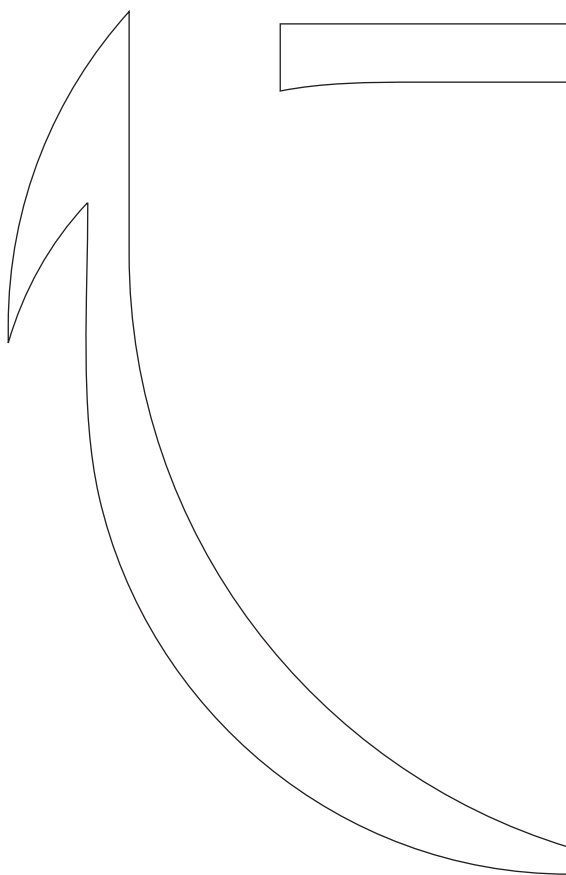




ART LINES

BÁBTÁR XV.

2013.3

TATABÁNYA



TARTALOM • CONTENTS • I. RÉSZ – PART I. 2013.3

1. BÁB ÉS HAGYOMÁNY • PUPPET AND TRADITION

- 7 Balogh Géza: A művészi bábjáték feltámadása.
Bábművészeti antológia az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kiadásában
| Géza Balogh: *The Resurrection of the Art of Puppetry.*
| *The Hungarian Theatre Museum and Institute edition of a puppet anthology*
- 13 Alice Dubská: Negyedszázad a Loutkář száz évéből.
Egy bábművészeti folyóirat a modern cseh bábjátszásért vívott harcokban
| Alice Dubská: *Twenty-Five of Loutkář's Hundred Years.*
| *A Journal on Puppetry in Defense of Modern Czech Puppet Theatre*
- 23 Dérczy Péter: „...az ország népszínháza”.
Beszélgetés Szilágyi Dezsővel, a Bábszínház igazgatójával
| Péter Dérczy: “... The Country's National Theatre”.
| *Interview with Dezső Szilágyi, Director of the Hungarian Puppet Theatre*
- 31 Henryk Jurkowski: „Megszállott terjesztője volt a magyar kultúrának.”
Szilágyi Dezső (1922–2010)
| Henryk Jurkowski: “He was an Obsessed Propagator of Hungarian Culture.”
| *Dezső Szilágyi (1922–2010)*
- 37 Nyina Monova: Lakásból múzeum. Obrazcov gyűjteménye
| Nina Monova: *From an Apartment to a Museum. The Obrazcov Collection*

2. BÁB ÉS SZÍNHÁZ • PUPPET AND THEATRE

- 43 Pierre Blaise: Jegyzetek a művészi bábszínházról
| Pierre Blaise: *Notes on the Art of Puppet Theatre*
- 53 Anke Meyer: A valóság elbizonytalanítása. Portré Molnár Gyula tárgyszínházi művésztől
| Anke Meyer: *The Reality of Hesitation. Portrait of the Artist Gyula Molnár*
- 57 Greg Cook: Bread and Puppet: „Világok rombolója”
| Greg Cook: *Bread and Puppet: “Destroyers of Worlds”*
- 63 Marek Waszkiel: Białystoki Bábszínház – Bábuk. Kommentárok
| Marek Waszkiel: *Białystok Theatre – Puppets and Commentaries*
- 71 Henryk Jurkowski: A gnózis a gyermekszínházban
| Henryk Jurkowski: *Gnosis and Children's Theatre*



3. BÁB-SZÍN-TÉR • PUPPETS TO THE FORE

- 79 Tomáš Jarkovský: A Športniki két előadásáról
 | *Tomáš Jarkovský: Two Performances at the Športniki Theatre*
- 87 Ölbei Livia: Csillagkapu. A mutatóványosok legendája
 | *Livia Ölbei: Stargate. The Legend of Showmen*
- 93 Máthé Lőrinczi Rozália: „Egynek szörnyű mulatságos, másnak szomorú”.
 Beszélgetés Kovács Leventével Az emberke tragédiája című előadásról
 | *Rozália Máthé Lőrinczi: “To Some It’s Awfully Funny, to Others, it’s Sad”.
 Interview with Levente Kovács on the performance of Karinthy’s “The Tragedy of the Little Man”*

TARTALOM • CONTENTS • II. RÉSZ • PART II. – 2013.4

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK ELŐZETES TARTALMA

4. SEREGSZEMLE • GROUP REVIEW

- Vladimír Predmerský: Ösztönző impulzusok. Bábos Beszterce, 2012
 | *Vladimír Predmerský: Stimulating Impulses. Puppetry in Beszterce, 2012*
- Hana Soprová: Budulínektől Gagarinig. Száll a bábos fészkére, 2012
 | *Hana Soprová: From Budulíněk to Gagarin. Flight to the Puppeteer’s Nest, 2012*
- Livija Kroflin: Ember és báb viszonya a 45. PIF-en
 | *Livija Kroflin: The Relationship of People to Puppets at the 45th International Puppet Theatre Festival*
- Nánay István: Kecskeméti kérdőjelek. A magyarországi bábszínházak XI. találkozója
 | *István Nánay: Question Marks at Kecskemét. The XI Assembly of Hungarian Puppet Theatres*
- Vladimir Predmerský: Szabadkai szándékok. Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztivál
 | *Vladimir Predmerský: Intentions at Subotica. International Festival of Children’s Theatre*

5. KINCS-TÁR • TREASURE CHEST

Kékesi Kun Árpád: Egy kiállítás margójára: Kemény Henrik életmű kiállítása

| *Árpád Kékesi Kun: On the Margin of an Exhibition: An Exhibition of Henrik Kemény's Life Work*

Jaroslav Blecha: A múzsák szerény hajlékai – a családi bábszínházak

| *Jaroslav Blecha: The Muses' Humble Abodes – Family Puppet Theatres*

Gállos Orsolya: Tündérszép Ilona és Árgyélus

| *Orsolya Gállos: Enchanting Ilona and Argyelus*

Stenczel Emese: Titokzatos bábgyűjtemény

| *Emese Stenczel: A Mysterious Puppet Collection*

6. SZEMLE • REVIEW

Henryk Jurkowski: Utószó. Livija Kroflin könyve

| *Henryk Jurkowski: Epilogue. Livija Kroflin's Book*

Balogh Géza: A lengyel bábszínház története 1944–2000. Marek Waszkiel könyve

| *Géza Balogh: The History of Puppet Theatre in Poland 1944–2000. Marek Waszkiel's Book*

Meike Wagner: Feneketlen boldogság.

Molnár Gyula Teatro D'oggetti (tárgyszínház) című könyve német fordításban

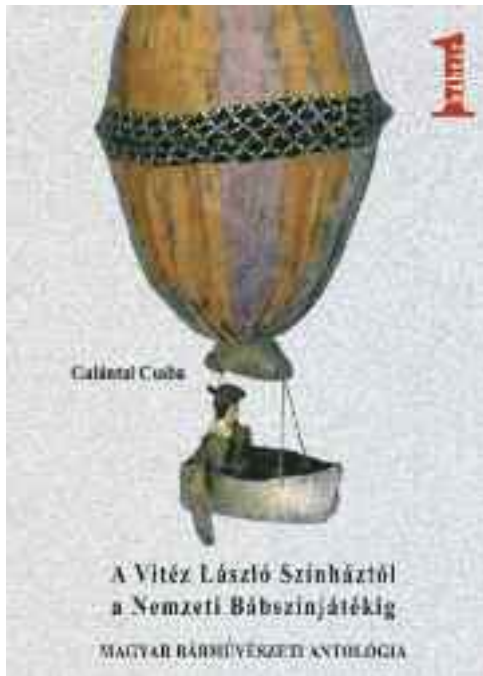
| *Meike Wagner: Endless Happiness.*

| *The German Translation of Gyula Molnár's "Teatro d'Oggetti" (Object Theatre)*

IN MEMORIAM

Balogh Géza: Egy komédiás halálára. Dörögdy Miklós (1941–2012)

| *Géza Balogh: Death of a Comedian. Miklós Dörögdy (1941–2012)*



A bábművészeti antológia első kötetének borítója



Nemzeti Bábszínház: 1941-től 1945-ig működött.
(Budapest, Podmaniczky u. 8.)

FROM THE LÁSZLÓ VITÉZ THEATRE TO THE NATIONAL PUPPET THEATRE

The Hungarian Anthology of Puppetry, published by the Hungarian Theatre Museum and Institute, is a collection of articles on puppetry from the first half of the 20th century. The book consists of three parts. The first contains articles and essays penned by contemporary writers, poets and journalists. Part two includes the texts of six puppet theatre pieces typical of the period. The third part consists of entries on puppetry from a theatre encyclopedia published in 1930. The encyclopedia is highly acclaimed and is considered a rarity.

**Balogh Géza****A MŰVÉSZI BÁBJÁTÉK FELTÁMADÁSA****BÁBMŰVÉSZETI ANTOLÓGIA AZ OSZMI KIADÁSÁBAN**

A magyar bábjáték történetének becses emlékeit köti csokorba az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínházig* című antológiája, amely, mint a címe is sejteti, a 20. század első felének művészi bábjáték-törekvéseit mutatja be átgondoltan összeválogatott szövegek alapján. A szerkesztő, Galántai Csaba nemcsak megbízható ismerője a korszak színházi eseményeinek, de maga is gyakorló író és bábművész, aki nagy szeretettel közelít a nyilván régóta dédelgetett feladathoz. Bár a könyvborító némileg félrevezető, mert azt sugallja, mintha ő lenne a szerzője a háromszáz oldalas kötetnek, pedig valójában imponáló önfegyelemmel háttérbe húzódik, és mindössze egy tömör és pontos eligazításra vállalkozik a bevezetőben. Ennek ellenére dokumentum-gyűjteménynek álcázott, nem egyszer megindítóan szép személyes vallomást olvashatunk a sorok közt a hazai művészi bábjáték küzdelmes kezdeteiről.

Ha a szerkesztővel együtt az olvasó is összeszámolja, és fiskális szemlélettel statisztikát készít a bemutatásra szánt időszakról, szomorúan kell megállapítania, hogy a rendszeresen tartott művészi bábjáték-előadások alig tesznek ki egy évtizedet. Hiszen Orbók Lóránd bábszínháza mindössze négy évig, 1910 és 1914 között működött, Blattner 1919-ben hozta létre első műsorát, és több-kevesebb rendszerességgel 1925-ig tartott előadásokat, Rév István Árpád 1941-ben megnyílt bábszínházát pedig négy év múlva a „népi demokrácia” törölte el a föld színéről. Büky Béla az egyetlen, aki a híd szerepét betöltve a harmincas évek elejétől járta műsoraival az országot. Így a 20. század első felének magyar művészi bábjáték-törekvései jórészt külföldön zajlottak, Blattner Géza, A. Tóth Sándor, Wallerhausen Zsigmond, Detre Szilárd és mások

jóvoltából Párizsban, vagy a Belgiumban és Svájcban élő Divéky Józsefnek köszönhetően, aki hazatérése után sem kapott lehetőséget nagy álma, a soproni marionettszínház megvalósításához. Az ő neve nem is szerepel az antológiában, ahogy a Remsey családé és Szokolay Béláé sem, és a vásári bábjáték bemutatása is csupán háttér-információként kapott helyet. Így azonban elég nehéz megérteni, miért éppen Hincz Gusztáv metamorfózis-bábját, a *Légghajósno* van a borítón.

Az érzelmi megközelítést segíti Tompa László *Bábszínház* című, 1921-ben írott verse a könyv elején, úgy is, mint „a kor foglalatja és rövid krónikája”. Ezt egy válogatás követi a század első felében a bábjátékról megjelent írásokból. A szerzők között van Balassa Imre, Balázs Béla, Harsányi Zsolt, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Szép Ernő, a bábművészek képviselőiben A. Tóth Sándor, Blattner Géza, Bodor Aladár, Büky Béla, Lakatos Emma, Rév István, és a bábtörténet-írás úttörői, Bevilacqua-Borsodi Béla, Hlaváts Elinor, Vámosy Klára. Szép ötlet, hogy a fejezetet a kor két legjelentősebb rendezőjének, Hevesi Sándornak és Németh Antalnak egy-egy írása foglalja keretbe.

A második rész hat bábjáték szövegét közli. Ez a kiadvány legbecsesebb része, hiszen a darabok egy részét eddig csak kéziratban, az OSZMI Bábtorában lehetett megtalálni. A különféle tanfolyamokon, bábművész-képző stúdiókban, népművelő fórumokon, főiskolákon, egyetemeken évtizedekig úgy tanultuk/tanítottuk a magyar bábjátékszás történetét, hogy a tárgyalt előadások szövegeknyelveihez nem, vagy csak részben juthattak hozzá a hallgatók. Most az antológia jóvoltából elképzelhetjük Orbók, Blattner, Büky, Rév színházának előadásait.

A sort a *Bajazzo feltámadása* nyitja. Ezt követi Orbók színházának másik jelene, a *Sumurun*,

majd Blattner műsorából olvashatunk két ízelítőt, Balázs Béla *A halász és a hold ezüstje* című egyfelvonásosát és Mohácsi Jenő *Etelka szíve* című operaparádiáját. Fitos Vilmos verses meséje, *A tücsök és a hangya* Büky Béla műsorán szerepelt először árnyjátékként. A válogatás záróakkordja Szép Ernő dunántúli népmeséje, amelyet Rév István dolgozott át bábszínpadra, és mutatott be *Istvánka* címen.

Mindmáig sok a bizonytalanság a Vitéz László Bábszínház első előadásainak időpontját illetően. Annyit tudunk, hogy 1910–11-ben volt az első szezon. „Hogy mivel nyílt meg Európa legkisebb színháza a pesti Váci utcában, nem lehet megállapítani, mert a második világháború elpusztította a fennmaradt dokumentumokat, mielőtt sor kerülhetett volna bábjáték-történeti feldolgozásukra” – írja 1955-ben megjelent tanulmányában Németh Antal. – „A kezdetről a sajtó sem ad tájékoztatást: az első előadások csendben, intim körülmények között pereghettek le.”¹ Tehát az sem állítható teljes bizonyossággal, hogy a *Bajazzo feltámadása* című „színpadavató bábjáték” már az első előadásokon szerepelt-e. Lehet, hogy eleinte a mindvégig zátkőrű rendezvényeken csak egy-két jelenet bemutatására került sor. Bizonyos, hogy az 1911 tavaszán megtartott három előadáson már játszották, hiszen a Színházi Hét című folyóirat beszámolója éppen ennek előadását emeli ki a látottakból: „Ebben a műben a mosolygó, játszani vágyó kis bábút, Bajazzót a rettenetes professzor meg akarja magyarázni. Bajazzo inkább vállalja a halált. Meg is hal. El is temetik nagy gyáspompával. De miután a professzor nyílt színen paralízist, s ebből kifolyólag azonnal akadémiai tagságot és egyéb kitüntetéseket kapott, megint föltámad.”²

Ha elolvassuk a darabot, pontos képet kapunk a Vitéz László Bábszínház eszmeiségéről, stílusáról,

szándékáról és hangvételéről, amely elbűvölte a századelő szellemi életének kiválóságait, Babitsot, Ignótust, Hatvany Lajost, Osvát Ernőt, Móriczot, Karinthyt és Kosztolányit. Formai jegyeit a vásári bábjátékból meríti, hitvallását pedig tiszta emberi hangon, kiváló humorérzékkel és ironikusan, a paródia eszközeivel fogalmazza meg: az igazi művészet halhatatlan, hiába próbálják útját állni a haladás ellenségei. Az egyfelvonásos szerzője, Rédey Tivadar a sikeren felbuzdulva később még egy darabot írt Orbókék számára, a *Violon király és Clarinette királykisasszonyt*, ezúttal Bevilaqua-Borsody Béla társaságában.

A *Sumurun* elolvasása arról győz meg, hogy vissza kell vonni a magyar bábtörténet állítását, miszerint Reinhardt egyik nagy sikerének paródiájával van dolgunk. A *Sumurun* anekdota, amely csupán a címet veszi kölcsön a virtuóz mester nagysikerű előadásának.³ Reinhardt pantomimje egy szőnyegkereskedőről szól, aki beleszeret egy arab sejk feleségébe. Orbók Attila tréfájának címszereplője egy Sumurun nevű borjú, amelynek tulajdonjogáért pereskedik két tolvaj. A történet csattanója, hogy a bölcs kádi magának kaparintja meg a jószágot, és huszonöt „kíméletes” botütést helyez kilátásba a kárvallott marhakereskedőnek, a jószág jogos tulajdonosának. A jelenet a bábjáték műfaji sajátosságára épít azzal, hogy a borjú megjelenik a színpadon, és nyilván mulatságos reakcióival vívja ki a közönség tapsait.

A Vitéz László Bábszínház az első világháború kitörésekor megszűnt⁴, de 1917-ben – már Orbók távollétében – még egyszer összeállt a társulat. A Modern Színpadon⁵ megtartott bemutató prologusát ezúttal Harsányi Zsolt írta. Ebben Vitéz László legyőzi külföldi vetélytársait, Arlequinót, Pierrette-et és Hanswurstot. Ekkor került színre Karinthy Frigyes *Hosszú*

1 Művészi bábjáték-törekvések hazánkban. In: *A bábjátszás Magyarországon*, Művelt Nép, Bp., 1955.

2 Színházi Hét, 1911/22, 7-8. o.

3 „Tündérajáték, cirkuszi mutatvány, dráma, zene, balett, bohózat és színjátszás” – írja Friedrich Feksa pantomimjének előadásáról a budapesti vendégjáték alkalmával a Pester Lloyd 1911 áprilisában.

4 Rojas Mónika *Azeris* című Orbók-életrajzában (Art Limes, 2012/1) tévesen szerepel, hogy a színház mindössze egy évig működött.

5 Az 1916 és 1918 között működő színház a későbbi Belvárosi, a mai Katona József Színház helyén létesült. 1919-ben itt mutatkozott be Blattner Géza is a *Wajang játékok* című műsorával.



Részlet az Első Magyar Bábszínház előadásából. Fotó: Hölzel

háború, Kosztolányi Dezső *A csoda* című jelenete és Balázs Béla két bábjátéka, *A varázsló* és *a királykisasszony*, valamint *A halász és a hold* ezüstje. A darabokat Bevilaqua-Borsody Béla és Balassa Imre rendezte. A képzőművészeti megformálásban Muhits Sándor, Sassy Attila festőművész, Imre Gábor, Ráduly János szobrászművész és sokan mások vettek részt. A szerepeket Haraszi Mici⁶, Kiss Jolán, Nagy Erzs, Somogyi Jolán, Szakáts Rózi, Taksonyi Piroksa, Balassa Imre, Bevilaqua-Borsody Béla, Kabók Győző és Jávor Antal játszotta. A kísérőzenét Zágón G. Vilmos szerezte. Bevilaqua-Borsody szócikke szerint „a burattino-típusú színház bódéja, bábu, kellékei, világítása, díszletei, meghívói, kosztümjei stb. a legjobb stílusra való törekvés jegyében készültek.”⁷ Balázs Béla bábjátéka, *A halász és a hold* ezüstje átvezet bennünket a hazai bábtörténet következő

fejezeteihez. A Vitéz László Bábszínház 1917-es bemutatója után Blattner Géza több ízben műsorra tűzte Budapesten és Párizsban is. 1928-ban Madzsar Alice⁸ mozdulatművészeti iskolájában élő árnyjátékként mutatták be Palasovszky Ödön⁹ rendezésében. A díszleteket Büky Béla tervezte, aki szinte valamennyi próbán részt vett, és izgatottan figyelte Palasovszky munkáját. Hatására később elkészítette és évtizedekig játszotta a darab árnyjáték-változatát. Blattner 1919-ben, Balázs Béla bábjátékával egy műsorban mutatta be az összeállítás egyik különleges csemegéjét, az *Etelka szívét*, az államosított Angolparkban. A vállalkozás maga is különleges, keletkezéstörténete még inkább. A Tanácsköztársaság idején Balázs Béla, mint az Írói Direktórium tagja és a közoktatásügyi népbiztosság irodalmi osztályvezetője megbízta Rónai Dénest¹⁰ egy gyermekeknek

6 (1882–1964) színész. A Színiakadémia elvégzése után Székesfehérváron játszott, majd a Magyar Színház, a Vígszínház és a Fővárosi Operettszínház tagja lett. A harmincas években több magyar filmvígjátékban szerepelt. A mai nézők elsősorban Székely István filmjéből, a *Hyppolit*, a *lakáj*ból ismerhetik, amelyben Schneider Mátyás (Kabos Gyula) rártati feleségét alakítja

7 Színészeti lexikon. Szerk.: Németh Antal. Bp., 1930

8 (1885–1935) táncpedagógus, a magyar mozdulatművészet kiemelkedő személyisége.

9 ((1899–1980) író, költő, színész, rendező, a magyar színházi avantgárd kiemelkedő alakja, a „lényegretörő színház” eszméjének megfogalmazója. A múlt század húszas éveiben Madzsar Alice iskolájának tanára.

10 (1875–1964) fotóművész, filmrendező. Váci utcai fényképész műtermében működött előbb Orbók Lóránd, majd Blattner Géza bábszínháza.



Rév István Árpád óriásplakátja

szóló bábszínház létrehozásával. Blattner közreműködésével felépítettek és berendeztek egy kétszáz férőhelyes bábszínházat. A műsorban Várnai Zseni *Prológusa* után eljátszották *A halász és a hold ezüstitjét*, Mohácsi Jenő *A bűvös hordó* című árnycsücsjátékát, Ábrahám Pál – Mohácsi szövegére készült – báboperáját, az *Etelka* szívét, Rédey Tivadar és Rónai Dénes jeleneteit és egy jelenkorba áthelyezett Vitéz László-játékot. Most is a technikai és műfaji sokszínűség jellemezte a műsort, mint Blattner egész pályafutását. Az előadás a vásári és a művészi bábjáték elegyét kínálta a nézőknek, pár száz méterre Hinczék városligeti bábszínházától.

A zenei anyag ismerete nélkül, csupán a librettó alapján nehéz ítéletet formálni a vállalkozásról, amely egy kifejezetten gyerekeknek játszó bábszínház műsorán szerepelt. Az operaparódia műfaja távol áll a gyerekektől, de a játék temperamentuma, nonszenszbe hajló groteszsége bizonyára magával ragadta a legkisebbeket is. És az az abszurd és csak a bábjáték műfajában életképes ötlet, hogy a szereplők cserélgetik a szívüket, különös bájjal lengi át a villámgyorsasággal pergő történeteket.

Pompás ötlet, hogy a három szereplő kivethető szíve a jellemüket hordozza: Edömér, a szerelmes ifjú szíve égővörös, a kedveséé, Etelkéé arany, a házastárs anyjájé, Fruzináé koromfekete. Amikor Fruzina kicseréli a saját szívét Etelkéára, természetesen lángoló szerelme is átragad rá. A végén minden jóra fordul: Etelka visszakapja a saját szívét, és boldog duettjükben így énekelnek: „Én az enyém, te a tied / A szívemért ver a szíved! / Én a tied, te az enyém / Szívet cserél lány meg legény / És véget ér a kis mese, / Melynek »Etelka szíve« a neve.” Aztán belép egy asszony seprűvel, akit eddig nem is láttunk, hogy deus ex machina megoldja a még elvarratlan szálakat: megtalálja a halott Fruzina fekete szívét, visszaadja a jogos tulajdonosnak, aki föltámad, majd zokogva egymás nyakába borulnak. *A tücsök és a hangya* Fitos Vilmos¹¹ költeményét dolgozta fel. Különlegessége, hogy nem La Fontaine kegyetlen és kárörvendő hangyáját állítja szembe az örökké muzsikáló tücsökkel; ebben a felfogásban a hangya tisztában van a művészet értékeivel. Így beszél az éhes tücsökhöz: „Felderített a te szép muzsikád, / Könnyen ugortam az árkokon át. /

11 (1875–1955) az Országos Széchényi Könyvtár, majd a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium könyvtárosa.

Végý hát, végý ki belőle, amennyit akarsz, / Könnyű lesz akkor a téllel a harc, / S hogyha megint kivírt ez a rét, / Zengsz ugye énnekem újra zenét.”

Büky 1932-től egészen az ötvenes évek végéig tevékenykedett. Feldolgozta a népköltészet darabjait (*Egyszer egy királyfi, Kitrákotty mese, Gyere haza, édesanyám!, Kőműves Kelemenné*) Arany János humoros verseit (*A fülemüle, A bajusz, Jóka ördöge*), kínai népmeséket és történelmi jeleneteket játszott. Bemutatta a *Lúdas Matyi* és a *Kalevala* epizódjait. Az *Istvánka* Rév István Árpád ízlésének, színházról-bábszínházról, művészetről, és a világról vallott felfogásának összefoglalása. Igazán akkor tudnánk megfejteni egész ellentmondásos tevékenységét, amely nemcsak súrolta, de gyakran át is lépte a giccs határát, ha összevetnénk az előadás szövegkönyvét Szép Ernő *Az egyszeri királyfi* című mesejátékával. Rév csak támpontként veszi figyelembe Szép Ernő darabját. Nem is utal rá. Így határozza meg saját munkáját: „Népmese motívumokból felnőttek számára bábosra írta: Rév István Árpád”. Ami persze nem igaz. Még a színházából mondvacsinált ürüggyel kiebrudalt Rév életében, 1955-ben megjelent egyik tanulmány¹² így próbálja tisztázni az eredeti forrás és a Nemzeti Bábszínháték szövegének összefüggéseit: „az *Istvánka* ugyanannak a népmesemotívumnak a bábfeldolgozása, amelyből Szép Ernő *Egyszeri királyfi* című drámai játéka készült.” Ez a tapintatos fogalmazás szintén nem fedi a valóságot, hiszen a történet felépítése, bizonyos jelenetei és a szereplők többsége azonos. Mindenképpen indokolt hát, hogy a kötet szerkesztője egy lábjegyzetben¹³ a később általánossá vált megállapítást veszi át, miszerint „az *Istvánka* Szép Ernő *Az egyszeri királyfi* című mesejátékának az átdolgozása”.

A Nemzeti Színházban 1913 decemberében bemutatott mesejáték kapcsán Fenyő Miksa ezt írta a *Nyugatban*:¹⁴ „a nyomorúságos, üres jelen és a gyermekek képzelte mesevilága szövődik egybe

Szép Ernő költészetében, melyet arany-fekete brokáttal terít be a melankólia.” A szép megfogalmazás, amely találóan jellemzi Szép Ernő költészetét, igaz lehetett volna a Nemzeti Bábszínháték előadására is. Rév feldolgozását is a melankólia jellemezhetette: „Minek él az ember, ha halál a vége?” teszi fel a kérdést a darab elején a királyfi, majd elindul, hogy megkeresse azt a helyet, ahol az öreg Kaszásnak (Szép Ernőnél Halál¹⁵) nincs hatalma. Fenyő Miksa azt is megállapítja, hogy a darab csúcspontja a káprázatosan felépített csárda-kép, (Révnél a II. felvonás első képe) amely után esik a dráma. Ez a bábszínhadi változatról is elmondható, amely egyébként szerencsésen veszi át Szép Ernő művéből azt a szépen ábrázolt folyamatot, amely a Királyfi és a Kaszás között a darab második felében kialakul: ahogy közelebb kerülnek egymáshoz, a halál mind emberibbé válik.

De a Rév valamennyi művében erőteljesen megjelenő szépségkultusz, a falusi idill, a kicsinyített élő színház aprólékos festőisége, amelyet „bábos elemként” csupán az élő természet – madarak, csigák – megjelenése egészít ki, ezúttal egy fontos motívummal gazdagodik: a szürbe öltöztetett, árvalányhajaspörgelkalapos öreg Kaszás jelenléte a háború közeledő veszedelmére figyelmeztet. Ugyanúgy, ahogy fél évvel az első világháború kitörése előtt a Nemzeti Színház előadása tehette annak idején. A kötet harmadik fejezetében az 1930-ban megjelent és máig a magyar színházi szakirodalom kivételes értékeként számon tartott Színészeti Lexikon hetven bábtörténeti szócikkét böngészhetjük. Az összeállítást időrendi áttekintés és személynévmutató egészíti ki, amely a kötetben szereplő szerzők többségéről közöl fontos tudnivalókat. Fontos munka a *Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínhátékig*. Szakemberek, érdeklődők számára egyaránt élvezetes olvasmány, és nélkülözhetetlen forrás a további kutatásokhoz.

12 Szokolay Béla – Kós Lajos: Művészi bábjáték-törékvések hazánkban II. In: *A bábjátszás Magyarországon*. Szerk.: a Népművelési Intézet (Szilágyi Dezső), Bp. 1955.

13 193. o.

14 Szép Ernő: *Az egyszeri királyfi*. *Nyugat*, 1914. I. szám.

15 A Nemzeti Színházban Pethes Imre játszotta. Mint az antológiából megtudhatjuk, Rév előadásán Király Ferenc, a Toldi Bencéje szolgáltatta meg. (Szántó Dénes: Látogatás a pesti bábszínházban. 130–134. o.)

Alice Dubská

NEGYEDSZÁZAD A LOUTKÁŘ SZÁZ ÉVÉBŐL

**EGY BÁBMŰVÉSZETI FOLYÓIRAT A MODERN CSEH
BÁBJÁTSZÁSÉRT VÍVOTT HARCOKBAN**

2012-ben ünnepeljük a cseh bábművészeti folyóirat fennállásának századik évfordulóját. A jubileumnak szentelt sorozat első részét egy vallomással szeretném kezdeni. Sok éve foglalkozom a cseh báb-színház történetével, számos cikket és nagyobb munkát publikáltam ebben a témakörben, s az egyik rendkívül fontos információforrást kétségkívül a *Český loutkář* (Cseh bábjátékos) két évfolyama és a *Loutkář* (Bábjátékos) 1917 és 1939 közötti évfolyamai jelentették számomra. Nyilvánvaló ugyanis, hogy egy színházi folyóirat két szempontból is specifikusnak számít. Abban az időben, amikor az olvasók kezébe került, több szerepet töltött be: tájékoztatta az olvasókat a színházi világ időszerű eseményeiről, recenziókat közölt előadásokról, teret adott a színházi szakemberek és a nézők eszmecseréinek, vitáinak. Mindezzel hozzájárult a nézőközönség művelődéséhez s egyúttal irányt szabott a színházi gondolkodásmódnak. Emellett pedig a kultúra bármely más területétől eltérően épp a színházi folyóiratok töltik be a történelmi forrásanyag fontos szerepét. Az irodalomtörténész többnyire az irodalmi mű hiteles változatához nyúlhat munkája során, s ez a művészettörténészre is érvényes. Mihez kezdhet azonban a színháztörténész? Érdeklődésének tárgya abban a pillanatban visszahozhatatlanul eltűnik, amikor a színpadon legördül a függöny. A múlt színházához kapcsolódó anyagok keresése nagyon nehéz, s épp a színházi folyóiratok válnak azzá a nagyon értékes – természetesen korántsem egyedüli – információforrássá, amely segít feltárni a régi idők színházával kapcsolatos igazságot. Valahányszor a *Český loutkář* vagy a *Loutkář* valamelyik – a könyvtárban őrzött – évfolyamához nyúlok, és forgatom az elsárgult, gyakran már szakadozott lapokat, tisztelettel adózom Jindřich Veselýnek és a szerkesztői munkáját folytató Vít Skálának, Jan Malíknak, s valamennyi

munkatársuknak, akik lelkesedésükkel és áldozatkészségükkel éveken át egy egyedülálló lapot hoztak létre. Munkájuk nélkül a cseh báb-színház történetével kapcsolatos tudásunk sokkal szegényebb volna. Amikor 1912-ben Jindřich Veselý szerkesztésében megjelent a *Cseh bábjátékos, szemle a Bábszínház Barátainak Csehországi Szövetsége kiadásában* első száma, a színházi életre szakosodó folyóiratok kiadása már komoly hagyományra tekinthetett vissza a cseh színházi életben. Szeretném felhívni a figyelmet arra a tényre, hogy amikor Josef Mikuláš Boleslavský 1867-ben *Cseh Thália, a drámai művészetek s általában a társasági szórakozás lapja* címmel létrehozta az első cseh színházi folyóiratot, színjátszásunk épp a reményteli fellendülés idejét élte. Azoknak az éveknek az elmúltával, amikor a cseh nyelvű színház csak nehezen jutott érvényre, s a politikai enyhülésnek köszönhetően 1860-ban végre fordulat állt be: a cseh színház képviselőinek 1862-ben sikerült megnyitniuk az Ideiglenes Színházat. Így a cseh színházi élet szimbolikusan megszabadult a német színháztól való függőségtől. 1865-től a cseh színház fellendítésére irányuló törekvések Plzeňben is jelentős támogatásra leltek, s ugyancsak a hatvanas években szaporodtak meg a vidéki vándorszínházak, amelyek ebben a közegben is életre keltették a színház művészetét. Az alkotmányos szabadságjogok megújítását a műkedvelő színjátszók is gyorsan kihasználták, s különböző társulatokat hoztak létre, amelyeknek a száma ígéretesen nőtt. Mindazonáltal az 1867-es évben még csak a jövőbeni fejlődés reményteljes kezdetéről lehetett beszélni, s joggal tekintjük rendkívülinek a *Cseh Thália* szerkesztőjének érdemét, aki már ekkor megértette, hogy a szóban forgó folyamat támogatásában milyen jelentős szerepet játszhat egy színházi szaklap. Mikuláš Boleslavskýnak köszönhetően olyan jelentős tollforgatók bukkantak

fel a *Cseh Thália* szerzői körében, akik garantálni tudták a cseh drámairodalomnak, a prágai és a plzeňi színháznak s a hozzájuk kapcsolódó személyiségeknek szentelt írások magas színvonalát. Az első évfolyamok lapszámait nézegetve az is nyilvánvalóvá válik, hogy a professzionális színházról készített cikkeken kívül a folyóirat a műkedvelő színházak tevékenységét is fontosnak tartotta. Igaz, többnyire csak rövid híreket közöltek arról, hogy a műkedvelők hol és milyen darabbal lépnek fel, de a *Csehszágai amatőr színház adatbázisa* szemléletesen bizonyítja, miként nyilvánult meg 1867 után a *Cseh Thália* tájékoztató tevékenysége és ösztönzése a műkedvelő színházak előadásainak jelentős növekedésében.

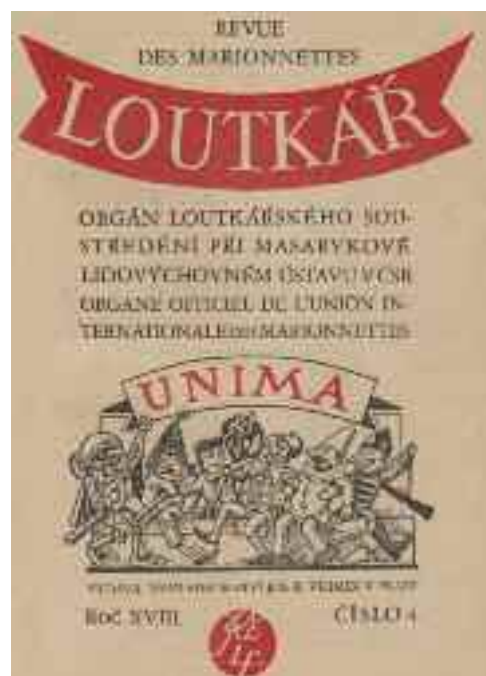
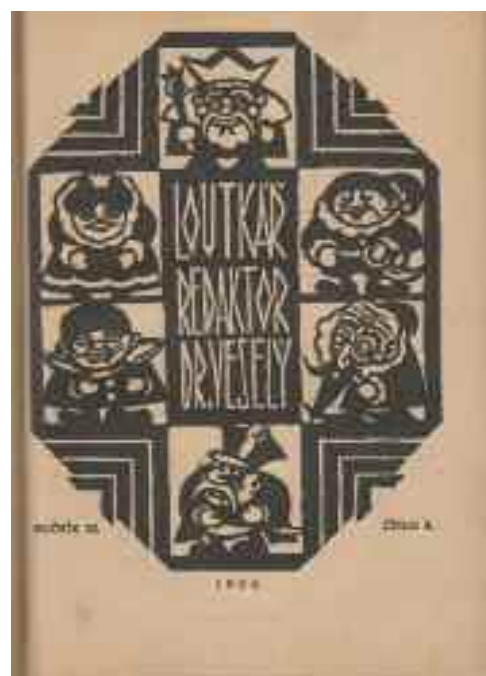
Bizonyos értelemben hasonló helyzet ismétlődött meg, amikor országunkban először látott napvilágot bábjátszással foglalkozó folyóirat. A múlt század tízes éveiben a cseh színház fejlődésének egyik csúcspontjára jutott. A Nemzeti Színház előadásai – mindenekelőtt Jaroslav Kvapil rendezői munkásságának, valamint a korszerű lélektani és analitikus szerepfelfogás jegyében dolgozó színészek és a jelentős tervezők teljesítményének köszönhetően – európai színvonalra emelték a cseh színjátszást. Az a tény sem volt elhanyagolható, hogy a fejlődésnek számos, Prágán kívüli színház is részese volt – feltétlenül említést érdemel például a brnói Nemzeti Színház alkotómunkája vagy a prágai Vinohrady Színház művészi profiljának kialakítása. Másfelől viszont Csehszágban a bábszínház akkor még mindig a színházi kultúra marginális jelenségének számított. A vándorbábjátékosok előadásaiskal továbbra is járták a városokat és a falvakat, felvonultatták Faust-jaikat, lovagjaikat, rablóikat, királykisasszonyaikat és az elmaradhatatlan szakállas Kašpareket, produkcióik azonban a stagnálás jeleit mutatták, és a bábszínház további fejlődése szempontjából nem hoztak új eredményeket. Megközelítőleg a 19. század utolsó negyedétől a bábszínházat a műkedvelők karolták fel, akik azáltal, hogy figyelmük a gyerekekre irányult, előbb a bábjátékok dramaturgiáját változtatták meg, majd fokozatosan a hagyományos bábosokhoz kötődő rendezői stílust is. Mindazonáltal munkásságukra a gyermekszínház leegyszerűsítő

felfogása nyomta rá bélyegét, s a gyerekek igényesnek nem mondható szórakoztatására és a didaktikus szándékokra került a hangsúly. Emiatt a műkedvelők tevékenységének kiszélesedése ellenére munkájuk nem felelt meg a kor esztétikai kívánalmainak. Az akkori helyzetben hiányoztak a megfelelő személyiségek és az újabb ösztönzések, akik és amelyek kijelölték volna a bábszínház számára továbblépést jelentő célokat és utakat.

Jindřich Veselý volt az a személyiség, aki megértette az adott helyzet problémáit, és jelentős mértékben felgyorsította a cseh bábjátszás további fejlődését. Már egyetemi tanulmányai idején megszerette a bábokat, s egész életét a bábszínház népszerűsítésének és támogatásának szentelte. A *cseh bábosok Johan Faust doktora* címmel 1911-ben olyan tanulmányt publikált, amely témája miatt egyedülállónak számított a tudományos munkák sorában. Ugyanebben az évben Prágában megrendezte a cseh bábok kiállítását, amely a régi marionettek szépségével lepte meg a közönséget. A kiállítás inkább folklorisztikus jellegű volt. Veselý azonban jól jellemezte, hogy bár érdeklődése határozottan a tradicionális bábjátszásra s annak történetére irányult, a kortárs bábjátékot sem tévesztette szem elől. 1911-ben az ő kezdeményezésére jött létre a Bábszínház Barátainak Csehszágai Szövetsége, amely azt tűzte ki célul, hogy szervezési munkájával és a népszerűsítést szolgáló akciókkal támogassa a cseh bábjátszás fejlődését. A családi bábszínházak számára készülő bábok és díszletek sorozatgyártásának beindításán kívül a Szövetség egyik legfontosabb lépését a bábművészeti folyóirat kiadása jelentette, melynek Jindřich Veselý lett a főszerkesztője.

A nemzetközi összefüggéseket tekintve megállapíthatjuk, hogy világviszonylatban is a *Český loutkář* volt az első olyan folyóirat, amely a bábjátszásra szakosodott. Addig sehol a világon, a miénknél sokkal magasabb színvonalú bábjátszással rendelkező országokban sem akadt senki, aki rendszeresen megjelenő bábos folyóirat kiadásával próbálkozott volna. Évtizedek teltek el, mire például a német bábjátékosok hasonló lépésre szánták el magukat. A bábos folyóiratok számának komolyabb





növekedésére csak sokkal később került sor. A *Český loutkář* elsőbbsége figyelemre méltó, de nem szabad túlbecsülni. Nem kétlem azonban, hogy a hazai bábjátszás számára a *Český loutkář* jelentősége akkor sem lett volna kisebb, ha külföldön más szakfolyóiratok is megjelentek volna.

Veselý két alapvető célt tűzött maga elé. Mindekelőt ahhoz hasonlóan, miként egykor a *Cseh Thália*, minden elképzelhető információval segíteni akarta a bábmozgalmat. Ugyanakkor a széles közvélemény figyelmét is fel akarta hívni a műfajra. Sokatmondó, hogy épp a *Český loutkář* első számaiban jelentek meg ismert cseh szerzők tollából olyan versek, amelyek témájukat tekintve valamilyen módon kapcsolódtak a bábokhoz. Úgy tűnt, hogy Antonín Sova, Jaromír Borecký, Antonín Klášterský vagy Jaroslav Vrchlický verseinek közlésével a főszerkesztő a bábszínház kulturális jelentőségét akarta hangsúlyozni. Ugyanezt a célt szolgálta a képanyag, amely Mikoláš Aleš, Adolf Kašpar, Josef Váchal és más neves képzőművészek grafikai munkáit tartalmazta.

A *Néprajzi sarok* rovat sok, a népi bábjátékosokra vonatkozó értékes és hiteles visszaemlékezést őrzött meg számunkra. Emellett különösen becsesnek tartom a *Hírek* rovatát, amelyben a bábszínházi előadásokkal kapcsolatos információk kaptak helyet. A hírek egyrészt új érdeklődőket nyertek meg a műfaj számára, másrészt pedig fontos gyakorlati tapasztalatokat közvetítettek. A *Český loutkář* arra is lehetőséget nyújtott a bábok kedvelőinek, hogy a cikkek révén tájékozódjanak az olaszországi vagy angolai bábjátszásról, Papa Schmid müncheni színházáról vagy a Müncheni Művész Bábszínházról, George Sand vagy Maurice Maeterlinck bábos tevékenységéről. A lap olvasóinak talán először nyílt alkalmuk fogalmat alkotni arról, miként fejlődik a bábművészet a nagyvilágban. Jindřich Veselýnek bizonyára az is szándékában állt, hogy a bábosok öntudatát megerősítse. Végül is mi lehetett volna buzdítóbb hatással a szerény körülmények között, a gyerekek örömeire és szórakoztatására kicsi színpadokon játszó műkedvelő bábjátékosokra, mint azoknak a köztiszteltben álló személyiségeknek a névsora, akik komoly figyelmet szenteltek ennek a műfajnak.

A *Český loutkář* első évfolyama 1912 januárja és októbere között, a második pedig 1912 novembere és 1913 júniusa között jelent meg. Megszűnését részben a gazdasági problémák, másrészt a Bábszínház Barátainak Csehországi Szövetsége vezetésében fennálló ellentétek okozták.

Jindřich Veselý azonban nem volt hajlandó lemondani a bábszínházi szemlével kapcsolatos elképzeléséről, és 1917 januárjában az olvasók kezébe vehették az új folyóirat első számát, amely a Szövetséggel fennálló nézeteltérések miatt a *Loutkář* nevet kapta, alcíme szerint *Folyóirat a cseh bábjátszás fellendítésére*. Az alcím a következő húsz év során különböző változásokon ment át, az eredeti azonban pontosan kifejezi Veselý célkitűzéseit, amelyek a szóban forgó két évtizedben nem változtak. Csodálatra méltó az a kitartás és energia, melynek köszönhetően képes volt arra, hogy 1917-ben, a világháború negyedik évében újraindítsa a lapot. Az ország nyomorgott, a harctereken ezrével estek el a katonák, a bábjátékosok a fronton harcoltak, bábjaik pedig a kulisszák mögött maradtak. Minden kedvezőtlen körülmény ellenére azonban fontos tény volt, hogy a *Český loutkář* megszűnése és a *Loutkář* megszületése közötti négy év alatt meghatározó változások sora következett be a cseh bábjátszásban. 1914-ben František Škroup *A drótos* (Dráteník) című operájának ősbemutatójával Prágában megkezdte tevékenységét a Művészeti Nevelés Bábszínháza (Loutkové divadlo Umělecké výchovy), amelyet joggal tekinthetünk az első, markáns művészi programmal rendelkező cseh bábszínháznak. Bár a háborús helyzet miatt néhány premier után kénytelen volt a tevékenységét beszüntetni, a korszerű bábszínház megszületését eredményező lendület nem tört meg. A bábok lelkes propagátoraként ismert építész, Vladimír Zákrevs 1916 és 1917 folyamán sajátos kísérleteket hajtott végre, amikor a hagyományos drámai színház néhány kulcsfontosságú drámáját megrendezte; az előadások Prága kulturális életének számos jelentős személyiségét csábították a Malostranská beseda nézőterére. A vele egyébként együttműködő Jindřich Veselý intenciói szellemében arról próbálta meggyőzni a publikumot, hogy a bábok a legkisebbeknek szóló mesék előadásán kívül az *Elektra*, a *Hamlet*

és a *Macbeth* előadására is alkalmasak. 1916-tól a prágai Nemzeti Színház színésznőjének, Liběna Odstrčilovának a figyelme is a bábszínház felé fordult: ő az addig elhanyagolt bábszínészet tökéletesítésében látta a bábszínház fejlődésének lehetőségét, s az ország első színházának több színészét nyerte meg segítségül. Eközben rendkívül érdekes fejlődési folyamat zajlott le Plzeňben. A lelkes műkedvelőkből álló Üdülőtelepek Bábszínháza (Loutkové divadlo Feriálních osad) nem sokkal megalapítása után, 1914-ben összefogott a népi bábjátékos Karel Novákkal, s az így létrejött félhivatásos együttes képes volt arra, hogy mérítsen a hagyományos bábjátékszáz tapasztalataiból. Ugyanakkor – főleg a dramaturgia terén – a fiatal tagok modern bábjáték-szemléletét is hasznosítsa. A kor nehézségei és a cenzúra kedvezőtlen befolyása ellenére a társulat az egész háború alatt folyamatosan játszott mind a gyermek-, mind a felnőttközönségnek. Ez utóbbiak főleg a háború- és osztrákellenes darabokat méltányolták. A *Loutkář* tehát indulásakor bonyolult helyzetben működött, de nyilvánvaló volt az is, hogy a cseh bábművészet a háború után képes lesz továbbfejlődni. A következő évek ezt meszesemenően igazolták.

A *Loutkář* szerkesztőjeként Veselý a *Český loutkář* kiadásával kapcsolatos tapasztalataira épített. Több fontos munkatársat is megnyert a lap számára, akik között egyaránt voltak színműírók, képzőművészek, aktív bábjátékosok, tanárok és népművelők. Cikkeket közölt a bábszínház jelentőségéről, beszámolt az új bábdarabokról, az egyes városokban és falvakban működő társulatokról és tapasztalataikról, s a külföldi bábművészetről is írt. A lap mellékletében bábjátékok szövegei és alkalmanként figyelemre méltó grafikai művek láttak napvilágot. A *Loutkář* természetesen a műfaj történetével foglalkozó anyagokat is közölt. Elsősorban anyakönyvi kivonatokról, továbbá az élvonalbeli bábosok családfájával kapcsolatos információkról volt szó, amelyekhez Veselý a vándorbábjátékosokkal folytatott szerzeágazó levelezése révén jutott hozzá. Elsősorban a Kopecký- és a Maizner-dinasztia érdekelte; a Matěj Kopecký életútját felidéző írásában nem tudott ellenállni a legendák csábításának, viszont Josef Stocký írása, amely

a *Loutkář* 14. számában jelent meg a bábjátékos Arnoštka Kopeckáról, alapos kutatásokra épült.

Természetes, hogy mivel a világháborút követően a cseh bábjátékszáz intenzív fejlődésnek indult, a *Loutkář* egyre nagyobb terjedelemben adott közre technikai kérdésekkel, többek között a díszletek festésével, a színpad építésével, a marionettek mozgatásával, a színpadi világítással, a hangosítással, különböző szcenikai trükkökkel foglalkozó írásokat. Ezek sok előfizető számára nagyon érdekesek voltak. A cseh bábjátékszáz fejlődése a háború után szorosan összekapcsolódott a Művészeti Bábszínház (Umělecká loutková scéna) intézményével, amely számos igénytelen színháztól eltérően azt tűzte ki célul, hogy előadásában művészeti értékeket juttasson érvényre. A plzeňi Üdülőtelepek Bábszínháza mellett, amelyet 1917-től Josef Skupa vezetett, Liběna Odstrčilová 1918-ban alapított Művészeti Bábszínháza, a Sucharda házaspárhoz kötődő, 1920-ban létrejött Bábok Birodalmá (Říše loutek), valamint az 1921-ben felújított Művészeti Nevelés Bábszínháza tartozott a Művészeti bábszínház szervezetébe, amely a húszas évek folyamán néhány Prágán kívüli színházzal is bővült. Utóbbiak közé sorolható például a turnovi és a libereci színház, a nagy jelentőségű országos tornaegylet nevét viselő Sokol Színház (Sokolské divadlo), amely Prága Libeň negyedében működött, valamint a břeclavi Öröm Bábszínház (Loutkové divadlo Radost). A *Loutkář* hasábjain épp ezek a színházak kaptak nagy teret: a lap elsősorban az ő premierjeikről tájékoztatta az olvasókat. Nagyjából a húszas évek közepétől a *Loutkář* tematikus számokat szentelt a Művészeti Nevelés Bábszínházának, a Bábok Birodalmának, a plzeňi Üdülőtelepek Bábszínházának, a Sokol turnovi bábszínházának és a žateci bábo-soknak; ezeknek a számoknak az volt a céljuk, hogy teljes képet nyújtsanak az adott színház történetéről, dramaturgiájáról és szcenikájáról. Úgy tűnik, hogy az egyes színházak profiljának aprólékos megrajzolásával Veselý példát akart állítani a cseh bábo-s közösségek elé. Ennek a cseh bábművészet egésze szempontjából is vitathatatlanul nagy volt a jelentősége. De van valami, ami még fontosabbnak tűnik számomra: Veselý a folyóirat hasábjait előrelátó módon felajánlotta az egyes irányzatok képviselőinek,

hogy ezen a fórumon eszmecserét vagy akár éles vitákat folytassanak egymással. Sokatmondó tény, hogy a különböző nézetek ütközésébe sose avatkozott bele, noha a *Loutkář* harmadik évfolyamától kezdve nem csak a lap főszerkesztője, de kiadója és a nyomda tártulajdonosa is volt. Az a meggyőződés vezette, hogy a bábszínházról való gondolkodás így válhat elmélyültebbé, és emelkedhet magasabb színvonalra. Igazi paradoxonnak bizonyult, hogy a legélesebb polémia, amely 1925-ben alakult ki a Drak (Sárkány), a prágai Munkásakadémia bábszínházának művészi programja és előadásai körül, azzal ért véget, hogy a bábjiátság egyik legjelentősebb fiatal képzőművésze, Ladislav Sutnar végleg búcsút mondott a bábszínháznak. Erre azután sor, hogy a konzervatív felfogású bábosok többször is éles támadást intéztek Sutnar tervezései ellen, amelyekre nem a díszletek illusztratív jellege, hanem a drámai funkció volt jellemző. A vita e sajnálatos lezárásáról természetesen sem a *Loutkář*, sem Veselý nem tehetett – egyébként Sutnart annak idején ő csábította a bábszínházhoz. Veselý a következő években is hű maradt elveihez, és minden nézetnek teret adott.

A folyóirat képanyaga is jelentős volt. A bábszínház már a 20. század elejétől hatott számos képzőművészre: számukra elsősorban a bábok megformálása jelentette elképzeléseik megvalósításának izgalmas lehetőségét. Nem volt véletlen, hogy számos együttes élére képzőművészek kerültek, és meg is határozták a társulat arculatát. Mellettük olyan alkotók sora is jelen volt, akik anélkül készítettek bábokat, hogy eleve egy konkrét színpadi produkciónak szánták volna. A szóban forgó két csoport tehát a művészi kvalitásra való tekintet nélkül eltérően viszonyult a bábok készítéséhez, ami a színházak akkori gyakorlatával függött össze. Majdnem mindegyik színház rendelkezett valamiféle állandó báb-készlettel, amelyet a műfajra vagy rendezői szándéokra való tekintet nélkül minden előadásnál használt. A realista felfogású képzőművészeti kivitelezés lényegében biztosította a bábok egyetemességét. Abban az időben, amikor nem volt szokás, hogy minden bemutatóhoz új bábokat készítsenek, minden bábnak meg kellett felelnie a sztenderdeknek.

Ez jelentősen korlátozta a tervezőket a különböző méretek, anyagok és stílusok alkalmazásában – abban, hogy általuk és egy meghatározott rendezői szándéknak megfelelően a bábok groteszk jellegét, karikaturisztikus, eltúlzott vonásait vagy poétikus arculatát hangsúlyozzák. Egészen más helyzetben, nagyobb szabadság birtokában voltak azok a művészek, akik önálló alkotásokként hozták létre a bábokat, korlátozás nélkül kísérletezhettek, és szabaddab utat engedhettek a képzelőerejüknek. Munkásságukban a múlt század első felében márkánsan érvényre jutottak a korabeli művészeti áramlatok stíluselemei a szecessziótól a dadaizmuson, kubizmuson és art decón át az absztrakcióig. Marie és Pavla Jirásková *A báb és a modernizmus* című, nemrég megjelent könyvét fellapozva csodálatos gazdagságban tárulnak fel előttünk a korabeli nagyszerű bábok. A maga idejében épp a *Loutkář* volt az, amely e tekintetben is fontos közvetítő szerepet játszott. A rendelkezésre álló grafikai lehetőségek ellenére a *Loutkář* képmelléklete a legszínvonalasabb, olykor pedig az ösztönzően provokatív eredményeket közvetítette mindabból, ami a bábjiátság területén az egyes színházakban itthon és külföldön, Németországban, Ausztriában vagy Svájcban született. Nem kétséges, hogy a *Loutkář* így fokozatosan megváltoztatta a bábokhoz való viszonyt, és egyre inkább meggyőzte a harmincas évek élvonalbeli alkotóit, hogy nem csupán új színpadképeket, de új bábokat is kell tervezni minden darabhoz.

1929 májusában, amikor Prágában a Bábjiáték Munkásainak nagyszabású kiállítással egybekötött kongresszusa zajlott, Jindřich Veselý *A cseh bábjiátás új irányzatainak kezdete* címmel cikket közölt a *Loutkář* hasábjain, melyben megvonta a cseh bábszínház világában a század eleje óta történt valamennyi fontos esemény mérlegét. Anélkül, hogy sejtette volna, írása megjelentetésének egyfajta szimbolikus jelentősége volt. Mind a *Loutkář*, mind a cseh bábjiátás történetében lezárult egy korszak. A prágai kongresszuson megalakult az UNIMA, a bábművészek nemzetközi szövetsége. A *Loutkář* az új szervezet közlönyeként bekerült a nemzetközi köztudatba. Megváltozott a lap kiadója is: J. R. Vilímek kiadóvállalatához került. A legfontosabb és a folyóirat tartalmában is megmutatózó

jelenség azonban az volt, hogy a következő évtizedben új fejlődési tendenciák bontakoztak ki a cseh bábművészetben. A harmincas években fiatalok léptek színpadra, többek között Jan Malík, Erik Kolár, Vladimír Šmejkal, Vladimír Matoušek, Karel Baroch és Zdeněk Vyskočil. A modern cseh színház, kiváltképp a színházi avantgárd iránti érdeklődésen kívül az is összekapcsolta őket, hogy a bábszínházat a többivel teljesen egyenrangú színházi műfajnak tekintették. Ugyanakkor tudatában voltak a bábszínházi előadások hiányságainak – utóbbi annak volt a következménye, hogy hiányzott a rendezői munka, amely az egyes kifejezőeszközöket az előadás mondandóját is meghatározó egységbe tömörítette volna. A huszadik század első felének cseh bábművészete az ő rendezői munkásságuknak köszönhetően érte el a harmincas évek folyamán fejlődése csúcspontját.

Az akkortájt színpadra lépő bábrendezők csoportjának egyik tagja, Jan Malík nem csupán rendezőként bizonyult eredményesnek, hanem sokoldalú tevékenysége révén több területen, köztük a publicisztikában is. Diákkorától a Sokol libeňi bábszínházában tevékenykedett, s nem csupán mint játékos, hanem mint író, rendező és tervező is. 1931 óta publikált a *Loutkář*-ban. Vít Skála, František Čech és Josef Skupa mellett rövid időn belül ő lett Veselý egyik legfontosabb munkatársa, állásfoglalásaival pedig a folyóirat arculatára is befolyást gyakorolt. Veselýhez hasonlóan Malík is tehetséges szervezőnek bizonyult, járatos volt a színháztörténetben, s a hazai és a külföldi bábjátszással kapcsolatos széles körű ismereteit egyre gyakrabban kamatoztatta íásaiban, miközben Veselýtől eltérően művészként is aktív volt. A libeňi színházban s később a Vinohrady Művészeti Tanodában szerzett tapasztalatait a cseh bábjáték helyzetének mélyreható felmérésében is megnyilvánultak. Már a *Loutkář*-ban megjelent első cikkei is a szcenikai és technológiai problémákra irányultak, de fontos momentumként jelent meg, hogy az általa felvetett kérdések mindegyikét a rendezés aspektusából tárgyalta. Ebből a szemszögből ítélte meg a fontosságukat és megoldásuk lehetőségeit, ami teljesen újszerű látásmód és az adott helyzetben fontos tényező volt. Így módon a harmincas évek folyamán a *Loutkář* hasábjain már világosan

megfogalmazódtak a színház komplex felfogásának szükségességét hirdető vélemények, amelyek a korábban domináns szerepet játszó képzőművészeti komponens fölé helyezik a színészetet és a rendezést, miközben semmiképp sem csökkentik a képzőművészet jelentőségét. Az Erik Kolár, Vladimír Šmejkal és Vladimír Matoušek munkáit kommentáló és értékelő recenziók megerősíthették az olvasókat abban, hogy az említett alapelvek tartós nyereséget jelentenek a cseh bábjátszás számára.

1935 szeptemberében Veselýt kinevezték a České Budějovice-i reáliskola igazgatójává; a *Loutkář* szerkesztését rövid ideig még a dél-csehországi városban is folytatta, de az 1936/1937-es évfolyam kezdetén lemondott főszerkesztői tiszteréről. Veselý számára nem volt könnyű a búcsú, s csak a folyóirat szerkesztését vele együtt végző munkatársi körbe vetett bizalma élte benne reményt, hogy – mint írta – a sorsává lett *Loutkář* hű marad a küldetéséhez. A főszerkesztői posztot Veselý régi munkatársa és barátja, Vít Skála örökölte meg, aki a Művészeti Nevelés Bábszínháza vezető személyisége volt. Vít Skála nem is okozott csalódást, a lapot Veselý elképzeléseinek megfelelően irányította – egy nagy csalódást viszont a történelem hozott magával. Az egyre bonyolultabbá váló politikai helyzetben, amikor a köztársaság jövője forgott kockán, a cseh bábjátékosok folyóiratukkal együtt igyekeztek hozzájárulni a nemzeti erőik megszilárdításához és a kishitűek buzdításához. A Csehországot jelentős területektől megfosztó müncheni egyezmény után azonban a *Loutkář* számos előfizetőjét elveszítette, és súlyos válságba került. Nem sokkal azután, hogy 1939 márciusában a németek megszállták Csehországot, a *Loutkář* a 25. évfolyam 6. számának megjelenésével befejezte tevékenységét.

A folyóirat történetének első fejezete ezzel lezárult. Írás közben időnként olyan érzés kerített hatalmába, hogy nem is csupán egy cseh bábművészeti folyóirat, hanem a cseh bábjátszás történetét foglalom össze – s ez tulajdonképpen igaz is. A *Český loutkář* és a *Loutkář* születése óta folyamatosan reagált a csehországi bábjátszás eseményeire, s egyúttal befolyást gyakorolt rájuk. Ebben rejtett alapvető jelentősége.

G. Kovács László fordítása



TWENTY-FIVE OF LOUTKÁŘ'S HUNDRED YEARS

The year 2012 marked the 100th anniversary of *Loutkář* (Puppeteer), the Czech puppetry journal. Alice Dubská has published the journal's history in several installments, and this is the first of the series. According to the author, the most important sources of information on Czech puppet theatre are the two years of *Český loutkář* (Czech Puppeteer) and the volumes of *Loutkář* printed between 1917 and 1939.

This journal served many roles. It served as a source of information on events in the world of puppetry, published reviews on performances, and provided theatre experts and audience members space to exchange ideas and opinions. All this contributed to educating the audience while at the same time helping to give direction to a way of thinking about theatre.

Further, it is very difficult to find contemporaneous material about theatre in the past, and this makes this magazine a uniquely valuable source, which is not to say it is the only source helping to uncover the truth about theatre of the past. But without *Český loutkář*, *Loutkář* and their editors, Jindřich Veselý, Vít Skála, Jan Malík and their staff, our knowledge of the history of Czech puppet theatre would be much poorer.

Alice Dubská's study is not just a summary of the history of a Czech journal on puppet theatre, but also that of the entire history of Czech puppetry. The first chapter of the history of the magazine covers the period up to 1939.



Szilágyi Dezső és Obrascov az Állami Bábszínház 30. jubileumi ünnepségén



Szilágyi Dezső a Pro Urbe Budapest kitüntetés átadásán (MTI fotók)

INTERVIEW WITH DEZSO SZILAGYI

This interview dates from 1979, after the critically acclaimed guest appearance of the Hungarian National Puppet Theatre in Denmark. At that time, the puppet theatre, under the directorship of Dezső Szilágyi, was beginning to receive international recognition. They toured not only Europe, but two other continents as well. The company had a monopoly in Hungary in that period; this was, of course, favorable to its development. The puppet theatre became a state institution, and the annual number of its performances in Budapest and the countryside reached 1400–1500. In the meantime, great musical and dance productions by Bartók and Stravinsky had been adapted to the puppet theatre, and rightly took their place in the world's puppet theatre repertoire. So, the Hungarian National Puppet Theater was simultaneously an intellectual avant-garde artistic workshop and the "the national people's theatre" As Szilágyi put it in a 1965 publication, the era was full of contradictions. Obligations beyond normal artistic commitments and large-scale operations "mean the centralization of art that is completely unknown in other countries. The lack of artistic competition and the mammoth nature of the theatre can sometimes result in retrogression." Unexpected success distracted him from these problems, and for a while, the lack of competitors in Hungary seemed advantageous. In an interview eleven years later, he only refers to the success and quantitative indicators of his programs for adults; the dangers are not mentioned. This interview is representative of the era. It reflects on Szilágyi's views on children's programs. Time shows the mistakes of those living in any given period. However, Dezső Szilágyi's mistakes do not diminish his importance. This is confirmed in the article written by his good friend and contemporary, Henryk Jurkowski. Jurkowski does not try to hide his bias, providing at the same time a wealth of information about this leading puppeteer of the 20th century.

Az alábbi interjú 1979-ben készült, az Állami Bábszínház nagysikerű dániai vendégszereplése után. Ekkoriban lett nemzetközi viszonylatban is elismert együttessé a Szilágyi Dezső irányításával működő intézmény. Bejárták Kelet- és Nyugat-Európát, és két másik kontinensen is vendégszerepeltek. A monopolhelyzet kedvezőnek látszott a fejlődéshez. Országos intézménnyé vált a Bábszínház, az éves előadásszám a fővárosban és vidéken elérte az 1400–1500-at. Közben megszülettek a nagy zenei produkciók, Bartók és Sztravinszkij táncjátékainak bábszínpadi adaptációi, amelyekkel méltán került a világ bábművészetének élvonalába. Egyszerre volt intellektuális, avantgárd művészi műhely és „az ország népszínháza”. Hogy a korszak mégis ellentmondásokkal volt terhes, azt maga Szilágyi fogalmazta meg egy 1965-ben kelt beadványában: az erőn felül vállalt feladat és a nagyüzemi működés „a hivatásos művészet olyan centralizációját jelenti, amely teljesen ismeretlen más országokban.

A művészi konkurencia hiánya és a színház ma-mut-jellege bizonyos időn túl művészi visszafejlődést eredményezhet.” Aztán a váratlan siker eltereli a figyelmet a gondokról, jó ideig előnyösnek látszik a hazai versenytársak hiánya. Tizennégy évvel később, ebben az interjúban már csak a felnőtt-műsorok sikeréről és a mennyiségi mutatókról esik szó, a veszélyekről nem.

Az itt olvasható interjú – kordokumentum. Híven tükrözi Szilágyi nézeteit a gyermekműsorokkal kapcsolatosan, amelyek már a nyolcvanas években is vitákat váltottak ki, az élő színész szerepeltetésével kapcsolatos aggályait pedig megcáfolta az idő. De tévedései nem kisebbítik Szilágyi Dezső jelentőségét. Ezt erősíti meg egy jó barát és nemzedéktárs, Henryk Jurkowski írása, amely nem próbálja palástolni szerzője elfogultságát, és számos új információt tartalmaz a 20. század e kiemelkedő bábművészeiről.

B. G.

Dérczy Péter

„...AZ ORSZÁG NÉPSZÍNHÁZA”

**BESZÉLGETÉS SZILÁGYI DEZSŐVEL,
A BÁBSZÍNHÁZ IGAZGATÓJÁVAL (1979)**

Szeptemberben Dániában jártak, s a hírekből az derült ki, hogy nagyon nagy sikerrel szerepeltek. Így is van, nem kell hozzá nagyképűnek lenni, csak objektívnek. Hogy a tizenöt évvel ezelőtti állapothoz képest hol tartunk ma, azt nem lehet kicentizni. A 60-as évek közepe és a 70-es évek vége közt a lényeges különbség az, hogy tizenöt évvel ezelőtt minden évben egyszer vagy maximum kétszer szerepelt a Bábszínház külföldön, többségében szakmai fesztiválokon. Akkoriban szokásos volt a nagy nemzetközi bábfesztiválok rendezése; ma már kevésbé. Az utóbbi időben már nem annyira fesztiválokon, mint inkább művészi vagy zenei eseménysorozaton vesz részt a színház, vagy pedig külön meghívásra utazik vendégszereplésre, üzleti alapon, szerződötetések révén.

– Mit tükröz ez a nagy siker, adott esetben Dániában, de általában is?

– Dánia bizonyos szempontból kivétel, ott egyszerűen nem is tudják, hogy a felnőtteknek is lehet bábbal játszani, hogy ez egy olyan műfaj, amelynek van mondanivalója a felnőtt számára is. Ott, ahol ezt ismerik, Angliában, Franciaországban, Németországban, ott bennünk inkább a speciálisat látják, vagyis azt, hogy a felnőtteknek szóló műsorainkban nem azt az utat követjük, amit például a prágai vagy a moszkvai bábszínház. A mi műsoraink zeneiek, de keményebb filozófiai mondanivalójuk is van. Ezt persze nem könnyű megemésztetni; ha valaki megnézi legutóbbi előadásainkat, például Bartók *Fából faragott királyfi*-ját, a *Petruskát*, a *Beckett-jelenetet* vagy Ligeti *Aventures*-jét, akkor

úgy figyel a színpadra, hogy a maga számára meg is fejtsse a látványt. Bennünk tehát azt becsülik leginkább, hogy sajátos zenei bábszínházat csinálunk, amely nem ismerős másutt. Zene és bábjátszás kapcsolata persze ismert a báb történelemben Európában, két évszázad óta. Lényeges különbség azonban, hogy a régi bábszínház a zenei anyagokat lefordította a „kisember” nyelvére, tehát a bábukéra, amely azonos volt a színésszel. Azért volt ez marionettbábu. Nálunk ez nem így van, mi az egészet áttesszük tárgyba, fénybe, mozgásba, jelképes cselekvésbe, tehát mindennek megvan a metaforikus jellege, s ez elmehelet a legszélsőségesebb absztrakcióig.

– *Mindez akkor azt jelenti, hogy eléggé közismert és elismert a magyar bábjátszás?*

– Ügy néz ki, hogy igen. Ezt abból is észre lehet venni, hogy a felnőtt előadás közönségének egyharmada rendszeresen olyan külföldi, aki már hallott rólunk. Tehát van hírneve a színháznak ott is, ahol még nem járt.

– *Ha ezt a hírnevet mondjuk a cseh vagy orosz bábjátszással vetjük össze, akkor hogy áll ez a kérdés?*

– Az összehasonlításban is jól állunk. Az egyiknek, az orosznak 40–50 éves hagyománya van, a csehnek pedig 200 éves. De mellettük is „labdába tudunk rúgni”. Ha itt néha valami félreértés van, az abból ered, hogy azt hiszik, mi is hasonló jellegű produkciókat, tehát énekes, zenés paródiákat, kabaréjeleketek adunk.

– *Említette az orosz és a cseh hagyományokat. Arra kérem, beszéljen most a magyar előzményekről, hagyományokról is.*

– Nálunk jóval később alakult ki a bábjátszás. Igazában a magyar bábjátszásról 1947, illetve 1949 óta beszélünk. 1947-ben jött létre a Mesebarlang, 1949-ben államosították és így lett belőle Állami Bábszínház. Stílusában ez még mindig nem volt teljesen magyar. Egy kicsit másolta ezt, egy kicsit másolta azt; amíg tanult, nem is lehetett ezt másképp csinálni. Igazában a magyar bábjátszás stílusa – amely dinamikusabb, plasztikusabb és nem keveri annyira az élő színészt a bábokkal, mint a cseh vagy a lengyel bábjáték – a felnőtt- és a gyerekprodukcióban inkább a 60-as években született meg gyakorlatilag kb. két évtizede. A színház első igazi külföldi turnéja

éppen húsz éve, 1959-ben volt. Az utóbbi tíz évben viszont már évente ötször-hatszor utazunk külföldre, a legutóbbi szezonban kilenc alkalommal – ami már túl sok is.

– *A magyar bábjáték hagyományai mennyiben voltak azonosak a környező országok hagyományaival, illetve mennyiben tértek el azoktól?*

– Ez a kortól függ. Egészen a múlt századtól számítva az 1950-es évekig tulajdonképpen azonosak a hagyományok nagyjából az európai országokéival. Mert mi volt ott ismert? Voltak művészi bábszínház-kísérletek. De ez nálunk is volt, például, az 1900-as évek elején, a tízes években Blattner Géza, Orbók Lóránd bábszínháza. Aztán volt a népi bábjáték, annak is két ága: egyrészt a paraszti báb-táncoltatás, betlehemezés, passiójátékok, stb. Ez mind azonos – még bábkarakterben és játéktípusban is – a környező népekével, de a távolabbi nyugati és keleti népekével is. Másrészt, volt a vásári bábjáték, ahol nagyon élénk, dinamikus játékok folytak, valódi népi főhőssel a középpontban. Ilyen nálunk elsősorban a Városligetben élt. Létezett ezenkívül néhány vándor bábos-család. Ez szintén hasonlított az osztrák, a morva, a cseh, az olasz vagy a francia báb-játszáshoz. Csak míg a franciáknál Polichinelle, az olaszoknál Pulcinella, az angoloknál Punch, a cseheknél Kasperek volt a központi hős, addig nálunk Vitéz László. A háború után megindult a nagy mesekorszak, s ekkor történt az igazi nagy váltás a bábműfaj életében. A gyerekeknek kezdett el igazán, specializáltan játszani. Azelőtt ugyanis vegyes közönség volt a bábelőadásokon. Nem érdemes fejtegetni, hogy miért volt így, s hogy milyen előadásokat lehetett így csinálni. Az biztos, hogy semmiképpen nem a legművészebb színvonalon. Kimondottan népszórakoztató jellege volt az egésznek. Az ötvenes évek végéig más fonalon is azonos volt a magyar bábjátszás fejlődési iránya. A legtöbbet a cseh és a szovjet bábjátéktól tanultunk. A magyar hivatásos és az amatőr bábművészet is a nagy hagyományokkal rendelkező példaképeket követte. Tőlük tanultuk a mesefeldolgozások módját, dramaturgiáját, a képzőművészeti stílizációt, a színházszerű bábjátékot – mert ez is új dolog volt; a báb bevonul a színháztermekbe,

és a bábjátszás színházrendszeré válik, munkamegosztásos elv alapján, mindenféle vonatkozásban. Régen ilyen nem létezett. Régen a játékos volt a legfontosabb, aki elsősorban animátor volt, és vagy örökölte a bábkollektívot vagy mesteremberek faragták neki. Tehát maximum a népi iparművészet magasságáig jutott el. Amikor a bábjáték színházzá válik, attól kezdve létezik az egyenértékű munkamegosztás az író, a képzőművész, a színész és a rendező között, és mind a mai napig megtartja ezt a négyes egységet. Tartalmában és stílusában a magyar bábjátszás a 60-as évektől kezd eltérni a többi fejlődési vonaltól. Ma legalább 8–10 fajta, típusú bábszínház létezik. Néhányat megemlítek: van, amelyik a népszórakoztatást, a cirkusz- és kabaré jeleneteket folytatja, csak magasabb szinten (ez egyébként a legáltalánosabb, ha felnőtteknek akar játszani a bábszínház). Van irodalmi bábszínház, amely irodalmi témákat, regényeket, eposzokat adaptál. Van képzőművészeti bábszínház, amely a modern képzőművészet különböző irányzatait alkalmazza a maga alkotásaiba; itt a képzőművész vezeti a színházat. Van protest-bábszínház, elsősorban Amerikában, Dél-Amerikában. Lehet konkrét, direkt agitációs célokra is használni a bábjátszást, mint valamikor az 50-es évek elején mi használtuk.

– *Tehát mindez azt jelentené, hogy bizonyos dolgok később alakulnak ki a magyar bábtörténetben, de a magyar bábjátszás végül is nem marad le az európai fejlődéstől?*

– Nagyon nagy késéssel indult, de a 60-as évekre már, gyakorlatilag egy évtized alatt, behozott kétszáz éves lemaradást. Attól kezdve kitartott egy bizonyos vonal mellett, nevezzük ezt a látványi metafora irányzatának. Ellentétben egy olyan tendenciával, amely nagyon erős Európában és Amerikában is, s amely a színészet felé viszi el a bábjátszást. Az élő színészet és a bábjáték kombinációja úgy jelentkezik ezekben a produkciókban, hogy leleplezik a bábszínházat és megmutatják magát a mozgatót a bábujával együtt. Ezt mi különböző megfontolásokból nem csináljuk, főleg azért nem, mert gyermekműsorokban teljesen értelmetlennek tartjuk, s csak megzavarná a gyerekeket. Különbösen sincs

szükségünk arra, hogy a gyerekeknél kísérletezzünk; van a felnőtt közönségünk és ott kísérletezünk.

– *Érdekes ellentmondás van abban, hogy ma már a magyar bábjátszás világszerte eléggé elismert, európai színvonalú, ugyanakkor nálunk a köztudatban nagyjából periférikus helyet foglal el. Gyakorlatilag arról van szó, hogy például az emberek szoktak beszélgetni egy-egy színházi előadásról, de szinte soha nem hallani arról, hogy valaki bábszínházi élményeiről mesélne. Hogy látja ezt a kérdést?*

– Attól függ, milyen körökben folyik a beszélgetés. Főleg a fiatal művészek körében azért ez már téma. Nem nagy ez a kör, ez biztos. Ezen lehetne siránkozni, de mi azt mondjuk, hogy az idő nekünk dolgozik. Tíz évvel ezelőtt még ez sem volt. Szinte erőszakkal kellett a felnőtt közönséggel tudatosítani, hogy a bábjáték másra is alkalmas, mint gyerekszórakoztatásra. S ma már arról sincs szó, hogy valaki azért menjen a bábszínházba, mint az 50-es években, mert tiltott slágereket hall, például a Sztárparádében. A bábu ennél sokkal többet elbír. Elbírja elsősorban azt az általánosítást emberi gondolatokban, problémákban, amelyeken az élő színház esetleg megfeneklik. Itt van például *A csodálatos mandarin*, amely egészen más hatást kelt nálunk, mint az Operában. Nálunk effektíve azok a képletek jelennek meg a színpadon, amelyek a zenében vannak. Ez a fajta elvonatkoztatás nagyobb felkészültséget, tudatosságot igényel, nyilvánvaló az is, hogy az ilyen bábjátéknak nincs eleve nagy tömegsikere. De miért is kívánnánk meg? Abban biztosak vagyunk, hogy nő a népszerűsége, mert ezt az utóbbi tíz év is bizonyítja. Azelőtt egy felnőttműsornak Budapesten 3–4 ezer nézője volt, ma ennek a tízszerese látogat hozzánk.

– *Mi a helyzet a kultúrpolitikában? Hol áll ott a bábjátszás, mint sajátos művészeti ág?*

– Kétfajta megítélése van. Az egyik: a bábszínház mint közművelődési intézmény, mint az ország színházkultúrájának egy igen jelentős tényezője, feltétlen megbecsülésnek örvendő. Arra, hogy valóban jelentős tényező, számokat mondok: az elmúlt szezonban 1600 előadásunk volt, 600 ezer nézővel. Ez rendkívüli évad volt, de a több évi átlag is eléri

az 1500 előadást és a félmillió nézőt. A Bábszínház ma az ország legnagyobb színháza. A Déryné Színháznak csak fénykorában volt ennyi vagy egy kicsivel több nézője. Egyetlen színház sem tudja ezt elérni, igaz, nem is célja. A Bábszínház az ország népszínháza. A megnehezült gazdasági körülmények között sem akartunk lemondani a 300 ezer vidéki nézőről. A kulturális politikának tulajdonképpen az sem közömbös, hogy a mi működésünk nem drága; igen alacsony költségű színház vagyunk. Másik megítélésünk: becsülik azt a zenei színházjellegét, amelynek a cégjelzése Bartók-Kodály-Sztravinszkij.

– *A Bábszínháznak ma egyre nagyobb szerepe van a magyar kultúra terjesztésében, külföldön.*

– Föltétlenül. Sőt, ma már abból adódnak problémák, hogy felettes szerveink sokszor küldenek a színházat külföldre, de már valahova elköteleztük magunkat. Persze, egy kicsit mindig outsider színház voltunk és vagyunk, ez tény, de ez sohasem volt számunkra fájdalmas. Hátrányunk is származik ebből, bizonyos ellátottsági problémák, nem odafigyelés a munkánkra, de a hátrány kevesebb, mint az előny, amelynek példája a szép, új Bábszínház-épület.

– *Van-e valamilyen fórum, orgánus, amely rendszeresen foglalkozik a bábjátással, a Bábszínházzal?*

– A napilapok, folyóiratok ritkán írnak az előadásokról. Ez egyfajta sznobizmusra vezethető vissza, amely nemcsak a bábjátásnak mutat „fityiszt”, hanem egyáltalán a gyerekeknek szóló művészetnek is. Pedig a gyerekeknek való játszás nem jelenti feltétlen a művészi értékek csökkenését. Tehát itt hatalmas előrelépésre lenne szükség, hogy végre ezt felfedezzék. Legyenek olyanfajta értékelések, amelyek nem feltétlenül igényelnek kritikust. Felnőttműsoraink között nincs olyan, amelyről ne írnának, méghozzá négy-öt, sokszor még több cikkben. Mi azonban a gyerekelőadásokra kapjuk az állami szubvenciót, s a felnőttelőadásokat akkor csináljuk, amikor jut rá energiánk. A gyermekműsorokról viszont csak négy-ötévenként jelenik meg valami. Az Élet és Irodalom szokott rendszeresen írni a gyermekműsorokról, de

más sajtóorgánumról nem tudok. Talán még a Rádió szokott foglalkozni velünk, tisztességgel.

– *Annak idején Kosztolányi és Balázs Béla is írtak bábjátékokat. Ma azonban mintha kevesebben, s a befutott írók közül szinte senki sem foglalkozna ezzel.*

– Babits, Kosztolányi, Balázs Béla inkább csak hobyból foglalkozott ilyesmivel. Ma is van azért írói kör, amely foglalkozik a bábozással mint speciális műfajjal. Sokan szívesen veszik, ha adaptáljuk a műüket. Például Illyés kimondottan örült, amikor a *Tűvétevéket* kíséreltük meg átdolgozni bábszínházra; „be is futott” nálunk a darab. Örkeny szintén; csak amikor arról van szó, hogy kifejezetten a Bábszínház számára írjon valamit, akkor válaszolta azt, hogy nem ért hozzá. A nagy gyerekírók közül mindenki itt van: sokat dolgozó írónk Török Sándor, Tóth Eszter. Hárs Lászlónak 6–7 írását is játszottuk, Jékely Zoltán a mai napig is rendszeresen működik a Bábszínháznál. Urbán Gyula is itt ír, dolgozik, rendez. A magyar írókkal sokkal kísérleteztünk; tavaly például meghívásos pályázatot hirdettünk, amellyel megpróbáltuk a fiatalabb generációt is bevonni. Részben sikerült, részben nem. Vannak biztató jelek. Horgas Béla adott be darabot például a pályázatra, díjnyertes lett Szabó Magda egy adaptációja, amit Siklós Olga csinált. Jutalmat kapott Mészöly Miklós.

– *Úgy tűnik, hogy a bábjátás az egyik leghatékonyabb, legalkalmasabb eszköz a gyermek esztétikai nevelésében, összetettsége miatt, hiszen jelen van benne a képzőművészet, a zene, az ének, a mozgás, az irodalom. Ön, hogy látja ezt, valóban így van?*

– Valóban. A gyerek személyiségének fejlesztésében mindenképpen fontos helyet foglal el a bábjátás. De hozzátenném, hogy nemcsak esztétikai élményt nyújt, és nemcsak a kulturált emberré formálásban van szerepe, hanem a legkisebb kortól egészen a kamaszkorig a normális ént is fejleszti. Ez sokkal fontosabb az én szememben. Tapasztaltuk, és ennek bizonyítására több pszichológiai vizsgálatot is csináltattunk, hogy milyen mértékben rögződnek a gyermekben az egyes bemutatott etikai magatartásformák, gondolkodásmódok, s ezek hogyan maradnak meg a kamaszkorban, s hogyan érvényesülnek a későbbiekben az ifjúkorban. Adódik mindez abból, hogy a bábu mint autonóm lény,

rendkívül közel áll a gyerekekhez, aki a bábura rá tudja vetíteni a saját személyiségét és azonosulni is tud vele. Ezen keresztül mindent el lehet hitetni a gyermekkel. Tehát a felelősség sokkal nagyobb, mint azt gondolnánk. Nagyobb tudatosságot is igényel. Nagyon nehéz azonban a korosztályi szétválasztás. Legalább három-négy generációt kell megkülönböztetni: a háromtól-hétévesig, héttől tizenegyig, és a pubertás korát, valamint a serdülőkort. Ezeknek egyszerre, együtt csinálni valamit, ami mindenki számára érvényes, nem lehet. Ideális lenne megadott stílusú, tartalomkörű előadásokat rendezni az egyes korosztályoknak; ez viszont ütközik a szokásokkal, a szülői gondolkodással. Ezért ideális az iskolai előadásaink szériája, mert ott körülbelül azonos korosztálynak tudunk játszani. A szombat-vasárnapi vegyes közönségnél sokkal nehezebb a dolgunk.

– *Tehát inkább az etikai-pedagógiai oldalára helyezi a hangsúlyt az esztétikaival szemben, vagy pedig a kettőt egységben kell és lehet szemlélni?*

– A kisgyermekkorban ez oly mértékig egységben van, hogy azt szoktuk mondani, se nem esztétikai, se nem morális élmény, hanem életélmény a báb-színház a kisgyerekek számára. Egészében kap egy valós világot, azaz számára a kismalac, a Misi mókus valódi, sőt, jobban hisz neki, mint a szüleinek. A báb-játék később lesz önálló etikai tartalmú, és az esztétikai érzéket, ízlést fejlesztő eszköz. De ez már inkább a tizenéveseknél van és ott mérhető jobban. A kisgyermekkorban nem lehet elmenni a teljes absztrakcióig. Egy három-négyéves gyereknek töredékes a valóságról alkotott képe, a valóságismeretnek kell a bábszínházi élménynek alátámasztania.

– *Kultúránk egyre inkább vizuálissá válik. Valószínűnek látszik, hogy ebben a tendenciában a báb-játékszának nagyobb jelentősége lesz vagy lehet, tudniillik abban, hogy legalább ennek a vizuális kultúrának hasznosan tudja megteremteni az alapjait és jó irányba képes befolyásolni azokat.*

– Ez megint olyan kérdés, amit Európában ma már mindenütt felismertek. Azt, hogy a báb-játékszának pedagógiai célt szolgál – de nem pedagógizál! – szintén elismerik, s hogy ennek lényeges eleme a vizuális nevelés. A vizuális kultúra problematikus

dolog, de kétségtelen, egész életünk „erre állt be”. De legalább nekünk arra kell törekednünk, hogy más oldalról is fejlesszük a kisgyerek befogadóképességét, és például, ne csak a vizuális fantáziáját fejlesszük, hanem az auditívet is. Hogy ne váljon a fantáziája egyoldalúvá, hogy egyáltalán fantáziája legyen, mert mit kezd akár ő önmagával, akár a társadalom vele, ha felnőtt korában fantázia nélküli ember lesz belőle.

– *Mi arról a véleménye, mennyire használják ki a báb-játékszának nyújtotta lehetőségeket a gyermek-nevelésben, például az óvodákban, iskolákban vagy akár a családban is?*

– Ez országonként változik, de inkább Magyarországról beszélek bővebben. Nagyon jó a helyzet a legkisebb gyermekeknel; a bábu bevonult az óvodába, mint nevelési eszköz. Ma már az óvónők, különösen a fiatalabbak, mindenütt használják, mert a képzőben megtanulták. Tudják, hogy óriási segítséget nyújt a munkájukban. Nagyon gyengén állunk az általános iskolai oktatásban s az iskolai szakköröknél. Tehát ott, ahol igazában az aktív szakköröknek kellene működniük, mert a gyerek már maga is önállóan és aktívan készít bábokat. Ilyen szakköri mozgalom inkább csak az alsótagozatos gyerekeknel van, ami szintén nagyon hasznos, de jó lenne, ha ez továbbterjedne a felsőtagozatosoknál, sőt, a kamaszokban is. Ez a hátrányunk a környező más országokkal szemben, ahol ilyen van. Például a cseheket említeném, náluk a bábozás szinte az egész társadalomba beleidegződött. De komoly előrehaladást mutat az, hogy a bábmozgalom 1100 csoportot számlál ma, s ebből 1000 a gyermek és ifjúsági csoport. Ez is az utóbbi tizenöt évben alakult ki, régebben nem volt. A báb-játékszának a tizenéveseknél lehetne igazi nagy jelentősége, mert ők aktívan tudnak foglalkozni a művészettel, annak minden egyes ágával. Sajnos éppen erre a korosztályra csökken le a csoportok száma. Nálunk nem ismerős az sem, ami Csehszlovákiában, Németországban, Ausztriában él és virágzik: a családi bábozás. S tulajdonképpen itt mutatkozik meg a gyengénk, az, hogy a magyar bábozásnak nincsenek évszázados hagyományai. Mert az említett országokban természetes dolog, hogy a szülők nem csupán automata

és hasonló jellegű játékokat vesznek a gyerekeknek, hanem egy kis bábszínházat, bábokat, akár egy papírbábszínházat is. Ez a döntő kérdés, mert azt jelenti, hogy nálunk a szülő szinte lemond a gyerek közvetlen befolyásolásáról. Ez egyébként az egész magyar pedagógiának az egyik legsúlyosabb gondja. És ezen 4–5 éves korban az óvónő már nem tud segíteni; nem pótolhatja azt, ami kiesik 1–4 éves korig.

– *Milyen irányba lehetne ezen változtatni, akár a családi bábozást, akár az iskolai bábjátékot illetően? Hogyan lehetne a meglévő eredményeket továbbfejleszteni?*

– Nem kell illúziókat kergetni, ami kézben van, azt kellene erősíteni. Például, még intenzívebbé kellene tenni az óvónőképzésben a bábozás oktatását. Egy óvoda felszerelésébe tartozzék bele ne csak egy-két, az óvónő által készített báb, hanem egy teljes készlet, amit szakemberek okosan kigondoltak és megterveztek. Ha az óvodásgyerek hazaviszi a báb-igényt, azzal talán rákényszeríti a szülőket, hogy maguk is kihasználják a bábozás lehetőségeit. Szükség lenne arra is, hogy a bábozás oktatását bevezessék a tanító- és tanárképző intézményekbe is, mert csak így lehet fejleszteni az iskolai szakkörök munkáját. Jelenleg nincs így, hiába van hozzá kedve néhány embernek. 1954-ben hasonló harcot kellett folytatni azért, hogy bevezessék a báboktatást az óvónőképzőben. Húsz év kellett, amíg az ambícióból kézzelfogható eredmény lett. Ha a tanárképzőbe most bevezetnék a bábozás oktatását, akkor is legalább tizenöt év múlva érnének be az eredmények. Kicsit mindig kicsúszunk az időből. A harmadik kíváncsi pedig az, hogy a kereskedelembe a családi bábozás céljára – nagy mennyiségben – legyenek olcsó, gusztusos, jó bábok. Egyelőre nagyon kicsi a választék. Szükség lenne egyszerű, jól mozgatható kesztyűsbábokra, vagy akár marionettbábokra (ez utóbbi egyáltalán nincsen). Jó lenne egész szériákat gyártani, hogy a gyerek teljes meséket tudjon eljátszani, és ne csak a róka meg a farkas legyen meg, hanem mondjuk, legyen hozzájuk vadász is. Lehetne papírszínház is, aminek óriási hagyományai vannak pl. az olaszoknál. Mindez azt is elősegítené, hogy a szülő aktívabb szerepet töltsön be a gyermeknevelésben.

– *Milyen terveik, elképzeléseik vannak a jövőben? A színházi életben nagy változások zajlottak le – a Bábszínház ez mennyire érintette?*

– Színházunk, ha úgy tetszik, folyamatos átszerveződésben van, nem egyszerien és nem látványosan. A Bábszínház vezető művészköre húsz év alatt – bár megvannak még a „nagy öregek” is – egy sor fiatallal gazdagodott. Nem volt szükség leváltásokra. Ha az emberek nem érezték jól magukat, elmentek maguktól is, és közben jött az utánpótlás. Saját iskolánk van, 56 színészünkől 50 itt tanult a színház stúdiójában. Három rendezőnk Prágában végezte tanulmányait. Művészeink átlagéletkora 40 év alatt van. Folytatjuk és szeretnénk továbbfejleszteni azt az irányt, stílust, amiről már szó volt, s ami alapvetően megkülönbözteti a magyar bábozást a külföldi színházak tevékenységétől; gondolok itt arra is, hogy mi nem epikus, illusztratív, hanem a bábokkal is drámai színházat játszunk, ahol a báb, formájában erősen stilizálva, konfliktusos eseménysorozatokat játszik el. A végső cél, hogy az összes ma ismert színházi – és nem csupán bábszínházi – eszköz integrálódjék a Bábszínház keretében. Néhány produkcióban ez már tetten érhető. Például az *Arcok és álarcok*ban vagy a *Bábuk és bohócok* című műsorokban. Ezekben jól látszik, hogyan tud kombinálódni a bábu, a mozgatott tárgy, a képzőművészet, az élő színész a mozgatóval, az illusztrációkkal, és az egész bábjáték dramatikusságával.

– *Azt az arányt, amely a felnőtt- és a gyermekműsorok között jelenleg van, a továbbiakban is megtartják, vagy esetleg bővíti a felnőtt műsorok számát?*

– Egyelőre marad az arány. Pontosan meddig, nem tudom; de 2–3 évig biztosan. Több okból, és főleg azért, mert a gyerekek számára nincs más ilyen méretű művészeti intézmény, és így is kívül marad előadásainkon kb. egymillió olyan gyerek, akinek jó lenne, ha látna bábszínházat. Mindenesetre megvannak a terveink a felnőtt műsorok későbbi bővítésére.

(Új Forrás, 1979. (6) 51–58.)

Szilágyi Dezső a Pro Urbe
Budapest kitüntetés átadásán
(MTI fotók)



Az Állami Bábszínház
40. jubileumi ülése

Szilágyi Dezső az Állami Bábszínház
30. jubileumi ünnepségén





Szilágyi Dezső és Henryk Jurkowski



Jurkowski, Obraczov és Szilágyi egy UNIMA-rendezvényen

“HE WAS AN OBSESSED PROPAGATOR OF HUNGARIAN CULTURE.”
DEZSŐ SZILÁGYI (1922–2010)

This is Henryk Jurkowski's memorial to his contemporary and friend, the outstanding Hungarian puppeteer Dezső Szilágyi. He recalls their first meeting and their work together for UNIMA. Jurkowski was once General Secretary of the organization and was later President. Szilágyi served as a member of the Presidency and was Chair of the Publication Committee. However, he soon became involved with the National Puppet Theatre, where he served as Director from 1958–1992. Under the 34 years of his leadership, the theatre became a national institution and was among the most important puppet theatres in Europe, especially during the 1960s and 1970s.

Henryk Jurkowski

„MEGSZÁLLOTT TERJESZTŐJE VOLT A MAGYAR KULTÚRÁNAK”

SZILÁGYI DEZSŐ (1922–2010)



Szilágyi Dezsővel Varsóban, a Kulturális Minisztériumban ismerkedtem meg. Az ötvenes és hatvanas években ott dolgoztam a Bábszínházak osztályán. Feladataim közé tartozott, hogy a Magyarországról

érkező fontos vendégekkel foglalkozzam. Elementünk együtt a „Baj” (Mese) Bábszínházba, az Andersen nyomán készült *A kis kéményseprő* előadására. Villamossal tettük meg az utat. Közös nyelvünk a német volt, egész úton a bábszínház műfaji sajátosságairól beszélgettünk. A többi utas érdeklődve figyelt bennünket, de nem zavartattuk magunkat, egyre csak a báb esztétikai értékeit emlegettük.

A látott előadás jól illusztrálta beszélgetésünket, mert a rendező a realista színház valamennyi szabályát elvetette, és a báb igazi, de mesterséges tulajdonságait hangsúlyozta, szabadon és nyitottan építve fel a jeleneteket. Dezső kifogásolta, hogy nem világos, kinek szól az előadás. Mesterkélte bábok, a realizmus elveinek felrúgása? Rendben van, ha az előadás felnőttek számára készül. De ha gyerekeknek játszunk, szerinte csínján kell bánni az ilyesmivel. Mint később kiderült, Dezső lelkes híve Rudolf Steiner tanításainak, és úgy vélte, a színháznak a szellemi értékek hangsúlyozására kell koncentrálnia, ezért nem szabad öncélú játékokba bonyolódnia.

Mindez jó kiindulópontnak bizonyult évtizedekig tartó barátságunkhoz. Gyakran találkoztunk különböző országokban, arra is jutott időnk, hogy együtt ábrándozunk a közeljövő terveiről. Dezső nagy ellenérzések

közt mesélt háborús élményeiről. Behívása után szinte azonnal a front mögött találta magát századával. A Wehrmacht segéderőiként kellett tevékenykedniük. Innen a német nyelvtudása és az, hogy jól kiismerte magát Dél-Németország városaiban és képtáiraiban. Úgy látszik, a háborús szolgálat alatt volt némi szabadideje is, de ingerülten azt mondta, az egész katonáskodása elfecsérelt idő volt a számára.

Jogot tanult és jogi doktorátust szerzett a Pázmány Péter Tudományegyetemen, de nem a képzettségének megfelelő területeken kezdett dolgozni. Sokkal inkább vonzotta a művészet és a kulturális tevékenység. A diploma megszerzése után nemsokára a Népművelési Intézet munkatársa lett. Ez a munkahelye jó volt arra, hogy megismerje a műkedvelő mozgalmat, elsősorban az ifjúság művészeti tevékenységét, és hamarosan felfedezzék kiváló szervező képességét. Ennek köszönhette, hogy 1958-ban kinevezték az 1949 óta működő Állami Bábszínház igazgatójává. A színház nagy mértékben támaszkodott a gazdag műkedvelő mozgalomra, de hivatásos művészek is szép számmal akadtak a társulatban, különösen a képzőművészek között. Szilágyi irányításával komoly fejlődésnek indult a Budapest szívében elhelyezkedő intézmény. Végeredményben egy hatalmas színházi szervezetet épített ki, amely hamarosan nemcsak a fővárosban játszott, hanem az egész országban. A felsőbb szervek tudomásul vették a monopol helyzetet, beletörődtek, hogy egyetlen bábszínház működik az országban. Hála kedvező otthoni helyzetének, nemzetközi tevékenységet is vállalhatott. És ez lett szoros együttműködésünk igazi területe. Mindketten tagjai voltunk az UNIMA¹ elnökségének, és ez lehetővé tette,

1 Szilágyi 1964 és 1980 között az UNIMA Végrehajtó Bizottságának tagja volt; 1962-től 2004-ig a Magyar Központ elnöki tisztét is betöltötte.

hogy gyakrabban találkozzunk. Az UNIMA még a háború előtt, 1929-ben alakult, és a „régí szép időkből” megőrizte baráti klub-szellemét. Ez némi ellenérzést váltott ki a fiatalabb nemzedékből, amelyhez kettőnkön kívül Margareta Niculescu és Jean-Loup Temporal is csatlakozott.

A szervezet újabb formáiban gondolkodtunk, és arról igyekeztünk meggyőzni a vezetőséget (Max Jacob elnököt és Jan Malík főtitkárt), hogy szorosabb együttműködésre van szükség. Az első lépés ebben az irányban a kiadványi bizottság létrehozása volt Margareta Niculescu irányításával, aki Rolf Mäser segítségével meggyőzte az akkori NDK illetékeit a publikációs tevékenység szükségességéről. Ehhez természetesen meg kellett szerezni az NDK Kulturális Minisztériumának támogatását, amely biztosította számunkra, hogy eljussunk a Henschelverlag könyvkiadóhoz. A kiadó vezető lektora, Horst Wandrey hosszú időre a szövetségesünk lett.

Az első kiadvány 1965-ben jelent meg Margareta Niculescu szerkesztésében *A világ bábszínházai. A jelenkori bábjáték szóban és képben* (Puppentheater der Welt. Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild) címmel. Margareta Niculescu gazdag képanyag segítségével és számos jelentős báb-művész vallomásaiból állította össze az albumot. Természetesen Szilágyi Dezső írása is megjelent benne. Ekkorra már két tanulmánykötete látott napvilágot: *A bábjáték az iskolában* (1954) és *A bábjáték műfaji sajátosságai* (1960)².

Temperamentumának megfelelően az albumunkba *A mai bábszínház és közönsége* címmel írt cikket, rámutatva e színház típus legrégebbi kulturális gyökereire és a közönség nélkülözhetetlen lelki szükségletére, amely arra ösztönzi, bábszínházba járjon. Ezt írja:

„Két tényezőt kell figyelembe vennünk. Az első lényege, hogy a bábszínház közönsége olyan folyamatok szemtanúja, amelyekben legősiabb ösztönei elégülnek ki. A bábszínhádon a teremtés legmagasabb rendű aktsa ölt testet: az élettelen, holt anyag élővé változik. Megszokott cselekedeteiben az ember épp az ellenkezőjével kénytelen beérni.

Ahhoz, hogy létrehozzon valamit, élő környezetének valamely darabját fel kell áldoznia, el kell pusztítania. Ahhoz, hogy ruhát öltson magára, elkészítsen egy széket, papírra vesse a gondolatait, ecsettel ábrázolja a valóságot, holt anyaggá kell átalakítania az élő organizmusokat. Emellett vágya és törekvése az élet felidézésére erősebb, mint pusztító ösztöne. Ez az alkotni vágyás áttevődik egy másik területre, és a báb életre keltése elégtételt jelent számára. És íme a másik pszichikai tényező, amelyet a báb sugall: a „létezésében”, ahogy mozog, cselekszik a színpadon, magára ismer a néző, jobban mondván követni kényszerül. A mitológia története arra tanít, hogy a báb valaha istenek és holtak szimbóluma volt, és csak később lettek cselekvő embereket ábrázoló lényekké. A pszichológia megállapítása szerint a báb nem más, mint az ember szimbóluma. A bábfigura ettől függetlenül valamilyen formában megjelenhet, mint az ember ősi szimbóluma. Közös gyökereit úgynevezett kollektív öntudatlanságba helyezi. Soha nem lépi át a tudatosság határát, de amikor kibontakozik, annak a közösségnek az individuumává válik, amely azonos emóciókat és reakciókat képes felidézni. Az elsődleges pszichikai cselekvések miatt nézzük más szemmel a bábjátékot, mint az élő (ember)színházat.”

Ezek a szavak semmit nem veszítettek aktualitásukból. Közel álltak hozzám, és még jobban elmélyítették barátságunkat, egymás iránti kölcsönös bizalmunkat. Margareta Niculescuval és Jean-Loup Temporallal mindketten hozzáálltunk az UNIMA átszervezéséhez, és ennek megfelelő lépéseket tettünk az 1972-es Charleville-Mézières-i kongresszuson. A tervezett csíny elkövetésének módját, amellyel letámadtuk az elnököt, Dezső találta ki. Konceptiója arra épült, hogy Jan Malík, az addigi főtitkár kapja meg a tiszteletbeli elnök titulust. A javaslatot az érintett legnagyobb csodálkozására hangozottsággal fogadta.

Ezzel megnyíltak a kapuk az UNIMA vezetőségének újjászervezésére. Bár az elnök továbbra is Max Jacob maradt, én viszont mint újonnan megválasztott

2 A későbbi években társszerzője volt továbbá a *Zene és bábszínház* (Zeneműkiadó, Bp., 1971) és *A mai magyar bábszínház* (Corvina, Bp., 1978) című kiadványoknak.

főtitkár azt a feladatot kaptam, hogy alakítsam át a szervezetet. Nem nagy horderejű változásokról volt szó. Elsősorban a finanszírozásra és a munkabizottságok mozgásterének kiszélesítésére szorítottak. Margareta Niculescu az oktatási, Dezső pedig a kiadványi bizottság irányítását vette át.

Dezsőnek komoly fejtörést okozott, hogy a kiadványok számára olyan formát találjon, amely egyrészt a bábművészet népszerűsítését szolgálja, másrészt rendszeresen dokumentálja az eseményeket. Ebben támogatott bennünket a Henschelverlag és személy szerint Horst Wandrey. Az első képes UNIMA-naptár 1974-ben jelent meg (az 1975-ös esztendőre), és a felnőtteknek szóló előadásokat mutatta be. Dezső előszót írt hozzá, amely megfelelne egy mai marketing tevékenység feladatainak is:

„Naptárunk a legismertebb felnőtt-előadások fotóit tartalmazza a világ minden részéből. Lehetetlen arra vállalkozni, hogy akár csak részben átfogó képet adjunk a műfaj legeredetibb és legizgalmasabb törekvéseiről. Úgy határoztunk, hogy a bábművészet kedvelői számára bemutatjuk a legősibb hagyományokat és az utóbbi időben bekövetkezett jelentős változások különféle formáit. A bábjáték bebizonyította, hogy sok tekintetben különbözik a többi művészettől. De nem csupán egy szűk szakmai réteghez szól. Hatással lehet az irodalomra, a zenére, a táncra és a festészetre. Az irodalmi, zenei művek bábszínpadai megformálása cseppet sem csökkenti azok szellemi és esztétikai értékeit. Ellenkezőleg, a bábszínházi előadás természetesebb lehetőségeket és kifejezőeszközöket kínál, naivitásával pedig alkalmas a hatás növelésére. Így módon a felnőtt nézőnek is lehetősége van azt az emocionális élményt megélni, amely a gyermek bábbal való játékára emlékezteti.”

A képanyag összeállítása megerősítette Szilágyi szavait. A borítón a fódzi Arlekin Színház nagyszerű bábja volt látható Molière *Botcsinálta doktor*ának előadásából, a naptár oldalain Gozzi, Shakespeare, Dürrenmatt, Garcia Lorca és Mozart műveit láthattuk. Az első UNIMA-naptár nagy sikeréről beszélhetnénk, ha nem szólt volna közbe az... ideológia. Ám a Henschelverlag a politika emlékeztető évfordulóit is becsempészte a kiadványba. Így a januári lapon

megtudhattuk, hogy 1919. január 15-én kivégezték Karl Liebknechtet és Rosa Luxemburgot. Ugyanitt olvashattuk, hogy 1924. január 21-én meghalt Lenin. A következő oldalak is tele voltak hasonló információkkal. A dolog meglehetősen kínos volt, de Horst Wandrey bölcs embernek bizonyult, meg tudta győzni a feletteseit, hogy a későbbi naptárakban ne kerüljön sor hasonló politikai csemegékre.

Ettől kezdve felhőtlen volt az együttműködésünk, és a kiadványi bizottság Szilágyi irányításával évente adott ki naptárakat az alábbi témákban: 1976 – a bábszínházak népszerű alakjai, 1977 – a zene a bábszínházban, 1978 – bábok a festészetben, 1979 – bábok a televízióban. És így tovább, egészen 1988-ig. Ekkor jelent meg az utolsó UNIMA-naptár. A Henschelverlaggal való együttműködés révén más kötetek is kiadásra kerültek. További két UNIMA-albumot készíthettünk. Ezekre is Szilágyi hathatós közreműködésével került sor. Sajtó alá rendezte a *Figura és játék a világ bábszínházaiban* (*Figur und Spiel in Puppentheater der Welt*, 1977) című antológiát az én tanulmányommal (*A báb mint esztétikai és társadalmi fenomén*), majd *A bábjáték világa* (*Die Welt des Puppenspiels*, 1989) címmel, ugyancsak az én esszém kíséretében (*Művészi törekvések az újkori bábszínházban*) megjelent összeállítást. Mindkettő a korszak bábművészetének kiváló dokumentációja. Aztán, mint tudjuk, olyan eseményekre került sor, amelyek alapvetően megváltoztatták a politikai helyzetet és benne a Henschelverlag érdekeit.

Dezső tarsolyában számos más szép és fontos terv is volt, mindenekelőtt a bábszínházi világenciklopédia kiadása. Rábeszélte, hogy vállaljam el a készülő kiadvány főszerkesztői teendőit. Erre a vele való egyeztetés után az UNIMA akkori főtitkára, Jacques Félix kért fel hivatalosan. Hat évig gondoztam a készülő kiadványt, addig, amíg a szervezet új vezetése másfajta megoldás mellett nem döntött. A főszerkesztés munkáját ekkor Thieri Foulc vette át, aki a régóta várt báblexikon kiadásának munkálatait befejezte. Végül francia nyelven jelent meg *A bábművészet világenciklopédiája* (*Encyclopédie Mondial des Arts de la Marionnette*) címmel, a *l'Entretemps* kiadónál, az UNIMA védnöksége

alatt, 2009-ben. Dezső álma valóra vált. Mint az Állami Bábszínház igazgatója szintén rátermett és lelkes vezetőnek bizonyult. Népmeséket játszott, meg a magyar és az egyetemes zeneművészet nagy klasszikusait kínálta a felnőtt nézőknek. Ezek többségét ő maga alkalmazta bábszínpadra. Közvetlen munkatársa volt Szőnyi Kató főrendező, Bródy Vera és Koós Iván tervező, Láng István zenei vezető, valamint Bánd Anna, Kovács Gyula és a fiatalabb nemzedékhez tartozó Balogh Géza és Urbán Gyula rendező. A népművészet iránti vonzalmának köszönhető, hogy leszerződött Kemény Henriket, az utolsó vásári bábjátékos, Vitéz László elhivatott életrekeltőjét.

A színház stílusával a század első felének európai reformjait követte. A színészt helyettesítő báb koncepcióját Craig elméletéből és a Bauhaus kísérleteiből vezette le. Elveit így fogalmazta meg:

„A bábu nem arra való, hogy az embert, vagyis az élő színészt utánozza. Valóságghű egyedi ábrázolásra már a maga mimikus és fizikai korlátai miatt se képes. Plasztikájában és mozgásában együttesen kell az élő ember illúzióját keltenie: a nagyvonalúan lényegre törő bábút a néző könnyebben ruhazza fel ezzel az alapvető tulajdonsággal.”

Ezt a programot következetesen megvalósította. A bábra, mint fő kifejező eszközre irányította a figyelmet, olyan értékeket emelve ki benne, amelyek más műfajokban ismeretlenek. A bábót szolgálta a gondosan összeállított repertoár is. A gyermekmesékben a színház lélektani és nevelő feladatának megfelelően egynemű kifejező eszközöket alkalmazott. A felnőtteknek szóló zenei műsorok, főként balett-feldolgozások a közvetlen, közérthető színház eszköztárát alkalmazták, elkerülve a balettelőadások megszokott sablonjainak ismételtetését. A mesejátékok színpadi megoldásait a népművészet hagyományai inspirálták. A népi hímezések, a kerámia, a fafaragás, a különféle díszítő elemek alkalmazása jellemezte az olyan előadásokat, mint az *Ezüstfurulya*, a *Lúdas Matyi* vagy a *János Vitéz*. A felnőttműsorok viszont elsősorban a kortárs képzőművészet törekvéseiből merítettek. Így volt ez a *Szentivánéji álmom* esetében is (rendező: Szőnyi Kató, tervező: Bródy Vera és Koós Iván), amelyben

a történet bonyodalmas szárait a szereplők eltérő képzőművészeti megformálása és a játéktér síkjainak elválasztása segítette kibogozni.

Bartók *A fából faragott királyfi* és Sztravinszkij *Petruska* című táncjátékának bemutatója (1965, rendező: Szőnyi Kató, tervező Bródy Vera, illetve Koós Iván) nyitotta meg a zenei műsorok sorát. Bartók művének filozófiája és szimbólumrendszere megfelelő kifejezési formára talált a bábszínpadon. Míg a *Szentivánéji álmom* olyan világba kalauzolta a nézőket, amelyben a tündérek egyfajta valóság részei, a *fából faragott királyfi* ennél mélyebbre hatolt: régmúlt időkbe, amikor a természet még cselekvő partnere volt az embernek, és a közösen megteremtett harmónia jelenthette az egyetlen esélyt a fennmaradásra.

A *Petruska* témája az emberi élet lehetősége és a szorult helyzetbe került ember sorsa. A színpad orosz vásárteret ábrázol, azaz egyfajta népszórakozás helyszínét látjuk a maga tarkaságában és ellentmondásosságában. Petruskát mint marionettet hatalmában tartja a Mágus, de ő fellázad, megszökik a társulattól és szabad emberként – pálcás bábként – kezébe veszi sorsának további alakítását. A hatvanas évek közepén Szilágyi kísérleti stúdiót hozott létre, melynek célja a különféle új eszközök kipróbálása és bábszínházi alkalmazása volt. 1966-ban Sławomir Mrożek egyfelvonásosában, a *Sztriptízben* (rendező: Szőnyi Kató, tervező: Koós Iván) maszkos színészek játszottak, a környezetüket a pop-art ijesztő tárgyai alkották. Samuel Beckett *Jelenet szöveg nélkül* című némajátékának hőse egy jelenkori Pierrot-báb, akinek megpróbáltatásai tökéletesen megfeleltek a darab alap gondolatának. 1969 eseménye *A csodálatos mandarin* premierje volt Szilágyi Dezső átdolgozásában (rendező: Szőnyi Kató, tervező: Koós Iván). Már az előadás első jelenetei egy modern, elgépiesedett világ légkörébe vezették a nézőt, amelyben gépek ritmusa zakatol, ahol az ember elveszíti személyiségét és névtelenné válik. Ebben a világban az ünnepélyes öltözetű Mandarin az elfelejtett értékek szimbóluma, az állhatatosság és az emberi méltóság megtestesülése. A díszletelemek változó funkciói határozták meg Kodály Zoltán daljátéka, a *Háry János* előadásának

jellegét. A főszereplő elbeszélését két ember nagyságú síkfigura hallgatta egy kancsó bor mellett. Ők szólították be a paravánra a bábhősöket, köztük a címszereplőt, aki magyar huszárként elképesztő haditetteket hajtott végre a Napoleon elleni háborúban. A hetvenes években mind gyakrabban alkalmaztak különféle tárgyakat. A felnőttelőadások között sok volt a tárgyjáték. Ennek a műfajnak egy egész, hat darabból álló stúdióprogramot szenteltek 1975-ben. Ebben került sor a Schaar Erzsébet szobraira készült Székek bemutatására. Szilágyi szövegkönyvében a címszereplők közt zajló események képezték a drámai konfliktust.

A következő évben négy zenei groteszk kapott színpadot *Arcok és álarcok* címmel. Már a cím alapján is a maszkok metaforikus játékát sejtethetjük. A program legerőteljesebb darabja Ramuz és Sztravinszkij műve, *A katona története*. A kifejezőeszközök sokasága, a professzionális játékmod, korunk problémáinak ábrázolása a m-

tosz és a költészet segítségével azt bizonyította, hogy a budapesti Állami Bábszínház sajátos helyet foglalt el a magyar színházkultúrában. Szilágyi nemcsak izgalmas és inspiratív műsort biztosított társulata számára, de teret engedett a kísérletezésnek is.

1992-ben nyugdíjba vonult.

A magyar kultúra megszállott terjesztője volt. Sokat tett azért, hogy külföldi barátai megismerjék hazáját és a magyar bábszínházakat. Gyakran jöttünk össze ezért a békéscsabai és a pécsi fesztiválokon. Hitt a nemzetközi együttműködés szükségességében. Ennek betetőzése volt 1996-ban az UNIMA XVII. kongresszusa, amely Budapesten került megrendezésre. Aztán az egészségi állapota romlani kezdett. Kevesebbet utazott, több időt töltött otthon, a végén már ki sem mozdult a lakásból. Nagyon hiányzott nekünk. Most, hogy nincs többé, még jobban hiányzik.

Balogh Géza fordítása

A Budapest Bábszínház évadnyitó társulati ülésén Szilágyi Dezső volt igazgató köszöntése 80. születésnapján. 2002. augusztus 22.
MTI Fotó: Rózsahegyi Tibor





Obrazcov lakásának nappali szobája

FROM AN APARTMENT TO A MUSEUM

The Russian puppetry historian, Nina Monova, writes here about an apartment in Moscow which has been converted to become the Obrazcov Museum. The apartment is located on Nyemirovich-Danchenko Street in a building that was built in 1936 on the site of a demolished church. Among its residents were many famous Russian artists, primarily members of the Moscow Art Theatre. The museum was established by the son and daughter of the puppeteer, Sergey Obrazcov. Their goal was to preserve their father's immediate environment for posterity. Obrazcov loved to show his friends his precious collection. He took great pride in exclaiming to his foreign visitors: "Mon cabinet de curiosités!" "Mein Kunst- und Wunderkammer!"

Nyina Monova

LAKÁSBÓL MÚZEUM

OBRAZCOV GYŰJTEMÉNYE

Szergej Obrazcov múzeumává alakított lakása Moszkva belvárosában, a Nyemirovics-Dancsenko utcában található, abban a házban, amely 1936-ban épült a két évvel korábban lebontott Alekszij metropolita temploma helyén. Az épület eredetileg a Második Művész Színház¹ színészeinek és dolgozóinak adott otthont. Lakói között az orosz művészet számos nevezetes személyisége volt található: Kacsalov², Toporkov³, Jutkevics⁴ és mások.

Obrazcov halála után lánya, Natalja és fia, Alekszej kezdeményezésére azzal a céllal jött létre az emlékmúzeum, hogy a kiváló bábművész emlékét eredeti környezete is megőrizze az utókor számára. A múzeum legértékesebb részét Obrazcov magángyűjteménye alkotja, amely a hámszobás, 114 négyzetméteres lakás arcúlatát meghatározza. A több mint kétszáz műtárgy régiségeket és különlegességeket tartalmaz. De a mintegy kétezer kötetes



Marionett az *Aranykulcsoska* című filmből. R. Vaszilij Kadocsnyikov, 1938



Óra, madarakkal díszített fával. Franciaország, 19. század második fele

- 1 A Művész Színház első stúdiójából alakult együttes 1924-től 1936-ig önálló színházként, Második Művész Színház néven folytatta működését.
- 2 Vaszilij Kacsalov (1875–1948) a Moszkvai Művész Színház első korszakának kiemelkedő színésze. Ő volt a Bárány Gorkij *Éjjeli menedékhelyének* ősbemutatóján, és a Gordon Craig rendezésében bemutatott *Hamlet* címszereplője.
- 3 Vaszilij Toporkov (1889–?) 1927-ben lett a Művész Színház tagja. Több könyvet írt Sztanyiszlavszkij rendszeréről.
- 4 Szergej Jutkevics (1904–1985) orosz filmrendező, eleinte az avantgárd híve és Eizenstein munkatársa volt, majd számos propagandafilet készített. Legjelentősebb munkája az 1955-ben készült *Othello* filmváltozata Szergej Bondarcsukkal a főszerepben.

Majomzenekar, óra.
Németország, 18. század
második fele



Kintorna K. Brudertöl, Németország, 1932





Obrazcov
dolgozószobája

könyvtár ritkaságai, művészeti albumai is figyelmet érdemelnek. Itt található továbbá Obrazcov levelezése, fotó-archívuma és felesége, Olga Obrazcova-Saganova művészi hagyatéka, valamint édesapja, Vlagyimir Nyikolajevics akadémikus⁵ néhány kézírata. A gyűjtemény megalapozására a harmincas években került sor, árveréseken és régiségkereskedőknél, antikváriumokban vásárolt műtárgyakkal és könyvekkel. Később a nézőktől és kollégáktól, barátoktól kapott ajándékokkal és távoli földrészeken vásárolt emléktárgyakkal gazdagodott.

A lakás jelenlegi berendezése igyekszik megőrizni tulajdonosa ízlését és gyűjtőszrenvedélyét. A belépőt az előszobában bábok és játéktárgyak fogadják, amelyeket vendégszereplései során vásárolt vagy kapott Obrazcov. Az ebédlő és a dolgozószoba ma is eredeti állapotában látható. Előbbi antik bútorokkal van berendezve, amelyeket Leningrádban (a mai Szentpéterváron) vásárolt a család. A falakat orosz és külföldi festők képei díszítik, néhány szép szobor és az orosz arisztokrácia által kedvelt régi kézműipari termék látható a vitrinekben és a polcokon. A dolgozószoba íróasztala Obrazcov műhelyét idézi. A magas polcokon a művész édesapjának könyvei is megtalálhatók. A lakás több faláról

afrikai és ázsiai rituális maszkok néznek ránk. Szemet gyönyörködtető az a régi óra, amelynek szerkezete egy majomzenekar hét tagját képes megmozgatni. Hasonló különlegesség egy 17-18. századból való zenélő doboz kecsesen táncra perdülő figurájával, vagy egy másik gyönyörű antik óra, amelyen művesen megformált fa látható színes madarakkal.

De vannak itt velencei és cseh üvegtárgyak, perui fuvolák, Indiából, Mexikóból és Argentínából származó szobrocskák, a bolgár és szlovák gyerekek körében népszerű, kukoricacsuhéból és szalmából készült figurák, kedvelt japán kokesi-babák, ukrán kézművesek sajtból formált játéktárgyai, agyagból égetett népi csecsebecsek Dimkovóból, Abasevóból, Filimonovóból, az ukrainai Opohnya falu fazekasainak *bariniaszai*, a 19. században nevezetes Szergijev Poszad-i fafaragások és papírmasék, meg még sok minden más.

Minden egyes tárgynak megvan a maga története. Szergej Vlagyimirovics így szokta annak idején bemutatni gyűjteményét a hazai és külföldi barátainak: „Íme, ezek az én kincseim!” „Mon cabinet de curiosités!” „Mein Kunst- und Wunderkammer!”

Fordította és a jegyzeteket írta: Balogh Géza

5 Obrazcov édesapja neves tudós, vasúti mérnök, egyetemi tanár, az orosz közlekedéstudomány kiemelkedő alakja volt. Nevét számos oktatási intézmény viseli. Moszkvában róla nevezték el a korábbi Bahmetyevszkaja utcát, ahol egykor családjával élt.



Obrazcov dolgozószobájában
a 18. századi óra előtt





Obrazcov emléktáblája és szobra Moszkvában

Konstantin utolsó kiáltása,
2009



Konstantin utolsó kiáltása,
2009



Konstantin utolsó kiáltása, 2009

**Pierre Blaise****JEGYZETEK A MŰVÉSZI BÁBSZÍNHÁZRÓL****Kikiáltó:** *(beszédét a jeltolmács gesztusaival kíséri)*

A színház:

ajtó

A bábszínház:

ablak.

Egy ablak, üveg nélkül.

Ami a színe, az a fonákja is.

A színház lent van.

A bábszínház fönt van.

A világ fele eltűnt, ha lement a nap

s a hold is csak egyfelől világít

A színház egy résnyire nyitott ajtó

Három koppantás, és beléphetsz...

De nézz

az ablak felé,

Három fordulat:

s a bábok

színházában

találsz magad.¹**Bevezető**

A bábszínház népszerűségének egyik oka, hogy a kortárs művészet folyamatos megújulását segíti, emellett didaktikai és pedagógiai eszköz is. Segítségével egészen speciális fogalmakkal ismerkednek meg és kommunikálnak az egymástól eltérő gyakorlatlall rendelkező művészek, valamint a pedagógusok, a népművelők, az amatőrök és a közönség. Ahhoz, hogy világosan lássuk, miben hoz újat ma a bábművészet, érdemes ismét sorra venni és szükség szerint újrafogalmazni e művészeti ág alapfogalmait.

Három hatás

A bábszínház három hatalmas táj érintkezési pontján áll, a színművészet, a képzőművészet és a „látás művészete” találkozásánál. Ahol e három terület ismeretmezeje átfedi egymást, ott születik meg a bábszínház. A színművészet: hiszen a színész játszik a bábokkal. A képzőművészet: hiszen a bábokat meg kell álmodni, meg kell tervezni, el kell készíteni.

Bővebb kifejtést érdemel azonban a báb és a „látás művészetének” kapcsolata.

A bábmozgatás különleges alkotóeleme a néző alkotó képzelete.² Ez a fajta ösztönös „olvasat” lehet olyan hozzáértő és analitikus, hogy esztétikai szempontból gyakorlatilag felér a többi művészettel.

A színművészet, a képzőművészet és a látás művészete együtt hatnak. Ahhoz, hogy a bábelőadás létrejöjjön, egyik elem sem nélkülözhető.

A vonzerő

Az egymás felé irányuló három hatás váltja ki a tetzés erős érzését, melyet helyesebb talán a vonzerő kifejezéssel illetnünk. Ez a bábművészet elsődleges építőanyaga. Mégpedig olyan építőanyag, mely független a művész mesterségbeli tudásától. Bárki, aki kezébe vesz egy tárgyat (mindenki tanúja volt már, amikor egy asztaltársaság egyik tagja egy dugóhúzó mozgatva szórakoztatta a többieket), sikerrel létrehozhatja ezt az igézetet. Egy szépen megépített báb mozgatva ugyanezt a hatást elérheti egy amatőr is, ha a közönség érdeklődve fogadja. Mindegy, hogy egy trükk gyakorol ránk hatást, vagy egy előre elfogadott illúzió – az az igazság, hogy a bábuval való játék azonnal kiváltja a nézőben

1 Részlet Pierre Blaise, Théâtre sans Toit: „Fantaisies et bagatelles”, című bábjátékából

2 Roger-Daniel Bensky, Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette, Nizet, 1971

az öntudatlan örömet. Talán ezért is tekintik sokan bizonyított ténynek, hogy a bábjátszás gyermekded, mindenki számára elérhető szórakozás.

Ha azonban – megismételve a produkciót – tudatosan ki akarjuk váltani ezt a hatást, akkor a vonzerő először elhalványul, majd eltűnik. Életet lehelni egy elképzelt szituációba, ez igen speciális tudást igénylő feladat. Rögtön az első bűvölet után következik a tudatos művészeti munka szakasza. És az alapok megfogalmazása szempontjából is ez a szakasz az érdekes számunkra. Ez hozza létre a különbséget a bábszínház és a *művészi báb-színház* között.

A bábművész

A *bábszínház* kifejezés valójában csak egy szó egy illúzió megnevezésére. Bár általánosan így hívjuk, valójában *művészi bábszínházról* beszélünk. A bábjátékos nélkül létezhetnek bábmúzeumok, bábjáték-szövegek, intézmények, de a bábok nem kelnének életre. Hogyan is lenne ez lehetséges színészek nélkül?

Ahogy Grotowski a színháza alapvető alkotóelemének a színészt tartotta,³ úgy a bábművész – akár látható a színen, akár nem – a bábelőadás elengedhetetlen feltétele. A színész és a bábjátékos közötti alapvető különbség oka maga a bábszínpad kettős tere.

Így inkább a bábművész, mint a színpadi eszközök szempontjából vizsgáljuk meg:

- azt a pozíciót, melyet a bábhoz képest elfoglal
- azt a térrendszert, melyben játszik
- azokat a /technikákat, melyeket használ
- s végül magáról a mozgatásról szólnak egy-két szót.

A bábszínész öt pozíciója

A bábhoz viszonyítva a bábót mozgató művész 5 pozícióját határozhatjuk meg.

Ez az öt pozíció – öt, ahány ujj van a kezünkön – egy elképzelt ábécé mássalhangzóit lesznek, s köztük a magánhangzókat a különböző bábtypusok jelentik:

- kesztyűsbáb
- pálcás báb
- marionett
- botos báb
- távolról irányított figurák

Mind az „öt ujj”, mind az „ábécé” analógia arra utal, hogy az öt pozíció egyike sem zárja ki a másikat. A különböző bábtypusok más-más technikával összekötve a megvalósítás végtelen lehetőségeit adják. A bábu tehát lehet a mozgató:

- alatt
- fölött
- előtt (pl. a bunraku)
- a játékos elbújhat a figurában (pl. a maszkos játékok, melyek teljesen elfedik a játékos)
- vagy távolról irányíthatja bábját (távírányítású figurák, optikai effektusok, spektrumok, ektoplazmák).

Az öt pozíció a mozgatót arra kötelezi, hogy szimultán uraljon egy reális teret, ahol ő maga van és ahol a bábút mozgatja, valamint egy második, virtuális teret, ahol a bábok és a bábjáték akciói létrejönnek. Ez a bábszínpadi **„kettős tér”**.

Az első teret uralni gyakran nehéz, a második azonban ideális, melyben minden lehetséges.

Szcenikai rendszer

A hagyományos bábszínpad, a *castelet* szimbolikus és fizikailag elválasztja a reális és a virtuális teret. Magába zár és sajátos színeivel előhívja az előadást. A *castelet* azáltal, hogy a színészeket összekapcsolja a figurákkal, létrehozza a „színház a színházban” egy speciális megjelenési formáját. De a bábszínpadnak nem ez az egyetlen funkciója, mint ahogy nem is arra szolgál csupán, hogy eltakarja a mozgatót annak érdekében, hogy teljes figyelmünket a bábok játékára összpontosíthassuk.

A látható mozgatus

A modern szcenika kimondottan kedveli a látható manipuláció technikáját. Akár a japán bunraku

³ Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre Pauvre*, La Cité, Lausanne, 1970. „De létezhet-e színház színész nélkül? Én erre egyetlen példát sem ismerek. Esetleg a bábszínház? Bár ott is jelen van a színész, csak egy kicsit a színpad hátterében.”

Rögtönzött
bábjátékok
2002



Kövek, 2006



Kövek, 2006



Kövek, 2006



Románc a mélyben, 2000



Az éjszaka, 2011

alkalmazására használják, akár azért, hogy a szűkségből kovácsoljanak erényt, vagyis a nyugati színház technikai és gazdasági nehézségeit kivédjék vele, a látható manipulációban is érvényesül a kettős tér törvényszerűsége.

Ha egy bunraku báb úszik egy folyóban, sem a színésznek, sem a bábnak nem kell éreztetnie, hogy vizes.⁴ A színpadképben a víz, mint olyan, akkor is létezik, ha formálisan nincs is megjelenítve. Mert a castelet nem csak akkor létezik, ha díszleteket alkalmaz. Létezik, mégpedig a néző képzeletének margóján, abban a kettős térben, melyet a **színész tükröző művészetének elhithető ereje megteremt.** Ez kétségtelenül egy ráadás-varázslat: olyan láthatatlan, de ugyanakkor mágneses vonzóerejű képi elem, melyet a bábjátékos hoz létre számunkra.

Mérték és arány

A „láthatatlan bábszínpad” akkor is létezik, ha konkrétan nem jelenik meg, de az sem jelent visszalépést, ha a rendező hagyományos paravánt használ. Ebben az esetben a bábosok színházában a „mérték” és az „arány” meghatározása az alapvető. Amíg a közönség számára láthatatlan a mozgató – bármi takarja is el, függöny, díszlet, paraván, fénysík vagy távolság – addig az előadást önmaga belső arányai szerint érzékeljük. Ez az előadás *önmaga által létrehozott aránya*: minden szereplő tárgy egymáshoz viszonyul. A néző szeme éppúgy idomul az előadás kódjaihoz, mint akkor, amikor egy festményt néz. De ha hirtelen megjelenik a színpadon egy kéz, egy arc, vagy a színész teljes figurája, az előadás azonnal *más mértéket* ölt. Az ember lesz a viszonyítási pont. Az első egy tárgyközpontú, a második egy emberközpontú előadási mód. Az első inkább a bábszínház sajátja, a másik inkább az élő színházé.

A harmadik tér

Meg kell említeni egy harmadik teret is, melyben a közönség foglal helyet, s mely az előzőekben említett „kettős térrel” együtt dinamikus rendszert alkot. Gondoljunk csak arra, milyen befolyással van a látószög, a világítás, vagy a színháztermek architektúrája, a próbaidőszak hosszúsága, a rendező és színész közötti kapcsolat, az, ahogyan egymást érzékelik a színészek, anélkül, hogy látnák egymást. Ez az összefüggérendszer finomhangolást kíván, s ez okozza az ilyen előadások törékenységet, sérülékenységet. Nemcsak a bábelőadás lesz sokkal kényesebb, hanem a közönséggel kialakuló fizikális kapcsolat egyensúlya is sokkal inkább pengeélen táncol, mint az élő színházban.

A bábok

Ahogy bizonyos esetben a bábot a közönségtől elhatároló térre, úgy a bábra, mint eszközre sincs feltétlenül szüksége a bábszínésznek. A kézzel formált árnyjáték létrehozásához csak egy fénycsóva kell, a tárgyjátékhoz csak egy kis találékonyságra van szükség, hogy a megfelelő tárgyakat válasszuk ki – tehát az eszközök színházához csak technika kell. Annak ellenére, hogy ezek nem bábbá formált tárgyak, mégis igazi kesztyűs vagy pálcás bábként funkcionálnak – a rivaldafény metamorfózisának jóvoltából egyetlen elem képes betölteni az egész szerepét⁵. Ugyanezen az alapon különböző elemekből alkotott, modern művészeti tárgynak is tekinthetjük a klasszikus kínai kesztyűsbábot, vagy egy picardiai, felülről mozgatható pálcás bábot. Bár a gitár klasszikus hangszer, miért ne lehetne rajta kortárs zenét játszani?

Egy bábu lehetőségeit dramaturgiai értelemben az határozza meg, hogy jellege *figuratív* vagy *absztrakt*-e. Tény, hogy egy figuratív báb sokkal inkább képes természetfölötti cselekedetekre (pl. a bábu

4 Lásd: a Théâtre sans Toit „Romance dans les Graves” című előadása.

5 Antoine Vitez: „partiel(s) pour le tout” - „Préface” in Les Marionnettes, Bordas, 1982, réédité en 1995.

a saját fejével zsonglörködik), és megfordítva: egy absztraktnak mondott bábu egészen egyszerű, hétköznapi dolgok megjelenítésében érhet el nagy hatást (pl. egy rongycsomó, mely gondosan fölötözik, mielőtt kilép az ajtón).

Bábkészítés

Ha az anyagok és azok minősége, mérete és színeik sokasága néha meglepően változatos is, ahhoz, hogy karakterüket értékelni tudjuk, három alapot kell megkülönböztetnünk:

1. Sík formák (papírszínház vagy árnyszínház)
2. Térbeli formák (botos bábok)
3. Vetített formák (video, film, vagy ektoplazma)

A bábkészítő ezekhez a formákhoz alkalmazza:

1. a meghatározott esztétikát
2. a bábu részeit összekötő ízesüléseket (melyek a kifejező mozgás feltételei/eszközei)
3. azt a szerkezetet, mellyel a színész a bábu mozgását uralni tudja.

A bábtervező abban különbözik a többi tervezőtől, hogy figyelembe kell vennie a fentiekkel kapcsolatos technikai kihívásokat, és a mozgatással járó követelményeket. Ismernie és alkalmaznia kell az animációhoz szükséges összes technikai fogást és eszközt, a zsinórok, billentyűk, görgők, áttételek, gömbcsuklók működését stb.

A mozgatás szempontjából két alrendszer létezik:

1. közvetlen mozgatással, kézzel irányított (pl. kesztyűs)
 - illetve más testrésszel irányított bábok
2. közvetett mozgatással irányított bábok
 - merev (pl. a pálcás vagy botos) bábok
 - rugalmas (pl. zsinóros, elasztikus anyagból készült) bábok
 - távolról mozgatott eszközök (pl. hang- és optikai hullámmozgások)

Ha a báb- és a díszlettervező azonos személy, neki kell gondoskodni arról is, hogy a színész képes legyen mozogni a „kettős térben”.

A bábszínész öt pozíciója és a képzőművészeti megvalósítás (bábtípusok, anyagok, formák, átkötések és mozgatási technikák) kombinációinak lehetősége végtelen. Elég, ha úgy döntünk, hogy egy kesztyűs-

bábot nem hagyományos módon alulról, hanem mintha *bunraku* lenne, hátulról, vagy esetleg pálcákkal mozgatunk. A legfontosabb, hogy e döntésünk összhangban legyen az előadás dramaturgiájával. A gyakorlat azt mutatja, hogy hiába határtalanok a lehetőségek, a legfantáziadúsabb, a határokat is feszegető alkotások mindig egy jól bevált, mesterien alkalmazott technikára épülve jönnek létre.

A mozgatás

A bábmozgatás lényege az „életre keltés”. Tegyük most félre azt az illúziókeltő manipulációt, melyet a bűvészek használnak, és nézzük a bábszínészt. Amíg a színész elsősorban a „figurát hozza”, addig a bábszínész a szerepén kívül a színen lévő tárgyak és eszközök mindegyikébe életet lehel. Úgy mozgatja őket, mintha tőle független dolgok lennének. Túllépve saját, humán határait, meg kell figyelnie és birtokolnia kell a világ minden olyan elemét, melyet be akar mutatni. Nézőpontja a festőével rokon. A színpadkép, melyet megkomponál, olyan írásra hasonlít, melyben láthatatlanok a betűk. Egyetlen kézzel. De ez a jel pontos és gyors, mint egy vázlatrajz. Ha a báb nem utánozza az életet, de élethűen visszaadja, a bábjátékosból igazi előadóművész lesz. Kreativitásától függ, mennyire meggyőző a hatás, melyet játékaival elér.

Interpretáció

A színész útjai, melyek bábszínésszé teszik, minden esetben különbözőek és személyesek. De ezt az előadás szolgálatába kell, hogy állítsa. A színész létrehozza a Sztanyiszlavszkij által megfogalmazott „mintha...” szituációt, még akkor is, ha egy fát, halat vagy egy tájat személyesít meg, s ennek révén felfedezheti, átérezheti, vagy éppen megfogalmazhatja a realitás egy bizonyos szintjét. Ebből teremti meg a bábművész saját elvonatkoztatott, színházi nyelvét. Ennek szabályai a színészi gyakorlat során jönnek létre. Ha ez a nyelv szabályos és világosan érthető, akkor szól igazán a nézőhöz, aki kitalálja, megérti a játékoság szándékait mind a szabályok, mind az értelem szempontjából. Az előadás során tehát a közönséggel együtt fedezünk fel egy színházi nyelvet. A szöveg és a dramaturgia lehetőséget



Társasjáték, 2005



Társasjáték, 2005

ad arra, hogy a színész és a néző létrehozzanak egy közös narrációt. A színpadi akcióknak megvan a maguk állítmányai, alanyai, határozói és jelzői, és mindenekfölött a hangsúlyai.

A játék hitelessége

Hogy kritikus szemmel megítéljünk egy játékot, ahhoz nem elég csak az ösztönös benyomásainkra hagyatkozni. A bábbal való alkotást a forma és a mozgás határozza meg, összhangban az esztétikával és a dramaturgiával. Ezen belül minden színész kijelölheti az ide vezető saját, személyes útját.

A játék iránya

Az egyszerűség kedvéért nézzük meg, lehet-e a játékban alkalmazni a fentebb használt fogalmakat:

1. Bábmozgatás alulról
2. Bábmozgatás felülről
3. Bábmozgatás hátulról
4. Bábmozgatás belülről
5. Bábmozgatás távolról

A 4. pozíció* (bábmozgatás belülről) lehetne az ideális, melyhez képest a másik négy akár elhibázottnak is tűnhetne. A belülről történő mozgatás esetében a bábjátékos szinte csodával határos módon lehel életet az élettelen anyagba. André-Charles Gervais⁶ így ír erről *A bábmozgatás nyelvtana* című könyvében: „Amikor a bábszínész azonosítja bábuját a figurával, melyet életre akar kelteni, akkor a báb különös módon tényleg Valaki lesz.”⁷ A Gervais-féle meghatározástól azonban valamelyest eltávolodva, a négy másik játékmódot is mint pozitív lehetőséget határozhatjuk meg, mivel mindegyik lehet önmagában kifejező, és a dramaturgiai szükségszerűségek határain belül alkalmas egy egyéni játéktílus kialakítására.

1. Bábmozgatás alulról

A bábu energiája (amit megjelenése és mozgása fejez ki) mintha felülmúlná a színészét. Ebben a formában gyakran látjuk azt a jelenetet, melyben a bábu megpróbál megszökni mozgatója kezéből, és úgy tesz, mintha önálló életet élne.

2. Bábmozgatás fölülről

A színész energiája domináns ebben a helyzetben. A bábu mint a bábos vagy a szerep szimbóluma jelenik meg. Gyakran használatos ez a forma az *asztali bábjátékban* vagy a *papírszínházban*, ahol a játék határfoka elsősorban a színész előadás-módjának erejétől függ.

3. Bábmozgatás hátulról

Kiegyensúlyozott játékmód, ahol a színész és a bábu energiája azonos szinten van. Együttesük két párhuzamos élet benyomását kelti. A kifejezés hangsúlyai vagy folyamatosan tevődnek át egyikről a másikukra, vagy kiegészítik egymást. (A színész mimikája ellensúlyozza például a bábu arcának mozdulatlanságát). Ez a forma gyakran látható a „maszk a kézen” típusú játékban, a láthatóan mozgatott bunrakuval, vagy az embernagyságú bábukkal való játékban stb.

4. Bábmozgatás belülről, ld. fent*

5. Bábmozgatás távolról

Ez a mód elemeire bontja a mozgatás folyamatát. Jó példa erre a kollektív játékforma (pl. az egyik színész mozgatja a bábót, egy másik kölcsönzi a hangját. Egy bábút több személy mozgat vagy egy bábu kézzől kézre jár stb.) E játék lényege, hogy bár a mozgató az akciót részleteiben valósítja meg, annak egészét értenie kell.

Ez az öt játéklehetőség fedheti, keresztezheti egymást vagy éppen összekapcsolható az öt mozgatósi formával (meg persze a mozgatóval) és ebből következően minden típusú bábuval is.

Összegzés: játék és szabályok

Ez a leírás talán leegyszerűsítve közelít egy meghatározhatatlan és talán leírhatatlan műfajhoz, mégis felrajzolja a játék egyik lehetséges szabályrendszerét. Hiszen ahhoz, hogy játszani kezdjünk, egyszerű játékszabályokra van szükségünk. Mert bár a művészet nem elhanyagolandó, a lényeg végül is a játék. Vajon nem feledkeznek-e meg erről a játék közben időnként maguk a művészek is? Amikor a bábművészet alapjairól beszélünk, nem

6 Francia bábjátékos és bábtörténet-író. 1947-ben megírta a francia bábjáték történetét (*Marionnettes et marionnettistes de France*).

7 André-Charles Gervais, „Paradoxe sur le marionnettiste” in *Propos sur la marionnette*, Bordas, 1947.

tekinthetjük-e a játékot – ha csak illuzórikusan is – alapvető szempontnak ahhoz, hogy teljes komplexitásában és különleges változatosságában ragadjuk meg azt a színháztípust, mely tulajdonképpen nem törődik a szabályokkal, formákkal és konvenciókkal, nem hódol be a csálhatatlan elméleteknek. Amíg nem szorítják merev keretek közé, addig művelhetjük ezt a művészetet. És addig élvezhetjük is – ez az igazi öröm!

(Megjelent: *Les fondamentaux de la manipulation: Convergences*, 2003. *Carnet de la marionnette*, szerkesztő: Évelyne Lelucq, kiadó Éditions Theatrales)
Molnár Gabriella fordítása

Pierre Blaise (1954. július 3. –)

Színész, bábművész, rendező és író. 1977-ben alapította meg a Théâtre Sans Toit társulatát. A színház eddigi mintegy húsz bemutatója hazai és nemzetközi elismerést vívott ki, többek között az USA-ban, Oroszországban, Ausztriában, Olaszországban és Spanyolországban vendégszerepeltek.

Tanított a Dullin Intézetben, a toulouse-i Grenier Színházban, a Chaillot Nemzeti Színházban és a Nemzetközi Bábművészeti Főiskolán (ESNAM) Charleville-ben. Jelenleg a THÉMAA (Association

nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés) elnöke. A bábművészet elméleti és gyakorlati kérdéseiről több szakmai folyóiratban jelentek meg cikkei. Ez a tanulmánya a *Edition Théâtrales* című folyóiratban, 2003-ban jelent meg.

Román a mélyben, 2000



NOTES ON THE ART OF PUPPET THEATRE

According to Pierre Blaise, the author of this article, one of the reasons for the popularity of the puppet theatre is that it constantly promotes the renewal of contemporary art while functioning as a didactic and pedagogical tool. Through puppet theater, people can become acquainted with very specific concepts. It facilitates communication between artists, teachers, amateurs and audience members with differing views.

He believes that in order to see clearly what contemporary puppetry has to offer, we need to analyze and reformulate the basic concepts of this art form.

He proposes we begin with a system of possible game rules. In order for us to start playing, we need simple rules. Even though art is not irrelevant, the essence is play. When we talk about the basics of puppetry, we can look at it as a kind of playing in order to grasp the complete complexity and special variety of this type of theatre which actually is not constrained by rules, forms and conventions. Certainly, we can cultivate this art form until it has been confined within a rigid framework. In the meantime, we can enjoy it, and that is the real pleasure!



Molnár Gyula: *Kis öngyilkosságok*



Molnár Gyula – Francesca Bettini: *Alvilágban vagyok. Napló a latyakból.* München, 2009

Anke Meyer

A VALÓSÁG ELBIZONYTALANÍTÁSA

PORTRÉ MOLNÁR GYULA TÁRGYSZÍNHÁZ-MŰVÉSZRŐL

Molnár Gyula tárgyszínház-művész – Magyarországról emigrált, rövid németországi tartózkodás után Olaszországban él, francia és német kollégákkal dolgozik – rendezéseivel szinte minden európai fesztiválon vendégeskedik, Olaszországban, Németországban, Franciaországban rendez, workshopjainak résztvevőit és diákjait minden helyszínen magával ragadja, darabjait olaszul, németül és franciául játsszák, röviden: igazi európai. Már akkor is az volt, amikor Európán belül még mindenütt határőrbódék álltak, az igazolványokat szigorúan ellenőrizték, és Magyarország a „keleti blokkhoz” tartozott.

Vándor, aki átlépi a határokat – nem csak földrajzi értelemben. Festő, asztalos, bábjátékos, színész, író, rendező, időnként díszlettervező és színházi oktató, folyamatosan kutat és vitában áll a dolgokkal, tárgyakkal, életszerű színpadi megjelenítésükkel és a halálhoz fűződő meghatározott viszonyukkal.

A *Piccoli Suicidi* (Kis öngyilkosságok) című legendás rendezése, amit Molnár a 80-as évek vége óta németül is játszik *Három kis öngyilkosság* címen, időközben a tárgyszínház klasszikus darabjává vált, és nélküle elképzelhetetlen a műfaj. Nekem személy szerint a találkozás ezzel a rendezéssel és az alkotóval 1988-ban a berlini UFA (Universum Filmgyár) csöppnyi szobaszínházában meghatározó élményem volt. Ahogy ez a kicsit hóbortos, furcsa fellépésű alak a legtakarékosabb eszközökkel – egy marék cukorkával, egy tálcával, egy kávészemmel, gyufával, irodai lámpával és asztallal – két tragikomikus történetet szó szerint a kisujjából rázott ki, attól mindannyiunknak leesett az álla. A szűkszavú hétköznapi gesztusok és a mély értelmű metaforika kölcsönös egybeolvadása egyedülálló volt, s a lehető legkisebb térben látszólag spontán és könnyedén zajlott le, közben mélyen megérintve a nézőt, s mégis sok mindent nyitva hagyott – nem csak a szánkat. Az utána következő *Elmélkedések az idő múlásáról* még

tovább hatolt a szürreális térbe, borotvahabbal és földimogyoróval, melyek Molnár Gyulának köszönhetően számomra és a többi néző számára gondolatilag örökre összekapcsolódtak az idővel és főként a poétikus-filozófikus zavarodottság fölötti jókedvvel.

Már ebben a szólóban megmutatkozott az a valósághoz fűződő speciális viszony, amely Molnár rendezéseiben újra és újra megdöbben. Ez a döbbenet kibillent a valóságot egyensúlyából, a megtévesztés karjaiba löki, és olyan sokáig táncoltatja őket együtt, amíg már senki nem tudja vagy akarja őket megkülönböztetni egymástól.

Ez az ambivalens alapállás, az üres helyek és többértelműség teremtése, ami ugyanakkor a színpadon található (kevés) tárggyal való pontos, de egyben könnyed és szabad bánásmódot is jelent, jellemző nem csak Molnár saját rendezéseire, valamint az író és rendező Francesca Bettinivel közös munkáira, hanem valamennyi együttműködésére és rendezésére. Mint például a csodálatosan okosan kitalált és szellemesen eljátszott ateista misztériumjátékra, *A juhok passiójára*, amit Bettini (rendező) és Molnár az Anyagszínház Társulatával (Ensemble Materialtheater) és nemzetközi közreműködőkkel alkotott, és amivel a bochumi FIDENA premier után a műfaj sok európai fesztiválján vendégszerepelt. Az ilyen rendezések ugyanúgy, mint *KASOKA Roma nagy* (Oma Roma) című tragikomédiája vagy a Molnár és Thália bajtársai (Thalias Kompagnons) által rendezett kézi bábokkal játszott *Macbeth kezdőknek*, amelyben bábok jelenítik meg Shakespeare tragédiáját, a német figurális és tárgyszínház gyöngyszemei közé tartoznak.

A gondolkodás és a cselekvés produktív szabadsága ugyanúgy megjelenik itt, mint színházi rendezéseiben és a tárgyszínházról szóló szemináriumain, amelyeken Molnár Gyulának újra és újra



Alvilágban vagyok. Napló a latyaktól. München, 2009



sikerül bámulatba ejtenie a résztvevőket azon, amit ők maguk alkotnak. Csaknem észrevétlenül hozzák létre, a sürgető ösztönzés kényszere nélkül, de a mester résztvevő és barátságos kísérő támogatásával, amivel mintegy hagyja megszületni a műveket. Ezen szemináriumok és műhelyek nyomán keletkezett a *Tárgyszínház – feljegyzések, idézetek, gyakorlatok* című csodálatos könyv. Ebben Molnár Gyula betekintést enged azon meglepő lehetőségekbe, vajon hogyan segíthetnek nekünk a tárgyak és anyagok abban, hogy „boldogan térjünk le a helyes útról” (Meike Wagner írta ezt a német kiadás recenziójában). Szellemesen és komoly könnyedséggel alkotta meg nem csak a tárgyszínház kézikönyvét, hanem egyben ódát írt a művészi folyamatok őszinteségéhez. Hasonló munkastílus jellemezte az *Alvilágban vagyok Napló a latyakból* című kiállítási installációt is, amelyet 2009-ben olasz, francia, osztrák és német művészek alkottak Molnár Gyula és Francesca Bettini vezetésével. Az alkotói folyamatot ebben is a műalkotás részeként fogták fel, amit játékos kedvű együttműködés, kevés előírás és az eredményorientáltság hiánya jellemmez. „Napló a latyakból”, így nevezte magát a kiállítás alcíme, és ezzel arra az alkotói pillanatra utalt, amelyben a még formátlan anyag elkezd kialakulni, amikor a kreatúrák kiemelkednek az anyagból. A látogatók, akik figyelmesen végigjárták ennek a háromdimenziós rendezői naplónak a különös egyvelegét, részesültek

a pillanat utópikus erejéből. És mivel az installáció nem csak a *Paprikajancsi gyökerei* című darab keletkezését kísérte végig, hanem az *Alvilágban vagyok* című film háttérül is szolgált, Molnár Gyula és Francesca Bettini színházi gondolkodási és alkotási módszereit moziszerűen is átélhetjük.

Fordította: Vogelné Takács Gabriella



THE REALITY OF HESITATION

Anke Meyer, Editor-in-Chief of the German magazine, Double, writes here about the artist Gyula Molnár. Molnár emigrated from Hungary to Germany and now lives in Italy, where he works with many French and German colleagues and participates in practically every European festival. He directs shows and gives workshops in Italy, Germany and France, and his pieces appear in all those places. Thus, he is a true European. He was a European even back then when border guards still strictly checked IDs and Hungary still belonged to the Eastern Bloc. At that time, those who crossed the borders were wanderers, not only in a geographical sense. Molnár is a painter, puppeteer, actor, writer, director, sometimes set designer and theatre educator, who continually researches and questions objects and theatre visualizations and their relationships to death.

(Megjelent: Gyula Molnár: *Tárgyszínház. Feljegyzések, idézetek, gyakorlatok*. Fordította Anina Barandun. Berlin, 2011, Theater der Zeit – együttműködve a Német Figurális Színházi és Bábművészeti Fórummal, Bochum)



Bread and Puppet: *Világok rombolója*. Glover (Vermont). 2012. Fotó: Greg Cook

ANNIVERSARY FOR BREAD AND PUPPET

The year 2013 marks the 50-year anniversary of the Bread and Puppet Theater. In the last issue of *Art Limes*, we featured Peter Schumann, and now we return with an article about the present theatre and its exceptional artists. Mr. Schumann will soon be celebrating a big event in his personal life when he turns 80 in 2014.

The question of how to classify the Bread and Puppet Theater has puzzled many. It is even questionable whether they should be called puppeteers since the company's philosophy, aesthetic and their unique medium differ so greatly from what we normally call puppet theatre.

The work of Vermont's other great puppeteer, Eric Bass, is closer to the traditional concept of puppetry, but these days, the once sharp boundaries are blurred. The fact that in some regions "puppet theatre" has long been replaced by the word "Figurentheater" is the influence of such innovative avant garde artists as Peter Schumann and others like him, who are difficult to label. We may be better off if we accept Schumann's opinion: he proudly refers to his puppeteer roots, particularly the influence of Max Jacob (1888–1967). Jacob was a great German Kasperl player who was not only intellectually related to him, but also by blood, and was an inspiration throughout Schumann's career.

Schumann gave himself, his colleagues and enthusiastic supporters a new production as a birthday present. This article not only pays tribute to Schumann, but is a description of the anniversary performance as well.

SZÜLETÉSNAP

2013-ban ünnepli fennállásának félévszázados jubileumát a Bread and Puppet Theater. Talán elnézi az olvasó szerkesztőségünk buzgalmát, hogy előző számunk Peter Schumann-fejezete után a születésnap alkalmából visszatérünk a jelenkori színház e kivételes alkotójához. Büszkén tudathatjuk, hogy a Báb-Tár XIV. száma eljutott Vermontba, és Schumann (aki egyébként hamarosan személy szerint is kerek évfordulót ünnepel: 2014-ben lesz nyolcvan éves) jóleső érzéssel nyugtázta összeállításunkat. Sokan zavarban vannak a Bread and Puppet műfaji besorolását illetően, és megkérdőjelezzik, ha a báb-játékosok között emlegetik, hiszen filozófiája, formanyelve és különleges eszköztára sokban eltér attól, amit a bábjáték műfajáról szoktunk gondolni. Való igaz, a másik vermonti illetőségű nagy játékos, Eric Bass munkássága közelebb jár a hagyományos értelemben vett bábjáték fogalmához. De korunk-

ban elmosódnak az egykor éles határok, és ebben számos jelentős művész tevékenysége játszott fontos szerepet. Abban, hogy egyes nyelvterületeken a bábjáték szót már régóta felcserélték a „Figurentheater”-rel, éppen az olyan újítók és formabontók hatása és „besorolhatatlansága” érvényesült, mint amilyen Schumann. Tétovázás helyett jobban tesszük hát, ha Schumann véleményét fogadjuk el, aki minden alkalommal büszkén hivatkozik bábos gyökereire, elsősorban Max Jacobra (1888–1967), a nagyszerű német Kasperl-játékosra, aki nemcsak szellemi, de vér szerinti rokona, és pályájának ihletője volt.

A kerek évfordulóra egy új produkcióval lepte meg önmagát, munkatársait és lelkes híveit. Csatlakozunk mi is a születésnap ünnepséghez ennek a jubileumi előadásnak az ismertetésével.

(B. G.)

Greg Cook

BREAD AND PUPPET: „VILÁGOK ROMBOLÓJA”

A Bread and Puppet *Világok rombolója* című nyári előadása egy péntek este Gloverben, Vermontban csenddel és sötéttel kezdődik. Hat csupas, barna papírmásé óriás áll a döngölt padlón, talán hat méter magasak lehetnek, színeik összhangban vannak a fából épült pajtaszínházzal, melynek falait papírmásé domborművek díszítik. Az alapító és művészeti vezető Peter Schumann parasztruhába öltözött, fehér szakállas, hosszú hajú idős ember egy nagy fahengerből kivett gyertyát gyújt meg, amely faállványon áll a színpad közepén, s bemondja a műsor címét: „*Világok rombolója – istentisztelet honosítási szolgáltatásokkal az állampolgárságért jelentkezőknek az összetört világban.*”

Visszateszi a gyertyát a hengerbe. Egy férfi elfordít egy kart a hátulján, a henger elkezd forogni és

szélzúgásszerű hangot ad ki. A szerkezet mögött álló paravánt, melyet szenvedő embereket ábrázoló domborművek borítanak, most kiviszik a színről, feltárva ezzel három fakereket, melyeket a hátsó falba építettek. Egy színész elindítja ezeket a „metronómkat”, melyeken régi ablak-ellensúlyok forognak, csattognak, puffognak.

Schumann egy széken ül a színpad elején, egy trombitával ötvözött hegedűszerű hangszert nyekergetve. A barna paraszttözötet viselő tömeg hátulról bevonul. A Schumann fölött lévő istállólámpa egyre lejjebb ereszkedik a mennyezetről. Schumann közli, hogy „a szociális rendszer nyitottsága és törvénytelenége teszi lehetővé a *Világok rombolója* számára, hogy törvényesen működhessen, olyan parányi és óriási pusztításokat gerjesztve, melyeket a szem nem látott, és az elme nem



Világok rombolója, 2012



foghat fel. Nem egy politikusról vagy veszélyes anyagról van szó, hanem egy olyan démonról, mely a szüntelen pusztítástól erősödött meg. A Romboló 'a létezés, mint olyan' kivégzésén munkálkodik, miközben jóindulatú hadműveletnek álcázza a cselekedeteit, melyekkel a két szenvedő ellenséget próbálja gyógyítani: a bolygót és az emberiséget." A szereplők laza sorokban összegyűlnek az óriások között, egymás vállára teszik a kezüket, hogy aztán lerázzák magukról. Az egyik szereplő, aki kidülledt szemű maszkot visel, feláll a baloldalon, és felemel egy harmonikát a magasba. Fa szárnyai vannak, úgy tűnik, a repülést szimbolizálja, ahogy játszanak rajta. A lelógó lámpa elkezd hintázní jobbra-balra, a színészek is vele hintáznak. Aztán megállnak, és majdnem minden szereplő a földre zuhan. Néhányan járkálnak, vagy négykézláb másznak a többiek között. Egy hosszú fehér ruhás nő áll a döngölt padlón, néhány fehér maszkos alak az erkélyen. Lámpákat tartanak, szinte csak ennyi a világítás. Lassan hullámoztatják, és ki-bekapcsolják, így irányítva a figyelmet, mit sem törődve a nézőkkel. Úgy tűnik, minden mozgásban van a főszínpadon, az erkélyen. Nehéz befogadni. A történeteket mintha nem irányítanák. A figyelmünket látszólag találmokra próbálják felbreszteni, frusztrációt váltva ki ezzel.

Az íróasztalnál egy nő ül, kissé megemelt dobogón a baloldalon, s azt kiáltja: „Következő.” Fél tucat ember sorakozik fel a színpad elején, és várnak, míg a nő kérdéseket olvas fel egy bevándorlási kérdőívről. „Családneve”, „A kérelmező neve és címe”, és így tovább. Majd újra elkialtja magát: „Következő”, és az emberek a földre zuhannak.

A két fő szöveg, amit használnak, a bevándorlási kérdőív és a Hindu Bhagavad Gita által inspirált szövegrészletek. Hogyan értelmezhetnénk ezeket? Vagy azt a részt, amelyben idézik a fizikus Robert Oppenheimert, aki az amerikaiak atombomba fejlesztését irányította a második világháborúban? Miután szemtanúja volt a világ első atombomba-kísérletének, így szólt: „Akkor most én lettem a halál, a világok pusztítója”. A Romboló kifejezés utal a nukleáris háborúra, és mintegy gyűjtőfogalomként mindekre, ami rossz a világban, a politikától a környezeti problémákig. Talán a bevándorlási rész azokat

az embereket szólítja meg, akik a nyugati világhoz próbálnak csatlakozni, a sok probléma ellenére is. Lehet, hogy a két téma közötti kapcsolat önéletrajzi, tükrözve a Schumann egész életét végigkísérő témákat: a bombázást, amely abból ered, hogy kisfiúként Németországban élt a második világháború idején, és szemtanúja volt egy légitámadásnak. Majd későbbi bevándorlását az Egyesült Államokba.

Néhány szereplő jobbra előre jön és meghúzzák az óriásokat tartó nyekerű köteleket, így felemelve majd előredöntve az alakokat. Ahogy a különböző gépezetek csörögnek és zörögnek, a nagy fehér maszkot viselő színészek lassan végigmennek a tömegben és megjelennek az erkélyen, a színpad hátuljánál, mintha szellemek lennének. A nő újra megjelenik az íróasztalnál, hogy azt kiáltja „Következő”, és újra végigkérdezze a felsorakozott emberektől a bevándorlási procedura kérdéseit. „Következő” üvölti újra, és az emberek összeesnek.

A barna papírmásé óriások lassan fel-le mozognak, mintha tengeren lennének. A szereplők felemelik a karjukat a bábok felé, mintha egyszerre imádkoznának és próbálnák megakadályozni a felborulásukat.

Valaki baloldalon egy fúrógépet működtet. Három fa metronóm csattog. A szélgép sűvít. Az óriásokat tartó kötelek nyikorognak a csigákon. Egy fehér maszkos szereplő köveket (vagy valami mást) dobál egy fa csúszdára, ami a jobb oldali falhoz van rögzítve, s azok lezúdulnak az alsó színpadra. A ciklikus mozgások és zajok egy nyomasztó gyarat sugallnak, vagy mintha bennrekedtünk volna egy régi, rozsdás meghatározhatatlan gépezetben.

Az óriások lassan rádőlnek a döngölt padlóra, az oldalukra fekszenek. Schumann egy széken ül előttünk, nyekergeti a hegedű-trombitáját, egy lámpa lóg a plafonról. Fehér maszkos alakok figyelnek az erkélyről, mintha szemtanúk lennének.

„Nincs istenimádás ebben az istentiszteletben, csak áhítat és a felismerés, hogy szükség van csatakiáltásokra a Rombolóval szemben.” – jelenti be Schumann. *„Csatakiáltásokra, melyek a Rombolót elemezve születnek, levetköztetve az emberi alakot az álruhából és a civilizációból, felülírva az őstörténeti*



énjével, madár és vadállat-szerű együttlakók és a mindent megúszni akarók"

Schumann játszik a hangszerén, és torokhangon énekel. A kidülledt szemű maszkos a repülő harmonikán muzsikál. Bal hátul feljön a fény, megmutatva a színészeket, akik lassan kóborolnak a fekete kartonpapír-fák között, mintha eltévedtek volna egy labirintusban. Néhányan jobb hátul zongorahúrokat pengetnek, amellyel horrorfilm hatást érnek el. Schumann kimegy. Fehér arcokat világítanak meg összevissza cikázva a feigépekkal az erkélyen. A metronóm hangja, a szélgépj, a csigák nyikorgása folytatódik. Lámpafények keresgélnek, és feltárnak egy barna

papírmasé alakot, aki fejfelé lóg egy lyukból a mennyezeten. Lassan lejjebb ereszkedik. Reszket. Olyan, mintha meg lenne nyúzva a teste.

Fehér maszkos alakok jelennek meg a háttérben sétálók között. Néhányan négykézlábra ereszkednek, és mászni kezdenek az elesett óriások között, vissza a döngölt padlós főszínpadra. Néhányan felállnak a bábok között, karjaikkal vonaglanak, csavarodnak. Az az érzésünk, mintha szorongó rémálomban rekedtünk volna, valóságos klausztofóbia. A szélgépj felgyorsul, és az óriások újra feltápáskodnak. A szereplők a bábok felé emelik a karjukat. Schumann egy széken ül elől, hegedű-trombitáján játszik az ereszkedő fény alatt. *„Megállíthatatlan testek a hatalmas akadályok között, amelyek előfordulnak az elektromos térben az elektromosság középpontjában, a bukott madár univerzumban, a kihaltak múzeumában. – mondja. Csak azok, akiknek nincs egy konkrét elhivatottságuk ebben a konkrét világban, akik nem védekeznek, és nem tartoznak a katonai élgárdába, csak a csatakiáltók az ő primitív mindenség-hajszolásukkal, csak azok, akiknek az agyukban van az alapvető csatakiáltás, csak azok lehetnek képesek a képtelenben.”*

A maszkos szereplő a repülő harmonikán játszik. Schumann kimegy. A hosszúruhás nő most a széken áll, és lámpával megvilágítja az egyik óriás mellkasát. Egy barna bimbóból fehér szirmok nyílnak ki rajta. Ezt megismétli mindegyik óriással. Egy virág nyílik minden mellkason. A színház elcsendesül, kivéve a harmonikát és Schumann hangos lélegzését egy szarun keresztül. Schumann hátradől a székében, a stáb kimegy és a színpad sötétbe borul. Torokhangon énekel, a szélgépj lassan sívít. Schumann meggyújt egy gyertyát a szélgépjén, a kottaállványra teszi, és így szól: *„A halál, a Világok rombolója, most életté vált. Több ezer nap ragyogása, mely mind egyszerre tündököl, örvendező lelket építve.”*

Csönd. Schumann elfújja a gyertyát és a színpadra sötétség borul. Vége.

Medgyesi Anna fordítása



Világok rombolója, 2012





Krzysztof Bieliński fotográfus könyvének borító-részlete

A róka

– premier: 2010. 02. 27.

Marta Guśniowska (10 éve az egyik leggyakrabban játszott mesejáték-író Lengyelországban) monodrá-mát írt felnőttek számára egy színészre és bábukra. A rendező, Piotr Tomaszuk a maga színpadra alkalmazásában szinte mindent megváltoztatott, saját vallomását építette bele és rendkívül eredeti színházi eszközöket alkalmazott. A színész, Ryszard Doliński a Róka szerepében visszaemlékezik és megvizsgálja saját életét, miközben a multimédiára és olyan különös, furcsa figurákra hivatkozik, amelyeket Julia Skuratowa tervezett valódi állati maradványokból. A hagyomány és a korszerűség, a szerves anyagok, a játékteret kitöltő mozgó vetítőfelületek és az emberi érzelmek összekapcsolása eredeti, meglepő előadást hozott létre, és azt bizonyította, hogy a művészi fantázia nem ismer határokat, és hogy a „bábu” szónak egy mai előadásban korlátlan a kiterjedése.



Marek Waszkiel

BIAŁYSTOKI BÁBSZÍNHÁZ – BÁBUK

KOMMENTÁROK

A fotográfus Krzysztof Bieliński BTL – LALKI címmel megjelent könyve a művészek a Białystoki Bábszínház előadásairól készített fotóit tartalmazza. A könyvből kiválasztott nyolc fotóhoz a bábszínházat 2012-ig irányító igazgató, az utószót is író Marek Waszkiel készített felkérésünkre „kommentárokat”. Az album a Lengyel Színházkutatók Társasága „2012 legszebb színházi könyve”-díját nyerte el.

Valérie

– premier: 2005. 01. 12.

A papírszínház (toy theatre) több mint 200 éve ismerjük. A forma, amelyet a tervező Andrzej Dworakowski és a rendező Alain Lecucq kínál, újdonság Vítězslav Nezval szürrealista elbeszélésének adaptációjában: papírból vannak a bábuk, papírból a jelmezek, papír a díszlet. Az alkotók akár még egyszer akkorára növelhetik a figurák

méreteit, megsokszorozhatják a látványt, összekeverhetik a történet szárait, így próbálva visszaadni a cseh író szürrealista elbeszélésének légkörét. Ez egy kicsit vágyálom, egy kicsit a felnőtté érő fiatal lány csapongó fantáziájának hatása is. Könnyű itt elveszni a szavak labirintusában, de nehéz nem átadni magunkat a mágjának és a mindent körülölelő papír-valóságnak. Meg a színészeknek, akiket élő harmonikaszó kísér.



Antigoné kísértete

– premier: 2011. 11. 05.

Az árnyjátékot évszázadok óta ismerjük, de Fabrizio Montecchi ez irányú tapasztalata, jártassága a felfedezés erejével hat. Az egyik oldalon Szophoklész nagy antik drámája, a másikon a mai dilemma, hogy van-e jogunk az eutanáziához. A cselekmény egy kórteremben játszódik, a haldokló fivér ágyánál, de a környezet egyúttal Szophoklész Antigonéjának antik világát is idézi. Látjuk a színészeket, akik mai kórházi ruhákban Antigoné tragédiáját játsszák (kettős maszkokban, egyszerre szemből és – egy vászonra kivetítve – profilból), és látjuk az árnyjátékot is különféle méretekben mozgó felületeken. Az alakok monumentális antik drámája jelenkori értelmet kap, az árnyszínház pedig – a legkülönfélébb alakokban – a kifejezés rendkívül gazdag és szuggesztív eszközévé válik. Az árnyjáték Fabrizio Montecchi felfogásában a színházi kifejezés új formanyelvét építi fel.



Fahajas boltok

– premier: 2008. 02. 16.

Bruno Schulz prózája színpadi anyagból van. Schulz álomszerű világát a legtökéletesebben a bábuk adják vissza. Frank Soehnle, a Figurentheater híres német alkotója, białystoki előadásában vállalta a Schulz képzelőerejével való találkozást. Összekapcsolta a klasszikus marionetteket a maszkokkal, a kirakati próbababákkal, az anyaggal és az élő színészekkel, akik Schulz egyszerre metafizikus és elméleti szövegeit olvassák. Az előadásban megszületik az elfelejtett múlt mágikus világa, tele költészettel, irracionális képzelőerővel, a nőiesség bővületével és a megsokszorozott valósággal, amelyet a színészek, a plasztikus formák és a bábuk közösen alkotnak meg. Az előadás Schulz elvesztett, tizenharmadik, csalfa hónapjába vezet el bennünket, amely a megelevenedő anyag ideje.





A Montague-k és a Capuletek

– premier: 2011. 10. 08.

Nem könnyű egyetlen szó nélkül elmondani Shakespeare Rómeó és Júliáját. A fiatal orosz rendező, Ruszlan Kudraszov újramesélte ezt a régi históriát. A precízen megkomponált színpadi mozgást, a tucatnyi zenei témát és a sakktablára emlékeztető teret használta fel hozzá, amelyben élő színészek mozognak. Úgy építik fel szerepüket, hogy folyton le- és felveszik azokat a merev fűzőszerkezeteket, amelyek zavarják, gátolják mozgásukat, érzelmeik és gondolataik kifejezését. Az előadás a formszínház mai eszközeivel mutatta be a szerelem és a vágy, a kétségbeesés és a gyűlölet, az élet és a halál közötti hajszálvékony határvonal örök és aktuális problémáját, amelynek rendkívüli ereje van a bábszínházban. És valóságos is. A színészi energia kérdésében is, melyet nem minden rendezőnek sikerül kiszabadítani. Kudaszovnak sikerült.





Lépés in-dul, Gombrow...ski!

– premier: 2010. 03. 16

Az előadás Witold Gombrowicz **Patkány** című elbeszélésének, a lengyel nemzeti himnusz ironikus szemléletének és Christoph Bochdansky osztrák bábművész szokatlan képzelőerejének összekapcsolásából született meg. Az volt a szándéka, hogy leszámoljon a lengyel hős mítoszával, hogy a hősiességben és a gyengeségben egyszerre ragadja meg a lengyel nemzeti jellemzőket. A téma provokatív. Az előadás is, különösen a pszichologizáláshoz és a realizmushoz szokott színészekkel folytatott munkában. Bochdansky, a maga humorával, a színésszel folytatott munka, a közösen kialakított improvizációs technikák segítségével úgy megtalálta az utat Gombrowicz olvasásához, mint még senki. De ez olyan színház, amely előtte jár a valóságnak.

Homlokzat

– premeier: 2007. 04. 13.

A białystoki **Homlokzat** volt Duda Paiva holland táncos első rendezői munkája, akit elbűvöltek a bábok. A terv is rendkívül merész volt. A színpadon 14 szereplő: bábjátékosok, táncosok, zenészek és énekesek, akik összeadták különböző országokból és kultúrákból származó képességeiket. **A Homlokzat** kihívást jelentett: szakított az elbeszélés lineáris jellemzőivel, és az ötletek merészségével

és eredetiségével hökkentett meg, a bábuk szerkezetével és megformálásával varázsolt el. Esélyt adott arra, hogy minden egyes néző maga értelmezze az előadást. Majdnem mindenkiben más hatásokat keltett. Ezek azonban mindig erősek voltak, és a bármely helyen tapasztalható saját valóságunkra vonatkoztak. Paiva későbbi egyéni műsoraiban és rendezéseiben megerősítette, hogy saját színházi formanyelvet fedezett fel, amely felismerhető és varázslatos.



Białystok fekete madarai

– premier: 2012. 04. 14.

Gyakran megesik, hogy a bábszínházi kísérleteket a formai küzdelem indítja el. A mai bábszínház olyan kiválóságával való együttműködés, mint amilyen Eric Bass, a 20. század bonyolult lengyel-zsidó kapcsolataihoz alkalmazkodás kényszeréből indult ki. A színháznak olykor kötelessége, hogy fájdalmas és nehéz ügyekkel foglalkozzon. Olyan előadás született, amely mesterien épít a bábu

hagyományos megjelenésére és a kultúrák közötti párbeszéd mai értelmezésére. Ez az előadás híd volt egymás megértése felé, különösen a fiatalok között. Mert a színház összeköt, szüntelenül meglep, megdöbben és folyamatosan kérdéseket tesz fel. Ez az előadás a bábművészek nemzetközi együttműködésének olyan példája volt, amely a Białystoki Bábszínházban az elmúlt évek során többször megismétlődött.

Hamberger Judit fordítása



BIAŁYSTOK, PUPPETS, COMMENTARIES

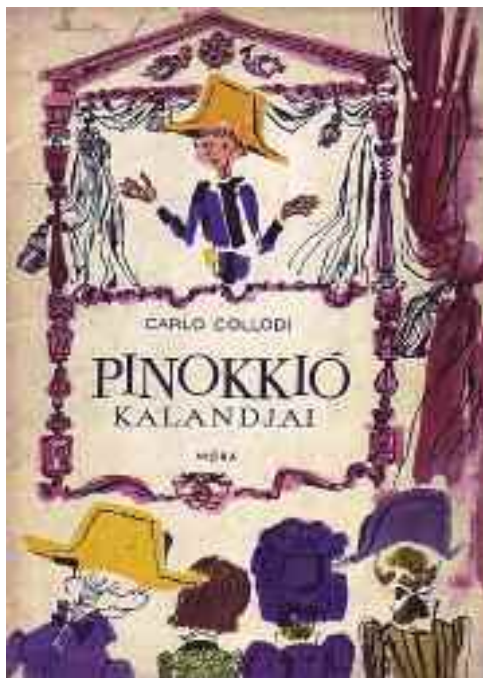
BTL – LALKI is the title of a book containing photos of performances at the Białystok Puppet Theatre by photographer Krzysztof Bieliński. Eight photos have been chosen for this article, and Marek Waszkiel, Managing Director of the theatre until 2012 has written commentaries on them. He also wrote the epilogue to the book. The album won the prize for “Best Theatre Book of 2012”, awarded by the Polish Society for Theatre Research.



Attilio Mussino (1878–1954) illusztrációja, 1911



Eugenio Mazzani illusztrációja, 1883



Pinokkió kalandjai. Ford.: Rónay György, Ill.: Szecskó Tamás. Bp., 1967. Móra

Henryk Jurkowski

A GNÓZIS A GYERMEKSZÍNHÁZBAN

A gnózis fogalma sokjelentésű, és magának a jelenségnek rendkívül gazdag az irodalma. Úgy tűnhet, hogy alkalmazása a gyermekszínház területén túlságosan kockázatos. És mégis, a legjobban használható a 20. századi íróknak és drámaíróknak a világ tökéletlensége miatti tiltakozása leírásához, amellyel a fiatalok egyre újabb és újabb nemzedékeinek is meg kell küzdenie. A gnózis több mint kétezer éve létező, bonyolult filozófiai rendszer, amely folyamatosan érdeklődést kelt. Bennünket a zsidó-keresztény hagyománnyal szembeni ellenzékiisége miatt érdekel. Ugyanis teljes egészében elfogadja a kozmikus rendet, benne a földit, amelyet a bibliai Isten teremtett. Ez az Isten teremtette a világot és az embert. Tette ezt pedig a saját tökéletességéről való meggyőződéssel, ahogy a Genézis Könyve rámutat. *És látá Isten, hogy minden a mit teremtett vala, ímé igen jó. És lőn este és lőn reggel, hatodik nap.* (MÓZES I. KÖNYVE 1. 2. 31.) A teremtés aktusa elvégeztetett.

Ezután következtek a számunkra ismert történetek Ádám és Éva utódairól, akik nem mindig voltak jók és boldogok. Természetesen, emlékszünk, hogy minden rossz okozója a Sátán volt, és nem felejtjük el azt sem, hogy ő is a Teremtő Isten keze alól került ki. Ez az ellentmondás volt az alapja az Isten természetére és teremtésére vonatkozó mérlegeléseknek. Vajon a világ teremtése valóban sikerült? Lehet, hogy a jó Isten nem uralta teljes egészében a világ teremtését, valóra válását. Talán ez a mi világunk egyáltalán nem is tökéletes, meg kell tagadni, és azt az utat kell keresni, amely elvezet a tökéletesebb világhoz, a tiszta, tökéletes szellemiséggel sugárzó világhoz, amely mentes a materiális terhektől. A gnózis aspektusainak egyike éppen a mi anyagi világunk elvetése. A világ elutasításának témája a gyermekirodalomban nagy

kifejezőerővel a 20. század elején jelenik meg. Nehéz lenne megmondani, hogy ennek a jelenségnek filozófiai vagy vallásos alapjai voltak-e. De legalábbis új tendenciaként megkülönböztethető. A gyermekszínház addig a pillanatig a korszakok óta megállapodott irodalmi kánonból merített, amely főként a nemzedékről nemzedékre átöröklött meséket, regéket foglalta magában.

A mesekutatók felfogásában ez a mítosz folytatása és a világ rendjéről szól. A világot olyannak mutatja, amilyen valójában, és egyáltalán nem utasítja el. Felfedi a rosszat, annak létezését a maga valóságában, de csak azért, hogy megmondja, hogyan kell harcolni a rossz ellen, vagy hogyan kell elkerülni azt. Bár a mítoszok és a mesék alapvetően pogány forrásokból erednek, pozitív világszemléletet, a világhoz való pozitív viszonyulást fejeznek ki, amely egyezik a keresztény kultúra szellemiségével. Az ilyenfajta mesét a pedagógusok nagyobbik része elfogadta, azok, akik értékelik a gyermek lelkivilágának fejlődésében betöltött szerepét, jelentőségét. A mesében megszerzett tapasztalatok után a gyermek fel van készítve arra, hogy megbékéljen a való világban lévő rosszal. A világ lehet szép, ha képesek leszünk legyőzni vagy elkerülni a csapdáit. Ezért meg kell szerezni a szükséges tudást, és megfelelően kell formálnunk a jellemünket.

Ez akkor lesz lehetséges, amikor a gyermek majd használni akarja az élettől és a tanítóitól megszerzett tudást. Ezt a gondolkodásmódot megerősítette egy modern didaktikus mese, amelyet Carlo Collodi írt 1883-ban, s amelynek címe: *Pinokkió avagy Egy fabáb kalandjai*¹. És íme, a fabáb Pinokkió számos kaland és tapasztalat után valódi kislánnyá változik. Nem szükséges elmesélnünk a kis báb közismert, főleg negatív élettapasztalatait. Végül ő maga vágyik arra, hogy megváltozzon, és visszatérjen a Papához,

1 A mesekönyv teljes szövege magyarul 1940-ben jelent meg Gáspár Margit fordításában. 1967 óta Rónay György átdolgozásában olvasható, ezért az idézetek az 1996-os lengyel kiadásból valók. (A szerk.)

meg hogy a gondját viselő Tündér elégedett legyen vele. Amikor kiszabadul a fogságból, ezt mondja: *Mennyi baj, szerencsétlenség ért engem... Igaz, rászolgáltam, mert csökönyös és tolakodó fabáb vagyok, és mindig annak kell lennie, amit én akarok, és közben nem hallgatom azokra, akik engem szeretnek és százszor okosabbak nálam!... De elhátároztam, hogy mostantól megváltozom és szófogadó, jó fiú leszek.*²

És valóban, az élettől kapott lecke nem megy veszendőbe. Pinokkió teljesen megváltozik. És megváltozik a világ is, amelyben él. És most képzeljétek el a meglepetését, amikor felébredve észrevette, hogy már nem fabáb többé, hanem igazi kislfiú, olyan, mint a többiek. Körbenézett, és a kunyhó szalmából font falai helyett egy takaros szobáskát látott, ízléses bútorokkal és egyszerűen berendezve... Azután megnézte magát a tükörben, de úgy találta, hogy az valaki más. A megszokott fabáb helyett vidám és okos, gesztenyebarna hajú, kék szemű, mosolygó, pirosposzsgás arccskájú fiúcskát látott.³ Pinokkió esélyt kapott arra, hogy ígéretes fiatalemberré, majd felelős emberré váljon. És ezt ki is használta. Ebben a gyermekeknek szóló moralításban a középkori Akárki szerepét játszotta, aki megküzd a világgal, és a küzdelmekből győztesen kerül ki. Collodi könyve nagy siker volt, és nagy lelkesedést váltott ki szinte minden pedagógusból és nevelőből. Pinokkió a gyermekszínház és a gyermekfilm hőségévé vált. Egy sor új mű született, hozzá hasonló hősökkel. De nem mindegyikben volt szó azok átváltozásáról vagy megváltozásáról. Inkább a mesterséges emberke életre keltéséről volt szó. Doktor Frankenstein régi eszméjét infantilizálták és jelentősen leegyszerűsítették. Íme a Carlo Papa mintájára megformált különféle alakok, akik a magány pillanatában, vagy egyszerűen alkohol hatására képzeletben megpróbálnak maguknak mesterséges társat teremteni.

Janina Porazińska: *Agyaggyúró mester Hapcija*⁴ című regényében a kissé spicces Simon fazekasmester, miután hazatér, leül a műhelyében, és keze között egy kislfiú formálódik ki: *Rettentően elfogta a vágó, hogy összeragasszon egy épp akkora kislfiút, mint az a tökmag, akit ma Świderkiék Kordula lgietkőwával, a komaasszonyával együtt keresztvíz alá tartott... Belekezdet a fej megformázásába – elkészítette a szemeket, hát azok az örömtől annyira kacagnak, hogy arany fényecskék csillognak bennük! A fej tetejére hajcskát ragasztott, s azok a pihécskék a feje búbján úgy hullámanak, mintha tíz pár táncos forogna! Elkészítette a szájacskát, az meg nevetésre húzódik, egészen a füléig ér!*⁵ Hapci kezdettől jó tulajdonságokkal rendelkezik. Még azt is javasolja Simon mesternek, hogy megfelelően nagy szívet adjon neki. Családi hajlamai vannak, szomorkodik mestere magányán, ezért összeházasítja Simont egykori szerelmével, Petronellával. Tökéletes házasságközvetítő.

Ennél sokkal ambiciózusabb funkciókat talált ki a maga mesterséges fiúcskájának Alekszej Tolsztoj, amikor *Aranykulcsocska* című meséjét 1935-ben megírta. Csak látszólag isméli meg Pinokkió történetét, mert a figura dilemmái lényegében egyetlen kérdésbe sűrítethők össze: az iskola vagy a színház felé vegye útját? Természetesen a színházba megy, ahol a commedia dell'artéból származó bábokkal találkozhat. Kiderül azonban, hogy azok mind a szörnyűséges igazgató, Karabarabás markában vannak. Mindegyikük nagy vágya, hogy visszaszerezze szabadságukat. Erre szolgál az aranykulcsocska, amely Burattino tulajdonában van. Így valójában az egész bábtársulat Burattino segítségével választhatja a színházi szabadság útját.⁶

Pinokkió, Hapci, Burattino mind elfogadják a világot, amelyben élnek. Idővel megjavulnak (mint Pinokkió), vagy kiigazítják a helyzeteket, amelyekbe

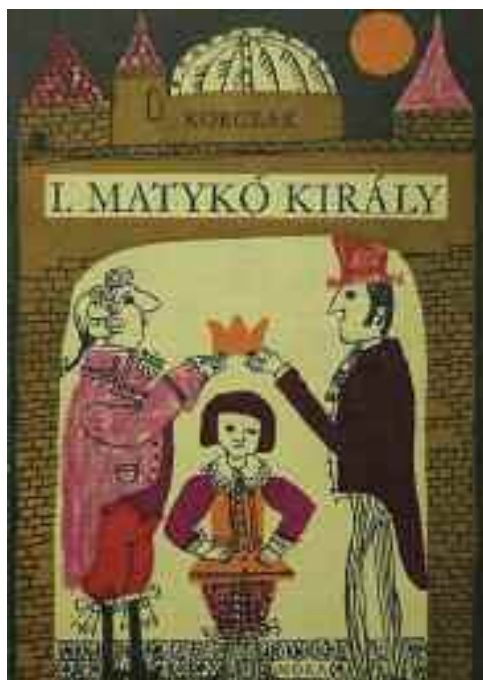
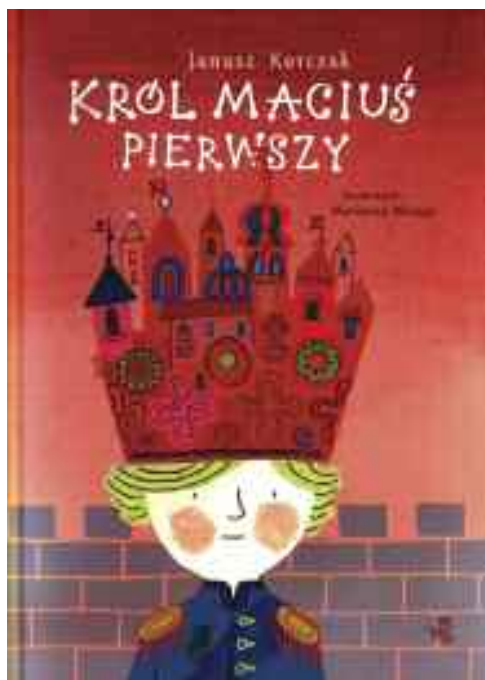
2 Carlo Collodi, Pinokio. Przygody drewnianego pajaca. Fordította Zofia Jachimecka, Oficyna Wydawnicza GMP – Poznań 1996, 80. oldal [XX. fejezet]

3 U.o., 171–172. oldal

4 Kichuś Majstra Lepigliny, Varsó, 1981,

5 U.o., 8. oldal.

6 V. ö.: H. Jurkowski, Ku teatrowi prawdy... Jakiej? (Az igazság – milyen – színháza felé?) *Teatr Lalek*, 80. évfolyam, 2005/1. szám, 121–122. oldal.



Korczak könyvének lengyel és magyar kiadása

belecsöppentek (mint Hapci, Burattino), de soha nem kérdőjelezi meg a fennálló rendet.

A 20. század elején azonban megjelentek olyan írók, akiket a gyermekkor védelmezőinek nevezhetnénk. Közülük az első James M. Barrie volt, skót író, drámaíró, a Pán Péter szerzője. Ez a történet egy olyan fiúról szól, aki a fantázia világában él, és soha nem akart felnőni. Ennek okait a *Péter és Wendy* (1911) című történet elején ismerjük meg, amikor Pán Péter új barátnője kérdésére, hogy hány éves, így válaszol: *Nem tudom – hangzott a kelletlen válasz –, de még egészen gyerek vagyok. Én már a születésem napján elkerültem hazulról, megszöktem, mert meghallottam, amint a papa meg a mama arról beszélt, mi lesz belőlem, ha felnövök. Nem akarok felnőni! – tört ki Péter. – Kisfiú akarok maradni örökké, hogy játszhaszak.*

*Ezért hát elszöktem a Kensington Parkba, és hosszú, hosszú ideig éltem tündérek között.*⁷

Ismerjük Pán Péter játékeit. Részt vesz bennük a kis Wendy és bátyjai, meg egy sor más fiú is. Találkoznak az indiánokkal és más könyvalakokkal, de a legismertebb epizód a konfliktus a kalózokkal, amely Péter Hook kapitány fölött aratott teljes győzelmével ér véget. A gyerekek nagy részének ez csak köztéték a felnőtté válás folyamatában, de Péternek nem. Amikor Wendy mamája, Darling néni a többiekhez hasonlóan örökbe akarja fogadni, Péter így válaszol:

Nem akarok iskolába járni, és ünnepélyes dolgokat tanulni! Nem akarok felnőtt lenni. Nem akarok úgy felébredni, hogy érezzem, szakállam nőtt! – Péter – mondta Wendy vigasztalóan – nagyon tetszenél nekem szakállal. – És Darling néni feléje nyújtotta a karját.

⁷ James M. Barrie, Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy. Przekład M. Słomczyński, Nasza Księgarnia, Warszawa 1958, s. 30 (J M B) Peter Pan. Elbeszélés Peterről és Wendyről. Fordította M. Słomczyński. Nasza Księgarnia, Warszawa, 1958, 30. oldal)



Teremthetek-e világot? Opolski Teatr, 2001

*De Péter ellökte. – Lépjen hátrább a néni. Senki sem fog meg engem, és nem csinál belőlem felnőttet.*⁸ Így hát Pán Péter az örök gyermekkor, a gyermeki kalandok és a felelősség hiánya iránti vágyakozás szimbóluma maradt. Másszóval az elveszett gyermeki édenkert példája, ahová nincs visszatérés, ahogy ezt Wendy sorsa mutatja.

Egy kissé másként közelítette meg a problémát Janusz Korczak.⁹ Számára a gyerekkor időszaka nem annyira a gondtalanság és a felelőtlenység kora volt, hanem olyan időszak, amikor minden gyermek összehasonlíthatja magát az őt körülvevő világgal és az ebből fakadó kötelezettségekkel.

Korczak bízik a gyerekekben, és egy kísérletet hajt végre. Azon gondolkodik el, hogy a gyerekek képzelőereje és elvárásai hogyan hathatnak a felnőttek világára. Ezt az *Első Matykó király* című, 1923-ban



Josef Krofta: *Pinokkió*. DRAK Színház, 1992

írott regényében vizsgálja.¹⁰ Felejtethetlen apja halála után Matykó lesz a király. Még nincs tizenkét éves, de kötelességét úgy szeretné teljesíteni, hogy apja eljárásai szolgáljanak mintául. A Bús Király is erre biztatja, és rábeszéli, hogy olyan király legyen, aki reformokat vezet be.. Ezt így indokolja: – *Tudod, Matykó, mindig rosszul tettük, hogy a reformokat a felnőttekre bíztuk. Te próbáld meg a gyerekek oldaláról, talán neked sikerül...*¹¹

⁸ U. o., 165. oldal.

⁹ Janusz Korczak (1878–1942) lengyel író, pedagógus, orvos., a varsói Zsidó Árvaház alapítója. Az árvaház deportált gyermekeivel önként ment a treblinkai gázkamrába. Gyermekkönyveit költőiség és humanizmus jellemzi.

¹⁰ Król Maciusz pierwszy. Magyarul 1969-ben jelent meg Sebők Éva fordításában.

¹¹ Janusz Korczak, Król Maciusz pierwszy, Beskidzka Oficyna Wydawnicza, Bielsko-Biała 1992, . 82. o.

A reform gondolata tehát a felnőttől, a Bús Királytól származik. De a reformok terve már a gyerekek általi szerint készül. Sőt, úgy látszik, azokat meg is lehet valósítani, mert Matykó anyagi segítséget kap afrikai barátjától, Bum-Drum királytól. Íme Matykó király terve:

Tehát minden gyerek kap nyárra két labdát, téle pedig korcsolyát. Minden gyerek az iskola után minden nap kap egy cukorkát és egy édes cukrászsüteményt. A lányok minden évben kapnak majd babát, a fiúk pedig bicskát. Minden iskolában kötelezően legyen hinta meg ringlispil. Ezen kívül a boltokban minden könyvbe és minden írkába kötelező betenni szép színes képeket. Ez csak a kezdet, mert még sok más reformot is be akarok vezetni.¹²

Természetesen ezek az első lépések nagyon naivak, de a következők már az állam struktúráját érintik. Matykó ugyanis nemcsak a felnőtteknek engedi meg a parlamentet, hanem a gyerekeknek is. Ez általános zűrzavarral végződik, amikor a gyerekek elfoglalják szüleik helyét a munkahelyeken, a felnőtteket pedig visszaküldik az iskolába. Még a Bús Király is óva inti Matykót tettei következményétől:

Matykó, mit műveltél? – mondta a Bús Király. – Matykó, térj észre, mert nagy veszedelem fenyeget. Kár lenne, ha elvesznél. Azért jöttem, hogy figyelmeztesselek. Félek, hogy túl későn érkeztem. Már egy héttel hamarabb jöttem volna, de amióta a gyerekek vezetik a vonatokat, a vasútjaitok fatávkát se érem.¹³

Matykó erre visszavonja az intézkedéseit, de nem kerülheti el a háborút azokkal az országokkal, amelyek a gyermekek forradalma miatt veszélybe kerültek. Sőt, saját népe végül lemondhatja, a hadbíróság pedig egy lakatlan szigetre száműzi. A kísérlet nem sikerült, ami a kiváló pedagógusnak a létező valóság kényszerítő erejével szembeni tanácstalanságát fejezi ki. A gyermeki vágyak naiv világa szenvedett itt vereséget a felnőttek kegyet-

len, önző, és még inkább képmutató világával szemben. A világ tökéletlenségéről és gyerekekkel szembeni kegyetlenségéről szóló mementót más művészek is megőrizték.

Josef Krofta cseh rendező ebben a szellemben mutatta be 1992-ben saját *Pinokkió*-verzióját. Az előadásban önzéssel, durvasággal és brutalitással teli „felnőtt” világot teremtett. Szegény Pinokkió, aki ennek a világnak a fogaskerekei között találja magát, segítségért kiált, és megpróbál elmenekülni a sorsa elől. Ilyen világban nem akar ember lenni, mert ez egyáltalán „nem hangzik büszkén”¹⁴.

Két évvel később a finn Johanna Enckell vállalta fel ezt a témát, a gyermekek viszonyát a felnőttek világához. A *Noé Kalapja, avagy Így forog a világ* (1994) című darabjában a kis Zsuzsi elhatározza, hogy véghezviszi a világ nagy átalakítását. Szülei állandó veszekedéseitől kimerülve úgy dönt, hogy megismétli a világ teremtésének aktusát. Egész szívét beleadja, de tevékenységének eredménye ugyanolyan tökéletlenre sikerül, mint a bibliai Teremtő világa – tele agresszióval és erőszakkal.

Az új világ teremtésének ötletéből Krystian Kobylka és Zbigniew Bitka is merített. *Czy moge stworzyć świat?* (Teremtheték-e világot? 2001) címmel, Pierre Gripari: *A szemfüles kismalac* című elbeszélése alapján, kidolgozták egy előadás forgatókönyvét. A világot egy szokványos Kisfiú teremti, mondhatnánk „családi okokból”, ahogy arról Maria Schejbal ír:

Az előadás egy gyerekszoba belsejében kezdődik, aminek a határait szimbolikusan három magányos miniatűr fal jelöli ki. Karácsony szenteste van – a Kisfiú betlehemet készíti. A feje fölött cikáznak szülei veszekedő, haragos szavai, akiket mesterseges, természetellenes szobrok pózában ábrázolnak. Akkor a Kisfiú új játékot talál ki – teremtővé válik –, a szoba falai a színfalak mögé vándorolnak. Az üres színpad lesz a képzelet alkotó erőihez szükséges tevékenység színhelye.¹⁵

12 Ugyanott, 105. oldal.

13 Ugyanott, 194. oldal.

14 A szerző Szatyin szavaira utal Gorkij Éjjeli menedékhely című drámájában.

15 Maria Schejbal: *Stwarzanie świata* (A világ teremtése), Teatr Lalek, 2001/2, 34. o.



A legyek ura, Peter Brook filmje, 1963

Van tehát mintha-világunk, a színház világa, habár létrehozóját ugyanaz motiválja – a megtalált valóság miatti gyermeki kétségbeesés.

A dolog azonban nem olyan egyszerű, hogy azt lehetne mondani: minden gyermeki szomorúság okozói a felnőttek. Természetes, hogy a gyermek pozitív érzelmeket kelt bennünk, de nem holmi külön, izolált teremtményként. Beletartozik abba a világba, amelyet annak teremtmője hozott létre, legyen az bárki, a bibliai Isten, vagy a gnosztikusok Demiurgosza. A gyermek a génjeiben hordozza felnőttiségének csíráit.

Ezt próbálta meg ábrázolni Peter Brook *A legyek ura* (1963) című filmjében, amelyet William Golding regénye alapján készített. Ez a film eloszlatja a gyermek nemességére és jószágára vonatkozó illúziókat.

Az úgynevezett jó családból való gyerekeket mutatja be, akik baleset miatt egy lakatlan szigeten találják magukat. Kényszerből önálló, felnőttek nélküli életet élnek. Mini társadalomba szerveződnek. Tevékenységük folyamán azonban minden emberi társadalom kegyetlenségéből és intoleranciából eredő hibáit, bűneit elkövetik.

A felnőttek világát elutasítva természetesen elutasíthatnánk a gyerekek által teremtett világot is. De mi értelme lenne? Nem áll másik világ a rendelkezésünkre. Bizonyára megpróbálhatnánk kijavítani azt, amely a miénk, de mint tudjuk, eddigi próbálkozásaink nem voltak túlságosan sikeresek.

Hamberger Judit fordítása

A szerző jegyzeteit kiegészítette: Balogh Géza



A legyek ura, Peter Brook filmje, 1963

GNOSIS IN CHILDREN'S THEATRE

The concept of gnosis has many interpretations, one of which entails rejection of the material world. This aspect was much in evidence in children's theatre in the 20th century when writers and dramatists protested the imperfection of the world, and thus created a problem with which young generations still have to deal.

The theme of the rejection of the world appeared in children's literature at the beginning of the 20th century. Until that time, the narratives in the children's theatre drew on a conventional canon, which was mainly comprised of stories and tales handed down from generation to generation. Researchers believe that fundamentally these folk tales are concerned with the continuation of myth and world order. They show the world as it really is and do not condemn it. They reveal evil and its existence in one's own truth, but they only do so in order to tell how to fight against wrong or how to avoid it.

The majority of teachers have accepted the validity of this kind of story. After having gained experience in the story, the child is prepared to deal with evil in the real world. The world can be beautiful if we are able to overcome or avoid its pitfalls. That is possible if the child wants to use the knowledge gleaned from life and his or her preceptors. Therefore, we first need to obtain the necessary knowledge. This mindset has been confirmed by a number of modern fairy tales, which are presented and analyzed by the author of this article.



A Športniki Színház társulata

THE ŠPORTNIKI THEATRE

The Športniki Theatre has been an independently operating Czech-Slovenian company since 2011. To date, there have been three productions: *Back to Bullerbyn*, *Gagarin!* and *Simply Clever*. All three have won awards at various festivals. *Back to Bullerbyn* was awarded the Erik Prize in 2011 as best Czech puppet performance. With one exception, the puppeteers of the Športniki Theatre are all members of active puppet companies. They came together to form a professional company that acts as a counterbalance to more traditional theatre operations. "They usually call us a puppet troupe. For us, the puppets are our focus; nonetheless, we consider ourselves to be a theatre troupe. It is not our goal to create a series of puppet theatre productions, but rather to use puppets whenever we feel it is useful and meaningful. In conjunction with this, we believe that the puppet theatre as a whole should break with its insular orientation. It needs to open up to the world and to other genres of theatre. The puppet theater needs to compare its best work with that in other genres. A state of isolation does nothing to further puppet theatre. Ignoring this type of genre pigeonholing, the Športniki Theatre constantly strives to develop its unique theatre language in the framework of its public creative work. "It is our effort to place special emphasis on dramaturgy and to present important topics from a social viewpoint. Our focus is, of course, on the actor, the most important element of every theatre, and therefore of every so-called puppet theatre." "The expectations related to our work, however, continually prepare us to try to improve our performances. Periodically we rehearse the pieces, but not only to practice or perfect our ensemble. Instead, our intention is much more to re-open the various situations, clarify the motivation and themes and search for more appropriate staging and scenic solutions. We believe that this type of long-term work is a more meaningful alternative to various ad hoc projects and the widespread workshop conception.



Tomáš Jarkovský

A ŠPORTNIKI KÉT ELŐADÁSÁRÓL

A Báb-Tár XIII. számában már hírt adtunk a cseh bábjátszás 2011-ben megalakult alternatív együtteséről. Most a Športniki egyik vezetője vall a cseh és szlovén fiatalokból létrejött „nemzetközi” vállalkozás célkitűzéseiről és nagy feltűnést keltett előadásairól. Jakub Vašíček (1979) rendező és Tomáš Jarkovský (1986) dramaturg a prágai Művészeti Akadémia Alternatív és Bábművészeti Tanszékén tanult csakúgy, mint a csoport többi tagja. Vašíček számos alternatív és amatőr csoportosulásban vett részt, jelenleg a független Mimotaurus Színháznál működik. Jarkovský Vašíčekkel együtt vendégrendezőként dolgozott a libereci Naiv Színháznál, a České Budějovice-i Dél-csehországi Színháznál, a chebi Kelet-csehországi Színháznál és Szlovéniában, a Maribori Bábszínháznál.

(B. G.)

A Športniki független színházi együttes, melynek egyik jellegzetessége, hogy valamennyi tagja kőszínházban is dolgozik, vagy állandó tagként, vagy mint rendszeres vendégszereplő (az egyetlen kivétel ebben Bor Kos, aki nem színházi emberként, hanem tudósként tevékenykedik). Ez lehetővé teszi számunkra, hogy egyrészt hivatásos művészekként működjünk, hiszen rendelkezünk ilyen tapasztalatokkal, másrészt ugyanakkor ténylegesen megőrizhetjük függetlenségünket, ami egzisztenciális szempontokat is jelent. A függetlenségnek ez a fajtája nagyon lényeges számunkra, hiszen megengedi, hogy nagyvonalúbbak legyünk, és csupán arra összpontosítsuk a figyelmünket, amit fontosnak tartunk. Mi ez?

Először is ki kell jelentenünk, hogy a Športnikiben mi leginkább önmagunkkal törődünk. A legendás cseh rendező, Evald Schorm azt mondta hajdanán, hogy csak azok képesek megérteni egymást, akik már réges-régen hasonlóan gondolkoznak. Számunkra az ilyen találkozások mindig örvendetesek,

ezért elsősorban abban érzünk felelősséget, hogy képesek legyünk a továbbfejlődésre. Mikor arról döntünk, hogy milyen irányban akarunk tovább haladni egy új produkció próbái során, azt kérdezzük elsősorban, hogy a választott téma vagy műfaj mit adhat az együttesünknek, milyen új tapasztalatokat, új távlatokat, új feladatot jelent számunkra. Nem lubickolunk abban a tudatban, hogy kitaláltunk egy új színpadi nyelvet, bármennyire is tisztában vagyunk vele természetesen, mik a sajátosságaink. Inkább megpróbálunk szüntelenül kételkedni és újra kezdeni. Ez persze mind a színházunk kezelésének gyökeréig nyúlik vissza.

A Športniki első produkciója, a *Back to Bullerbyn* jórészt a véletlenek sorozatának köszönhetette létrejöttét, a maribori bábszínházban zajló próbák egyfajta mellékterméke volt, amelyet tisztán a magunk örömeire csináltunk. De hamarosan rájöttünk, hogy valami nagyon fontos dolog történik velünk, azok a bizonyos hasonló gondolkodásúak találkoztak egymással. És a *Bullerbyn* premierje után azonnal megállapodtunk, hogy feltétlenül folytatnunk kell a közös munkát. Így jött létre a Športniki. A rendkívüli siker, amit az előadásunk aratott, egyben arra késztetett bennünket, hogy meghatározzuk, mit várunk a további együttműködéstől, milyen irányban kívánjuk az arculatunkat alakítani. A *Bullerbyn* sikerén felbuzdulva valami hasonlót akarunk a jövőben csinálni, vagy egy talán kockázatosabb, de életképeesebb utat választunk. Olyat, amelynek nyomán fokozatosan kiderül, miféle alkotók vagyunk, mire vagyunk képesek, mit akarunk a világ tudomására hozni.

A *Back to Bullerbyn* bábszínházként definiált bennünket. Ezzel a megjelöléssel nem kívánunk vitába szállni, úgy érezzük, elsősorban a bábokhoz tartozunk. De a legfontosabb számunkra a színházszerepesség. Akkor akarjuk használni a bábót, amikor annak értelme van – vagyis azokban a pillanatokban,



- „Öten voltunk testvérek Bullerbynen... Astrid Lindgren neve gyerekkori emlékeket ébreszt bennünk. Hosszú estére emlékezünk egy bögre kakaóval meg könyvekkel, amelyek tele vannak pajkos és titokzatos történetekkel. De mi történik Bullerbynnel, ha az ember felnő? Ki kit szeret, ki kire féltékeny, ki kivel és kivel nem...? Szóval mindaz, amit valaha tudni akartatok Bullerbynről, de nem mertetek megkérdezni. Az első csehszlovén szappanopera.
- A Back to Bullerbyn bemutatója Mariborban volt, a bábszínházban, 2011 márciusában. Ősszel megkapta az év legjobb bábszínházi előadásáért járó Erik díjat.
- A Sportniki előadásai elsősorban felnőtteknek szólnak, de a Bullerbyn 12 éven felüliek számára készült.



amikor a báb olyanra képes, amit a színész nem tud eljátszani, akár fizikai, akár szellemi értelemben: a színész nem tudja kitörni a lábát, nem tud elégni, nem tud átugrani egy szakadékot, és nem tud jelle vagy metaforává válni. Tehát csak akkor akarjuk használni, amikor nélkülözhetetlen, amikor olyan módon nyilvánul meg, ahogy a színész képtelen, nem pedig a lekicsinyített élő színház színészét helyettesíti. Nem szándékozunk minden áron, programszerűen bábszínházat csinálni. Az a véleményünk, hogy a különböző színjáratípusok különbségeinek elmosódása idején már nem sok értelme van tiszta bábjátékot játszani csak azért, mert ott kínálkozik egy üres skatulya számunkra. Annak látjuk értelmét, hogy a bábszínházba más színpadi és nem színpadi műfajok elemeit is beépítsük, és olyan kapcsolatokat hozzunk létre a többi műfajokkal, amelyek azokat is hasonló módszerekre inspirálják. Meggyőződésünk, hogy a bábszínház arra való, hogy kitágítsa a világot. Nem önmagában vizsgálni, hanem folyton összehasonlítani a többi műfajokkal – elsősorban tematikai és színészi szempontok szerint –, ahogy ez még manapság is szokás, meddő és haszontalan igyekezet. Azon kell fáradoznunk, hogy teljesjogú színházi műfaj legyen, ne csupán bájos és ritka csecsebecse, amelyet illedelmesen megtapsolunk, mert nem értünk hozzá.

Ahogy már említettem, a *Bullerbyn* után azt kellett eldöntenünk, milyen úton haladjunk tovább, mert a második produkció lesz az, amely meghatározza a színház programját, dramaturgiáját vagy egyszerűen csak a profilját (ahogy a zenében a második hangjegy határozza meg a tempót). Ahhoz, hogy ezt az átgondolt szeletet a lehető legtávolabbi pontra tűzzük ki, úgy döntöttünk, hogy lehetőleg a kontraszt útját választjuk. Ha a *Bullerbyn* műfajilag egyszerű és minimalista, akkor az új előadásunkkal képzőművészeti és leginkább műfajilag megpróbálunk alaposan elrugaszkodni ettől. Ha a *Bullerbyn* témája tulajdonképpen nagyon személyes és azokra az érzelmekre épít, amelyekkel az ember idealizálja ifjúsága és gyerekkora időszakát, az új produkció olyan témával álljon elő, amelyet gyakorta és igaztalanul súlyosnak szoktak mondani



A Gagarin premijere 2012 júniusában volt Hradec Královében, a Theatre European Regions keretében. Egy kritikából: „A Gagarin a Športniki előadásában olyan, mint a szocialista világ betlehemes játéka...”

(mintha a magánélet témái nem lehetnének súlyosak), tehát mondjuk inkább úgy, hogy társadalmi jellegű. Így jött létre a *Gagarin!*, amely a szocialista giccsről szól. A szocialista giccs újra meg újra felbukkan körülöttünk, annak ellenére, hogy egész nemzedékekre és nemzetekre nyomta rá a bélyegét. A *Gagarin!* lényegében leporolló, amelyben Gagarin életének epizódjai zajlanak (egy ösleletnek számító életrajzi könyv, a *Mosoly és csillagok* alapján, amelyből az előadás bőségesen merített), ézékletes történelmi kontextusban a felhasznált filmhíradó-részekkel és dalokkal, amelyek az egyes epizódokat tematizálják, bizonyos esetekben ironizálják. Hosszas tevékenységünk szempontjából azonban a *Gagarin!* azért alapvető fontosságú számunkra, mert a próbák és az előadások során felfedeztük és saját kifejezőeszközként fogadtuk el az itt kialakult munkamódszert. Eleinte csupán szükségyszerűségről volt szó. Tekintve, hogy társulatunk tagjai két különböző országból valók, és jó néhány különböző kötődéssel rendelkeznek, kénytelenek vagyunk a rendelkezésünkre álló idővel ésszerűen gazdálkodni. Ugyanakkor a munkánk a kollektív alkotásra épül, és ezért nem akarjuk mesterségesen felgyorsítani a próbafolyamat első, vitákra, megbeszélésekre, az álláspontok tisztázására és az impulzusok keresésére épülő szakaszát, amíg eldöntjük, miként is fogunk hozzá a téma feldolgozásához. Ez persze rengeteg időt igényel, és bár az azonos



Az előadás Jurij Alekszejevics Gagarinról, a világ első űrhajósának életéről és munkásságáról szól. Bábok, dalok, táncok. És szóhoz jutnak benne a korabeli filmhíradók is...



Gagarin és jövődóbeli felesége, Valja Gorjacseva...

„Lajka kóbor kutya volt Moszkva utcáin. A tudósok azt mondták, a nehéz élethez, koplaláshoz és szomjázáshoz szokott kóbor kutyák jobban bírják a kiképzést meg az űrepülést. Lajka keverék, körülbelül hároméves szuka lehetett, nagyjából három kilogrammos testsúllyal. A szűk űrkabinhoz, ahol nem tudott megfordulni, már akkor hozzászokott, amikor egyre szűkebb ólakban tartották...”



Gagarin a tervező Koroljov tesztjein. „Idővel bárki túltehetett Gagarinon. De az űrepülés után senki nem tudott úgy mosolyogni az emberekre meg a világegyetemre, mint Jura Gagarin. És ez nagyon fontos, sokkal fontosabb, mint hinnénk...”



Gagarin ünnepélyesen átvágja egy újonnan épült üzemsamok szalagját. A társaságában többek közt John Lennon, Frida Kahlo és Che Guevara.

hullámhossz megtalálása, amely ezeknek a viták-
nak az eredménye, később felgyorsítja a próbákat,
de ez az idő valahol akkor is hiányozni fog.

Azt szokták mondani, hogy a színház élő szervezet,
amely valójában soha nem lehet „kész”. A mi ese-
tünkben ez szó szerint igaz. Konkrétan: a *Gagarin*
már jó másfél éve játszunk, és ezalatt az előadás
minőségileg átalakult, pedig szemmel látható válto-
zásokat alig hajtottunk végre rajta. Az első előadások
után néhány jelenetet meghúztunk, egyet teljesen
kihagytunk, de mindössze ennyi volt a tényleges
szerkezeti változtatás. Valójában a dolgok belül ját-
szódtak le, a jelenetek külső formája, technikai kivi-
telezése és a kimondott szavak mögött. Az ilyen al-
kotó munka valóban soha nem ér véget a „kész”
előadással, és ezt tekintjük munkánk legfontosabb
részének. Hisszük ugyanis, ez a gondos odafigyelés
segít megakadályozni, hogy a produkcióink rutinba
merevedjenek, és lehetővé teszi, hogy képességeink
maximumát nyújthassuk. Hisszük, hogy ez értéke-
sebb és életképesebb, mint a rögtönzött tervek, vagy
a divatos műhelymunkák sokasága, amelyek nagy-
ban hozzásegítenek a független és alternatív szín-
házak mcdonaldizálódásához. Ahol a tényleges, va-
lódí, személyes színpadi nyelv helyett az üzleti

szellem válik uralkodóvá. Ahol az időigényes elmé-
lyülést, a türelmes útkeresést felváltják a divatos
trendek, amelyek tetszetősen és időlegesen kielégítik
az „up-to-date” igényeket.

A Športniki harmadik produkciója, amely csak mos-
tanában kezdi élni a maga életét, a *Simply Clever*
címet viseli, és az idén júniusban került bemutatásra
Hradec Královében, a Theatre European Regions
fesztivál keretében (akárcsak előzőleg a *Gagarin*).
Ez egy bizzar road movie a magányról és a társke-
resésről. Az igényes *Gagarin* után most nem tűztünk
magunk elé túlságosan magas célokat, és mivel
mindannyian igényes szezont tudunk magunk mö-
gött az anyaszínházunkban, úgy döntöttünk, hogy
visszatérünk a *Bullerbyn* eredeti éthoszához, és
olyan előadást hozunk létre, amellyel jól fogunk
szórakozni és szórakoztatni. Hamar rájöttünk azon-
ban, hogy az ilyen feladat már nem elégíti be ben-
nünket. Így tehát a *Simply Clever* bármennyire is
játék és abszurd történet csupán, már most nyil-
vánvaló, hogy legalább olyan hosszú utat kell még
megtennünk, mint a *Gagarin* esetében, mire sikerül
valami igazán újszerűt felfedeznünk.

(Balogh Géza fordítása)

Fotó: Mihala Homolová



A *Simply Clever* című színpadi road-movie a Športniki Színház legújabb produkciója (Bemutató: 2013 június). Antonín Kroupa Škoda 120 L-je. A start Alsó Mokrában, a cél a beláthatatlan messzeség. Egy utazás jellegzetes története, amely egyedülálló is meg nem is.



Antonín Kroupa az élet értelmét keresi az autójában. Milyen babérokra tör? A felvétel a Simply Clever próbáján készült. Két nap múlva premier.

A Társulat „pihenőben”





(*Madarak voltunk* Mesebolt Bábszínház, Szombathely. Írta: Galuska László Pál, Dramaturg: Khaled-Abdo Szaida, Zene: Lázár Zsigmond, Tervező: Boráros Szilárd, Rendezte: Kovács Géza, Játsszák: Császár Erika, Dénes Emőke, Kovács Bálint, Kovács Zsuzsanna, Kőmíves Csongor, Lehőcz Zsuzsa, Takács Dániel)



Ölbei Livia

CSILLAGKAPU

A MUTATVÁNYOSOK LEGENDÁJA

A Mesebolt Bábszínház *Madarak voltunk* című előadása úgy forgatja a világ teljességét feltételező, lotmani mitológikus idő kerekét, hogy közben saját, lineáris és véges életünk alapvető kérdéseit fogalmazza meg. Kézen fog és hazavezet.

A mesejátékot óvodáskortól ajánlja a társulat. Felső korhatár viszont nincs, hiszen a *Madarak voltunk* – mint minden jó gyerekszínház – sokáig visszhangzó élményt ad a felnőtt közönségnek is. Sőt: Kovács Géza rendezése szellemében, problémafelvetésében, mélységében egészen közel áll ahhoz a szakrális-közösségi műfajokat újraértelmező, kifejezetten felnőtteknek ajánlott Mesebolt-sorozathoz, amely egy karácsonyi misztériumot (*Világnak világa*), egy moralitást (*Akárk*) és egy passiójátékot (*Baltasar Espinosa utolsó üdülése és üdvözlése*) foglal magában.

De a *Madarak voltunk* maga is egy korábban kijelölt ösvényen lép tovább. Kovács Géza 2007-ben rendezett először – akkor még vendégként – Szombathelyen: a *Suttogó füzesek* című, kamaszoknak és felnőtteknek ajánlott cigány legenda szövegválogátóját (benne a holokausztt kimondásával és gyász munkájával) Galuska László Pál írta, tervezte pedig az a Boráros Szilárd volt, aki archaizáló, groteszk, kemény és lágy, összetéveszthetetlen bábjajaival, maszkjaival, díszleteivel ma már állandó, arculatteremtő munkatárs a Meseboltban. A *Madarak voltunk* alapja szintén cigány legenda: Kovács Gézát a zempléni „freskófaluban”, Bódvalenkén látott Ferkovics József-kép ihlette meg. (A festőművész most Szombathelyen él, bár ez a momentum a témaválasztásban nyilván nem játszott szerepet.) A bódvalenkei Ferkovics-freskó cigány eredetmítoszt mesél újra. Ezek szerint a cigányoknak eredetileg szárnyaik voltak – „*Egyik ágról másra szálltunk, ami kellett, rátaláltunk*” –, úgyhogy a duruzsoló szél hívására könnyedén eljutottak abba a gazdag völgybe, ahol aztán észrevétlenül elnehezedtek, elvesztették a repülés képességét: már nem voltak

képesek hazatalálni. Íme, az örökké ismerős és örökké elérhetetlen otthon keresése – mint a vándorélet eredete. Ebből az elhintett mítosz-magból virágzott ki a *Madarak voltunk*, amelynek megírására ismét Galuska László Pált kérte föl Kovács Géza. Az otthon: a gyerekkor, a mitikus aranykor, a paradicsom. A hely, ahova visszavágyunk, még akkor is, ha nem létezik. (Akkor megteremtí a mese.) A hely, ahonnan így vagy úgy, de végül mindenkinek ki kell repülnie.

A *Madarak voltunk* tenyérnyi, kör alakú, stilizált fákkal határolt játéktere minden értelemben a világot teremti meg. Világszínpad – közepén a sokfunkciós, mágikus, piros kékcsoki, amely a keretjátékban a „talpára állítva”, két nagy kerekével a levegőben kalimpálva várja, hogy játékba szólítsák. A levegőben kalimpáló kerekék a körben járó mitikus-ciklikus idő jelei (és többször önálló életre kelnek az előadásban). A színészek útra készen, bőrdöndökkel felszerelve, a szorongás és a kíváncsiság koreográfiájával lépnek be ebbe a térbe. Előbb Takács Dániel: harmonikájával hív, biztat és kérdez. Kósza, érzelmes kis dallam. Aztán Kőmíves Csongor. Aztán Császár Erika. Kék bőrdönd, sárga bőrdönd. Kovács Bálint, Dénes Emőke, Kovács Zsuzsanna, Lehőcz Zsuzsa. A csomagokból, kosarakból sáncok, véd-erőművek – apró színpadok, paravánok, alkalmi játékterek épülnek. Kórusossá terebélyesedő énekszó: „*Hova repülsz, áva madár, / amerre a nap is lejár? / Egyik ágról másra szállsz, / De fészkedre sose találsz. (...) Nem az a nap, nem az a hold, / Sosem lesz már az, ami volt. / Mert ami volt, immár meghalt, / Üresen néz rám a mennybolt.*” És mégsem: föltről hullni kezd, és szállong, röpköd, csillámlik a hó. Pillanatnyi sötét – aztán máris fordul egyet a kerék. Tavasz van, kezdődik a mese, indul a „szerelemfilm”. Az útra készülők játszani kezdenek, a pillanat kitágul és növekedni kezd, mint valami óriási, szívárványos, könnyes-nevetős szappanbuborék.



Madarak voltunk. Mesebólt Bábszínház, 2013





Madarak voltunk. Mesebólt Bábszínház, 2013



„Boldog, ki ifjan ifjuskort él / S érés-időben émi kezd, / S ha már hideggel jő a zord tél, Békén, megértve hordja ezt” – mondja Puskin Anyeginjének elbeszélője (Áprily Lajos fordításában). A Madarak voltunk ezen a boldog-szomorú emberi történeten vezet végig, sok finom leleménnyel, humorral, sok bravúros átváltozással, intenzív színészi jelenléttel. A társulat tagjai nemcsak lélekből lélekbe (mondjuk az angyali Angelikáéból a hisztis Macskamenyaszszonyéba, mint Lehőcz Zsuzsa) vándorolnak szüntelenül a szűk órák előadásban (az óra megint csak körben jár), hanem trombitával, hegedűvel, fuvolával, gitárral (stb.) jól bánó muzsikusként is fontos szerepük van. Lázár Zsigmond sokféle forrásból táplálkozó, nem pusztán hangulatfestő zenéje mindig a kellő pillanatban gördíti tovább a dramaturgiai masinériát. (Angelika megjelenését például halk, olvadó harmonikafutamok jelzik.) A tavaszi nyitó képben a piros kékcsi előbb csúszdaként szolgál a két viháncoló gyereknek,

Márisónak és Gergőcének, aztán – megint a talpára állítva – cirkuszi csodákat rejtő sátorrá változik: a bejáratí függöny mögül kiszól a szigorú cirkuszigazgató. A gyerekjáték méretű, kézben tartott, groteszkbe hajló és szeretetreméltó bábok mintha mozgatóik harmatfriss, nosztalgikus ön-reflexiói lennének. Elférnek egy bőröndben. Angelika, a láncon tartott, parancsszóra röptetett angyal börtöne maga is kicsi bőrönd, amelynek fedele alól, ha fölpattintják, a festett végtelen égbolt kandikál ki. A bőrönd: utazás és szabadság. A bőrönd: bezártság. Ezen a ponton a Madarak voltunk mögött fölsejlik egy régi előadás, a Krétakör Leonce és Léna-bemutatója, amely hasonlóképpen zsebkendőnyi játéktérben, egyetlen bőröndből a kerek világot varázsolta elő. Büchner különös meséje is az ismeretlen csábításáról, az otthonra találás vágyáról (a kettő tulajdonképpen ugyanaz) beszél: Leonce és Léna egymás elől menekülve indulnak el, hogy aztán – fanyar



fricska – mégis egymásra találjanak. Itt Gergőcét csábítja a messzeség – vajon mi van a mutatványossátor függőnye mögött –, finom jelzés, hogy lánypajtása, Máriszó inti óvatosságra. Végül ők ketten adják vissza a csodakék szemű, aranyhajú Angelikának a repülés szabadságát – a lelket és a képzeletet nem lehet gúzsba kötni.

Propp mesemorfológiájára alapozva négy metából épül föl a Madarak voltunk, az önmagába záruló évkör (télről télre) évszakai a mitologikus-analogikus világképnek megfelelően egy-egy életkori szakasznak felelnek meg; közben Angelika három hála-hajszála háromszor segít a bajban. A tavasz a gyerekkor (Gergőce és Máriszó), a nyár a győzedelmes párba találás kora (Gerus és Márika), az őszi kísértésekkel és kötelezettségekkel, háborúval és gyerekeveléssel teljes felnőttkor (Gergely és Mária), a tél az öregség, az egymás oltalmában megbúvó, mágikus babák-bábokat készítő, nagy útra készülő magány

ideje: a színről Gergő apó és Mária anyó távozik, egymásba kapaszkodva. Angelika búcsúzóul szárnyat ígéz a számárra: Fürge, a kiröppenő szárnyas csacsi az előadás legbájosabb, emblematisz szereplője.

A Madarak voltunk közben észrevétlenül megteremt a saját metatörténetét, amely a mutatványosok, a vándorszínészek – végső soron a Mesebolt – életéről tesz szemérmes, szép vallomást. A keretjátékba foglalt, önmagába visszatérő előadás végén, mintegy az emlékezés varázsából ocsúdva, az útra készülők fogják a bőrdandjeiket, és az ajtóvá átlényegülő piros kézikocsi nyílásán át sorban kilépnek a játéktérből. Át egy másik dimenzióba. Az ismét beálló sötétben hősillagokkal teleszóva világítanak a fák. Vagy talán csak az a könny és mosoly játszik velünk, amit a tovatűnő mutatványosok hagytak maguk után – hogy ezentúl mindig megtaláljuk őket az emlékezet otthonos zugaiban.

STARGATE

The piece titled *Once We Were Birds* is based on a Roma legend. According to it, Romani originally had wings. With these wings, when the murmuring wind called them, they were easily able to reach the rich valley. But there they lost their ability to fly. They were unable to find their way home. They had to search for their forever familiar and forever unattainable home, and this was the origin of their life as wanderers.

Home was equated with childhood, with the mythical golden age, with paradise. It was the place which – one way or another – everyone has to fly from

Once We Were Birds leads us through a happy-sad human story with a lot of subtle ingenuity, humor, many brilliant metamorphoses and intense theatrical presence. Meanwhile, the spectator's own personal meta-story is created unnoticeably. This story is a chaste and beautiful confession of the lives of wandering actors.

The recurring theme of the magic of remembrance returns at the end of the play, as the wanderers pick up their suitcases and walk through an opening in a red handcar which is a door to exit the stage. And an entrance to another dimension.



A marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház nézőtere



2. Szín: „Ádámka meg Évike!”

Máthé Lőrinczi Rozália

„EGYNEK SZÖRNYŰ MULATSÁGOS, MÁSNAK SZOMORÚ”

**BESZÉLGETÉS KOVÁCS LEVENTÉVEL AZ EMBERKE
TRAGÉDIÁJA CÍMŰ ELŐADÁSRÓL**

Kovács Levente rendező, egyetemi professzor nemcsak Marosvásárhely, de Erdély egyik legjelentősebb színházi szakembere és az erdélyi színészképzés meghatározó alakja, aki a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem dékánjaként is támogatta a bábszínész-szak megalakulását és életben tartását. A Marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház vezetése az intézmény új épületében olyan törekvések hangsúlyos elindítását tűzte ki célul, amelyek tágtíják profilját. A bábszínház évtizedekig a Posta utca 2. szám alatt működött. Alapítója Antal Pál¹ volt, aki markáns egyéniségével, művészi igényességével az erdélyi magyar bábjátszás meghatározó alakja lett. Társulatával és Haller József² bábtervezővel együtt a marosvásárhelyi bábszínházat ismertté tette a belföldi és a külföldi szakma előtt is. A színpadi kísérletek, a közönség különböző rétegeinek és korosztályainak megszólítása a bábszínház nevének megváltoztatását vonta maga után, így lett az *Állami Bábszínház*ból *Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház*. Román és magyar nyelvű társulat működik benne. Ebben az évadban a színház – Gavril Cadariu rendező igazgatása alatt – már egy európai rangú és színvonalú épületben működhet; a stúdió- és konferenciateremmel, valamint a színház más tereivel, előcsarnokával, nézőterével és színpadával lehetőséget teremt olyan produkciók létrehozására, melyek a műfaj határainak kitágítását szolgálhatják. Kovács Levente ezért is vállalkozott egy különleges bábszínházi előadás rendezésére a 2012/2013-as évadban Karinthy Frigyes *Az emberke*

tragédiája című művének színpadra állításával.

– *Egy rövid nyilatkozatában azt mondta, hogy előadása egyszerre kíván beavató és nosztalgizáló színház lenni, s ugyanakkor a maga sajátos eszközeivel a történelemnek tart fonák, görbe tükröt, fülbemászó dalaival múltba ringat és jövőt ígér. Hogyan bontakozik ki az előadás „homorú-domború” tükrében Karinthy üzenete?*

– Nyilván a „Karinthy-üzenet” megfejtése személyes értelmezés kérdése. Senki sem állíthatja teljes biztonsággal, hogy az ő értelmezése, olvasata jelenti az egyetlen, üdvöztető igazságot. Ezért inkább azt mondanám, hogy a mi előadásunk is egy a lehetséges üzenet-értelmezések közül, ha már ragaszkodunk az „üzenet” kifejezéshez. Tudvalevő, hogy Karinthy az egyetemes és a magyar irodalom számos szerzőjét, műfaját parodizálta. Ezáltal – akarva-akaratlanul (mert az ő szándékát végül is nem ismerhetjük csilhatatlan bizonyossággal) – hozzájárult egy egész sor irodalmi mű, sőt, akár életmű újraértelmező megközelítéséhez is. Ez a mi esetünkben is érvényes: az írott mű s az ennek az alapján létrehozott előadás mindenképpen egyfajta – természetesen parafrazeált – Madách-interpretációként is felfogható. A kérdésben szereplő „homorú-domború” tükrő eredete lényegében a Madách-műben is rejtőző szemléletmód parodisztikus felnagyítása, s mint ilyen, az előadás szemléleti vezérfonalának tekinthető. Más kérdés, hogy ez a szemléleti alapvetés milyen színpadi eszközökkel, művészi kifejezőmódban valósul meg. Én ez al-

1 (1925–1999). Legfontosabb rendezései: Molière: *A botcsinálta doktor* (Kolozsvár, 1952), Kodály: *Háry János* (1956), Gozzi: *A szarvaskirály* (1957), Maeterlinck: *A kék madár* (1986).

2 (1935) Antal Pál állandó munkatársa, legtöbb rendezésének tervezője. Számos kiállítása volt, többek között Barcelonában, Stockholmban, Washingtonban és Budapesten.



9. Szín: „Egyenlőség, Testvériség, Szabadság! Utcu bizony megérett a meggy! ”



9. Szín: „Egyenlőség, Testvériség, Szabadság! Az én nevem Kukorica, Kukorica Danton!”

kalommal negyedszer vittem színpadra a szöveget, minden esetben más-más formában, amit természetesen az adott körülményektől kezdve – a színre vivő szereplőgárdától a tágabb társadalmi kontextusig – sok minden meghatározott (beleértve az én személyes viszonyulásom módosulásait is, hiszen az ember is alakul negyven év alatt). A parodisztikus alaphang azonban közös nevezője próbálkozásaimnak, és ez, Karinthy-műről lévén szó, lényegében nem is lehetne másképp.

– *Az előadás egyik alappillére a zene. Miért választotta a zenés bábszínházi formát és Sárossy Endre zeneszerzőt társalkotóként?*

– Az előadást távolról sem határoznám meg zenés bábszínházként. Van benne báb is, zene is, sok koreografikus elem és (akár nyelvgyötrőnek is tekinthető) verbális játékság, ún. „próza színházi”, azaz hiteles, átélést igénylő vagy elidegenítő színészi momentum és erős, metaforikus csoportjáték, sőt, vetítés is – egyszóval nehezen lehetne akár melyik részletet mint döntő műfaj-meghatározó elemet címeként kiemelni. Mivel az ilyen komplex (némileg pejoratív melléközgével az utóbbi időkben „totális” színháznak bélyegzett) színpadi nyelvvezetben igen fontos elem a zene és a látvány (itt elsősorban az emberi testek által létrehozott képiségre s nem a képzőművészeti látványelemek dominanciájára utalnék), igen fontos a munkatársak kiválasztása. Mivel Sárossy Endrével a '70-es, '80-as években igen jelentős együttműködéseink születtek, joggal nagyszabásúnak nevezhető vállalkozások keretében, természetesen őt választottam, mivel őt tartom az alkalmazott-alkalmazható színpadi zene kiemelkedő képviselőjének, akivel mindig kitűnően megértettük egymás szándékait. Az animált bábok szerepeltetése egyrészt annak tudható be, hogy az Arielben született az előadás, de hasonló elemeket néha alkalmaztam más, nem bábprofilú társulatoknál rendezett előadásaimban is. Talán egy „próza”, hagyományos színházi előadásban is használtam volna bábokat, most ilyen irányú készítéseket is érzek. Nem tagadom, hogy ez összefüggésben van azzal, hogy a báboztatás bevezetése, valamint az a tény, hogy a bábművészet körébe vágó több doktori értekezésnek is szakírás-

nyítója voltam, felfokozta érdeklődésemet, mondhatni vonzódásomat az *animációs művészetek* iránt. Feltehetően ez igen tartósnak bizonyul majd a jövőben is. Magyarán: sokat tanultam a báboktól-báboosoktól...

– *Az előadás egyik erőssége a fegyelmezett, erős, állandó jelenléte követelő színészi csapatmunka. Hogyan éri el ezt egy rendező?*

– Erre én nem tudok receptet. Szerintem, ha sikerül megteremteni a csapat hitét a munka céljában és értelmében, megértetni, hogy mindenki fontos csavarja a gépezetnek, függetlenül a feladatai terjedelmétől, akkor a csapat energiái megsokszorozódnak, mondhatni csodára is képesek lesznek. Én mindig abból a hitből táplálkozom, hogy a színész sohasem akar megbukni, egész léte alapjában úgy mond sikerorientált. Ebben Robert Cohen konkrét gyakorlatokat ajánló színészpédagógiai módszerei is segítettek egy időben, de ezt nem úgy kell elképzelni, hogy: na most Cohen-módszer szerint fogunk csapatépítést végezni. Az ilyesmi akkor hasznos, ha láthatatlanná válva szervesül az emberi tapasztalatba, magyarul: vérévé válik az embernek. S hát természetesen bizonyos személyi adottságokra is szükség van, ezek nem egyforma mértékben vannak jelen a különböző egyéniségekben. Többek között ezért sem lehet általános érvényű recepteket gyártani. Én azért a szeretet és az örömszerzés szándékát mégis hangsúlyoznám...

– *Az energia áramlása, a tér dinamikája, állandó mozgása és animációja teszi feszessé az előadást. Rendezőként hogyan készül erre, milyen arányú az előre megtervezett munka és a szabad improvizáció lehetősége ebben a próbafolyamatban?*

– Természetesen mindig van egy előzetes látomásom vagy belső tervem, amikor egy próbafolyamatot elkezdek. Főleg hangulatok mocorognak bennem, érzem bizonyos jelenetek atmoszféráját, ritmusát, dinamikáját, illatát, színeket érzékelek, zenéket hallok. De ezek sohasem a végleges kotta formájában rögződnek a próbák kezdetére. Nagy hatással vannak rám a színpadon megmozduló színészek rezdülései, testmozgásuk és hanghordozásuk önkéntelen megnyilatkozásai, amikor még ők sem biztosak, még keresik magukat. Ilyenkor

engem elragad egy bizonyosfajta improvizálhatnék, és olyasmiket rögtönzök, amelyekre kezdetben nem is gondoltam. Szerettem a színészek ötleteit meghallgatni, sok impulzust lehet ezekből is meríteni. Fiatalságom elmúltával bölcsőbb lettem, és nyugodt lélekkel elviselem, ha tévedésen kapom magam, vagy ha mások figyelmeztetnek arra, ha valamit nem éreznek megfelelőnek.

– *Az előadásban a két emberke, Ádámka és Évike bábok, akik körül eleven emberi testek kavarognak és válnak tömegesen szolgálattelkévé vagy lázadókká, Lucifer irányításával. Hogyan látja saját előadásában az eleven emberi test és a bábok viszonyát?*

– A legfontosabb számomra az a kölcsönhatás, amely létrejön a báb és az őt mozgató színész között. Az előadás számomra legmeghatóbb mozzanatai közé tartoznak azok a teltett pillanatok, amikor látom-érezem, hogy a színész egész lelkét átsugározza a bábba, s ugyanakkor a bábból áradó sajátos személyiség a színészben visszatükröződik. Megtanultam és megértettem, hogy a bábót szeretni és tisztelni kell. Ez volt számomra az itteni munka egyik legfőbb tanulsága. A próbákon az Ádámkát helyettesítő bábót annyira megszerettem, hogy szinte féltem, mi lesz, ha megérkezik az igazi szereplő. Szerencsére hamar beilleszkedett a társulatba az új bábu is. Harcba indulása az athéni képben vagy az úrbéli tangója kedvenc pillanatai számomra az előadásnak.

– *Az előadásban két fontos szerepet alakít a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem két végzős bábművész növendéke. Hogyan látja a bábművész képzés rövid múltját és jövőjét Erdélyben?*

– Az elmúlt tíz év képzési eredményeit igen jónak tartom. Akár a pályán régebben jelenlévők utólagos

képzettségét, akár az újabb generációk képviselőit tekintem, biztossággal állíthatom, hogy a bábos képzés egyetemi szintjének létrehozása mind elméleti gyarapodás, mind szakmai-technikai tökéletesedés terén érezhető színvonalat jelent a hazai művészeti életben. A jövő szempontjából igen fontos szerepet kap a bábművészet tekintélyének, rangjának, vonzerejének erősödése. Ez lassú folyamat, hiszen évszázados beidegződésekkel kell megküzdeni. A kommunikáció, az ún. „piár” szerep, valamint az intézményteremtés szándéka (a színházak mellett kiépítendő kis bábtagozatokra célzok itt elsősorban), az önkormányzati szervek, a civil szféra gondolkodásmódjának irányulása és a vállalkozói hozzáállás, támogatási szándék kibontakozása mind létfontosságú tényezők abban a tekintetben, hogy stabil animációs kultúra teremthető, mely mögött magas szintű képzés áll, s melyet a közösség folyamatosan igényel, megbecsül. Ez sok helyen, hozzánk közel eső térségekben is megvalósult már, miért ne bíznánk abban, hogy itt is van jövő...?

– *Egyszer azt mondta nekem Antal Pál, hogy a rendezői koncepció a szövegkönyv egy mondatába besűrítendő. Ön melyik Karinthy-mondatot választaná Az emberke tragédiájából?*

– Azt, amit már a címben is idéztünk: „Egynek szörnyű mulatságos, másnak szomorú.” Előadásunk beavat a madáchi világba, s az éterből néha Madách ismerős sorai zengnek fel, örökvényű igazságai költöznek újra fülünkbe. Ugyanakkor a játék kísérletet tesz a 40 év előtti Harag-rendezés felidézésére, s a hetvenes-nyolcvanas évek egyetemi diákszínhátszásának eszközei is visszaköszönnek a színpadról, akárcsak annak a kornak a zenei stílusai, a hasonlíthatatlan Karinthy-humorról fűszerezve.

(Karinthy Frigyes: AZ EMBERKE TRAGÉDIÁJA. Marosvásárhely, Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház, 2013. Rendező: Kovács Levente, Dramaturg: Killár Kovács Katalin, Mozgásművészeti tanácsadó: Deák Orsolya e.h., Díszlet, jelmez, bábu: Lukácsy Ildikó, Zene: Sárossy Endre; Szereplők: Ádámka – Szabó Dániel e.h., Évike – Halmágyi Éva, Luciferi – Puskás Győző, Jóistenke – Szöllősi-Pénzes Szilárd; valamint: Balogh Annamária, Bonczidai Dezső, Cseke Péter, Deák Réka, Gáll Ágnes e.h., Gönczy Katalin, Máthé Rozália, Molnár József, Szélyes Andrea)



9. Szín: „Egyenlőség, Testvériség, Szabadság! Lecsapjuk a fejcskét!”



11. Szín: „Addig ehetsz, addig ehetsz, míg a zsírtól meg nem repedsz!”



15. Szín: „Ördög vigye a gonoszt!”



19. Szín: „A régi eszmék többé nincsenek! Nem lehet bent hajkurászni, henteregni, falra mászni!”



19. Szín: „A régi eszmék többé nincsenek!”



Próba – Kovács Levente és a marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház társulata

Kovács Levente (Marosvásárhely, 1940. július 27. –) színházi rendező, rendező- és színészpédagógus, egyetemi professzor. Éveken át a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem magyar tagozatának dékánja, tanszékvezetője. Igazgatója volt a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának, az Apollo 4 Zsebszínháznak, a Thália Laboratóriumnak, művészeti vezetője a Marosvásárhelyi Egyetemi Központ sokszorosan díjazott színjátszó körének, rendezője a Nagyváradi Állami Színház Szigligeti Társulatának.

Kovács Levente, noha a legnagyobb erdélyi realista mesterektől tanult, elsősorban az avantgárd, a brechti és a kortárs amerikai (Off-Off-Broadway) kísérleti mozgalmak elemeit is felhasználó sajátos színházi nyelve révén vált általánosan elismertté. Magát a 68-as eszméáramlat követőjének vallja. Legfontosabb rendezései a rendszerváltozás előtt születtek -

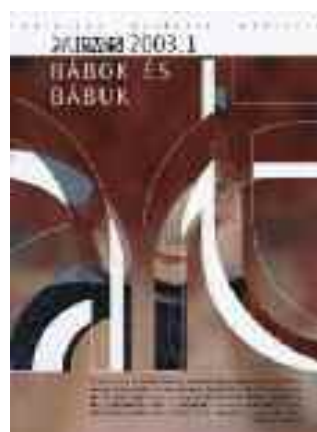
amikor ezek merész, kísérletező hangvétele, az akkor szinte kötelezőnek számító realista paradigmával való szembehe-lyezkedése és sajátos, erős csapatépítésre alapozó munka-módszere merőben újszerű hangot jelentett Erdély színházain. Mindenekelőtt a hetvenes-nyolcvanas években rendezett, nagyjelentőségű Brecht-rendezései miatt tartja számon a színháztörténet, de munkássága mérföldkövei közé tartozik még Sütő András: *Káin és Ábel*, Bulgakov: *A divatszalon titka* (eredeti címen Zojka lakása), Fejes Endre: *Jó estét nyár, jó estét szerelem* és Molnár Ferenc: *Üvegcipő* című művének nagy sikerű színrevitele. Nagy visszhangot váltott ki 1980-as kolozsvári *I. Erzsébeta* is, mely nem pusztán a Café la Mama híres sikerdarabjának romániai magyar ősbemutatóját jelentette (korábban **Liviu Ciulei** rendezte meg románul), de egészen újszerű hangot is képviselt Kolozsvár színházán.

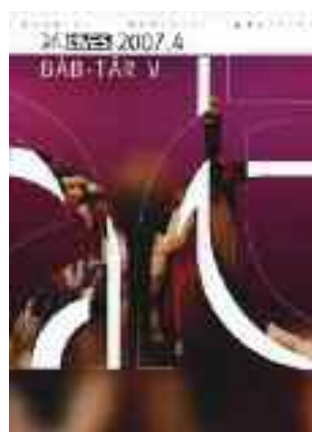
TERRIBLY FUNNY FOR ONE, SAD FOR THE OTHER

A conversation with Levente Kovács about the *The tragedy of a Little Man* performance. Levente Kovács is one of the most important theater personalities of Transylvania and Târgu Mures, theatre director, university professor, honored with the professor emeritus title, one of the leaders in Transylvanian theater education, he was involved in initiating and continuing the puppet theatre education at the University of Arts in Târgu Mures. Directing the Frigyes Karinthy's play, *The tragedy of a Little Man* at the new venue of the Ariel Theatre for Youth and Children, Levente Kovács contributes to the profile broadening strategy of the institution which highlights the innovative and experimental side of its productions. The sense of parody in the show characterizes the whole work of the director specifically in this performance. The director will share his thoughts on the role of music, the importance of teamwork, the relation of puppet and puppetry actor within the performance, and about the past and the future of puppetry education at the University of Arts in Târgu Mures.

MEGJELENT SZÁMAINK:

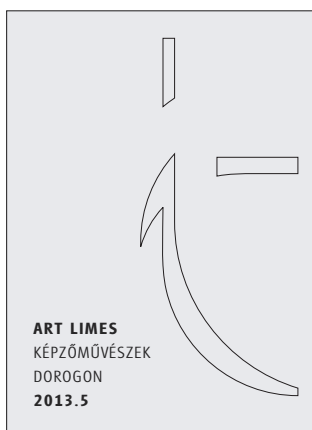
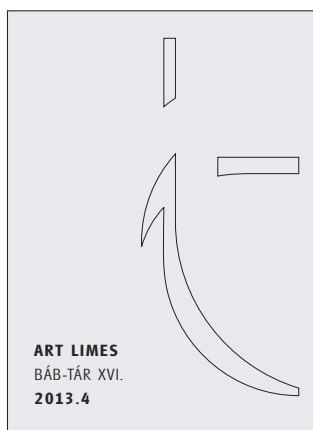
2003/1. szám – BÁBOK ÉS BÁBUK (elfogyott)	–
2003/2. szám – A PASZTELL	495 Ft
2004/1-2. szám – DIKTATÚRA ÉS MŰVÉSZET I-II.	990 Ft
2004/3-4. szám – A GYERMEKKÖNYV-ILLUSZTRÁCIÓ I-II.	990 Ft
2006/1. szám – BÁB-TÁR I. (elfogyott)	–
2006/2-3. szám – BÁB-TÁR II-III.	990 Ft
2006/4 – 2007/1. szám – Magyar illusztráció Bolognában	850 Ft
2007/2. szám – BÁB-TÁR IV.	650 Ft
2007/3. szám – Kihelyezett tagozat	850 Ft
2007/4. szám – BÁB-TÁR V.	850 Ft
2008/1. szám – A gyermekkönyv-illusztráció IV.	850 Ft
2008/2. szám – Képzőművészek Esztergomban a 20. században	850 Ft
2008/3. szám – BÁB-TÁR VI.	850 Ft
2008/4. szám – ÜVEGSZOBRASZAT	850 Ft
2008/5. szám – BÁB-TÁR VII.	850 Ft
2009/1. szám – Gyermekkönyv-illusztráció V.	850 Ft
2009/2. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VI.	850 Ft
2009/3. szám – Wehner-Vernissage	850 Ft
2009/4. szám – BÁB-TÁR VIII.	850 Ft
2009/5. szám – Fémszobrászok Tatabányán	850 Ft
2009/6. szám – BÁB-TÁR IX.	850 Ft
2010/1. szám – BÁB-TÁR X.	850 Ft
2010/2. szám – BÁB-TÁR XI.	850 Ft
2010/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VII.	850 Ft
2010/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció VIII.	850 Ft
2011/1. szám – BÁB-TÁR XII.	850 Ft
2011/2. szám – Képzőművészek Tatabányán a 20. században	850 Ft
2011/3. szám – Gyermekkönyv-illusztráció IX.	
A képiró: Kass János, 1. rész	850 Ft
2011/4. szám – Gyermekkönyv-illusztráció X.	850 Ft
2012/1. szám – BÁB-TÁR XIII.	850 Ft
2012/2. szám – IPARMŰVESSÉG I.	1.000 Ft
2012/3. szám – A KÉPÍRÓ, KASS JÁNOS	1.000 Ft
2012/4. szám – BÁB-TÁR XIV.	1.000 Ft
2013/1. szám – IPARMŰVESSÉG II.	1.000 Ft
2013/2. szám – IPARMŰVESSÉG III.	1.000 Ft
2013/3. szám – BÁB-TÁR XV.	1.000 Ft
2013/4. szám – BÁB-TÁR XVI.	1.000 Ft











Folyóirataink megvásárolhatók:

- Budapesten: Írók Boltja (Andrássy u. 45.), Teleki Téka (Bródy S. u. 46.),
- Komárom-Esztergom megyében és országosan a LAPKER terjesztésében

Megrendelhető: Könyvtárellátó Kht., 1134 Budapest, Váci út 19.

Kernstok Alapítvány/Art Limes Szerkesztősége, 2800 Tatabánya, Esztergomi út 7. I/6.

E-mail: viragjeno46@gmail.com

Honlapjaink: www.artlimes.hu; www.limesfolyoirat.hu