak a színes bőrű, egzotikus férfiak. A kifejezést legkorábban Harriett Beecher Stowe használta *Kulcs Tom bácsi*

kunyhójához című könyvében. Stowe elmondja az olvasónak, hogy a rabszolgatartás nemcsak megalázott rabszolgákat, hanem szegény fehéreket is produkál, akik még inkább lealacsonyodtak, és még nyomorultabbak. Az ültetvényes rendszer a létminimum fenntartásáért a fehéreket is nyomorult helyzetbe kényszerítette. A gazdasági tényező-kön túl Stowe az iskolák és egyházi közösségek hiányával is magyarázza az osztály jellegzetességeit, és elmondja, hogy ezekben a körzetekben mind a feketék, mind pedig a fehérek lenézték ezeket a „szegény fehér bunkókat (*white trash*)” (BEECHER STOWE 1854: 20–31). A *Fat Barbie*-test szakralizálja a Barbie-t, és megtisztítja a *white trash* karaktertől azzal, hogy egy robusztus Vénusz-testet rendel hozzá. Kállai nőalakja Barbie-ével ellentétben, aki „nem tud megállni a saját lábán”, óriási, robusztus combokon áll, szinte kibillenthetetlen statikus egyensúlyából. Amennyiben Barbie a fehér, aszexuális (vagy ambivalens szexualitású), középosztálybeli technonő, a Kállai által megformált nő ennek az ellenpólusa. Az új nő egy tökéletes hibrid. A *Dagadt Barbie* a „harmadik hely”, a *third space* megtestesítője (Homi Bhabha terminusát használva), a művész kísérlete, hogy különböző emlékek, terek és identitások között vezesse a nézőt, ez a harmadik locus nem azonos az első és a második forrás összeadódásával. A *Dagadt Barbie* nem a szöke *gádzsi* és a termékenységtorzó összessége. A Bhabha-féle értelemben új valóság keletkezett, a „harmadik hely” (BHABHA 1994). A *Dagadt Barbie* így megtestesíti az európai gondolkodás dekolonizációját. Edwards Said posztkoloniális kritikája alapján (SAID 2000) kijelenthetjük, hogy a *Dagadt Barbie* diskurzust indít az állítólagos felsőbbrendűségről és kizárólagosságról, s mint ilyen az egzotizmus és az Európán belüli orientalizmus kritikája.

- BEECHER STOWE, Harriett
1854 *The Key to Uncle Tom's Cabin*. Boston, John P. Jewett and Company.
- BHABHA, Homi K.
1994 *The Location of Culture*. London, Routledge. /Routledge Classics./
- BROWN GURLEY, Helen
2004 *Sex and the Single Girl*. New York, Barnes & Noble Publisher.
- CHUPA, Anna Maria
1990 *Anne, the White Woman in Contemporary African-American Fiction: Archetypes, Stereotypes, and Characterizations*. New York, Greenwood Press.
- CONNELL, R. W.
1987 The state, gender and sexual politics: theory and appraisal. In H. RADTKE, Lorraine – STAM, Henderikus J. (eds.): *Power/ Gender. Social relations in Theory and Practice*. London, Sage.
- FRIEDAN, Betty
1963 *The Feminine Mystique*. New York, W. W. Norton.
- GABA, Lester
1935 *On Soap Sculpture. Concerning its history, technique and style*. New York, Henry Holt.
- GOFFMAN, Erving
2000 [1959] *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Budapest, Thalassa Alapítvány – Pólya.
- HONIGSBERG, Peter Jan
1995 A Barbie Doll Story. *Phi Delta Kappan*, vol. 77. 252.
- K. A.
2006 *Maja fátyla. Műnők (I.) – fantáziababák a szexshop-korszak előtt*. Internetcim: <http://sarm.transindex.ro/?cikk=4220>.
- LAURETIS, Theresa de
1987 *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, IN, Indiana University Press.
- LORD, M.G.
1994 *Forever Barbie. The unauthorized biography of a real doll*. New York, Morrow and Co.
- MAHLER-WERFEL, Alma – BEAUMONT, Antony (eds.)
1997 *Diaries, 1898–1902*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- NEGRIN, Llewellyn
2008 *Appearance and Identity, Fashioning the Body in Postmodernity*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- RANA, Margo
1996 *Barbie exclusives: Identification and Values. 2*. Paducah, KY, Collector Books.
- RAND Erica
1995 *Barbie's Queer Accessories*. Durham, NC, Duke University Press.
- REN, Pega
1995 Deviant Bodies, In TERRY, Jennifer – URLA, Jacqueline: *Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*. Bloomington, IN, Indiana University Press.
- ROBERTSON, A. F.
2004 *Life like Dolls: The Collector Doll Phenomenon and the Lives of the Women Who Love Them*. New York, Routledge.
- ROGERS, Mary F.
1998 *Barbie Culture*. London, Sage.
- SAID, E. W.
2000 *Orientalizmus*. Budapest, Európa.
- SOLOMON, Norman
2002 Still Not Good Enough – From Barbie to Botox. *The Humanist*, vol. 62. no. 4.
- TRACY, Karen – MCDANIEL, James P. – GRONBECK, Bruce E. (eds.)
2007 *The Prettier Doll: Rhetoric, Discourse, an Ordinary Democracy*. Tuscaloosa, AL, University of Alabama Press. /Rhetoric Culture and Social Critique/
- WESTENHOUSER, Kitturah B.
1999 *The Story of Barbie*. Paducah, KY, Image Graphics. /Collector Books./
- WOOD, Gaby
2002 Dream Doll: From Feminist Bugbear to Forbidden Cultural Artefact. *New Statesman*, vol. 131. April 15. Internetcim: <http://www.newstatesman.com/200204150034>.

<http://barbie.everythinggirl.com/>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Barbie>
<http://www.barbiecollector.com/>
http://www.mattel.com/our_toys/ot_barb.asp
<http://detritus.net/projects/barbie/>

Kortárs babák, avagy a műanyag babák inváziója a kortárs képzőművészetben

A mai magyar alkotók és képzőművészek közül vannak, akik fröccsöntött játékokat, figurákat, illetve a műviség érzetét keltő gyermekkori elemeket, emlékeket emelnek át műveikbe. A Ferenczi és Tsai Aukciósház és Galéria *Plastic Fantastic* című művészeti tárlata¹ hét olyan kortárs művész munkáit is bemutatta, akiknek alkotásai játék babák, bábuk különféle adaptációival a gyermekkori tárgyak sokszínű megjelenési formáját, kultikus elemek átlényegítését, újraértelmezését foglalják magukban.

Egyes műveken csupán megjelennek, szerepelnek a játékok, megmaradnak naív mivoltukban. Tamási Claudia például hol szétvagdalja Barbie-t (1–2. kép), vagy éppen a rajzfilmekből ismert játékfigurákat (3–5. kép) hol pedig buborékok közé helyezi nagy, ártatlan szemű játék babánkat, csupa színes, meseszerű térbe illesztve (6. kép). Gazdag Ágnes műveiről leginkább a gyermeki merengés és báj árad (7. kép, 8. kép).

A hatalmas méretű felfújható baba (9. kép) – Ravasz András munkája – a japán mangafigurákat idézi, azonban még ártatlanabb, gyermeki oldalról közelítve. Mindemellett egyszerűsége, plasztikusa kortárs világunk nem egy jelenségére reflektál.

A játékos felhangokkal átszőtt műalkotások mellett Follárd Barbara Barbie-szobrai (10–12. kép) már komolyabbak, egyedi művész-Barbie-k. Katonás fegyverzettséggel állnak vigyázzban a nekik tervezett bura alatt, az uniformizálódás mint közösségi alternatíva jelképeként.

Egy másik dimenziót közelít meg Erdős Gábor *Mi, mindannyian* című munkája (13. kép), a Barbie-koncentrációs tábor. Elég kevés ember van, akinek a Barbie babáról az első vagy akár a sokadik asszociációja egy koncentrációs tábor lenne. Döbbenetes munka a maga precíz, minimalista, letisztult kidolgozottságával. A képet nézve furcsa helyzetbe kerül az

ember, hiszen egyszerre szép, ugyanakkor pedig zavarbaejtően mély.

Suzuka és a barátai, Szöllősi Géza fotósorozata (14–21. kép) egy másik problematikus témát feszeget pikáns, illetve néhol szürreális humorral fűszerezve. Egy teljesen új funkcióban vagy jelentéssel felruházott *játékszett* jelenít meg élethű kislánként, furcsábbnál furcsább élethelyzetekben. A fotósorozat főhősének (Suzuka) mindennapjai közé tartozik a kórusban éneklés, az ereinek felvágása, a szülinapi gyertyák elfújása, az erőszak. A művész a Műcsarnokban² is bemutatott alkotásain arra a kérdésre keres válaszokat, hogy „vajon mit csinál egy realdoll (életnagyságú, élethű, mozgatható, szilikon szexbaba, mesterséges érzellemmel az arcán) napközben? Így aztán felkereste a realdoll weboldalát, letöltötte a babák képeit, majd ezeket amatőr családi fotókba, hétköznapi terekbe illesztette” – írja soleado a kultplay.hu kulturális blog-oldalon (SOLEADO 2006).

Bozsó András nem megy el Japánig, ő a klasszikus Barbie-t állítja művei középpontjába úgy, hogy kompozícióin akkorára nagyítja az idealizált plasztiknőt, hogy egy felnőtt férfi társaként is feltűnhet akár a szabadban, akár az autópályán (22–23. kép), ezzel is „a huszonegyedik századi dolce vita banális jeleneteinek felszínes ürességét parafrázálva” (WAGNER 2009).

Mint láthatjuk, a téma kimeríthetetlen, és jól mutatja azt, hogy valójában nehezen szakadunk el gyermekkourunk meghatározó tárgyaitól. Az idő múlásával asszociációink bővülnek, a technika fejlődik, a kortárs képzőművészet pedig mindezt követi és leképezi. Befogadóként a képeket nézve újabb és újabb emlékek és élmények elevenednek meg mindannyiunk számára.

¹ *Plastic fantastic* csoportos kiállítás, kurátor: Nádudvari Noémi, Ferenczi és Tsai Aukciósház és Galéria, 2009. január 30.–február 24.

² *Suzuka és barátai*, Szöllősi Géza kiállítása, Műcsarnok, 2006. január 5.–január 29.

Irodalom

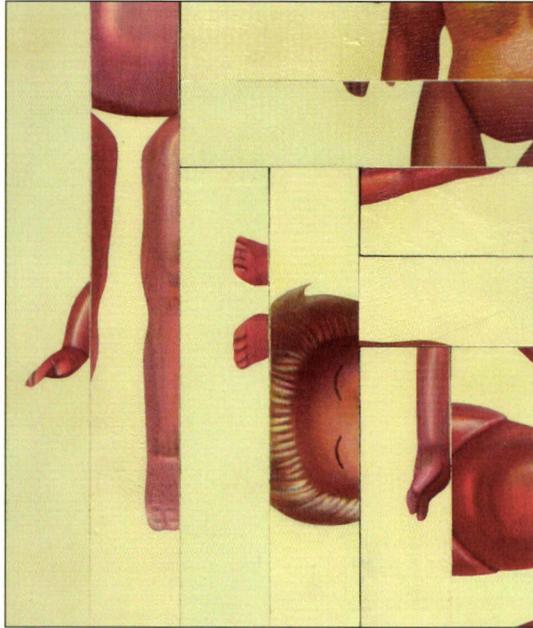
SOLEADO

2006 *Szexbaba a családban*. Internetcím: http://kultplay.hu/2006/01/16/szexbaba_a_csaladban (letöltés: 2009. március 24-én).

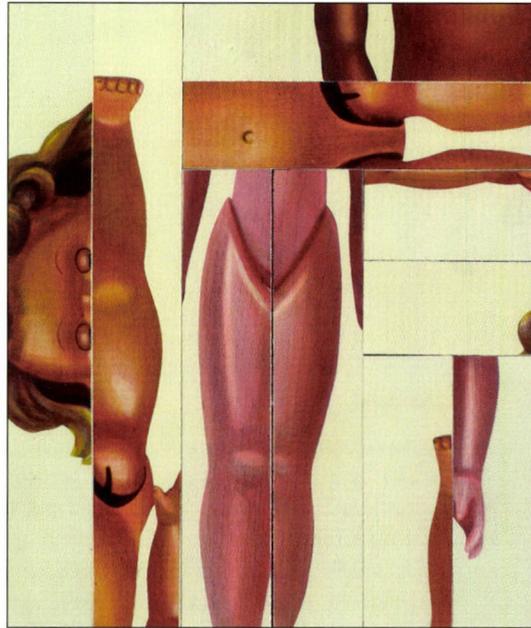
WAGNER István

2009 *Műanyag mint művészet*. Internetcím: http://artportal.hu/aktualis/hirek/wagner_istvan_muanyag_mint_muveszet (letöltés: 2009. március).

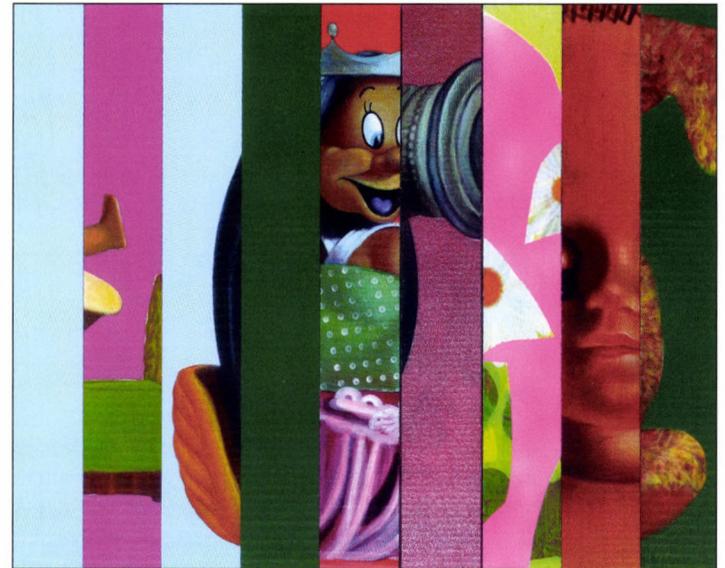
Galéria



1. KÉP. Tamási Claudia: *14 m I.*, akril, parketta, 40x33 cm, 2006



2. KÉP. Tamási Claudia: *14 m II.*, akril, parketta, 40x33 cm, 2006

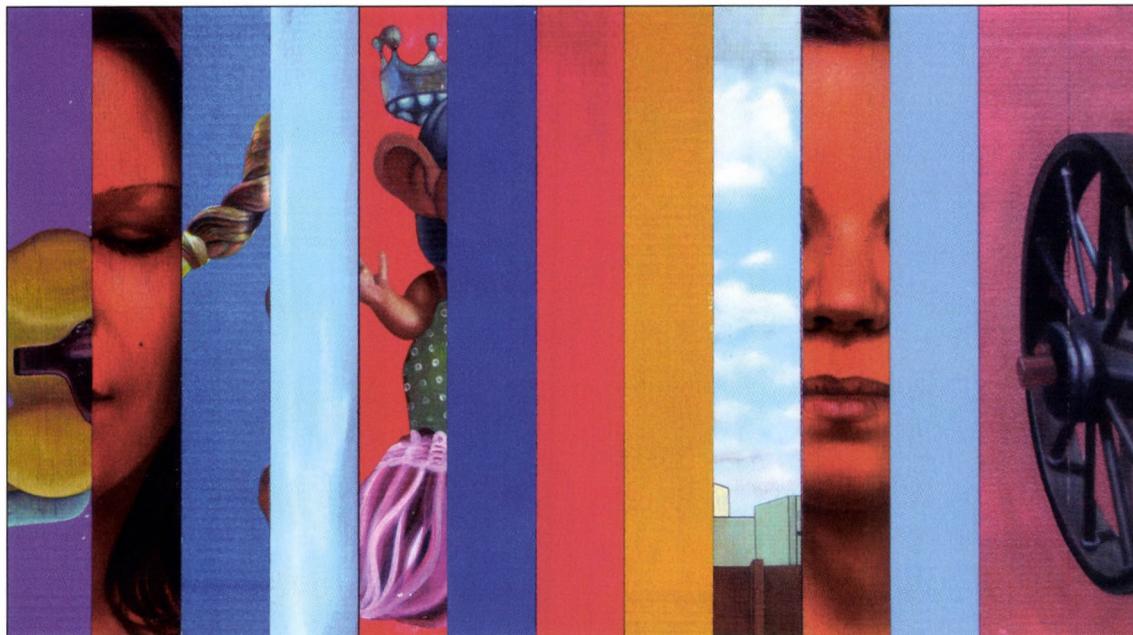


3. KÉP. Tamási Claudia: *Se eleje, se vége II.*, akril, parketta, 40x50,5 cm, 2006



4. KÉP. Tamási Claudia: *Se eleje, se vége IV*, akril, parketta, 40x50,5 cm, 2006

5. KÉP. Tamási Claudia: *Se eleje, se vége VI*, akril, parketta, 40x50,5 cm, 2006



6. KÉP. Tamási Claudia: *Oh, H2O!* – diptichon, 2x30x40 cm, akril, plextol, olaj, vászon, 2003



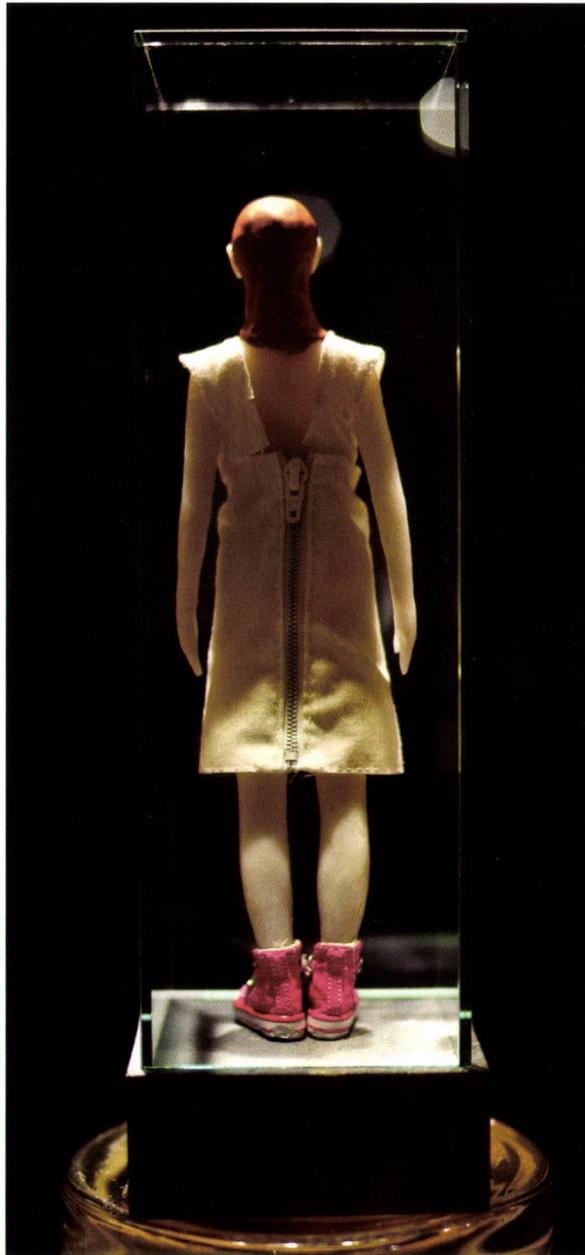
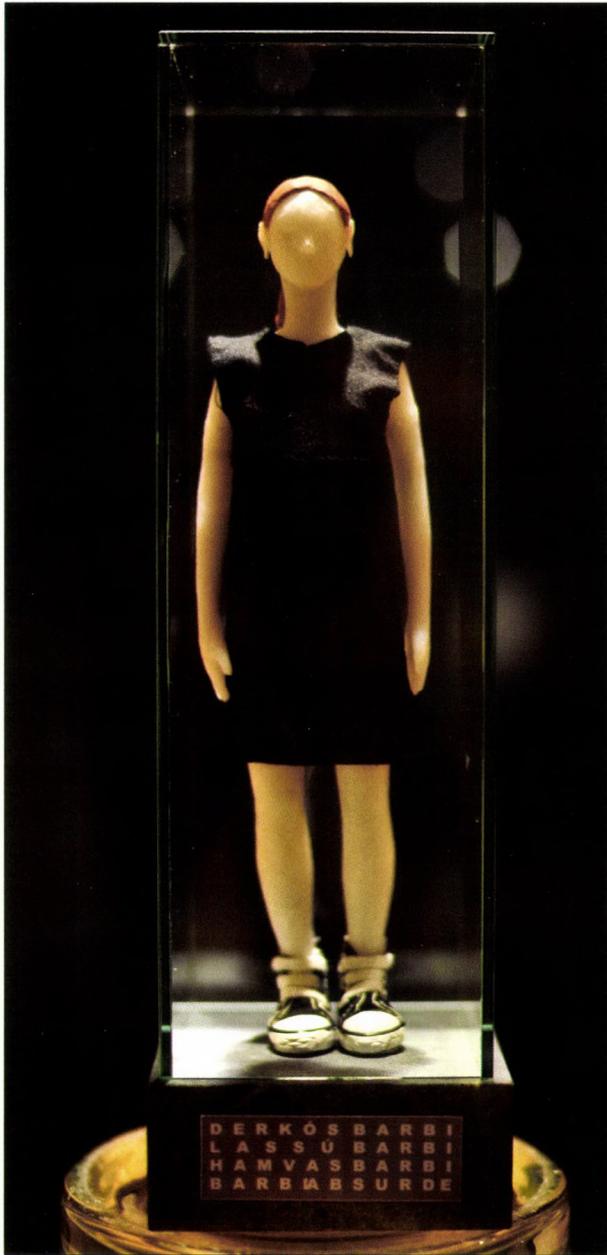
7. KÉP. Gazdag Ágnes: *Ne sírj, Barbie!* akril, olaj, vászon, 70x50 cm, 2007



8. KÉP. Gazdag Ágnes: *Mackós*, akril, olaj, vászon, 70x50 cm, 2007



9. KÉP. Ravasz András: *Baba*,
vegyes technika, 160x110x110 cm, 2000



10. KÉP. Follárd Barbara: *Derkős Barbi...*, vegyes technika, 30x10x3 cm, 2008

11. KÉP. Follárd Barbara: *Másik Barbi...*, vegyes technika, 30x10x3 cm, 2008



12. KÉP. Follárd Barbara: *Barbi - diptichon*, vegyes technika, 30x10x3 cm, 2008

>>
13. KÉP. Erdős Gábor: *Mi, mindannyian*, fotósorozat, 40 db, 40x30 cm, 2005





14. KÉP. Szöllősi Géza: Nagymamám, Mahuyu és én, Suzuka és barátai sorozat, digitális print, 40x30, 2006



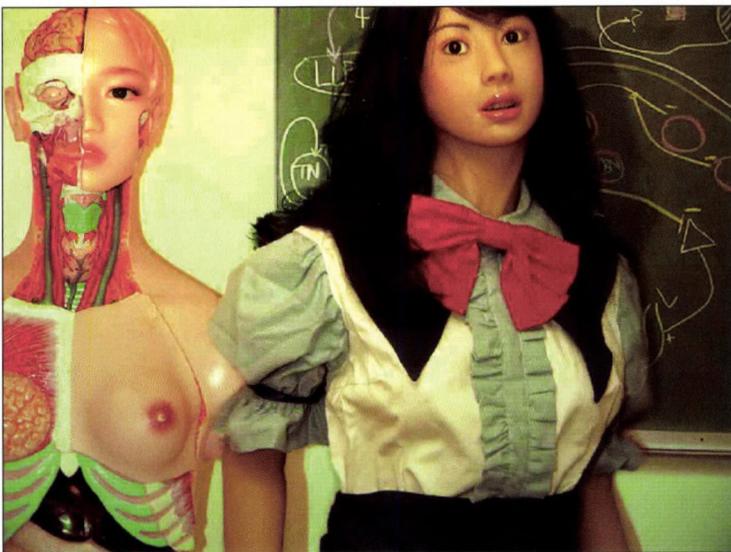
15. KÉP. Szöllősi Géza: Mitsuba titkon a szexmúzeumba látogat, Suzuka és barátai sorozat, digitális print, 40x30, 2006



16. KÉP. Szöllősi Géza: Akari a kórus legszebb hangja, Suzuka és barátai sorozat, digitális print, 40x30, 2006



17. KÉP. Szöllősi Géza: Suzuka szerelemfétésből öngyilkosságot kísérel meg, Suzuka és barátai sorozat, digitális print, 40x30, 2006



18. KÉP. Szöllösi Géza: *Kaori a táblánál felel, Suzuka és barátai sorozat*, digitális print, 40x30, 2006



19. KÉP. Szöllösi Géza: *Peko meglesi nővérét, Rant, a nőgyógyásznál, Suzuka és barátai sorozat*, digitális print, 40x30, 2006



20. KÉP. Szöllösi Géza: *Yume az albinó tengerimalacával, Jimbivel, Suzuka és barátai sorozat*, digitális print, 30x40, 2006



21. KÉP. Szöllösi Géza: *Kasumi napok óta nem tud enni, mert szerelmi bánata van, Suzuka és barátai sorozat*, digitális print, 30x40, 2006



22. KÉP. Bozsó András: *Kint*, fotó, 50x50 cm, 2008.



23. KÉP. Bozsó András: *Autó*, fotó, 50x50 cm, 2008.

A k i b e r b á b*

Halász Péter egy 2000. őszi rendezett beszélgetésen azt állította, hogy őt a színház már nem, csak a *SIMS-family* érdekli. Halász ilyen civilnek tűnő kijelentései a színházi alkotáshoz való viszonyában mégis revelatív karakterűek, itt például a digitális tér kínálta lehetőségek teatrális jelenségeinek felismerésekor a báb és a vele való játék fogalmát tágította végtelenné. Aforizmáját továbbgondolva azt vizsgáljuk, hogy a virtuálisan megalkotott és mozgásban tartott, a figuratív, a *second life* paradigmában létrehozott (hason)más milyen performatív kultúrába írhatja magát. Legegyszerűbb az az út, ha a hagyományosnak tekinthető avantgárd bábhasználat és a cyborgkaraktereket felmutató, a poszthumán test koordinátáit kihasználó biokibernetika technikáját vetem össze.

Induljunk ki abból, hogy a kibertér szimbolikus tér, elektronikusan létrehozott anyagtalan közeg, mely a reális és az irreális közötti üres teret tölti ki. A köztes üresség az (melyet a szimbolikus nyelv pozíciójából hívhatunk akár határvonalnak, átjárónak, résnek, térszegmensnek), melyben a reális térhez a hardverfejlesztések révén a gazdasági és politikai kiszolgálórendszerek is csatlakoznak (*second life* bankok, hírügynökségek, boltok stb.). A korai demokratikus lelkesedések óta nyilvánvaló, hogy ezek, a szó *teremtő* értelmében vett kreatív formák, lényegében a *second life* teljes közössége, ontológiailag művészeti alkotás, de ez a virtuális művészet, a virtuális tér csak biztos és gazdag egzisztenciát felmutató felhasználók előtt nyitott. A kibertér virtualitása a képzelet lehetőségeihez irányítja a felhasználót, tehát a prehistorikus művészet-felfogás alapján minden felhasználó művészi magatartást követ, hiszen alkotása képzeletbeli.

De míg egy reális színházi előadásban fiktív történetek zajlanak egy valós közegben, addig a kibéria még a tér fizikai koordinátáit is felülírja, s amíg a tényleges performance-ban a karakterek jelen idejűek, addig a virtuális valóságban az érzéki és a kognitív idő és így a térfogalom is végtelenre tágul.

Miként a 19. században a dioráma, a panoráma, a fénykép majd a film kondicionálta az elmét a virtuális tér megképzésére és az (ezzel egyértelműen, de összetett módon összefüggő) utazás fogalmának átértékelésére, addig most a kibernetikus struktúrák módosítják világértésünket, s ez legalább olyan szabadságérzetet hoz létre, amelyet a nagy technikai felfedezések keltettek korábban. A természet erejét legyőzve a virtuális valóság videotechnikája mindenre képessé formálja a performert, elszabadítja a művészet archaikus erejét, vagyis teatrális keretekben szabaddá és hihetővé teszi a performatív művészetek alkotó mozzanatát, az identitásváltást. A kiberkorban az identitások gyorsan és büntetlenül váltakoztathatók, s a többes identitás összeegyeztetése nemcsak a pszichológia irodalmát és praxisát, de a művészeti szcénát is érinti. Mindez a színházi modellek működésének, a teatralitás fogalmának és a hasonmás jelenségének problematikáját értelmezi át éppen akkor, amikor a romantikus művészeti modellből megtartott mindenható és gyermeki psziché válik általános felhasználói karakterré.

Az alkotás a kibertérben rutin felhasználói feladattá vált, de az eltelt két évtized elég ahhoz, hogy egyértelmű legyen: a művészetnek is el kell különbözödni, hiszen a fizikai léttől megszabadult kiber-identitások úgy kínálják az intimitás szimulákrumát, ahogy a színház kon-

* A tanulmány előadásváltozata elhangzott a *Figuralitás és fikció – a bábművészet komplex világa és megközelítési lehetőségei* című konferencián. OSZMI, 2007. november 15.

vencionális formájában kínálja a szerepfelvételt. A *SIMS-family*, a *second-life.com* és a többi példa elemzésével azt állítom, hogy a kiberterben megjelenő identitások szerepként, megjelenésük pedig bábként értelmezhető, s így a színházi modellek eszközhasználatát és formanyelvét követve a *New Media* jelenségét is értelmezői közelségbe hozzhatjuk. Az on-line identitásképzés (JORDAN 1999: 62) és a báb létrehozása azonos paradigmába léptethető – erre teszünk kísérletet.

Az elektronikusról a digitális médiumra váltás Günter Berghaus, a korszak, a jelenség neves kutatója és művelője szerint a második modernség korszakát indítja el a kulturában. A digitális médium nem rendelkezik fizikai palimpszeszttel, az információnak nincs anyagi léte, s az üzenet és hordozója között nincs tényleges csatorna. A szimulárium jelensége is virtuális, hiszen számalgoritmussal változtatható minden kép és hang.

Nem szándékozom itt végigtekinteni a digitális jelképzés művészet-történetét, de a kibertér alakulásának és értelmezési periódusának rövidege miatt el kell ismételnem: az 1950-es évektől használják a számítógépet művészi alkotások generálására, a 20. század vége az interaktív médiaművészetek kora, ahol az installációk megértési folyamatával az átalakítás és a megszüntetés is megjelent. S a 1990-es évek végére a világhálón létező net-art a globális tér érzésével a valóság érzetét párosítva hozta létre azt a művészetet, melynek legfontosabb résztvevője a számítógép. A számítógép, a PC új vizuális és performatív nyelven beszélgeti a művészt és a felhasználót is. A cyberarthoz nem kell intézmény, nem kell épület, a virtuális befogadót netes közösségek hozzák létre, s a pár évtizede alakuló értelmezői közösség saját közegében (netfórumok, netkonferenciák) rendkívül gyorsan jelöli ki saját virtuális befogadói horizontját.

A cyberarthról mint a *New Media* művészetéről szólva tisztáznunk kell, hogy nem annyira a posztmodernitás kategóriájaként, hanem az új modernitásba tartozó művészeti működésként értelmezzük. Heinrich Klotz modernitáselméletét használva „a modernség nem stílus volt, amely divatként jön és elmúlik, hanem egy koncepció, melynek az idők során számos különféle megvalósítással és alkalmazással találkozott” (KLOTZ, ed. 1997: 10; idézi BERGHAUS 2005: 237). Az elektronikus és digitális média az avantgárd kísérletek új korszakát hozta, s nem az első modernitás divatját és trendjeit reciklálta hanem a kommunikáció sokszorosított módzatait, azok esztétikai és szociális vetületeit tematizálta, s így radikális váltásnak értelmezett minden kommunikációs eseményt. Ebben az értelemben a második modernség az elsőt viszi tovább, de míg a klasszikus avantgárd az élet és a művészet dichotómiáját akar-



1. KÉP. Korai second life-os baba



2. KÉP. Stelarc egyik suspension performance-a
Forrás: <http://www.monash.edu.au/news/monashmemo/assets/images/20050803/stelarc.jpg>

ta meghaladni, addig a második modernitás művészetét egyáltalán nem jellemzi az alkotó diskurzusok forradalmi erejébe vetett hit, s a nagy elbeszélések irányában saját struktúrájából adódóan is csak a szépség és a kritika nyelvén szólhat.

Az interaktivitás jelenségét kövessük most, mely az avantgárd színházi események kísérője a hatvanas évektől. A happeningek a korai Living Theatre, Bread and Puppet Theatre, Chaikin's Open Theatre, Schechner Performance Group vagy Gaál Erzsébet alkotásaitól a kreativitást a nézői értelmezői közege is áthárították, ekként folyamatosnak látszik az az alkotói szándék, mely az interaktivitást határozza meg saját formanyelvüként. A *New Media* új performance-lehetőségeket teremt, s a cyberart performatív médiumként kezd működni. Ezekhez a performance-okhoz nemcsak a hardware technikát kell folyamatosan szinten tartani, hanem a felhasználói tudást is. A digitális világ belső logikája technikai tudást követel.

Fontos itt rögzítenünk, hogy míg a klasszikus avantgárd a műtárgy fogalmában gondolkodott, addig a kiberkor interaktív művészete leginkább egy színházi performance-hoz hasonlítható: a műalkotás csak addig létezik, míg a felhasználó és a performer *dolgozik* az alkotáson (BERGHAUS 2005: 239).

Az 1980-as években a játékipar kinőtte a médiaművészeket, s az információs sztráda, a webszörfölés és az infoszmozg fogalma beköltözött a nyelvbe, tehát a médiaművészet, különösképpen a performance-területet meghódító művészetnek lehetősége nyílt intelligens struktúrákkal alkotni, s a szerző, a néző és az alkotás fogalmát a médiaművészet még alakuló, ugyan csak múzeumokban létező kísérleti terepét hirtelen világhálós jelenlétté növelhette. A *New Media* performance-technikája tehát a 1980-as évek médiamúzeumaiban jött létre, s ma (David Saltz értelmezésében: SALTZ 1977: 120) a világháló nyitott és szabadon felhasználható közösségi alkotó formanyelvévé vált.

Ez a felhasználói jelenség azért is tekinthető formanyelvnek, mert a nyugati népesség tíz százaléka kiborgnak tekinthető, vagyis elektronikus szabályozókkal, gyógyszeradagolókkal, pót-, illetve segédszervekkel él, s a világgal interakciókba különböző készülékekkel, halló-, látó- vagy beszélő- (mesterséges gége) implantátumokkal léphet. A technikával gyarmatosított test poszthumán testként (BERGHAUS 2005: 251) működik, s a biotechnológiával kifejlesztett gépek, az emberi anatómiához igazított interfészek segítségével gyors elme-gép kapcsolatot létesítenek. Ez a szimbiózis a test, a képernyő, a projektált test hármását megalkotva létrehozta a kiberbáb jelenségét.

A színész a szerepfelvételkor más személy karakterológiáját veszi magára, ebben képzelete, a játékkonvenciók és a nézői szokásrendek segítik. A báb Heinrich von Kleist és Gordon Craig ős-definícióját követve (KLEIST 1981:93–102; CRAIG 1994) a tökéletes szerepfeltevő, mert saját fizikai léte egyezik a felvett virtualitással, ezért minden performance-mozdulat és jelenség mindig ugyanolyan lesz, az akcideneciák nem érintik a performativitást. A kiberbáb karakterológiája nem a színész, hanem a báb tradicionális jegyeit működteti. Ami változik, az a bábjátékos státusa, az vált a professzionális művészből felhasználóvá.

A mesterséges világban a távjelenlét állandó, s a *presentia* fogalmát alakítja át és erejét szünteti meg. A skizoid kettős elmeállapot már nem a színészi munka, hanem a kiberidentitás sajátossága, ezért minden kiberjelenlétet teátrális jelenlétnek is értelmeznek. Nézzünk pár példát a nevelde típusú virtuális animációktól a társadalmi modelleket mozgató színházi társulaton át a művészi interaktív fantomlényig!

A kiberbáb algoritmusok és szabad választások felhasználói ötvözé-

se. Legegyszerűbb példája a nevelde típusú állapotbáb, amikor egy virtuális lény megalkotása mint feladat után jöhet annak életben tartása. A teve, a malac, a robot és a ló a kibertérben azokat a babafunkciókat tölti be, mint a materiális korban a varrott játék: mindenki saját képére alkotja, nevezi el, babusgatja őket és bábozik velük, s ez a bababábszocializáció úgy vezet a kibertér elemeinek a használatához, egy *second life*-os könnyed jelenléthez, hogy sem a referenciákat, sem a pszichés relációkat nem nehezíti a valós és a nem valós koordináta-rendszer és anyagszerűség különbsége.

A bábalkotásnak a kibertérben hétköznapi jelensége vagy a *SIMS-family* vagy a szabad felhasználású *second-life.com*. A *SIMS-family* jellegében a nevelde típusú virtuális közösségépítő játékokhoz tartozik. Játék abban a valós értelemben, hogy közösségi formákban, családokban, vagyis tényleges szocializációs keretekben modellezi a virtuális létformákat. Ez a bábalkotás tehát szappanopera-történetként s leginkább a digitális animációkból ismert filmnarrációként működik.

A *second life* tere és a benne működtethető báb a kézzelfogható dolgoktól nemcsak az adat- és információhalomban vagyis az anyagszerűségben különbözik, hanem a létrehozott karakterek és virtuális testek, a kiberbábok nem emberi képességeiben is. A *second life*-ban megalkotott identitás első lépésként testet választ magának, mint a tevenevelde, de samanisztikus, emberfeletti kiterjesztést is kaphat. A mozgáskarakterológia kiszabadul az antropomorf kötöttségek alól, s olyan, jellegzetes bábvilágot hoz létre, mint az, amely Kleistet lenyűgözte egy 18. századi vásári komédiában. A *second life*-identitás bábi megjelenése készítőjének mesterségbeli képességeit éppúgy mutatja, mint alkotás-lélektani referenciáit.

A performance-művészet, a színházi formanyelv ezt a *second life*-technikát többféleképpen használja. Legismertebbek a Rimini Protokoll előadásai, ahol éppen a valóság és virtuális lét közötti reflektálatlan hasonlóság megnevezése a feladat. A Rimini Protokoll társulat olyan tereket és embereket keres előadásaihoz, akik egy adott valós természethez rendelik saját megélt valóságukat. Ez az a teátrális művészi forma, mely a kibertér és a színházi tér egyidejű jelenlétét összemontírozva párhuzamos világokat és életket formál sorssá előttünk, s a beavatkozás politikai felelősségét, hétköznapi közösségi értelemben, feszegeti. „Éppen csak azokat a tereket fedezzük fel, ahol a színház stabilizálja a közösségi életet. Ahol az államhatalom rosszul működik, s ezért másik, szimbolikus rendet kezd működtetni, de ez akkor pragmatikus és nem szimbolikus lesz.” A társulat azt állítja, hogy mindez inkább „egy pragmatikus maradvány, egy ereklye, a régi színházi kultúra hagyatéka,

amely a szociális tevékenység központjaiba is eljutott. Mindig éppen akkor használják, amikor le kell állítani egy elképzelt vagy fenyegető szakadást, például a »választói akarat« vagy a hatalom reprezentációjakor vagy temetésekén...».

Bleiberg und Sweetheart című, 2006-ban a Trafóban is bemutatott projektjük során a színházi térben elhelyezett kivetítőkön a játékosok saját, *second life*-os bábjaik mozgásával meséltek el és dramatizáltak bizonyos helyzeteket. De ezek a játékosok nem színészek voltak, hanem olyan szívátültetettek, akik vállalták, hogy egy performatív akcióban elmondják, milyen egy második életben, második szívvel élni. A szívtranszplantáltak a *second life* technikájában bábokat, új virtuális identitást alkottak, miközben maguk is saját második életüket, *second real life*-történetüket kezdték élni.¹

A *SIMS-family* és a *second life*-kibertér jelensége bábok közötti mesterséges viszonyokat alkot. A kibertérben azonban megjelennek azok az identitások, melyek nem viszonyokban, ezért nem is teátrális jelenségeként, hanem a test és kiberkoordinátái közötti megfeleltetésekben hoznak létre művészi akciót.

A performance-elméletírók (először GOLDBERG 1999) szerint a Stelarc néven alkotó művész léptette először kiberkoordináták közé saját testét. Stelarc szobrászként végzett, s a test mint architektúrális szerkezet érdekelte, mint elektronikus, gravitációval sújtott, energiaáramoltató gépezet. Multimediális és *body-events* eseményeit 1968 óta jegyzik, s korai *suspension work* (felfüggesztéses) művei is a reális térből való kilépés lehetőségét keresték még jóval a digitalizált testépítés előtti időkben. A performance tanulmányok történetformálása szempontjából azok az 1970-es évekbeli eseményei jelentősek, ahol a technológia és a test ha-

tásmechanizmusait reagáltatta egymásra. Stelarc radikális terminológiájának középpontjában a biológiai zsarnokság és az evolúciós fejlődés-elv alóli kiszabadulás állt, hiszen biológiai hardverünk nem képes a kibertér informális szférájának érzékelésére, s testünk nem elég hajlékony és erős a földön kívüli lét elviseléséhez, ezért kell kiberbábokat alkotni, a test és a gép ötvözetét.

Észleljük, hogy Stelarc érvrendszere közelít a craigi übermarionett-figura megalkotásához. Ezt az übermarionett-figurát Stelarc Bionaut² -nak nevezi, bionautának, s ezzel az Artaud inspirálta Deleuze (DELEUZE-GUATTARI 2007) szervek nélküli testét alkotja meg.

Stelarc 1993-as performance-a, a *Le Corps amplifié (The Virtual Body)* egy komputer létrehozta testet alkotott, mely Stelarc testére helyezett észlelőkkel mozgott. Helyérzékelő szenzorok működtették a virtuális testet, mely nemcsak szinte jelen időben követte Stelarc mozgását, de ezt a mozgó testet több kameraállásból is mutatták. Ez a virtuális bionautamodell egyértelművé teszi, hogy azok a teátrális jelenségek, ahol a vetítések és képek dramaturgiája erősíti vagy ellenpontosza, esetleg létrehozza a színpadi eseményt, az a bábtechnika parafrázisaként kibertérként, a színházi formanyelvet dialektizáló jelenségeként jön létre. S a bionauta bábként működik.

Ha felmegyünk a www.secondlife.com-ra, látjuk, hogy sokasodnak a színházak, főként mulatók, kaszinók, ilyenféle szórakozó helyek. S ugyan bankok már ténylegesen is működnek, miként hírügynökségek tucatjai is, színházi előadás még nem készült. De ha „Disneyland azért létezik, hogy a világ többi része még valóságosabbnak tűnjön” (KLETT 2003), akkor a valós világ csak azért létezik, hogy színpadra kerüljön. Talán ez a Baudrillard parafrázis lehetne a kiberbáb és kiberbábszínház credója.

1 2004. januári interjú Bécsben, www.riminiprotokoll.de, Daniel Wetzel.
2 www.stelarc.va.com.

Irodalom

BERGHAUS, Günter
2005 *Avant-garde Performance*. New York, Palgrave-Macmillan.
CRAIG, Edward Gordon
1994 A színész és az übermarionett. *Színház*, 9. sz. 34–45.
DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Felix
2007 Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet? *Theatron*, 3–4. sz. 38–52.

GOLDBERG, RoseLee
1999 *L'art en action*. Paris, Thames and Hudson.
JORDAN, Tim
1999 *Cyberpower: The Culture and Politics of Cyberspace and the internet*. London, Routledge.
KLEIST, Heinrich von
1981 A marionettszínházról. In *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Budapest, Európa, 93–102.

KLETT, Renate
2003 Alle machen mit. Die meisten wissen's nicht. *Die Zeit*, március 01. 3. sz.
KLOTZ, Heinrich (Hrsg.)
1997 *Kunst der Gegenwart: Museum für Neue Kunst*. Exhibition catalogue. Karlsruhe–München, ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie – Prestel.

SALTZ, David
1977 The Art of Intraction: Intractivity, Peformativity and Computers. *Journal os Aesthtics and Art Criticism*, vol. 56. no. 2. 113–122.

Dolls: A Cross Section of Contemporary Culture

ZOLTÁN FEJŐS

Pages for a Book on Dolls

In terms of modern material culture, dolls belong to a category of objects rife with significance. The present article illustrates the great diversity of this group of objects by examining "snapshots" of Váci utca, a familiar central Budapest shopping street. There, in what might aptly be called "Doll Lane," an entire calvalcade of dolls and similar figures greet those who chance by, despite the absence of any actual toy store. On Váci utca, souvenir dolls, mannequins, advertising figures, display dummies, and a variety of toys all point to a striking contemporary "cult" of dolls. The array of figures on display witnesses to the activity of a vigorous doll-making craft culture, a current fashion for doll collecting, and the popularity of the doll as a souvenir object. The article's field survey of the Hungarian capital can be analysed in terms of the general questions surrounding the definitions of dolls and similar figures. In the most general sense, a doll is a copy of a human being, an artificial double formed of any of a great number of materials. The great variety of materials employed in their construction, ways in which they are used, and styles they represent all suggest that in the relationship between people and objects, dolls represent a highly diverse array of cultural meanings. Dolls change contexts with ease, an ability that stems, it would appear, from their anthropomorphic nature and the way in which they can be used to depict or portray. The use of dolls today is characterised by several striking trends, three of which the present article examines in some detail. First, there are the close relationships between doll culture and the past, and doll culture and the peasant/agrarian character; secondly, and in stark contrast to this, there is the compelling manner in which dolls are used to express and model modern ideals; and finally, there is the way dolls are used to satisfy a current demand for extreme realism.

EMESE SZOJKA

On Dolls in the Museum Environment

The present writing seeks to answer the question, "What kind of object is a doll?" through the example of a museum collection. With the museum environment as its starting point, the study considers various types within the ethnographic genre, from the toy doll, to several historical groups of mannequin in folk dress, to the dolls dressed in local folk costume used recently in contemporary villages, to the souvenir figures found in private and community collections.

The author, drawing on her own museum experience, writes of dolls shown in exhibitions of the distant and recent past, and of new methods and forms of presentation that better familiarise the modern viewer this particular artefact type. In doing so, she asks the question: "How can the doll, as a museological artefact, be utilised as a means of communication in teaching folk culture both in its traditional form, and in such manifestations as persist to the present day?"

IRÉN DEMETER

The Subjective Story of a Doll Family

One side of my family produced only girls for four generations. The present thesis acquaints the reader with both this family of girls, and the family of their dolls, taking an approach that is, by virtue of the nature of the girl-doll relationship, necessarily subjective. Accordingly, the paper ascribes two types of value to dolls: the objective, or material, and the subjective, which comes, for instance, from a doll's having been made or used by some important person, or its being particularly old. Subjective value is something that is felt only by the doll's owner or her family. The greater the emotional bond between owner and doll, the greater its subjective value. Subjective value, which lasts a lifetime, may best be expressed via the medium of the personal anecdote. In the case of this thesis, subjectivity is increased by the circumstance that the dolls in question are mine, my grandmother's, mother's, aunts',

sisters', and daughters', and therefore recall to mind the stories of my family's distant past, my own childhood memories, and memories of when my daughters were young. Such stories imbue the dolls with life even now, so that – like magic – objects with value to no one but their owner are transformed into real, living, breathing beings with souls of their own.

For me, the word doll is understood to mean any object – a stuffed animal, a store-bought or home-made toy, even a pillow – that enjoys added emotional value in the hands of some person, and that has played an important role in his or her childhood.

JÚLIA TÉSZABÓ Adult Dolls

Throughout the ages, dolls have served purposes closest to their original cultic ones in the hands of adult women. In particular, dolls have played the peculiar role of substitute child from the times of traditional cultures up to the present day. Both the PCD dolls of the late 20th century and "reborn" babies of the early 21st, for example, speak to women who have never had children of their own, or whose children are already grown. While such dolls are produced using a full range of methods for evoking an emotional response and to a degree of realism that is both repelling to many, and entirely foreign to the mind of the child, they represent an important source of emotional satisfaction for the individuals, chiefly middle-aged women, who purchase them.

ZSÓFIA FRAZON Doll, Mannequin, Figure, Clothes Rack: the Mannequin in Museum Use

The present study analyses two major topics – the changing scientific role of the exhibition mannequin, and the relationship between mannequin display and considerations of artefact conservation – in terms of both the historical background and contemporary examples.

During the late 19th century, museum/exhibition methods witnessed the rise of the interior, the staged scene, and the "costumed," life-sized mannequin – phenomena that enjoyed prevalence well into the 20th century – as ways of lending realism to the museum experience. Today, however, it has become both important and necessary to consider whether the complex social structures, spaces, and phenomena of contemporary culture can still be understood through these methods, applied in unaltered form. The appeal of historical exhibition devices resided in the spectacle they provided – in

their ability to impart illusion. The sense of completeness they offered created coherence, both among objects in the arrangement, and between the museological composition and various social phenomena.

The exhibitions of the historical and contemporary material analysed for this study exemplify how presentation can be made to take aesthetics, visual design technique, conservation methods, and financial support alike into account in a critical, creative, and reflective manner. The concept of reflection, may be applied at at least two points: in the creation of the mannequins themselves and in the arrangement of the spaces in which they appear. From mannequins to three-dimensional structures (e.g. clothes racks) used to display museum artefacts there are numerous tools for shaping the exhibition space.

LÁSZLÓ ZSUZSA The Case of the Easter Egg: The Introduction of the Persona Doll Method in Hungary

Can children have prejudices? At what age does one take name-calling seriously? Can an institution raise a child counter to the system of values of his or her parents? The Persona Doll, used successfully in countries around the world, is designed to answer these and similar questions. The method centres about a doll that comes with various clues as to his or her personality: family background, personality traits, favourite personal effects, etc. The benefits for children include a sense for how much prejudiced behaviour can hurt others, improved self-confidence, and an ability to stand up not only for themselves, but also for others who suffer injustice. In Hungary, the Ec-Pec foundation has been conducting Persona Doll training programs since December of 2007. Although the method is based on international professional literature, given our initial feedback, we felt that the sorts of conflicts that tend to arise in the Hungarian education system require a special approach. The present article undertakes not only to describe the method, but also to keenly evaluate the peculiarities associated with its introduction in Hungary.

TÍMEA JUNGHAUS Barbie Dolls in the Art of András Kállai

András Kállai, a contemporary artist of Romani descent, graduated from the Budapest College of Fine Arts with a major in sculpture in 2006. In 2007, Kállai's sculpture *Fat Barbie*, displayed among the works of 16 European Romani artists at the First Romani Pavilion of the Venice Biennale, enjoyed considerable success. This year, Kállai placed in the contest *Roma in Hungarian History*, sponsored jointly by the Hungarian Art Institute and 2B

Art Gallery. The works presented here employ the Barbie Doll and/or certain Barbie body parts in the genre of sculpture, installation art, and *objet trouvé*.

In Kállai's art, fuelled in part by the barely 22-year-old Romani's sub-conscious mind, and in part by a conscious effort on his part to demolish, overwrite and appropriate the associative environment of the Barbie Doll, "Barbie" – the personified cultural icon, the ideal of white women, the leading product of contemporary consumer culture – undergoes a metamorphosis that is unexpected, shocking, provocative, and often humorous.

NOÉMI NÁDUDVARI

Contemporary Dolls OR Invasion of the Plastic Dolls in Contemporary Art

Among contemporary Hungarian artists are a number who have begun using injection-moulded toys, figures, and other childhood artefacts and mementoes in their work. *Plastic Fantastic*, an exhibition by the Ferenczi and Tsai Auction House and Gallery in 2008, includes the work of seven contemporary artists whose works employ dolls and toy figures to demonstrate both the variety of forms in which childhood objects appear, and the manner in which cultic elements can be recast and reinterpreted.

MAGDOLNA JÁKFALVI

Cyberdoll

In the 19th century, the use of the diorama, panorama, photograph, and moving picture all conditioned the mind in its creation of virtual spaces. Today, however, various cybernetic structures have altered humankind's understanding of the world. Virtual reality video technology overcomes the power of nature, enables the performer to do virtually anything, and liberates the ancient power of art. The now-familiar Sims Family, second-life.com, and other programs involving virtual figures demonstrate how a character is constructed in the age of second modernity. In analysing these programs, I contend that identities formed in cyberspace can be interpreted as roles, and their actual manifestations as dolls or puppets. In this way, the subtleties of the phenomena of new media can be discussed in terms of the devices and language of form applied to theatrical models. In short, the discussion asserts that the creation of an on-line identity and the creation of a puppet figure can be placed within the same paradigm.

Szerzők

Demeter Irén (pedagógus, KOEN – Keresztyén Oktatásért és Erkölcsi Nevelésért Alapítvány;

Református Kántor–Tanítóképző Főiskola, Marosvásárhely)

Fejős Zoltán (etnográfus, Néprajzi Múzeum, Budapest)

Frazon Zsófia (etnográfus, Néprajzi Múzeum, Budapest)

Jákfalvi Magdolna (Pannon Egyetem Színháztudomány Tanszék, Veszprém;

Színház- és Filmművészeti Egyetem Művészetelméleti Tanszék, Budapest)

Junghaus Tímea (művészettörténész, Budapest)

László Zsuzsa (szociológus, Ec-Pec Alapítvány, Budapest)

Nádudvari Noémi (művészettörténész, Budapest)

Szojka Emese (néprajzkutató, Néprajzi Múzeum, Budapest)

Tészabó Júlia (művészettörténész, ELTE Pedagógiai Pszichológiai Kar Pedagógiatörténet Tanszék, Budapest)





